

“EL DELICADO FULGOR DE LAS COSAS”: MARÍA LUISA PUGA,

VIRGINIA WOOLF Y LA INTERCONECTIVIDAD

THESIS

Presented to the Graduate Council of
Texas State University-San Marcos
in Partial Fulfillment
of the Requirements

for the Degree

Master of ARTS

by

Rebecca M. Bowman, B.A.

San Marcos, Texas
May, 2010

COPYRIGHT

by

Rebecca M. Bowman

2010

DEDICACIÓN

A mi familia.

RECONOCIMIENTOS

Agradezco profundamente a los miembros de mi comité de tesis: a la doctora Miriam Balboa Echeverría y a la doctora Catherine Jaffe por el apoyo que me han dado en la realización de esta tesis, y en especial a la doctora Blake Locklin por su asesoría y gran paciencia en este proceso.

This thesis was submitted to the committee for review on March 17, 2010.

CONTENIDO

	Page
RECONOCIMIENTOS.....	v
ABSTRACT	ix
INTRODUCCIÓN	1
Sobre la influencia.....	3
Argumentos banales	5
I. PRIMERA PARTE	8
SIMILITUDES ENTRE PUGA Y WOOLF.....	8
Sinopsis	10
Bildungsroman	11
La identidad	16
La vida como fuente de gozo, de placer	19
La amistad.....	21
La autorreferencia	24
La experimentación.....	30
El acto de escribir o crear como tema de importancia	35
Participar en el mundo	42
Pérdida.....	43
La soledad, el aislamiento.....	43
La muerte de la madre.....	46
Relaciones entre padres e hijos	47
La muerte de un joven prometedor	50

Pánico, angustia y miedo.Suicidio, guerra, colonialismo y terrorismo estatal	55
El tema de la ciudad	65
Las diferencias sociales.....	72
II. SEGUNDA PARTE	80
DIVERGENCIAS ENTRE PUGA Y WOOLF	80
Sinopsis	80
El tema de la Otredad.....	82
La sexualidad	87
El papel de la mujer	92
El matrimonio	99
La colonización.....	106
III. TERCERA PARTE.....	128
LAS TEJEDORAS/TESTIGOS DEL CRIMEN	128
Sinopsis	128
La importancia del público	129
Técnicas narrativas relacionadas con la perspectiva.....	132
Espacios fundamentales	141
El tiempo.....	143
Being and Non-Being	150
Interyecciones e ironía	152
El grado de la nitidez. Lo poético.	153
La vida debajo de la superficie en Puga y en Woolf.....	161
IV. CONCLUSIONES	171
Lista de siglas usadas en la tesis.....	174

OBRAS CITADAS 176

ABSTRACT

“EL DELICADO FULGOR DE LAS COSAS”: MARÍA LUISA PUGA, VIRGINIA WOOLF Y LA INTERCONECTIVIDAD

by

Rebecca M. Bowman

Texas State University-San Marcos

May 2010

SUPERVISING PROFESSOR: BLAKE LOCKLIN

“THE DELICATE GLOW OF THINGS”: MARIA LUISA PUGA, VIRGINIA WOOLF AND INTERCONNECTIVITY

This paper explores the influences of Virginia Woolf on María Luisa Puga, a Mexican writer (1944-2004). It uses the metaphor of weaving to explain how both writers manage to create patterned and clothlike texts which show continuities but also move between uncertainty and affirmation, joy and despair. It discusses the life below the surface that is present in the works of both authors and explains how Puga is prevented from depicting her reality in the clear, almost hyperesthetic way Woolf does because in the post-colonial worlds she writes about institutional violence and oppression have obscured the truth.

ABSTRACTO

“EL DELICADO FULGOR DE LAS COSAS”: MARÍA LUISA PUGA, VIRGINIA WOOLF Y LA INTERCONECTIVIDAD

María Luisa Puga, una escritora de los ochenta de México, reiteró múltiples veces su interés por la obra de Virginia Woolf. Incluso una de sus protagonistas vive un tiempo en Inglaterra “siguiendo los pasos de Virginia Woolf” con el fin de aprender a escribir como ella. Tanto María Luisa Puga como Virginia Woolf tratan de crear un mundo a través de sus novelas en donde la vida permea todo, en donde el significado de nuestro existir está presente aun en las cosas efímeras, en lo cotidiano. A su vez, ambas no son tan arrogantes como para afirmar que saben qué es esta vida ni qué significa. Nos dejan tambaleando entre la duda y la certidumbre, pero con un fuerte anhelo de entender. Asimismo, las dos autoras hacen conscientes a sus lectores de una cierta interconectividad que está escondida bajo la superficie. En este estudio se ven algunos ejemplos de cómo la obra de Woolf influyó en María Luisa Puga, de qué manera las dos escritoras son similares y cómo sus obras divergen. Sobre todo se explora cómo en este caso una escritora de la periferia no puede valerse por completo ni de los temas ni de las técnicas de una autora del primer mundo sino que tiene que transformarlos para lograr sus propósitos.

In short, every secret of a writer's soul, every experience of his life; every quality of his mind is written large in his works; yet we require critics to explain the one and biographers to expound the other. That time hangs heavy on people's hands is the only explanation of the monstrous growth. (Virginia Woolf, Orlando, 200)

But grief is the impetus for creativity and cleverness comes from misfortunes: she deftly suspends a barbarian warp from her loom and weaves purple designs on a white background, evidence of the crime. (Ovid, Metamorphoses 6.572-586)

INTRODUCCIÓN

En una entrevista María Luisa Puga indicó que le interesaba imitar el estilo de Virginia Woolf (Rojas). Además Puga escribió una novela corta, *Antonia*, en donde la narradora, que se parece biográficamente a Puga, sigue los pasos de Woolf en Inglaterra con la intención de entender cómo logra Woolf lo que logra. La narradora afirma; “-. . . En cada inglés con que me topaba veía un tono, el giro de una frase de la Woolf, y le buscaba la manera, tratando de traducirlo a México.” En otra parte de la misma novela explica a su amante, referente a Woolf:

Describe las pequeñas transiciones que van formando el momento; casi nunca describe el momento o una situación, un tema- cuando se trata de una conversación, por ejemplo-, sino que va estructurando todo con percepciones fugacísimas. Cosas pequeñas que no llegan a existir realmente dentro del lenguaje, o que no llegan a cobrar forma real en la vida real, porque son los caminos para las otras, las que sí suceden.

(*Antonia* 86)

Luego escribe:

Más curiosa de la gente, otra vez atenta a la voz de VW, “La señora Dalloway dijo que ella misma se encargará de comprar las flores.” Una entrada cualquiera, en cualquier parte del libro, y ahí estaba el

delicado fulgor de las cosas; el tintineante transcurrir del tiempo. . . Y esa sensación que permeaba todo de maravillamiento y decepción, y otra vez maravillamiento: es esto. Esto es todo. Es mucho . . . algo así que a uno lo conmovía profundamente sin poder llegar a decir exactamente por qué.
(*Antonia* 190)¹

En otra sección. “Nos faltaba eso que yo buscaba en Virginia Woolf; eso que ella sí hacía, pues, que la narración fuera un tejido global y simultáneo” (*Antonia* 164).

También se menciona a Woolf en otras novelas de Puga. Al mismo tiempo, Puga se queja en *La forma del silencio* de la imposibilidad de escribir cómo lo haría un escritor europeo, que las técnicas, por ejemplo, para describir una ciudad europea no sirven para describir una ciudad latinoamericana (LFDS 54-55). Asimismo, hay cierta ironía en el hecho de que Puga, que es muy consciente de la colonización, quiera adoptar para sí el estilo de un extranjero.

La propuesta de esta tesis es ver cómo se relacionan los textos de Puga con los de Woolf, qué tienen en común y cómo difieren. Se intentará averiguar si hubo influencia verdadera de la autora de *The Waves* y se explorará por qué las temáticas y técnicas de Puga no se parecen más a las de Woolf, siendo ésta su escritor preferido. Es importante aquí el concepto de “un tejido global y simultáneo” ya que, al igual que en el diseño de una tela, con los textos de Woolf y de Puga no se puede fijar en un solo punto para entender ni los textos ni cómo éstos se relacionan sino que hay que ver varias características a la vez y cómo éstas se conectan entre sí. Por lo tanto en esta tesis se tocarán varios temas con el fin de ver los patrones que aparecen.

En la introducción se hablará un poco sobre la influencia, de cómo se da, de cómo no siempre es tan evidente la influencia. Lo que sí interviene en este proceso es que Puga es un escritor de la periferia. Ella se percibe así, escribe sobre el colonialismo y sus mundos literarios son post-coloniales. Puga habla de la imposibilidad de escribir como un europeo, siendo uno de un país no europeo. Esta imposibilidad de escribir como lo hace Woolf/un europeo es importante y se verá en detalle.

En esta tesis se enfocará sobre todo en los textos de *Las posibilidades del odio y Pánico o peligro* de Puga y *Mrs. Dalloway, Jacob's Room* y *The Waves*, de Woolf, aunque se hablará a veces de otros textos. Se notará como ambas autores son escritoras cuyas obras muestran una amplia variación en cuanto a la estructura de sus textos y sus temas, se verá que las dos cambian en estilo de una novela a otra y que tienen la intención de reinventar la novela. Esto mismo hace que cada novela requiere de técnicas especiales. Asimismo se verá cómo, quizás por sus semejanzas biográficas, demuestran una similitud en que dentro de sus textos se nota una doble vertiente, una que lleva al Bildungsroman y otra que gira hacia la elegía. Se notará que estas dos vertientes no son separadas sino que se entrelazan constantemente. Se verá después lo que separa Puga de Woolf: su perspectiva como escritora colonial y la necesidad de retratar esa otra realidad, y se hablará de cómo ambas autoras como quiera crean una literatura de combate que abre nuevas maneras de ver. Luego se explorará un punto de unión: la naturaleza filomélica de ambas, en el sentido de que tejen un texto/tela que denuncia el crimen.

Sobre la influencia. Los conceptos de la otredad y la influencia literaria tienen que verse uno con el otro. Una manera de ver la influencia de un texto en otro es percibir a ese texto como el Otro contra el cual el texto de uno se compara. Bloom habla de algo

parecido con su concepto de la “Ansiedad de la Influencia”, en donde habla de aquellos escritores que continúan una tradición y los que temen no ser originales y por lo tanto rompen con sus maestros. Hay influencias que se basan en una similitud entre dos perspectivas, una especie de flujo de un discurso en el discurso de otro como si fuese continuación de un mismo discurso. El escritor no imita tanto como que absorbe el pensar del otro, incorpora en su manera de percibir el mundo y en su manera de narrar/describir ese mundo. Es un dejarse sumergir en el texto del otro. Al mismo tiempo también existe la reacción de un escritor, al toparse con el texto de otro, de ver ajeno a este texto, algo novedoso, algo que no reconoce y que le llama la atención. Es el momento en donde percibe la Otredad. Puga lee los textos de Woolf y los admira pero también compara sus textos ya escritos y los que va a escribir contra los textos de Virginia Woolf. Entiende que la escritora Virginia Woolf es el Otro, pero es con ver al Otro que uno descubre a sí mismo.

Este es el escritor que lee como escritor y no como lector, que lo hace pensando en su propia producción. Los textos de Woolf son como un espejo para Puga, se reconoce y se da cuenta que no es como ella, que su mundo no es el de ella, que no puede contar con las mismas técnicas que Woolf para describir a México, para describir a un mundo dominado.

Entonces a través de este escrito puede pensarse un poco en los discursos y temas de Puga que continúan los de Woolf y los que rompen con esta continuidad. Sin embargo, ningún texto se escribe únicamente como un conjunto de influencias y des-influencias. Aunque puede ser que el primer impulso para crear un texto sea como respuesta o reacción a otro texto o textos, cada texto crea sus propias reglas y estructuras,

según las necesidades del texto, y éstas predominan sobre cualquier influencia que puede haber.

Argumentos banales. Tanto en Puga como en Woolf se nota la poca importancia de lo que sucede a comparación de cómo sucede o cómo se cuenta, y las perspectivas al respecto. Ninguna de estas autoras escribe novelas que se sustentan en el argumento. De hecho, excepto cuando irrumpe la violencia, los sucesos que aparecen en las novelas son bastante banales. Importa más cómo viven los personajes y qué opinan de sus vidas que qué eventos les suceden. Se intenta descubrir el por qué de la vida y lo que nos conecta más que apegar a los argumentos típicos que crean suspenso en la narrativa y por lo tanto, aunque parece que los textos son “anodinos” tratan asuntos esenciales. “The important questions,” Hewet pondered, “the really interesting ones. I doubt that one ever does ask them” (TVO 145). Por lo tanto, aunque los sucesos no tienden a ser emocionantes, entran la muerte, la enfermedad, el peligro, pero de la manera lenta en la cual nos afecta en la vida real.

Por ejemplo, *To the Lighthouse* gira sobre dos visitas a una casa de campo que suceden en diferentes años. *The Waves* es una serie de monólogos interiores llevados por un grupo de amigos. Aunque el lugar del desarrollo de la acción de *The Voyage Out* es un barco y una isla tropical, la novela tiene mucho parecido con un *drawingroom drama*. Mientras que hay sucesos violentos en *Pánico o peligro* en la mayor parte de la novela se sigue simplemente a un grupo de amigas en la Ciudad de México. La violencia en las obras de Puga sucede fuera del escenario. Sólo vemos sus efectos, igual que en la mayor parte de las obras de Woolf. Incluso el suicidio de Septimus es bastante mitigado. Vemos que se deja caer y vemos las reacciones en los demás pero aparte de hacernos saber que

es “horribly mangled” Woolf no nos permite verlo a él. Somos como Rezia, que es protegida de ese trauma.

El discurso de *Pánico o peligro* se parece al de Virginia Woolf en *To the Lighthouse*, *The Waves*, *Mrs. Dalloway*. Es un rumiar sobre el interior de las personas, no es una narrativa que se basa en la acción sino en el ser, el devenir.

Además de que las dos escritoras escriben sobre asuntos que al principio parecen ser banales y escriben con una cierta lentitud, hay en sus textos un enfoque en el detalle que hace sospechar que lo que se escribe poco tiene que ver con el argumento en sí, que hay algo debajo de la superficie que tiene mucho más importancia que la compra de unas flores para una fiesta o el paseo en camión de una joven secretaria en el Distrito Federal. Pero ¿qué es lo que hace que los textos de estas escritoras tan distanciadas en el tiempo y en el espacio y en sus circunstancias sociales se parezcan? ¿Es simplemente algo de su estilo o es algo de su manera de percibir el mundo?

Woolf y Puga sufrieron en su niñez la pérdida de la madre y una relación con el padre distante, lo que seguramente fomentó en ambas un interés en la búsqueda de identidad pero también la necesidad de expresar un profundo duelo. Por lo tanto hay un enfoque en escribir obras tipo *Bildungsroman* pero también obras que son al mismo tiempo elegíacas. Los jóvenes en sus obras buscan una identidad, pero los jóvenes muchas veces se mueren, o más bien los asesinan/sacrifican en guerras, ya sea oficiales, en el caso de Woolf, o no oficiales, en el caso de Puga. La historia de la muerte de un joven es un *Bildungsroman* fallido, pero los sobrevivientes, los que asumen la muerte de estos jóvenes, tienen una oportunidad de a su vez escribir su propio *Bildungsroman*. Esto

es el caso de Nyambura y de Susana, posiblemente de Bonamy y de los amigos de Percival; hasta Clarissa Dalloway parece asumir la muerte de Septimus y quizá cambie un poco con esto. En el caso de Puga el Bildungsroman que se construye se extiende hasta también abarcar la nación, se intenta escribir una contrahistoria que desmiente la historia oficial.

PRIMERA PARTE

SIMILITUDES ENTRE PUGA Y WOOLF

Como ya se mencionó, las familias de Puga y Woolf son bastante similares en que la madre murió pronto, el padre era una figura más bien distante, y además la no convencionalidad de su vida les pone en una situación similar. Estas semejanzas biográficas son pertinentes porque ambas autoras escribían muchas obras que se basaban en elementos de su propia vida. Ambas carecían de educación formal, y las dos sufrían en un momento de una enfermedad que las discapacitaba.

Puga viajó más que Woolf, y evidentemente vivía en una época en donde había más opciones para la mujer. Ambas escribieron durante un tiempo en que se estaba cuestionando la situación social, política y de género y buscando otras alternativas. Su vida reflejaba estas nuevas ideas: Woolf formaba parte del Círculo de Bloomsbury que era un grupo bastante progresivo y Puga vivía un tiempo en una comuna en Cuernavaca y era marxista.

Puede pensarse que fue el hecho de que ambas escritoras pudieron escaparse de ciertos papeles de las mujeres lo que les dio una independencia de perspectiva, pero creo que eso se debe más bien a su capacidad para observar al mundo desde una perspectiva única y su gran agudeza mental. Sobre todo tanto Woolf como Puga son sensibilidades. Sienten, se concentran en sentir al mundo, sentir lo que sienten los demás. Woolf también

parece reducirse a una sensibilidad cuando toma su papel como escritor. Dice que su “shock-receiving capacity makes me a writer” En el segundo volumen de su diario escribe: “When Sydney comes, I am Virginia; when I write I’m merely a sensibility” (2:193). Pierde algo de sí misma pero logra mucho más.

Es difícil saber si Puga imita a Woolf porque tienen sensibilidades parecidas o si la imita porque vivieron cosas similares, si una cosa se relaciona con la otra. Los temas que tocan - la muerte de la madre, el padre distante, los amigos- parecen surgir de sus vidas y escriben ambas de una necesidad que surgió de estos acontecimientos. Escribe Puga en *De cuerpo entero*: “. . . en alguna parte de mí existe un lugar del que salí y al que no he podido volver jamás. Quizá fue la muerte de mi madre la que me sacó de ese lugar” (54). Escribir *To the Lighthouse* sirvió a Woolf para resolver sus sentimientos hacia la muerte de su madre (Goldman 144). Quizás es por esto que a Puga le llamó en primera instancia la atención las obras de Woolf. Las dos gozan de una independencia especial, una independencia que se debe en parte a su situación de no madres, no hijas, y casi no casadas (pues parece que Woolf y Leonard Woolf tenían un matrimonio no convencional (Hite 6) y Puga nunca se casó con Levin, con quien vivió durante décadas), pero también de su falta de una formación académica. No obstante, hay muchas escritoras que han sido huérfanas o solteras o no han tenido hijos o que no tuvieron una educación formal pero eso no las ha hecho capaces de hacer lo que hacen Woolf y Puga: siguen escribiendo desde un punto de vista convencional. Es la capacidad que tienen Woolf y Puga de ver el mundo desde una perspectiva única y su agudeza mental lo que las salva.

Esta perspectiva y esta agudeza mental además se afilaron por la constancia con la que ambas trabajaron escribiendo constantemente durante años. Woolf y Puga escribieron no sólo novelas, ensayos, etc. sino que escribieron continuamente en sus diarios/cuadernos. Woolf apuntó en su diario el 17 de octubre de 1924:

It strikes me that in this book I *practise* writing; do my scales; yes & work at certain effects. I daresay I practiced Jacob here, -& Mrs. D. & shall invent my next book here; for here I write merely in the spirit- great fun it is too, & old V. of 1940 will see something in it too. (*Diary* 2:319-320)

Puga llenó más de 500 cuadernos antes de fallecer. Estos cuadernos todavía no están disponibles al público (Rojas). Asimismo, esta independencia no sólo de la familia sino también de la ortodoxia académica permite que sientan más libertad al construir obras híbridas y experimentar en su escritura.

Esta división entre las mujeres que son atrapadas por los papeles que les da la sociedad y las que se salvan o se independizan se ve en las obras de ambas. Se relaciona esto algo con la identidad en que hay una constante búsqueda de identidad en las mujeres protagonistas (en los protagonistas hombres también, pues Woolf y Puga abarcan mucho más que los problemas de género y, por ejemplo, en *Las posibilidades del odio*, sólo uno de los personajes principales en las seis secciones es mujer).

Sinopsis. Como ya se dijo, la situación familiar de ambas escritoras hacía que sintieran un gran interés en la búsqueda de identidad pero también una necesidad de expresar el duelo.² Por eso en sus obras se detecta una vertiente hacia el Bildungsroman y otro hacia la literatura elegíaca.

El aspecto Bildungsroman se relaciona con el gozo, el placer en la vida, con la amistad, con el acto de escribir y crear para forjar uno su propia historia/identidad y la autorreferencia que implica una conciencia de este proceso así como la experimentación que es parte de esta búsqueda de una nueva manera de ser.

El aspecto elegíaco de sus obras se relaciona con la violencia, el miedo, el pánico, con la guerra y la opresión, con el eminente peligro de perder todo, con la soledad, con la familia desintegrada. En la consciencia de la guerra y la opresión se incluye el problema de las diferencias sociales y la ciudad como ente amenazante.

Por motivos de organización en una sección de esta parte de la tesis trataré el aspecto del Bildungsroman y en otra el aspecto elegíaco. Existe el peligro de pensar que estos elementos son separados, pero tanto en el caso de Woolf como en el de Puga, los hilos de estas vertientes se entrelazan en cada página. Rara vez se siente la alegría sin que le acompañe el dolor, conviven la incertidumbre y la afirmación, está el pánico y el miedo pero también la fe.

Bildungsroman. Las dos novelistas tienen obras que se relacionan con el género del Bildungsroman. Miles señala que en el centro del Bildungsroman se encuentra “a painful awareness of change and growth” (981). En las obras de ambas autoras hay una predominancia de personajes jóvenes que todavía no están formados. Todavía están viendo cómo relacionarse con el mundo y hay cambios a través de la novela en su personalidad. Puga, con *Pánico y peligro*, sigue a una narradora/escritora mientras va haciéndose cada vez más consciente del mundo y de ella misma, y la sección referente a Nyambura en *Las posibilidades del odio* es un Bildungsroman en que vemos cómo

cambia ella de niña a mujer y cómo va adquiriendo una identidad, aunque ésta no esté completamente formada al final de la novela. Zwerdling dice que *Jacob's Room* puede verse como un anti-Bildungsroman por la falta de dirección del seudo-protagonista y que Rachel de *The Voyage Out* también es poco definida ("Jacob's" 899). En estos casos la muerte interrumpe la posibilidad de desarrollo, pero con Jacob se siente que él nunca hubiera llegado a ser lo que debía ser, pues aunque Woolf escribe: "there will be no form unless Jacob makes one for himself" (JR 32), también escribe: "he looked satisfied, even masterly . . . the sound of the clock conveying to him. . . a sense of old buildings and time; and himself the inheritor. . ." (45) y luego "He would go into Parliament and make fine speeches – but what use are fine speeches and Parliament once you surrender an inch to the black waters?" (139) y después "something solid, immovable, and grotesque – is at the back of it. . ." (139). Dice Zwerdling que "their early deaths only magnified the absence of achieved identity and real accomplishment ("Jacob's" 897).

Por lo general en el Bildungsroman los narradores "present the text as a transparent and natural reality" (Lazzaro-Weis 26). Lazzaro define al Bildungsroman como "the representation of conscious human self-formation" (Lazzaro 26). En esto *The Voyage Out* es bastante explícita. En una parte del texto se dice de Rachel, la joven protagonista: "The vision of her own personality, of herself as a real everlasting thing, different from anything else, unmergeable, like the sea or the wind, flashed into Rachel's mind, and she became profoundly excited at the thought of living" (TVO 84).

La idea de educar a una joven es muy presente en *The Voyage Out*. Willoughby encarga a Helen a Rachel, aunque su idea de lo que debe ser la vida de Rachel después tiene poco que ver con las necesidades de su hija:

“I should be very glad, if we arrange this visit (which must be upon a business footing, mind), if you could see your way to helping my girl, bringing her out- she’s a little shy now, -making a woman of her, the kind of woman her mother would have liked her to be,” he ended, jerking his head at the photograph. (TVO 81)

Se ve en la calidad de lecturas que hace Rachel un cambio enorme. Antes de que Helen Ambrose se encargara de su educación Rachel está leyendo las cartas de Cowper, pero en la isla lee las obras de Ibsen, incluyendo *Casa de muñecas*, una obra que tiene que ver con la maduración, la independencia y el crecimiento de un personaje femenino. Rachel actúa los papeles de las heroínas de Ibsen, “But Helen was aware that it was not all acting, and that some sort of change was taking place in the human being” (TVO 118).³

Muchas veces el viaje en sí forma parte de la educación en un Bildungsroman. Rachel viaja, Susana de *Pánico o peligro* viaja, Nyambura de *Las posibilidades del odio* viaja y José Antonio y la escritora mexicana también están de viaje, Jacob hace el viaje tradicional del joven europeo.

Pánico o peligro es la obra que más se asemeja a un Bildungsroman en que documenta el llegar a ser, el tomar conciencia de una joven mexicana. “No sé si era feliz o no. Era todo lo que tenía” (POP 15). “Y yo que no sé cómo era. No me logro imaginar. Sólo sé que estaba entre ellas” (POP 18). Así comienza la novela, con alguien que no tiene un concepto de sí misma ni de sus circunstancias, pero poco a poco va adquiriendo

su propia manera de entender el mundo. Susana es quizá de todos los personajes de todas las novelas la que mejor termina. Es la que termina siendo un ser completo.

Estos cuadernos de *Pánico o peligro* son una búsqueda de identidad, de la vida, de un mundo. Es un mundo individual que habla para todos. Tiene algo que ver con *Soul on Ice* o *The Autobiography of Malcolm X*- un libro que también fue hecho de cuadernos -, tiene que ver con esos libros sobre todo porque la narradora va agarrando una consciencia política y se rebela contra el sistema en busca de alguna forma de libertad. La característica de pasmada y de pasiva que va perdiendo Susana a medida que avanza la narración es importante. Su decisión de dejar el trabajo equivale a su primer momento de libertad. Puga habla de “la *pasividad* que la opresión crea” y Susana deja de ser pasiva para llegar a ser otra cosa (POP 233).

Pánico o peligro es de cierta manera una novela didáctica. Uno no puede leer el libro y regresar a la pasividad, a un mundo que carece de crítica. El lector ideal de este libro no es la persona ya politizada, aunque también la puede leer. Es para la gente común, que no conoce ese vocabulario ni esa manera de percibir el mundo. A su vez, da una oportunidad a alguien ya politizada a volver a cero y ver el mundo nuevamente desde otro punto de vista. La misma lentitud de la narración ayuda a esto porque así como poco a poco se van efectuando cambios en la actitud de la narradora, de una manera paulatina y casi imperceptible, así también quien lee el texto está poco a poco convencido sin siquiera darse cuenta. Mientras que Susana escribe a su amante y luego para ella misma, el público para el cual Puga escribe es más grande, y es uno que quiere ella transformar. En esta obra se puede ver el por qué de las novelas de tesis, el por qué las novelas de tesis son formas eficaces de politizar al público.

“Así era mi mundo en esa época, sin mirar jamás para afuera, sin percibir para nada que era parte de un ‘contexto social’, como tú dices” (POP 57). Nótese que para usar ciertas frases Susana requiere del tú, requiere de aquel lector hasta ahora casi anónimo. Utiliza esas frases con cierto bochorno, como si fuesen mucha palabra para ella.

“... leer me aburre (POP 252). “En esa época me daba pereza saber cosas” (POP 59). Esta pereza se parece a la de Clarissa Dalloway en Woolf: “Nothing else had she of the slightest importance; could not think, write, even play the piano. She muddled Armenians and Turks; loved success, hated discomfort; must be liked; talked oceans of nonsense: and to this day, ask her what the Equator was, and she didn’t know” (MD 185). Todas estas citas tienen que ver con la poca curiosidad intelectual de las protagonistas, y sin embargo son quienes nos ayudan a definir el mundo. Puga y Woolf no piensan que sólo los académicos son capaces de comprender su entorno. Hay una cierta democratización de la sabiduría en los textos de ambos autores, aunque al mismo tiempo hablan del gran obstáculo que representa la pobreza. La formación del ser no depende de algo exterior como los libros sino de la reflexión. Por eso el discurso de *Pánico o peligro* se parece al de Virginia Woolf en *To the Lighthouse*, *The Waves*, *Mrs. Dalloway*. Es un rumiar sobre el interior de las personas, no es una narrativa que se basa en la acción sino en el ser, el devenir, el entender.

El texto sobre Nyambura en *Las posibilidades del odio* también se relaciona profundamente con el Bildungsroman. Los lectores llegamos a conocer a toda su vida y se describe como ella se va formando, desde su niñez, a sus primeros años escolares en donde forma parte de una colectividad, a la muerte de su madre y el cambio a Nairobi, su

tiempo en el convento de monjas, sus estudios en la Universidad y politización hasta el tiempo que pasa en Roma.

McCracken habla de la importancia de los escritos autobiográficos de Woolf en lograr crear una identidad. Podemos, quizás, considerar estos textos como una especie de Bildungsroman en que siguen el desarrollo de una niña a una joven. Como ya se señaló en estos textos y en sus obras que se basan en datos autobiográficos hay muchos paralelos con los escritos de Puga, que también parece formar una identidad a través de la escritura.

La identidad. Si podemos suponer que la identidad se empieza a forjar en la dinámica de la familia y se supone que tanto Puga como Woolf no tuvieron una familia íntegra, entonces tiene sentido que las dos estarían conscientes de la poca estabilidad que hay en la personalidad. Esto se ve en sus textos. Escribe Woolf:

So that it is the most usual thing in the world for a person to call, directly they are alone, Orlando? (if that is one's name) meaning by that, Come, come! I'm sick to death of this particular self. I want another. . .these selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter's hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, call them what you will (and for many of these things there is no name) so that one will only come if it is raining, another in a room with green curtains, another when Mrs Jones is not there, another if you can promise it a glass of wine--and so on; for everybody can multiply from his own experience the different terms which

his different selves have made with him--and some are too wildly
ridiculous to be mentioned in print at all. (*Orlando* 294)

En un momento de pánico Nyambura se trata de consolar diciendo que es ridículo su miedo y empieza a definirse, pero la definición cambia a cada paso: “eres una mujer enamorada que/eres una kenyana enamorada de un inglés . . . /eres una africana . . . /eres una burguesa contenta/una mujer enamorada de un hombre. . . . una insatisfecha sexual que al fin se ha liberado” (LPDO 261). No tiene una identidad fija. Y también se harta porque “Para estar con las feministas había que estar siendo feminista todo el tiempo; para estar con los izquierdistas había que estar siendo izquierdista (para estar con los blancos, había que estarles demostrando que uno también era humano). Se sentía agotada” (LPDO 212). Nyambura no quiere que la encajonan y percibe a la felicidad también como “un salón muy familiar, acogedor por lo vivido. Muros muy firmes. Muy protectores. Grandes ventanales a la calle. No entraba la lluvia. Con calefacción. Y barato” (LPDO 284). Es algo ya hecho, algo que uno no hace por sí mismo. Y Nyambura quiere hacer su futuro paso a paso. “¿Es ser racista,” se pregunta, “saber que no se es inglés, que no se es blanco, que no se puede uno permitir querer serlo? Ni por seis meses. Ni por el hombre que uno quiere?” (LPDO 283).

Esta renuencia a formar parte de un grupo es algo que aparece en Woolf. Con Puga se ve en el desagrado de Susana cuando empieza a trabajar en la compañía en donde se espera que conforme a la manera de ser de los demás - “Los ofendías, no porque les doliera que no querías sumarte, sino porque al rechazarlos les estabas diciendo que había otras cosas, y eso no podían aceptarlo” (POP 114) - y sigue en su defensa contra las

constantes acusaciones y categorizaciones que hacen de ella sus amigos y amantes, siempre tan seguros de entenderla a ella, de entender su mundo mejor que ella misma.

La falta de una identidad fija no es fenómeno solamente de las mujeres. Bernard habla de esto cuando dice:

‘Here’s Bernard!’ How differently different people say that! There are many rooms – many Bernards. There was the charming, but weak; the strong but supercilious; the brilliant but remorseless; the very good fellow, but, I make no doubt, the awful bore . . . What I was to myself was something different; was none of these. (TW 357)

Este reconocer que los problemas existenciales no suceden a un solo sexo hace que tanto Woolf como Puga abarquen más y que sus escritos tengan una mayor universalidad.

Además al no pintar a estos problemas como algo sólo de las mujeres, hacen entender que las mujeres no caen fuera de la normatividad sino que forman parte de ella. No son Otro, con el hombre siendo lo normal, sino que forman parte de la humanidad.

Una manera de ver la gran influencia de Woolf en Puga es en comparar no sus novelas sino la forma en que decide vivir Puga y las formas sugeridas por los ensayos de Woolf, sobre todo *A Room of One’s Own* y *Three Guineas*. Puga en una entrevista se dijo “a self-made woman/writer” (Rosman-Askot 322) y piensa que sirve como modelo de cómo ser independiente. Las protagonistas de Puga tienden hacia la libertad y no la supresión. Nyambura, Susana, Antonia y su biógrafa, no se quedan atrapadas en los modelos ya inventados de su tiempo sino que forjan su propio destino.

Quizás llamen la atención a las lectoras mexicanas por no ser como son las mexicanas comunes, por vivir sola, por viajar, por no estar definida por los papeles

familiares⁴ ni preocuparse por agradar a los demás. En *Pánico o peligro* Susana tiene una especie de epifanía después de dejar su segundo trabajo, mientras viaja en autobús:

Los tirones del arranque, los enfrenones en las paradas me iban sumiendo más y más en el anonimato; me iban consolando, cuando de repente sentí con toda claridad entre la gente : yo, yo, indiscutiblemente contenida en mi cuerpo. Yo capaz de lastimar, de odiar, de decidir (jamás volvería a ese edificio; nunca, nunca más); capaz de hacer y de moverme. Y en ese momento supe que era mi responsabilidad ese estar siendo, estar viviendo, estarme moviendo. (POP 142)

Esta autonomía, esta responsabilidad e independencia sólo pueden surgir de alguien que está tomando los primeros pasos en su concientización. Susana, como Nyambura, sabe decir que no y eventualmente dejamos de sentir que ella es víctima o pasmada. La sentimos un ser completo, capaz de “enfrentar el peligro” de vivir (POP 457).

La vida como fuente de gozo, de placer. El gozo y el placer son casi siempre más presentes como temas importantes en los escritos de la juventud, en el tiempo en que un protagonista está descubriendo por primera vez el mundo. Si el Bildungsroman es el registro de la formación de un personaje sensible, tiene sentido que este personaje esté más atento a la belleza y al placer.

Con ambas autoras se ve un contraste entre el miedo y el peligro y su tremendo deseo de vida, gozo y placer. Por ejemplo, el primer recuerdo de Woolf, como lo describe en *A Sketch of the Past*, incluye el ruido de las olas y la luz que entra en un cuarto: “It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling; it is almost impossible that I should be here, of feeling the purest ecstasy I can conceive.” (MOB 65).

Woolf expresa algo similar por medio de Clarissa. Dalloway:

All the same, that one day should follow another; Wednesday, Thursday, Friday, Saturday; that one should wake up in the morning; see the sky; walk in the park; meet Hugh Whitebread; then suddenly in came Peter; then these roses; it was enough. After that, how unbelievable death was!- that it must end; and no one in the world would know how she had loved it all; how, every instant . . . (MD 185)

Puga también sabe compartir esta sensación de gozo, sobre todo en *Antonia*:

La luz londinense es espectacular en el otoño. Está hecha como de miel. Es la luz que les queda mejor a los ingleses. Adquieren elegancia, gallardía, sutileza. Caminábamos por la calle emocionándonos ante el súbito espectáculo de los edificios recortados contra el cielo. El color serio de los parques, la dulzura del Támesis. Los cinco caminando presas de una nueva sensación. Londres era bello, a fin de cuentas. (Antonia 179)

Las dos novelas estudiadas, *Las posibilidades del odio* y *Pánico o peligro* son tan impregnados de odio y miedo que rara vez se logra vislumbrar el gozo, pero en otros textos de Puga sí aparece y a veces en estas novelas también. Una cita, por ejemplo, de *Pánico o Peligro*:

Tú habrás visto el mar desde chiquito en alguna de tus miles vacaciones en Acapulco. No sé si te acuerdas de tu primera impresión. Yo tenía dieciocho años y jamás había sentido nada semejante. Ante tal inmensidad, como que por primera vez me sentí ocupar mi sitio en el

espacio. No veía nada más que el mar, el movimiento quieto con que se unía con el cielo. (POP 84-85)

Cuando Puga habla de querer imitar el estilo de Woolf también dice que quiere imitar el pesimismo de Elías Canetti (Rojas). Aunque este pesimismo parece imbuir las dos novelas estudiadas, el pesimismo sólo se nota cuando hay fisuras entre lo negativo por donde se vislumbra algo muy bello, la posibilidad de algo mejor, algunos instantes en donde todo está bien. Puga tiene fe en que hay otra manera de ser; es su insistencia en este hecho lo que hace que remarque lo lejos que estamos todos de esta otra realidad.

La amistad. Otro elemento importante en los Bildungsroman es la amistad, puesto que muchas veces representa el primer contacto que tiene el joven con la sociedad. En ambas autoras se tiende a juntar grupos de amigos o seguir grupos de amigos a lo largo de un periodo de tiempo. Estas amistades no sólo definen una a otra, sino que proporcionan otros modelos de vivir que hacen que uno y otro personaje cuestione el suyo. No obstante, la perspectiva en Woolf es múltiple, la de Puga casi siempre se centra en un solo narrador – a excepción de *Cuando el aire es azul*, en donde aunque hay un solo narrador, hay múltiples perspectivas.

En *Pánico o peligro* las cuatro amigas, Lourdes, Lola, Socorro y la narradora pueden verse como la representación de cuatro partes de un mismo ser. Lourdes es la parte crítica, la mujer como su cerebro; Lola es la parte conciliadora, la mujer como figura materna, como familiar; Socorro es la mujer como objeto sexual; y la narradora es la mujer que es, la parte pasiva, la que observa, la artística, la que siente. Se fragmenta la persona para poder exagerar y observar cada una de sus características. Aislar y exagerar. Al principio este grupo representa la seguridad: “Cuando ya estábamos las cuatro era

como entrar a un cuarto conocido y seguro” (POP 11). Susana escribe: “En el fondo, para mí el mundo tenía los rasgos y las características que tenían mis amigas, cada una o el conjunto que formábamos las cuatro” (POP 16). En esto refleja la estructura temática de *The Waves*. En *The Waves* tenemos a seis amigos que también representan distintas formas de ser, desde una que se enfoca en lo corporal hasta una mística, desde lo material que es Louis hasta lo poético de Neville. Cuando se juntan los amigos se dan cuenta de otras alternativas de vida:

All that we might have been we saw; all that we had missed, and
we grudged for a moment the other's claim, as children when the cake is
cut, the one cake, the only cake, watch their slice diminishing.

However, we had our bottle of wine, and under that seduction lost
our enmity, and stopped comparing. (TW 369)

En *Las posibilidades del odio* tenemos ejemplos de amistades fallidas, una entre Jeremiah y José Antonio, la otra entre Nyambura y los europeos con quienes vive en Roma y finalmente la entre el empleado kamba y Julius. Aunque se portan de cierta manera como amigos el joven mexicano José Antonio y el kamba Jeremiah, hay una brecha entre ellos impasable, la de la posición social. Mientras que José Antonio pasea en Mombasa sin cuidado alguno Jeremiah siempre está preocupado por el hecho de su situación económica (LPDO 96). Es irónico que aunque José Antonio se reniega del poder quien tiene el poder en la relación entre Jeremiah y José Antonio es José Antonio (LPDO 108).

Se puede uno preguntar si las amistades en Puga tienen un elemento homoerótico como el que surge muchas veces en las novelas de Woolf. En *Antonia, Pánico o peligro*, la relación entre José Antonio y Jeremiah y entre el empleado kamba y Julius en *Las posibilidades del odio* hay una intensidad en estas amistades que parece ir más allá de la sencilla amistad. Susana apunta relativo a Lourdes: “. . . si me pongo a pensar, pasaba casi más tiempo conmigo que con Claude” (POP 123). Cuando Lourdes cambia al departamento de Susana, lo arreglan como si fuesen una pareja y viven con una intimidad de familia, y Susana escribe: “Yo volvía de la oficina con gran entusiasmo, sabiendo que la encontraría ahí, que habría música, que su máquina de escribir estaría sonando” (POP 192). No obstante, si hay homoerotismo, se esconde un poco con la constante introducción de novios y novias y Puga describe tanto el interior de sus personajes sin tocar el exterior, que no despierta una sensación de pasión entre los personajes. Si leemos el cuento de “Ramiro” de Puga, se ve que aquí Puga trata una relación entre dos hombres que tiene leves toques homoeróticos y “Helmut y Florian” sí toca la homosexualidad sin hacerlo de manera muy explícita.

Woolf lo expresa con mayor franqueza: “But this question of love, (she thought putting her coat away) of this falling in love with women. Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love?” (MD 48). Bonamy y Jacob juegan a las luchas sobre el piso y caminan brazo en brazo por las calles de Oxford. Septimus y Evans tienen una amistad; Septimus “drew the attention, indeed the affection of his officer . . . They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other” (MD 130). Y la relación entre Doris Kilmore y Elizabeth, al menos de parte de Doris, parece ser de atracción sexual.

Pero tanto en *Mrs. Dalloway* como en *Jacob's Room* este amor es finalmente reprimido, Sally Seton termina siendo una mujer gruesa y poco atractiva. Bonamy no hace más que lamentar la muerte a su amado pero nunca amante Jacob. Es suya la voz que llama al último "Jacob, Jacob." Doris pierde a su Elizabeth y queda más sola que nunca. Con Septimus, la muerte de Evans lo enloquece y destruye. Orlando tiene una mayor suerte, siendo más libre en forma y en el tiempo, también puede disfrutar de los amores de ambos sexos.

Con Puga, la relación entre una mujer y otra, un hombre y otro a veces parece ser más intensa que la relación entre amantes, pero no se expresa de una manera sexual. Hay más interés en la relación entre Lourdes y Susana que entre Susana y sus amantes, hay más pasión en la relación entre Matiolo y Julius que interés de Matiolo en las mujeres, pero no se percate que estos dos formen una pareja. Si pensamos en el modelo de Bildungsroman muchas veces está presente un amigo que ayuda al otro a llegar a ser lo que es (Kontje 12), este amigo que ayuda y enseña está presente en varias de estas obras, desde la Sra. Ambrose de *The Voyage Out*, Lourdes en *Pánico o peligro*, Ngongo, que es hermano pero también amigo, en *Las posibilidades del odio*. Es una relación de amistad pero también de mentor o de iniciado con iniciador. La pasión que surge hacia el amigo quizá se deba a que el amigo ofrece, a parte de su amistad, una entrada a un nuevo mundo. Un ejemplo de esto se ve en la relación entre Doris Kilmore y la hija de Dalloway.

La autorreferencia. Puga sobre todo pero también a veces Woolf utiliza técnicas que tienen que ver con la autorreferencia de los textos o bien con el grado en que se intenta hacernos conscientes a los lectores que los textos son precisamente esto y no un

simple medio para ver el objeto de contemplación. Las autorreferencias y el aspecto metaliterario de los textos subrayan a un texto que está todavía en proceso de formación, así como lo son los personajes principales. Hace a los lectores más conscientes de las distintas posibles versiones que pudiera haber de un texto y crea así un paralelo entre el texto como un todo y los personajes. Hay un “querer ser” del texto como lo hay en los personajes y una especie de autorreflexión y autocrítica que también se asemeja a lo que están haciendo los personajes como Susana, como Nyambura, como Bernard. El texto en sí pasa por un proceso similar al personaje del Bildungsroman. En ambos casos se cree en la posibilidad de “self-fashioning” (Kontje 8). Kontje indica que el Bildungsroman ni refleja la realidad ni se escapa de ella sino que intenta transformarla (11). Al incluir en sus obras autorreferencias que indican la naturaleza autoformativa del texto, Woolf y Puga nos acuerdan de este aspecto transformador. Y al proponer nuevas realidades a las que pueden integrarse sus personajes, Woolf y Puga transforman la realidad.

Un ejemplo de autorreferencia se ve en que hay cierta semejanza en los textos que preceden cada parte de *The Waves* y los datos históricos que preceden cada sección de *Las posibilidades del odio*. Interrumpen el discurso narrativo con un texto disimilar; hacen más presente la sombra del autor.

En la pseudo-biografía *Orlando*, el narrador interviene para dar juicios y habla de los documentos de dónde saca su información. Al lamentar el hecho de que éstos sean incompletos, crea una credibilidad en una historia que es inverosímil. El hecho de que alguien documente una historia claramente ficticia, la vuelve un ejemplo de metaficción:

. . . the revolution which broke out during his period of office, and the fire which followed, have so damaged or destroyed all those papers from

which any trustworthy record could be drawn, that what we can give is lamentably incomplete. Often the paper was scorched a deep brown in the middle of the most important sentence. Just when we thought to elucidate a secret that has puzzled historians for a hundred years, there was a hole in the manuscript big enough to put your finger through. We have done our best to piece out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination. (*Orlando* 115)

Este juego en donde una ficción no puede contarse por faltar los documentos necesarios crea una historia, la conocida por el autor, y otra, la que es permitida por poder documentarse. El control lo tiene el autor, aunque se juega que el biógrafo carece de control. Algo similar aparece en otros textos de Woolf. Susan Harris menciona el uso de múltiples narradores y múltiples perspectivas en *Jacob's Room*, lo que crea una ironía especial (Harris 422).

(Otro ejemplo de autorreferencia en *Orlando*:

It was now November. After November, comes December. Then January, February, March, and April. After April comes May. June, July, August follow. Next is September. Then October, and so, behold, here we are back at November again, with a whole year accomplished. This method of writing biography, though it has its merits, is a little bare, perhaps, and the reader, if we go on with it, may complain that he could recite the calendar for himself and so save his pocket whatever sum the Hogarth Press may think proper to charge for this book. But what can the biographer do when

his subject has put him in the predicament into which Orlando has now put us? (*Orlando* 254)

Aquí juega Woolf ya que el Hogarth Press era la casa editorial de ella y su esposo Leonard Woolf, misma que publicaba sus obras. Lamenta la biógrafa la poca ayuda que da Orlando en esta parte de la novela en actuar como deben las protagonistas mujeres:

But love--as the male novelists define it--and who, after all, speak with greater authority?--has nothing whatever to do with kindness, fidelity, generosity, or poetry. Love is slipping off one's petticoat and--But we all know what love is. Did Orlando do that? Truth compels us to say no, she did not. If then, the subject of one's biography will neither love nor kill, but will only think and imagine, we may conclude that he or she is no better than a corpse and so leave her. (*Orlando* 257)

Este burlarse de la novela de uno mismo funciona no sólo como una autodefensa preemptiva, una contestación a posibles críticas, sino que cuestiona el propósito de toda novela y pone en duda las convenciones respecto a ella. Otra vez vemos un explorar potencialidades, igual que en un Bildungsroman. Woolf aquí demuestra una fina ironía al hablar de los novelistas varones como quienes definen el amor como el acto sexual, la escena es titilante y a la vez discreta. Otra autorreferencia de *Orlando*:

and so at last she reached her final conclusion, which was of the highest importance but which, as we have already much overpassed our limit of six lines, we must omit.

Orlando was certainly seeking this self as the reader can judge from overhearing her talk as she drove (and if it is rambling talk,

disconnected, trivial, dull, and sometimes unintelligible, it is the reader's fault for listening to a lady talking to herself; we only copy her words as she spoke them, adding in brackets which self in our opinion is speaking, but in this we may well be wrong) . . . and we must snatch space to remark how discomposing it is for her biographer that this culmination to which the whole book moved, this peroration with which the book was to end, should be dashed from us on a laugh casually like this; but the truth is that when we write of a woman, everything is out of place--culminations and perorations; the accent never falls where it does with a man).

(*Orlando* 296)

Otra vez Woolf señala la calidad de Otro de las mujeres: todo está fuera de lugar porque no se está hablando de un hombre, quien representa lo normal. Al adoptar una voz autoritaria que irónicamente en otros textos suyos, como *A Room of One's Own*, critica, Woolf se mofa de esta normatividad, pues hay una complicidad con sus lectores que verán que es ridículo esperar que Orlando se comporte como lo haría un hombre. Al mismo tiempo que el personaje de Orlando sufre limitaciones y críticas por su cambio de hombre a mujer, el texto en sí también se ve limitado y criticado, porque Orlando ha sufrido estos cambios y no se comporta “cómo debe ser”.

La presencia tan contundente del narrador en *Orlando* también sirve para unir la obra, como lo hará la narradora/escritora en *Pánico o peligro*, y el hecho de que estos textos sean obviamente textos escritos ya les da cierta unidad.

Puga también utiliza mucho la autorreferencia: “A ratos se me olvida que son palabras lo que estoy escribiendo. Lo que más me importa es decir, y ni me fijo en lo que

pongo” (POP 38). Estas líneas son de cierta manera una disculpa por su escritura “no pulida”, y tratan un poco sobre la transparencia de su prosa. Se asemejan a las líneas anteriores de *Orlando* en que representa una defensa anticipada a posibles críticas, pero les falta la ironía de aquéllas.

Con el segundo cuaderno Susana se vuelve, después de los consejos de Lourdes cohibida al escribir y consciente de sus palabras y eso le quita naturalidad. Todo lo que dice Lourdes en la página 94 de lo que no debe hacer es de cierta manera una descripción del estilo que utiliza Puga en el libro hasta ahora. Ella incluye los titubeos, las pausas, etc. porque así es más natural y porque así el lector siente como si estuviera pensando junto con la narradora. Quizás es aun más necesaria la autorreferencia ocasional en *Pánico o peligro* para que el lector no deje de acordar que lo que lee no es lo que está pensando, que éste es un texto literario y por lo tanto está imbuido de intencionalidad. No es simplemente un discurso espontáneo, quiere decir algo.

Woolf en *The Voyage Out* incluye estas líneas: “‘I want to write a novel about Silence,’ he said. ‘The things people don’t say’” (TVO 216). Este rumiar sobre una posible novela u obra de arte aparece en varios textos de las dos escritoras. En *Las posibilidades del odio* con la introducción de la mexicana que quiere escribir una novela que explica su miedo y su rabia, Puga presenta, de cierta manera la autora a la protagonista/narradora. Puga se mete en su propio escrito. Cuando describe la novela que desea escribir así dice: “No una historia, le había dicho. No hay historia ---y había sonreído rápido---, no la tengo, sino una silueta que haga sentir esa extrañeza, rabia o miedo, no sé que siento” (LPDO 276). También escribe: “y sé, claramente sé que sí, que

tengo que escribir el libro y tratar de establecer puentes que no pasen por Europa. . .”
(LPDO 276).

Una autorreferencia curiosa es la que aparece en *Cuando el aire era azul* cuando se determinan al final quién estaba escribiendo la novela todo este tiempo, y que es uno de los personajes. El incluir este dato hasta el final hace casi necesario que el lector vuelva a reconsiderar todo el texto, que lo lea no como un lector edípico, sino más de una vez, pensando en los nuevos significados que hacen surgir este dato.

La experimentación. Ambas autoras intentan crear obras que servirán de pautas para una nueva narrativa. No se limitan a lo convencional en sus creaciones. *Orlando*, *Como el aire era azul*, *Antonia*, *The Waves*, etc.: todos tienen algo de novedoso y valiente. Hay un contraste entre las estructuras más definidas aunque no completamente de Woolf y la nueva novela de Puga, y no obstante en ambas autoras se ve cómo las escritoras progresan desde una novela inicial más o menos tradicional en estructura a una de estructura más experimental, más abierta. Esta experimentación no se debe solamente a la búsqueda de nuevas formas *for their own sake* sino también a una necesidad de hallar una nueva manera de ser, algo que la novela tradicional no puede reflejar. Otra vez vemos un intento de “self-fashioning” relacionado con el Bildungsroman.

A punto de terminar *The Waves* escribe Woolf en su diario el 2 de febrero de 1931:

I think I have just done what I meant: of course I have altered the scheme considerably; but my feeling is that I have insisted upon saying, by hook or by crook certain things I meant to say. I imagine that the hookedness

may be so great that it will be a failure from a reader's point of view.

Well, never mind: it is a brave attempt, I think, & marks something struggled for. (*Diary* 4:8)

También escribe, el 7 de enero del mismo año:

Few books have interested me more to write than *The Waves*. Why even now, at the end, I'm turning up a stone or two: no glibness, no assurance; you see I could perhaps do B[ernard]'s soliloquy in such a way as to break up, dig deep, make prose move-yes I swear- as prose has never moved before from the chuckle & the babble to the rhapsody. (*Diary* 4:4)

Escribe Puga en *La forma del silencio*: “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” (LFDS 195). También afirma:

Una novela puede ser una manera de ponerse en las cosas para entenderlas, para reconstruirlas o reorganizarlas. Para recordarlas o conjurarlas. Es una manera de ser que dura mientras dure la novela. Exige cosas que uno habitualmente no hace. . . . Desata un lenguaje propio, cuya dirección uno no tiene más remedio que seguir para ver que ha sucedido en esa escritura. (LFDS 22)

Ambas autoras no sólo tienen la intención de crear novelas que redefinen lo que es una novela sino que lo logran. Viendo a las obras de Woolf vemos que *The Waves* es una novela experimental que consiste en una prosa poética escrita desde la perspectiva de seis diferentes personas. *Orlando* es una novela juguetona que experimenta con el género

de la biografía y que rompe con el tiempo convencional y el género. *Mrs. Dalloway* es una novela sin capítulos ni divisiones. Fluye desde el principio hasta el fin sin interrupción y tiene un narrador que debería tener otro nombre, pues funciona de una manera diferente que el narrador omnisciente tradicional. Hay el rumiar de varios personajes sobre la figura de Jacob en *Jacob's Room*, y el oponer dos dinámicas familiares espaciadas por un lapso de tiempo en *To the Lighthouse*.

Puga también crea formas nuevas. Hay los finales abruptos de Puga que parecen hacer una “imitación de la vida”, su novela utópica *Cuando el aire era azul*, las obras híbridas entre novela y ensayo sobre el proceso de creación o entre autobiografía y ensayo en *La forma de silencio* y *De cuerpo entero*.

Woolf, por ejemplo, nos da una gran sorpresa cuando hace que su protagonista Rachel en *The Voyage Out* muera. Esta muerte es bastante inesperada, pues antes la novela parecía ser algo entre un Bildungsroman y una novela romántica y de repente quedó troncada. Afecta a uno de manera profunda, como lo hace la muerte inesperada de John Henry en *A Member of the Wedding* de Carson McCullers. Hasta los últimos capítulos el lector no se da cuenta por qué el título es lo que es, el lector piensa que el viaje al que se refiere es un viaje verdadero y no una metáfora para la muerte (TVO).

Algo parecido sucede con *Jacob's Room*. Hay muchos símbolos relacionados con la muerte esparcidos por el texto. El apellido de Jacob se relaciona con un cementerio lleno de los muertos de la Primera Guerra y un famoso poema sobre un amigo que muere en ese conflicto (Zwerdling “Jacob's. . .” 896), pero aún así Woolf no da suficientes indicios ni hay bastantes promoniciones de la muerte de Jacob para que uno sepa qué

ésta va a ser su destino. El título referente a la habitación agarra fuerza solamente al final, siendo, nuevamente una metáfora del vacío que crea la muerte en la vida de los demás. La primera llamada de “Jacob, Jacob” para que venga un niño de jugar luego se vuelve un lamento profundo (Smythe 70).

Los argumentos de Woolf no son formulaicos, no son predecibles. En *To the Lighthouse* vemos dos días en la vida de una familia, separados por un lapso de diez años, en *Orlando* un personaje no sólo vive más de 400 años sino que cambia de sexo. En *Mrs. Dalloway* seguimos a la protagonista por un solo día en Londres mientras hace una fiesta a la que asiste el Primer Ministro, pero en este día ella se topa con personas importantes de su pasado y también con el anuncio del suicidio de un joven. La fiesta en si casi ni interesa ni tampoco son temas centrales la llegada de Peter Walsh o de Sally Seton, y mientras que la muerte de Septimus Smith es una especie de eje contundente (pivotal?) no es el foco entero de la novela. La obra trata de algo más, algo casi indecible.

Puga también parece querer hablar de lo que no se dice, de lo que no tiene nombre. No son las acciones lo que importa; como dice Lourdes: “la gente siempre quiere saber lo que pasó. . . un hecho, una anécdota. Como si con eso ya pudieran entender lo que sucede” (POP 189). Pienso que cuando se encuentra defectos en un libro como *Pánico o peligro* es porque se está llegando con prejuicios sobre lo que debe ser, desde antes, la literatura. Este libro tiene una estructura orgánica que se parece a algo gaudiesco, no a algo de estilo clásico, y si uno no está acostumbrado a ver estructuras de este tipo, no le halla la estructuración. Hay un arco narrativo, me parece cuyo clímax/ápice es la desaparición de Socorro. El final se siente algo incompleto en que Susana, al igual que Nyambura, está todavía en el proceso de forjar una identidad, pero

quizás esta falta de compleción es reflejo de la “ficción” del ser completo que menciona El-Beshti en su artículo sobre Malcolm X (359). *Pánico y peligro* consiste en un grupo de cuadernos escritos por la narradora protagonista mientras va tratando de entender quién es y cómo es su vida. Puga crea aquí una narración tan lisa que parece una sola tela. Los sucesos fluyen de una manera tan lenta y tan suave que no se siente obra escrita. Por ejemplo Susana la protagonista explica cómo es su primer trabajo y allí mismo se le avisa que su padre murió. Es su jefe quien se encarga de los asuntos del funeral y la deja con su madre, de manera que nada siente abrupto, ni siquiera la muerte repentina de su padre. Así fluye la novela, de una idea a otra, de un evento a otro, y la interconectividad hace que toda parezca relacionada. Igualmente las clases de inglés que toma Susana se mencionan y luego se olvidan hasta cien páginas más, pero esto da una cierta continuidad al texto, ya que todo ese tiempo la protagonista las ha seguido tomando. Son hilos que se toman y luego se retoman, una técnica que también usa Woolf. Cuando hay necesidad de introducir nuevamente algún personaje, algún tema, lo hace de una manera que también es muy suave, por ejemplo:

Era un tiempo que al que pronto me acostumbré. Lourdes, mi trabajo, mi jefe encuadrándolo. La propulsión: Arturo. Yo, como quien dice, el viajero
...

Y fue así que un día noté que Socorro había ingresado en nuestra vida diaria. (POP 276)

Esto también hace que el texto se sienta como algo continuo. Quizás se parezca a Proust en esto. No obstante y quizás para evitar que el lector pierda una cierta objetividad, Puga

salpica esta obra tan fluida con reflexiones que nos acuerdan del hecho de que éste es un texto escrito con cierta intención; estas reflexiones son las autorreferencias que ya se mencionaron.

La obra de Puga *Las posibilidades del odio* hace que uno pregunte qué es una novela. ¿Puede consistir una novela en varias novelitas yuxtapuestas en las cuales los protagonistas nunca interactúan? Seymour Menton percibe a *Las posibilidades del odio* como una colección de cuentos mientras que otros la ven como novela (Menton 369). Otras novelas de Puga son aun más abiertas. Algunos tienen un tono ensayístico, no se dividen en capítulos sino en textos sueltos de diferentes tipos. Así como *Orlando* oscila entre la ficción y la biografía, los textos de Puga oscilan entre un libro de recuerdos y un ensayo sobre la literatura. La producción de Puga coincide con la época en la cual había mucha experimentación con el texto abierto y algo de esto refleja su época, pero aun así Puga parece ir más allá de algunos escritores de su tiempo:

Una novela puede ser una manera de ponerse en las cosas para entenderlas, para reconstruirlas o reorganizarlas. Para recordarlas o conjurarlas. Es una manera de ser que dura lo que dure esa novela. . .
Desata un lenguaje propio, cuya dirección uno no tiene más remedio que seguir hasta ver qué ha sucedido en esa escritura. (LFDS 22)

El acto de escribir o crear como tema de importancia. Septimus Smith en una escena de cierta alegría y esperanza combina elementos para crear un sombrero que Rezia, su esposa, cose. Este parece ser un acto de posible salvación para él: “It was wonderful. Never had he done anything which made him feel so proud. It was so real, it

was so substantial, Mrs. Peters' hat" (MD 218). Y el gusto continúa: "He had become himself then, he had laughed then" (MD 218-219).

En *To the Lighthouse* Lily intenta pintar un cuadro pero encuentra que es imposible pintar mientras Mr. Ramsay le esté exigiendo tanta atención:

And he shook his head at her, and strode on ("Alone" she heard him say, "Perished" she heard him say) and like everything else this strange morning the words became symbols, wrote themselves all over the grey-green walls. If only she could put them together, she felt, write them out in some sentence, then she would have got at the truth of things. (TTL 167)

Está el anhelo de lograr entender a través de la creación pero también la frustración de no poder hacerlo. Puga habla de lo no completo de la escritura, de cómo no logra revelar lo que se intenta revelar:

Pero no era eso lo que te quería contar, en el fondo. O tal vez no era así. Es que cuando decidí escribirte este cuaderno, creo que lo imaginé distinto. Pensé que te iba a contar mi historia más que nada para que me entiendas. No sé por qué, creo que para no dejarte hablar tan confiado, pero ahora veo que no hay nada aquí que te muestre algo especial. Es como cuando hacía 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 debajo de las palabras. Las palabras decían una como máscara. . . como cáscara que no dejaba ver nada. (POP 27)

En *Antonia* también hay una brecha entre lo que uno quiere decir y lo que dice:

. . .uno habla con muchas frases sin terminar, y no por indecisión sino porque lo que se siente y lo que se logra decir tienen una densa bruma en medio. Los silencios intempestivos que cortan de tajo la elocuencia se deben al profundo sabor de insatisfacción; de desazón muchas veces.

(*Antonia* 14)

Woolf también menciona esto: “I see myself as a fish in a stream; deflected, held in place, but cannot describe the stream” (MOB 80). Woolf entiende que es necesario usar el lenguaje para explicar el mundo pero que el lenguaje no capta todo. En *Jacob's Room* escribe:

It is thus that we live, they say, driven by an unseizable force. They say that the novelists never catch it; that it goes hurtling through their nets and leaves them torn to ribbons. This, they say, is what we live by—this unseizable force. (JR 156)

En *Orlando* Woolf escribe: “Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice?” y tanto Bernard como Susana sienten la necesidad de escribir lo experimentado, pero los dos personajes no logran decir lo que quieren.

Puga tiene una serie de textos sobre la escritura: *La forma del silencio*,¹ *De cuerpo entero*. Son novelas que no tienen una forma tradicional, novelas de metaliteratura, en donde se explora el hecho de escribir, de crear y se define lo que es para Puga la novela. Sobre todo la novela para Puga tiene que ver con la libertad y la exploración, el ir descubriendo cómo es el mundo. Son como un personaje del Bildungsroman en que van formándose a la medida que se escriben y no tienen una forma predeterminada.

Un tema importante de la novela es el lenguaje en sí -para qué sirve, cuál es su función, como uno debe valerse de él y cómo lo atrapa a uno. Se repite esta idea en lo que piensa Rachel en *The Voyage Out*:

It appeared that nobody ever said a thing they meant, or ever talked of a feeling they felt, but that was what music was for. Reality dwelling in what one saw and felt, but did not talk about. . . (TVO 37)

La relación entre el lenguaje y Puga y el lenguaje y Woolf es de importancia. En *Pánico o peligro* es interesante que la narradora concibe a los elementos de su casa como los objetos para los cuales el lenguaje se creó. El lenguaje no es público sino personal. Al mismo tiempo, como Susana no se cree experto en el lenguaje, entiende el mundo de otra manera: los objetos, las sensaciones también tienen para ella mucha validez. La ventana y su posición en la ventana desde la cual observa al mundo son sumamente importantes. Quizás es por esto que se siente que su versión del mundo tiene mayor validez que la de Lourdes, pues no viene desde afuera ni es algo aprendida de libros sino que surge de la misma experiencia de la narradora. No es tan vulnerable a las distorsiones de la retórica.

En *Pánico o peligro* en la página 239 hay un conflicto entre la historia oficial y la que escucha Susana contada por los centroamericanos. “Todos jóvenes, todos iguales oyendo su historia explicada por este otro, tan distinto a como lo hacen los libros de la escuela” (POP 239). Las palabras de Lourdes, la plática del joven centroamericano y lo que siempre se ha escuchado son discursos que compiten y se contradicen. Al salir de la junta la narradora contrasta lo bonito de la reunión política con las imágenes de Sears y

Liverpool, imágenes que a uno se le ha convencido que son las únicas (POP 244). Susana se hace consciente de esta brecha entre la realidad y las palabras que la describen: “. . . las palabras no decían lo que yo había visto” (POP 384) y Lourdes rumina sobre el concepto del lenguaje que designa en lugar de revelar (POP 385). Un importante conflicto en *Pánico o peligro* es esta necesidad de descubrir la realidad cuando tanto se opone a ello, y esta brecha entre lo dicho y lo que se quiere decir es fundamental.

En *Las posibilidades del odio* no es hasta que Flavia cuente su historia al expatriado británico que ella misma se da cuenta que tiene una historia, que logra verse desde afuera (LPDO 166). No comienza a conocerse a sí misma sino hasta que utiliza el lenguaje. Nyambura dice a Chris:

porque estaba descubriendo que hay que hablarse la historia propia; cada cual la tiene que hacer en sus palabras. Así se conquista la dignidad y no repitiendo nombres de reyes británicos o ríos o capitales y admiraciones disecadas, que es lo que hacemos todos, incluso los blancos. (LPDO 258)

El lenguaje es una herramienta defectuosa pero la única que se tiene. Bernard en *The Waves* también requiere del lenguaje:

. . . in order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story- and there are so many, so many, stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on; and none of them are true. Yet like children we tell each other stories, and to decorate them we make up these ridiculous, flamboyant, beautiful phrases. (TW 238)

pero también Bernard dice “I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement” (TW 238). De cierta manera esta descripción corresponde al texto de *Pánico o peligro*, ya que esta novela se supone es en principio una comunicación de Susana a su amante y tiene esta calidad de no articulado, de texto espontáneo, ingenuo e incompleto.

Tanto Woolf como Puga parecen escribir de una manera intuitiva. Apunta Woolf “the pen gets on the scent” (MOB 93). Y Susana escribe:

Eso me da miedo, y hay otro pedazo de gris todavía: el pánico que nos impide ver el peligro. Nos encierra en nosotros mismos. ¿No lo sientes así? Por eso creo que no hay más remedio que seguir escribiendo y tanteando hasta cruzar por completo lo gris. A riesgo de perderse ahí, de quedarse ahí. Aquí en una historia inacabada e inútil . . . ciega. (POP 227)

Como *Pánico o peligro* es un texto escrito en la primera persona, la narradora es quien controla el texto, y todas las acciones se filtran por ella. Ella juzga y ella elige. De cierta manera esto da más control a la narradora, aunque ella siempre se plantea como alguien que no tiene poder alguno: “Es mi historia y la manera en que se me fue haciendo el mundo a través de ella . . .” (POP 390). Nótese que la historia aquí hace el mundo y no al revés.

Hay una especie de ironía entre las descripciones de Lourdes de su novela que nunca vemos y la de Puga- Lourdes dice: “Necesito un personaje que sacuda, que avive las cosas. Que traiga otro lenguaje” (POP 381). Este personaje imaginado es casi lo contrario de Susana, quien no se mueve, que es pasiva, que no articula, que tiene un

habla normal, pero la novela de *Pánico o peligro* logra más que la hipotética novela de Lourdes. Habla de la corrupción y los efectos de la opresión pero sobre mucho más también. También se siente ironía en que Lourdes quiere escribir pero lo ve “como un proceso para llegar a otras cosas” (POP 207).

En un momento la narradora se da cuenta que escribe su texto no para su compañero sino para ella misma. A medida que madura a través de la escritura, ella se vuelve lo más importante en su propia historia.

Pánico o peligro trata de la concientización a medida que uno escribe y también de la concientización a medida que uno crece, la relación que uno tiene con el mundo, etc. Los personajes van cambiando con el tiempo. Habría que preguntarse si Lourdes cambia de la misma manera que Susana o si se queda un poco más estancada que su amiga. Ella dice, en un momento de crisis que Susana le da envidia, pues ha podido hacer cosas que ella no ha podido hacer. De repente la vemos vulnerable y no tan segura como aparenta ser.

Y parece que lo que escribe Susana es una especie de contrahistoria que se opone a la historia oficial de México, a lo mucho que se dice, las palabras que distorsionan, a las imágenes que se presentan en los escaparates de Sears y Liverpool como verdaderas y únicas pero que no tienen nada que ver con lo verdaderamente bello (POP 244). Es un documento escrito para todos, pero escrito teniendo muy en cuenta a los desaparecidos:

A veces yo camino por una zona gris y fría desde donde todo se ve distante y diluido. Me apuro para cruzar pronto, acercarme a lo que sea, salirme de ahí, pero son ineludibles esas zonas. Me suceden. Las veo y

las oigo de lejos, y no sé porque invariablemente pienso . . .¿sabes en qué?, en todos esos desaparecidos. Siento que están ahí, aquí, bien cerca, y nos oyen vivir, nos ven, nos tratan de llamar la atención para que los rescatemos, y hay todo un gris de por medio que disfraza las cosas, que les quita la importancia de la línea, el sonido y el significado. (POP 227)

Participar en el mundo. El Bildungsroman tiene que ver con el proceso en que un joven llega a encontrar su lugar en el mundo. Susana busca a través de Arturo interactuar con el mundo pero luego se da cuenta que no sirve hacerlo así. No tiene el valor de caminar por las calles hasta estar con él. Lo hace con cierta seguridad, pero lo hace únicamente aguantando a una relación medio abusiva, en donde Arturo insiste en que ella vea el mundo desde su punto de vista. Con el tiempo y después de dejar a Arturo sí logra interactuar con el mundo, una cosa que muestra que los personajes femeninos principales de Puga sirven como modelos de lo que Woolf imaginaba podrían ser las mujeres cuando no se les limitara tanto. Nyambura, por ejemplo, con su tesis brillante en algún momento podría llegar a ser esa hermana de Shakespeare de que habla Woolf en *A Room of One's Own*. Así como los personajes femeninos de ambas autoras llegan a encontrar una manera de interactuar con el mundo, Woolf y Puga, como escritoras, también logran tratar sobre la condición femenina sino también al mundo como algo completo, tratan sobre el tiempo, el espacio, la ciudad, la política- temas que se extienden más allá del dintel de la puerta.

Este interactuar con el mundo es lo que logran los personajes femeninos de Puga y que quizás lo pueden hacer porque tienen resueltos sus problemas de género. Tiene que ver con esa “nueva manera de ser” que propone ella.

Pérdida. En esta sección se hablará de la vertiente elegiaca de las obras de Woolf y Puga, de los temas en sus textos que se asocian con la pérdida: la soledad; la muerte de la madre; el distanciamiento del padre; la muerte de un joven prometedor; el pánico, la angustia, el miedo y sus fuentes, el suicidio y la guerra, el terrorismo estatal y el colonialismo; la ciudad como ente indiferente y enajenador; y las diferencias sociales. Aunque la sensibilidad de las dos autoras respecto a estos temas pudo haberse originado en las particularidades de sus familias de origen, esta sensación de pérdida afecta a todos los personajes de sus obras y no a unos pocos.

La soledad, el aislamiento. Este es tema central en *Las posibilidades del odio* y en muchas otras obras de las autoras. En *Las posibilidades del odio*, la estructura social hace que cada personaje esté aislado de los demás. En *Pánico o peligro*, la narradora, aun rodeada de amigos, sufre cierta soledad. Con Woolf, está la tremenda soledad de Séptimus y Lucrezia y la falta de conexión verdadera de algunos de los personajes en *The Waves*, por ejemplo Rhoda y Louis. En *To the Lighthouse* se ve la soledad que existe aun en el seno familiar.

Es de notarse que en español no hay dos palabras para *solitude* y *loneliness*. Esto es importante porque la soledad de la que habla la narradora en *Pánico o peligro* es ambas cosas. Ella busca la soledad pero también sufre de la soledad. Woolf también sabe la importancia de *solitude*: “To shut out, to concentrate-that is-perhaps-perhaps the necessary condition” (*Diary* 4:179).

“¿Esas cosas son así de importantes para todo el mundo?” La narradora se pregunta esto en la página 22 de *Pánico o peligro* y es un pensar si ella es como los demás. Es un cuestionamiento que sólo logra, quizás con la escritura.

Pánico o peligro es un libro que trata de la pluralidad en varios sentidos. El plural de “ellos” que mandan, pero también el plural de los burócratas en Hacienda, el grupo de cuatro, los estudiantes de inglés, los centroamericanos, etc. etc. Los personajes son a la vez aislados y también obligados a prestar atención a lo que opina la pluralidad, que juzga y restringe: “Yo me sentía, creo, hecha de tonos, de gestos, de ritmos, y las palabras de Lourdes no los tocaban” (POP 54).

Con *Las posibilidades del odio* para la mayoría de los personajes la soledad no es una bendición, es algo que hay que huir, pero de la que no se puede uno escapar. Ruega el gerente de blanco, nacido en Kenya, al que lo acompaña en el bar, un turista extraño, “no me deje solo todavía” (LPDO 22). Vemos a la escritora mexicana, que tiene esposo, deambular sola por Nairobi. Nunca la vemos con su marido. En el pordiosero vemos una soledad completa. No dialoga con nadie, apenas es el tema de conversación entre el niño blanco que lo observa y su madre, pero él no habla con nadie.⁵ Una vez hecho pordiosero no vuelve a hablar: “Se había acostumbrado a morir en silencio y ni siquiera el sueño parecía tentarlo.” (LPDO 57).

De niña Nyambura no sabe hacer contacto con sus familiares, no sabe pedir ayuda, así recuerda algunos temores de la niñez: “. . . y ella entraba al baño casi llorando de angustia sin saber que esas cosas podrían decirse, podrían cambiarse, podrían, al menos, compartirse” (LPDO 195). No obstante, cuando está por entrar en la universidad

Nyambura busca la soledad que tiene que ver con el estar con uno mismo para encontrar algo. Comienza a “necesitar tiempo, espacio para ella. . .” (LPDO 267). “. . . pero supo que era necesaria una cierta distancia, un terreno suyo” (LPDO 271). Aunque Nyambura desea tener amigos, cuando conoce a la mexicana que también busca la amistad, hay una conexión potencial que Nyambura rechaza, quizás porque, aunque ambas tienen algo en común, en Kenya, la mexicana se ve “en el papel de gringo” (LPDO 275) y eso le desagrada y avergüenza a Nyambura- no quiere ser vista por los demás con una extranjera.

Entre José Antonio y Jeremiah vemos una serie de desencuentros, cada uno de ellos busca la amistad no por ser una amistad sino porque espera algo de ella. Hay cierta ingenuidad en esto y ninguno de los dos opera de una manera deshonrada, simplemente no se puede. José Antonio quiere “mirar a la gente a los ojos” (LPDO 95), pero no se ve que llegue a comprender nada de estas miradas. Si acaso, la experiencia de ellos con el niño que juega con una pelota de futbol parece ser el momento de mayor convivencia, pero sucede en un espacio que no es suyo y del cual hay que ir.

La estructura de *Las posibilidades del odio* refleja este aislamiento en que las seis secciones tratan de diferentes personajes y no interactúan éstos entre sí sino que al contrario muestran perspectivas muy diferentes sobre lo que es Kenya.

Con Woolf la soledad surge casi siempre dentro de una multitud. Hay el caso especial de Miss Kilmore que pierde a la hija de Mrs. Dalloway. Al mismo tiempo, hay veces en que un personaje se retira de la sociedad para encontrarse a sí mismo, por ejemplo cuando Rachel se aparta un día en *The Voyage Out* para pensar si está o no

enamorada, o cuando Orlando se aparta de los demás para hacerse poeta. Como ya se mencionó, este apartarse lo hacen también Lourdes, Susana y Nyambura.

La muerte de la madre. En ambas autoras aparece este tema como piedra fundamental, surge este tema en *Las posibilidades del odio*, *Pánico o peligro*, y *To the Lighthouse*. Aparece, además en los textos autobiográficos de las dos escritoras, *A Sketch of the Past* y *De cuerpo entero*.

Aunque se lamenta la pérdida de la madre en muchas obras, se siente también otra pérdida, la de no haberla conocido bien. La muerte de la madre de Nyambura es repentina, pero también hay tan poca comunicación entre Nyambura y su madre que se siente que la ha perdido desde antes. En *Las posibilidades del odio* Nyambura recuerda:

En cambio su madre, no sabía por qué, en esos momentos en que ya todos dormían, la imaginó siempre triste y tan sola como ella, pero, curioso, al buscarla en el recuerdo, no le era posible verla porque el padre se aparecía siempre en medio, ocultándola, impidiendo el encuentro. Y no sabía a quién protegía el padre: a ellos de ella o a ella de ellos para quedársela él.
(LPDO 196)

James siente algo similar cuando piensa en su madre en *To the Lighthouse*: “But all the time he thought of her, he was conscious of his father following his thought, shadowing it, making it shiver and falter” (TTL 212).

En *Pánico o peligro* Susana también se queda huérfana, pero la madre es tan gastada antes de su muerte que, aunque la extraña y lamenta su muerte, no tiene el impacto que hay en las otras obras. La madre de Susana es silencio y resignación y comienza a morir mucho antes de su muerte. Además, cuando Susana habla de la

intención de escribir de cómo murió su madre y cómo cambió todo con la muerte de su madre, le distrae de eso algunos comentarios de Lourdes sobre cómo hay que escribir (POP 94). Puga evita tratar estos hechos directamente. Otra muerte de una madre en *Pánico o peligro* es la muerte de Lola, pues ella es la parte materna del conjunto de las amigas, muere al intentar dar a luz y con ella muere toda la parte maternal del futuro de las amigas. Ninguna otra amiga parece interesarse en tener niños o pensar siquiera en la maternidad.

En *To the Lighthouse* Mrs. Ramsey es un personaje fundamental que desaparece a la mitad de la novela pero cuya presencia persiste hasta el final. Con ella sabemos qué piensa y qué siente. Es una figura más completa que las madres de Susana y Nyambura, pero sigue siendo una especie de misterio para los demás (Goldman 41). En cambio, Rachel de *The Voyage Out* no tiene recuerdo de su madre, para ella es simplemente un retrato sobre el pianoforte. Lo que se dice de la madre de Rachel es que, aunque ahora la tienen como una especie de ángel mientras estaba viva, la criticaban sus cuñadas y la maltrataba su esposo.

Relaciones entre padre e hijos. Hay un tema común en *Las posibilidades del odio* y *To the Lighthouse*, a saber, la relación entre el padre y los hijos estando ausente la madre y el vacío que queda. Este tema se relaciona con el Bildungsroman porque trata de la familia de origen pero también influye en cómo el protagonista se relacione con la sociedad, ya que así no hay una guía inmediata que incorpore al protagonista al mundo. No hay en los escritos de Woolf y Puga un padre que no sea distante.⁶ El más cercano quizás es el de *Pánico y peligro*, pues en esa novela no hay grandes conflictos en la familia de origen, pero se nota luego una cierta crítica del padre por parte de Susana. En

la primera novela de Woolf, *The Voyage Out*, la figura del padre se ve con recelo. Helen así piensa del padre de Rachel: “She suspected him of nameless atrocities with regard to his daughter, as indeed she had always suspected him of bullying his wife” (TVO 24). En *To the Lighthouse* las siguientes líneas reflejan la opinión de un hijo respecto a su padre:

Had there been an axe handy or a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father’s breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of emotion that his father excited in his childrens’ breasts by his mere presence; standing as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better than he was (James thought), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgement. (4)

Esta relación tiene un paralelo en *Las posibilidades del odio* sobre todo en el trato entre Ngongo y su padre. De niño Ngongo es el preferido del padre, el al que se le escucha y el hijo cuyas acciones se celebran, pero a medida que llega a la adolescencia la situación cambia:

-Te lo he dicho siempre, y una cosa que nunca te dije porque hasta ahora no fue necesario, es que a tu padre le debes respeto.

La cara lívida, la voz temblorosa. Invariablemente terminaban así las discusiones entre Ngongo y su padre, . . . “ (LPDO 230).

No obstante, en otra sección Ngongo dice: “-Nyambura, entiéndeme. Lo que quiero es despertarlo. No lastimarlo. Quiero salvarlo” (LPDO 246). Aunque hay conflicto, la relación entre Ngongo y su padre no es de odio.

Existe una relación similar entre Nyambura y su padre:

. . . de mí no sabe nada. Quizá sólo lo que las monjas aquí le han dicho, pero yo sé que las monjas no saben nada de mí. Y Nyambura se dio cuenta de que su padre sólo quería saberla a través de las monjas. ¿Porque eran monjas o porque eran blancas? (LPDO 247)

Cuando a Nyambura la expulsan de la escuela de monjas, la reacción del padre es el silencio y el repudio: “tú, ocúpate de tu hermana”, le dice a Ngongo, “que estudie lo que quiera, en donde quiera” (LPDO 262). Es un lavarse las manos que se parece un poco a la distancia que se crea entre Mr. Ramsey y sus hijos en *To the Lighthouse* y el poco interés de Willoughby en Rachel. No obstante, las relaciones entre padre e hijos de *Las posibilidades del odio* tienen un contexto más político que las de los personajes de Woolf. James se da cuenta que el odio que siente hacia su padre se asocia con “-tyranny, despotism, he called it- making people do what they did not want to do, cutting of their right to speak” (TTL 208), pero esta tiranía es más personal. En cambio, hay un verdadero conflicto en la manera de percibir el mundo entre el padre cristiano y colonizado y sus hijos radicales:

. . . Y a Nyambura de pronto toda la casa, casa de ingeniero eficiente y bien portado, de burgueses africanos, con sus lámparas en los rincones y los sofás bien centrados, ventana al jardín, cocina limpia, la humilló, la

abofeteó, la incitó a mirar al padre por primera vez con desprecio. (LPDO 278)

En *Pánico o peligro* no hay tanto conflicto entre la hija y sus padres mientras el padre está vivo pero luego Susana piensa en su padre como alguien déspota y exigente. (91) y teme que Mateo sea así también. Hay una figura paternal que se contrasta con la del padre en el Sr. González, el primer jefe de Susana:

Era como si cada mañana se sentara ahí con una paciencia infinita y me fuera mostrando cosas muy lentamente. . . . Le contaba de mis miedos, de mi vida; de Lourdes y mi mamá, y él tenía una manera de no olvidarse de nada de lo que le decía; todo quedaba integrado en su voz, en su tono (POP 55-56)

El jefe español de Susana también toma un papel paternal al insistir que ella busque otro trabajo en donde pueda crecer más. Esta relación benéfica entre una joven y un hombre mayor no es evidente en los otros libros de las dos autoras.

La muerte de un joven prometedor. Percy en *The Waves*, Septimus en *Mrs. Dalloway*, en *The Voyage Out*, Jacob en *Jacob's Room*, Socorro en *Pánico o peligro*, Ngongo en *Las posibilidades del odio*: todos estos personajes son jóvenes que mueren y cuya muerte es de una importancia fundamental para la novela. Se lamenta no sólo la pérdida del joven o la joven sino el hecho de que no se lo puede o se le pudo conocer por completo. De estos personajes el personaje más maduro es Socorro, pero sigue siendo un enigma. Los otros mueren antes de ser completamente formados. Zwerdling nota que Percival no habla, aunque todos alrededor de él lo hacen y en todos los casos de Woolf

con estos jóvenes no se usa la técnica de monólogo interior, de manera que no llegamos a conocer bien a estos personajes (“Jacob’s” 899). Lo mismo sucede con Puga. Los que se mueren, Socorro, Ngongo, Antonia, son los que no conocemos desde adentro sino sólo desde afuera. Quizás esto hace que los jóvenes mencionados sean más distantes y más heroicos a la vista de los demás.

Además en cada caso, con Socorro, Ngongo, Antonia, Percival e incluso Jacob, el héroe tiene una cierta posición o característica que lo pone en una posición superior. Muchas veces se siente que el narrador desaprueba de ellos, de este privilegio. Zwerdling habla de esto con respecto a Jacob en *Jacob’s Room* (904), pero es cierto con los otros héroes también.

Percival es presente e importante, pero no dice nada en *The Waves*. No importa qué piensa o cómo es su vida. Su historia reside en su muerte y en el hecho de que es admirado y querido y lamentado. La modelo Socorro en *Pánico o peligro* también es una figura heroica que se muere y cuya muerte afecta a los otros personajes de manera profunda. Con Socorro, la belleza y la vida muy diferente que tiene a comparación con la de la narradora crea más distancia. Su belleza también es un obstáculo para que la narradora se acerque a ella. Con Ngongo la diferencia de género, el hecho de que Ngongo es claramente el favorito de su padre y la misma personalidad arrogante de Ngongo crea una distancia entre él y Nyambura, quien, aunque no narra, es el punto de perspectiva para la parte de la novela en donde aparece el joven.

Percival muere de una manera más aleatoria que Socorro y Ngongo, no muere por una causa. Igualmente, Jacob de *Jacob’s Room* fallece no por una causa o por los actos malévolos de otros sino sin razón y en *The Voyage Out* también la joven

protagonista muere de fiebre después de haberse comprometido con su novio Terrence. Aun en *Mrs Dalloway*, en donde la víctima de la Guerra que se muere lo hace porque se suicida, Richard Dalloway piensa: “Really it was a miracle thinking of the War, and thousands of poor chaps, with all their lives before them, shovelled together, already half forgotten; it was a miracle” (MD 174).

La inevitabilidad del destino de la historia es presente en Woolf:

this van; this life; this procession; would wrap them all about and carry them on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, a blue petal, some oak trees, and rolls them on” (MD 210).

Pero dentro de nosotros nos preguntamos por qué ha de ser inevitable. Por qué no podemos cambiarlo.

En *Jacob's Room* tenemos la imagen de los jóvenes marineros que van sin quejarse a la muerte:

The battleships ray out over the North Sea, keeping their stations accurately apart. At a given signal all the guns are trained on a target which (the master gunner counts the seconds, watch in hand—at the sixth he looks up) flames into splinters. With equal nonchalance a dozen young men in the prime of life descend with composed faces into the depths of the sea; and there impassively (though with perfect mastery of machinery) suffocate uncomplainingly together. Like blocks of tin soldiers the army covers the cornfield, moves up the hillside, stops, reels slightly this way and that, and falls flat, save that, through field glasses, it can be seen that

one or two pieces still agitate up and down like fragments of broken
match–stick.

Y de nuevo:

But nowadays it is the thin voice of duty, piping in a white thread from the
top of a funnel, that collects the largest multitudes, and night is nothing
but a long–drawn sigh between hammer–strokes, a deep breath—you can
hear it from an open window even in the heart of London. (JR 162)

El mismo hijo de Mrs. Ramsey se mata en conjunto con otros: “[A shell exploded.
Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Arthur Ramsey,
whose death, mercifully, was instantaneous.]” (TTL 150).

Con las muertes en Woolf parece que no hay causa legítima porqué luchar. Son
figuras bellas, alzadas, son personas que llaman la atención y su muerte no tiene defensa.
Los que mueren sin quejarse lo hacen por un sentido de honor, pero este honor no se
explica ni se justifica, y es evidente la protesta de Woolf por estas pérdidas. Es obvio su
pacifismo, aunque nunca se dice, y parece ser mayor la tragedia en las muertes de Woolf
que en las de Puga.

Quizás el mayor idealismo presente en las obras de Puga tiene que ver con la edad
de la escritora. *Las posibilidades del odio* la publicó Puga cuando tenía treinta y cuatro
años, *Pánico o peligro* a los treinta y nueve, en cambio Woolf era mayor cuando escribió
sus novelas. Además Woolf pertenece a una generación que había perdido gran número
de sus miembros en la Primera Guerra Mundial, una guerra que no tenía justificación aun
para los que creen en las guerras justas. Woolf pertenece a una cultura que considera ser

ya en decadencia, Puga a una que más bien no ha logrado lo que ella espera, que todavía está en potencia.

Aun Orlando, aunque no se muere, tiene algo de este ángel que hace que los demás lo admiren. Pienso en las figuras heroicas de Edward Burne-Jones.⁷ En cambio, los personajes jóvenes que mueren en las novelas de Puga luchan por una causa justa y puede verse su muerte como una especie de sacrificio en una lucha que continúa. Son hasta cierto punto admirables, sobre todo Socorro, pero no tienen una masa de personas observándolos y comentando sobre ellos como es el caso de los personajes de Woolf. Ngongo es un poco más normal en que somos conscientes de sus defectos, como lo sería cualquier persona que fuera hermano de uno. Con Socorro, sigue siendo un misterio, aun después de que Lourdes la explique un poco a Susana. Con Socorro no se explica muy bien por qué decide hacer lo que hace. Simplemente le sucede. Sigue siendo una cifra para Susana. No la entiende hasta casi cerca del final de la novela, cuando toma una importancia que no tuvo al principio. Socorro, que gana la vida durante la novela como un modelo, como parte de la industria de la propaganda comercial, al final es como un anuncio dentro de la novela para la resistencia. Ella es clave en la novela, y la relación entre ella y Susana es importante. Susana la ve como alguien que mira su propia imagen en los espejos, en las ventanales de los coches y los escaparates de las tiendas por motivos de vanidad y autocomplacencia, no es hasta después que entiende que Socorro buscaba forjar para ella misma una identidad, y que su belleza no le era punto de orgullo sino un obstáculo que luego logró a usar para una causa más importante. Es la determinación de Socorro que la hace al final admirable y no su belleza. La última vez que Susana ve a Socorro, nota que algo tiene que raro, no es hasta después que se da

cuenta que no estaba maquillada. En ese momento estaba quizás más indefensa o más libre. Está esa ambigüedad. Al final la belleza de Socorro queda como un reproche contra todo el sistema. Susana, que durante casi toda la novela la veía con recelo y desprecio, como alguien falsa y superficial, termina asumiéndola a ella como su muerta (POP 440-441). De hecho, en varias de las novelas de estas autoras hay un personaje que adjudica o asume a algún muerto. Hay como un enlace que dura después: Bonamy con Jacob, Lily Briscoe con Mrs. Ramsey, Nyambura y Ngongo, Susana con Socorro, Septimus Smith con Mrs. Dalloway, Percival con sus amigos. No es simplemente duelo, es algo más significativo.

Pánico, angustia y miedo. Suicidio, guerra, colonialismo y terrorismo estatal. En las obras de las dos autoras se señala la sensación de angustia, pánico y temor. Muchas veces esta sensación se relaciona con un peligro real y omnipresente- como, con Woolf, el peligro del suicidio y la guerra, o, en el caso de Puga, el terrorismo estatal y opresión colonial. No obstante, aunque el peligro es real, no es obvio, los personajes están en situaciones normales, envuelto en lo cotidiano. Estos temas se relacionan con la pérdida porque surgen de una pérdida o la posibilidad de una pérdida.

Septimus Smith en *Mrs. Dalloway* expresa una angustia, una disforia que contrasta enormemente con la gran alegría de Mrs. Dalloway, pero que también a ella a veces le afecta: “there was in the depths of her heart, an awful fear.” (MD 281). Hay una constante tensión entre Eros y Tánatos en esta novela- el gozo de la vida y el abismo que se acerca: “This was now revealed to Septimus, the message hidden in the beauty of the words. The secret signal that one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair” (134). Este señal secreto que Septimus percibe y que percibe

como algo que se pasa de una generación a otra representa algo inherente a la cultura y enmascarada por la belleza.

“Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here’s death, she thought” (MD 279). Otra vez coexisten la alegría y la muerte, y nuevamente en el siguiente pasaje se siente la mezcla de consuelo y desesperación. Mientras un grupo en esa fiesta se ríe de un cuento del music hall:

And up came that will-o’-the-wisp, that vagulous phosphorescence, old Mrs. Hilbery, stretching her hands to the blaze of his laughter (about the Duke and the Lady), which, as she heard it across the room, seemed to reassure her on a point which sometimes bothered her if she woke up early in the morning and did not like to call her maid for a cup of tea; how it is certain we must die. (MD 267)

Puga también transmite esta misma angustia. Permea su obra “. . . el mismo pánico; la misma posibilidad de peligro” (POP 61). El hacer que estas sensaciones mixtas de gozo y angustia aparezcan no en algunos sino en muchos personajes en sus obras, Woolf y Puga presentan esta mistura como algo verdadero y no individual, una realidad que todos han de afrontar, un hecho y no una simple percepción.

Mientras que en la mayor parte de los textos toda violencia sucede fuera del escenario, sí hay una escena muy violenta en *Orlando*, la de los seres atrapados en el hielo que queda flotando en el río durante la inundación. Esta escena, que no pasa detrás de las bambalinas como en las otras obras de Woolf, es horrificca, catastrófica, y en la impersonalidad de la Naturaleza y la manera en que Dios parece castigar a los impíos, en

lo repentino que sucedió, lo incautos en que se encontraron las víctimas, crea una sensación de vulnerabilidad en el lector:

But what was the most awful and inspiring of terror was the sight of the human creatures who had been trapped in the night and now paced their twisting and precarious islands in the utmost agony of spirit. Whether they jumped into the flood or stayed on the ice their doom was certain.

Sometimes quite a cluster of these poor creatures would come down together, some on their knees, others suckling their babies. One old man seemed to be reading aloud from a holy book. At other times, and his fate perhaps was the most dreadful, a solitary wretch would stride his narrow tenement alone. As they swept out to sea, some could be heard crying vainly for help, making wild promises to amend their ways, confessing their sins and vowing altars and wealth if God would hear their prayers.

Others were so dazed with terror that they sat immovable and silent looking steadfastly before them. One crew of young watermen or post-boys, to judge by their liveries, roared and shouted the lewdest tavern songs, as if in bravado, and were dashed against a tree and sunk with blasphemies on their lips. An old nobleman--for such his furred gown and golden chain proclaimed him--went down not far from where Orlando stood, calling vengeance upon the Irish rebels, who, he cried with his last breath, had plotted this devilry. Many perished clasping some silver pot or other treasure to their breasts; and at least a score of poor wretches were drowned by their own cupidity, hurling themselves from the bank into the

flood rather than let a gold goblet escape them, or see before their eyes the disappearance of some furred gown. For furniture, valuables, possessions of all sorts were carried away on the icebergs. Among other strange sights was to be seen a cat suckling its young; a table laid sumptuously for a supper of twenty; a couple in bed; together with an extraordinary number of cooking utensils. (60-61)

Nótese aquí como esto parece a la narrativa de García Márquez. Es una experiencia de la colectividad y no de un individuo, y demuestra como Woolf no trata sólo temas del individuo sino temas sociales. Además este evento en donde mueren en conjunto muchos de diferentes maneras de ser refleja el efecto catastrófico de la Primera Guerra Mundial, en donde de repente muchos fueron arrastrados a la muerte. Al mismo tiempo, mientras que afecta a la colectividad, no hay una reacción en grupo sino múltiples reacciones, lo que hace que cada individuo se vea como aislado. Lo raro es que lo que más afecta a Orlando no es haber presenciado la muerte de miles de personas sino la traición de su amante. La indiferencia de la Naturaleza hacia los seres humanos no le preocupa a Orlando sino hasta cuando se vuelve mujer: “Braced and strung up by the present moment she was also strangely afraid, as if whenever the gulf of time gaped and let a second through some unknown danger might come with it”(Orlando 306).

Uno de los pocos momentos descriptivos de *Pánico o peligro*, un momento en donde la visión no es borrosa, los objetos aparecen sin el filtro del *como* y el *casi* y el *no sé* y las acciones vienen de manera casi secuencial (aunque Susana las describe como simultáneas), es el momento en que dos hombres secuestran a dos jóvenes desconocidos en la calle directamente en frente de la ventana de Susana, mientras ella observa todo.

Son pocos los detalles, pero son concretos, hechos de sustantivos, imágenes que repite una y otra vez Susana. No se ve más violencia aquí, pero Susana escribe: “Sentía que atrás había algo que había estado sucediendo siempre. Detrás, en alguna parte, estaban esos muchachos.” (POP 197). Es aquí donde se explica la sensación de pánico que impregna toda la novela. Es un pánico que tiene que ver no sólo con el recuerdo de la violencia y la posibilidad de una nueva violencia sino también con el hecho de que esta violencia es oculta por la Historia Oficial, por los discursos políticos por el ofuscamiento de todo el sistema por el Poder. Al no poder ver la violencia en ninguna parte de cierta manera entonces está en todas partes.

Es de notarse que el único testigo de este secuestro es Susana, y ella la única que puede, con este escrito, documentarlo. Hay un gran contraste entre la reacción de Susana ante la desaparición de los muchachos, que no sólo no puede olvidar sino que guarda dentro de sí por el resto de la novela, y la reacción de Orlando frente a la catástrofe del deshielo. Orlando parece negar lo que ve enfrente como tantos negaron los efectos de la Primera Guerra Mundial. .

Nyambura también es capaz de sentir el pánico: “Y sintió miedo de Roma. Se sintió observada, sabida por Roma. La que le preparaba algo. Porque Roma hace eso. Le hace eso a la gente. Se aburre sin su circo. Sin su dosis de sangre” (LPDO 261). Hay que acordarnos que en este momento Nyambura aún no se recupera del asesinato de su hermano; aunque quizás nunca se recuperará de esta muerte, es todavía una herida fresca y siempre presente.

En *The Waves* hay también esta sensación de algo que mira y desea la muerte de uno. Neville dice:

Now I say there is a grinning, there is a subterfuge. There is something sneering behind our backs. That boy almost lost his footing as he leapt on the bus. Percival fell; was killed; is buried; and I watch people passing, holding tight to the rails of omnibuses; determined to save their lives. (TW 281)

Pero Bernard reta a este ser:

‘But this is better than one had dared to hope.’ I say, addressing what is abstract, facing me eyeless at the end of the avenue, in the sky, “Is this the utmost you can do?” ‘Then we have triumphed. You have done your utmost, addressing that blank and brutal face (for he was twenty-five and should have lived to be eighty) without avail.’ (TW 282)

Aunque todos temen una catástrofe, el miedo que siente Jeremiah en *Las posibilidades del odio* es más específico y más frecuente: “En su pueblo y en Nairobi, Jeremiah era capaz de reconocer su propio miedo en todo lo que veía. Estaba ahí, en el aire: el miedo a no comer, a no tener dónde dormir, a esa mirada fría y huidiza del blanco” (LPDO 84).

Este temor a la miseria también se vislumbra en *Mrs. Dalloway*, cuando Rezia Warren Smith, quien por la enfermedad mental de su esposo se encuentra en una situación precaria, observa a una pordiosera anciana y piensa: “Suppose it was a wet night? Suppose one’s father, or someone who had known one in better days, had

happened to pass, and seen one standing there in the gutter? And where did she sleep at night?” (MD 125).

El temor aquí se relaciona con el temor a la miseria y la falta de cobija y comida que esa trae, pero también con el temor a la vergüenza de encontrarse en la indigencia.

Aunque Mrs. Dalloway es protegida de la pobreza, aún así llega a sentir el miedo, quizás en parte porque ha estado enferma: “She had a perpetual sense, as she was watching the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day” (MD 11).

En algunos casos el pánico parece ser una especie de agorafobia o un miedo a lo desconocido. A Susana no le gusta viajar: “Odio viajar; no entiendo nada de lo que veo. Me acuerdo de una sensación de pánico que comenzó desde que íbamos en el coche de Claude y que duró hasta no sé qué día, pero casi el final del viaje” (POP 66- 67).

Nyambura no quiere volver a subirse a un avión. Y siente que ella sola sostiene el avión en su vuelo.

Hay también el temor a ser expuesto a los demás, a ser visto: “Creo que yo me quería esconder, ser anónima, ver más que ser vista” (POP 72). Es con la muerte de Lola que Susana descubre la causa de su azoro: “El silencio imperceptible de la muerte” (POP 203).

El pánico en *Pánico o peligro* es asunto familiar. En el primer párrafo del libro el padre maneja con miedo por la ciudad un carro que será el único que tiene la familia. Inmediatamente sabe el lector a qué clase pertenece la familia y que no es de la clase dominante. Viajar para ellos no es agradable, representa el peligro, la incertidumbre.

Parece que estos paseos son forzosos, algo impuesto desde afuera y no algo que ellos deciden hacer automáticamente. Rutinas obligatorias de la clase media mexicana.

Es sólo cuando Susana siente solidaridad con los demás que pierde el miedo: “Me acuerdo que mi miedo se vació, inútil de golpe. Son como nosotros, pensé” (POP 70). “No sé porque los espacios abiertos me intimidaban. Los cambios, ya lo viste, me abrumaban. Pero en ese camión, inesperadamente, me sentí protegida. Mucha gente iba de pie; nos apretábamos unos con otros, ni modo, y de golpe uno sentía que estaba entre la gente. Sólo gente. Así tan juntos no sentía miedo” (POP 72). Igualmente, cuando empieza a usar las peseras para llegar al trabajo, Susana ve más de cerca a la gente, convive más con las personas en la calle, con sus conciudadanos, y eso crea una especie de solidaridad que le da confianza y le quita algo de su miedo:

Y el hecho es que sí me estaba afectando el cambio muy profundamente. O, como dije antes, se debió al momento que vivíamos; a lo que acabábamos de pasar con Socorro. Por un lado me sentía mucho más cerca de todo, la calle me resultaba más familiar. La gente ya no era nada más gente; eran maneras de sentarse, ropa, colores, manos, nuca que de alguna manera ya vivía a diario.” (POP 367)

En *The Waves*, cuando muere Percival Rhoda dice lo siguiente:

I will set aside this afternoon, I will make a pilgrimage. I will go to Greenwich. I will fling myself fearlessly into trams, into omnibuses. As we lurch down Regent Street, and I am flung against this woman, upon

this man, I am not injured, I am not outraged by the collision. A square stands upon an oblong. (TW 289)

Y luego recuerda Rhoda:

Then in some Hall I parted the boughs of music and saw the house we have made; the square stood upon the oblong. "The house which contains all," I said, lurching against people's shoulders in an omnibus after Percival died . . . (TW 318)

Aunque Rhoda se distancia de los demás, en esta frase parece haber algún deseo de solidaridad para con los demás. La similitud entre esta escena y la de Susana en el camión es notable.

También el pánico con Susana se relaciona con la extrañeza que se siente uno cuando se deja perder la ilusión de que todo marcha bien. Escribe: "Claro, si me pongo a ver este momento, ayer, lo que puede ser mañana, no se me ocurre que pueda sentir pánico. Supongo que eso mismo me pasaba entonces. Uno vive con una especie de coherencia irracional. Acepta todo; las cosas más absurdas; los momentos más inaguantables. No se podría vivir de ser de otra manera, ¿no crees? Andaría uno paralizándose por ahí" (POP 181). Es decir, es un pánico que uno debería de sentir, si no se está mintiendo. Esto explica la línea que Woolf escribe de Septimus, que es el único en *Mrs. Dalloway* que insiste en recordar la guerra (Zwerdling, "*Mrs. Dalloway*" 75): "when the panic came upon him- that he could not feel" (MD 131).

Una de las figuras más temibles de las novelas de Woolf es Sir William Bradshaw:

Naked, defenceless, the exhausted, the friendless received the impress of Sir William's will. He swooped, he devoured. He shut people up. It was this combination of decision and humanity that endeared Sir William so greatly to the relations of his victims. (MD 154)

La ironía en esta descripción de Woolf es patente. Sir William Bradshaw utiliza su posición y la policía para lograr sus objetivos, los de callar esos impulsos anti-sociales que representan los que cuestionan el sistema (Zwerdling, "*Mrs Dalloway*." 75). Y adjudica estos impulsos a la falta de buena sangre (MD 154). Representa uno de los instrumentos que utilizan las clases altas del Imperio Británico para mantenerse en el poder, un instrumento que recibe beneficios por serlo.

En Jacob's Room aparecen mucho la muerte, en la calavera del carnero, que espanta al niño Jacob, en la lápida de su padre que visitan con frecuencia, la campana de la iglesia, las mariposas, pero Jacob no es consciente de que puede morir ni parece tener pánico. Son los que se encuentran alrededor de él que lo sienten.

La muerte de Ngongo es un eco de los jóvenes muertos en Tlalteloco. Al ver a Ngongo desde su infancia, uno no siente que es peligroso de ninguna manera, se ve como inocuo por lo que el arrasamiento de él por el poder es más fuerte- equivale a una búsqueda de una "perfección" que no valora para nada al individuo. El pánico en *Pánico o peligro* tiene que ver con la realidad política mexicana. Con el hecho de que detrás de lo que apenas se ve, esa nieblina de palabras y mentiras que están los desaparecidos.

El pánico y el miedo se contrastan con las acciones a veces aparentemente destructivas de algunos personajes, pero estas acciones tienen su sentido. La elección de

Nyambura, en donde rechaza una fácil felicidad a cambio de buscar algo más, quizá, auténtico, se parece a la elección, como la ve Mrs. Dalloway, de Septimus Smith, ya que el suicidio de Septimus es un intento de escapar a Sir William Bradshaw quien hará que se conforme a algo al cual no debe. En este sentido, según Mrs. Dalloway, “Death was defiance” (MD 280). En ambos casos los personajes destruyen algo para conservar algo más. Son gestos de libertad. Aun mientras Septimus está resuelto en suicidarse para escapar a Holmes y a Bradshaw: “. . . he would wait until the very last moment. He did not want to die. Life was good” (MD 226). Nyambura al final dice: “y claro que me da miedo, claro que me da pánico pero quiero que te vayas” (LPDO 303). Susana también a veces parece destruir algo en lugar de quedar en un estado de pánico- cuando deja su trabajo, cuando rompe con Mateo, cuando rechaza a Ramiro y se aparta de la especie de familia que hizo con Lourdes y Claude. Ella destruye en un acto de libertad, aunque los que la rodean no la comprenden.

Constantemente el miedo y el pánico que permean estas obras se asocian con la alegría, el gozo de vivir. En *The Waves* Woolf describe el canto de los pájaros: “Fear was in their song, and apprehension of pain, and joy to be snatched quickly at this instant” (225). El miedo y el pánico no existirían si no fuera tan bella la vida.

El tema de la ciudad. Aparecen en las obras de Woolf y Puga como tema fundamental las ciudades de Londres, de Nairobi, de México Distrito Federal y de Roma. El tema de la ciudad, que sale en *Mrs. Dalloway*, en *The Waves*, pero sobre todo en *Las posibilidades del odio* y *Pánico o peligro* es fundamental, pero difícil de definir. La ciudad se relaciona con la vida pero también con el peligro. Es algo que extraña y atrae. El tema es importante porque los mundos que describen Puga y Woolf son mundos

urbanos y mundos modernos y este espacio urbano en que se hallan los personajes los forma y los enajena. Hay pérdida en este nuevo ambiente porque el individuo se pierde y las relaciones humanas se desvirtúan.

Una excepción al tono de pérdida se encuentra en el principio de *Orlando*, que parece ser no sólo un elogio a Vita Sackville-West sino también a Londres, pues aparece esta ciudad en sus muchas versiones a través de los siglos, y en este caso, quizás por el tono alegre de la pieza, la descripción se hace siempre con una especie de cariño.

A white haze lay over the town, for it was a frosty night in midwinter and a magnificent vista lay all round her. She could see St Paul's, the Tower, Westminster Abbey, with all the spires and domes of the city churches, the smooth bulk of its banks, the opulent and ample curves of its halls and meeting-places." On the north rose the smooth, shorn heights of Hampstead, and in the west the streets and squares of Mayfair shone out in one clear radiance. Upon this serene and orderly prospect the stars looked down, glittering, positive, hard, from a cloudless sky. (*Orlando* 216)

No obstante, después de ausentarse un tiempo de la ciudad así percibe Orlando al tumulto urbano:

Carriages, carts, and omnibuses seemed to her eyes, so long used to the look of a plain sheet of foolscap, alarmingly at loggerheads; and to her ears, attuned to a pen scratching, the uproar of the street sounded violently and hideously cacophonous. Every inch of the pavement was crowded. Streams of people, threading in and out between their own bodies and the lurching and lumbering traffic with incredible agility,

poured incessantly east and west. (*Orlando* 261)

Orlando tiene el privilegio de ver cómo cambia Londres de un pueblo a una metrópolis y es cuando ya es grande, la gente más anónima, la vida más rápida, que siente esta extrañeza. La rapidez con la cual se percibe a la ciudad, una rapidez que no permite la plena comprensión así como la indiferencia de un ciudadano hacia el otro se repite en *Mrs. Dalloway*, en *Las posibilidades del odio*, en *Pánico o peligro*. Sobre todo se siente esto con la avenencia del automóvil. Es simplemente demasiado. Bernard lo percibe así: “The cold stream of visual impressions failed him now as if the eye were a cup that overflowed and let the rest run down its china walls unrecorded” (TW 164). Y esto es un constante para Susana: “Casi todo sucede demasiado rápido, dije, se me va antes de que lo entienda” (POP 184). Los transeúntes “just had time to see a face of greatest importance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing to be seen but a square of dove-grey” (MD 19). Puga, al tratar de explicar lo difícil que era escribir sobre el Distrito Federal con las técnicas de Huxley, escribe en *Las formas del silencio*:

Si ponía a dos de mis personajes a discutir, el derecho a la libertad interior, digamos, y simultáneamente trataba de llenarlos de paisaje, de ruido cotidiano, de transeúntes percibidos al pasar —de reojo, como dicen—, era tan arrasador e incontrolable lo circundante que, cuando me daba cuenta, tanto ellos como yo mirábamos boquiabiertos la calle. (23)

Esta descripción se parece a la actitud de pasmada que tiene casi constantemente Susana en *Pánico o peligro*.

En *Jacob's Room* Londres impresiona pero también tiene sus pecados. Woolf escribe:

Home they went. The grey church spires received them; the hoary city, old, sinful, and majestic. One behind another, round or pointed, piercing the sky or massing themselves, like sailing ships, like granite cliffs, spires and offices, wharves and factories crowd the bank eternally the pilgrims trudge, barges rest in mid stream heavy laden, as some believe, the city loves her prostitutes.” (JR 67)

Es una ciudad estratificada, indiferente a los pobres, fragmentada, en donde aun cuando hay oportunidad de mirarse uno a otro, la gente no lo hace (JR 64). En unas páginas el texto de Woolf mueve fluidamente desde una descripción de los más pobres a una descripción del público de la Ópera, en donde hay personajes reconocibles. Todo esto es la ciudad.

En *Mrs. Dalloway*:

London has swallowed up many millions of young men called Smith; thought nothing of fantastic Christian names like Septimus with which their parents have thought to distinguish them. Lodging off the Euston Road, there were experiences, again experiences, such as change a face in two years from a pink innocent oval to a face lean, contracted, hostile.
(MD 127-128)

En *The Waves* se describe a Oxford Street así: “Here are hate, jealousy, hurry and indifference frothed into the wild semblance of life” (TW 287). Susana también percibe la calidad destructiva de la ciudad:

Luego, dentro de una hora o dos, esta calle será de una violencia asombrosa. Todos contra todos sin piedad, defendiendo cada cual lo suyo. Ésta no es la ciudad. Yo aquí no logro ver lo que dices y no sé imaginar qué ves cuando tú lo dices. Cuáles clases, cuál lucha. Hay violencia, sí, pero solapada y rencorosa. Lucha de selva más bien. . . . (POP 214)

Lourdes describe la ciudad en la página 229 de *Pánico o peligro*:

Tuve que hacer una cola larguísima y de golpe me vi; nos vi. La ciudad sucia, rota por todas partes, ruidosa y mala en su inconsciencia. La gente chiquita dentro de ella, viviendo en un silencio apurado y temeroso, bordeando siempre el confrontamiento para poder llegar a algún lado. Siempre creyendo que ha dejado atrás lo peor, porque miras a tu alrededor y siempre encuentras a alguien en peor situación que tú. Todos aguantando la incomodidad, la humillación. ¿No lo ves cuando miras por la ventana? ¿No te asusta?. . . Porque a fin de cuentas, la ciudad es ese espacio sucio que queda entre una casa y otra, una vida . . . bueno, un espejismo de vida y otra. (POP 229)

Cuando Nyambura regresa a Nairobi desde el convento de las monjas observa que: “La ciudad se le iba apareciendo irreal con su movimiento frenético, incomprensible en sus adustas carreteras y hoteles y casa que iban dejando atrás como si fueran normal” (LPDO 229). Y cuando llega a la capital de la provincia:

No es exagerado decir que Nyambura nunca había visto tantos coches juntos, tanto edificio, tanto ruido concentrado en el aire. Ni es extraño que durante un tiempo no hiciera otra cosa que esperar a que se terminara.

Porque era un ruido, recordaba, de acomodo, de algo que se gesta, de algo que se mueve pero que necesariamente tendría que desembocarse en algún lado, recordaba que había sentido., aunque no así. Ni de ninguna otra manera. Fue sólo mucho después que supo que esos primeros dos meses en la ciudad los había pasado esperando llegar al otro lado de ese movimiento caótico. (LPDO 205)

Es la complejidad del movimiento, la gran variedad en los objetos percibidos, las incongruencias que no se llegan a comprender lo que hace que la ciudad sea algo hiriente en el espíritu de uno y peligroso para el cuerpo, pero también es la indiferencia de este ámbito; el pordiosero, entre las multitudes, no encuentra ayuda sino indiferencia; Septimus y Rezia también están entre extraños. La impersonalidad de la ciudad tiene su efecto. Y está, sobre todo en Puga, “la resistencia feroz, decidida a no romperse mientras nosotros hacemos las pequeñas vilezas de que está repleta esta atmósfera” (POP 230).

Hay quienes aman a la ciudad. Mrs. Dalloway, en su travesía ve más lo bello de este alboroto que lo feo. Las telas en Bond Street, la florería:

In people's eyes, in the swing, tramp and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment in June. (MD 5).

El ruido constante de la ciudad aparece en todos los textos. A Susana hay ruidos que le dan miedo (POP 21), las sirenas de las ambulancias, los aviones, los cláxones, pero también habla de lo constante del ruido de la ciudad: “México, gran gigantón,

embrutecido. Dormitaba” (POP 242). Susana se siente cercada por los ruidos de la ciudad: “En cuanto a la ciudad, la veo como un cúmulo de rumores, pero no de palabras. . . así percibo a los motores de los camiones aquí en la madrugada, en el fondo del oído siempre, conteniéndonos y aprisionándonos” (POP 155).

Pánico o peligro tiene lugar en varios espacios conocidos del Distrito Federal: la colonia Roma, la plaza de Miravalle, la plaza de Rio de Janeiro, un café en Álvaro Obregón, Satélite (trabajo de Lourdes), la funeraria Gayosso. Son espacios que un lector defenso habría frecuentado en algún momento de su vida, espacios que como en cualquier ciudad grande tienen características ya conocidas y connotaciones pre-establecidas. En esto se parece *Pánico o peligro* a *Mrs. Dalloway*, *Jacob's Room* y *The Waves* en que la ciudad en sí es uno de los temas pero también pesa mucho como fuente de significados. Igualmente en *Las posibilidades del odio*, el Hilton, la colonia, el patio del colegio, y Trastevere en Roma son lugares en donde se desarrolla la acción pero también restringen y cambian las acciones de los personajes que se encuentran allí. Hay otra manera de ser en Roma que en Nairobi, otra forma de vida en Mombasa que en la capital. Se es más aún consciente de esto porque los personajes están de visita en estos lugares más que seres que permanecen allí, y les importa mucho cómo los perciben los demás.

Aunque al principio Susana siente que no logra ver bien a los demás, con el uso de los peseros para transportarse Susana ve a la gente más de cerca y oye más las conversaciones de ellos “. . . con edificios y casas y coches y gentes en torno, que yo apenas veía porque los sentía como míos, y no miraba desde afuera como antes” (POP

260). Susana llega a sentirse partícipe en la ciudad, a sentir una solidaridad con sus habitantes.

Nyambura también siente la necesidad de conocer a su ciudad. Puga escribe “ella necesitaba amar la ciudad si quería hacer algo con ella, en ella, en fin, para ella” (LPDO 268).

Las diferencias sociales. En ambas autoras hay conciencia de clase, aunque por supuesto Puga se compromete con las clases bajas mientras que Woolf se asocia con la clase alta y la clase media alta. Ambas escritoras están muy interesadas en problemas políticos, pero con Woolf todo es sutileza mientras que Puga lo hace mucho más evidente. Este enfoque en las diferencias sociales tiene que ver con lo elegíaco en que es lo que motiva la opresión, es lo que deshumaniza a los pobres, es uno de los motores para la muerte de los jóvenes, es lo que hace tan difícil que los oprimidos tengan una sensación de identidad, es lo que corrompe todo el sistema.

Toda la novela de *La posibilidades del odio* gira alrededor de las diferencias de clases, en Woolf es algo aparentemente subyacente y no el foco central. La idea del Imperio, del “gentry” está presente en las figuras de Mrs. Dalloway. Permea toda la novela, pero no hay una lucha abierta, excepto quizás entre Mrs. Dalloway y Doris Kilman. La descripción es casi siempre despectiva, pero porque refleja las actitudes de las clases superiores:

It seems as if the poor had gone raiding the town, and now traped [sic] back to their own quarters, like beetles scurrying to their holes, for that old woman fairly hobbles towards Waterloo, grasping a shiny bag, as if she

had been out into the light and now made off with some scraped chicken bones to her hovel underground. (JR 112-113)

Con Woolf cuando hay un intento de cerrar la brecha entre las clases sociales, este intento se presta al humor. Peter Walsh, con motivos románticos, persigue a una mujer joven y extraña que ve en la calle pero luego se queda dormido en público al lado de una enfermera anciana (MD 88). En *The Voyage Out*: “In Spain he and Mrs. Dalloway had mounted mules, for they wished to understand how the peasants live. Are they ripe for rebellion, for example?” (TVO 39). Los Dalloway en *The Voyage Out* son una caricatura de la clase privilegiada en donde “almost everything was specially arranged, or could be if necessary” (TVO 40). Hermosos y arrogantes, es de notarse que la reacción de los demás a esta pareja es la auto-depreciación. Así piensa Rachel: “In the glass she wore an expression of tense melancholy, for she had come to the depressing conclusion, since the arrival of the Dalloways, that her face was not the face she wanted, and in all probability never would be” (TVO 41).

En *Las posibilidades del odio* Puga hace el intento de entrar en el mundo de los marginados hablando desde el punto de vista del pordiosero. En cambio parece que Woolf no hace el intento de incluir la perspectiva de las personas que no pertenecen a su clase, quizá porque piensa que no lo puede hacer bien. Los personajes de la clase obrera y la clase marginada que sí aparecen se ven desde afuera, como algo repugnante, como criaturas que sus personajes no pueden conocer o entender. Las figuras más marginadas cuyas perspectivas sí adopta Woolf son Septimus y su esposa, y quizás Doris Kilman, pero éstos no pertenecen a las clases más bajas. “The only people on the street are poor people hurrying. There is no one coming or going in this street; the day is over” (TW

101). En esta frase parece que se ningunea a los pobres, pero es lo que piensa un personaje, no Woolf. Igualmente hay que distinguir entre el narrador en Woolf y Woolf misma, y el hecho de que en un texto se perciba a alguien de la clase baja con repugnancia no indica que así sintió el autor.

Woolf tiene citas que reflejan las opiniones de sus personajes, que poco piensan en las personas de la clase baja y cuando lo hacen lo hacen sin entenderlos: “Why do the lower orders do any of the things they do?” (TVO 306).

Woolf contrasta Mrs. Durrant, que es de la clase dirigente, con Mrs. Pascoe, una mujer sencilla de la zona rural: “Her mind skimmed leagues where Mrs. Pascoe’s mind adhered to its solitary patch” (JR 56). Cuando Rachel mira “the wrong side of hotel life” (TVO 252), observa con fascinación mientras una anciana captura y mata a una gallina. Apenas se puede vislumbrar lo que es la vida de los pobres, y cuando los personajes sí logran verla muchas veces quedan entristecidos. Por ejemplo, en *The Voyage Out*, el paseo por la zona cerca del barco es suficiente para hacer llorar a la fuerte de Helen Ambrose y su esposo incluso exclama: “Lord how gloomy it is. . . Poor creatures” (TVO 12).

Mrs. Ramsey de *To the Lighthouse* se preocupa por las diferencias sociales pero también cuestiona sus propios motivos y su capacidad de entender:

. . . but more profoundly, she ruminated the other problem, of rich and poor, and the things she saw with her own eyes, weekly, daily, here or in London, when she visited this widow, or that struggling wife in person with a bag on her arm, and a notebook and pencil with which she wrote

down in columns carefully ruled for the purpose wages and spending, employment and unemployment in the hope that thus she would cease to be a private woman whose charity was half a sop to her indignation, half a relief to her own curiosity, and become with what her own untrained mind she greatly admired, an investigator, elucidating the social problem. (TTL 10)

En fin, Woolf parece indicar que las clases altas no pueden entender bien a las otras clases.

En contraste con las obras de Woolf, en *Pánico o peligro* Puga utiliza una narradora que es un personaje de la clase baja pero es consciente, pensante, inteligente- no es una caricatura ni un personaje de una sola dimensión. Sería interesante ver si hay otros personajes de este tipo en la literatura mexicana. Ni los de Rulfo, ni Jesusa de *Hasta no verte, Jesús mío*, ni Artemio Cruz son tan reflexivos como Susana.

Al mismo tiempo, habría que preguntar por qué hay tanto interés en Susana de parte de Lourdes y Mateo. ¿Por qué no la dejan ser? ¿Será una manera de llegar al pueblo para estos dos intelectuales de la izquierda, será ella una especie de proyecto de concientización? ¿Es ella para ellos la prole? En eso se parecen Lourdes y Mateo al expatriado. Se fijan más en el otro y en cambiar su situación y no en ellos mismos y sus posibles defectos. Susana resiste esta indoctrinación: “Eran los demás los que hacían las cosas. Los que se movían. Yo tenía la sensación de estar siempre viendo y oyendo. De oír a la gente cuando me explicaba cómo debía ser y lo que debía creer” (POP 101).

Llega un momento en la novela en que Susana rechaza la autoridad del otro. En que decide ser ella misma, pero en gran parte de la novela le molesta la seguridad y certidumbre de los demás, sean estos Lourdes, el jefe positivo, o luego Arturo.

Aunque Lourdes y Mateo adoptan el papel de maestro, no es ni Lourdes ni Mateo quien finalmente nos enseña algo. Es muy importante la elección de narradora en *Pánico o peligro*, pues Puga escoge una secretaria en el Distrito Federal para dar voz a problemas existenciales. Elige una figura no apreciada, una figura que no se esperara que tuviera las respuestas a cómo debemos de vivir, y sin embargo, aunque, claro es, no nos da respuesta alguna, los planteamientos que presenta son sumamente válidos. Puga da una voz a los marginados aquí que no sólo explica su situación sino también situaciones que son universales.

Al hacer que la narradora sea de la clase baja, Puga invita a este sector de la sociedad a tomar parte en el encontrar significados, en definir al mundo. Al mismo tiempo Clark D'Lugo señala que Puga se dirige a un público limitado, el que puede leer, que puede costearse un libro y que “can tolerate being reminded of the imbalance of power and basic rights within Mexican Society” (228). Esto de cierta manera excluye a la clase media baja ya que este grupo rara vez tiene el dinero disponible como para comprar libros (228).

Mientras que los que hablan en las obras de Woolf casi nunca son de la baja clase, las mujeres de sus obras también plantean cuestiones fundamentales y opinan sobre ellas sin ser ellas educadas. Ni Mrs. Ramsey ni Mrs. Dalloway ni gran parte de las mujeres que aparecen en las obras tiene una educación formal, pero eso no les quita la capacidad

de hablar legítimamente sobre qué significa ser humano.⁸ No representan solamente su condición de género sino que expresan con plenitud las dudas y certezas que afligen a toda persona. Son este ser humano que desde sus circunstancias rumea y delibera y juzga, siente y piensa.

En *Pánico o peligro* Susana se topa con personas de la clase pudiente solamente una vez cuando va a comer mariscos con Arturo en Playa Bruja y coincide con un grupo que llega en moto. Quizás sea esta escena en el restaurante con la familia extendida de personas adineradas la escena más violenta de toda la novela. Susana las describe como “raza dentro de una raza, pueblo dentro de un pueblo” (263); representan la indiferencia, el poder, y la completa falta de solidaridad con todo que no sea la familia de uno.

llegó a formarse un grupo enorme, de unos quince personas que verdaderamente dominaban el restorán, como si nosotros, el resto de los comensales, fuésemos expectadores intimidados y no tan bien recibidos, aunque ni modo. (POP 263)

Susana escribe: “No se fundían con el todo. Se colocaban sobre él” (POP 264).

Esta escena se repite en *Las posibilidades del odio* en la sensación que tienen los africanos negros cuando entran a los lugares reservados para los blancos, para los extranjeros. Y también vemos su lado opuesto en la visita que hace el ahora rico de Louis al restaurante de baja clase en *The Waves*: “when I take my luncheon and prop my poet- is it Lucretius?- against a cruet and the gravy-splashed bill of fare.”(TW 264). Luego refiere a este sitio en lo que sigue:

I have read my poet in an eating house, and, stirring my coffee, listened to the clerks making bets at the little tables, watched the women hesitating at the counter. . . . When I have healed these fractures and comprehended these monstrosities so that they need neither excuse nor apology which both waste our strength, I shall give back to the street and the eating-shop what they lost when they fell on these stony beaches. (TW 292)

Aunque a veces hay cierta incomodidad con Louis cuando está en esos restaurantes -deja mucha propina aunque teme, que se ríen de él - (Lee 110), también parece querer reponerles a los de las clases comunes algo que han perdido en la guerra.

En *Las posibilidades del odio* a Nyambura se le presenta la posibilidad de vivir una vida cómoda de clase media y la rechaza diciendo lo siguiente: “-Porque no quiero ser feliz. Tengo demasiada poca vida para ser sólo feliz” (LPDO 302). Puede ser que esta decisión refleja una solidaridad parecida a la de Louis en la cita que arriba se escribe. Susana poco a poco se va politizando. Se da cuenta de las inequidades de México. Comienza siendo niña intrigada por una casa enorme sin darse cuenta que quienes viven adentro son ricos, no percibe su propia pobreza, pero luego, por ejemplo, en la casa de Lola se da cuenta que las paredes pelonas representan toda una vida de tener poco, y luego se va dando cuenta de quienes carecen de mucho más que ella y también se da cuenta de los que tienen todo. Al lado de Arturo va descubriendo a esta ciudad enorme, a “Gente que se conformaba con tan poco, al lado de gente que no se satisfacía con tanto” (POP 265). Pero mientras Arturo está impulsado por el odio, Susana va por la ciudad sintiéndola, tratando de entenderla (POP 264-265).

Aunque Woolf percibe las diferencias sociales y está consciente del daño que hace la pobreza y la falta de educación, no intenta escribir desde este punto de vista. Es aquí en donde empiezan a separarse estas dos autoras, como se verá en la siguiente sección.

II. SEGUNDA PARTE

DIVERGENCIAS ENTRE PUGA Y WOOLF

Sinopsis. El individuo y la familia de origen en ambos casos tienen una influencia de afuera, de la sociedad que los rodea que determina lo que son. Es aquí donde ya hay una separación entre Woolf y Puga. Woolf vive en una sociedad dominante pero decadente, Puga en una dominada. La familia en Woolf tiene la rigidez de una cultura osificada, los jóvenes no salen de sus papeles, Jacob ya tienen un destino establecido, Mrs. Dalloway no puede ser más que lo que es, Mrs. Ramsey entiende que está atrapada en un papel de ángel de hogar y sólo puede rebelarse contra esto en fugaces momentos, los amigos de *The Waves* tiene poco que escoger en sus vidas, ya son como nacieron. Cuando salen los personajes de viaje, como en *The Voyage Out*, casi ni se aventuran de su hotel, y nunca salen de su perspectiva de colonizadores. El narrador omnisciente que usa Woolf en algunas de sus obras muchas veces recrea este discurso arrogante, pero hay una ironía detrás, un susurro de la escritora, que desmiente todo lo que dice esta voz osificada. En otras novelas el tono es de confusión, de espanto y de ansiedad, es una sensibilidad enervada que despierta ansiedad en el lector. Con este tono Woolf rompe, por ejemplo, la falsa complacencia de los personajes de *Mrs. Dalloway* que juegan a que todo está

bien y que la Guerra no los afectó. También hace notar que mientras la cultura en que vive se ha estancado alrededor de ella ha habido cambios que la desestabiliza (lo que se nota en la imagen de la ciudad/rapidez). Aunque se supone que los personajes de Woolf pertenecen a una cultura estable en donde cada quien conoce su papel, hay un constante compararse con el Otro que indica que no se entienden por completo, que se siguen cuestionando. Lo que sí, los personajes que destacan son personajes que viven en un estado de privilegio- hay problemas de género, pero son de la clase alta y por lo tanto tienen mayor movilidad. Tanto los personajes de Woolf como los de Puga sienten que no pueden conocer a los demás, se sienten aislados y solos.

Los personajes de Puga también están atrapados, ni siquiera ven bien el Poder que los atrapa. A diferencia de muchos de los personajes de Woolf no saben ni qué son ni cómo deben actuar. Los modelos que tienen para vivir no les quedan. Todo lo que plantea Fanon entra aquí en la ecuación. En las obras de Puga estamos conscientes del síndrome de la internalización de la colonización. En Kenya hay la perspectiva de los colonizadores y los colonizados. La Otredad aquí es también de grupos y no de individuos. Esto se refleja en un punto de contacto entre los dos grupos que tiene lugar en el turismo.

No obstante de que muchos de los personajes colonizados de *Las posibilidades del odio* y *Pánico o peligro* ni siquiera saben qué es lo que les pasa (Maria Laura, el empleado kamba, el jefe positivo, los papás de Susana y Nyambura) , en el caso de Puga hay en algunos de los personajes una resistencia a este estado. Ngongo, Nyambura, Lourdes, Socorro, y Susana son ejemplos de esto. Con la excepción de Socorro y quizás Ngongo, no llegan a salir por completo de su confusión.

El papel de la mujer que en Woolf disminuye la potencialidad de Clarissa Dalloway, de Mrs. Ramsey y sus hijas no parece ser tan importante en las obras de Puga, es como si ella quisiera dar otros modelos para sus lectoras femeninas, poniendo en práctica los conceptos que incluye Woolf en *Una habitación propia* y *Three Guineas*. Las limitaciones impuestas sobre las jóvenes tiende a ser de orden económica, de orden racial y no tanto de género. Sí hay algo de eso en la relación entre Susana y Arturo, pero ella llega a escaparse de esto. Aun cuando los personajes femeninos se escapan de los problemas de género y cuando logran cierta independencia económica y educacional, la lucha continúa en que Puga opina que el acto o el intento de colonizar al Otro también pasa en la relación de amigos e incluso en la relación de pareja.

El tema de la Otredad. El epígrafe de *Pánico o peligro*, “Nos decimos a través de lo diferente. . .”, ya marca el tema de la Otredad. El epígrafe de *Las posibilidades de odio* es una cita de Fanon que habla de la clase dirigente y “los otros”. En Puga entonces la idea del Otro incluye tanto el concepto del Otro como la otra persona con el cual uno se compara para entenderse a sí mismo como el concepto de “los otros” que se relaciona con la raza y la clase social. Con Woolf, el concepto del Otro se trata casi siempre de comparar uno mismo con los que tienen la misma posición social. Las vidas de los demás se ven como vidas alternativas que dan angustia pero también identidad al observador. Este fenómeno es muy presente en *The Waves*. También lo es en *Pánico o peligro*, no sólo con referencia a las cuatro amigas sino también con otros personajes. En esta historia está el arco y varios otros arcos y luego personajes que no son dramáticos en que ni son villanos ni antagonistas sino otros seres. Se incluyen para mostrar otras posibilidades de ser, otras consecuencias que pueden haber en la vida. María Laura, por ejemplo, el jefe

español, Arturo, Lola, Socorro. Se describe Susana: “Siempre buscando cómo vivir, cómo ser. Siempre mirando a los demás y comparándome con ellos, sabiendo irremediabilmente que no soy ellos, sino yo” (POP 132).

En *Pánico o peligro* Lourdes es el primer espejo de Susana. La primera persona que la juzga, aunque con cariño. “De todas formas, era en Lourdes en quien me trataba de reconocer” (POP 31). Y luego Lourdes alaba a Socorro, lo que ofende enormemente a Susana, “Socorro sabe muy bien quién es; se usa de una manera bien genial y se sabe defender. Es bastante seria, no vayas a creer, aunque aparenta ser la estampa misma de la frivolidad. . .” (POP 122). La reacción de Susana es de celos, “porque no encontraba en mí ninguna equivalencia de lo que estaba diciendo de Socorro” (POP 122). Se ve como Susana y sus compañeras utilizan una a la otra para entenderse a sí mismas.

Luego escribe Susana de cómo el tú de la narración llegó a sentir una identidad propia al compararse con las culturas de otros países: “Que lo ajeno se quedó en el otro, en el inglés de los ingleses, por ejemplo . . .” (POP 154) y se pregunta cómo puede hacer lo mismo sin salir de su propio entorno en el Distrito Federal: “Cómo, me pregunto, sin tener un mundo del cual diferenciarme. Pero sí un lenguaje del cual yo conozca sus orígenes, porque ahorita casi podría decir que pertenezco al silencio que me infunden los lenguajes de los demás. Ya vas a ver mi historia. Está hecha de frases que lo único que hacen es tratar de detener las de los demás” (POP 155). Susana intenta crear una historia propia que desmiente los juicios de Lourdes, de Mateo, del jefe positivo etc., un discurso que se opone al discurso del otro.

La “people” que ven y juzgan que Lucretia menciona en *Mrs. Dalloway* son un “otro” para ella. Son un espejo. Pero la malinterpretan. Peter Walsh, al pasar por Septimus Smith y su esposa piensa que está presenciando un simple pleito entre amantes, algo pasajero y sin importancia (MD 107).

Se opone el silencio de la casa de Susana con el tumulto de la de Lourdes, que no tiene cuarto propio, el cual se le dio al hermano. Se compara la tristeza de la casa de Susana con el egoísmo que se encuentra en casa de Socorro y los conflictos ruidosos que hay en casa de Lourdes. Igualmente *The Waves* es un constante compararse las vidas de las voces presentes: “I was this, Neville that, Rhoda different again, and Bernard too” (TW 262). “I feel your disapproval, I feel your force. I become, with you, an untidy, an impulsive human being whose bandanna handkerchief is forever stained with the grease of crumpets” TW 232). Al enfrentarse un personaje con otro, se da cuenta el personaje de su propio ser, pero también parece que hay algo recíproco en este proceso: “Let me then create you. (You have done as much for me.)” (TW 233). No obstante, como ya se mencionó, con Woolf la persona con que uno se compara casi siempre pertenece a la misma clase social mientras que con Puga también se hace contrastes entre clases.

En *Las posibilidades del odio* se ven dicotomías como americano/mexicano, blanco/negro, kikuyu/lao, kikuyu/kamba, hombre/mujer, rico/pobre, colonizado/rebelde, cristiano/ no cristiano, blanco/asiático, negro/asiático. En este caso ¿quién es el Otro? Esto cambia según la perspectiva. Es interesante que entre las vidas alternas que presenta Puga en *Las posibilidades del odio* está la del británico que tiene todo un plan de acción para demostrar su superioridad ante “los superiores británicos” (LPDO 151), y que es una

vida que colinda con lo radical. No es exactamente propuesta de vida ésta que da Puga, pues es muy negativa y de loco, pero en la locura llega a decir muchas verdades. No obstante su plan de acción señala el anhelo no sólo de una alternativa de vida sino una alternativa de sociedad, algo que luego explora a fondo Puga en su novela utópica *Cuando el aire era azul*. Sobre todo la inclusión del personaje británico radical permite que entre en la novela un tono de sumo desdén que rompe la “legitimidad” de las estructuras establecidas por medio de una voz que no es marginada. El personaje es precisamente la figura prototípica, pues como él mismo señala: “Represento un poco el ideal que se han forjado de sí mismos: muy rubio, muy correcto, muy parco y duro aun en mi papel de idealista” (LPDO 153). Tiene el tono de piel justo, el pelo justo, el acento justo, pero reniega el sistema. En eso juega un poco Puga con los lectores, pues la mentalidad colonialista/colonializada existe entre nosotros y su protesta parece “legitimizar” más los argumentos en contra del racismo que las protestas de Nyambura.

El expatriado condena a los demás por la comodidad que toman pero también utiliza a los africanos negros para motivos que también son cuestionables. El argumento de esta sección me parece inverosímil pero interesante. Es dudoso que al expatriado le sea tan fácil lograr sus objetivos, y me parece que indica una sobreestimación de esta figura blanca. Como si por ser quien es tuviera una mayor capacidad que los que lo rodean. ¿Por qué habría necesidad de que un extranjero ayudara a los jóvenes africanos a organizarse? Aquí entra esta figura mítica del blanco salvador que sale en tantas películas: *Mississippi Burning*, *The Rainmaker*, *Dances with Wolves*. El hecho de que tenga esta idea el expatriado no me parece inverosímil, pero que le hagan caso en Kenya

sí. Al menos en México se tiene poca estimación por el extranjero y los que llegan no son de los más capaces.

Hay que notar que la estructura dentro de la familia que forma el expatriado con Flavia y su hijo es de dominante y subordinados también. Por mucho que critica la sociedad, el expatriado recrea sus estructuras dentro de su propia casa. Y el odio que ha de sentir Makini se asemeja al de James para su padre en *To the Lighthouse*. "And if he does, James thought, I shall take a knife and strike him to the heart" (TTL 208) es muy parecido a la reacción de Makini que sigue: "Makini me miró solo un momento (se parecía a Flavia) y dijo: pero te mataré al final. No lo olvides. Flavia lo empujó a la habitación que sería la suya y le ordenó: dedícate ahora a estudiar, no digas más" (LPDO 168).

La idea del Otro es más presente en la sección sobre Nyambura- quien se siente otra y ve a los blancos como el Otro estando en Roma, sin fijarse tanto en sus diferencias, aunque provienen de diferentes países y son distintos en su manera de ser. Ella quien ha leído a Fanón entiende el fenómeno de la colonización y los problemas de identidad que éste implica. Ella es la que cambia de lugar más en la novela, mudándose de su casa al convento, al departamento en Nairobi, luego a la universidad y finalmente a Roma. Tantos cambios le pone en diferentes situaciones en donde deja de ser una persona para llegar a ser otra, y confronta a diferentes personas que se relacionan con diferentes tribus, etnias, clases, etc. Esto hace que su identidad sea más fluida y que cuestione más los motivos e ideas de los demás. Es niña, luego kikuyu luego africana luego no cristiana y

revolucionara luego africana expatriada. Tantos cambios quizá le hace más cínica que los otros personajes.

La sexualidad. Se trata de la sexualidad en los textos de ambas escritoras, pero es casi siempre mitigada. Sus personajes femeninos parecen tener una sexualidad apagada. En general no son personajes motivados por la sexualidad. Hay algunos personajes como Jenny en *The Waves* que sí se centran en lo sexual, pero ella es una excepción y su sexualidad se ve desde afuera más que desde adentro. Aunque los textos no se enfocan mucho en lo erótico, Nyambura y Susana parecen llegar a un punto en donde son capaces de expresar su sexualidad, lo que no se ve en la mayoría de los personajes femeninos de Woolf.

Hay una escena muy irónica en *Jacob's Room* en donde la carta de la madre de Jacob queda sin que se le haga caso mientras detrás de la puerta de la recámara Florinda y Jacob hacen el amor y luego regresan refrescados y contentos. Entran el celos, el humor y una sensación de decadencia pero todo de manera muy sutil. La educación sexual de un joven es parte de la novela tipo Bildungsroman, y *Jacob's Room* habla de esto (Harris 420), pero todo dentro de las convenciones del periodo. Jacob tiene una novia, una amante de clase inferior, tiene una relación con una mujer mayor, es decir, hace lo que hacen los jóvenes privilegiados de su época, y todo sin perder posición social ni reputación.

El despertar de la sexualidad en la joven e ingenua protagonista de *The Voyage Out* se relaciona con el desconcierto, el temor y la repugnancia. Después de que la besa Mr. Dalloway, aunque al principio piensa que algo maravilloso había sucedido, tiene el siguiente sueño:

She dreamt that she was walking down a long tunnel, which grew so narrow by degrees that she could touch the damp bricks on either side. At length the tunnel opened and became a vault; she found herself trapped in it, bricks meeting her wherever she turned, alone with a little deformed man who squatted on the floor gibbering with long nails. His face was pitted and like the face of an animal” (TVO 77)

Después de hablar con su tía sobre lo sucedido y entender un poco más las relaciones entre hombres y mujeres, Rachel comenta “So that is why I can’t walk alone!” (TVO 82). Y el texto sigue:

By this new light she saw her life for the first time a creeping hedged-in thing, driven cautiously between high walls, here turned aside, there plunged in darkness, made dull and crippled for ever- her life that was the only chance she had- . . . “ (TVO 82)

La sexualidad se relaciona con las limitaciones. “Because men are brutes!” (TVO 82). Obviamente, Rachel no es gran juez de la realidad, pero su ingenuidad permite que veamos la situación de la mujer de una manera nueva, es como descubrirla por primera vez.

La felicidad de una decisión de casarse y de la resultante posibilidad de escapar la soledad de la soltería se vuelve asunto sórdido cuando la pareja de Arthur y Susan es observada por Rachel y Hewet. Estos dos quedan melancólicos, viendo como el amor

cambia todo el futuro de la pareja: “D’ya think he’ll ever fly, or will she put a stop to that?” “there’s something horribly pathetic about it, I agree” (TVO 140).

Mrs. Dalloway, en la novela del mismo nombre es alguien también poco sexual. Después de su enfermedad, así se describe su cama:

The sheets were clean, stretched tight in a broad, white band from side to side. Narrower and narrower would her bed be. . . So the room was an attic; the bed narrow, and lying there reading, for she slept badly, she could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet. (MD 45-46)

Ella misma reconoce que ha fallado a su esposo y que le falta, aunque una vez casi lo sintió, ese “something central which permeated, something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together” (MD 46). El entusiasmo que siente se refleja más bien cuando habla de sus viejos sentimientos respecto a Sally Seton, la sensación de raptó que le sobreviene cuando piensa “She is beneath this roof. . . . She is beneath this roof!” (MD 51).

En *Pánico o peligro* Susana es durante gran parte de la novela un ser casi asexual. (57). Con el tiempo aparecen estos temas en los cuadernos de la joven narradora, y llega a cuestionar ciertas normas: “Curioso como la angustia se sentía en el ser *tocada* ¿por qué nadie (a lo mejor Socorro sí, pero sólo con Lourdes) habló nunca de *tocar*?” (POP 60).

No obstante, ni ella ni otros personajes de Puga se enfocan mucho en el sexo. Susana se da cuenta que nunca ha tenido tiempo para saber si un hombre le gusta o no

antes de que éste se le acerque. No es quien inicia la relación y nunca intenta agradar a los hombres. Esto también se ve en Nyambura.

Lourdes es curiosamente pasiva en su relación con Claude. Susana escribe al respecto: “Creo que ni a mí ni a Lourdes se nos había ocurrido que también nosotras podíamos escoger querer, decidir querer” (POP 61-62). Y Claude tiene algo de asexual en que convive con Susana sin que esto le afecte a ella en lo más mínimo.

¿La relación con Mateo lo decide Susana o lo decidió Mateo? Me parece que Mateo decidió todo, aunque Susana actúa como si fuese al azar. La única sexualidad plena que se percibe en el libro, explícita pero verosímil es la entre Susana y el tú evocado: “Te siento sobre mí buscando un contacto profundo hasta que el orgasmo nos vuelve a separar, cada cual en su cuerpo, vacío y reposado, solo nuevamente y asiéndose de la esperanza de tener un sentido. . . (POP 211).

En *Las posibilidades del odio* Puga presenta una relación efímera entre José Antonio, el estudiante mexicano, y Karen, una keniana que trabaja en un bar que es tan fuera de la normatividad del joven mexicano que se porta como un “pendejo”. No comprende a una mujer que se acuesta con un extraño simplemente porque le gusta, que no espera más de él ni se interesa más en él que en su presencia física. Parece ser otra alternativa de vida que quiere proporcionar la autora.

Nyambura tiene su primera relación con alguien cuyo nombre no da, un joven que apenas conoce, no por pasión sino como para ya haber hecho ese paso de virgen a no virgen. En el acto parece de mayor importancia Ngongo y su padre que el mismo joven.

Luego estando en Roma ella tiene una relación que no inicia ella sino su amante pero que parece ser más íntimo, más adulto:

Los ojos abiertos, redondos de abiertos y todo a la mano. Nariz, frente, boca, tan ceca, tan tuya, tan tú que yo me perdía, me sumía, me negaba a mí misma y no era una entrega. Es absurda la entrega. Es unión, es fusión, es vivir sin mentira ni frases amables, corteses o dulces. O dulces. El amor no se dice. Se hace. Y la cara refleja la vida que sientes y alivia y duele y roza, acaba o quema o asusta o deslumbra o se apaga, despierta, se acerca, te lleva, te toca, te ocupa y te mueres, al fin, se te muere la idea que tanto querías y creías que eras tú. Y pensar que luego se enciende un cigarrillo. (LPDO 227)

El uso de verbos aquí y falta de sustantivos vuelve todo un poco abstracto, un poco como las descripciones de los arrebatos místicos de Santa Teresa. El tú al final es algo pasivo, algo le hace al tú estas cosas y el tú no actúa. Pero no es una sexualidad reprimida o negada, no es ni la cama estrecha de Clarissa Dalloway ni el temor y pánico de Rachel de *The Voyage Out*.

No obstante no es bastante fuerte la pasión en Nyambura como para quitar el odio que siente y la necesidad de buscar una identidad separada de su amante. Además, cuando describe el cuerpo de su amante, se fija mucho en el tono de piel, que es blanco. La felicidad que sacrifica parece ser ligada con convivir con su amante y con la sexualidad, pero la sacrifica como lo haría algún asceta, sin lamentarlo mucho. De cierta

manera esto puede ser porque en los personajes de Puga la sexualidad no es reprimida y por lo tanto es resuelta y de menos importancia que otros temas no resueltos.

El papel de la mujer. Hay diferencias entre el papel de la mujer como se presenta en las novelas de Woolf y como se presenta en las novelas de Puga. Ya conocemos las obras *A Room of One's Own* y *Three Guineas*. Woolf es considerada una preceptora del movimiento feminista, pero en sus obras de ficción sus ideas no son expuestas de una manera didáctica. No obstante, sí hay lugares en donde aparece una especie de protesta. Por ejemplo, en *The Voyage Out* Woolf permite este fragmento de diálogo entre Richard Dalloway y la joven protagonista:

“When I think of the age we live in, with its opportunities and possibilities, the mass of things to be done and enjoyed –why haven’t we ten lives instead of one? But about yourself?”

“You see, I’m a woman,” said Rachel. (TVO 70)

En *The Voyage Out*, Woolf permite que este mismo personaje poco digno hable en contra del sufragio universal. En otra sección de *The Voyage Out* Mrs. Ambrose opina de las mujeres: “If they were properly educated I don’t see why they shouldn’t be much the same as men- as satisfactory I mean; though, of course, very different” (TVO 91). Helen Ambrose de *The Voyage Out* es una figura interesante. Esta “great stone woman” (TVO 129) no parece estar tan limitada como otras mujeres, aunque tiene esposo e hijos. No se encuentra cautiva en las normas femeninas. Su discusión y luego reconciliación con su esposo sobre cosas triviales parece reflejar un matrimonio sano. Woolf describe a Helen en su papel como guía de Rachel así: “nor did she encourage those habits of

unselfishness and amiability founded upon insincerity which are put at so high a value in mixed households of men and women” (TVO 118).

En unas pocas líneas de *The Voyage Out* está toda la sutil protesta de Woolf por las pocas posibilidades que tenían las mujeres de su época: “It was odd to look at the little elderly lady, in her grey coat and skirt, with a sandwich in her hand, her eyes lighting up with zeal as she imagined herself a young man in an aeroplane” (TVO 127).

Aparte de los textos de *A Room of One's Own* y *Three Guineas*, está la pseudo-biografía *Orlando* en donde aparece una pequeña obra dentro de la obra que es muy paródica y en la cual tres diosas de la imposición femenina: la Pureza, la Castidad y la Modestia convierten a Orlando el hombre en Orlando la mujer. En esta escena la crítica a las diosas es subversiva, se les acusa de ser anacrónicas, se burla de sus supuestas virtudes. Al insistir que Orlando siendo mujer no deja de ser el mismo Orlando de antes, Woolf da una definición al ser humano que no se limita por el sexo. No obstante pronto encuentra las limitaciones de ser una mujer:

She remembered how, as a young man, she had insisted that women must be obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled. 'Now I shall have to pay in my own person for those desires,' she reflected; 'for women are not (judging by my own short experience of the sex) obedient, chaste, scented, and exquisitely appareled by nature. They can only attain these graces, without which they may enjoy none of the delights of life, by the most tedious discipline.(*Orlando* 150)

Reacciona Orlando como cualquier ser con sentido común lo haría: “‘A pox on them!’ she said, realizing for the first time what, in other circumstances, she would have been taught as a child, that is to say, the sacred responsibilities of womanhood” (*Orlando* 151).

Pero poco a poco cambia la mujer:

The change of clothes had, some philosophers will say, much to do with it. Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us.” (*Orlando* 179)

Luego Orlando opta por cambiar de la ropa de un género a la del otro según le convenga, no sólo en cuestiones prácticas sino también en las románticas: “For the probity of breeches she exchanged the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally” (*Orlando* 211).

Siglos después Orlando habla de las crinolinas y de esta manera menciona el hecho de que con tanto embarazo la mujer hallaba la necesidad de disimular su estado:

For it was pleasant to weep. Were they not all of them weak women? wearing crinolines the better to conceal the fact; the great fact; the only fact; but, nevertheless, the deplorable fact; which every modest woman did her best to deny until denial was impossible; the fact that she was about to bear a child? To bear fifteen or twenty children indeed, so that most of a modest woman's life was spent, after all, in denying what, on one day at least of every year, was made obvious. (*Orlando* 224)

Y es en esta época, la Victoriana, que Orlando casi llega a perder su admirable calidad de andrógena, volviéndose temerosa, pero con un andar por la Naturaleza esto se resuelve.

Luego :

'Are you positive you aren't a man?' he would ask anxiously, and she would echo, 'Can it be possible you're not a woman?' and then they must put it to the proof without more ado. For each was so surprised at the quickness of the other's sympathy, and it was to each such a revelation that a woman could be as tolerant and free-spoken as a man, and a man as strange and subtle as a woman, that they had to put the matter to the proof at once. (*Orlando* 246)

Algunos de los personajes de Puga tienen una vitalidad que se parece a la de Orlando, una manera de ser que demuestra capacidad más que debilidad. De todos los personajes de Woolf, Orlando es el único que no parece preocuparse por el paso del tiempo y la muerte, pues de cierta manera se escapa de ambos. Es curioso, pero Antonia, que sufre de un cáncer mortal tiene un espíritu semejante al de Orlando.

El hada del hogar que describe Woolf en *A Room of One's Own* se personifica en Mrs. Ramsey de *To the Lighthouse*. Lo primero que hace esa mujer en la novela es pensar en los demás, incluso los que viven en el faro. Tiene una capacidad de empatía enorme que se contrasta con el egoísmo de Mr. Ramsey y esta necesidad de sentir empatía la va enseñando a las hijas: "For how would you like to be shut up for a whole month at a time, . . . How would you like that?, she asked, addressing herself particularly to her daughters. . ." (TTL 5) aunque ellas no aceptan por complete la lección: "and it was only in silence, . . . that her daughters, Prue, Nancy, Rose - could sport with infidel

ideas which they had brewed for themselves of a life different from hers; in Paris, perhaps; a wilder life; not always taking care of some man or other; . . . (TTL 7).

En *Mrs. Dalloway* hay un contraste entre la figura de Clarissa Dalloway y la de su hija, que anticipa poder entrar en cualquier profesión: “In short, she would like to have a profession. She would become a doctor, a farmer, possibly go into Parliament, if she found it necessary, all because of the Strand” (MD 207). Esto se contrasta con la percepción que tiene Peter Walsh de la vida de Clarissa:

Here she is mending a dress; mending her dress as usual, he thought; here she has been sitting all the time I’ve been in India; mending her dress, playing about; going to parties; running to the House and back and all that, he thought, growing more and more irritated, more and more agitated, for there’s nothing in the world so bad for some women as marriage, he thought. . . . (MD 61)

Este ocio en el que se encuentra Mrs. Dalloway es sofocante y contrasta un poco con el de Mrs. Ramsay, que tiene tantos hijos y un esposo tan exigente y necesitado que pocas veces puede quedarse quieta.

Puga escribió en otro tiempo, el de los setenta, ochenta y noventa, otra época en la cual también cambiaban los papeles de la mujer. Habrá que explorar cómo entran las ideas de Woolf en los textos de Puga. Hay que notar que los personajes femeninos de Puga gozan de autonomía económica, aunque también tienen ciertas limitaciones. Esta independencia la toman muy en serio.

Como Woolf escribe en el tiempo en que todavía se debatía el sufragio de las mujeres, hay cierta ambivalencia en sus obras. En *The Voyage Out* Mrs. Dalloway

cuenta una anécdota de una sufragista que intenta influenciar su esposo el político y Richard Dalloway dice “may I be in my grave before a woman has the right to vote in England! That’s all I say” sin que proteste ninguna mujer presente, pero Woolf subraya la poca solidez de estas figuras por lo que sus opiniones parecen ser nulas (TVO 43).

Los personajes femeninos de Puga no parecen tener que enfrentarse con ciertos problemas comunes a las mujeres mexicanas. Por ejemplo, Puga no da a Susana ciertos elementos- sus padres, hermanos, la religión, con las que lidian muchas mujeres mexicanas. Susana es anómala en que es hija única, no tiene hermanos, y es el centro afectivo de su familia, pero a la vez se encuentra fuera del círculo que forman la pareja de casados. Luego no tiene hijos, no se casa, y no le imponen la religión. Todo esto le da cierta libertad de pensamiento y un campo mayor de acción. También hace que se enfoque un poco más en lo que sucede afuera. No se enfoca en la familia o las relaciones de familia porque no tiene tal cosa. Su ingenuidad al principio se parece un poco a la de Rachel de *The Voyage Out*, pero con Rachel la protección del “honor” de ella la limita más que en el caso de Susana.

De hecho, ni Susana ni Nyambura ni los otros personajes femeninos de Puga parecen preocuparse por cuidar su virginidad o su reputación. Es como si todo eso ya se hubiera conquistado. No hay “malas” y “buenas”, ni Evas ni Marías en estas historias. Gozan un poco de una libertad orlandesca.

En cambio en lo práctico, sí les afecta el género. A Lourdes, la mejor amiga de la narradora en *Pánico o peligro*, le pesa su género en que aunque quiere ir a la universidad, sus padres prefieren mandar al hermano (POP 28). Nyambura de *Las posibilidades del*

odio también recibe un trato diferente que sus hermanos, aunque su padre valora la educación lo suficiente como para también mandar a su hija a la escuela: “Eso ocupaba al padre, que se olvidaba de Nyambura quien además era mujer y tenía que ayudar con la comida” (LPDO 192).

Cuando la madre de Susana enviuda, la frase “dos mujeres solas” que usan para referirse a Susana y la madre le molesta a Susana. Esa frase señala que la sociedad supone que necesariamente debe haber un hombre. Susana no tiene los papeles múltiples que tienen muchos personajes femeninos y mientras que los que la rodean intentan cambiarla, excepto el jefe español que sólo le pide que crezca sin indicarle cómo hacerlo, la personalidad de Susana no es específicamente “femenina”. Mueve por el espacio de una manera diferente, no tiene lazos familiares que la limiten, no parece preocuparse por la belleza como lo hacen otras mujeres. Todo esto le da una libertad y posiblemente permite que el libro se enfoque en otros temas que lo que haría si ella tuviera más obligaciones con los demás. Se trata más de problemas de clase que de problemas entre géneros. Más de temas epistemológicos que culturales.

Muchos de los jóvenes en Puga también parecen ser hombres “liberados”. Christopher, el novio de Nyambura, el tú de *Pánico o peligro*, el tú de *La forma del silencio* no parecen exigir que la mujer tome cierto papel. Por esto, quizás las mujeres en estas obras pueden ver más allá del dintel de la casa. No obstante, hay ciertas dinámicas en las obras que colindan con el dominio total de la mujer y el abuso emocional y reflejan las actitudes de muchos radicales de los setenta y sesenta, que buscaban liberar al

pueblo pero mostraban actitudes machistas. La relación entre Susana y Arturo es de este tipo.

Susana es alguien que trabaja, como Jesusa de *Hasta no verte Jesús mío*. En cambio las únicas mujeres que trabajan en Woolf son las que lo tienen que hacer por no contar con la protección de ningún hombre, y se ven como en una situación que se presta a la lástima. Hay cincuenta años entre la publicación de *The Voyage Out* y *Las posibilidades del odio*, y esto importa.

El matrimonio. Ni en Puga ni en Woolf se ve al matrimonio como algo bueno. Lourdes no se quiere casar ni a Susana le interesa casarse; Nyambura tampoco lo ve como buena opción. En *The Voyage Out* así opina Hewit del matrimonio:

He instantly decided that he did not want to marry anyone. Partly because he was irritated by Rachel the idea of marriage irritated him also. It immediately suggested the picture of two people sitting alone over the fire; the man was reading, the woman sewing. There was a second picture. He saw a man jump up, say good-night, leave the company and hasten away with the quiet secret look of one who is stealing to certain happiness. Both these pictures were very unpleasant, and even more so was a third picture, of husband and wife and friend; and the married people glancing at each other as though they were content to let something pass unquestioned, being themselves possessed of the deeper truth. Other pictures—he was walking very fast in his irritation, and they came before him without any conscious effort, like pictures on a sheet —succeeded

these. Here were the worn husband and wife sitting with their children round them, very patient, tolerant, and wise. But that, too, was an unpleasant picture. He tried all sorts of pictures, taking them from the lives of friends of his, for he knew many different married couples; but he saw them always, walled up in a warm firelit room. When, on the other hand, he began to think of unmarried people, he saw them active in an unlimited world; above all, standing on the same ground as the rest, without shelter or advantage. All the most individual and humane of his friends were bachelors and spinsters; indeed he was surprised to find that the women he most admired and knew best were unmarried women. Marriage seemed to be worse for them than it was for men. (TVO 241-242)

Con *Orlando* Woolf utiliza el humor para musitar sobre el matrimonio. El día siguiente a la boda así piensa Orlando:

Yet, she could not deny that she had her doubts. She was married, true; but if one's husband was always sailing round Cape Horn, was it marriage? If one liked him, was it marriage? If one liked other people, was it marriage? And finally, if one still wished, more than anything in the whole world, to write poetry, was it marriage? She had her doubts. (*Orlando* 252)

Hay cierto valor en no tomar la perspectiva convencional aquí, en cuestionar lo que es el papel más común para las mujeres y despreciarlo. Señala una independencia insólita.

Aunque el esposo tiene el papel dominante en los textos de ambos autores, es marcada la diferencia entre, por ejemplo, la relación entre el padre y la madre de Nyambura en *Las posibilidades del odio* y la de los Ramsay en *To the Lighthouse*. La madre de Susana en *Pánico o peligro* se parece más a Mrs. Ramsay en su papel de apoyo a su esposo. En ambos textos se usa escenas para mostrar la relación. Se verá como curiosamente la madre de Nyambura tiene mayor independencia económica que los otros dos personajes, pero su posición social en un mundo que aprecia lo occidentalizado y desprecia lo indígena le quita poder:

Era muy posible que el padre y la madre se quisieran mucho, pero como desde el pasado. Porque el padre jamás miraba hacia ella sino hacia otro lado y quería que ellos, los hijos, miraran con él, aunque la madre muchas veces se quedara un poco afuera. O atrás. En calidad un poco de hermana mayor un poco deficiente. (LPDO 193)

Parte del problema, con *Las posibilidades del odio*, es el hecho de que el padre es colonizado y la madre no. Se nota este hecho en las siguientes líneas:

. . . Que con la mano no se comía, repetía el padre paciente pero severo, y la madre (Nyambura recordaba de ella su sonrisa) volvía a tomar el tenedor y a pinchar el ugali para bañarlo con el jugo del guisado. Y el padre entonces volvía a ponerse contento, a hablar con Ngongo otra vez, a acariciar la cabecita de Waigwa o pedirle a Nyambura que trajera más agua. (LPDO 193)

A su vez, hay una leve rebeldía en la madre, que es paralela a la de Mrs. Ramsey en *To the Lighthouse*.

Y apenas la conversación se reanudaba, la madre volvía a dejar el tenedor a un lado, muy suavemente, y tomaba el ugali entre los dedos, amasándolo con dulzura y escuchando con toda atención la historia entrecortada de Waigwa. (LPDO 193)

Compárese esto con lo de *To the Lighthouse* cuando Mrs. Ramsey reacciona así a las acciones de su esposo: “Odious little man, thought Mrs. Ramsey, why go on saying that?” (TTL 16). Y luego: “And she looked at him smiling. For she had triumphed again. She had not said it: yet he knew”(TTL 137).

Esta rebeldía y coraje, un leve rencor subyacente, que se nota en *To the Lighthouse* no aparece en *Pánico o peligro*. Susana así describe a la relación entre su madre y su padre:

. . . y, también me acuerdo del silencio de mi madre. Silencio. Era mi padre el que hablaba, calificaba, aprobaba, escogía. Mi madre sólo señalaba las cosas que íbamos viendo por la ventana del coche. . . . Pero por lo general, hacía cosas en la casa todo el tiempo en silencio, contenida en lo que mi padre decía. (POP 38-39)

Después de que muere el padre Susana piensa, al ver a su madre disminuida: “Como me la dejó así, pensaba. Por qué la vació tanto. Por qué se está llevando su vida.” (POP 52).

Esto se asemeja a la relación entre Mr. y Mrs. Ramsay en *To the Lighthouse*. Lily describe a Mr. Ramsay así: “That man, she thought, her anger rising in her, never gave;

that man took. She, on the other hand, would be forced to give. Mrs. Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died and had left all this” (TTL 170).

Incluso Lourdes, que parece tener una relación de mucho apoyo con Claude, al llegar él al departamento de Susana a recogerla, “. . .se vuelve más chiquita y más quieta, como uno de esos escarabajitos que se quedan inmóviles cuando sienten el peligro” (POP 124).

El gran silencio de la madre en la página 38 de *Pánico o peligro* es señal para Susana de cómo la madre es absorbida por el padre, y luego Susana en su relación con Mateo, con Arturo, con Ramiro escribe en su cuaderno “*me quedé sin hablar*” (POP 103). De hecho, Susana casi no habla aunque sí escribe. Puede uno pensar que quizá Susana adopta el silencio de su madre, pues únicamente con el tú de la narración vuelve al habla. Aún así en todo y su silencio cuando Susana no permite que Mateo pase la noche en su nuevo departamento, hay una especie de acto de independencia importante - su voluntad es lo que decide lo que sucede y ya no es tan pasiva. No obstante, cuando se involucra con Arturo Susana vuelve a ser pasiva. Arturo aparece y escoge a Susana. Ella no escoge a sus amigos y amigas sino ellos a ella (POP 248). Arturo, como ya se mencionó, refleja las actitudes de muchos radicales de los setenta y sesenta, incluso ve el tiempo libre de Susana como si fuera su tiempo libre. Absorbe por completo a Susana, quien deja de tener un mundo propio para entrar en el mundo de Arturo. Con esto Susana logra poder andar por la ciudad con una mayor soltura, pero siempre como adjunto de Arturo. Con el rechazo de Arturo Susana vuelve a decir que no a alguien que la está intentando forzar a ser otra.

“Ese era Ramiro” (POP 386). Esta es otra frase hecha párrafo. “Por eso Ramiro. (POP 390), otra. “Era Ramiro” (POP 393). Esta separación del texto en un párrafo da importancia al contenido, pero también lo aísla. Y Ramiro es importante pero también siempre es una figura solitaria.

Ramiro es una figura casi decimonónica. Es cortés, puesto a ayudar, caballeresco. Se parece en su política a los liberales españoles que querían modernizar a España sin cambiar por completo el sistema. La relación entre Susana y él no se basa en una sexualidad sino en cierta afinidad indefinida que parece tener un poco que ver en el caso de Susana con el hecho de que Ramiro tiene un carro, se le admira en la oficina, es un “catch”. Susana escoge a él antes de que él escoja a ella. La corte que le hace Ramiro a Susana, visitar la casa de ella, hacerse amigo de Lourdes y Claude, darle a Susana apenas unos besos y luego proponerle matrimonio así en el parque, se parece a las propuestas de matrimonio de *The Voyage Out*. Pero la reacción de Susana, que no espera para nada Ramiro puesto que como niño rico estaba acostumbrado a conseguir todo lo que deseaba, no es la de los personajes de Woolf. Quizás la muerte de Socorro hace que Susana no puede ni quiere unirse con alguien de la clase media alta, alguien apolítico y que apoya aunque inconscientemente un sistema opresivo. Tanto Arturo como Ramiro quieren poseer a Susana, aunque su trato de ella es distinto. Ninguno de los dos la ven o la entienden ni les interesa hacerlo y ella se resiste a este deseo.

Susana no es la única mujer que pone resistencia. Se ve la renuencia a casarse de algunas mujeres en obras de las dos autoras. En *The Waves* desde niña piensa Jenny: “But I shall not let myself be attached to one person only. I do not want to be fixed, to be

pinioned” (TW 55). Lourdes también es renuente a casarse. Dice con referencia a Claude: “De ser yo quiere que pase a ser suya” (POP 234). “Sí lo quiero, pero quiero espacio para vivir mis momentos, lo que veo, lo que estoy tratando de escribir . . .” (POP 190).

Libertad, soledad, estos temas resaltan en la obra de Puga. Desde niña Nyambura tiene algo de la rebeldía de una Jane Eyre y termina rechazando la vida burguesa europea, la familia nuclear, la posición de una mujer casada y cómoda para buscar otra cosa.

En el caso de *The Voyage Out*, Woolf juega con mucha ironía: en una parte presenta a una Mrs. Dalloway que habla de las maravillas de estar casada, en otra escena el esposo de ella besa a la joven protagonista. En este caso Mrs. Dalloway no parece pensar que el matrimonio es limitante, pero hay una gran falla en su matrimonio que ella no percibe.

Al final de la novela de *Pánico o peligro* Susana, con el tú al que escribe, parece haber forjado una relación que puede considerarse sana, pero que todavía tiene sus conflictos:

¿Qué es lo que hacemos juntos, pues? Yo supongo que vivir, qué otra cosa.

Equivalentemente, cada cual desde sí como puede. En un perpetuo forcejeo por no dejarse invadir por el otro, o dominar, colonizar, no sé.
(POP 456)

La colonialización. Puga es escritora de la periferia, Woolf es una escritora que retrata una cultura eurocéntrica y el país colonialista por excelencia; las dos tocan puntos comunes pero he aquí lo que más las separa. En ambas autoras se ve la preocupación por definir al país de origen de los personajes. ¿Qué es Inglaterra? ¿Qué Kenya? ¿Qué es México? En cada caso esta necesidad tiene que ver con el poder o falta de poder que ejerce cada país y también con la posibilidad de cohesión en sociedades que son heterogéneas. En *Mrs. Dalloway* Peter Walsh regresa de la India, pero la India es sólo un lugar alternativo para él, un lugar en donde tiene más posición que en Londres. Peter piensa, al comparar Londres a su tiempo en las colonias: “and had thanked God he was out of that pernicious hubble-bubble if it were only to hear baboons chatter and coolies beat their wives (MD 263). En Peter Walsh Woolf presenta una actitud común en la literatura inglesa, en donde se rechaza la civilización, que se opone a la barbarie de las colonias, en donde una vida se desperdicia en los lugares lejanos del Imperio.

Cuando Puga escribe de Europa, escribe de ella como extranjera, hay extranjeros colonizadores en sus novelas y cuentos y el imperialismo, la colonialización son temas fundamentales en muchas de sus obras. Woolf retrata las actitudes imperialistas de sus personajes en *The Voyage Out* mientras viajan a un país ficticio sudamericano. De hecho, Froula señala que Woolf quería, en *The Voyage Out*, crear una colonia nueva que no dependiera en su existencia del matrimonio ni de la mujer en su papel de “ángel del hogar” (Froula 67).

Lourdes, que luego explica a Susana que se siente la más insegura de las dos, confiesa:

El hecho es que con mi novela, con ese vago anhelo de escribir sobre México, sobre nuestra realidad, abrí un vacío. Un vacío al que todos nos hemos acostumbrado a llamar “nuestra nacionalidad”, y que es donde nos apoyamos para hablar de nuestra “búsqueda de identidad”, que ya viene a ser un vacío sobre otro vacío. (POP 350)

Es curioso que Lourdes no busca su identidad en contar su propia historia sino investigando lo que sucede afuera. Quiere entender lo de afuera en lugar de sentir que sus propias circunstancias son suficientes como para servir de base.

Esta descripción de Nyambura de lo que siente en la piazza Trilussa también describe a las ciudades europeas en una técnica tipo espacio negativo:

Nyambura sintió una apremiante necesidad de espacio, de cielo sin construir, de calles sin trazar. De claros que no fueran piazzas, de piedras que no tuvieran historia, de gente que no tuviera una idea concisa, precisa, de su cultura, de muchedumbres que no alzaran el rostro ante una idea, de noches que no se arrinconaran en un cuarto, de idiomas que no fueran extranjeros.

Y un sitio así no existiría ya nunca para ella. (LPDO 189)

Pánico o peligro tiene como tema importante la lucha del individuo por mantener su individualidad frente a la cultura corporativa, a la cultura burocrática. Puga delinea muy bien el horror de ser un engranaje en la máquina, de no entender bien la función del trabajo de uno. El más pesadillesco de los empleos de Susana es el en donde también

quieren reglamentar sus emociones (POP 107). El dictamen es uno de “no desentonar” y hay un “Club de Convivencia” que todos deben disfrutar. Esta parte es una crítica a la cultura empresarial del “bienestar”, el manipuleo estudiado del empleado que se llama sicología industrial. En esa empresa no conformarse a las normas implica que uno está enfermo: “No entendían porque yo tenía que ser yo” (POP 114). Susana llega a despreciar a su jefe: “Era servil ese tipo. Chiquito. Y no creo que era mi antipatía lo que me hizo verlo así. Al verlo nació mi antipatía. Exhalaba una salud estúpida, un contento irresponsable” (POP 110). Esta crítica del jefe se acentúa cuando Luis le dice “lo que usted quiere no es decencia sino una sumisión que va más allá del trabajo” y le llama “un infeliz colonizado” (POP 116).

Hay mucho contraste entre el primer jefe de Susana y el segundo. El primero estudió en Estados Unidos, el otro es de España. Puga crea una oposición aquí entre el jefe que quiere moldear al empleado para que sea como más convenga a la compañía y el jefe que ve a la persona como tal.

Este tema también surge en el argumento del empleado kamba en *Las posibilidades del odio*. La identidad de Mr. Matiolo está basada en su capacidad de trabajar bien. Quiere ser un buen empleado. Cree en la cultura corporativa de una manera en que no la cree Luis de *Pánico o peligro* ni su amigo Julius. Y tanto él como Julius están metidos en un mundo en donde se desprecia al africano y se aprecia al blanco. Consumen en un hotel que no quiere servir a los negros si éstos no son negros americanos, pasan el tiempo mirando los escaparates, y el empleado kamba usa lentes de sol, recibiendo por eso la burla de Julius que en ese momento le llama africano y le habla

en swahili para que todos los africanos entiendan su disgusto. El empleado kamba desprecia más a los kikuyu y los asiáticos, con los cuales compite, que a los de la cultura dominante, pues se identifica con esta cultura, aunque jamás será aceptado por ella. El empleado kamba representa los efectos de la internalización de los conceptos negativos de la población dominante como los describe Fanon en *Black Skin: White Masks*.

En *Las posibilidades del odio* Puga describe con ironía el sistema educacional de Kenya en un contexto de mucho desempleo y pobreza: “A veces, dijo, era cruel para los niños mismos. Mostraban entusiasmo y voluntad para aprender. Había uno, nos contó, que podía decir de corrido de una manera increíble todos los reyes que había tenido la Gran Bretaña mejor que cualquier inglés. Para que luego los pongan a trabajar en los maizales, no valía la pena” (LPDO 137-138).

Nyambura llega a cuestionar su educación en el colegio de monjas:

Y poco a poco comenzó a notar que le estaban enseñando la historia del hombre blanco en la que África no era sino uno de sus accidentes. Un accidente que no parecía contener hombres y mujeres. (LPDO 251)

Este ningunear a los habitantes de las colonias es presente en Woolf. En *The Voyage Out* uno de los personajes:

. . . became autobiographical. He had not married himself for the sufficient reason that he had never met a woman who commanded his respect. Condemned to pass the susceptible years of youth in a railway

station in Bombay he had seen only coloured women, military women, official women; . . . (TVO 25)

También en *The Voyage Out* se ve las diatribas autocongratulatorias de los que se consideran superiores. Clarissa Dalloway dice:

One thinks of all we've done, and our navies, and the people in India and Africa, and how we've gone on century after century, sending out boys from little country villages- and of men like you, Dick, and it makes one feel as if one couldn't bear not to be English. (TVO 50-51)

Y cuando piensa Richard Dalloway en la política conservadora la describe como “a lasso that opened and caught things, enormous chunks of the habitable globe” (TVO 51). Cuando critica a los Dalloway Mr. Pepper los dos no lo logran oír (TVO 52). Son intocables, hermosos, arrogantes. Se saben superiores y lo celebran. No es hasta que se van que Mrs. Ambrose los califica de “second-rate” (TVO 83).

Aun los personajes que no se sienten superiores están aislados de las otras clases:

“Have you ever been in a factory, Mis Vinrace!-No, I suppose not- I may say I hope not.”

As for Rachel, she had scarcely walked through a poor street, and always under the escort of father, maid, or aunts. (TVO 64)

Al llegar el barco a la isla sin nombre en Sud América, Mr. Pepper invoca a la Historia, pero la explicación que nunca llega a dar Pepper pero que sí nos da Woolf es más bien de un grupo de ladrones ingleses que algo de qué tener orgullo:

“... fangs greedy for flesh, and fingers itching for gold, despatched the wounded, drove the dying in to the sea, and soon reduced the natives to a state of superstitious wonderment. Here a settlement was made; women were imported, children grew. All seemed to favor the expansion of the British Empire” (TVO 89)

Aquí vemos una brecha entre la Historia Oficial y la que no se dice- la que incluye el robo, la matanza, la avaricia.

Luego Woolf relaciona esta malhechoría con Richard Dalloway, pues continúa:

. . . and had there been men like Richard Dalloway in the times of Charles the First, the map would undoubtedly be red where it is now an odious green. But it must be supposed that the political mind of that age lacked imagination, and, merely for want of a few thousand pounds and a few thousand men, the spark died that should have been a conflagration. (TVO 89)

Cuando se van los últimos colonistas ingleses “English history then denies all knowledge of the place” (TVO 89).

En la nueva colonia que se formó después se halla algo estereotípico:

The road passed through the town, where men seemed to be beating brass and crying “Water,” where the passage was blocked by mules and cleared by whips and curses, where the women walked barefoot, their heads balancing baskets, and cripples hastily displayed mutilated members; . . . (TVO 91)

Esta descripción se parece a una de *Orlando* de la gran ciudad de Constantinopla:

. . . there would be the river; there the Galata Bridge; there the green-turbaned pilgrims without eyes or noses, begging alms; there the pariah dogs picking up offal; there the shawled women; there the innumerable donkeys; there men on horses carrying long poles. Soon, the whole town would be astir with the cracking of whips, the beating of gongs, cryings to prayer, lashing of mules, and rattle of brass-bound wheels, while sour odours, made from bread fermenting and incense, and spice, rose even to the heights of Pera itself and seemed the very breath of the strident multi-coloured and barbaric population. (*Orlando* 116)

La reacción de Mrs. Ambrose a la villa en *The Voyage Out*, que no tiene las amenidades que consideran los ingleses necesidades, es interesante: “‘Poor creature!’ she murmured to the sallow Spanish servant-girl who came out with the pigs and hens to receive them, ‘no wonder you hardly look like a human being!’” (TVO 92).

Estas actitudes de los personajes de Woolf reflejan los sentimientos colonizadores entre los franceses en Algeria descritos por Fanon en *The Wretched of the Earth*:

In Algeria there is not simply domination but the decision, literally to occupy nothing but a territory. The Algerians, the women in their haiks, the palm groves, and the camels form a landscape, the natural backdrop for the French presence. (TWOTE 182)

Miremos, por ejemplo, al bordado de Mrs. Ambrose que realiza mientras viaja hacia el país sudamericano ficticio de *The Voyage Out*:

She was working at a great design of a tropical river running through a tropical forest, where spotted deer would eventually browse upon masses of fruit, bananas, oranges, and giant pomegranates, while a troop of naked natives swirled darts into the air. (TVO 33)

Uno no tiene la certidumbre a veces, debido a la sutilidad del humor de Woolf si lo que describe lo hace así para burlarse *tongue-in-cheek* o no, si es consciente de los mismos prejuicios que incluye en la obra o si no hay intención de burlarse de las actitudes de sus personajes. Mi intuición es que en *The Voyage Out* es constantemente consciente de los prejuicios que se presentan en el texto y que lo es igualmente en *Orlando*. Aunque Woolf muchas veces se pinta como alguien que no puede participar en el poder, perteneció a una familia de mucha conexión social, ha conocido a los que ocupan las salas del poder y bien sabe cómo se piensa ahí. Zwerdling opina que no sólo lo hace para burlarse de estas actitudes sino que sus textos sirven como una fuerte crítica del Imperio (Zwerdling, “Mrs. Dalloway”78-79).

En este párrafo de *Orlando* subvierte todo el discurso imperialista:

At first she tried to account for it by saying that she came of an ancient and civilized race, whereas these gipsies were an ignorant people, not much better than savages. One night when they were questioning her about England she could not help with some pride describing the house where she was born, how it had 365 bedrooms and had been in the possession of her family for four or five hundred years. Her ancestors were earls, or even dukes, she added. At this she noticed again that the gypsies were uneasy; but not angry as before when she had praised the beauty of nature. Now they were courteous, but concerned as people of fine breeding are when a stranger has been made to reveal his low birth or poverty. Rustum followed her out of the tent alone and said that she need not mind if her father were a Duke, and possessed all the bedrooms and furniture that she described. They would none of them think the worse of her for that. Then she was seized with a shame that she had never felt before. It was clear that Rustum and the other gipsies thought a descent of four or five hundred years only the meanest possible. Their own families went back at least two or three thousand years. To the gipsy whose ancestors had built the Pyramids centuries before Christ was born, the genealogy of Howards and Plantagenets was no better and no worse than that of the Smiths and the Joneses: both were negligible. Moreover, where the shepherd boy had a lineage of such antiquity, there was nothing specially memorable or desirable in ancient birth; vagabonds and beggars all shared it. (72)

Al tomar como ejemplo un pueblo que ha sido tradicionalmente despreciado por los europeos para hacer una comparación que pone en desventaja a los británicos Woolf subvierte todo lo que es el Imperio Británico, el concepto de la nobleza, el orgullo de la propiedad. Lo hace con una ligereza que le da aún más impacto.

Aunque gran parte de la novela de *The Voyage Out* sucede en una isla sin nombre de Sud América las interacciones entre los personajes tienen poco que ver con los nativos de ese lugar. Están completamente aislados de la comunidad, viven en un barco y luego en un hotel, en una especie de burbuja en donde sólo importan los otros británicos, continuando con sus hábitos ingleses en medio del trópico. En una escena dice Hirst: “take this hotel. You could draw circles round the whole lot of them, and they’d never stray outside” (TVO 107). Los huéspedes del hotel no leen más periódicos que los ingleses, sobre las noticias de Inglaterra, y comenta un personaje femenino: “When I think of the Greeks I think of them as naked black men . . . which is quite incorrect I’m sure” (TVO 114).

Además de descubrir la ignorancia de los ingleses, Woolf critica a la clase dirigente por medio de personajes como Hirst. Hirst así describe a los huéspedes de su expedición: “Amiable and modest, respectable in many ways, lovable even in their contentment and desire to be kind, how mediocre they all were, and capable of what insipid cruelty to one another!” (TVO 134). Luego piensa: “Yet these were the people with money, and to them rather than to others was given the management of the world” (TVO 134). Después de que se lo a Sud América como el país del futuro un personaje femenino dice con una suma pero muy conocida arrogancia a un compañero: “If I were

you. . . I'd raise a troop and conquer some great territory and make it splendid" (TVO 136). Esta idea de que el europeo tiene la capacidad de conquistar para luego mejorar tierras extranjeras se relaciona con la opinión de Fanon de que "Cutting railroads through the bush, draining swamps, and ignoring the political and economic existence of the native population are in fact one and the same thing" (TWOTE 182).

Mientras que en *The Voyage Out* y *Mrs. Dalloway* se tiene una oportunidad de observar a la clase dirigente, en *Las posibilidades del odio* y en *Pánico o peligro*, esta clase no se deja ver:

Era fantástico. Fantástica esa fuerza intangible y omnipresente. Me puse a imaginar o reconocer, no sé, comprendí que así eran nuestras vidas. Así nos las hacían. Así había desaparecido y muerto Socorro. Así soñábamos tan ingenuamente que vivíamos. Así nos crecían los pasos a desnivel, las vías rápidas o los camellones que se angostaban. Ese plural sin cara, sin nombre, sin presencia. Ese plural al que nos referíamos sin el menor titubeo porque todos lo conocíamos. "Subieron la leche", "cerraron el periférico". (POP 382-383)

Con Woolf apenas se ve la clase baja con Puga no se ve a la clase alta. Hay una imposibilidad de entender, de concebir, de comprender.

Con *Las posibilidades del odio* es importante pensar en la orden de las secciones. ¿Quien habla en cada sección y a quién representa? El keniano blanco es el primero en hablar. Toda la novela se contextualiza primero en lo que opinan los blancos, pero

termina en lo que opina Nyambura. Puga intentó cambiar nuestro punto de vista del de la cultura dominante a uno nuevo que quizás sea mejor.

Nyambura se da cuenta que en el colegio las monjas blancas y las africanas tienen diferentes nichos: “Al salir vio pasar una monja africana. Se sorprendió. Era como si llevara una mitad de hábito. Y no era otra cosa que en lugar de ser negro, su hábito era gris. Supo después que esas monjas no enseñaban sino que se ocupaban de las labores domésticas” (LPDO 215).

A Roselyn, la amiga sin tribu de Nyambura, le ofrecen la oportunidad de estudiar: “Cuando volvimos al colegio, la madre superiora me dijo que ya me había inscrito en la Normal para el año próximo. Dice que luego voy a venir aquí a enseñar, como ellas. Que voy a ser la primera africana. A las niñas más chicas, claro” (LPDO 249). Esta última frase indica la asimilación de la inferioridad. Roselyn no se indigna porque sólo la ven capaz de enseñar a los más chicos. Nyambura no se engaña. Sabe que las monjas sienten asco por ellas: “-Si tú pudieras ver como yo el asco, el miedo, el horror que nos tienen esas mujeres” (LPDO 253). Afirma:

Para ellas no somos; sólo vamos a comenzar a existir cuando las empecemos a imitar (no que seamos monjas, sino que seamos como blancas). Y mientras mejor las imitemos “más inteligentes vamos a ser”. (LPDO 254)

La molestia que siente la madre superiora directora del colegio de monjas de Nyambura cuando se da cuenta que el padre de Nyambura ha progresado bastante para

poder tener casa y carro refleja una actitud colonizadora en donde las clases subordinadas autóctonas deben de mantenerse así, de sirvientes, de personal de apoyo no más. Hay una gran ironía aquí en que su supone que la monja viene a educar al pueblo de Kenya pero dice: “¿No se da cuenta de que esta gente está avanzando demasiado rápido, ocupando puestos de importancia? Parece que no supiera. ¿No ha oído hablar de todas esas ideas comunistas que andan alborotando al África?” (LPDO 228).

Parece que las monjas están presentes en Kenya no para que el pueblo progrese sino para que se adapte al sistema colonial. Aunque las monjas piensan que el padre de Nyambura está avanzando, no tiene la misma opinión Nyambura: “. . . y porque de pronto me imaginé a papá con los blancos y me dolió pensar que a lo mejor él se ve igual de chiquito, torpe y feo que Roselyn cuando le hablan las monjas” (LPDO 257-258).

El efecto de estas actitudes es aparente en *Pánico o peligro* también. Susana pregunta a sus padres:

¿cómo llegaron ustedes aquí? ¿De España? ¿O son indios? Mi papá se enojaba. No hagas preguntas tontas, decía, ¿qué no nos ves? Cómo vamos a ser indios. Pero yo quería saber. ¿Qué éramos entonces, si no éramos ni indios ni españoles. ¿Quiénes éramos? Mexicanos, decía mi papá, qué otra cosa vamos a ser? Pero, ¿de dónde viene los mexicanos? ¿Qué pasó con los indios? Lo más que logré entender fue que los indios eran los pobres y los españoles los ricos. ¿Y nosotros? Y mi papá siempre decía: nosotros somos mexicanos. (POP 15)

Es un negar el origen de uno, un despreciar parte de lo que uno es. No hay más explicación porque el mismo padre no lo tiene. Y el padre luego muestra una crítica hacia los mexicanos que es reveladora:

Por ejemplo mi padre ante el silencio acostumbrado de mi madre, comentando que si este país podía llegar a hacer algo o no. Asegurando que lo malo en México es que nos falta tanto. Que todavía a los mexicanos no les gusta trabajar. Que deberíamos aprender a ser más humildes y más ambiciosos también. Su tono era seco y nervioso, bordeando la violencia. Como si fuera él quien tuviera que hacerlo todo. Desde el orden en los escritorios, decía. Ahí lo ves y ahí te das cuenta quién está en orden consigo mismo. El orden es un hábito que hay que forjar en uno todo el tiempo. Tú fíjate, le decía a mi madre, en esa gente que apenas ha estado un minuto en una mesa para comer y ya tiene todo en desorden: migajas, cubiertos, el vaso. . . todo lo tienen que tocar y mover de su lugar. Así están sus vidas, sus proyectos. Así está este país. Y no es un puñado de estudiantes los que van a venir a cambiar estas cosas. Ni que fuéramos qué. (POP 37-38)

El empleado kamba al que despiden en la cuarta sección de *Las posibilidades del odio* es un ejemplo de los resultados de la colonización en que es alguien que intenta ser un empleado modelo pero por falta de comunicación y educación comete un error que lo deja caer en la desgracia. Puga representa un mundo en donde un mal paso hace que uno vuelva a caer en la miseria y en donde la miseria es la regla y no la excepción. En esta sección se ve la competencia entre tribus que existe en Kenya y como los pobres pelean

entre sí por las moronas que quedan. La falta de habitación preocupa no sólo a un personaje sino a varios en la novela, al pordiosero, a Jeremiah, al empleado y Julius. Muchos hablan de la necesidad de vivir en la calle mientras estudian o trabajan, de suspender los estudios por falta de dinero. Estas situaciones no se discuten como si fuesen extraordinarias sino como algo habitual. La pobreza es algo que se esconde, como si hubiese algo vergonzoso en ser pobre.

El hecho de que el empleado kamba no pueda quedarse con un amigo porque el patrón no quiere que haya demasiados africanos en su propiedad - “No quiere tanto africano por aquí” (LPDO 140) o que Jeremiah esté nervioso cuando entra a los espacios reservados para blancos- “La perspectiva de entrar a un sitio de blancos le producía una especie de náusea (LPDO 92) - e intenta pasar por turista negro americano para que sea aceptado es una sutil protesta sobre la dominación extranjera muestra que Kenya ya no es de los kenianos. Hay un contraste entre la situación de José Antonio que puede andar por todas partes y ve todo con una cierta arrogancia y la posición desamparada de Jeremiah, pero sólo lo reconoce Jeremiah: “Qué fácil qué fácil ser tú, sintió con cansancio Jeremiah, y casi rabioso se dijo que José Antonio comenzaba casi todas sus frases con ‘claro’ ” (LPDO 95). A Ngongo luego le importa irse “apoderando de los lugares”, ir al Hilton a hacer escándalo, meterse en los lugares de los blancos. “Con Ngongo y su grupo iban siempre a cafés de blancos para efectuar “actos de provocación”. . . “ (LPDO 267).

El odio ¿qué es en *Las posibilidades del odio*? ¿Es una llamada para el cambio o simplemente algo destructivo? ¿Puede ser las dos cosas a la vez? En la sección del expatriado éste cultiva el odio de Flavia y su hijo, de sus alumnos hacia los blancos, lo ve

como un arma en contra de la opresión (LPDO 169). Julius es consumido por el odio, pero también lamenta que lo tiene aferrado: “Julius que decía no quiero vivir odiando, no es digno, no es sano” (LPDO 141). Nyambura no quiere odiar a las monjas, pero lo hace. El odio que surge en *Las posibilidades del odio* se parece al concepto de eretismo afectivo de Fanon que se puede entender como “‘a pathological condition arising from the colonial experience’ which includes ‘a crippling sense of inferiority, a perpetual nearness to rage’” (McCulloch en Hook 100). Pero también es el odio del colonialista hacia el colonizado: “El odio buscaba sus víctimas” (LPDO 240).

Sin embargo ni Nyambura ni Susana de *Pánico o peligro* parecen sentirse inferiores. No han internalizado el desprecio como lo han hecho otros personajes, no sienten necesidad de “mejorarse” ni “progresar” de la manera en que lo hacen otros. Tienen una cierta seguridad en sí mismas. Las monjas acusan a Nyambura de guardar una cierta “soberbia” que mucho tiene que ver con la idea de Fanon. El hecho de que ella rehuse aceptar ser inferior a las monjas les crea una sensación de odio e ira y frustración: “-Trata de convencerla de que sea más humilde, más dócil” (LPDO 223), “es muy africana esta muchachita y no habrá quien la cambie” (LPDO 227), “Nos ayudaste con esa chica mucho, pero ya ves: árbol torcido no endereza jamás” (LPDO 255). Y las últimas frases de la novela mencionan esto de nuevo “Y había que comenzar ahora. . . Hacerlo todo. Quizá, como decían las monjas, era soberbia” (POP 303).

Hay un odio presente en el personaje de Miss Kilman de *Mrs. Dalloway* que se asemeja al rencor que se siente en *Las posibilidades del odio*: “So now whenever the hot and painful feelings boiled within her, this hatred of Mrs. Dalloway, this grudge against

the world, she thought of God” (MD 188). Es un odio que surge de las inequidades, de percibir la injusticia del mundo que ha dado tanto a Clarissa y tan poco a ella:

Ugly, clumsy, Clarissa Dalloway had laughed at her for being that; and had revived the fleshly desires, for she minded looking the way she did beside Clarissa. Nor could she talk as she did. But why wish to resemble her? Why? She despised Mrs. Dalloway from the bottom of her heart. She was not serious. She was not good. Her life was a tissue of vanity and deceit. Yet Doris Kilman had been overcome. She had, as a matter of fact, very nearly burst into tears when Clarissa Dalloway laughed at her. (MD 194-195)

Aunque Doris intente dominar estos sentimientos le brota esta pregunta:

But why should she have to suffer when other women, like Clarissa Dalloway, escaped?” (MD 196)

Ngongo es algo especial en que tiene miedo a su padre pero suscita miedo en Nyambura. Nyambura nota cómo se distancia su hermano de los otros africanos:

Nyambura se avergonzaba y se exasperaba con Ngongo cuando éste las descartaba con un: no, sentémonos lejos de esas colonizadas. A los empleados los llamaba pobres diablos asalariados, a los desempleados víctimas del capitalismo, a los estudiantes estudiosos que no querían saber de protestas ni cosas semejantes: cultivos de sirvientes, a los blancos:

cerdos, a los políticos: perros vendidos, y en fin en el grupo de Ngongo no cabían más humanos que ellos. (LPDO 266-267)

Cuando Ngongo quiere concientizar a los pasivos, Nyambura quiere “conocer también lo que estaban tratando de cambiar, o de concientizar, como decían ellos, y, sobre todo, quería oír a aquellos que estaban tratando de salvar ¿no?” (LPDO 267). Nyambura tiene interés en las personas como personas, no como seguidores de uno. Esta actitud también es evidente en Susana, que también busca entender a la gente de la ciudad.

Una figura no colonizada en *Las posibilidades del odio* es la madre de Nyambura. La madre no habla inglés, parece estar satisfecha, no cocina en la casa gubernamental sino en una hornilla de carbón en el patio trasero, Nyambura sospecha que se ríe de los rezos del padre (LPDO 193), utiliza una vestimenta autóctona de una manera natural, come con los dedos, no depende de la economía imperialista, como lo hace su padre: “El mercado no era el mundo. Era la madre. El mercado, además, era africano, aunque muchos blancos vinieran a comprar ahí” (LPDO 199-200). Es de notarse que en toda la novela la madre de Nyambura nunca habla. No sabemos su versión del mundo. Ésta no entra en la ecuación.

Habría que notar que la madre de Nyambura no trabaja en la industria más visible en esta novela de Puga, la turística. Varios de los personajes de esta novela son turistas y varios de los personajes trabajan en la industria del turismo. Puga nació en Acapulco y una de sus escritas trata de su niñez en Acapulco; habla mucho de los hoteles y restaurantes, de cómo era vivir en un lugar turístico. “Helmut y Florian” un cuento de ella

muy reconocido trata de un alemán dueño de un pequeño hotel en Acapulco y su relación con otro joven alemán (*Accidentes* 39-46).

El hermano menor de Nyambura decide estudiar hotelería, y Ngongo, su hermano mayor, lo califica como “sirviente becado” (LPDO 247) pero no trata de inculcar a Waigwa como lo hace a su padre. El contraste entre la posición de Ngongo, estudioso de Fanon y activista, y la de Waigwa, que ha asimilado todos los anhelos de un joven burgués es llamativo. Waigwa busca los bienes de consumo mientras que Ngongo parece querer ser el “enlightener of the people” de que habla Fanon.

Como ya se mencionó, Woolf también escribió una novela que tiene que ver con los turistas, *The Voyage Out* y *Jacob's Room* sigue a su protagonista mientras hace su “Grand Tour”. En ambas novelas se ve la arrogancia de los que viajan; en *Jacob's Room* el protagonista escribe a su amigo Bonamy: “I intend to come to Greece every year so long as I live. . . It is the only way I can see of protecting oneself from civilization” (146). Luego, sentado en la sombra con una vista de Maratón y Erecteo, leyendo con cierta indolencia piensa: “Why not rule countries in the way they should be ruled?” y después, “Greece was over; the Parthenon in ruins; yet there he was” (JR 150). En *The Voyage Out* todo se ve desde el punto de vista de los turistas y de Helen que vive de otra manera en este lugar extranjero. En esta novela ningún nativo tiene nombre. Son una colectividad y a propósito Woolf los deja relegados, así como son relegados y exotizados por los británicos.

Fanon habla del proceso en que la industria turística convierte a África en “el burdel de Europa”:

The national bourgeoisie organizes centers of rest and relaxation and pleasure resorts to meet the wishes of the Western bourgeoisie. Such activity is given the name of tourism. . . The casinos of Havana and of Mexico, the beaches of Rio, the little Brazilian and Mexican girls, the half-breed thirteen-year-olds, the ports of Acapulco and Copacabana all these are the stigma of this depravation of the national middle class. . . [which] will in practice set up its country as the brothel of Europe.

(TWOTE 101-102)

Esto es interesante porque no sólo aparece la prostitución en *Las posibilidades del odio* sino que los blancos parecen dudar si todas las mujeres negras no son prostitutas. Matiolo, el empleado kamba, tiene esta misma idea cuando está en el hotel para blancos: “Que uno las ve y cree que son secretarias pero que son todas prostitutas que no hacen más que reírse de los negros” (LPDO 129). Después de hacer el amor de una manera que parece ser abierta y sin compromisos José Antonio le ofrece dinero a Karen, sin que lo haya pedido. Esta dinámica parece dar cierre para José Antonio a la relación que antes lo desubicaba. Igualmente José Antonio esparce shelines por todas partes, incluso cuando no es tan necesario, como en el caso del autostop que hace él con Jeremiah. Habría que preguntarse si su uso de dinero y su afán por viajar no es una forma de tratar de adquirir posición y privilegio, aunque él diga que no. Viaja en el extranjero y no dentro de su propio país, en donde quizás estaría en una posición más parecida a la de Jeremiah, ya que formaría parte de la cultura exotizada en lugar de la cultura que consume lo exótico.

Cuando la mexicana describe el colegio de hotelería Puga escribe: “Les enseñan a servir la mesa como si la vida en Kenya fuera a consistir en un inmenso e interminable banquete. Todos esos muchachos, dijo, que tendrían que estar aprendiendo a hacer funcionar su país y no de servir de comer a los blancos, o a los ricos, no importa” (LPDO 273).

Pero como huésped de un hotel reconoce que “el hotel en el fondo, es un estado mental lo quiera uno o no.” (LPDO 273) y que el disponer de un cartelito DO NOT DISTURB obliga a que uno “viva alienadamente” (LPDO 274). Cuando explica porqué quiere escribir un libro que crea un puente entre Kenya y México sin pasar por Europa, explica que en Kenya no encuentra más que un principio de las cosas, un gesto, porque no hay nada más porque lo que ve “son formas impuestas que la gente adopta porque no sabe cómo no hacerlo y porque luego es más cómodo” (LPDO 276-277). Estas formas impuestas permean no sólo *Las posibilidades del odio* sino también *Pánico y peligro*. Vemos una y otra vez a distintos personajes ensayando maneras de ser y estilos de vida que no les sientan bien o que no tienen que ver con su pasado, que los separan de los demás y que los dejan enajenados.

Curiosamente Roma, el lugar a donde va Nyambura para hacer el doctorado, también es una ciudad turística. Aquí ella no intenta adentrarse en la cultura italiana, no aprende el idioma, el hecho de que sus estudios se hacen en Italia parece casi accidental. Los turistas están presentes así como los italianos que miran a los extranjeros con desaprobación. Dice ella “y ése era el momento en que me daba cuenta de que estaba de paso, de que éramos todos turistas en ese apartamento y era por eso que tomábamos

tanto. . .” (LPDO 302-303). No obstante, sus motivos para estar de turista y no seguir en su país parecen ser otros que los de José Antonio. Quiere irse de Kenya en donde mataron a su hermano, quiere estudiar historia, pero en Roma no forma parte de la cultura dominante sino que sigue siendo la exótica, la que llama la atención a los blancos, a quienes no deja de odiar.

La industria del turismo es un lugar de encuentro entre la cultura dominante y la dominada y tiene sentido que tanto Woolf como Puga la inclurían en sus obras. No obstante en Puga la colonización es un fenómeno que no sólo se percibe entre naciones sino que es algo que existe incluso en las amistades y en la dinámica de pareja: “Se me ocurre, además, que el amor tal como lo conocemos es precisamente el deseo de que el otro se parezca a ti, que suene, se mueva y actúe como tú. Una especie de colonización, diría Lourdes, ¿a poco no?” (POP 424).

III. TERCERA PARTE

LAS TEJEDORAS/TESTIGOS DEL CRIMEN

Sinopsis. Una razón por la cual Puga quiere imitar el estilo de Woolf es porque admira su capacidad de crear “un tejido global y simultáneo” y porque cree, como lo cree Woolf, que hay una pauta debajo de la superficie que une todo, alguna especie de continuidad que tiene sentido. Ambas logran este efecto de un texto/tela, pero de diferente manera y ambas utilizan este tejido como una red para atrapar al lector. La semejanza de atrapar al lector ya sea por medio de dar una sensación tras otra o un pensamiento tras otro es más grande que la diferencia de “grado de nitidez” en los estilos de las dos escritoras. Woolf puede ver el mundo, Puga no lo puede ver por la niebla que existe y por lo tanto sólo puede describir el acto de mirar, el acto de pensar y no lo que ve. Aunque hay veces en que la poeticidad de Woolf crea una cierta distancia, muchas veces hace aún más nítida la descripción. Woolf puede escribir de una manera más poética porque ve más, Puga tiene que seguir hablando del acto de mirar y no lo mirado porque no se es clara la visión. Esta borrosidad tiene que ver con el Poder que ofusca y esconde todo, el que no permite que el pueblo entienda la realidad política de México

Remitamos un momento al segundo epígrafe de esta tesis. Como Filomela tiene que desmentir la Historia Oficial que da su cuñado, Woolf desmiente los textos que glorifican a la guerra y a los que están en el poder, el discurso imperialista, y Puga lucha contra toda una Historia Oficial que esconde a los desaparecidos y a los pobres⁹, y lucha contra el discurso de la modernidad y la superioridad occidental/norteamericano/europeo.

Filomela no tiene lengua con qué acusar a su cuñado, y no podía tampoco recurrir a la letra. Woolf y Puga pueden hablar y escribir, pero luchan contra un sistema que o las calla o las ignora. Para combatir esto, con Woolf y Puga los crímenes de guerra, ya sean oficiales o no oficiales, se plasman hilo por hilo, de una manera sutil y no de una manera obvia. Aun así ninguna de las dos nos da una versión exacta de cómo es este otro mundo que no es el superficial, sólo indican que existe. Puga parece pensar que hay otra manera de ser en este mundo, otra manera de estar, que a veces se vislumbra en las fisuras, y Woolf habla de algo muy parecido con sus “Moments of Being”.

La importancia del público. En 1959 en un discurso frente al Congress of Black African Writers Fanon dice:

While at the beginning the native intellectual used to produce his work to be read exclusively by the oppressor, whether with the intention of charming him or of denouncing him through ethnical or subjectivist means, now the native writer progressively takes on the habit of addressing his own people.

It is only from that moment that we can speak of a national literature. Here there is, at the level of literary creation, the taking up and clarification of themes which are typically nationalist. This may be properly called a literature of combat, in the sense that it calls on the

whole people to fight for their existence as a nation. It is a literature of combat, because it moulds the national consciousness, giving it form and contours and flinging open before it new and boundless horizons; it is a literature of combat because it assumes responsibility, and because it is the will to liberty expressed in terms of time and space.

En *Las posibilidades del odio* Puga escribe en español sobre una nación africana. No escribe solamente para ella misma sino también para los hispanoparlantes que pueden entender algo sobre su propia realidad contemplando una ajena. Con esta novela, el público hispanoparlante no tiene información suficiente para entender a la cultura keniana. Por lo tanto, la narrativa tiene que ser más explicativa, como lo sería una obra de ciencia ficción, en donde el mundo descrito es desconocido para el público. Esto no pasa con *Pánico o peligro* ni pasa en las obras como *Mrs. Dalloway*, *The Waves*, *Jacob's Room*, etc. En estas obras basta sugerir las cosas, no hay que describirlas a fondo para que el público las perciba. En *Cuando el aire és azul* y *Orlando* sucede lo mismo que con *Las posibilidades del odio*. Hay que explicar y describir más que lo que es necesario en otras obras. Sin embargo, en *Las posibilidades del odio* una vez que logra Puga ubicarnos en el lugar deja de hacer tanta explicación y su texto se vuelve más sugerente. En varios lugares introduce pistas que ayudan a entender el significado sin elaborarlas mucho. Por ejemplo, menciona de paso a Gramsci y al Instituto Gramsci (LPDO 301) y escribe “y Gramsci, desde sus anteojos redondos con aros muy finos, parecía mirarla desde la cubierta del libro como diciendo: cuán significativo es todo” (LPDO 261), sin explicar que Gramsci fue el que desarrolló el concepto de la hegemonía cultural como instrumento de poder del Estado.

Al mismo tiempo, la función social de la novela, la de informar y persuadir, es muy suave en Woolf y más pronunciada en Puga. Woolf evita predicar y parece sentir que su público es capaz de entender lo que ella plantea sin explicárselo, Puga no tiene tanto temor de desagradar a su público y necesita explicar un poco más, ya que muchas de sus ideas surgen de nuevas teorías. El “buen gusto” rige y limita los enunciados de Woolf. En ambos casos el público es indoctrinado, embebido en la cultura imperialista y quizás inconsciente de cómo es esa cultura, pero con el de Woolf se podrá quizás sólo cambiar un poco su perspectiva; con el de Puga es también cuestión de educar. Quizás los lectores de Puga son tan pasmados como Susana y necesitan una fuerte sacudida. Woolf critica la complacencia de los poderosos, pero desde adentro. Puga apunta el efecto de la crueldad y opresión de los poderosos, pero desde el punto de vista de las víctimas, haciéndonos sentir lo que sienten ellos.

Es de notarse que casi todos los personajes de Puga, Nyambura, Susana y los otros, son huérfanos y por lo tanto no tiene contacto con su pasado. Les es tan inaccesible como lo es para los mexicanos, que desconocen sus propias raíces o las han aprendido a despreciar. Aunque tengan padres, éstos o no conocen o están lejos de su familia de origen. La madre de Susana es de provincia y Susan no conoce su pueblo hasta que ella es adulta, los padres, como ya se mencionó, no sienten que tienen nada de indígena. Nyambura no recibe la tradición de su madre sino que el padre le intenta inculcar los valores cristianos, que según Fanon se relacionan con una Iglesia que enseña la cultura del opresor (TWOTE 7). Aunque no pueden escaparse de su pasado, el pasado que tienen es un pasado reciente, que se basa en la humillación, la pobreza, la muerte, no es un

pasado glorioso. Fanon habla de esta pérdida del acervo cultural en *The Wretched of the Earth* cuando escribe:

Colonialism is not satisfied with snaring the people in its net or of draining the colonized brain of any form or substance. With a kind of perverted logic, it turns its attention to the past of the colonized people and distorts it, disfigures it and destroys it. This effort to demean history prior to colonization today takes on a dialectical significance. (TWOTE 149)¹⁰

Los públicos a que se dirigen tanto Woolf como Puga sufren por esta dinámica, pero con Woolf, lo que pasa es que hay una exageración de la gloria de la historia del Imperio Británico y una arrogancia sin medida que justifica la violencia que origina, mientras que con Puga, su público no sabe ni siquiera quién es ni entiende a dónde va. A la vez Woolf escribió:

We are sharply cut off from our predecessors. A shift in the scale--the war, the sudden slip of masses held in position for ages--has shaken the fabric from top to bottom, alienated us from the past and made us to (sic) perhaps too vividly conscious of the present" ("How" n.p.).

Técnicas narrativas relacionadas con la perspectiva. Woolf tiende a crear perspectivas colectivas o a hacer que la perspectiva fluya entre un personaje y otro, algo que a veces también hace Puga. Con Puga, casi siempre está presente la voz de un narrador mediador, que juzga y explica, con Woolf se tiende más hacia la tercera persona y una supuesta objetividad que poco tiene que ver con ser objetivo. Aquí también las escritoras se valen de monólogos interiores y desviaciones.

The Waves es una multiplicidad de yos. Yo, yo, yo. Son segmentos líricos, como un coro. El futuro y el pasado son de alguna manera presentes en el presente. ¿Quién es la persona que habla de verdad? Y todas las voces tienen un tono similar, no un tono de diálogo sino de poesía. Así comienza la sección en donde por primera vez aparecen los personajes del texto:

“I see a ring,” said Bernard, hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light. . . .

“I see a slab of yellow,” said Susan . . .

“I hear a sound,” said Rhoda. (TW 9).

Pero también hay momentos en que todos sienten en unísono: “We all feel Percival lying heavy among us” (TW 38).

En *Jacob’s Room* Woolf cambia de una perspectiva a otra en una oración:

Mrs. Flanders set her meal down, clucked for the hens, went bustling about the orchard, and was seen from over the way by Mrs. Cranch, who, beating her mat against the wall, held it for a moment suspended while she observed to Mrs. Page next door that Mrs. Flanders was in the orchard with the chickens. (JR 16-17)

En otra parte de la misma novela la narración cambia de la perspectiva de unos turistas al de Mrs. Pascoe y de vuelta de una manera casi imperceptible:

“Look- she has to draw her water from a well in the garden.’

‘Very lonely it must be in winter, with the wind sweeping over those hills, and the waves dashing on the rocks.’

Even on a summer’s day you hear them murmuring.

Having drawn her water, Mrs. Pascoe went in. The tourists regretted that they had brought no glasses, so that they might have read the name of the tramp steamer. . . (JR 53)

En la página 31 de *The Voyage Out*, a medida que va alejándose de Inglaterra el barco, el narrador deja de describir las acciones de los personajes a bordo para pintar las acciones colectivas de cientos e incluso miles de personas en la isla, todos visto como de lejos, pero cada uno haciendo aquellos pequeños lindos actos que uno hace en un soleado día de otoño. Los que están en la tierra piensan en los que están en el mar, los que están en el mar piensan en los que están atrapados como hormigas en las islas, pero todo desde una perspectiva colectiva. Otra vez surge esta conciencia colectiva al apaciguarse una tormenta en alta mar:

Choked by the wind their spirits rose with a rush, for on the skirts of all the grey tumult was a misty spot of gold. Instantly the world dropped into shape; they were no longer atoms floating in the void, but people riding a triumphant ship on the back of the sea. Wind and space were banished; the world floated like an apple in a tub, and the mind of men, which had been unmoored also, once more attached itself to the old beliefs. (TVO 72)

En el hotel de turistas se ve la siguiente descripción: “The dreams were not confined to her indeed, but went from one brain to another. They all dreamt of each other that night, as was natural, considering how thin the partitions were between them . . .” (TVO 53).

Puga crea esta sensación de muchos experimentando algo de una manera colectiva en varios puntos de su novela *Pánico o peligro*, por ejemplo, cuando Socorro, Lourdes y Susana regresan del entierro de Lola:

Que un té; que nos hiciéramos un té para sentarnos en la sala un rato. Y levantar las piernas; estirarlas un rato así. Habíamos estado tanto tiempo de pie. Quién no encendió la luz, o a lo mejor pidió que se quedara apagada . . . sólo se oían los sorbos, la brisa que movía la cortina dejando entrar las ráfagas de luz de los coches (294).

Y una noche con Lourdes y Claude:

Estamos cenando, y el ruido de la ciudad queda muy allá, muy lejos, a un día de distancia porque apenas es domingo. No hablamos mucho y no sucede nada en especial salvo ese comer con devoción, diría yo. Nos moríamos de hambre y el caldo estaba lleno de sorpresas cuando de repente suena el timbre. . . (POP 429)

Otra técnica que utiliza Woolf es la de describir objetos familiares desde lejos o ver objetos familiares como si fuesen extraños. En *The Voyage Out* Woolf observa a los nativos como si fueran objetos, “they observed the women, who were squatting on the ground in triangular shapes” (TVO 284) para luego observar a los ingleses en el barco

también de una manera geométrica: “the people sitting in them were angular shapes, the mouth being indicated by a tiny burning spot . . .” (TVO 286). Todo esto da una sensación de extrañeza pero también une a los dos grupos en un trato igual.

Ni Woolf ni Puga nombran a las cosas, su deseo es uno de evocar, de hacer sentir lo que no tiene nombre. Esta extrañeza que crea Woolf es casi perpetua en el personaje de Susana, que en su estado de pasmo no logra entender las cosas y por lo tanto piensa mucho sobre ellas y termina entendiéndolas mejor. La extrañeza que parece sentir casi constantemente crea la necesidad de mirar el mundo desde su ventana e irlo sintiendo y hablando para comprenderlo. No supone que entiende el mundo y por eso ve los huecos que hay entre las palabras de los demás (POP 385).

El uso de perspectivas múltiples crea oportunidades para el humor y la ironía: “eyes like the green flesh of a snail” (TVO 141) También permite que sintamos una especie de empatía en que personajes que son ridículos para algunos otros personajes no lo son tanto cuando se entienden desde adentro. Doris Kilmore es así. La entendemos mejor por verla desde afuera y desde adentro, y ella también nos da otro aspecto de Mrs. Dalloway que ayuda a dar mayor significado al texto.

Una manera diferente de describir un colectivo que presta al humor y la ironía aparece durante el servicio protestante en *The Voyage Out*:

While Christ spoke they made another attempt to fit his interpretation of life upon the lives they lived, but as they were all very different, some practical, some ambitious, some stupid, some wild and experimental, some

in love, and others long past any feeling except a feeling of comfort, they did very different things with the words of Christ. (TVO 227)

Woolf usa múltiples puntos de vista en *The Voyage Out*. Quién mira mientras las dos mujeres caminan hacia el hotel y luego espían por las ventanas del mismo si no es las dos mujeres al mismo tiempo. A veces la narrativa de *The Voyage Out* es muy cinematográfica; por ejemplo, en el capítulo IX, desliza de un cuarto de hotel al siguiente, revelando qué sucede en cada lugar.

Mrs. Dalloway fluye de un estilo de narración a otra, uno que es más descriptivo, a otro que es un monólogo interior, pero sin el yo. El narrador omnisciente y el narrador interior parecen fusionarse: “nonsense, nonsense, she said to herself” (MD 17). Este es una posición intermedia, entre estar completamente dentro del personaje y estar afuera del personaje. Entre las páginas 19 y 21 de *Mrs. Dalloway* el narrador sale de la cabeza de Clarissa, entra a la perspectiva de un narrador colectivo, visita la mente de Septimus Smith y finalmente mira desde un punto de vista neutral a “Mrs. Dalloway’s little pink face pursed in enquiry” (MD 19-21). Los pensamientos de Septimus Smith los pensamos todos sin comillas pero con un *he thought*. La avioneta en *Mrs. Dalloway* también sirve para hacer fluir la perspectiva de un personaje a otro. En varios momentos en la novela algo que perciben varios sirve para hacer este cambio.

Hay que preguntarse para qué sirve este volar de una perspectiva a otra. ¿Nos une a todos en un solo ser? ¿niega el hecho de que somos seres separados? ¿Incluye a la colectiva o nos hace pensar en un cerebro único pero fragmentado? “How can one understand another human being?” es una pregunta que se hace en *The Voyage Out*, y no

obstante Woolf intenta entender no sólo a muchos personajes sino también a la conciencia colectiva. ¿Si se incluye un cierto tipo de narración en una obra, no afirma esto que tal tipo de conciencia existe, que la posibilidad de este tipo de conciencia existe?

Hay una metáfora en *The Waves*, de una flor con siete lados, que describe una realidad hecha por las perspectivas combinadas de los amigos:

We have come together . . . to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower. . . – a whole flower to which every eye brings its own contribution.
(TW 263)

La conciencia colectiva en *Puga* surge en la infancia, cuando Nyambura y Susana asisten la escuela. No parece que los personajes todavía tienen una identidad separada:

Éramos cuatro y nos ayudábamos, nos defendíamos; nos decían las inseparables y a veces alguna otra niña se nos quería unir pero no sé por qué no se podía. Es que éramos parecidas, vivíamos por el mismo barrio. . . . Una de nosotras era más alta que las demás pero sí nos parecíamos. . . . Sé burlaban de nosotras cuando nos poníamos de acuerdo para venir de cola de caballo, o con calcetas de distinto color. . . . (POP 11)

En los juegos de la escuela Nyambura encuentra esta mente colectiva, una solidaridad gozosa:

El que más le gustaba a Nyambura era el viento. Era precioso y casi tregua. Viento, pasaban la voz, y comenzaban a moverse, uno después de otro, rapidísimo como si un viento se les hubiera pegado. Había que moverse desde la cintura para arriba nada más y luego quedar inmóvil. A veces como que la maestra notaba algo, comenzaba a darse cuenta, pero era muy rápido y los de atrás tosían, señal de alto. Era precioso ese juego, como ensayado. La señal de que seguía era una sucesión perfecta de suspiros de los grandes, y el viento seguía en donde se hubiera quedado, dándole la vuelta al grupo hasta tres veces a veces. (LPDO 192)

Sin embargo, también hay crueldad en este ser colectivo: “Había también el pasa el golpe que había que obedecer de inmediato, pobre de ti si no, a la salida te atrapaban entre todos. . .” (LPDO 191).

En las primeras escenas de *Pánico o peligro* apenas se distinguen una amiga de otra, se dice “su mamá le pegaba por cualquier motivo” (POP 12), pero sin decir cuál, o que “una quería ser maestra” (POP 13), pero como si la misma Susana no supiera bien cuál quería esto. A medida que avanza el texto, las amigas se van separando y volviéndose tan distintos que no se parecen en nada. Ya no hay una conciencia colectiva sino que cada quien está aislado de los demás. Sólo a veces Susana vuelve a sentir una cierta solidaridad confortante con los otros, en una junta política, mientras viaja en un camión, pero son momentos efímeros. Quizás en un momento con Arturo se vuelve a sentir una colectividad: “No era que mi conciencia era la rebelión de Arturo. Yo era Arturo” (POP 259). Pero en este caso, nótese, Arturo no es Susana.

Con *The Waves*, los amigos son al principio diferentes, pero a veces se funden en una sola cosa:

Our friends, how seldom visited, how little known – it is true; and yet when I meet an unknown person and try to break off, here at a table, what I call ‘my life’ it is not one life I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not know altogether who I am - Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis: or how to distinguish my life from theirs. (TW 368)

Al final de la novela de *Pánico o peligro* Susana se da cuenta que ya no puede vivir con Lourdes y Claude, que hacerlo es no vivir su vida sino la vida de sus amigos. En este momento en que mira a Lourdes, Claude y Ramiro se siente que Susana por fin se separa por completo de Lourdes, que se hace alguien completamente distinta: “Me resultaron de pronto bien discernibles, nítidos los tres, y totalmente distintos a mí. Y fue como liberar mi futuro para hacerlo completamente mío. Y entonces supe el peligro, y lo ineludible que resulta” (POP 435).

Otra técnica que se relaciona con la perspectiva es el uso de ironía y humor. Toda ironía hace que un lector se distancie hasta cierto punto del personaje para acercarse un poco al escritor. Se crea una complicidad entre el lector y el autor. Woolf tiene un sentido de humor muy fino y se vale de la ironía para ciertos fines. Aquí hay un ejemplo de *Mrs. Dalloway*: “and, taking Mrs. Dalloway’s parasol, handled it like a sacred weapon which a Goddess, having acquitted herself in the field of battle, sheds, and placed it in the umbrella stand” (MD 43-44).

Puga también tiene un humor mordaz. Comenta un británico en *Las posibilidades del odio*: “Con razón se ocupan en ser superiores mis compatriotas. De qué otra manera podrían consolarse de esa vida que llevan” (LPDO 157). El hecho de que a Ramiro lo golpean en Inglaterra por confundirlo con un pakistaní y luego lo golpean en México por querer robarlo, o sea por razones clasistas, tiene algo de irónico, hay algo patético allí pero un cierto humor cruel también.

Espacios fundamentales. Puga tiene una autobiografía corta, *De cuerpo entero*, que se basa en los espacios que ocupa desde la niñez hasta su regreso a México: recámaras, departamentos, un estudio en Oxford que se parecía al que sale “en la portada de *A room of one’s own*” (51). *Moments of Being* también se enfoca en los espacios de la niñez. La importancia de los espacios en las novelas de ambas autoras se ve no sólo en la descripción de estos espacios sino en cómo los perciben los personajes. Se ve esto en *To the Lighthouse*, *Jacob’s Room*, *Pánico o peligro*. Aun en *Orlando*, la gran casa del Duque es importante. No se ve esto tanto en *Mrs. Dalloway* o *The Waves*. No obstante, hay paralelos entre Bond Street en *Mrs. Dalloway* e Insurgentes en *Pánico o peligro*. Ambas son calles comerciales, conocidas, y tiene importancia para los personajes. En *To the Lighthouse* la casa en si es de gran importancia, así como el faro del título. De hecho, toda la sección de “Time Passes” es más una descripción de la casa mientras transcurren diez años que un registrar lo que sucede entre los humanos que antes lo ocupaban.

En *Las posibilidades del odio* Puga escribe:

Estas casas, en realidad, eran el primer resultado de un flamante programa habitacional que el gobierno había emprendido con financiamiento alemán.

Nyambura, por supuesto, no lo sabía. Para ella el aire y el espacio dentro de la suya eran todo lo que conocía. Dos habitaciones y una sala-comedor. Un baño diminuto y la cocina. La cocina le había dejado un recuerdo extraño. Quizá fuera eso lo que estaba sin terminar. Era como unos pantalones demasiado cortos en alguien. Dejaba ver impudicamente el piso; los muebles, los escasos muebles que ahí había, eran demasiado altos, demasiado estrechos. Demasiado algo o demasiado poco. De todas formas en su casa se cocinaba mucho más en una hornilla de carbón en el patio trasero que dentro de la cocina. (LPDO 194)

Esta descripción no sólo indica la importancia del espacio sino que sirve de metáfora para la escritura pos-colonial, en donde las formas occidentales no le quedan a las necesidades del lugar.

En *Pánico o peligro* también se nota la importancia del espacio en el libro: el rincón de Susana, el cuarto que quiso Lourdes para poder leer y para poder evitar que le leyeran sus diarios pero que no le dieron porque se lo dieron al hermano, el estudio que logró tener en el último departamento, los diferentes departamentos que habita Susana, sobre todo el último en donde tiene el silencio pero también una cierta conexión con la calle que le agrada. Estos parecen ser espacios inventados en respuesta a *Una habitación propia* de Virginia Woolf, pues no parece ser común que una mujer de la clase media baja tenga tanto espacio para ella sola. Además los personajes parecen disponer de tiempo libre y dinero a un nivel inusitado. Son más autónomas que las mexicanas de la clase media del Distrito Federal tienden a ser.

Puga señala cómo cada lugar crea una nueva manera de ser. Cuando Susana y Lourdes dejan el apartamento en donde habían vivido con Socorro, Puga escribe:

Cuando ya estuvo metido todo en el camión . . . nos encontramos los cuatro arriba, a punto de cerrar e irnos. Se había acabado para siempre. Como si se hubiera muerto, y con él una manera de ser de nosotras. Veía mi rincón; Lourdes su cuarto, la sala, la puerta, y supe que estaba pensando en Socorro. Igual que yo. Aquí se nos había muerto Socorro. Y nosotras ahora nos íbamos con esos dos tipos a un sitio completamente nuevo. A vivir de otra manera. . . . (POP 396)

El tiempo. Tema fundamental en Woolf y de importancia en Puga, con Woolf el tiempo pasado, el futuro y el presente coexisten. Hay una fluidez en su narración que hace que el lector esté consciente del todo aunque también se está en el momento. Aún los personajes más prácticos, como lo es Julia Eliot de *Jacob's Room*, es capaz de sentir estos “moments of being”: “. . . and the tumult of the present seems like an elegy for past youth and past summers, and there rose in her mind a curious sadness, as if time and eternity showed through skirts and waistcoats, and she saw people passing tragically to destruction” (JR 168).

Septimus Smith es un personaje cuyo pasado lo persigue e interviene en su presente. Se podría conjeturar que Nyambura de *Las posibilidades del odio* también sufre algo similar. No obstante, no es un fenómeno de los dañados sino que es fenómeno general en las obras.

No sólo está presente la Historia en las obras de Woolf sino que estamos conscientes del paso del tiempo como algo que lleva a la muerte y a la putrefacción y decadencia: “. . . and the passing generations- the pavement was crowded with middle class people- vanished- like leaves, to be trodden under, to be soaked and steeped and made mould of by that eternal spring-” (MD 124). Peter Walsh aparece en la fiesta “shriveled looking”, y la antes gloriosa Sally Seton también está disminuida.

No obstante, Woolf se pregunta en su ensayo *A Sketch of the Past* “Now if this is so, is it not possible- I often wonder- that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence?” (MOB 67). Algo parecido dice Puga cuando escribe en *Pánico o peligro*: “No son cosas que se digan, claro. Lo que pasa es que el recuerdo es incomprensible y cuando sales de él te quedan estas como babas de cosas . . .” (POP 451). Woolf repite esta sensación de que las cosas permanecen cuando itera: “I see it- the past -as a long avenue lying behind, a long ribbon of scenes, emotions” (MOB 67) y habla de “the present when backed by the past” (MOB 98).

Como ya se dijo, para Woolf es de gran importancia el tiempo. Más quizá que con Puga. Está muy presente en el presente el pasado, y tiende a recordarnos de ello constantemente. Orlando así percibe el tiempo:

Life seemed to him of prodigious length. Yet even so, it went like a flash. But even when it stretched longest and the moments swelled biggest and he seemed to wander alone in deserts of vast eternity, there was no time for the smoothing out and deciphering of those scored parchments which

thirty years among men and women had rolled tight in his heart and brain.

(*Orlando* 96)

En *The Waves* de Woolf los personajes son primero niños, luego jóvenes y finalmente ancianos, lo que nos hace más consciente del paso del tiempo. En *Jacob's Room* alguien del presente convive con el pasado de una manera inconsciente:

A magnificent place for an old woman to rest in, by the very side of the great Duke's bones, whose victories mean nothing to her, whose name she knows not, though she never fails to greet the little angels opposite, as she passes out, wishing the like on her tomb, for the leather curtain of the heart has flapped wide, and out steal on tiptoe thoughts of rest, sweet melodies. . . . (JR 65-66)

A su vez en la misma novela tenemos algo que parece ser casi lo opuesto:

Jacob knew no more Greek than served him to stumble through a play. Of ancient history he knew nothing. However as he tramped into London it seemed to him that they were making the flagstones ring on the road to the Acropolis and that if Socrates saw them coming he would bestir himself and say "my fine fellows," . . . (JR 76)

Con Nyambura lo contrario sucede. La historia milenaria del Imperio Romano poco importa en la novela. Es historiadora, está en Roma, pero poco percibe la historia del lugar, quizás porque no es su historia. La historia de ella está en Nairobi. Ella está de paso en Roma, y como la anciana del párrafo que se acaba de citar, no presta atención al lugar excepto en lo que le toque a ella.

Algunas veces Woolf narra algo, deambula a otra parte y regresa al mismo gesto de la primera escena. Por ejemplo, en *To the Lighthouse* el padre dice que no van a poder ir al faro el día siguiente, pasan varias escenas con Mrs. Ramsey y otros, y luego regresamos a la imagen sonora del padre diciendo de nuevo que no se va a poder ir al faro y el gesto táctil de Mrs. Ramsey alisando el pelo del niño. Esta desviación y regreso crea una sensación de un tiempo elástico y hace que uno se pregunte si lo que sucedió en medio sucedió o es sólo un recuerdo de alguno de los personajes o el narrador.

En otros momentos Woolf detiene momentáneamente la narración para darnos una sinopsis de lo que será el futuro de algún personaje pasajero, de manera que su futuro está presente en el presente. Aquí hay un ejemplo de *Jacob's Room*:

But the letter which Mr. Floyd found on the table when he got up next morning did not begin "I am much surprised," and it was such a motherly, respectful, inconsequent, regretful letter that he kept it for many years; long after his marriage with Miss Wimbush, of Andover; long after he had left the village. (JR 21)

Woolf hace lo contrario en las páginas 111 y 112 de *Mrs. Dalloway* cuando sigue a la enorme y anciana y poderosa Lady Bruton a su cuarto en donde, dormitándose sobre un sofá, regresa a unos recuerdos de niñez tan nítidos que ella se convierte en una pequeña jugando con su caballito para luego repentinamente recordar que es el miércoles en Brook Street y ella tiene el Poder -la posición e ingresos.

Una cosa que usan ambas es la música o el sonido. En *Las posibilidades del odio*, mientras que Nyambura camina hacia el Ponte Sisto se escuchan una voces de feministas que hacen manifestaciones. Estas voces aparecen al principio de la novela y se escuchan

al final, creando de alguna manera un tiempo breve en el cual todos los recuerdos, que constituyen el texto más largo de la novela, tienen que entrar. Es como dar una gran profundidad a un espacio relativamente breve de tiempo.

En *Mrs. Dalloway* toca una banda militar y el uso de los relojes a través de la narración es importante. Con *Orlando* para hacer que la narración transcurra velozmente a través de más de tres siglos, Woolf usa la táctica de hablar de los distintos monarcas que reinaban sobre Inglaterra. La novela comienza con Orlando el muchacho arrodillado frente a la anciana virgen que era Isabel I para luego trabajar bajo Carlos I, frecuentar la corte en tiempos de la Reina María con su esposo Guillermo, luego se involucra como debutante en la sociedad de los tiempos en los que la reina Ana es quien dirige a Inglaterra, y luego percibe los cambios en las normas sociales durante los tiempos de Victoria y los avances tecnológicos del reino de Edward todo sin que esta longevidad suya inmute al protagonista. Como la protagonista tiene el imposible lujo de pasar siglos en esta tierra, tiene también la oportunidad de desengañarse en cuanto a muchas de esas ilusiones en cuya persecución tantas veces dedicamos mal el tiempo: “‘Is this’, she asked- -but there was none to answer, ‘is this’, she finished her sentence all the same, ‘what people call life?’” (*Orlando* 187).

Igualmente se vale Woolf de distintas generaciones de escritores para crear la ilusión de que Orlando esté viviendo más de la cuenta. Este personaje admira a sus contemporáneos Shakespeare, Ben Jonson, y Marlowe para luego servir como dama de una tertulia especial para Pope, Dryden y Addison, habla de Carlyle, Browning y Tennyson, luego observa a Boswell y Dr. Johnson mientras toman té en una casa en Bolt Court.

Woolf se preocupa por el tiempo: el tiempo de la mente y el tiempo actual del reloj *tic tic tic*. En varias de sus obras los relojes suenan y todos los personajes los oyen. De esta manera se pasa de una perspectiva a otra pero también señala el dominio que tiene el tiempo sobre nuestras vidas. El tiempo acaba con algunas personas como Sally Seton y Peter Walsh, el tiempo es inexorable:

For having lived in Westminster- how many years now? over twenty,- one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. (MD 4-5)

Pero Woolf sugiere una posible solución en *The Waves*, dice Neville a su amante: “Meanwhile let us abolish the ticking of time’s clock with one blow. Come closer” (TW 150).

Con Puga la narración es lenta, y la lentitud en el desarrollo de la acción y en los cambios en los interiores de los personajes es proustiana. Afirma Federico Patán que “María Luisa Puga aprendió de la novela europea clásica a no tener prisa” (272). En *Las posibilidades del odio* seguimos a Nyambura desde su infancia hasta su decisión de regresar a Nairobi desde Roma, una decisión que hace siendo ya adulta. Igualmente, en *Pánico o peligro* también seguimos a la narradora y sus amigas desde su tiempo en el colegio hasta su adultez. Con Puga el paso del tiempo no parece causar angustia, es como

si sus personajes y ella misma fueran demasiado jóvenes como para darse cuenta de que la vida y el tiempo corren conjuntamente, que nuestro mundo es perecedero.

En *Pánico o peligro* Puga espera hasta el cuarto cuaderno de la narradora para que surja el incidente en donde la policía secuestra a los muchachos. ¿Por qué esperar tanto tiempo para que salga este incidente tan clave en el desarrollo del personaje? Quizá sea porque así la narradora es como nosotros en que durante casi toda su vida es inconsciente de lo que sucede alrededor suyo. Así la violencia es subterránea: algo presente pero no percibido hasta que ya es demasiado tarde.

Aparece el concepto de la simultaneidad en Puga:

Y a veces ese gesto de Arturo que parecía detener el tiempo: ¿ya ves? Y señalaba una mujer arropada en sí misma, con tres niñitos brincoteándole por encima mientras ella dejaba ante sí los montículos de frutitas, ajos, cacahuates, lo que fuera que justificara su presencia en la vía pública, en esa ciudad inmensa que, no sabiendo dónde ponerla, la dejaba estar, ahí, en pleno paso del auge y del desarrollo. ¿Ya ves?, insistía Arturo una y otra vez, como si una de sus cuerdas para llamarse la atención, para no olvidarse quién era, o quién quería ser, fuera ese señalar la pobreza, el contraste, la simultaneidad. (POP 261)

Y esta misma simultaneidad aparece en *Mrs. Dalloway* cuando pasa el automóvil que contiene el personaje importante y todo Londres, los pobres, los ricos, Septimus y Clarissa, lo miran:

The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute, But there was no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hands-breadth from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. (MD 23)

En este párrafo tan querido por García Márquez (*El olor de la guayaba*) Woolf insierte el futuro y el pasado en el presente. Además, al hacer que todos los estratos sociales se emocionen al ver el automóvil, une a todos sus personajes y todas las diferentes clases de Inglaterra en una experiencia que disfrutan simultáneamente. Comoquiera aún en este momento de júbilo de la muchedumbre está presente el tiempo y por lo tanto la muerte.

Being and Non-Being. La idea de la epifanía, de ese momento en que todo llega a tener sentido, aparece en las obras de las dos escritoras. Woolf habla de esto en su libro *Moments of Being*, cuando distingue entre el vivir sin fijarse en lo que sucede y esos momentos en que uno capta todo: “These separate moments of being were embedded in many more moments of non-being.” (MOB 70).

Puga también refleja este concepto, sobre todo en *Pánico o peligro*, que gira alrededor del acto de mirar. Habla de la posibilidad de ver: “Era un poco como no ver, toda esa época era así” (POP 30). Con Puga esta conciencia incluye lo político: la concientización comienza con Tlalteloco, con el periódico que “ve por primera vez” (POP 30). “Quince años tenía cuando en el mundo descubrí que había gente” (POP 31).

Cuando Susana habla de su niñez explica que no estaba consciente de su pobreza ni de que hubiesen personas que tenían más que ella: “O sea, no me sabía de clase baja.” (POP 32). Esta oración la aísla la autora en un párrafo para ella sola, marcando su importancia. Es el primer párrafo de este tipo y casi el único en toda la novela. Esto refleja lo significativo que es la clase social de Susana en la novela y aún más la importancia que tiene el hecho de que ella llegara a saber de esta realidad.

Cuando Susana asiste la junta política de los centroamericanos experimenta por primera vez algo que la transforma: “Todo eso contribuía a que estuviera entendiendo que algo (a lo mejor, se me ocurre ahora) una manera de no sentir pánico era posible. No percibía mi cuerpo. No me sentía. Era sólo ojos, oídos y, claro, pasmo” (POP 237).

Susana se vuelve toda sensibilidad. Se olvida de sí y se encuentra en un estado casi pasivo, una experiencia que parece asemejarse a la descrita por Woolf en *Moments of Being*.

En *Pánico o peligro* Puga describe la gran burocracia mexicana desde adentro, un mundo que no tiene paralelo en Woolf, a menos que se considere similar el mundo académico disecado y opresor de Oxford que describe en *Jacob's Room*. En los dos

ambientes las personas se disecan y las cosas nunca cambian: “Cada cual era en realidad humano en otra parte. No ahí” (POP 377). En un momento Susana describe la cultura burocrática de la Secretaría de Hacienda:

Todo el tiempo se hablaba de “obviar” pasos. De agilizar el papeleo y no sé qué más. Pero lo que sucedía con la modificación del procedimiento era semejante a ese pánico desatado de las hormigas cuando les rompes la línea. Tras un aterrador desorden, la rehacen idéntica aunque a unos milímetros de distancia. (POP 382)

Esta metáfora de las hormigas también tiene una relación con el texto de Susana en el sentido de que ella rompe una previa explicación del mecanismo de pánico y peligro para volver a hacerla con leves modificaciones. Esto lo hace una y otra vez hasta y a veces no se ve el sentido de hacerlo, pero poco a poco va cambiando ella de lugar y de manera de ser. Es un proceso casi proustiano.

Interyecciones e ironía. Una técnica que se ve en los textos de ambas autoras y que presta a esta sensación de una trama que va y viene, atraviesa y luego regresa es la negación del entendimiento y el insistir en la incapacidad de comprender al otro, el voltear el significado con la retórica de negar una afirmación recién hecha. Hay ejemplos de esto en *Jacob's Room*, *The Voyage Out*, *Mrs. Dalloway*, *Pánico o peligro*, y *Las posibilidades del odio*.

“Nevertheless, but wait, Yes, but, but now,” el monólogo final de Bernard sigue el patrón de estrofa más antístrofa. Se afirma algo para luego girar y negarlo en el siguiente párrafo.

“Como que las cosas no son así: tan blancas y negras” escribe Susana (POP 100). Los textos de Puga siempre recalcan esto: que hay ambivalencias, contradicciones en la vida. Parece que una de las luchas de Susana en *Pánico o peligro* es contra la seguridad de los demás, su irresponsabilidad en emitir juicios y sentir que saben la verdad.

Woolf acude a la ironía para remarcar contradicciones. Por ejemplo, es irónico que quien quiere ir al faro en la segunda parte de *To the Lighthouse* es Mr. Ramsay, siendo él quien desanimó a su familia de hacerlo cuando esperaba ir James al principio de la novela. Es irónico que Bernard se compare con Percival, luchando contra la Muerte, cuando la Muerte ya ha vencido a Percival (TW 383). Es irónico que Septimus Smith sea el único que siente los efectos de la Guerra en *Mrs. Dalloway*, siendo que se acaba de terminar, y que él sea tachado de loco por esto (Zwerdling, “*Mrs. Dalloway*” 75). Además Woolf usa su ironía para mitigar la ira que tantas veces le causa su posición como mujer en una sociedad patriarcal (Zwerdling, “*Anger*” 68).

El grado de nitidez. Lo poético. En esta sección se verán algunos ejemplos de prosa poética en Woolf, en donde se vale de técnicas más bien de poesía para lograr su objetivo. Es tan frecuente la prosa poética en Woolf que puede uno elegir cualquier sección de la novela y encontrar ejemplos. A esto quizás se refiere Puga cuando habla del tejido global que es la escritura de Woolf (*Antonia* 164). Además se verá cómo esta prosa se defiende de la de Puga en cuanto a su grado de nitidez

El vivir “pasmado”, como lo describe Lourdes, de Susana es parecido a la actitud que toma alguien que ha sufrido un cierto trauma. Susana es al principio anñada pero luego va creciendo, madurando hasta llegar a ser independiente. Sabemos que al principio no ve bien las cosas y que luego se lo pasa mirando, viendo, escuchando, pero no nos dice siempre qué es lo que está viendo o escuchando. En cambio, con Woolf vemos más lo visto y no pensamos tanto en la persona que ve. A propósito, cuántas veces en la prosa poética de *The Waves* sale el imperativo “Look!” No obstante, Bernard dice que tiene una “vague and cloudy nature full of sediment, full of doubt, full of phrases and notes to be made in pocket-books” (TW 366) y en esto se parece a Susana.

Hablando de los personajes de Woolf Jeanne Schulkind escribe: “they are rarely enclosed in precise outlines” (Prefacio de MOB 14). Puga no describe lo exterior de sus personajes. En *Pánico o peligro*, un poco como en *The Waves*, sabemos poco de lo físico del grupo, que Socorro es bella, que Lola buena y de ojos celestes, que Lourdes es bizca y Susana ni bonita ni fea. No nos dan más detalles. De Mateo sabemos que se parece a los muchachos de las fiestas, pero más desgredado. De Arturo que es alto y flaco pero no mucho más, de Ramiro que tiene un peinado bonito, una sonrisa ondulada y que a veces es atractivo y a veces feo. Toda la demás descripción es de su manera de ser y no de su apariencia.

A la vez, la prosa de Woolf frecuentemente demuestra una estilización que crea una mayor distancia entre la narración y lo narrado. Woolf utiliza, por ejemplo, el hiperbatón: “To me is addressed the plaint of the wandering and distracted spirit. . . “ (TW 94) “Melancholy were the sounds on a winter’s night (JR 54). “Yawn he must. (MD

171). Con estas técnicas el lector se vuelve consciente del texto, pues la prosa deja de tener una cierta transparencia que en otros lugares se ve.

Además Woolf recurre a la hipérbole: *Orlando* tiene pasajes que se asemejan al realismo mágico:

Birds froze in mid-air and fell like stones to the ground. At Norwich a young countrywoman started to cross the road in her usual robust health and was seen by the onlookers to turn visibly into powder and be blown in a puff of dust over the roofs as the icy blast struck her at a street corner.

(*Orlando* 32)

En Woolf más que en Puga se ve la repetición: “But evening comes and the lamps are lit. And when evening comes and the lamps are lit they make a yellow fire in the ivy” (TW 100). “Doors were being opened” (MD 249). “Happiness is this” (MD 180). La repetición de la imagen de la joven Clarissa abriendo la ventana en *Mrs. Dalloway* es un recurso muy eficaz en la novela. Asimismo hay varios *leitmotifs* en las obras de ambas autoras como: “Fear no more, says the heart in the body; fear no more” (MD 211); “Esto es un hogar cristiano” (LPDO 189); “the skeleton is wrapped in flesh” (JR 162); “Jacob!, Jacob!” (JR 167). Estos leitmotifs dan una mayor continuidad a la obra al mismo tiempo que hacen énfasis en ciertos temas.

Woolf también utiliza muchas metáforas, y muchas veces sus metáforas mezclan lo abstracto con lo más cotidiano: “Look at the tablecloth, flying white along the table” (TW 11); “Now I will wrap my agony inside my pocket-handkerchief” (TW 13). Y tanto Woolf como Puga se valen de preguntas retóricas: “What the fissure through which one sees disaster?” (TW 94). “And to those words, what meaning attached, after all?” (TTL

27). ¿Quién es ese tipo tan seguro de su mundo? (POP 138). “(¿y no había parecido eso una lógica continuación de su vida en Nairobi?)” (LPDO 211). “¿Qué me hizo saltar?” (*Accidentes* 37).

Mientras que en *The Waves* las secciones descriptivas del mar representan un mundo sin personas, sin conciencias (Lee 108) en otros textos Woolf se vale de la antropomorfización (Lee 108): “The wave paused and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously” (TW 73).

También Woolf es maestra de la frase inusitada, que es lo contrario de la técnica de epíteto (la blanca nieve) “The breeze stirs, the curtain quivers.” (TW 82). “I see behind the leaves the grave, yet eternally joyous buildings” (TW 82). Esto hace que no pensemos en los objetos descritos como objetos convencionales. Les da cierta extrañeza, haciéndonos mirar al mundo otra vez como algo novedoso.

Es importante el hecho de que se dirigen uno a otro en *The Waves* en una forma evocativa: “Yet it is true, I do not want to hurt you; only to refresh and furbish up my belief in myself that failed at your entry” (TW 324). “I cannot tumble as you do, like half-naked boys on the deck of a ship, squirting each other with hose-pipes” (TW 300). El que habla no es escuchado por el invocado, ni espera ser escuchado ni respuesta alguna sino que sigue hablando. Esto es una técnica de la poesía.

El lirismo de una obra como *The Waves* y la prosa pulida de los otros textos de Woolf se contrastan con la prosa “natural”/hablada de Puga. Woolf tiene una prosa trabajada, en la que cada palabra cuenta; Puga, al contrario, tiene una prosa que surge del habla natural, una prosa llena de anacolutos, de digresiones, de frases incompletas, repeticiones “innecesarias”. Es como si uno pensara en conjunto con la narradora, como

si fuera descubriendo el mundo con el mismo paso que el texto mismo. Al llenar el texto con *no sé, quién sabe*, frases que uno mismo utiliza, hay una especie de *mind-melding*: la retórica común del pensamiento reflejado en la prosa se parece tanto al pensamiento de uno que uno piensa con el ritmo de la prosa hasta el punto en que no distingue entre el leer y el pensar. Da la impresión de una especie de rumiar con lentitud, con anhelo pero sin saber a dónde se quiere llegar. A su vez la narradora de *Pánico o peligro* no afirma hechos sino que narra lo que siente, y así lo que dice no es algo negable, es simplemente su percepción. Esto también hace que el lector no pueda desmentir lo que describe.

Atrapa más al lector. Aunque *Pánico o peligro* no tiene el lirismo de *The Waves*, hay una sensación similar al leer las dos novelas en que en *Pánico o peligro* el lector siente que está pensando al par de quien narra; en *The Waves* el flujo lírico también hace que uno experimente algo parecido, siente lo que sienten los personajes al mismo tiempo que ellos lo sienten.

Hay una sección en *Pánico o peligro* en donde Puga habla un poco de su manera de escribir: “Pero mira, no te voy a poner fechas ni te voy a hablar en orden. Mis recuerdos, creo, tomaron la forma de la ciudad. Son desordenados, me crecen sin ningún control. . .” (19). Ella aquí describe su narrativa que no es secuencial, linear, sino espacial, como lo es una ciudad. Hay un flujo de tiempo, pero también importa la relación entre eventos, conceptos, etc. Podemos, quizá, pensar en *Pánico o peligro* como una novela por la cual se pasea, como lo hace uno en peseras, el metro, los autobuses en la ciudad de México. Pues éstos se mencionan mucho en la novela, igual que los espacios públicos. Esta prosa natural y falta de secuencialidad ha hecho que algunos críticos hayan dicho que los textos de Puga no son pulidos. En eso se equivocan. Aquí hay un

ejemplo de unas frases “no pulidas” pero eficaces de Puga: “Yo a ustedes ni los sospechaba. Sí, a ustedes, que aprendieron quiénes eran antes de a vivir” (POP 32).

La falta de una dirección evidente que aquí se menciona con respecto a *Pánico o peligro* tiene un paralelo en Woolf. E. M. Forster describió el estilo de Woolf y el de Lawrence Sterne como “a rather deliberate bewilderment, an announcement to all and sundry that they do not know where they are going” (Forster 19-20). Puga escribe en *Las formas del silencio*: “Por eso el novelista es como un mago ciego, que a su paso tanteante va encendiendo luces y titilaciones que no puede ver” (22).

Aunque Woolf también inyecta frases que nos crea duda sobre lo que sucede, por lo general Woolf nos obliga a sentir el mundo con una nitidez casi doliente. Imagen tras imagen nos llega desde su narración en la tercera persona. No pensamos en conjunto con los personajes sino que sentimos en conjunto con ellos. Por ejemplo, con Septimus Smith percibimos una enorme ansiedad y las sensaciones duelen. Con Mrs. Dalloway el esplendor de una florería, de un atardecer golpea el centro de uno. No es sólo que llega una impresión sino que llega de repente y sobrecoge a quien la tiene: “Wine has a drastic, an astringent taste. I cannot help wincing as I drink” (TW 103).

Por ejemplo en *To the Lighthouse* se describe un movimiento de grajos:

Anyhow they all went up again, and the air was shoved aside by their black wings and cut into exquisite scimitar shapes. The movement of the wings beating out, out, out – she could never describe it accurately enough to please herself- was one of the loveliest of all to her. (TTL 89)

La claridad de Woolf se contrasta con la vaguedad de Puga. En cuanto a Woolf, tiene una manera de escribir que subraya las sensaciones. Veamos un ejemplo de *The Waves* que viene desde la perspectiva de Bernard:

Then Mrs. Constable raised the sponge above her head and squeezed it and out shot right, left, all down the spine, arrows of sensation. And so, as long as we draw breath, for the rest of time, if we knock against a chair, a table, or a woman, we are pierced with arrows of sensation- if we walk in a garden, if we drink this wine. (TW 239)

Esta “piercedness” se relaciona con la hiperestesia que parece ser un rasgo común en muchos de los personajes de Woolf, que quizás tenga que ver con su propia enfermedad mental, pero que para Bernard y otros es una desgracia que afecta a toda la humanidad. Veamos este ejemplo en *Orlando*:

. . . her thoughts became mysteriously tightened and strung up as if a piano tuner had put his key in her back and stretched the nerves very taut; at the same time her hearing quickened; she could hear every whisper and crackle in the room so that the clock ticking on the mantelpiece beat like a hammer. And so for some seconds the light went on becoming brighter and brighter, and she saw everything more and more clearly and the clock ticked louder and louder until there was a terrific explosion right in her ear. Orlando leapt as if she had been violently struck on the head. Ten times she was struck. In fact it was ten o'clock in the morning. It was the

eleventh of October. It was 1928. It was the present moment. (*Orlando* 284)

A veces la hiperestesia en Woolf se agudiza hasta que surjan halucinaciones:

A sparrow perched on the railing opposite chirped Septimus, Septimus, four of five times over and then went on drawing its notes out, to sing freshly and piercingly in Greek words how there is no crime and, joined by another sparrow, they sang in voices prolonged and piercing in Greek words, from trees in the meadow of life, beyond a river where the dead walk, how there is no death. (MD 36)

Woolf habla del salto que hay que hacer para leer la poesía, de la necesidad de aprender a hacer estos saltos. Quizás su narrativa incluye estos espacios entre un detalle nítido y otro precisamente para forzar a los lectores a hacer estos saltos. Puga, en cambio, obliga a los lectores a reexaminar sus conceptos al negar hechos y omitir o dejar nublado sus descripciones. Sus anacolutos y sus frases como *no sé* y *quién sabe* también dan una sensación de duda.. Son como técnicas opuestas. La narrativa en Puga parece borrosa, como si apenas pudiéramos vislumbrar lo que sucede, con Woolf, las cosas nos son agresivas, y nos sentimos a veces a punto de brincar con los ruidos que llegan, las repentinas apariciones de seres, de cosas, de vehículos, pero esto no nos hace que el mundo sea completamente claro. Hay demasiado y las imágenes son muchas veces demasiado dispersas de manera que se siente una falta de coherencia. Y no obstante hay una constante pregunta en sus obras “What does it all mean? What can it all mean?” (TTL 165).

Lo borroso de los textos de Puga parecen relacionarse con el “cotton wool of daily life” que describe Woolf en *A Sketch of the Past* (MOB 72):

And so I go on to suppose that the shock receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by my desire to explain it. I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life, it is or will become a revelation of some order it is a token of a real thing behind appearances, and I make it real by putting it into words. (MOB 72)

Esta necesidad de poner en palabras las cosas borrosas para llegar a hacerlas reales quizás explique los más de quinientos cuadernos que llenó Puga, y la necesidad que tiene su personaje Susana de escribir.

La vida debajo de la superficie en Puga y en Woolf. En esta sección se hablará de algo muy importante en ambas autoras, mientras que el texto habla de una cosa en la superficie, hay toda una serie de conexiones que tienen lugar debajo de la superficie y que son el enfoque temático de la obra. Esta interconectividad se refleja tanto en los temas de las obras como en las técnicas que se usan. En *The Waves* dice Rhoda: “‘Like’ and ‘like’ and ‘like’, but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing?” (TW 288). Habla Woolf de “the surface and the spreading depths” (MOB 19):

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine, that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I

mean all human beings- are connected with this; that the world is a piece of art; that we are parts of the work of art. (MOB 72)

También escribe de “the vision of reality as a timeless unity which lies beneath the appearance of change, separation and disorder that marks daily life . . . (MOB 18). “I begin now to forget. I begin to doubt the fixity of tables, the reality of here and now, to tap my knuckles upon the edges of apparently solid things and ask, “Are you hard?” (TW 288). Y luego escribe: “We are the words, we are the music; we are the thing itself” (MOB 72). En *Pánico o peligro* Susana escribe “. . . por primera vez me olvidaba de mi vivir en la superficie inmediata de las cosas” (POP 88). También destaca: “Quedo como atrapada en el entretejido de lo que veo” (POP 449). Además escribe: “. . . admito que todo es válido y además necesario para crear este tejido que llamamos vida y cuya complejidad es tal vez el motor que la mueve . . . que cada manera de ser llena algún propósito del conjunto” (212).

En la página 314 de *The Voyage Out*, Rachel piensa que quizás las cosas van formando una pauta y que es en esta pauta que se halla el significado de la vida. Esta pauta que señala aquí Woolf es presente en los textos que escribe. Hay un hilo de la narración, una manera de conectar una escena con otra, una perspectiva con otra, un tiempo con otro que hace que el texto sea un solo tejido- una sola tela. Y esto mismo lo aprendió a hacer Puga. Acordémonos de la descripción de las obras de Woolf que hace en *Antonia*: “Nos faltaba eso que yo buscaba en Virginia Woolf; eso que ella sí hacía, pues, que la narración fuera un tejido global y simultáneo” (*Antonia* 164).

En *Pánico o peligro* Puga nos hace aun más consciente de este flujo tan fino, este hilo que une las cuencas de sus escenas, de sus temas, cuando de repente rompe/corta el texto/tela, cuando cambia de cuaderno, cuando decide de repente que “me aburrí” y rehusa escribir sobre cierta parte de su vida (POP 126). Al quitarnos esta continuidad aunque sea por unos segundos, nos hace consciente de ella en el resto del texto, como en el cine una escena de mucha luz, una toma de afuera, nos hace consciente de repente que una película tiende hacia las escenas interiores y oscuras. El contraste marca el hecho.

Los hilos que usan Woolf para unir perspectivas: los sonidos y vistas compartidas (las campanas de los relojes de Londres, el avión en *Mrs. Dalloway*, las tormentas en *The Voyage Out*) que también crean una simultaneidad (en que escuchan lo mismo, al mismo tiempo varios) tienen un paralelo en los gritos de las feministas en *Las posibilidades del odio*, en la lisura de las transiciones de sucesos en la vida de Susana, en la constante, persistente presencia de ciertos amigos a través de diferentes épocas de la vida en *Pánico o peligro*, en *The Waves*, y en *Jacob's Room*,¹¹ y de la persistencia en la memoria de los personajes de los muertos en *To the Lighthouse*, en *Las posibilidades del odio*, en *The Waves*.¹² También varios de los personajes de Woolf y de Puga no cambian mucho durante toda la novela, su esencia persiste aunque el tiempo los hace más débiles, quizás más ridículos. Esto también crea una urdimbre. Peter Walsh no deja de abrir y cerrar su cuchillo; Lourdes no deja de ser opinada, nerviosa, metiche; las monjas de *Las posibilidades del odio* no cambian ni cambiarán; el padre de Nyambura utiliza sus camisas bien planchadas con sus lápices bien afilados desde el principio hasta el final de la novela; los amigos de *The Waves* siguen siendo ellos mismos desde la infancia hasta la senectud, la familia de Lourdes se queda estancada en su mediocridad. Además, el tú de

Pánico o peligro no cambia desde el principio hasta el final y es tan presente y a la vez silencioso que también crea una sensación de continuidad. Y, claro, las olas de *The Waves* resuenan y resuenan, y las olas resuenan también en *Jacob's Room* en *To the Lighthouse*; en los textos de Puga, los turistas aparecen una y otra vez, tan semejantes en sus acciones que resultan ser una misma cosa, el mar invade todo con su olor a yodo, su inmensidad, el tráfico no cesa nunca, la ciudad jamás desaparece; y la angustia y miedo que los personajes de Woolf y de Puga sienten también crea otro hilo que une el texto.

Si seguimos con la metáfora del tejido, vemos que la trama va y regresa, va y regresa, y el constante oscilar entre la afirmación y la decepción, entre la declaración y la incertidumbre, entre el descubrimiento de la belleza y la repugnancia ante la fealdad, entre el lamento y la ironía también crea este movimiento de un hilo que llena la urdimbre pero también la une, de torcimiento, de estrofa y antístrofa. Hay algo estático y de movimiento al mismo tiempo en Woolf, como el mar que mueve pero queda en un solo lugar.

Esta idea de hilos que unen también surge en *Orlando*:

... nature, who has so much to answer for besides the perhaps unwieldy length of this sentence, has further complicated her task and added to our confusion by providing not only a perfect rag-bag of odds and ends within us ... but has contrived that the whole assortment shall be lightly stitched together by a single thread. Memory is the seamstress, and a capricious one at that. Memory runs her needle in and out, up and down, hither and

thither. We know not what comes next, or what follows after. (*Orlando* 75)

Susana explica algo similar a esta memoria que hila todo cuando escribe:

El vago recuerdo de mis sueños, o tal vez este ir viviendo a que detengo en mi memoria para verlo en detalle. Y no sé si lo que hago es inventarlo, aunque sí hay algo auténtico, una como continuidad que debe ser verdad, porque si no, cómo uniría todo desde esta bolsita de tiempo intocable que me he hecho en mi presente. (POP 225)

Este concepto no sólo surge temáticamente, sino el mismo estilo de Woolf remarca la conexión que hay entre las cosas. Una razón por la que se siente la interconectividad de todo es porque Woolf no trabaja los temas de una manera lineal, terminando con un tema para seguir con el otro en una secuencia sino que los intercala. Habla de todo casi simultáneamente al girar de un tema a otro, casi en una misma frase. Las escenas en las fiestas y el seguir los pensamientos de los personajes se presta a esto, pues así los temas surgen casi al azar. Las cosas no aparecen cronológicamente, aunque hay estructuras que crean una cronología, por ejemplo los relojes en *Mrs. Dalloway* o el transcurso del día, el irse madurando de los personajes en *The Waves*.

Mientras que el texto sobre Nyambura en *Las posibilidades del odio* es más lineal que *Mrs. Dalloway*, sí llega a deambular mucho cerca del final en donde Nyambura imagina un futuro, habla de lo que sucedió con sus compañeros de apartamento, discute con su amante. Se parece en esta parte a la escena de la fiesta de Mrs. Dalloway en que todo se junta y todo se entremezcla simultáneamente. En otros textos de Puga, el hecho

de que lo que se cuenta es recuerdo, que el adulto recuerda la niñez, o una persona tiene muy presente a sus familiares muertos también crea una conexión entre el presente y el pasado, entre el pasado y lo que es en ese momento el futuro. Además se indaga en el pasado para entender el presente y para decidir el futuro. Esto también crea esa calidad de tejido que se parece a lo de Woolf. McCracken habla de esta presencia de quien recuerda las vidas del pasado con referencia a Woolf en “A Sketch of the Past” cuando escribe: “Here and throughout ‘A Sketch of the Past’ Woolf views the past through her own experience, weaving her sense of her self with the selves of her family” (McCracken 72). A medida que va cambiando Susana en *Pánico o peligro* también vuelve a revisar los recuerdos de su familia y la juzga diferente. Mientras antes no veía en su familia la tristeza que les notaba Lourdes, luego, mayor y con más experiencia, escribe: “No pueden haber sido muy felices mis padres, me dije sorprendidamente. Había algo de triste en ellos. . . . No esa emoción casi incontenible que sentía yo. Aquello, eso que recordaba, era algo chiquito y atemorizado” (POP 398).

Este resurgimiento de la familia de origen años después en el tiempo y páginas después en la novela también crea una sensación de tejido.

En *Mrs. Dalloway*, las conexiones entre el presente, el futuro y el pasado se intercalan con otros momentos en donde se hace énfasis en las conexiones sobre el espacio: “In Norfolk, of which Richard Dalloway was half thinking, a soft warm wind blew back the petals; confused the waters; ruffled the flowering grasses” (MD 171). Cuando Lady Bruton se despide de Richard Dalloway y Hugh Whitbread, éstos no se separan de ella por completo:

And they went further and further away from her, being attached to her by a thin thread (since they had lunched with her) which would stretch and stretch, get thinner and thinner as they walked across London; as if one's friends were attached to one's body, after lunching with them, by a thin thread, which (as she dozed there) became hazy with the sound of bells, striking the hour or ringing to service, as a single spider's thread is blotted with raindrops, and, burdened, sags down. So she slept. (MD 170)

La naturaleza que describe en estas citas Woolf no es una naturaleza fantástica sino una real. Y su descripción recuerda a una sensación reconocible, pero poco frecuente: “the whole air is tremulous with breathing; elastic with filaments” (JR 163), “and the stir in the air is the indescribable agitation of life” (JR 163). Refleja uno de esos *moments of being*, cuando uno es más consciente de la realidad. Después de terminar *The Waves* escribe en su diario Woolf:

What interests me in the last stages was the freedom & the boldness with which my imagination picked up used & tossed aside all the images & symbols which I had prepared. I am sure that this is the right way of using them-not in set pieces, as I had tried at first, coherently, but simply as images, never making them work out, ; only suggest. Thus I hope to have kept the sound of the sea & the birds, dawn, & garden subconsciously present, doing their work underground. (*Diary* 4:10-11)

Puga no usa tanto el mar o la naturaleza como imágenes para unir su texto sino las sirenas, el ruido de los camiones y los cláxones en *Pánico o peligro*, las voces de

feministas reclamando, los transeúntes en las aceras, las muchedumbres y el tráfico en *Las posibilidades del odio*. Los ruidos de la ciudad suenan y resuenan y no dejan de resonar, llenando el aire del Distrito Federal, de Roma, de la memoria. Pero Puga también permite que sus personajes ordenen las cosas, que hallen pauta. Escribe Susana al final de *Pánico o peligro*:

Así empezó toda esta historia. Y acabé con los gestos, los guiños, los tonos que son de los que cuelgo. Ahora tengo ante mí el peligro que consiste en estructurarlos de manera que se ordenen en mí armónicamente, y eso sólo puedo hacerlo a diario, minuto a minuto. Voy a tener que decirme el día paso a paso, poquito a poco de manera que pueda ordenarlo con palabras mías. (POP 456)

Pero aunque ambas autoras son hábiles en su capacidad de tejernos un mundo que tiene algo de coherente, ninguna de las dos presume tener las respuestas: como escribe Woolf en *Orlando*:

Having asked . . . what life is--having asked them all and grown no wiser, but only older and colder (for did we not pray once in a way to wrap up in a book something so hard, so rare, one could swear it was life's meaning?) back we must go and say straight out to the reader who waits a-tiptoe to hear what life is--alas, we don't know. (*Orlando* 258-259)

Y en *To the Lighthouse* la muerte hace esto aun más presente para los personajes esa falta de sentido:

How aimless it was, how chaotic, how unreal it was, she thought, looking at her empty coffee cup. Mrs. Ramsey dead; Andrew killed, Prue dead too- repeat it as she might, it roused no feeling in her. And we all get together in a house like this on a morning like this, she said, looking out the window. It was a beautiful, still day. (TTL 167)

Lo bueno es que Woolf abraza toda esta incertidumbre con cierto humor: “And so bewildered as usual by the multitude of things which call for explanation and imprint their message without leaving any hint as to their meaning, she threw her cherooot out of the window and went to bed” (*Orlando* 169).

Miremos un momento no el patrón detrás sino la superficie de los mundos y textos de las dos autoras. Esta superficie difiere en que Woolf describe todo con un grado de nitidez que llega hasta la hiperestesia. La sensación de miedo en Woolf se relaciona con ver todo demasiado claro sino poder entenderlo, y con la constante presencia de la muerte. En *Pánico o peligro* las cosas ni siquiera llegan a verse bien. Todo es borroso, nebuloso, y esa niebla tiene que ver con la realidad política de México- el hecho de que el poder no permite que el pueblo vea, que el poder ofusca. Y el sentido de pánico que impregna la obra tiene que ver con lo que se esconde detrás, que incluye a aquellos dos muchachos que “desaparecieron” ante los ojos de Susana. Cuando desaparece Socorro dice Lourdes:

. . . está desaparecida. No se es, se está. Que vendría que ser lo mismo que estar muerta, pero no, es más enervante, infinitamente más cruel no sólo porque a lo mejor no está muerta, sino porque aun si no lo está, ya está borrada. Ya no existe, junto con quién sabe cuánta gente más y en

dónde. A lo mejor no tan lejos de aquí. A lo mejor ellos sí nos ven y nos oyen, pero nosotros no. (POP 341)

Esta violencia oculta es parte de lo que hace imposible a Puga escribir como lo hace Woolf. Ya que el mundo en que vive Woolf es el dominante y el mundo de Puga es el dominado, hay técnicas y temas que son imposibles de aprovechar o que tienen que pasar por un crisol antes de ser utilizados o abordados. No puede haber nitidez donde hay confusión ni una visión donde todo se esconde y niega.

Con el tiempo Susana deja de ver todo tan borroso:

Lo que pasó es que mira, como cuando está entre mucha gente viendo algo. Te toca un pedacito de espacio y armas tu visión entre cabezas y nuca. Incluso como que adoptas un ritmo que depende del conjunto ¿no? Y supongo que desde arriba nos hemos de ver como una masa bamboleante. Bueno, hay veces, en esos momentos, cuanto más te has acostumbrado a ver así, que sueltas, paf, esa costumbre, ese sitio. Te recorres un poquito, yo qué sé, te mueves y ante ti se extiende una visión clarísima. (POP 439)

IV. CONCLUSIONES

Lo que afirma Puga de no poder escribir como un autor europeo es un ejemplo del factor de lo circunstancial en el arte. Cada obra tiene sus propias reglas, y no se puede incluir un estilo o una técnica a menos que sirva el propósito de la obra. Puga pudo haberse armado de las técnicas de Woolf y pudo haberse empapado de su visión del mundo, pero como cada obra requiere cierta estructura, temática y técnica o técnicas, no se puede, aunque uno quiera, utilizar una técnica o temática al menos que venga al caso.

Puga es, de cierta manera, como sus personajes. Nyambura, por ejemplo, y José Antonio y la escritora mexicana, no pueden escapar su calidad de individuos criados en un mundo colonial. Nyambura no tiene la libertad que tiene Christopher su amante inglés de buscar su propia felicidad sin preocuparse por Kenya. José Antonio y la escritora mexicana son conscientes de lo que es ser parte de una cultura dominada. José Antonio no puede escaparse de la culpabilidad de ser rico o privilegiado ni lo puede hacer la mexicana. Al llegar a la África y encontrar un mundo paralelo a México no pueden actuar como los turistas de *The Voyage Out*, que se aíslan de la población nativa, que no ven a las personas más que como parte del paisaje. José Antonio y la escritora mexicana intentan, aunque no lo logran, “mirar a los ojos” de los demás (LPDO 95).

Al escribir Puga necesita voltear la perspectiva común sobre cómo funciona el mundo. Necesita remarcar el hecho de que la educación se logra en Kenya raramente y muchas veces durmiendo las personas en la calle, vendiendo naranjas, no sabiendo cuál va a ser su futuro. Necesita explicar que se puede estar en el país de uno y no poder entrar a ciertos lugares, que hay una competencia entre los pobres que los envilece y los hace odiar unos a otros, que se puede perder tanto el respeto por la cultura de uno que se quiera pasar por turista americano en lugar de presentarse como lo que se es. Que la opresión política puede llegar a tanto que ni siquiera se dan cuenta los ciudadanos de su propia opresión. Que la hegemonía cultural hace que los hombres pierdan su propia manera de ser, que ya no sepan ni quiénes son ni cómo actuar. Como escribe Susana después de la muerte de Socorro: “Que la gente puede adquirir un aire de bestia acosada, tan embrutecida, que ya ni cabe el odio, sino sólo una urgencia por labrar en uno mismo la fe de que puede ser de otra manera” (POP 360).

Hay que recordar que la novela es un género que pertenece a la clase media alta, un género leído por la gente que puede comprar un libro y que tiene el ocio suficiente para leerlo, que tiene la educación suficiente para entenderlo. Todo esto hace que el público ya viene con ciertos prejuicios, ciertas perspectivas y Puga tiene que romper con éstos más que lo tiene que hacer alguien como Woolf, que escribe de una cultura más conocida por sus lectores y una cultura que ya ha sido comentada muchísimas veces. Puga no tiene tanto apoyo en cuanto a que hay menos escritores que han tratado de explicar el México de su época y en que en México sólo opera la Historia Oficial, la cultura dominante. A la vez que tiene prejuicios su lector, también es menos sofisticado.

Por eso lo disperso de las semejanzas entre estas dos autoras y las muchas diferencias. No hay obras paralelas sino paralelos dispersos a través de muchas obras. Esto no quiere decir que no hubo influencia. Las dos tratan de crear un mundo en donde la vida permea todo, en donde el significado de nuestro existir está presente aun en las cosas efímeras, en lo cotidiano. A su vez, ambos no son tan arrogantes como para afirmar que saben qué es esta vida ni qué significa. Nos dejan tambaleando entre la duda y la certidumbre, pero con un fuerte anhelo de entender.

Sobre todo Puga lucha para poder contar su historia, desde su punto de vista, y que este punto de vista sea considerado legítimo, tan válido como el de los demás. Como Susana escribe al final de *Pánico o peligro*: “Como ves, sí somos diferentes y no es ‘falta de información’, así dices tú cuando alguien está en desacuerdo contigo. Es simplemente diferencia, que no veo por qué ha de ser antagónica” (POP 457).

Lista de siglas usadas en la tesis

BSWM *Black Skin, White Masks*

JR *Jacob's Room*

LFDS *La forma del silencio*

LPDO *Las posibilidades del odio*

MD *Mrs. Dalloway*

MOB *Moments of Being*

POP *Pánico o peligro*

TG *Three Guineas*

TTL *To the Lighthouse*

TVO *The Voyage Out*

TW *The Waves*

TWOTE *The Wretched of the Earth*

¹ Esto es muy cierto, rara vez, al buscar un ejemplo de una técnica o un tema se requería más que abrir cualquier parte de un libro de Woolf, tan tejido es el texto.

² Escribe Puga en *De cuerpo entero* de sus primeros escritos, una novela que escribía junto con su hermana en la primera recámara que ocupaban después de la muerte de su madre: “Pasaba en Acapulco, en donde las madres no se morían jamás y las niñas tenían dotes prodigiosas para todo” (13).

³ Nyambura, en su decisión final, hace algo paralelo a Nora en *Casa de muñecas* de Ibsen en que deja la “felicidad” para algo más auténtico aunque desconocido.

⁴ Nyambura ayuda a su madre cuando es niña, pero no tiene que hacer labores domésticas de grande. Susana cocina una sola vez en todo el diario de *Pánico o peligro* y hace referencia a limpiar el apartamento una sola vez también.

⁵ Este encuentro entre el pordiosero y el niño blanco en *Las posibilidades del odio*, que sirve como el marco de la narración está profundamente relacionado con la descripción en *Black Skin, White Masks* de Fanon de su experiencia cuando siente las reacciones de los blancos hacia él en un tren. (BKWM 91). Es el volverse el objeto del Otro.

⁶ En *Jacob's Room* el padre de Jacob está muerto antes de que empiece la acción. Más distante no se puede ser.

⁷ Edward Burne-Jones fue amigo de la familia de Woolf y la madre de Woolf sirvió como modelo para el artista. Ver Beechey.

⁸ Como señala Woolf en *Three Guineas*, quien recibía la educación en la familia eduardiana era el hijo y no la hija. Todos los recursos económicos de una familia se destinaban a “Arthur's Educational Fund” (TG 5) con lo que aún las mujeres de la clase alta no gozaban de una educación formal

⁹ Pobres como el pordiosero de *Las posibilidades del odio* y la pordiosera que ve Arturo en *Pánico o peligro*,

¹⁰ Es precisamente porque Nyambura hace preguntas en las clases de historia en el convento sobre la verdadera historia de Kenya que la empiezan a ver como rebelde peligrosa.

¹¹ Por ejemplo se puede pensar en el Captain de *Jacob's Room* o la señora pobre Mrs. Pascoe, que aparece rara vez pero haciendo algo muy similar. Esto también crea una sensación de continuidad, de simultaneidad. Mamá Njeri de *Las posibilidades del odio* es otra de estas figuras constantes.

¹² Percival es un hilo en la memoria y emociones de los otros personajes en *The Waves*. Algunos de los personajes tiene poco en común con los demás pero todos recuerdan a Percival y lamentan su muerte.

OBRAS CITADAS

- Beechey, James. "A portrait by Derain after Julia Margaret Cameron." *The Burlington Magazine* 145.1204 (2003): 520-523. *JSTOR*. Web. 12 Apr. 2010.
- Bloom, Harold. *Virginia Woolf (Modern Critical Views)*. New York: Chelsea House, 1986. Print.
- El-Beshti, Bashir M. "The Semiotics of Salvation: Malcolm X and the Autobiographical Self." *The Journal of Negro History*. 82.4 (1997): 359-367. *JSTOR*. Web. 23 Nov. 2009.
- Eldridge, Cleaver. *Soul on Ice*. New York: Delta, 1999. Print.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove, 2008. Print.
- . Speech to Congress of Black African Writers, Rome, 1959. Published in *The Wretched of the Earth* Harmondsworth: Pelican, 1959. *marxist.org*. Web. 25 Feb. 2010.
- . *The Wretched of the Earth*. New York: Grove, 2004. Print.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Orlando: Harcourt, 1985. *Google Books*. Web. 28 Feb. 2010.
- Froula, Christine. "Out of the Chrysalis: Female Initiation and Female Authority in Virginia Woolf's *The Voyage Out*." *Tulsa Studies in Women's Literature* 5.1 (1986): 63-90. *JSTOR*. Web. 7 Mar. 2010.
- Goldman, Jane. *Virginia Woolf, To the Lighthouse, The Waves*. New York: Columbia University Press, 1999. *Google Books*. Web. 8 April. 2010.
- Haley, Alex, and Malcolm X. *The Autobiography of Malcom X (as told to Alex Haley)*. New York: Ballantine Books, 1964.
- Harris, Susan C. "The Ethics of Indecency: Censorship, Sexuality, and the Voice of the Academy in the Narration of *Jacob's Room*." *Twentieth Century Literature* 43.4 (1997): 420-438. *JSTOR*. Web. 13 Jan. 2010.
- Hite, Molly. "Wallowing in Woolf." *The Women's Review of Books* 13.2 (1995): 5-6. *JSTOR*. Web. 28 Feb. 2010.

- Hook, Derek, Peace Kiguwa, and Nhlanhla Mkhize. *Critical Psychology*. Landsdowne: UCT Press, 2004. *Google Books*. Web. 6 Apr. 2010.
- Kontje, Todd Curtis. *Private Lives in the Public Sphere. The German Bildungsroman as Metafiction*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992. *Google Books*. Web. 10 Mar. 2010.
- Lee, Hermione. "The Waves" in *Virginia Woolf*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. Print.
- McCracken, LuAnn. "The Synthesis of my Being: Autobiography and the Reproduction of Identity in Virginia Woolf." *Tulsa Studies in Women's Literature* 9.1 (1990): 59-78. *JSTOR*. Web. 22 Jan. 2010.
- Menton, Seymour. "Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988." *Hispania* 73.2 (1990): 366-370. *JSTOR*. Web. 15 Aug. 2009.
- Patán, Federico. *Los nuevos territorios: (notas sobre la narrativa mexicana)*. México: UNAM, 1992. *Google Books*. Web. 20 Dec. 2009.
- Puga, María Luisa. *Accidentes*. México: Martín Casillas, 1981. Print.
- . *Antonia*. México: Grijalbo, 1989. Print.
- . *Cuando el aire es azul*. México: Siglo XXI Editores, 1980. Print.
- . *De cuerpo entero*. México: UNAM, 1990. Print.
- . *La forma del silencio*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. Print.
- . *Las posibilidades del odio*. México: Siglo Veintiuno Editores: SEP Cultura, 1985. Print.
- . *Pánico o peligro*. México: Siglo XXI Editores, 1983. Print.
- Rojas Urrutia, Carlos. "María Luisa Puga." *Escritores del mes*. Coordinación de Literatura. CONACULTA. n.d. Web. 29 Jan. 2010.
- Rosman-Askot, Adriana. Rev. of. *Contemporary Mexican Women Writers: Five Voices* by Gabriella De Beer. *Hispania* 81.2 (1998): 322. *JSTOR*. Web. 8 Apr. 2010.
- Smythe, Karen. "Virginia Woolf's Elegiac Enterprise." *Novel: A Forum on Fiction* 26.1 (1992): 64-79. *JSTOR*. Web. 2 Apr. 2010.

- Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume Two 1931-1934*. New York: Harcourt, 1983. Print.
- . *The Diary of Virginia Woolf. Volume Four 1931-1934*. New York: Harcourt, 1983. Print.
- . "How It Strikes a Contemporary." *Times Literary Supplement*. April 5, 1923. Web. 14 Mar. 2010.
<<http://xroads.virginia.edu/~CLASS/workshop97/Gribbin/contemporary.html>>.
- . *Jacob's Room and The Waves: Two Complete Novels*. New York: Harcourt, 1959. Print.
- . *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt, 1925. Print.
- . *Moments of Being*. Ed. Jeanne Schulkind. Harcourt, 1985. *Google Books*. Web. 28 Jan. 2010.
- . *Orlando*. New York: Oxford University Press, 1998. *Google Books*. Web. 16 Nov. 2009.
- . *A Room of One's Own*. ebooks@adelaide. 15 Mar. 2006. Web. 24 Nov. 2009.
- . *Three Guineas*. New York: Harcourt, 1963. Print.
- . *The Voyage Out*. New York: Harcourt, 1920. *Google Books*. Web. 24 Nov. 2009.
- . *To the Lighthouse*. New York: Harcourt, 1990. Print.
- Zwerdling, Alex. "Anger and Conciliation in Woolf's Feminism." *Representations*. 3(1983): 68-69. *JSTOR*. Web. 20 Aug. 2009.
- . "Jacob's Room: Woolf's Satiric Elegy." *ELH*. 48.4 (1981): 894-913. *JSTOR*. Web. 19 Aug. 2009.
- . "Mrs. Dalloway and the Social System." *PMLA*. 92.1 (1977): 69-82. *JSTOR*. Web. 7 Mar. 2010.

VITA

Rebecca M. Bowman received the degree of Bachelor of Arts in Spanish with highest honors from California State College, San Bernardino in 1981. She did post-graduate studies in Modern Literature at the Universidad Iberoamericana in Mexico City in 1982-1983 and then received her Education Teaching Certificate for Secondary/Spanish at Texas State University-San Marcos in 2002.

Permanent Address: 1901 Lancaster Street

San Marcos, Texas 78666

This thesis was typed by Rebecca M. Bowman.