

Sonia Cejudo*

Escritura, cuerpo y voz en *Diario del dolor* de María Luisa Puga**

*Perdona la caligrafía, pero con mi mano
chueca ya no puedo escribir bien. C.H.*

(Extracto de una carta de una paciente
con artritis reumatoide)

Resumen | Este artículo analiza la construcción del sujeto corporizado en *Diario del dolor* de María Luisa Puga. Teniendo como base teorías psicoanalíticas, se observa que los síntomas propios de la artritis reumatoide causaron en Puga un sentimiento de desposesión del cuerpo, el cual se ve acentuado cuando la escritora experimenta ciertas dificultades para expresar su dolor. En un análisis detallado del proceso de escritura, se nota que mientras en los primeros pasajes Puga se presenta a sí misma como un personaje pasivo y silencioso, tal concepción cambia a medida que escribe sobre su experiencia del dolor. Al final del libro, Puga se representa no sólo como una escritora que sufre, pero como una escritora que tiene las palabras precisas para expresar qué es el dolor. El objetivo es demostrar que, en *Diario del Dolor*, si bien el sentimiento de desposesión conlleva una figuración explícita de un sujeto descorporizado, María Luisa Puga corporiza su escritura a través de una voz literaria propia.

Writing, Body, and Voice in Puga's Diary of Pain

Abstract | This paper analyzes the construction of an embodied subject in María Luisa Puga's *Diario del dolor* [*Diary of Pain*]. Having as a benchmark psychoanalytical theories, it is noticed that the symptoms of rheumatoid arthritis caused in Puga a feeling of dispossession of the body, which is reinforced when she finds it difficult to communicate or express her suffering. Focusing on the process of writing, we show that while in the first entries Puga depicts herself as a passive and silent character, such conception changes as she continues writing about her experience of pain. At the end of the book, Puga represents herself not only as a writer in pain, but of pain. The aim is to demonstrate that, in *Diario del Dolor* [*Diary of Pain*], although the feeling of dispossession leads to an explicit figuration of a disembodied subject, María Luisa Puga does embody her writing through her own literary voice.

* Utrecht Universität The Netherlands. **Correo electrónico:** cejudo.sonia@gmail.com

** Agradezco a la Dra. Marta Zarzycka y a la Dra. Rita Monticelli por su apoyo durante la escritura de este artículo.

Palabras clave | subjetividad – corporización – escritura – voz – dolor

Keywords | subjectivity – embodiment – writing – voice – pain

MÁS ALLÁ DE UNA CRÍTICA al sujeto racionalista, la concepción de un sujeto corporizado a menudo representa un modo de puntualizar la propia subjetividad. Con un enfoque feminista, Luce Irigaray (1974), Hélène Cixous (1976) y Rosi Braidotti (2011) han instado a una escritura literaria que recalque la importancia del cuerpo en la constitución del sujeto: “Escribiéndose a sí misma, la mujer regresará a su cuerpo, el cual le ha sido más que confiscado, el cual ha sido convertido en el inquietante extraño expuesto [...] Al censurar el cuerpo, censuras el aliento y la palabra” (Cixous 1976, 880; traducción mía).

La construcción de un sujeto corporizado va más allá de la capacidad de hablar y escribir explícitamente acerca del cuerpo, pues reside más bien en la habilidad de expresar el dolor con una voz literaria propia

Desde esta perspectiva, en la construcción de un sujeto corporizado parecería crucial la aceptación y la escritura del y sobre el cuerpo. Sin embargo, la experiencia del dolor pone en jaque un poder de expresión y una directa corporización. Por un lado, como afirma David Le Breton, “El dolor es un momento de la

existencia en el que la persona tiene la impresión de que su cuerpo es otro que él mismo” (1995, traducción mía). Por otro lado, el dolor ha sido comúnmente catalogado como incomunicable (Le Breton 1995), inexpresable (Scarry 1985) y aquello que está fuera del lenguaje (Rorty en Arias 2007).

El trabajo literario de María Luisa Puga nos ofrece un ejemplo de la intersección entre escritura, subjetividad, cuerpo y dolor. En 1990, Puga reflexionó sobre su oficio como escritora en *De cuerpo entero* y *El escritor que uno quería ser*. En este último, Puga afirma: “No llego a separar el lenguaje oral del escrito” (15). En efecto, su voz literaria¹ es sencilla, no tiene frases subordinadas largas y está llena de un cuidadoso uso de coloquialismos, lo que en conjunto da cierta oralidad a su escritura. El narrador parece que está hablando. En *De cuerpo entero*, la escritora mexicana reconoce la importancia del cuerpo y la influencia de su vida diaria al momento de escribir. Puga admite que sus libros están nu-

¹ Uso este término como lo define Vincent Casaregola: “[la] ‘voz’ [literaria] describe el efecto, en el escritor al igual que en el lector, de experimentar una personalidad única que emane del texto (el resultado de las elecciones estilísticas)” (2009, 68; trad. SC).

tridos con sus experiencias personales, las cuales “[se diluyen] en una nada que se escurre por todos lados hasta cobrar cuerpo de escritura” (19). Tras narrar sus primeros pasos como escritora y su búsqueda por encontrar una voz literaria propia, concluye: “En fin, el espacio de la escritura está en uno” (56).

Once años después, en 2001, la autora fue diagnosticada con artritis reumatoide, enfermedad crónica en la que el sistema inmunológico ataca el tejido del cuerpo, causando dolor en las articulaciones, inflamación y discapacidades físicas (Arthritis Foundation 2013). De esta experiencia surgió *Diario del dolor* (2004). En palabras de Puga: “Han sido tantas las adaptaciones que he hecho a mi vida (física, logística y psicológicamente), que se me ocurrió la idea de escribir este *Diario del dolor* (Portada del audiolibro, 2004). Además, en una entrevista con Eve Gil confesó: “Cuando uno tiene una experiencia así [dolorosa], hay que escribirlo porque si no queda ahí atorado” (citado por López 2006, 235). El diario² está conformado por cien pasajes que, en vez de estar fechados, están numerados y tienen un título. Con su voz literaria característica, Puga construye un narrador en primera persona y su inseparable compañero, Dolor; en el libro la autora reflexiona sobre su escritura, sus rutinas diarias, las adaptaciones que ha hecho en su vida y las consultas médicas.

En este artículo tomo en consideración dos aspectos: el primero, que María Luisa Puga trataba de escribir “de cuerpo entero” y acerca de su dolor; el segundo, que el dolor puede ser inexpresable y una experiencia que cambia la relación entre la persona y su cuerpo. Así pues analizo *Diario del dolor* guiada por tres preguntas: ¿Cómo describe Puga su cuerpo? ¿Cuáles son las dificultades que enfrentó al tratar de comunicar su dolor a otras personas? ¿En qué medida su poder de expresión y su (dis)capacidad física afectan su subjetividad? Para responder a estas interrogantes, utilizo un marco psicoanalítico basado en las teorías de Jacques Lacan y Bracha Ettinger. Mi objetivo es mostrar que en *Diario del dolor* la construcción de un sujeto corporizado va más allá de la capacidad de hablar y escribir explícitamente acerca del cuerpo, pues reside más bien en la habilidad de expresar el dolor con una voz literaria propia. En el análisis

² *Diario del dolor* de María Luisa Puga ha sido catalogado como un texto autobiográfico, ficticio o una combinación de ambos. Además, pese a que Puga lo tituló “diario”, el libro ha sido catalogado como un ensayo (Preiffer 2008) y una novela (Zaldívar 2007). En otro texto he desarrollado la importancia de esta palabra dentro del libro, de ahí que prefiero mantener el término tomando la definición de Rosario Ferré: “el diario es un género a medio camino entre el psicoanálisis y la creación artística, frontera en la que se funden el conocimiento intelectual y objetivo de una realidad exterior, y el conocimiento subjetivo de una realidad interior” (cit. por Zaldívar 2007, 133-134). En este sentido, cuando analizo al sujeto de *Diario del dolor*, no me refiero estrictamente a María Luisa Puga, pero sí al sujeto que construye bajo su nombre.

trazo la evolución de un sujeto que se siente desposeída de su cuerpo y tiene dificultad para expresar su dolor, a un sujeto que, con su voz propia, corporiza su escritura y logra representarse como una escritora del dolor. El ensayo está estructurado en tres secciones.

La primera, “El cuerpo y el dolor”, se enfoca en las descripciones del cuerpo y la (in)comunicabilidad del dolor en la primera mitad de *Diario del dolor*. Se analiza cómo Puga describe su cuerpo y las transcripciones de las conversaciones que tiene con terceros a fin de hacer notar que existe una figuración de un sujeto descorporizado. Con base en una teoría lacaniana sobre la construcción del sujeto, argumento que los síntomas de la artritis reumatoide causaron en Puga un sentimiento de desposesión del cuerpo, por lo que a menudo lo rechaza. Dicho sentimiento se evidencia en la forma en que la escritora habla de su cuerpo: lo objetualiza, le atribuye sentimientos negativos o se refiere a él en tercera persona (el cuerpo, en vez de mi cuerpo). Además, Puga muestra que es difícil explicar sus sentimientos a otras personas y niega la posibilidad de que la medicina pueda dar cuenta de qué es el dolor. En las conversaciones que Puga transcribe, se observa el sentimiento de desposesión, pues mientras da voz a los médicos, ella se autorepresenta como una persona silenciosa y pasiva, enfocando su atención en los síntomas de su enfermedad.

En la segunda sección, “El proceso de escritura,” se observan las dificultades que Puga enfrentó para escribir *Diario del dolor*. El análisis se basa en la noción de la voz como herramienta analítica: el concepto lacaniano de la voz objeto, un elemento que señala el límite de aquello que es pensable; y el de Bracha Ettinger, voz como *matrixial link a* [enlace *matrixial a*],³ un elemento que crea “significados inconscientes.” Se muestra que en *Diario del dolor*, Puga crea un personaje, Dolor, el cual adquiere el rol de voz *objeto a* y voz *matrixial link a*. Del pasaje 1 al 36, Dolor es la voz *objeto a*. La autora infructuosamente trata de describir a dicho personaje. Dolor representa el límite de lo que Puga puede entender y, consecuentemente, la autora no logra dar un sentido a su vida con artritis reumatoide. El pasaje 37 marca la transición entre Dolor como voz *objeto a* a voz *matrixial link a*. La escritora comienza a hablar con este personaje, quien en su rol de voz *matrixial link a*, ofrece nuevas herramientas analíticas. A partir del pasaje 38, Puga juega con la ortografía de las palabras, y en vez de describir a Dolor, inventa pequeñas historias con él.

La tercera sección, “La escritora del dolor,” se enfoca en las descripciones del cuerpo y la (in)comunicabilidad del dolor en la última parte de *Diario del dolor*. Se analizan las últimas descripciones que Puga hace de su cuerpo así

3 No existe una traducción autorizada de este concepto pues, hasta el momento, no hay versiones en español de los libros de Bracha Ettinger. Así pues usaré el término inglés.

como dos transcripciones de conversaciones con terceros. Se hace notar que Puga aún experimenta sentimientos de desposesión ya que continúa hablando de su cuerpo en tercera persona. Sin embargo, ya no es un personaje pasivo que enfoca su atención en los síntomas de la artritis reumatoide. En cambio, Puga enfatiza su capacidad de sobrellevar conversaciones incómodas. Además, menciona sus talleres literarios y una conferencia a la que asiste a fin de representarse no sólo como una escritora con dolor, sino como una escritora que tiene las palabras para decir qué es el dolor. En conclusión: Puga se construye como una escritora que habla acerca del dolor con su propia voz y con todo su cuerpo.

El cuerpo y el dolor: el sujeto descorporizado en la primera parte de *Diario del dolor*

De acuerdo con Lacan, el niño comienza a formarse como sujeto cuando se ve a sí mismo en el espejo y entra en el sistema lingüístico. En este estadio, “la sola mirada de la forma total del cuerpo humano da al sujeto un dominio [*maîtrise*] imaginario de su cuerpo.” (1975, 93; traducción mía) Lacan entiende *maîtrise* en dos sentidos: como una posesión y como una capacidad de control. De esta manera, el niño se forma como sujeto cuando se da cuenta de que tiene un cuerpo y puede controlarlo. El estadio del espejo coincide con el periodo durante el cual el niño aprende a realizar las actividades de la vida diaria (AVD), es decir, actividades orientadas al cuidado del cuerpo y que posibilitan una supervivencia básica, como caminar, vestirse, ir al baño, bañarse, etc. (AOTA 2009). De ahí que existe una relación entre la idea de controlar y poseer el cuerpo, con la capacidad de realizar dichas actividades. En contraparte, Lacan argumenta que, si existe una reducción de *maîtrise*, la persona percibe su cuerpo como algo que “se le *escapa*” (2004, 104; cursivas mías, traducción mía). El sentimiento de que algo está escapando puede ser interpretado como un sentimiento de pérdida, existe una transición entre la idea de posesión y de desposesión.

Aquejada por la artritis reumatoide, María Luisa Puga experimentó este proceso de desposesión. En la primera mitad de *Diario del dolor*, dicho sentimiento se nota cuando Puga habla sobre tres síntomas de su enfermedad: dolor articular, la inflamación (cambio de su aspecto físico) y más enfáticamente su incapacidad para caminar. A continuación explico a profundidad las causas del sentimiento de desposesión, notando que Puga se refiere a su cuerpo en cinco formas: a) lo nombra en tercera persona: el cuerpo en vez de mi cuerpo; b) lo objetualiza: dice que el bastón es su brazo; c) le atribuye sentimientos negativos: se describe como grotesca; d) habla como si existiera fuera de su cuerpo: me veo en una silla de ruedas; e) una combinación de éstas.

Puga describe el dolor en las articulaciones como “piquetes” o “jalones.” Este

último término alude a su pérdida de control; Puga siente que alguien está “jalándole” el cuerpo. El paciente con artritis reumatoide sufre de dolor en las articulaciones; sin embargo, no siempre le duele la misma parte del cuerpo y la duración del dolor es variable. Aunque la escritora aprende en mayor o menor medida *cómo* le duele el cuerpo, ella no puede saber *dónde* o por *cuánto* tiempo. El carácter impredecible de los piquetes hace que Puga sienta que no está poseyendo su cuerpo ni controlándolo: “[el dolor] produce que el cuerpo no se esté quieto” (9). Este sentimiento de pérdida crea en Puga una necesidad de re-poseer el cuerpo, por lo que cada mañana comienza con un “lento recorrido del cuerpo [...] para *saber* por dónde no hay que pasar” (17; cursivas mías). En estas citas, se puede notar que Puga habla de su cuerpo en tercera persona, marcando un sentimiento de desposesión.

Aparte de la naturaleza impredecible del dolor articular, Puga reflexiona sobre su capacidad para reconocer su propio cuerpo en el espejo. Puga no hace comparación entre un aspecto más bello o más feo; en cambio, cuando habla de sus modificaciones físicas, centra su atención en su postura o en sus piernas. Los piquetes, su imagen física y su incapacidad para caminar aparecen generalmente dentro de la misma frase o párrafo: “veo a mi persona [...] impulsándose en la silla, con Dolor en el hombro derecho [...] Es que no soy yo. Y la verdad es que cojeando, doblada y con la cara estregada, tampoco soy yo” (62). De hecho, la imposibilidad de caminar provoca en Puga un gran sentimiento de desposesión del cuerpo. La escritora alude recurrentemente a una operación que le permitiría caminar de nuevo, al bastón, la silla de ruedas y la silla de escritorio (que usaba en casa). Las constantes referencias a la operación señalan el profundo deseo de Puga de usar sus piernas. A pesar de que en algunas ocasiones afirma que no quiere ser operada porque ello conllevaría nuevos dolores, constantemente menciona lo que opinan los médicos acerca de dicha intervención quirúrgica. Además, cuando Puga escribe sobre las sillas o el bastón, se puede notar un fuerte sentimiento de desposesión del cuerpo.

Las descripciones de las sillas están marcadas por un “doloroso sentimiento de vergüenza,” el cual, de acuerdo con Kay Toombs, es “endémico en los pacientes con discapacidades” (1993, 85; traducción mía). En su estudio sobre el cuerpo y la enfermedad, Toombs argumenta con Sartre que el individuo experimenta su cuerpo “como ‘siendo-para-el-Otro’ [...] aunque ninguno lo esté realmente mirando.” (1993, 85; traducción mía) A pesar de estar sola, la persona siente vergüenza o pena porque piensa que “los otros *están* viendo su cuerpo de una manera negativa. Consecuentemente, el sentimiento de alienación del cuerpo [...] es particularmente profundo” (1993, 85; cursivas en el original, traducción mía). En los pasajes en los que Puga describe su cuerpo, ella se ve desde la perspectiva del otro, hablando como si existiera fuera de su cuerpo. Además, el

doloroso sentimiento de vergüenza se nota en el hecho de que, mientras Puga se atribuye sentimientos negativos, ella describe las sillas con características positivas: “Surca frágil la silla, con algo de ignominioso” (23).

Puga reprueba estar en una silla de ruedas porque caminar es una capacidad humana “natural” (68). La pérdida de naturalidad conlleva en Puga un sentimiento de vergüenza y desposesión: ella se ve a sí misma desde la perspectiva del otro (pues habla en tercera persona) y se juzga negativamente. En el pasaje 23, compara su discapacidad física con la cojera de un perro. En este pasaje, Puga “corporiza” al perro pues tiene la impresión de que éste puede controlar su cojera. Transforma la incapacidad del perro en capacidad. En cambio, Puga se separa de su cuerpo porque ella no puede usar sus piernas como un ser humano “natural”: “Maneja tan bien su cojera el perro que pronto es su habilidad lo que nos asombra [...] La silla, en cambio, tiene unos trazos impertérritos [...] Lo que la saca de proporción para colocarla en la dimensión de lo grotesco es la figura humana que se arrellana en ella” (23-24).

Sentada en la silla, Puga se siente grotesca, es decir, “irregular” (Real Academia Española). Cree que sus movimientos y, consecuentemente, su cuerpo no le pertenecen: “En la silla uno se mueve menos. [...] con movimientos] no naturales. No como extender un brazo o adelantar una pierna. No movimientos nuestros” (23). Más allá de una habilidad “natural”, caminar es una actividad de la vida diaria que dota al sujeto de independencia y garantiza su supervivencia. De ahí que, al estar en la silla, Puga sufra de un gran sentimiento de desposesión. La escritora menciona que ya no puede caminar, nadar o entrar sin problemas a su casa o estudio.

En los pasajes en los que Puga menciona el bastón, también se evidencia su sentimiento de desposesión. En estos pasajes, la escritora objetualiza su cuerpo: describe el bastón como “una extensión del brazo” o sus “brazos telescópicos.” Dicha objetualización del cuerpo, explica Kay Toombs, es el resultado de “una forzada atención en las funciones físicas y [de] una concientización de una discapacidad u otro cambio físico” (1993, 75; traducción mía). En efecto, es importante notar que, a pesar de que Puga objetualiza sus brazos cuando habla del bastón, en realidad está forzando su atención en la imposibilidad de usar las piernas. Sentada en la silla, ella no puede alcanzar las ollas en la cocina o los objetos del suelo, por tanto con el bastón sustituye el agacharse o el estirarse. Este control [*maîtrise*] del cuerpo es lo que lleva a Puga a hablar positivamente de su persona, en oposición a las descripciones de la silla: “el bastón iza el zapato —cosa que debe ser parecida a alguna maniobra marítima— y deposita los objetos rebeldes en tu regazo” (58).

El sentimiento de control y dominio se percibe igualmente cuando Puga describe cómo tiende la cama. En el diario menciona la “lista de materiales” que

necesita para realizar dicha tarea: una cama, dos cobijas, dos almohadas, un bastón y una silla de escritorio. En este pasaje, el bastón adquiere prioridad y lo describe como “una extensión del brazo.” Con la silla, Puga sólo puede acceder a un lado de la cama; en cambio, el bastón le permite alcanzar el otro lado y extender las cobijas. La autora menciona que la tarea a veces “requiere de varios intentos y es un poco doloroso” (19). Sin embargo, la capacidad de adaptarse a su condición hace que se perciba a sí misma positivamente: “Que sus movimientos sean breves, lentos, casi placenteros. Hacer una cama puede ser todo un arte” (18). Aun así, es importante notar que en este pasaje el sentimiento de desposesión no desaparece por completo: Puga habla de sí misma en tercera persona.

Hasta este momento, he mostrado que los síntomas de la artritis reumatoide provocaron en Puga un sentimiento de desposesión del cuerpo. En la primera mitad del libro, este sentimiento impide la figuración de un sujeto corporizado. Como explica Linda Fisher: “[La] corporización ‘normal’ no sólo se construye en términos de apariencia, resulta igualmente importante la capacidad y funcionalidad” (2010, 91; traducción mía). Ante la imposibilidad de controlar el cuerpo, Puga tiende a rechazarlo o aceptarlo parcialmente. Por un lado, Puga se separa completamente de su cuerpo refiriéndose a él como “el cuerpo” en vez de “mi cuerpo”; o mencionándolo como un objeto que no es suyo: la silla va “con algo de ignominioso” (43). Por otro lado, cuando Puga se identifica con su cuerpo, tan sólo lo hace parcialmente pues lo objetualiza y se enfoca en su incapacidad. Continuaré mi análisis mostrando cómo el sentimiento de desposesión también se nota cuando Puga refiere que es difícil comunicar su dolor a terceros.

Lacan afirma que “primero que nada aquello que tenemos para presentarnos los unos a los otros [es] nuestro cuerpo” (2004, 104; traducción mía). Pero también nos presentamos a través del lenguaje pues el yo es un yo lingüístico (Lacan 1973). Hablamos con las personas que nos rodean, compartimos nuestras ideas, tenemos discusiones, y convivimos con otros a través del lenguaje. Elaine Scarry coincide con Lacan en el hecho de que el yo está corporizado en el lenguaje, (1985, 49) de ahí que argumente que “aquello que el dolor consigue, lo consigue en parte por su incompartibilidad [no compartible], y asegura dicha incompartibilidad a través de su resistencia al lenguaje” (1985, 4; traducción mía). El dolor se opone al lenguaje porque las palabras parecen ser muy cortas para describir la situación dolorosa que uno enfrenta. Cuando uno le explica a otra persona cómo se siente, se tiene la impresión de que los otros no pueden entender. Dado que el yo está corporizado en el lenguaje, la imposibilidad de hacerse entender también provoca un sentimiento de desposesión. De ser útil, el lenguaje pasa a ser inútil. Las palabras, que previamente ayudaban a la persona a comunicarse, no bastan para expresar sus sentimientos. Así pues, Scarry señala que en las conversaciones que versan sobre el dolor suele haber dos re-

gistros: el de la persona que sufre, y el de la persona que no siente dolor. La primera tiene la “certidumbre” de que siente dolor porque, valga la redundancia, lo siente. La segunda, en cambio, puede tener incertidumbre porque no está sintiendo nada.

En la primera parte de *Diario del dolor* la incompatibilidad del dolor se observa explícitamente cuando María Luisa Puga afirma que no puede comunicar su dolor a las personas que la rodean, e implícitamente pues la autora raramente menciona que se relaciona con otras personas y, cuando lo hace, siempre enfoca su atención en el hecho de que no puede caminar. Estos pasajes son significativos porque ilustran cómo la incompatibilidad del dolor está relacionada con el sentimiento de desposesión, impidiendo la figuración de un sujeto corporizado.

Puga muestra su incapacidad de comunicar su dolor a terceros en el pasaje 12, el cual lleva como título “Cuando los demás hablan de él.” En este apunte, de apenas catorce líneas, Puga configura una conversación y menciona dos preguntas que las personas le hacen: “¿Te dolió?” y “¿Ahorita te está doliendo?” (14) Dichas preguntas revelan una incertidumbre. Si la frase está en pasado (dolió) quiere decir que la persona ya no siente dolor; si incluye el adverbio “ahorita” abre la posibilidad de que en el futuro el dolor ya no esté. ¿Cómo explicar que uno siempre está sintiendo dolor? ¿Cómo hacer comprender a los otros que uno está seguro de sentir siempre dolor? Puga se siente perdida. A pesar de que intenta explicarse, tiene la impresión de que nadie la entiende: “¡Qué buen ánimo!, me dice la gente, ¡Qué fortaleza! Me vuelvo a asombrar. Me resultan más *desconocidos* que Dolor” (15; cursivas mías). En este pasaje, más que afirmar la capacidad de expresar su dolor, Puga se representa como una persona que no tiene las palabras para decir lo que está sintiendo, enfatizando su sentimiento de desposesión.

La resistencia del dolor al lenguaje también se nota en el pasaje 29, titulado “Explicaciones especializadas.” En este fragmento del diario, cualquier aproximación médica al dolor resulta absurda. La autora reconstruye una conversación con un médico quien, tratando de ser empático, le explica qué es la artritis reumatoide y por qué los “piquetes” se pueden sentir en todo el cuerpo. Sin embargo, Puga pierde interés: en vez de seguir la conversación y reconocer cómo ésta le ayuda a entender su enfermedad, comienza a deconstruir los términos médicos, señalando que las “explicaciones especializadas” aumentan su sentimiento de desposesión del cuerpo:

El dolor se opone al lenguaje porque las palabras parecen ser muy cortas para describir la situación dolorosa que uno enfrenta

ESPONDILITIS ANQUILOSANTE.⁴ ¡Órale! Qué bonito término, ojalá eso tuviera yo. Me hace pensar, sentir, más bien, aquellos borradores escolares que se llamaban ‘de migajón.’ Cómo se deslizaban sobre el papel. Cómo hacían desaparecer el trazo del lápiz. Eso es exactamente lo que hace Dolor [...] (28; mayúsculas en el original)

Para Puga, aunque especializada, la medicina no puede dar cuenta del dolor que experimenta una persona con artritis reumatoide. Con el uso de las mayúsculas, la autora hace énfasis en lo absurdo del término médico y, al mismo tiempo, recalca el hecho de que se siente desposeída de su cuerpo. Ella cree que el dolor “borra” su cuerpo.

El sentimiento de desposesión del cuerpo y la resistencia del dolor al lenguaje están muy acentuados en las transcripciones de las consultas médicas en las que Puga evalúa la posibilidad de someterse a la operación. Como mencioné previamente, la autora deseaba profundamente volver a caminar y la cirugía era un medio crucial para recuperar su cuerpo. No obstante, Puga es parte de un aparato médico que, en palabras de Foucault, limita la posibilidad de crear una relación igualitaria entre paciente y facultativo. En su libro *El nacimiento de la clínica*, Foucault señala que en las consultas “los médicos y los pacientes no tienen un lugar equivalente; ambos son tolerados como incomodidades que difícilmente pueden ser evitadas: la paradoja del rol de la medicina consiste [...] en mantener la máxima diferencia entre ellos [...]” (2003, 9; traducción mía). Puga ilustra dicha desigualdad con vehemencia. En estos pasajes se pueden identificar claramente la imposibilidad de entablar una conversación empática con un médico y, a su vez, los sentimientos de desposesión. Puga difícilmente menciona qué es lo que ella dice durante las consultas, señalando que encuentra inútil expresar cómo se siente. La consulta es la “inevitable incomodidad” para re-poseer su cuerpo. Asimismo, Puga sólo escribe las actitudes negativas que los médicos tienen para con ella, específicamente aquellas que obstaculizan su deseo de caminar:

Ahora tiene la ayuda de la silla de ruedas, pero no está completamente desprovista de movilidad. ¿Por qué no se queda así? [...]

—Pero... —quise protestar.

—Haga usted sus ejercicios, siga yendo a la alberca y adapte su vida (29).

En estos pasajes, la autora se autorepresenta como un personaje silencioso, no da cuenta de sus respuestas o quejas. Puga enfatiza el desinterés del dolor para

4 La espondilitis anquilosante es un tipo de artritis, diversa a la artritis reumatoide, que afecta la espina o espalda (Arthritis Foundation 2013).

señalar su sentimiento de desposesión. Sin embargo, vale la pena replantearse unas preguntas: mientras escribía el libro, ¿Puga también encontró la resistencia del dolor al lenguaje? ¿Qué otras dificultades enfrentó la autora para expresar su dolor?

El proceso de escritura: Dolor como voz *objeto a* y *matrixial link a*

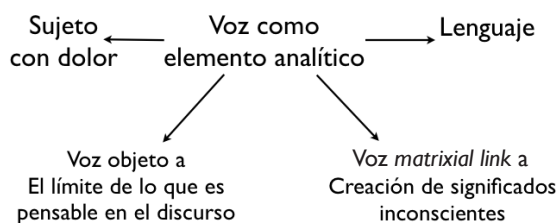
Hasta ahora he mostrado que la artritis reumatoide provocó en Puga un sentimiento de desposesión. Los piquetes, la inflamación y la incapacidad para caminar conllevaron una pérdida de control del cuerpo. En la primera mitad de *Diario del dolor*, el sentimiento de desposesión se observa en la manera en la cual Puga se refiere a su cuerpo: se disocia de él o lo objetualiza. Dicho sentimiento también está presente cuando Puga reflexiona acerca de la imposibilidad de comunicar su dolor, ya sea a las personas que la rodean o a los médicos, lo cual impide la figuración de un sujeto corporizado.

Con *Diario del dolor*, María Luisa Puga está precisamente tratando de sobre llevar dichos sentimientos. De acuerdo con Molly Andrews, “Sólo cuando podemos entramar [narrar] nuestras experiencias [...] podemos descifrar el significado de los sucesos de nuestras vidas” (2010, 153; traducción mía). Ciertamente, Puga nunca pensó que el dolor fuera inexpresable pues tenía el deseo de escribir acerca del mismo, y más precisamente acerca de *su dolor*. En esta sección, muestro que Puga enfrentó ciertas dificultades para escribir el diario, llevándola a un momento de gran angustia y miedo a la muerte. Sin embargo, el deseo de reafirmarse como escritora la llevó a encontrar nuevos elementos narrativos y, al mismo tiempo, a sobrellevar sus sentimientos de desposesión y darle un sentido a su vida. El análisis se basa en las concepciones de Lacan y Ettinger de la voz como una herramienta analítica que puede señalar la “imposibilidad de articulación en el discurso” o crear “significados inconscientes.”

Lacan analiza la formación del sujeto en el estadio del espejo —cuando el niño ve su cuerpo y entra en el sistema lingüístico— en su seminario sobre la angustia (2004). En él, Lacan introduce un tercer elemento: el *objeto a*. Para Lacan el *objeto a* es clave en la constitución del sujeto, pues tiene la función de unir el cuerpo con el lenguaje al igual que al yo con el lenguaje. De ahí que considere que una de las modalidades del *objeto a* sea la voz. Lacan no desarrolló ampliamente las funciones de la voz *objeto a*, pero su seminario planteó las bases para estudios psicoanalíticos más profundos.

En su artículo «Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis» [Entre sonido y silencio: La voz en la historia del psicoanálisis], Alice Lagaay afirma que una de las funciones de la voz *objeto a* es significar un “área de imposibilidad analítica [... la] voz es un referente vacío que representa el

límite de aquello que es pensable o articulable en el discurso” (2008, 60; traducción mía). La psicoanalista Bracha Ettinger también ha analizado el concepto lacaniano de la voz. Ettinger argumenta que, aparte de ser un *objeto a*, la voz también puede ser un *matrixial link a*. En esta modalidad, una de las funciones de la voz es revelar “significados inconscientes” (2004, 187). Ettinger explica que la voz puede alternar entre las dos modalidades, por lo que en unos momentos juega predominantemente la función de *objeto a*, mientras que en otros tiene el rol de *matrixial link a*. Podemos esquematizar dichas definiciones de la siguiente manera:



Del pasaje 1 al 36: la aparición de la voz como *objeto a*

Al principio de *Diario del dolor*, María Luisa Puga plantea su situación. En el primer pasaje, “La forma,” Puga centra su atención en el lenguaje, en la posibilidad de describir y definir cómo se siente. En estas líneas, Puga trata de darle forma a sus sentimientos: “Es desazón, incomodidad, posturas imposibles. Produce que el cuerpo no se esté quieto. Es una compañía ineludible [...]” (9) En el siguiente pasaje, “El espacio”, Puga centra su atención en su cuerpo y menciona la palabra dolor. La escritora introduce su yo, su cuerpo y el dolor: “Entendemos, mi cuerpo y yo, que el espacio ya no es nuestro; tampoco es del dolor. Y hay que aprender a compartirlo” (10). Esta es la búsqueda de *Diario del dolor*: ¿cómo explicar lo que estoy sintiendo? ¿Cómo sobrellevar este sentimiento de desposesión? ¿Cómo dar sentido a la vida con un cuerpo que ya no es mío?

Ante esta situación, aparece la voz como *objeto a*. Puga introduce dos personajes: Dolor y la escritura. La objetualización del dolor y el lenguaje, explica Elaine Scarry, es parte del proceso de enfrentar una situación dolorosa: “el dolor [...] se transforma en un estado deliberado una vez que se objetualiza con el poder de la imaginación; a través de este proceso, el dolor, de un incidente pasivo e indefenso, cambia a ser un suceso que se automodifica y, en caso de éxito, se autoelimina” (1985, 164; traducción mía). En el diario, ambos personajes constituyen herramientas analíticas, son una forma de representar el límite de lo que Puga puede pensar o entender.

El personaje Dolor aparece en el tercer pasaje, jugando el rol de referente vacío. Al concebir a Dolor como persona, Puga trata de describir sus características y actitudes, de manera que pueda “reconocerlo, entender su tamaño, su volumen [y...] cercarlo” (13). Con este personaje, Puga intenta llenar el referente vacío y sobreponerse a su sentimiento de desposesión. Intenta entender cómo se siente y comprender su vida con artritis reumatoide.

La escritura aparece en el pasaje 17 y tiene dos funciones: evidenciar nuevamente los sentimientos de desposesión de Puga, y reforzar la función de Dolor como referente vacío. Mientras Dolor adquiere predominancia con la omisión del artículo definido y el uso de la letra D mayúscula, la escritura tiene menos importancia, pues mantiene las minúsculas y el artículo. Puga trata de dar una imagen clara de Dolor, describiendo su personalidad y atributos físicos. En cambio, la escritura no es ampliamente caracterizada, nunca se menciona cómo se ve, a qué se dedica o qué le gusta. La escritura es un signo de la incapacidad de Puga de darle un sentido a su vida. En el libro, la escritura no puede moldear la nueva condición de la autora: “No sé qué es lo que significa estar curada [...] Eso le digo a la escritura porque en realidad es ella la que no encuentra palabras para hablar de una posible realidad curada” (20). La escritura es una herramienta analítica que confirma que Dolor es el límite de lo pensable, por tanto desaparece después del pasaje 35.

En esta parte (pasajes 1-36), Puga tiende a ser objetiva, metódica y analítica. El diario está formado como un pequeño inventario. El título del pasaje es una etiqueta del contenido. Puga describe (la presencia, la maldad) y clasifica (los tipos de mañanas, la diferencia entre melancolía y depresión). En estas secciones, Dolor aparece como el otro. Su caracterización varía pero está marcada por un sentimiento de rechazo: es lacónico, misógino, flaco, oscuro, el intruso, un caballero (medieval). Es un compañero mudo: “Viajar con Dolor a costas es salirse a una tierra de nadie... más bien de todos, salvo de uno” (22). A pesar de que Puga trata de cercar a Dolor con sus descripciones, éste sólo está jugando el rol de voz *objeto a*: está significando un límite. Dolor señala la imposibilidad de Puga de entender sus sentimientos y darle un sentido a su vida con artritis reumatoide: “Es la falta de palabras [...] Un momento de suspensión en el vacío. Vacío de sentido en las palabras” (20-21). Puga sospecha que, a pesar de estar escribiendo, ni está entendiendo su vida, ni sobrellevando sus sentimientos, lo que la lleva a un estado de gran angustia y miedo a la muerte.

El pasaje 37: la transición de la voz *objeto a* hacia la voz *matrixial link a*

Lacan afirma que cuando una persona siente que su cuerpo “se le escapa” emerge un sentimiento de angustia. En un punto extremo, la angustia puede ser un

miedo a la muerte (Le Breton 1995, 36-37), pues “el sujeto está en relación con su falta” (Lacan 2004, 271; traducción mía). La persona cree que no puede existir ni a través de su cuerpo ni a través del lenguaje. Paradójicamente, la falta es la única cosa que está presente.

Tras la desaparición de la escritura y la confirmación de Dolor como *objeto a*, se revela un momento de extrema angustia en el pasaje 37, titulado “Hay cosas peores que la prisión.” Puga comienza diciendo que no ha escrito por largo tiempo y que Dolor la está mirando. Dicho personaje funciona como *objeto a*, es lo impensable. Después reaparece el vacío: “Aquí estoy de regreso, aunque eso no es exacto, no de regreso. Aquí estoy, pero en el vacío [...] Con lo único que se me ocurre compararlo es con un haberte quedado en la anestesia, no muerta, sólo anestesiada, se siente rarísimo.” (37) Puga coliga dicho vacío con el hecho de que quizá no se lleve a cabo la operación. El vacío es peor que estar encarcelada porque es más que aislamiento, significa la anulación de las palabras, mismas que una escritora debería saber utilizar.

Si bien Puga ha estado escribiendo un libro acerca del dolor, ella duda de que realmente le esté dando un sentido a la vida. No es coincidencia que la escritora compare su situación con un cuerpo anestesiado pues, de acuerdo con Elaine Scarry, mientras en condiciones normales el yo se presenta a través del lenguaje, “en la muerte el cuerpo está enfáticamente presente mientras que la parte más evasiva [el lenguaje] está tan ausente que se hace de todo para explicar dónde está” (1985, 44; traducción mía). Puga subraya el hecho de que la anestesia no es la ausencia de vida. Aun así la anestesia es un estado comparable con la muerte: si no fuera por los signos vitales, uno podría pensar que la persona anestesiada está muerta pues el cuerpo está presente mientras que el lenguaje está ausente.

Además, es importante notar un cambio de descripción del vacío. En un primer momento era la falta de palabras, una falta del yo lingüístico. En un segundo momento, es como estar anestesiada, una falta del cuerpo. De ahí que cuando Puga sospecha que no puede encontrar el sentido de su vida ni sobrellevar sus sentimientos de desposesión, se piensa como una persona anestesiada.

Dolor es el *objeto a*, un referente vacío que representa el límite de aquello que puede ser entendido discursivamente. No obstante, existe otra función de la voz: puede ser un *matrixial link a* y crear “significados inconscientes.” La función de la voz como *matrixial link a* se gestó a la par de la creación de Dolor; sin embargo, no era tan evidente. En la primera parte del diario la voz jugaba predominantemente el rol de *objeto a*: las descripciones y los intentos de delimitar a Dolor parecen inútiles, las palabras pierden sentido y se transforman en vacío en el pasaje 37. En esta situación, toma fuerza la voz como *matrixial link a*:

Dolor no entendía [...] Cierra la boca, le dije, voy a tratar de explicar: *íbamos dando los pasos señalados* quién sabe por quién pero señalados. Como seguir un trayecto numerado, clarísimo, aunque no se lograra nunca ver su diseño total, y de repente se truncó... no, eso es demasiado brusco. Se desinfló. Todo lo *caminado* se desinfló. Ya no veías la línea y mucho menos los números. Eso, mi querido Dolor, se llama vacío [...] Dolor me mira estupefacto. Me tiene ante sí. No sabe qué hacer (37, cursivas de SC).

En este fragmento, Dolor como *matrixial link* a representa una nueva herramienta analítica, lo cual se observa en dos cambios. El primero, Dolor ya no es rechazado ni visto como otro, ahora es el “querido.” Segundo, este personaje ya no es una compañía muda, sino alguien con quien Puga puede hablar, y en este diálogo emergen “significados inconscientes”. Mientras Puga trata de explicar sus sentimientos a Dolor, la figuración del vacío cambia de nuevo. Dolor como *matrixial link* a transforma el vacío en acción. La autora está en el vacío pero ya no está anestesiada, puede hablar y (significativamente) caminar. Puga se percibe en movimiento, y con este movimiento poco a poco comienza a darle un sentido a su vida y sobrellevar sus sentimientos de desposesión. Puga concluye el pasaje diciendo que regresar al diario fue un “acto de salud” y que quiere recuperar la “perspectiva” (37) de su vida.

¿Qué permite la predominancia de la voz como *matrixial link* a en vez de *objeto a*? Ettinger aclara que la alternancia de función no es sistemática; sin embargo, afirma que “[las mujeres] tienen doble acceso a él [pues] viven la matriz [...] independientemente de que sean madres o no” (2004, 143; traducción mía). Puga vive la matriz en el proceso de escribir, tal y como declara más adelante en *Diario del dolor*: “la depresión posnatal [...] se siente al terminar de escribir un libro” (84). Desde mi perspectiva, el deseo de posicionarse como una artista literaria activó en Puga la función de la voz en tanto *matrixial link* a. Puga se pensaba como escritora y creyó que la artritis reumatoide era un nuevo reto. Asimismo, ella creía en la fuerza de la literatura y el diario, tal y como hace ver en *Lo que le pasa al lector*. En este ensayo, Puga comenta *Diarios* de Giovanni Papini: “Es impresionante ver la tenacidad con la que trabaja [...] pese a sus impedimentos físicos. No deja de leer. No sabe dejar de ser escritor un solo minuto de su vida” (1991, 36). Puga quería crear el mismo impacto en sus futuros lectores, pero para tener lectores, tenía que escribir. Tenía que sobrellevar sus sentimientos de desposesión y regresar al diario. Tenía que parir el libro y posicionarse como una escritora pues, al final, ése era el objetivo más importante de su vida.

La voz como *matrixial link* a: juegos, ironía y el aquí

La relación con Dolor cambia después del pasaje 37, cuando María Luisa Puga impone su palabra. Dicho personaje comienza a escuchar y hablar. Puga deja de describir a Dolor como el otro (intruso, lacónico, y misógino) y comienza a hablar con él. A esto hay que añadir el cambio que se nota en el título de los pasajes. Mientras que en la primera parte son etiquetas: “El espacio,” “La espera,” “El tiempo y Dolor,” “Los amaneceres,” “La escritura exige;” en la segunda parte suelen ser el fragmento de un diálogo: “No te burles, Dolor,” “Oye,” “Extraño cosas, Dolor,” o “Nos vamos de viaje, Dolor.”

En este punto es importante hacer una observación. Como mencioné al principio de este artículo, la oralidad es característica de la escritura de Puga, no sólo en *Diario del dolor* sino también en otro libro. En *Diario del dolor* la diferencia entre los primeros pasajes (1-36) y el resto del libro es el destinatario. En la primera mitad, Puga parece dirigirse sólo a alguien más. Sus descripciones metódicas de Dolor y de sus sentimientos las dirige a otra persona. En la segunda parte, Puga habla con un tercero y con Dolor: “¿Cómo pude aguantar tanto dolor? Esto lo digo en voz baja, muy baja, no quiero una discusión con Dolor” (62). Dolor como *matrixial link* a no activa un nuevo modo de escritura —Puga continúa usando su propia voz literaria— pero sí activa nuevas herramientas analíticas.

Por un lado, la voz como *matrixial link* a representa una sospecha del poder del lenguaje; por el otro, crea “significados inconscientes.” Basada en la teoría psicoanalítica de Bracha Ettinger, Griselda Pollock identifica dos herramientas analíticas: jugar con las palabras y la ironía (21, 2006). Adicionalmente en *Diario del dolor* se identifican la “suspensión de juicio” y el “AQUÍ.” Estas herramientas se pueden percibir desde el inicio del libro, aunque no son tan evidentes. En esta sección, se muestran algunos momentos en los que la voz como *matrixial link* a aparece en *Diario del dolor* y cómo se crean “significados inconscientes.”

Jugar con las palabras

Pollock explica que si uno quiere mantenerse al margen del discurso tradicional y crear nuevos significados, uno puede usar neologismos o jugar con las palabras (21, 2006). A pesar de que esta herramienta analítica no está tan desarrollada en Puga, el pasaje 57, llamado “La quebradita,” ofrece un ejemplo. La escritora alude a este baile tradicional de Sinaloa —estado en el que pasó parte de su adolescencia— para referir su condición; no obstante, el título no es una etiqueta, sino un motivo.

Puga no describe sus sentimientos, “la quebradita” es un pretexto para narrar una pequeña historia y jugar con las palabras: “Dolor baila como quien no quiere la cosa. Me encanta porque baila más con los dedos que con el cuerpo”

(60). Dolor como *matrixial link* a despunta dinamismo en la narrativa y Puga comienza a jugar con la ortografía de las palabras: “¿Estoy sentada y de pronto KRACK, ya que la cadera se rompe con k, no con c?” (60). Aquí, en efecto, se puede además notar una íntima relación entre cuerpo y lenguaje. A Puga le parece más acertado el sonido de la K —que el de la C— para referir su dolor y no duda en *quebrar* la ortografía. En este sentido, tanto el título “la quebradita” y la palabra “krack” resultan una corporización del lenguaje. Más adelante, Puga liga el adjetivo con el que describen su cadera, “encementada,” con portaviones, las fiestas patrias y las visitas oficiales de los gobernantes a los pueblos mexicanos.

En este pasaje, “la quebradita” crea significado pues permite que Puga explique su condición, aunque no de una manera tradicional. La escritora ya no trata de etiquetar o encapsular sus sentimientos, más bien modifica las palabras y sus significados. Este juego le da armas para expresar sus sentimientos de desposesión y, al mismo tiempo, para sobrellevar su dolor, pues desvía su atención a la vida en México y a la pobreza del país.

Ironía

En su libro *Irony* [Ironía], Claire Colebrook afirma que la “ironía es tanto una figura del lenguaje —decir una cosa y significar otra— como una actitud ante la existencia, en la cual el sujeto irónico adopta una posición de escepticismo con respecto al lenguaje diario” (2004, i; trad. SC). Esta herramienta analítica es la más recurrente en la segunda parte de *Diario del dolor*. Mientras en los primeros pasajes Puga trataba de explicar cuidadosamente cuál era la forma, qué significaba esperar y cuál era la diferencia entre depresión y melancolía; en la segunda parte expresa sus sentimientos ironizando al personaje Dolor. De forma aislada, el uso de la ironía muestra la desconfianza de Puga en el lenguaje: quizá las palabras no pueden decir puntualmente lo que siente. Sin embargo, el uso recurrente de esta figura muestra su confianza en el lenguaje. Es importante notar que, en la segunda parte, Dolor está construido a través de una serie de ironías. Éstas crean a su vez una serie de significados que, unidos unos a otros, crean un significado del sentimiento de desposesión de Puga.

En la segunda parte del diario, la escritora habla acerca de su depresión, mal humor y cómo las pastillas la hacen sentir mal, sólo que en vez de un análisis

Para un paciente con artritis reumatoide el cuerpo es la sorpresa de cada día. ¿Dónde me va a doler? ¿Qué otras capacidades perderé? ¿Cómo voy a adaptar mi vida? La artritis reumatoide es una constante negociación con el cuerpo y también con las palabras

metódico, usa la ironía. Dolor como *matrixial link* a la hace crear nuevas historias, permitiéndole expresar de diferentes maneras cómo se siente. Las palabras, que inicialmente se transformaron en vacío, comienzan a adquirir nuevos sentidos: “No estoy sola. No estoy nada más con Dolor. Estoy con mi pareja, que no ha sido mencionada hasta ahora ya que como dice Borges: *Se sabe que el Corán es un libro árabe porque no se utiliza una sola vez la palabra camello*” (50; cursivas en el original).

La diversidad de las situaciones, así como el carácter cómico de la ironía elimina la monotonía y el vacío, creando un sentido de vida para Puga. Ella está escribiendo, está inventando anécdotas, situaciones, pequeñas aventuras. Puga comienza a ser más optimista y habla de la manera en la que adapta su vida. Por ejemplo, describe con términos técnicos (poleas, cadenas de polipasto y ganchos) el mecanismo que su pareja construyó para meterla en la piscina, e irónicamente concluye: “¿No es brillantemente simple?” (53). La escritora no oculta sus sentimientos de desposesión; finalmente el mecanismo sustituye el uso de sus piernas. Aun así, Dolor como *matrixial link* a le da la oportunidad de mirar su vida con una nueva perspectiva: “[Cuando estoy en la alberca los] perros y Dolor me miran medio boquiabiertos” (59).

Suspensión de juicio y el aquí

Dolor en tanto *matrixial link* a ofrece a Puga una nueva herramienta analítica: “Suspensión de juicio. No calificar, no tratar de explicar nada. Sobre todo no comparar” (56). Este elemento analítico conlleva una nueva caracterización de Dolor. Puga, en vez de darle atributos, se los quita: “[Dolor] Sé que no eres lector y que no eres humanista y que no eres clásico ni posmoderno. Sé que no eres *cool* ni contra. Sé que no eres nada que no tengas más remedio que ser” (73; cursivas en el original). Dolor como *matrixial link* a es algo cuyo significado no puede ser enunciado directamente en el lenguaje: Sé que no eres. Al mismo tiempo, la serie de negaciones crea un significado inconsciente porque lleva a la conclusión: Dolor eres.

Dicha actitud se puede notar también en el juego con las palabras y en la ironía, tal y como explica Colebrook: “La diferencia entre la ironía y, digamos, la metáfora es que en las otras figuras del lenguaje hay una comparación, un contraste o una semejanza mientras que la ironía invoca un sentido ausente o escondido de las palabras” (2004, 23). La ironía y el juego de las palabras hacen que Puga se enfoque en el aquí y ahora de las palabras, en el significado que están creando en cada pasaje. Por tanto, Dolor como *matrixial link* a puede ser descrito con tantas ironías y juegos con el lenguaje como sea posible. Dolor no necesita ser catalogado o etiquetado, su significado está siempre debajo del sentido literal de las palabras. Cada ironía y cada juego con las palabras despunta un

significado inconsciente. En vez de encerrar a Dolor, Puga abre las posibilidades del lenguaje con su serie de negaciones: Dolor no eres.

Dolor como *matrixial link* a se sitúa en el presente sin comparación entre un pasado y un futuro, y da a la escritora la herramienta analítica del AQUÍ. Puga ni juzga a Dolor ni lo califica. La nueva perspectiva que Puga adopta es, irónicamente, el presente. Puga recurrentemente menciona la palabra AQUÍ (con mayúsculas). Se atiende al día y momento en el que está escribiendo. El significado de Dolor así como el sentido que Puga le puede dar a su vida es el AQUÍ.

En el pasaje 82 se identifica otro estado de extrema angustia. Esta vez Puga no menciona que está en la prisión, en el vacío o que se siente anestesiada. En cambio, se mueve, reflexiona sobre la condición del país y trata de mantenerse en el AQUÍ. El título del pasaje es “Hablemos, pues.” En este pasaje, Puga acepta que está asustada y que teme perder más capacidades, tiene miedo de morir. La desposesión del cuerpo le está causando una gran angustia:

De la muerte, ¿quién puede decir nada? [...] Y en cuanto a mi miedo insistirás en la embarcación AQUÍ. Déjate estar, las cosas marchan por sí solas [...] Dirás todo esto, lo estás diciendo mientras escribo porque tú, Dolor, no tienes edad, no tienes patria, no tienes madre ni padre. Y lo que me dices que me acomode lo mejor que pueda en el AQUÍ y me deje ir; que en esta víspera de Noche de Muertos, me deje ir, a mí no me sirve. A lo mejor a ti sí, de manera que *adelante, navegante* (79, mayúsculas en el original; cursivas mías).

Los sentimientos de desposesión del cuerpo no pueden ser superados. Aunque Puga tiene nuevas herramientas analíticas y encuentra un sentido en su vida, esto no implica que ella pueda ganar dominio [*maîtrise*] sobre su cuerpo. Para un paciente con artritis reumatoide el cuerpo es la sorpresa de cada día. ¿Dónde me va a doler? ¿Qué otras capacidades perderé? ¿Cómo voy a adaptar mi vida? La artritis reumatoide es una constante negociación con el cuerpo y también con las palabras. El Día de Muertos que supuestamente es alegre, irónico y una suspensión del miedo a la muerte, resulta ser exactamente lo opuesto para Puga. En este fragmento se percibe un profundo sentido de desolación, y una nueva voz *objeto a* aparece: la muerte. Dolor como *matrixial link* a no puede crear un “significado inconsciente” (quizá la muerte sea el límite), pero le da una herramienta para superarlo: el AQUÍ. Puga ciertamente no parece completamente convencida, sin embargo; cierra el pasaje con un discreto juego de palabras, con una rima: adelante, navegante.

Puga continúa escribiendo *Diario del dolor* con la intención de posicionarse en el AQUÍ y no calificar. La tarea no es fácil. Los sentimientos de desposesión de la escritora se ven reflejados hasta el final del libro; sin embargo, cambia la forma

en la que Puga habla de su cuerpo y la manera en la que proyecta su uso del lenguaje cuando se encuentra con terceros. En la siguiente sección se muestra cómo dichos cambios ayudan a Puga a posicionarse como una escritora del dolor.

La escritora del dolor: el sujeto descorporizado en la segunda parte de *Diario del dolor*

Hacia el final del libro, cuando la voz *matrixial link* a está más presente, disminuyen las descripciones del cuerpo. María Luisa Puga se queja aún del dolor articular y continúa aludiendo a su imposibilidad de caminar; sin embargo, existe un cambio sutil en la manera en que describe su cuerpo. Hay ciertamente una figuración de un sujeto descorporizado pero es un sujeto que está tratando de sobrellevar una situación dolorosa.

Dado que la corporización depende de las habilidades y capacidades físicas, Puga no llega a sobreponerse completamente a sus sentimientos de desposesión. Aun así, el deseo de posicionarse como una escritora la impulsó a escribir acerca del dolor, un sentimiento que ordinariamente se ha definido como inexpresable e incommunicable

En vez de describir las sillas, Puga narra una historia y se representa sentada en la silla. El sentimiento de vergüenza está todavía presente. Puga habla en tercera persona y se atribuye sentimientos negativos, pero no objetualiza su cuerpo: “[En la playa] hasta los burócratas, mi querido Dolor, lucen más frescos que tú. Y no te debes preocupar en lo más mínimo ya que quien te lo dice está en esta silla de ruedas que se niega a caminar en la arena” (82). Además, las manos de Puga ya no son “brazos telescópicos” con un bastón, son las manos de una escritora. Puga refiere que usa la computadora o que se sobrepone al dolor y escribe en el cuaderno: “No me atenaces el brazo derecho. Eso no va a cambiar mi decisión. Si acaso me enchueca la letra y me saca una que otra lágrima” (90). La escritora experimenta sentimientos de desposesión pero se autorepresenta como una persona que es capaz de hablar y escribir acerca del dolor.

Puga dedica seis pasajes a una conferencia de escritores a la que asistió, la cual se llamaba “Los territorios de la violencia.” En estos pasajes, Puga hace notar que en las sesiones se sentía incómoda a causa del dolor e incluso en una ocasión tuvo que abandonar la sala; sin embargo, reflexiona activamente acerca

de las ponencias: “los poetas andaban medio agresivos. Los poetas, Dolor, más que los narradores. Tienen razón. Les toca a ellos, más que a la narrativa, decir la violencia, pero además, Dolor, flaco, desgarbado y lleno de caspa, tú no eres violencia” (71). Puga aclara que el dolor no es violencia, y mientras reconoce que los poetas tienen que hablar acerca de la violencia, no les cede el derecho de hablar acerca del dolor.

Puga se representa no sólo como una escritora que sufre, una escritora que siente dolor, sino como una escritora del dolor. Esto también se puede notar en el pasaje 66, donde alude a sus cursos literarios: “Me acuerdo de un ejercicio que pongo en mis talleres de creación literaria: ‘Alguien te toca el hombro; te vuelves y...’ Yo a quien veo es a Dolor [...] Ni modo, mano, haz lo que tengas que hacer” (65). Asimismo, en el pasaje 87, Puga inventa una historia caricaturesca en donde se manifiesta de manera enfática su estilo coloquial, mientras que los síntomas de la artritis reumatoide se mencionan hasta el final. Puga refiere que Dolor se quedó en la playa mientras ella iba a un pueblo cercano, y al regresar encontró a Dolor quemado por el sol:

te vimos desmadejado en la hamaca, despeinado y rojo como camarón; pensé: en la torre, ya se insoló [...]

Ver a Dolor tan rojo, comiendo langosta, tenía algo de canibalesco [sic]. Le di crema para que se pusiera y le dije: Tranquilo, no te vas a morir.

Vaya uno a saber qué noche pasó. A mí me dolieron las rodillas, nada del otro mundo (83).

La habilidad de usar las palabras y hablar acerca del dolor también se enfatiza en los pasajes en los que Puga transcribe diálogos con terceros. Hacia el final del libro, aparecen dos conversaciones: una con una señora que se encontró en un baño y otra con un médico. En estos pasajes, que no sobrepasan ocho líneas, Puga no sólo da voz a los otros, sino también a ella misma.

Además, es importante notar que usa frases irónicas. En el primer caso, Puga refiere que la señora le preguntó por qué estaba en una silla de ruedas, pero no la dejaba responder. Entonces, Puga se despidió con una ironía: “Pero no es tan grave, yo ya brincotée todo lo que quise” (69). En el pasaje 91, Puga evalúa nuevamente la posibilidad de la operación. En este pasaje, la diferencia entre médico y paciente se vuelve a poner sobre la mesa, mostrando los sentimientos de desposesión; no obstante, Puga se muestra con la fuerza y la capacidad de responder ante esta situación:

— [Médico:] ¿Para qué quiere caminar? Los pies le van a doler de todos modos [...]
Además, vea el color de la palma de su mano [...]

— Es que, doctor, yo soy de sangre azul y usted no (86-87).

A pesar del sentimiento de desposesión, en ambos casos Puga se autorepresenta como un sujeto que tiene control y dominio sobre sus palabras, que tiene capacidad de expresión. Estos pasajes muestran a una escritora capaz de lidiar con situaciones incómodas. Mientras que al principio del libro Puga era un personaje con dolor y silencioso, en la última parte no duda en escribir cómo se defiende ante las personas que la insultan o que no la entienden.

A pesar de que Puga extraña escribir a mano sin dolor así como caminar, correr e ir a la playa por sí misma, está usando activamente las palabras para representarse como escritora: “A mí siempre me ha gustado escribir a mano y ver cómo voy llenando los renglones al mismo tiempo que cuento lo que quiero contar, pero ahora lo hago en cámara lenta” (86). Poco antes del final, en los pasajes 98 y 99, Puga menciona que está usando la computadora para escribir nuevas historias en las que puede o no haber sufrimiento; sin embargo, en el último pasaje deja claro que el diario es acerca del dolor:

100 En fin.

Así es esto del dolor diario (92).

Conclusión

Figurar un sujeto corporizado cuando uno enfrenta un sentimiento de desposesión no es tarea fácil. A Puga le fue difícil asimilar que no era independiente como antaño y que ya no tenía la capacidad de caminar, saltar, nadar, manejar y escribir con sus manos sin dolor. Dado que la corporización depende de las habilidades y capacidades físicas, Puga no llega a sobreponerse completamente a sus sentimientos de desposesión. Aun así, el deseo de posicionarse como una escritora la impulsó a escribir acerca del dolor, un sentimiento que ordinariamente se ha definido como inexpresable e incommunicable.

En la primera sección, “El cuerpo y el dolor,” analicé cómo los síntomas de la artritis reumatoide provocaron en Puga un sentimiento de desposesión del cuerpo, impidiendo la figuración de un sujeto corporizado. La escritora utiliza la tercera persona para referirse a ella misma, objetualiza su cuerpo y se separa de él. Los sentimientos de desposesión también se pueden notar cuando Puga transcribe conversaciones con terceros. En estos pasajes, la escritora se representa a sí misma como una persona pasiva que no logra comunicar su dolor a los demás.

En la segunda sección, “El proceso de escritura,” mostré que, a pesar del deseo de escribir, Puga enfrentó algunas dificultades para expresar su dolor y darle un sentido a su vida con artritis reumatoide. Basada en una teoría psico-

analítica, identifiqué al personaje Dolor como la voz *objeto a* y la voz *matrixial link a*. En la primera parte del diario, Puga es metódica y trata de delimitar a Dolor; no obstante, su procedimiento no es fructífero y en el pasaje 37 la escritora enfrenta un momento de gran angustia, temiendo la muerte. En este momento, Dolor como voz *matrixial link a* se activa y surgen nuevas herramientas analíticas: Puga comienza a hablar con Dolor, juega con las palabras, recurre a la ironía y trata de posicionarse en el AQUÍ.

En la tercera sección, “La escritora del dolor,” hice notar que en la última parte de *Diario del dolor* hay menos descripciones del cuerpo y el sentimiento de desposesión aún puede ser identificado. Puga continúa hablando de su cuerpo en tercera persona y ahora ejecutar ciertas actividades, especialmente caminar; sin embargo, se representa como un sujeto activo que está sobrellevando una situación dolorosa. Cuando refiere conversaciones con terceros, reproduce cómo contesta irónicamente a las personas que no le permiten hablar de su dolor o que no la pueden entender. A esto se añaden las alusiones a sus viajes, sus talleres literarios y la conferencia a la que asistió. De esta manera Puga se representa como una escritora que posee las palabras correctas para hablar del dolor.

La publicación de *Diario del dolor* confirma la voluntad de Puga de reafirmarse como escritora. Aunque al principio del libro se representa como un personaje callado y pasivo, al final se muestra como una persona activa que tiene poder de expresión y que está segura del significado que están creando las palabras. En conjunto, los cien pasajes que constituyen *Diario del dolor* presentan a una escritora que siente dolor, pero más importante, a una escritora que, de cuerpo entero, habla sobre el dolor. Ciertamente, dado que Puga enfrentaba un sentimiento de desposesión del cuerpo, ella no logra figurar explícitamente un sujeto corporizado. Al contrario, es propensa a desligarse de él. Sin embargo, es importante considerar dos momentos. Puga inicia el diario asimilando su cuerpo con el espacio: “Entendemos, mi cuerpo y yo, que el espacio ya no es nuestro; tampoco es del dolor. Y hay que aprender a compartirlo” (10); mientras que finaliza el libro diciendo: “En fin / Así es esto del dolor diario” (92). Ambas afirmaciones constituyen un guiño a su ensayo de 1990, *De cuerpo entero*, donde concluye: “En fin, el espacio de la escritura está en uno.” (56) La similitud de las frases revela que Puga estaba escribiendo *Diario del dolor* con todo su cuerpo. Este cuerpo no es visible, pero puede ser escuchado. En cada letra, en cada palabra, María Luisa Puga estaba corporizando su escritura con su propia voz literaria.

Referencias

- American Occupational Therapy Association (AOTA). «Companion to the AOTA Classification Codes for Continuing Education Activities.» 2009. www.aota.org.
- Andrews, Molly. «Beyond Narrative: The Shape of Traumatic Testimony.» En *Beyond Narrative Coherence*, editado por Matti et al. Hyvärinen, 147-166. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- Arias, Luis Martín. «El Lenguaje y el Mundo. Consideraciones en Torno al Relativismo.» *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, nº 23 (2007): 15-30.
- Arthritis Foundation. «What is Rheumatoid Arthritis.» 2013. <http://www.arthritis.org/conditions-treatments/disease-center/rheumatoid-arthritis/>.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2nd Ed. Nueva York: Columbia University Press, 2011.
- Casaregola, Vincent. «The 'exact location of the voice': Walter Ong and the 'embodiment' of discourse.» *Proceedings of the Media Ecology Association* 10 (2009): 65-70.
- Cixous, Hélène. «The Laugh of the Medusa.» *Signs* 1, nº 4 (Verano 1976): 875-893.
- Colebrook, Claire. *Irony*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004.
- Ettinger, Bracha. *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2006.
- Fisher, Linda. «Feminist Phenomenological Voices.» *Continental Philosophy Review* 43, nº 1 (2010): 83-95.
- Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic*. Traducido por A.M. Sheridan. Londres: Routledge, 2003.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre Femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- . *Speculum of the Other Woman*. Traducido por Gillian G. Gill. Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- . *Seminaire X: L'angoisse (1962-1963)*. Paris: Seuil, 2004.
- . *The Ethics of Psychoanalysis 1956-1960*. Traducido por Dennis Porter. Nueva York: WW Norton and Company, 1997.
- Lagaay, Alice. «Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis.» *E-pisteme* 1 (2008): 53-62.
- Le Breton, David. *Anthropologie de la Douleur*. Paris: Éditions Métailié, 1995.
- López, Irma. «(Re)composición del Cuerpo/ Texto en Diario del dolor.» *Anuario de Letras* 44 (2006): 233-253.
- Pfeiffer, Erna. «María Luisa Puga, una Conciencia Descentralizada.» En *Negociando Identidades, Traspasando Fronteras: Tendencias en la Literatura y el Cine Mexicanos en Torno al Nuevo Milenio*, 85-98. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2008.

- Pollock, Griselda. «Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?» En *Matrixial Borderspace*, de Bracha Ettinger. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2006.
- Puga, María Luisa. *De Cuerpo Entero*. México, DF: UNAM Ediciones Corunda, 1990.
- . *Diario del Dolor*. México, DF: Alfaguara-Universidad del Claustro de Sor Juana-Conaculta, 2004.
- Puga, María Luisa. «El Escritor que Uno Quería Ser.» En *Ruptura y diversidad*, editado por Hernán Lara Zavala, 15-19. México, DF: UNAM, 1990.
- . *Lo que le Pasa al Lector*. México, DF: Grijalbo, 1991.
- Real Academia Española. *RAE*. s.f. www.rae.es.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Toombs, Kay S. *The Meaning of Illness: A Phenomenological Account of the Different Perspectives of Physician and Patient*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.
- Zaldívar Vallejo, Gloria. «La Construcción Novelística de María Luisa Puga.» *La Experiencia Literaria*, n° 14-15 (2007): 131-137.

