

MIRADAS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DEL YO FEMENINO EN DOS ESCRITORAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS: ANA GARCÍA BERGUA E HILDA SITGES

Rita Asmara Gay Gómez

Universidad Rosario Castellanos

gay.rita689@rcastellanos.cdmx.gob.mx

Josefina Pantoja Meléndez

Universidad Rosario Castellanos

josefina.pantoja@rcastellanos.cdmx.gob.mx

Diego Mejía Estévez

Universidad Rosario Castellanos

diego.mejia@rcastellanos.cdmx.gob.mx

Resumen: Este artículo lleva a cabo un análisis de cuatro obras de las escritoras mexicanas contemporáneas Ana García Bergua e Hilda Sitges: “Despertar” y “La puerta contigua”, de García Bergua, y “Era y no era yo” y “Papel de estraza”, de Sitges. El análisis parte de la manera en que se construye el yo femenino en la narrativa de las escritoras mexicanas, quienes, desde la afirmación de su identidad personal y artística, participan cada vez más activamente en la discusión sobre la conformación de los discursos literarios, tanto en su significación como en su estructura. De este modo, este estudio examina cómo se construye la identidad del yo a través de la autocreación (más allá del *cogito* cartesiano) y la apropiación del yo por medio de la afirmación de la sexualidad en la narrativa vinculada al concepto del yo en la teoría freudiana.

Palabras clave: escritoras mexicanas contemporáneas, yo femenino, narrativa, Ana García Bergua, Hilda Sitges

VIEWS ON THE CONSTRUCTION OF THE FEMALE SELF IN TWO CONTEMPORARY MEXICAN WRITERS: ANA GARCÍA BERGUA AND HILDA SITGES

Abstract: This article analyses four works by contemporary Mexican women writers Ana García Bergua and Hilda Sitges: “Despertar” and “La puerta contigua”, by García Bergua, and “Era y no era yo” and “Papel de estraza”, by Hilda Sitges. The analysis begins with the way in which the female self is constructed in the narrative of Mexican women writers, who, from the affirmation of their personal and artistic identity, participate more and more actively in the discussion on the shaping of literary discourses, both in their meaning and in their structure. Thus, this study examines how the identity of the self is constructed through self-creation (beyond the Cartesian *cogito*) and the appropriation of the self through the affirmation of sexuality in narrative linked to the concept of the self in the Freudian theory.

Keywords: Contemporary Mexican women writers, female self, narrative, Ana García Bergua, Hilda Sitges

DOI: <https://10.24029/lejana.2025.18.9975>

Recibido: el 29 de septiembre de 2024

Aceptado: el 20 de enero de 2025

Publicado: el 28 de febrero de 2025

1. Introducción

La configuración de la cartografía literaria de una época es compleja debido a la diversidad de perspectivas y puntos de vista del quehacer literario. En el caso de la literatura mexicana contemporánea, puede incluso hablarse de “un terreno no explorado del todo y que plantea retos a la investigación en el ámbito de las artes y las humanidades” (Torres Mojica—Valenzuela Navarrete—Morales Lara, 2019: 7). En este escenario, el desafío es mayor al centrarse en escritoras mexicanas.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que el contexto histórico en el que se desarrollaron las mujeres mexicanas durante gran parte del siglo XX tendió a negarles una identidad propia —a partir del desarrollo de una cultura femenina— y les impuso una existencia de acuerdo con los valores y cualidades que el sistema sociopolítico esperaba de ellas. Esto está expuesto en un profundo examen crítico que Rosario Castellanos realizó en su tesis de maestría en filosofía en el año 1950, *Sobre cultura femenina*, y en algunos otros ensayos que forman parte de *Mujer que sabe latín*, obra publicada en 1973. En esta última, Castellanos asegura que, en esta estructura social, la mujer no se pertenece, pues lo masculino subyuga a lo femenino, “que es pasividad inmanente, que es inercia” (2023: 9), y añade que incluso el propio cuerpo parece ajeno. Por su parte, Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo* (1949), indica que el cuerpo es el instrumento que tenemos para relacionarnos con el mundo y que el hombre lo hace de una manera directa, pero no la mujer, pues ella “no es más que lo que el hombre decida” (2015: 50): “cuando la mujer se convierte en propiedad del hombre, quiere que sea virgen y exige, bajo las penas más graves, una fidelidad total” (147).

En la cuarta década de ese convulso siglo (1930) surgen las primeras figuras literarias femeninas del México moderno, aunque su difusión y la reflexión sobre su obra hayan sido tardías: Ana Mairena, Carmen Toscano y Concha Urquiza; no obstante, la aparición contundente de las mujeres en las letras mexicanas se da en los años 50, justamente con Castellanos a la cabeza, seguida por importantes escritoras como Amparo Dávila, Elena Garro, Guadalupe Amor, Margarita Michelena, entre otras.

A partir de esa gran generación, si se nos permite el término en este caso, tales figuras comienzan a entrar, así sea lentamente más de una vez, a la discusión sobre los discursos literarios en los más variados ámbitos y a participar en el tablero de las tensiones editoriales.

Aunque las escritoras mexicanas tienen, por lo ya dicho, particularidades significativas, asimismo se incorporan a una añeja pugna que, por ejemplo, evidencia Alberto Vital a propósito del panorama nacional desde el siglo XIX, la cual operaba

por hacerse de los sitios estratégicos desde donde era posible generar los discursos que acompañaban al poder público y que se convertían, ellos mismos, en poder simbólico y, muy pronto, también político. Esa lucha se ha vuelto característica de la literatura mexicana durante todo el siglo XX, y si no es posible ver nuestras letras sólo “en polémica”, como quería Luis Mario Schneider, es porque a veces los combates no son abiertos y francos, sino soterrados y oblicuos, hechos de silencios que son negaciones y de exclusiones muchas veces arbitrarias. (2002: 70-71)

En este sentido, nos interesa analizar algunas obras breves de dos escritoras mexicanas, Ana García Bergua (1960) e Hilda Sitges (1966), ambas ganadoras de premios,¹ que se destacan por la manera en la que construyen el yo femenino, fenómeno sumamente interesante si se piensa que su ejercicio literario se enmarca en un contexto histórico donde, por un lado, es típica esa exclusión, de la que habla Vital, hacia la literatura escrita por mujeres (con todo y ciertos esfuerzos editoriales recientes) y, por el otro, donde, de acuerdo con Jaime Mesa y Trino Maldonado, destaca la fragmentación de la tradición literaria y la pérdida de referentes estables: “lo que se llama tradición, en nosotros no es más que un espejo quebrado en el que ya no conseguimos vernos reflejados” (citados por Torres Mojica—Valenzuela Navarrete—Morales Lara, 2019: 14).

En ambas voces contemporáneas, nos interesa explorar sus diferentes construcciones de lo femenino. De tal suerte, nuestro análisis se detiene en la identidad del yo construida por medio de la autocreación (más allá del *cogito* cartesiano), la apropiación del yo a partir de la afirmación de la sexualidad en la narrativa vinculada a la teoría freudiana y la transformación del yo como afirmación narrativa.²

2. La construcción del yo femenino a partir del acto narrativo en los relatos “Despertar” de Ana García Bergua y “Era y no era yo” de Hilda Sitges

En la actualidad, los narradores juegan con la polifonía y la heteroglosia subvirtiendo los límites genéricos, amalgamando elementos diversos en sus poéticas que, entre otros, comprenden registros lingüísticos cultos y de jerga y oralidad, donde se enlaza la realidad con la fantasía, convirtiendo las vidas privadas en alegorías de experiencias colectivas marcadas por hibridismos e incluyendo géneros tradicionalmente considerados marginales. En este contexto, y a través de la deconstrucción del discurso hegemónico, emergen voces de narradoras mexicanas que desafían los estereotipos de género al presentar sujetos femeninos complejos y diversos. Estas prácticas literarias son presentativas de múltiples realidades coexistentes y no representativas de una realidad cartesiana única (Torres Mojica—Valenzuela Navarrete—Morales Lara, 2019: 13) basada en la búsqueda de verdades indubitables como la del *cogito*.

¹ Ana García Bergua ganó el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2013. Mientras tanto, Hilda Sitges ganó el Premio Endira de Cuento Corto en 2017.

² Sobre el estudio de lo femenino en la literatura escrita por mujeres hay pocos estudios. Destaca el realizado por Biruté Ciplijauskaitė, *La construcción del yo femenino en la literatura*, publicado en 2004 por la Universidad de Cádiz, donde, por medio de una serie de ensayos, se aborda la representación femenina en diversos textos y autores. Por su parte, Mariola Pietrak, en “De- y re- construcción del yo femenino en tres autoras hispanoamericanas” trata el fenómeno, pero desde “los cambios en la subjetividad femenina en el marco de los procesos de la llamada modernidad tardía de acuerdo con las teorías de Giddens y Bauman” (2013: 167), y centra su análisis a través del contexto político y militar en el que se desarrollan las historias. En cuanto al examen de las obras de las escritoras que abordamos en este trabajo, si bien la representación de los personajes femeninos en la escritura de Ana García Bergua ha sido estudiada por Adriana Sáenz Valadez (2013), no obstante, no se ocupa del yo femenino ni de las obras que aquí examinamos. Así pues, un estudio como este no se ha emprendido, ni en cuanto a la reflexión del yo femenino por medio de las características que desarrollamos, ni por el examen de la literatura de Ana García Bergua e Hilda Sitges.

2.1. Del yo cartesiano al yo femenino

Se dice que René Descartes escribió las *Meditaciones metafísicas* (1641) mientras montaba guardia nocturna en el cuartel militar al que estaba asignado durante la guerra de los Treinta Años. En ese manuscrito, inicia la búsqueda de una verdad evidente y clara. Comenzando por dudar de todo, pronto se da cuenta de que, al dudar, solo podía estar seguro de que estaba dudando: “Si dudo, sólo hay algo de lo que no puedo dudar: «Yo estoy dudando»”: “Pero, ¿qué soy yo? Una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega” (2012: 61). Este cuestionamiento lo llevó a la certeza de la propia existencia: *cogito ergo sum*.

De acuerdo con Michel Foucault (1996), este hallazgo del joven soldado de veintitrés años se convertiría en la piedra angular sobre la que se edificaría la episteme de la época. El *cogito*: encarnación del sujeto pensante que, a través de categorías y condiciones puras *a priori* del entendimiento y la sensibilidad (Emmanuel Kant), impone orden y sentido al mundo fenoménico, y mediante un proceso dialéctico, deviene en la razón que se despliega en la realidad misma, gracias a un proceso histórico por el que llega a la autoconciencia (Friedrich Hegel).

El yo como sujeto absoluto y trascendental, situado en el centro del pensamiento ilustrado, resultó ser un producto de estructuras que lo superan y determinan como el lenguaje, el inconsciente y la economía (Dosse, 2004); fuerzas que lo desplazan y desdibujan como fundamento onto-epistemológico y, por otra parte, demuestran la necesidad de una revisión crítica: “Nadie se piensa a sí mismo como *ego cogito* ni como sujeto trascendental, ni pretende explicarse como intuiciones puras de la sensibilidad y conceptos puros del entendimiento, ni tampoco nos pensamos como espíritu subjetivo-objetivo absoluto, ni desde el enfrentamiento de las autoconciencias” (González Valerio—Rivara—Rivero, 2010: 61-62).

Pensarse a sí mismo más allá de las coordenadas cartesianas heredadas de un *logos* ancestral androcéntrico nos remite a uno de los planteamientos centrales de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, quien argumenta que la noción de otredad es fundamental para la autoafirmación de la conciencia humana, y ha estado presente desde las mitologías ancestrales que la han representado en diversas dualidades (día y noche, bien y mal, etc.), donde cada término se define en relación con su opuesto. Sin embargo, esta dinámica no se aplica en las nociones femenino y masculino. Históricamente, lo femenino ha estado subordinado a lo masculino. Para que las mujeres puedan tomar conciencia de sí mismas y forjar una identidad propia, es necesario un sacudimiento radical en las estructuras patriarcales firmemente arraigadas en el ámbito íntimo de la privacidad femenina. Esto requiere una afirmación como seres auténticamente libres en un sentido existencialista, aunque tal proceso pueda implicar el sacrificio de la felicidad: “Todo sujeto se afirma concretamente a través de los proyectos como una trascendencia [...]. Todo individuo que se preocupe por justificar su existencia la vive como una necesidad indefinida de trascenderse [...] si nos interesamos por las oportunidades del individuo, no definiremos esas oportunidades en términos de felicidad, sino de libertad” (Beauvoir, 2015: 63).

Para el existencialismo, “la existencia precede a la esencia” (Sartre, 1989: 17) en el ser humano; esto significa que empieza por existir y, a medida que va eligiendo cursos de acción, va configurando su esencia. La libertad es una premisa esencial en este proceso y provoca angustia y

desesperación debido a la ausencia de normas universales: “El desamparo implica queelijamos nosotros mismos nuestro ser. El desamparo va junto con la angustia” (Sartre, 1989: 26).

Al enfrentar la definición de su propio ser, el yo femenino debe confrontar el desamparo y la angustia que conlleva la conciencia de la libertad. Desde esta perspectiva, asumir la libertad y enfrentar la angustia se entrelaza con la tarea de construir una narrativa de uno mismo, que facilite al yo comprender y consolidar su identidad a través de un acto de autocreación.

2.2. La construcción del yo como un acto narrativo

La construcción de la identidad personal puede entenderse profundamente a través de la narración, un concepto que ha sido ampliamente explorado en la filosofía y en la teoría literaria. Espinoza Barrios y Romero Chumacero sostienen que la identidad se configura a través de un proceso narrativo, que por un lado proporciona coherencia a la experiencia al estructurarla en una secuencia lógica y comprensible; y, por otro lado, permite al sujeto constituirse y entenderse a sí mismo mediante una autonarrativa continua. Este enfoque sugiere que nuestra conciencia y sentido del yo se forman y se mantienen mediante historias que construimos sobre nuestras vidas, proporcionando un marco dentro del cual nuestras experiencias adquieren significado y cohesión. Además, la identidad personal no es estática ni lineal, sino que está en constante revisión y edición. De acuerdo con estos autores, la narración de nuestra historia personal implica un proceso de reinterpretación y modificación de recuerdos, creando una versión de los hechos que puede no corresponder exactamente a la realidad original (Espinoza Barrios—Romero Chumacero, 2023: 138-146):

Personalidad e historia de vida se relacionan no en forma causal lineal, sino dialéctica: la historia que nos narramos y que forma nuestra personalidad es asimismo modificada por los rasgos de carácter que vamos adquiriendo como producto de lo que creemos que somos. Eso sucede, por ejemplo, con la historia vital producida una vez que el sujeto se asume como “jefe de familia”, “adulto”, “víctima”, “madre soltera refugiada” (Hacking, 2001), etcétera. Por lo tanto la configuración de la personalidad es el resultado inacabado de un proceso dialéctico de ilación y edición de vivencias. Y, sin embargo, por encima de todos estos procesos de edición, permanece siempre la ipseidad del sujeto como una constante unidad diacrónica”. (147)

2.3. El yo femenino: antítesis de género y construcción narrativa

En “Despertar” de Ana García Bergua, la trama inicia cuando Nora, el personaje principal, se despierta desorientada en una carretera y vuelve a su casa en la Ciudad de México. Allí descubre que Sandra, su hija, ha crecido y Juan, su esposo, está casado con otra mujer. Sus familiares no la reconocen. Con la esperanza de que todo sea un sueño, se retira a dormir, pero al despertar, la situación sigue igual. Confundida y angustiada, Nora se aleja atrapada en una realidad desconcertante.

Por su parte, la trama en “Era y no era”, de Hilda Sitges, da comienzo cuando Rosalinda se reúne con su amiga Betty y recuerdan un verano en Inglaterra. Tras evitar hablar del hermano de Betty, antiguo novio de Rosalinda, ésta lo ve con una mujer idéntica a ella en un restaurante. Al intentar hablar con la mujer, ella desaparece. Confundida, Rosalinda llama a Betty, quien le revela que está casada con su hermano.

La tesis que se defiende en los dos cuentos es la siguiente: la identidad femenina se configura como una narrativa de autocreación personal que atraviesa dos fases de un proceso de liberación ontológica en términos existencialistas beauvoirianos: una primera fase de despeque de los roles tradicionales de género, representada por Nora en “Despertar”, y una segunda, más avanzada, representada por Rosalinda en “Era y no era yo”. A través de la focalización del narrador, en cada cuento se puede seguir la configuración de la identidad femenina, que en ningún personaje está exenta de la experiencia dolorosa que implica el desamparo y la angustia inherentes a la toma de conciencia de una libertad rompedora de la tradición.

En ambos casos, la focalización determina cómo se presenta la información y cómo se construye la realidad narrativa: el narrador es el arquitecto del universo en cada cuento. En “Despertar”, la focalización interna en Nora crea un mundo donde la realidad se entiende a través de su experiencia subjetiva, destacando su lucha fallida por la autodefinition dentro de los roles tradicionales. En “Era y no era yo”, narrado en tercera persona, la focalización interna en Rosalinda permite explorar su identidad en un contexto más amplio y complejo, subrayando el avance de una narrativa que define la identidad femenina en un proceso de liberación que confronta los roles tradicionales.

2.4. Nora, la esposa y madre que ya no es

En “Despertar” de Ana García Bergua, Nora, a través de sus ojos, pensamientos y emociones, construye el universo narrativo del cuento cuyas coordenadas espaciotemporales ponen el escenario para asistir al drama doloroso de la pérdida y reconfiguración de su identidad, ya que despierta en un lugar extraño, desorientada y sin recordar cómo llegó allí. Intenta volver a casa, un lugar al que espera regresar desandando sus pasos: “caminaba por la carretera de Cuernavaca, en dirección opuesta a la ciudad de México. Tomé el camino de regreso hacia mi casa” (García Bergua, 2017: 39).

La carretera simboliza su viaje interior hacia el pasado representado por la casa, espacio familiar que la define como esposa y madre. El tiempo se presenta fragmentado y detenido: “El reloj de la estación de servicio parecía detenido” (García Bergua, 2017: 39). El reloj simboliza el salto temporal que hace que Nora pierda el hilo narrativo de su vida. Según Espinoza Barrios y Romero Chumacero, el tiempo es una estructura narrativa esencial para la experiencia subjetiva, y la dislocación temporal puede desintegrar la coherencia del yo (2023: 134).

Así, Nora se enfrenta al desgarramiento de su antiguo ser en un contexto que la descoloca. La insistencia en la repetición de su nombre (“Soy Nora”) enfatiza su necesidad de reafirmar quién es en un contexto familiar en el descubre que su lugar como esposa ha sido ocupado por otra mujer y que su hija no la reconoce como su madre. Esta angustia refleja cómo el nombre fundamenta la identidad personal:

Una voz me contestó, una muchacha. Soy yo, le dije, no sé qué hago aquí, pero estoy en la salida a Cuernavaca. ¿Quién es?, me dijo. Nora, contesté. Me colgó diciendo que estaba equivocada.” [...] “Llamé por el interfón, me pidieron mi nombre. Nora, grité, soy Nora. Qué Nora, insistían. Pues yo, Nora.” [...] “Sandra me estudiaba muy atenta. No se decidía a creer que yo era yo. (García Bergua, 2017: 39)

La crisis identitaria que experimenta Nora en “Despertar” ilustra la profunda conexión entre el nombre propio y la percepción del yo. La pérdida de su rol familiar y el rechazo de su identidad por parte de su hija reflejan la angustia que surge cuando el nombre, que fundamenta nuestra identidad, se ve cuestionado. ¿Qué ocurre cuando el nombre propio, esa ancla de nuestra identidad personal, es negado o destruido? La reflexión sobre la importancia del nombre revela que, aunque pueda parecer insignificante en circunstancias normales, su ausencia plantea serias dudas sobre la existencia y la identidad misma:

¿Se puede seguir siendo quien se es sin un nombre, sin el propio nombre, ése al que nos aferramos y desde el que tratamos de pensarnos? La importancia del nombre propio parece revelarse ahí donde es negado: ¿quién se es sin un nombre? En el nombre está también la historia personal, está la identificación inmediata, está la propia vida [...]. Quien no tiene nombre no es. Quien se busca demasiado comienza por buscarse en su nombre, por adaptarlo para que sea adecuado a aquello que uno quiere ser [...]. El nombre aparenta ser insignificante hasta que es negado, hasta que se lo destruye, entonces lo insignificante deviene significativo, esencial, condición necesaria para ser aquello que se es. (González Valerio—Rivara—Rivero, 2010: 65-66)

El espejo en el que Nora no se ve simboliza su alienación y la dificultad de reconectar con su identidad anterior y refleja su separación de los roles tradicionales. En este contexto, el espejo y el sueño simbolizan una duplicación metafísica, creando una especie de cinta de Moebius entre el soñar y el despertar. Esto se evidencia en el pasaje donde Nora, al ver a Andrea en lugar de ella misma, expresa su miedo y confusión al no poder reconocerse ni en el espejo ni en la realidad: “Juan reaccionó como si se viera obligado a explicarle. Ella es Nora, le dijo. La mujer me miró con la misma incredulidad que los otros. Me dijo que ella era Andrea. Mi esposa, añadió Juan. Tuve mucho miedo. Me iba a levantar para verme en un espejo, pero preferí no hacerlo” (García Bergua, 2017: 39).

2.5. *Rosalinda, la esposa que decidió no ser*

En “Era y no era yo”, el narrador en tercera persona ofrece una vista externa de los sucesos y puede moverse más libremente en el tiempo y el espacio. Aunque el narrador es omnisciente, la focalización interna en Rosalinda permite crear un universo narrativo donde la historia se percibe en particular a través de una perspectiva íntima y subjetiva en la que el espacio y el tiempo juegan un papel crucial en la esencia de la trama: el enfrentamiento de Rosalinda a una realidad que no sólo cuestiona, sino sacude con violencia los cimientos de la historia de vida que define su identidad. Este enfrentamiento tiene lugar en dos momentos clave: el encuentro de Rosalinda con su *Doppelgänger* en un restaurante y la comunicación telefónica con su amiga Betty.

Después de verse con su amiga en una cafetería de Zúrich, donde recuerdan felizmente sucesos de su vida pasada, Rosalinda, al pasar por un restaurante, ve a una mujer idéntica a ella misma con su exnovio: el hermano de Betty. La descripción de Rosalinda al notar que “la señora era ella y el señor el hermano de su amiga Betty” (Sitges, 2012: 52) revela la profundidad de su desconcierto, que se intensifica cuando Betty, al ser consultada por Rosalinda sobre si su hermano vivía en la misma ciudad que ella, sorprendida por la pregunta responde: “Claro que vivía ahí y por

eso Rosalinda también, porque estaban casados” (52). Esta experiencia representa una sacudida violenta a la narrativa que define la identidad de la Rosalinda inicial del cuento, el que comienza focalizando a una mujer culta, educada en Europa, y a una diseñadora exitosa inserta en otra cultura viviendo en la ciudad de Zúrich.

La cafetería donde tiene lugar el encuentro de las amigas y el restaurante donde Rosalinda ve a la “otra que no es” representan un desplazamiento temporal y espacial que mezcla el pasado con el presente, acentuando el conflicto existencial y la búsqueda de una identidad coherente. La simultaneidad de dos líneas temporales —la de Rosalinda soltera y la de Rosalinda casada— desestabiliza su narrativa personal: pareciera que Rosalinda debe enfrentar la coexistencia de dos realidades, revelando su identidad no como una entidad fija, sino como una narrativa constantemente editada y reconfigurada (Espinoza Barrios—Romero Chumacero, 2023: 138); proceso en el que habrá que considerar el papel que juegan la ventana y un desencuentro.

La ventana es un símbolo poderoso que ofrece múltiples capas de significado: el crisol de la tensión entre la realidad y la posibilidad; el espejo distorsionado que refleja lo que podría haber sido; el cristal distorsiona y filtra la realidad. En este sentido, la ventana no sólo actúa como límite físico sino también metafórico entre Rosalinda y su visión de otra vida, sugiriendo que lo que ve no es la realidad objetiva, sino una versión idealizada o alternativa de la misma. La visión a través del cristal representa una realidad mediada y subjetiva, en la que las decisiones y elecciones de Rosalinda juegan un papel crucial en la configuración de la percepción de sí misma.

Así pues, la ventana actúa como un dispositivo narrativo que permite explorar las posibilidades y límites de la identidad. Rosalinda, al ver a través de la ventana, se enfrenta a su reflejo, no sólo como un doble físico, sino también como una manifestación de sus deseos, miedos y decisiones. En ese sentido, el doblez de la imagen refleja una tensión entre su vida real y otra vida que podría haber sido la suya. El rol de esposa que ve en la ventana es un reflejo de una identidad posible (quizá deseable), pero no real debido a las elecciones tomadas que configuran su vida actual: “De regreso, camino a casa, al pasar frente a un restaurante *al que siempre había querido ir pero nunca había entrado*, Rosalinda volteó. *Vio a una pareja que estaba sentada junto a la ventana y se impresionó mucho al notar que la señora era ella* y el señor era el hermano de su amiga Betty, de eso no había duda” (Sitges, 2012: 52, las cursivas son nuestras).

El desencuentro o la imposibilidad de encontrarse con su *Doppelgänger*, que también experimenta la misma sensación de estar dentro y fuera simultáneamente, subraya la voz interna de Rosalinda. Este encuentro frustrado sugiere una lucha por definir su identidad y afirmar su decisión de ser diseñadora en lugar de esposa. Así, la imposibilidad de encontrarse con la “otra que no es” (la esposa del hermano de su amiga Betty) indica una búsqueda interior de lo otro para negarlo y afirmarse en sí misma, en lo que ha decidido ser y hacer en su vida de diseñadora radicada en Europa. En este sentido, habría que interpretar también la ventana del restaurante a través de la cual Rosalinda ve a su *Doppelgänger*. Rosalinda ve desde fuera a través de un cristal (un cristal no nos dice la realidad tal como es, sino que está como intermediario entre nosotros y lo real). Finalmente, cuando entra en el restaurante nunca se encuentra con la otra, la esposa:

Rosalinda impresionada con la imagen, decidió entrar al restaurante. Al mismo tiempo, la señora sentada adentro tuvo la misma sensación que Rosalinda de estar afuera viendo hacia adentro. Se levantó de inmediato para salir a su encuentro. El marido aprovechó para pasar al baño. Rosalinda entró por la puerta principal y la otra mujer salió por la trasera. Ambas se buscaron pero no se encontraron. (Sitges, 2012: 52)

Este encuentro frustrado sugiere una lucha por definir su identidad y afirmar su decisión de ser diseñadora en lugar de esposa. En este sentido, la búsqueda y la confrontación con lo que pudo haber sido refuerzan su autoafirmación en la vida que ha elegido. La ventana, por tanto, no sólo es un símbolo de lo que no es, sino también de la reafirmación de lo que es.

3. Apropiación del yo a través de la exploración de la sexualidad en las protagonistas de los cuentos “Papel de estraza” de Hilda Sitges y “La puerta contigua” de Ana García Bergua

De manera visible y significativa, a partir de 1970, como producto de una transformación social, cultural y educativa importante, la mujer empieza a romper el molde tradicional que la ha contenido y a conocerse y reconocerse como un ser individual, existente, un “yo”. Al respecto del yo, Sigmund Freud, en *El yo y el ello* (1923), considera que el concepto es complejo, pues no sólo es la proyección de la conciencia del ser, sino la manifestación de pensamientos y acciones involuntarios por parte de los individuos que, al llegar al yo, se perciben e interpretan; es decir, se hacen conscientes, incluso si el sujeto luego rechaza esas ideas y acciones (2008: 8-51).

Este descubrimiento del yo femenino implica la comprensión y expresión de temas tradicionalmente tabúes, como es el propio cuerpo femenino vinculado a la sexualidad y al erotismo, pues al apropiarse de su cuerpo (que era la expresión de poder del varón sobre la mujer), el conocimiento del mismo le da placer y le vuelve un ser soberano. El erotismo es “uno de los aspectos de la vida interior del hombre” (Bataille, 2008: 33), y al tratar de responderse “¿qué soy yo?”, la mujer contempla de una forma amplia tanto su vida interior como la expresión de ésta en el exterior, incluida, por supuesto, su sexualidad. Esta comprensión y expresión no se dan solo en sus actos, sino que busca su realización a través del arte, especialmente en la literatura (Castellanos, 2005: 216).

De tal modo ocurre con la literatura de García Bergua y Sitges, quienes en la expresión de la búsqueda de la identidad de sus personajes proyectan un camino histórico que se ha atravesado, esencialmente, para contextualizar su trascendencia: “La relación dialéctica hombre (personalidad-masa) y sociedad [...] permite descubrir cuánto de su época hubo en ella, y también cuánto de ella quedó en su época y pudo trascenderla” (Lolo Valdés—González Alonso, 2009: 81) y mostrar la ruptura con la moral de su sociedad que daba “permiso” de ser mujer y decía cómo debía serlo.

3.1. El yo pasa la puerta de la restricción

Contada en presente por un narrador *avec*, la historia de “La puerta contigua” de García Bergua tiene como protagonista a Soledad, quien, cuando era chica, hizo un viaje con sus padres y hermanos quedándose en un hotel donde rentaron dos cuartos con puerta contigua; en uno se quedaron los padres, y en el otro, ella y sus hermanos. No obstante, cansada por la molestia que

eran Luis y Juan, Soledad entró al cuarto de los padres en el preciso momento en que hacían el amor; una escena grotesca aparece ante sus ojos, una escena de contorsionismo sexual. Cerró la puerta asustada y, al día siguiente, esperó una aclaración o regaño por parte de sus padres, pero no hubo nada, sólo el silencio. Eso la marcó; desde entonces evitó cualquier tipo de relación personal y familiar con el pretexto del trabajo.

Así comienza la represión sexual del personaje, no sólo por la participación como espectadora de una escena en la que no debió estar, sino por el rechazo de los padres a hablar del asunto. De acuerdo con Erich Fromm, “la restricción de la sexualidad [que puede ser externa o interna] conduce a sentimientos de culpa, que luego se utilizan, en general, para la implantación de la ética autoritaria” (citado por Arnaiz Kompanietz, 2013: 21). Eso es lo que le pasa a Soledad.

En su etapa adulta, la protagonista debe viajar por cuestiones de trabajo (da conferencias sobre estimulación temprana en clínicas de maternidad) y se queda en hoteles que, a veces, tienen una puerta contigua. Para ella, esto es una amenaza por lo ocurrido en su infancia y, en consecuencia, indaga en la recepción quién o quiénes son sus vecinos, sale al pasillo para espiarlos, pone muebles enfrente de la puerta que impidan la invasión de su espacio; en fin, realiza acciones obsesivas que reflejan un estado mental detenido en la infancia, cuando se dio la represión sexual.

Dos situaciones, al final del relato, permiten la transformación del personaje a un estado mental más saludable y a una maduración y liberación sexual por medio de la transgresión. Por un lado, en la habitación del hotel contigua a la suya, se mudaron dos hombres que mantienen alegres relaciones sexuales subiendo el volumen del televisor y, por el otro, el día antes de irse, el doctor Velázquez la invita a cenar para agradecerle su trabajo. Están invitadas también la esposa del doctor y la doctora Gurría, pero ninguna llega por imprevistos, por lo que Soledad cena sola con el doctor Velázquez.

Pasada de copas, aflora la parte reprimida de Soledad: solos, en el carro, ya para llevarla de regreso, Soledad besa al médico. Al cabo de un rato, él le explica que no puede ir a su habitación porque todo mundo lo conoce. Soledad le asegura que entiende bien y que solo ha sido la euforia del momento. De regreso en el hotel, la protagonista siente curiosidad por lo que estarán haciendo sus vecinos en el cuarto contiguo, así que quita el mueble y abre la puerta. Los dos hombres mantienen relaciones sexuales, pero sin la contorsión que vio en sus padres, por lo que decide unirse a ellos. A partir de ahí, la puerta contigua ya no le representará una amenaza, sino “la cueva de sus deseos” (García Bergua, 2021: 115).

Su cuerpo ya no es ajeno. Entiende que su placer está en la norma transgredida —la puerta contigua— y reivindica el pleno ejercicio de su cuerpo y mente, se unifica al final de la historia con una escena que es reflejo de la de sus padres, la que le provocó la restricción, pero que es al mismo tiempo distinta, porque es una escena sexual entre dos hombres. Con sutil ironía, García Bergua sugiere con ese final que su protagonista no buscará una familia o la heteronormalidad sexual, sino que, con este descubrimiento, su yo se encamina al erotismo, al goce, a lo desconocido (lo que hay tras la puerta prohibida) y no a la reproducción. Se establece, de este modo, una voluntad profunda por vivir conforme a lo que Ella es.

Además, destaca que la autora emplee el nombre Soledad para su protagonista, ya que es una palabra contextualmente polisémica: está sola porque teme establecer relaciones; está sola en

su percepción negativa de la sexualidad; está sola porque, como experiencia, el erotismo es una manifestación de la vida interior, que se vive en soledad; y está sola porque romper con la estructura moral impuesta por la sociedad es un acto de valor que pocos efectúan.

3.2. *El yo no se reconoce*

La protagonista del cuento “Papel de estraza” de Hilda Sitges es también la narradora de su historia y toma una vez a la semana un *ferry* porque su abuela está muy enferma. Esto la tiene sumida en una enorme tristeza y es la razón principal de que, al viajar, lleve metida en una gran bolsa negra y disfrazada con papel de estraza una botella de vino. En sus primeros viajes conoce a Stephen, un hombre que toma la misma embarcación por cuestiones de trabajo.

Al bajar de sus automóviles y platicar en algunas ocasiones, se dan cuenta de que ambos llevan una botella —ella de vino; él de whiskey— oculta en papel de estraza a la que, de vez en vez, dan pequeños sorbos. Por ese acto secreto compartido, comienzan una amistad que continuará en encuentros sexuales en el baño del barco, durante tres meses, hasta poco después del fallecimiento de la abuela de la narradora y del cambio de trabajo de Stephen, quien, por cierto, está casado, igual que ella.

En la historia, las acciones de ambos personajes implican una transgresión a la prohibición: el ocultar el alcohol en papel de estraza, el tener relaciones solamente en el baño del barco, el que ambos estén casados, el que ella prepare sándwiches para acompañar el vino. La narradora comenta que no reconoce sus acciones, que en otra situación ella actuaría distinto, pero es precisamente la transgresión la que permite a la protagonista apropiarse de su cuerpo y que no sea solamente el vehículo para los quehaceres familiares, que es lo que suele ocurrir en la vida de muchas mujeres después del casamiento. Al respecto, en *El erotismo* (1957), Georges Bataille indica: “La ausencia del amor no es tampoco lo que hace irrisorio un hogar (la ausencia de amor, de cualquier modo que se le considere, no es *nada*), sino el hecho de confundir con el amor la organización material, de enfangar la soberanía de la pasión en unas compras de menaje” (2008: 247).

El seno familiar es asfixiante, por lo que a la protagonista le seduce realizar cosas secretas. En esta posibilidad de liberarse del ‘deber ser’ impuesto por la sociedad en el papel de esposa y nieta resignada —por medio del erotismo que explora con Stephen—, se encuentra con una parte de su yo del que no tenía conciencia. A decir de Sigmund Freud, el yo es un mediador entre el ‘ello’ (los instintos) y el ‘superyó’ (el control: las normas sociales y culturales), con lo que, al hacer consciente su proceso de represión de los instintos y liberarse de ésta, reconquista racionalmente una parte de sí mismo:

El yo puede, desde luego, romper de nuevo las barreras de la represión, que él mismo ha levantado, reconquistar su influencia sobre el impulso instintivo y orientar en el sentido de la modificación de la situación peligrosa el nuevo curso del instinto. [...] Al prestar al yo, en el análisis, la ayuda que le permite suprimir sus represiones, recobra su poder sobre el *ello* reprimido y puede dejar transcurrir los impulsos instintivos como si las antiguas situaciones peligrosas no perdurasen ya. (2008: 119-120)

Los impulsos instintivos, en este cuento, ocurren a causa del dolor por la proximidad de la muerte de la abuela de la narradora: visión del vacío, encuentro con la nada, desaparición del ser, etc. La relación del dolor con el principio del placer fue tratada ampliamente por Sigmund Freud (1992: 7-63; 1993: 239-246), quien aseguraba que, al iniciar el viaje por el principio del placer, además de contrarrestar el dolor del ser humano, éste se conoce y comprende mejor, le permite tomar decisiones asertivas y reinventarse como una persona más satisfecha consigo misma. La narradora puede transitar de un estado doloroso a otro de compresión hacia sí misma y su realidad, gracias a la pasión y libertad sexual que vive con Stephan, aunque sean momentáneos, de lo cual, además, están conscientes ambos.

En los últimos párrafos, ya que ha muerto la abuela y se han evaporado sus encuentros con Stephen, la narradora hace un recuento y meditación de lo que ha vivido. También ha dejado de beber alcohol y en la nostalgia que la ha envuelto, percibe que los hábitos que le permitieron mantenerse en pie durante la enfermedad de la abuela, ya no los necesita. Es otra mujer, una más entera, se ha encontrado y apropiado de su yo por medio de la experimentación de su sexualidad.

Ahora bien, el primer estado de la protagonista en el cuento es la necesidad de viaje para encontrarse con la abuela enferma. Posteriormente, vive varias fases que pueden ser referidas como acciones o desplazamientos en su sentido narratológico, cuyo estadio final nos lleva a contemplar a una personaje que ha cobrado mayor conciencia de sí misma, que, en suma, ha vivido un intenso proceso de transformación en un lapso temporal relativamente breve, unas cuantas páginas en el tiempo del relato, y alrededor de tres meses en el tiempo de la historia. La mujer del *ferry* ha adoptado una nueva actitud como resultado del entresijo de acciones que conforman su vida narrada.

Una de las clásicas funciones narrativas acuñadas por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* de 1928, la *carencia*, y que sería, según Guido Ferraro, uno de los detonantes necesarios para la estructura narrativa, posibilita el desarrollo de las acciones cuyo devenir, a través de la mencionada transgresión, en suma, (trans)forma a la mujer del relato: “La lectura de la *Morfología* vuelve pronto evidente que una función en particular es más importante que cualquier otra, en cuanto que actúa como dispositivo energético que activa el mecanismo narrativo: en los términos de Propp, es la Carencia el motor de la acción” (Ferraro, 2015: 43).³

4. A modo de conclusión

Hay una fundamental necesidad por parte de las escritoras contemporáneas mexicanas —como es visible en los casos de Sitges y García Bergua— por abordar, en su narrativa, temas sexuales y, en general, temas prohibidos o transgresores, pues en ellos reconocen una parte no explorada del yo femenino, restringida por su condición de mujer en la sociedad tradicional. Es, como advierten los

³ En el original en italiano: “La lettura della *Morfologia* rende subito evidente che una funzione in particolare è più importante d’ogni altra, in quanto agisce come dispositivo energetico che attiva il congegno narrativo: nei termini di Propp, è la Mancanza il motore dell’azione”. La traducción es nuestra.

citados Freud y Bataille, una forma de conocerse y reaprender a ser desde lo desconocido de sí mismas.

Destaca en estos ejemplos que la narrativa mexicana contemporánea ha experimentado cambios significativos que reflejan la fragmentación de la tradición literaria, incorporando nuevas voces y estilos, la hibridación de géneros y la inclusión de perspectivas diversas que cuestionan el canon establecido. En este contexto, las narradoras mexicanas Ana García Bergua e Hilda Sitges han adoptado enfoques innovadores para explorar la identidad, el género y la subjetividad desafiando las narrativas dominantes y ofreciendo nuevas formas de representación literaria.

En este sentido, la crítica al *cogito* cartesiano pone en evidencia cómo la noción tradicional de yo como sujeto autónomo e independiente no captura la complejidad de la experiencia femenina. La teoría feminista ha cuestionado la exclusión de las mujeres y otros sectores marginados de la filosofía moderna, argumentando que el concepto de un yo universal y masculino no refleja adecuadamente la diversidad de experiencias. La filosofía existencialista de Simone de Beauvoir enfatiza la necesidad de una revisión crítica de la identidad femenina que permita al sujeto construir y reinterpretar su sentido del yo. La identidad personal se configura como una trama en constante evolución, donde el pasado y el presente se entrelazan y se modifican en función de la narrativa personal. En ambos cuentos, la focalización del narrador permite explorar a profundidad la autopercepción de las protagonistas y su lucha por la autodefinición. Nora representa una fase de resistencia a la redefinición de su identidad más allá de los roles tradicionales de esposa y madre. En cambio, Rosalinda muestra un avance en la liberación de estos roles, siendo una mujer educada y exitosa que enfrenta la posibilidad de una identidad alterna sin centralizarla en su vida. La focalización interna revela sus pensamientos y emociones destacando la manera de narrarse a sí mismas en contextos transformadores y desafiantes. La carretera, el restaurante, los espejos y la ventana actúan como metáforas de la separación y la dificultad de reconciliar las diferentes facetas y una identidad que tendrá que reinterpretarse en una especie de vacío metafísico y en las antípodas de los roles tradicionales de género. En este análisis de los dos cuentos se mostró cómo las narrativas contemporáneas mexicanas abordan la identidad femenina de manera compleja y matizada, ofreciendo nuevas formas de entender y representar el yo femenino en un contexto de cambio y desafío.

Asimismo, si bien estas escritoras tocan temas semejantes, como la liberación y la transgresión, para poner en marcha estos procesos sus personajes parten desde lugares distintos. A partir del rechazo de sus padres a hablar sobre su intimidad, y el sentimiento de culpa que esto le provocó, Soledad, en el cuento de García Bergua, contiene y detiene su personalidad e implanta una postura de vida enfocada en el trabajo; se niega a experimentar con su sexualidad, e incluso va más lejos al evitar cualquier relación amorosa. Mas, al estar en otras circunstancias, se vuelve consciente de su deseo sexual: su cuerpo actúa, siente, busca y se manifiesta en acción, pues, como cualquier ser humano, necesita vivir aquello que se le ha negado. Por su parte, con Stephen, la narradora del cuento “Papel de estraza” explora su sexualidad, y al hacerlo, se redefine y permite contemplarse no como un cuerpo social, un sujeto más en la colectividad —un ser al que le han depositado una moral—, sino como el cuerpo de una mujer sufriende en un sistema social que evade el sufrimiento y que obliga a un comportamiento normalizado.

Podemos percibir interesantes cruzamientos en cuanto a la temática que abordan las autoras en estos ejemplos de su narrativa breve, además de un visible reconocimiento y construcción del yo femenino a través de la búsqueda de la identidad personal y artística por medio del discurso literario.

Bibliografía

- ARNAIZ KOMPANIETZ, Anna (2013): *El ser humano sexual I: La condición sexual humana y la construcción de la realidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BATAILLE, Georges (2008) [1957]: *El erotismo*. Trads. Antoni Vicens—Marie Pauli Sarazin. México, Tusquets.
- BEAUVOIR, Simone de (2015) [1949]: *El segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Madrid, Cátedra.
- CASTELLANOS, Rosario (2005) [1950]: *Sobre cultura femenina*. Pról. Gabriela Cano. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2023) [1973]: *Mujer que sabe latín*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (2004): *La construcción del yo femenino en la literatura*. España, Universidad de Cádiz.
- DESCARTES, René (2012) [1641]: *Meditaciones metafísicas*. Introd., est., not. Francisco Larroyo. México, Porrúa.
- DOSSE, François (2004) [1992]: *Historia del estructuralismo, I: El campo del signo (1945-1966)*. Trad. María del Mar Llinares. Madrid, Akal.
- ESPINOSA BARRIOS, Adrián—ROMERO CHUMACERO, Leticia (2023): *Filosofía y literatura. Apologías y concurrencias*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- FERRARO, Guido (2015): *Teorie della narrazione: dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*. Roma, Carocci.
- FOUCAULT, Michel (1996) [1966]: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1992) [1955]: *Obras completas. Volumen XVIII: Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras. (1920-1922)*. Trad. José L. Etcheverry. Madrid, Amorrortu.
- (1993) [1955]: *Obras completas Volumen XIV: Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916)*. Trad. José L. Etcheverry. Madrid, Amorrortu.
- (2008) [1923]: *El yo y el ello*. Trads. Ramón Rey Ardid—Luis López Ballesteros de Torres. México, Alianza.
- GARCÍA BERGUA, Ana (2017): “Despertar”. En Rosa María Valles Ruiz—Azul Kikey Castelli Olvera—Isaac Vilchis Reyes (comps.): *Antología de cuentos*. Pachuca de Soto, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: 39.
- (2021): “La puerta contigua”. *Leer en los aviones*. México, Era: 109-115.

- GONZÁLEZ VALERIO, M.^a Antonia—RIVARA, Greta—RIVERO, Paulina (coords.) (2010): *Verdad ficcional no es oxímoron. Sobre las relaciones peligrosas entre Filosofía y Literatura*. México, Ítaca—FFyL—UNAM.
- LOLO VALDÉS, Ondina—GONZÁLEZ ALONSO, Carlos (2009): “El estudio de las personalidades históricas para la formación cultural y de valores de la identidad”. *Revista Varona*, 48-49: 79-82.
- PIETRAK, Mariola (2013): “De- y re- construcción del yo femenino en tres autoras hispanoamericanas”. *Sociocriticism*, XXVIII/1-2: 167-198.
- SÁENZ VALADEZ, Adriana (2012): “Los personajes femeninos en *La bomba de San José* de Ana García Bergua”. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, IV/37: 367-372. DOI: <https://doi.org/10.32870/lv.v4i37.680>
- SARTRE, Jean Paul (1989) [1945]: *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Victoria Prati de Hernández. Buenos Aires, Ediciones del 80.
- SITGES, Hilda (2012): *Tiempo y pasión*. Tesis de maestría. México, Centro de Cultura Casa Lamm.
- (2017): “Papel de estraza”. En --- y otros autores: *Papel de estraza y otros cuentos*. México, Endira: 14-20.
- TORRES MOJICA, Tarik—VALENZUELA NAVARRETE, Gabriela—MORALES LARA, Pilar (coords.) (2019): *Siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- VITAL, Alberto (2002): *Un porfirista de siempre. Victoriano Salado Álvarez 1867-1931*. México, Universidad Nacional Autónoma de México—Universidad Autónoma de Aguascalientes.

© Rita Asmara Gay Gómez

© Josefina Pantoja Meléndez

© Diego Mejía Estévez



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C