

**Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de  
Ana García Bergua: complementariedad, inversión,  
transgresión**

Marie-José Hanäi

► **To cite this version:**

Marie-José Hanäi. Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua: complementariedad, inversión, transgresión. Tendances de la prose mexicaine contemporaine (1990-2015), Mar 2016, Toulouse, Francia. pp.111-137. hal-02091719

**HAL Id: hal-02091719**

**<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02091719>**

Submitted on 6 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Retratos masculinos y femeninos en la obra novelesca de Ana García Bergua: complementariedad, inversión, transgresión**

Marie-José HANAÏ, Université de Rouen Normandie, ERIAC

Hasta la fecha, la novelista, cuentista, cronista Ana García Bergua (nacida en México D.F. en 1960) es autora de cinco novelas: *El umbral. Travels and adventures* (1993), *Púrpura* (1999), *Rosas negras* (2004), *Isla de bobos* (2007) y *La bomba de San José* (2012)<sup>1</sup>. Sin reivindicar una posición feminista militante, ni una escritura específicamente femenina, examinaremos cómo la escritora suele problematizar los roles determinados por la sociedad mexicana en distintas épocas con respecto a las identidades masculina y femenina.

En todas estas novelas, Ana García Bergua explora y cuestiona los cánones de lo masculino y lo femenino mediante el recurso literario principal de una tonalidad tragicómica que, valiéndose de la emoción más empática y del humor más risueño, invita al lector a participar en la recreación ficcional de personajes nacidos de la realidad familiar, histórica y social de México. La autora se esmera en inventar personajes que juegan entre representar y transgredir las normas edificadas por las mentalidades y la sociedad con respecto a identidades, roles, actitudes, discursos, pensamientos, sentimientos atribuidos genéricamente a los hombres y a las mujeres. Se trata muchas veces de examinar las relaciones de pareja y trazar el recorrido posible de un cambio, indagando en la interioridad de los personajes de ficción gracias a los juegos narrativos permitidos por las voces y focalizaciones. En estos retratos que puntualizan la complejidad del sujeto, la gravedad de ciertas situaciones se suele matizar por un recurso logrado al humor que implica al lector divirtiéndolo tanto como lo incita a reflexionar sobre los modelos fijados y a considerar la potencialidad de lo femenino frente a lo masculino en la diégesis y en la realidad.

### **I Roles predeterminados por las convenciones sociales**

#### **1. Contextualización espacial y temporal**

Los escenarios principales de las historias narradas son decorados propicios a la presencia significativa de grupos y tipos sociales, remitiendo a la capital federal mexicana (*El umbral*, *Púrpura*, *La bomba de San José*) o a ciudades provinciales, correspondientes o no a capitales de estados (*Isla de bobos*, *Rosas negras*), cuando no a mundos alejados e infernales convertidos por sus habitantes ilusionados en paraísos vírgenes como contrapunto de un país continental confundido en el caos revolucionario (K. en *Isla de bobos*). El espacio ficcional, así creado a partir de la realidad mexicana, teje relaciones entre los personajes de distintas novelas y tiende a constituirse como propio del imaginario de la autora. Así, Tonalato, capital del estado norteño epónimo inventado por Ana García Bergua, es el primer paso dado desde el pueblo de San Gil McEnroy por el joven Artemio González de *Púrpura* en su ansia de mejora social mientras que es ya la pequeña ciudad provincial a la que no quiere volver Maite, la esposa separada y divorciada de *La bomba de San José*, cuya evolución mental y sexual no puede sino darse en la capital del país, cuya atmósfera se anima para las clases burguesas gracias a la música, el baile, el cine, la pintura, la fiesta. Al contrario, Tonalato se queda rezagado en costumbres anticuadas e inmovilizadoras:

[...] siempre me había sentido como si estuviera de visita en la vida, sentada con las piernas bien juntas, la espalda recta y las manos tranquilas en el regazo, como me enseñó mamá en Tonalato. (p. 32-33).

---

<sup>1</sup> Utilizaré las ediciones siguientes: *El umbral*, Era, México, 1993; *Púrpura*, Alianza Editorial, Madrid, 2001; *Rosas negras*, Plaza y Janés, México, 2004; *Isla de bobos*, Seix Barral, México, 2007; *La bomba de San José*, Era, México, 2012. Las páginas de las citas se indicarán entre paréntesis.

La alta burguesía de P., ciudad natal de Raúl Soulier y Luisa Roca (*Isla de bobos*), es muy comparable en sus prejuicios y determinismos clasistas a la de San Cipriano (*Rosas negras*), situada en el estado de Tonalato y aferrada a sus costumbres, fundamento de un orden encarnado por los grupos de comensales que suelen acudir al restaurante “La Flor de Hamburgo”, teatro de una sutil representación social –la tertulia conformada por los médicos, el notario, el abogado, el poeta local–, orden trastornado por las bombas pestilentes arrojadas a los salones de la flor y nata ciprense por un obrero inclinado a la causa anarquista naciente:

Los hermosos sillones forrados de satén de Leonor, con sus cojines a juego, sus alfombras, las carpetas de las mesas y la chimenea, los cuadros de marinas, los retratos de forma oval, todo había quedado reducido a cenizas. (p. 176)

Las novelas asimismo permiten abarcar un período de la Historia nacional que se extiende desde finales del siglo XIX (*Rosas negras*, *Isla de bobos*) en que el general Díaz es el que rige el destino del país, hasta los años 60 del siglo XX (*La bomba de San José*) en que las modas intelectuales y artísticas europeas –el existencialismo y el cine *nouvelle vague* francés o el neorrealismo italiano– y el impulso de cambio dado por el movimiento feminista –la pastilla anticonceptiva, “un sueño para algunas mujeres” (p. 167) al evitarles métodos invasivos de aborto u “otra criatura que cuidar” (p. 168)– penetran en cierta capa de la sociedad mexicana. El recorrido temporal propone apreciar en qué medida los roles imperantes en la sociedad porfiriana, según los cuales la función femenina vinculada al hogar garantiza la transmisión de los valores patriarcales como lo afirma el doctor Bonifacio (*Rosas negras*): “en la mujer descansaba la familia, base de la sociedad” (p. 33)<sup>2</sup>, tienen un arraigo profundo en las mentalidades ya que el problema que se plantea Maite al separarse de su esposo Hugo en tiempos de la emancipación femenina (*La bomba de San José*) sigue siendo el que atormentaba a Sibila, viuda de Bernabé Góngora, a finales del siglo XIX (*Rosas negras*) y contra el cual choca dolorosamente Luisa Roca viuda de Raúl Soulier en plena época revolucionaria (*Isla de bobos*): cómo desenvolverse sola sin la presencia amparadora y la manutención financiera del marido. A Sibila se la compara con un “perrito abandonado” (p. 12) o “un títere al que se le hubieran cortado los hilos” (p. 72) y Maite queda impresionada por la heroína “terriblemente sola” de *La noche*, de Antonioni:

[...] yo me sentía un poco como esa mujer, hubiera querido saber qué seguía después, qué hacía ella con su vida para saber qué haría yo con la mía. (p. 109)

En cuanto a Luisa, todo su combate después del rescate de la terrible isla de K. consiste en obtener una pensión de viuda y los haberes de su esposo<sup>3</sup>. Así las novelas consideradas configuran una exploración de una condición femenina sumisa a la autoridad masculina, condición en la que algunas mujeres se destacan por rebelarse o interrogarse, y de una condición masculina engreída y despectiva pero no siempre conforme con los valores de fuerza viril y heroísmo, desfases o subversiones sobre los que se insistirá más adelante.

## 2. Utilización de los estereotipos

### 2.1. Figuras de la hombría

El sujeto masculino se define por su brío heroico, capaz de defender tanto a la patria como a la criatura débil que es el sujeto/objeto femenino. Así es como Raúl Soulier (*Isla de bobos*)

<sup>2</sup> Cf. Carner, Françoise, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, in Ramos Escandón, Carmen (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, Colegio de México, México, 1987, p. 95: “la ideología, a veces explícita y a veces encubierta, pero siempre de origen masculino, sobre la condición y el deber femenino, llega a ser interiorizada a tal grado por las mujeres, que ellas mismas son agentes de la transmisión de los valores que se les imponen y de la reproducción del sistema social que así las concibe.”

<sup>3</sup> Cf. Hanai, Marie-José, *Les fous de l'île oubliée*, PUF-Cned, Paris, 2014.

sueña con la gloria militar como revelación de sus cualidades innatas y realización del destino impar que le es reservado, lo que justifica su participación en las campañas porfirianas contra indios insurrectos, su anhelo de “pelear al norte contra el bandolero Villa, o al sur contra el rijoso Zapata” (p. 189), y su mando a la isla de K. para preservar allí la soberanía nacional. En tiempos de paz, los hombres se dedican a proteger a las mujeres: el espíritu del difunto Bernabé Góngora (*Rosas negras*) se ahínca en socorrer a su esposa Sibila acuciada por las maniobras traidoras del notario Valverde y el deseo vil del doctor Murillo; de la misma manera Hugo Valdés (*La bomba de San José*), fascinado por la actriz Selma Bordiú, se obsesiona por desempeñar el papel del galán de la película o del caballero, tan heroico como Raúl Soulier, para salvar a su amada de dos amantes celosos y peligrosos.

Como complemento de tales imágenes laudatorias, el sujeto masculino ha de cultivar su virilidad mediante relaciones adúlteras o libertinas que la sociedad patriarcal tolera, disimula u olvida. Así el respetable Don Juan Lizardi (*El umbral*) se preocupa por la necesaria iniciación sexual de su hijo Julius en un prostíbulo y fantasea un reencuentro con Zumbaina, “la mujer más sensual que Arabia produjo” (p. 20), que lo hechizó cuando joven y cuya imagen lo acompaña de cierto modo en el momento de una muerte brutal por infarto, convirtiéndola en “una fantasía infiel” (p. 98). En *Púrpura*, el mismo presidente de la república mexicana mantiene una relación adúltera con una joven a la que Artemio engañosamente bautiza Blanca y cuyo padre, “industrial panadero” (p. 86), hábilmente aprovecha el romance para desarrollar la prosperidad del negocio. La tendencia libidinosa de Raúl Soulier (*Isla de bobos*), quien se abandona a los suaves brazos de Madame Ifigénie e introduce prostitutas en el cuartel, se explica por una inclinación de lo más natural:

[...] uno es hombre, con las potencias y las fuerzas de un hombre, y las ejerce como hombre porque es muy macho; con los hombres así es la cosa por lo general [...] Y si te pescan en algún asuntillo picante, pues más que calificarte de débil, quedas como un semental picaón, algo indisciplinado. (p. 107)

De hecho la infidelidad conyugal masculina aparece como un mal necesario o una válvula de escape para mantener el orden hogareño según lo sentencia Lilia (*La bomba de San José*):

Los hombres se pueden tomar una serie de libertades, pero si estas libertades entran a la casa, la vida familiar se desmorona y te quedas sola. (p. 98)

Lo mismo le escucha decir Maite a su tía Clotilde sobre la ausencia de Hugo. La conclusión de aquella encaja con la opinión general: “La verdad, todos los hombres eran iguales” (p. 98), y el mismo personaje se vale de este lugar común para desviar las posibles sospechas de Lilia sobre la relación extraconyugal de su marido Néstor, a cuyo poder sensual de seducción se rindió: “Luego los hombres tienen sus aventuras, ya ves cómo son.” (p. 205)

## 2.2. La mujer es virgen o puta

Imagen invertida de los hombres presentes en la esfera pública, exterior y dinámica, es la condición femenina abocada al hogar, espacio interior preservado y reglamentado. Este tópico se señala con regularidad en las novelas de Ana García Bergua, que diversifica los enfoques sobre tal organización social y ética. Una frase de Willie Fernández, personaje multifacético de *Púrpura*, lo resume de modo a la vez estricto y burlón al comentar la ausencia de su supuesta esposa en un concierto en Bellas Artes: “¿Y quién se queda con mis cinco hijos?” (p. 51) Lo permitido a los hombres como manifestación extraconyugal de su virilidad se niega rotundamente a las mujeres como Maite lo piensa con amargura:

Los hombres podían hacer esas cosas y hasta los admiraban, pero una no pasaba de ser una puta. (*La bomba de San José*, p. 268)

La tía Clotilde lo enuncia con severidad:

Una mujer debía ser recta y honesta, y no andar suelta por ahí, como perro. (p. 324)

Y lo confirma Hugo:

[...] una cosa era yo, y otra muy distinta una señora de su casa. (p. 53)

Para él, Maite es una “santa” (p. 48). La dicotomía tópica entre virgen y puta que identifica el estatuto femenino reparte los papeles y concentra el goce sexual en el prostíbulo, poblado por las “mujeres alegres” de *Rosas negras*, o en el mundo excitante y mágico del cine como lo expresa la opinión de Hugo sobre Selma Bordiú:

[...] sí, sí, era un poco puta, había que decirlo claro, pero hablando en plata, ¿qué mujer con su oficio no lo era?, y además ¿a quién le importaba? (*La bomba de San José*, p. 51)

Como contrapunto, las señoritas de buena familia de la ciudad de P. (*Isla de bobos*) visten colores pastel y obedecen el código dictado por el lenguaje floral<sup>4</sup>: la bien nombrada Rosita Marín lleva un vestido “naranja de tono melón clarísimo” (p. 88) y baila “muy chapeadita” (p. 89) durante la recepción que agasaja al cadete Raúl Soulier mientras que se menciona a Luisa Roca como “un capullo” (p. 89), con una velada y sin embargo clara alusión sexual a la virginidad exigida de este grupo femenino. Hortensia Cueto (*Rosas negras*), esposa del doctor Bonifacio, se inscribe en la misma metáfora floral y garantiza de cierto modo la perduración de la pureza recatada de la mujer casada al aparecer “como una virgen estática de color malva” (p. 44) a la que honran sus ocho hijos. Después de un supuesto suicidio por envenenamiento, no es sorprendente que se encuentre su cadáver “en medio de un arbusto de hortensias azules” (p. 180), como si la identidad femenina estuviera condenada a las mismas imágenes fabricadas por códigos sociales. Con respecto al trabajo inventivo de la autora sobre la onomástica, podríamos añadir varios ejemplos llamativos de personajes femeninos caracterizados por su nombre floral: el pseudónimo de Clotilde Cueto al escribir en una revista destinada a las señoritas de San Cipriano es Nardo (*Rosas negras*), la Abuela de la narradora de *El umbral* se llama Jacinta y la vieja criada sufrida Azucena, la esposa engañada de Néstor en *La bomba de San José* es Lilia y la nueva criada de Maite, Gladiola. Es como si todos estos personajes formaran a través de las novelas un “ramillete”, imagen que aparece en *Rosas negras* e *Isla de bobos* para metaforizar la delicadeza y virginidad ideal del ser femenino.

### 3. La situación matrimonial como destino supremo de las mujeres

La crianza de las muchachas se dedica toda a lograr el partido adecuado que les garantice una posición cabal en la organización social, definiendo la misión de las madres, como las de las señoritas de P. (*Isla de bobos*), a quienes “ya se les cuecen las habas porque [se casen]” (p. 87), o como la tía Concepción de Sibila (*Rosas negras*), quien sustituyó a la madre irresponsable y “se esmeró en dejarla bien casada” (p. 27). La misma Luisa Roca (*Isla de bobos*) se burla de las muchachas de P. que, desdeñando a Raúl Soulier, se perdieron la oportunidad de realizar el matrimonio sin el cual no se pueden asentar en la sociedad:

¡Si las hubiera visto usted el día de nuestra boda! Vestidas de rosa y melón y amarillo, pero en realidad bien verdes de la envidia porque ninguna se había alcanzado a casar. (p. 158)

El juego satírico sobre el código de los colores suena como una venganza y compensación de Luisa aquejada por la viudez, o sea la pérdida de su estatuto. Avanzado ya el siglo XX, los padres de Natividad (*El umbral*) se ilusionan transformando el viaje de emancipación y aventuras de su hija a Europa en el institucionalizado viaje de bodas (p. 65) y Maite (*La bomba de San José*) recuerda que renunció a los estudios para casarse después de embarazarse (p. 214), lo que le provoca una frustración lastimera pero implica una resignación inevitable:

<sup>4</sup> Véase el análisis pormenorizado de Davy Desmas en “Indagando los márgenes de la historia: la condición femenina en *Isla de bobos* de Ana García Bergua”, in Benmiloud, Karim y Lara-Alengrin, Alba, *Tres escritoras mexicanas*, PUR, Rennes, 2014, p. 195-206.

Qué bonita se veía la Universidad, cómo me hubiera gustado no casarme, seguir estudiando. Tomé un taxi, recogí a Lorenzo [su hijo] en la escuela y regresamos a casa. (p. 319)

Varios personajes masculinos se encargan de expresar el cliché que preside a la necesidad del matrimonio para el bienestar de las mujeres, o sea la imprescindible presencia masculina en la vida femenina: “En realidad, usted necesita de alguien que la cuide, que proteja su honor y su alma” (*Rosas negras*, p. 47), le declara el doctor Bonifacio a la viuda Sibila, y el viejito Don Luis Almuriel (*El umbral*) corteja a la Abuela después de la muerte de Don Juan insinuándole: “A ti lo que te hace falta es un hombre en la casa” (p. 103), lo que la rejuvenece y aturde (p. 98).

La mujer se ve pues en la sociedad como un ser débil, frágil, inferior, dependiente de la superioridad masculina, como lo enuncia la frenología que se desarrolló en el siglo XIX para plasmar el carácter identitario de los individuos:

[el] cerebro de mujer [...] est[á] conformado en sus chipotes y recovecos de una manera muy distinta al del hombre. (*Rosas negras*, p. 44-45)

A Sibila, poco despabilada, la atemoriza ya no poder contar con el poder decisivo y organizativo de su marido:

De repente se encuentra con tantas cosas que debe decidir por sí misma, que siente vértigo mientras sube por la escalera. (p. 15)

Se ve incapacitada por la falta de conocimientos, lo que le exige “esfuerzos por entender un montón de palabras de índole legal” (p. 39).

El sujeto femenino pasa de la autoridad paterna a la del esposo, en un sistema cerrado que lo conmina a la obediencia y sumisión dócil. Tanto Bernabé Góngora como Felipe Bonifacio (*Rosas negras*, p. 16 y 40) aparecen en la intimidad de la vida familiar como prolongaciones del padre para sus esposas y en el ámbito jurídico, el padre de Luisa Roca (*Isla de bobos*) es el que arregla con los policías el asunto del asesinato del farero violador y tiránico pues el esposo difunto ya no es capaz de cumplir con su papel protector.

El tópico de la mujer (mexicana) sumisa es recurrente en las novelas consideradas, asimilado por los personajes femeninos como norma y controlado por el poder masculino, que encierra a la esposa en una subordinación de tipo doméstico. En el abanico temporal que despliegan las novelas de Ana García Bergua, esta configuración parece atañer tanto a los miembros conservadores de la sociedad porfiriana como a los revolucionarios de diversa índole. El anarquista Rubén Garduño (*Rosas negras*) no considera a la mujer obrera, “redimida por las luchas en contra de las tiranías”, sino como una humilde servidora del esposo, “recatada y obediente” (p. 102)<sup>5</sup>. Los funcionarios del gobierno carrancista a los que se dirige Luisa Roca viuda de Soulier (*Isla de bobos*) para obtener un trabajo decente la rebajan despectivamente a un papel subordinado:

Las mujeres en realidad no son buenas para trabajar. Harán mejor procurando casarse, siempre hay alguno a quien le falta alguien que lo atienda. (p. 169)<sup>6</sup>

Y hasta Hugo (*La bomba de San José*), a quien le da por dudar de los modelos asfixiantes del convencionalismo social, valora la encarnación tranquila del hogar que representa Maite, apreciada como la cocinera de su “comida favorita: el *ossobuco* con esa salsa indescifrable que tanto [lo] apasionaba.” (p. 48) Este papel va confirmado por los recados de compras que Maite le deja a su criada y que puntúan la estructura de la novela.

<sup>5</sup> Véase el comentario atinado de Sara Calderón en “De la Historia a la historia: la representación satírica de la condición femenina a principios del siglo XX en *Rosas negras* de Ana García Bergua”, in Benmiloud, Karim y Lara-Alengrin, Alba, *Tres escritoras mexicanas*, op. cit., p. 155-156.

<sup>6</sup> Cf. Hanai, Marie-José, *Les fous de l'île oubliée*, op. cit., p. 180.

## II Trastorno de los roles

Dentro del cuestionamiento que se hace de las representaciones normadas de los géneros, la dinámica de las novelas se funda concretamente en observar cómo se invierten o transgreden los modelos y reglas en un universo ficcional que resulta ser un laboratorio de cambios y juegos.

### 1. Un juego narrativo: la polifonía

Uno de los recursos narrativos principales de Ana García Bergua para explorar las potencialidades de personajes acallados y subordinados es el entramado de voces y focalizaciones narrativas y de discursos, directos e indirectos libres. *Rosas negras*, *Isla de bobos* y *La bomba de San José* son las novelas más destacadas a este respecto: lo que se va construyendo en las dos primeras, o sea la emergencia de voces femeninas, desemboca en una estructura narrativa equilibrada en la última.

Ya tuve la ocasión<sup>7</sup> de subrayar hasta qué punto el manejo de las voces como instancias narrativas en *Isla de bobos* plasma el papel dominante del género masculino en la sociedad porfiriana y revolucionaria mediante los capítulos narrados en primera persona por el personaje de Raúl Soulier, el “malogrado héroe de K.” (p. 59), mientras que el acceso de Luisa Roca a la instancia narrativa se da en las cartas, remitiendo al uso del género epistolar como expresión de la intimidad femenina. El relato del primero se cumple cada vez más como una indagación en las contradicciones de su propio ser para desembocar en el capítulo de su muerte y, varios años después, de la de Luisa (2, XXVII), que reúne las voces de los esposos en una misma expresión de su yo doloroso.

En *Rosas negras*, como variación humorística con respecto a la progresiva actuación narrativa de Luisa en la tragedia de K., se manifiesta la voz de Sibila en breves fragmentos en los que le habla a su esposo difunto convertido en cenizas cuidadosamente guardadas en una urna: le cuenta sus dudas sobre su capacidad/incapacidad para dirigir la fábrica de muebles (p. 54-55) o se desahoga con él quejándose de la mirada y consideración de los hombres (p. 87-89). El logro de este recurso narrativo se debe en gran parte a que Sibila tiene los restos del esposo colocados en el regazo:

Está sentada al borde de la cama y en el regazo guarda la urna, húmeda del sudor que empapa sus manos y de las lágrimas que no dejan de brotar. (p. 55)

[...] le habla y la acaricia con una mezcla de ternura y vehemencia (p. 88).

La posición de la urna vacila entre una interpretación que infantiliza a Bernabé y otra que sugiere un contacto erótico; en los dos casos, la que controla la situación y decide del estatuto del marido es Sibila, lo que refuerza su toma de palabra y la expresión de sus sentimientos. El eco en modo grave de ese acceso de la voz femenina a la instancia narrativa se cumple con el relato (p. 131-134) por la tía Concepción, la ermitaña despreciada por la buena sociedad ciprense, de su visita a casa de Leonor Cueto, que se niega a recibirla y la condena a una condición de loca “sucía”. El personaje no logra recordar el nombre propio, tan cargado de simbolismo religioso y social, pero le da vida y espesura, aunque dolorosamente, el espacio textual abierto a su voz.

En cuanto a *La bomba de San José*, el movimiento narrativo estriba en una perfecta alternancia de las voces de Maite y de Hugo, a lo largo de los once capítulos más el epílogo. La voz femenina y la voz masculina avanzan en pie de igualdad como mediadoras de unas aventuras dignas de una película que mezclaría amor y política. Se abre con el relato por Maite del cambio impulsado en sus vidas por la “bomba” Selma Bordiú, y se cierra con el nuevo rumbo que Hugo da a su existencia, después de una aventura peligrosa y el divorcio con Maite... sólo que el personaje, cargado de otra mujer y un hijo por nacer, vuelve a caer en

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

la trampa de la seducción ejercida por las actrices, sustituyendo a Selma Bordiú, que confiesa en un periódico su deseo de casarse y de ser madre, por Dalila Marbán. Así se cierra el círculo iniciado por el trastorno de la cotidianidad de Maite para que vuelva a empezar el mismo atontamiento masculino frente al hechizo femenino, lo que debilita mucho el encanto seductor de Hugo que mantenía a su perfecta esposa presa de la sumisión. Según el análisis propuesto por Adriana Sáenz Valadez, de la Universidad de Guadalajara, Hugo es

el niño que desea desear, que, insatisfecho, busca en la adrenalina de la conquista la satisfacción, el amor, el reconocimiento y el deseo de ser el “superhombre”<sup>8</sup>.

En los momentos en que Hugo desempeña el papel de narrador, el enfoque dado a sus dudas tiende a cuestionar el estereotipo del heroísmo señalado antes:

[...] yo no era ningún héroe, ni persona arrojada ni cosa así: en cualquier momento me podía echar para atrás. (p. 58-59)

Hugo revela, como Raúl Soulier, sus miedos y frustraciones, tanto como sus deseos e ilusiones. El papel narrativo equivalente que se da a Maite permite abrir otra perspectiva sobre los cambios ocurridos en la época hippie, experimental y libertadora. El lector sigue paralelos los relatos de dos vivencias genéricamente disímiles pero complementarias. Un ejemplo interesante remite a la participación de Maite en un trance psicodélico, episodio contado dos veces: Hugo la considera ridícula: “se puso a girar sobre sí misma y a adornar los giros con contorsiones” (p. 70-71), mientras que en el capítulo siguiente, Maite vive una experiencia nueva, transformada en ave:

[...] algo totalmente desconocido se apoderó de mi cuerpo, que empezó a moverse como si fuera aquel pájaro, y encabecé una danza que me gustó muchísimo y parece que tuvo éxito entre los demás. (p. 87)

La extraña felicidad experimentada y narrada por Maite simboliza el vuelo que toma la esposa recatada, en la apropiación de su cuerpo y de la palabra.

## 2. Un juego de inversión: la debilidad masculina

Lo que la voz narrativa masculina deja percibir de las ilusiones y dudas contradictorias de Raúl Soulier y del fracaso de Hugo en su papel de “superhombre” nos encamina hacia la principal característica de los personajes masculinos de Ana García Bergua, o sea una fragilidad íntima, mucho más pertinente en la definición de la identidad que el tópico sexista de la debilidad femenina. Se invierten las imágenes y los códigos genéricos. Ejemplo llamativo de tal proceso es el juego sobre la metáfora floral típicamente femenina, como lo subrayamos anteriormente: la apariencia de Bernabé Góngora (*Rosas negras*) se suaviza adquiriendo matices delicados gracias al arte de los

empleados de la funeraria [que] le aseguraron a Sibila que con un poco de maquillaje quedaría otra vez fresco como una rosa. O como un lirio, corrigió el más joven de ellos. (p. 17)

En la misma novela, todo gira en torno al disfraz para el doctor Murillo, el supuesto macho seductor de San Cipriano, tan despectivamente superior en su consideración de las mujeres, que luce una lozanía y juventud sorprendentes:

Llevaba el bigote con las puntas levantadas con goma y peinaba una cabellera rizada de un saludable color castaño rojizo que a sus años resultaba más que sospechoso. (p. 19)

El tremendo fracaso que tan cómicamente concluye con su empresa de seducción de Sibila – esta, poseída por el espíritu de Bernabé, le “da una patada en el bajo vientre” (p. 166)– se acompaña de la ruina ridícula de su apostura ya que en su última aparición es “calvo,

<sup>8</sup> Sáenz Valadez, Adriana, “Los personajes femeninos en *La bomba de San José* de Ana García Bergua”, *Revista de estudios de género. La ventana*, vol. IV, n°37, 2013, p. 371. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88428978015>



avejentado, con el cabello blanco” (p. 187) y aguanta mansamente la indiferencia de la viuda (p. 189).

La hombría suele manifestarse en la dominación sexual sobre el cuerpo femenino. Hugo (*La bomba de San José*) nos recuerda la distribución de los roles:

[...] en la cama, me tocaba a mí hacer todo mientras ella se quedaba quieta como tabla; yo me había conformado con eso porque en mi primera juventud así se debían comportar las mujeres decentes. (p. 72)

En esta perspectiva, a la que se añade la dominación social, se inicia el joven Raúl (*Isla de bobos*):

[...] las sirvientas de la casa se me ofrecieron desde que llegué a la pubertad (p. 14).

Y el esposo de Idalina Cueto (*Rosas negras*) espera con los ojos brillantes la llegada de la criada a su dormitorio (p. 119), perpetuando el esquema de la doble sumisión femenina. Pero la trayectoria de los personajes masculinos suele desviarse de este rumbo, relevando una debilidad escondida. Los dominantes se vuelven sumisos. Así, Hugo se deja emboar por la caprichosa Selma sin obtener más que un beso. Raúl Soulier se convierte en el “pollo” de madame Ifigénie (p. 55), el objeto del placer sexual de la enamorada viuda alegre<sup>9</sup>, y casi se desvanece en la ebriedad de sus encuentros, comparándose los amantes con “lirios desmayados” (p. 63), otro guiño burlón a la metaforización floral del hombre. En una evocación entre delicadamente sentimental y crudamente carnal de la homosexualidad, Artemio (*Púrpura*) le ofrenda su “doncellez masculina” (p. 164) al decorador Freddy Santamaría –la inocencia virginal de Artemio se leerá trasladada al apellido de este personaje– en un recuerdo cómico de la cópula del “fogoso gallo” (*ibid.*) con las gallinas<sup>10</sup> y se deshace en lágrimas al despedirse de su primo de cuyo abrazo opina que “atacaba como una fiera” (p. 228). En fin, el doctor Bonifacio (*Rosas negras*), por más que resista el impulso de su deseo sexual por Sibila y pugne por espiritualizarlo<sup>11</sup>, se rinde a un ardor que lo anega:

[...] al reclinar el oído para escucharle el corazón, cuando sintió sus pechos suaves en la mejilla, todo él se desbarató de golpe (p. 125),

y lo hunde en una vergüenza culpable y una sumisión atormentada que invierte el tópico del machismo:

¿Cómo podía ser que a esa altura de la vida, tras haber vencido mil y una tentaciones, tras haberse conducido con toda rectitud como un San Juan al que ninguna Salomé besaría vivo, terminara así de desesperado? Quería a esa mujer, cómo la quería, cómo estaba sufriendo. (p. 134)

A través de estos ejemplos sacados de varias novelas, los estereotipos de la masculinidad como virilidad, fuerza, poder se ven pues contrapuestos por imágenes y conductas que las mentalidades suelen atribuir a las mujeres.

### 3. La liberación femenina: ser “otra” (*La bomba de San José*, p. 207)

Como faceta complementaria de este juego de inversión, la trayectoria de los personajes femeninos de Ana García Bergua parte de la sumisión/subordinación de la mujer decimonónica y se abre a una emancipación graduada, todavía en busca de realización completa con Maite. Se trata de ficcionalizar un cambio social, espiritual y corporal, que marca la evolución de la identidad femenina.

#### 3.1. El estatuto socio-familiar de las mujeres

<sup>9</sup> Cf. Desmas, Davy, art. cit., p. 202.

<sup>10</sup> Cf. Hanaí, Marie-José, “Cómo se educa un joven provinciano en la capital mexicana: *Púrpura* de Ana García Bergua” y Zárate, Julio, “Inversión de códigos y discurso de la novela romántica en *Púrpura* de Ana García Bergua”, in Benmiloud, Karim y Lara-Alengrin, Alba, *Tres escritoras mexicanas, op. cit.*, p. 132 y p. 148.

<sup>11</sup> Cf. Calderón, Sara, art. cit., p. 155.

El estatuto matrimonial abordado en la primera parte se combina con la maternidad para rematar y cuestionar la imagen estereotipada, dándose unas modalidades variables de realización a través de las novelas en una mezcla de humor y dolor: si Idalina Cueto (*Rosas negras*), que dio a luz quince hijos, casi le dobla la fertilidad materna a su hermana Hortensia, madre de ocho hijos cuyo cuidado se entrega a sirvientas, la muerte le arrebató cuatro (p. 75); la mortalidad infantil aparece aquí como en un inciso, dicha de paso, pero cobra en *Isla de bobos* una dimensión trágica con el fallecimiento del último nacido de Luisa Roca a causa de los estragos del escorbuto, en uno de los capítulos más dolorosamente empáticos de la novela (2, VI). La tonalidad híbrida entre sonrisa y gravedad se mantiene en *Rosas negras* cuando a la fertilidad de las hermanas Cueto se contraponen la sublimación de la falta de hijos de Sibila gracias a su determinación de poder sola con sus nuevas responsabilidades en la fábrica heredada del esposo difunto:

[...] desea hacerles saber su decisión última y definitiva respecto al asunto de la fábrica. Última y definitiva. Esas dos palabras le gustan. Desayuna mirándolas, como si fueran sus primeros hijos. (p. 131)

Por otro lado, muere míseramente en el parto Imógenes, mujer humilde de un cargador violento, dejando la débil criatura, que a duras penas consigue sobrevivir, al amparo de los vecinos y luego de las monjas del convento de Santa Ciria.

Si el matrimonio se define como una necesidad en la existencia femenina, ¿cómo se representa a las mujeres sin marido? El caso de las solteras se da en *Rosas negras* otra vez con la misma tonalidad híbrida: Clotilde Cueto mantiene con el poeta local una relación platónica que se sustenta con lecturas literarias y roces temerosos de manos (p. 145-146) pero que deja proyectarse una evolución más concretamente ardiente con la “mirada de fuego” que Reséndiz le dirige a Clotilde (p. 164), mientras que la soledad de la tía ermitaña de Sibila la condena a una desgracia mortificante:

[...] nadie la reconoció ni pareció interesarse por ella: con la edad se había encorvado, para convertirse en cualquier cosa, en alguien que cada vez se acercaba más al suelo, a la que nadie veía y a la que todos evitaban, pues su olor dejaba mucho que desear. (p. 57)

Esa condición pésima desemboca en una muerte solitaria y dolorosa. Otra modalidad recurrente se define por la viudez, que siempre acarrea disturbios profundos y le ofrece al lector una serie lograda de retratos variados, entre humorísticos y patéticos: Sibila (*Rosas negras*) es presa del desamparo y así víctima potencial por una parte de las maniobras rapaces del notario de San Cipriano, y por otra del deseo libidinoso de los dos médicos; pero consigue superar la ausencia y emanciparse de la subalternidad con respecto a Bernabé al enterrar la urna con sus cenizas (p. 180), lo que así comenta Sara Calderón:

Esta decisión marca tanto la despedida definitiva del ser amado como el punto final de un camino de acceso a la autonomía [...] <sup>12</sup>.

La Abuela (*El umbral*), viuda de Don Juan, se convierte en una quinceañera romántica y llorona ante los requiebros del viejito Don Luis Almuriel (p. 103-104), cuya muerte a su vez le provoca un enajenamiento definitivo:

[...] se sentía derrotada, como si nunca hubiera sabido vivir o cargar con la vida, por lo que decidió soltar la rienda que tan demente la hacía parecer a ratos, pero que guardaba una mirada para su alrededor. Canceló por completo esa mirada y se dejó ir, esperando que cualquier cosa que llegara a su vida, la muerte misma, no alcanzara jamás a aquella parte suya ya remota, despierta entre brumas, incapaz de ver. (p. 110)

El clímax del desamparo de la viudez se da sin duda a raíz de la realidad histórica con el sufrimiento de Luisa Roca en *Isla de bobos*: la naufraga, abandonada por el padre protector que es el ejército, abandonada por la figura presidencial, dedica su tiempo de viudez a reclamar justicia y recordar las ilusiones de su vida matrimonial.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 161.

La última figura, la de la mujer divorciada, se cumple en la novela remitente al periodo feminista, *La bomba de San José*, en un proceso así resumido por Adriana Sáenz Valadez:

[...] la comprensión del divorcio como fenómeno natural, donde el amor se acaba y no como el devenir fatídico que acaba con la existencia femenina<sup>13</sup>.

Es el recorrido de Maite, al principio desanimada, asustada y dudosa:

¿Sería yo capaz de separarme así como así y quedarme sola o me debía aguantar como las demás mujeres [...]? (p. 262)

Entre las películas del cine *nouvelle vague* que cuestionan el reino de las apariencias y las convenciones socio-familiares –después de ver *Sin aliento*, se corta el pelo “chiquito” y se pone “botas de charol” (p. 108)– y los dibujos animados de la producción Disney que comparte con el hijo –llora cuando muere la madre de Bambi (p. 89)–, Maite va asumiendo su nueva condición, que marca un giro en las costumbres de la media burguesía dada al mundo intelectual, giro que no se acepta tan fácilmente y genera crisis, poniendo en tela de juicio el equilibrio individual. Maite va convenciéndose de que no le conviene “enderezar la vida” (p. 285) como se lo aconseja su amiga Lucila:

Me sentía ya una mujer separada y empezaba a dejar de pensar en ello con temor. (p. 215)

El acuerdo/contrato con Hugo se plasma ahora ya no a nivel matrimonial, sino considerando la necesidad del divorcio (p. 321), lo que reúne de cierta manera al personaje femenino y al personaje masculino de la historia en un nuevo esquema relacional.

### 3.2. El ámbito laboral: transgredir la dominación masculina de la esfera pública

Si es cierto que las protagonistas de Ana García Bergua son mayoritariamente representantes de la burguesía alta o media, varios son los ejemplos de puestos subalternos ocupados por las mujeres: bastará con mencionar a las cinco sirvientas que atienden a los hijos de Hortensia Cueto (*Rosas negras*), las tres cocineras que se suceden en casa de la familia Lizardi (*El umbral*), las dos muchachas de Maite (*La bomba de San José*), y recordar la entrega total de Esperanza al cuidado de Angelito, el bebé también malogrado de Luisa, así como el único destino posible como criada de Juanita, la adolescente violada por el farero, ansiosa de que sea “buena” su futura ama (*Isla de bobos*, p. 228) y le den “un mandil” para vestir “de uniforme” (p. 229). El papel de estos personajes ofrece variantes, pero lo que sobresale es su condición dependiente con respecto a otras mujeres en una relación social fundada en la jerarquía y el mando—así es como Maite despide sin dejarse ablandar a Juana, engañosamente seducida por un funcionario de Gobernación.

Lo que me interesa es resaltar a las que logran introducirse en el ámbito público económico reservado a los hombres. Recordemos cómo los funcionarios del gobierno revolucionario le niegan a Luisa Roca (*Isla de bobos*) la posibilidad de asegurar su sustento y el de sus hijos mediante un trabajo, condenándola a los apuros más apremiantes. Otros personajes, menos delimitados por un referente histórico preciso, consiguen desenvolverse fuera del hogar y afirmarse en el área profesional. El mundo artístico constituye un primer marco en el que las mujeres adquieren una independencia económica y social, o por lo menos un reconocimiento, como Alejandra Ledesma, la pianista de *Púrpura*, o Lucila (*La bomba de San José*), la esposa de la Rana, dibujante en la agencia de publicidad donde se emplea Hugo: Lucila reemplaza clandestinamente a su marido desaparecido sin pensar en firmar los dibujos con su propio nombre (p. 216-217), pero se siente halagada cuando el director le encarga directamente el trabajo. Sobre todo se destacan la actriz Selma Bordiú y la misma Maite: la primera es famosa y su poder atractivo en la esfera del cine se conjuga a sus encantos físicos para hacer de ella un “mujerón bárbaro” en palabras de Hugo (p. 46), que a la vez hiperbolizan y masculinizan

<sup>13</sup> Sáenz Valadez, Adriana, art. cit., p. 368.

la calidad femenina de la “bomba”... La segunda asiste sufrida y fascinada al estallido de esa bomba al principio de la novela mientras que paulatinamente va progresando en lo que resulta al final una actividad profesional lograda, bailar en un programa televisivo del Loco Valdés<sup>14</sup>, ya dueña de la libertad y la gracia corporal propia que tanto le costó adquirir a lo largo de la historia, desde los pasos de baile imitados de los de Selma, pasando por clases específicas, hasta una práctica profesional reconocida que le permite asumir su condición de mujer sin marido.

Pero la Sibila de *Rosas negras* parece ganarse el primer lugar en esta lucha de las mujeres por acceder al mundo laboral fuera del hogar, ya que penetra en la fábrica de muebles de su esposo difunto, dirigiéndola y trabajando con sus propias manos. Tal intromisión mujeril en el dominio profesional masculino provoca la dimisión de los obreros y la huida de los clientes, lo que subraya inevitablemente la cortedad de sus mentalidades. Sibila tiene que luchar tanto contra la desconsideración masculina como contra sus dificultades para fabricar una silla o una mesita, pero este trabajo manual, que le arruina las finas manos (p. 149), es la oportunidad de realizarse:

[...] lo disfruta mucho y se encuentra muy satisfecha del resultado (p. 148).

Hasta se convierte esta actividad en la representación de su mundo personal, cuando sueña con un mueble-casa-vida para afirmarse como dueña de su propia existencia y porvenir, en una humorística descripción meticulosa de los componentes familiares de su identidad:

[...] el mueble era perfecto, y en él guardaba Sibila todas las cosas de su vida en anaqueles cuidadosamente compartimentados, incluso a su tía y a Gilberta [la criada], que tenían unas habitaciones como nichos en la parte superior, como si fueran santas, y en el centro la urna de Bernabé, todo entre las ollas, los muebles de la sala y el comedor, los enseres de limpieza, los conejos y los pollos del patio y los jitomates del huerto. Todo cabía en aquel mueble sorprendente que ella en el sueño poseía con satisfacción, y abría y cerraba sus puertas apreciando la cantidad de cosas que en él había metido. (p. 149)

### 3.3. El cuerpo: un espacio de libertad y cuestionamiento de los cánones

La apropiación del cuerpo y de la sexualidad por las mujeres marca una etapa fundamental del cambio individual y social. Una de las reivindicaciones en la escritura femenina de los años 70 fue precisamente expresar la complejidad de los deseos del cuerpo, revelar y dar a leer lo que la sociedad falocéntrica consideraba tabú. A finales del siglo XX y principios del XXI, Ana García Bergua interroga de manera humorística y sutil la consideración de la sensualidad y sexualidad femenina, que tanto atemoriza al doctor Bonifacio (*Rosas negras*)<sup>15</sup> que adormece y frustra los ardores de su esposa mediante láudano, belladona, valeriana, hasta tal punto que Hortensia se envenena con arsénico y el mismo Bonifacio intenta olvidar su propio deseo de Sibila con opio. El personaje masculino, referido a la ciencia y de hecho incapaz de domar la sexualidad femenina, la considera peligrosa, de la misma manera que la sociedad encierra en manicomios a las mujeres histéricas que amenazan con el desorden la norma familiar y social (p. 33); el artículo de prensa que al final de la novela relata el cierre de la clínica del doctor plantea la cuestión de la marginación sufrida por las que fueron catalogadas como locas y vergonzosamente abandonadas y disimuladas por sus familias:

Las mujeres [...] salían con toda clase de expresiones, la mayoría de las cuales consistían en un profundo desconcierto; otras se cubrían de la luz del sol, o reaccionaban con horror e incluso proferían insultos irrepetibles al grupo de curiosos y reporteros que se arremolinaron a las puertas del establecimiento para presenciar el curioso fenómeno de un desfile de locas, mientras que los familiares de éstas, visiblemente molestos, trataban de ocultar a sus desgraciadas parientes echando mano de cuanto abrigo, sombrero o maleta llevaran. (p. 183)

<sup>14</sup> No deja de ser divertida la mención del programa de ese actor, que remite a la Época de Oro del cine mexicano y se señaló por sus irreverencias frente a los convencionalismos, tanto más cuanto que el apellido de Hugo es precisamente Valdés.

<sup>15</sup> Cf. *supra* y Calderón, Sara, art. cit., p. 155.

Contrarrestando la disimulación practicada por la buena sociedad, algunos personajes permiten la sugerencia o la expresión de la sexualidad femenina, según una interesante paleta de matices. En la carta que dirige en 1905 a Raúl Soulier la joven Luisa Roca (*Isla de bobos*), esta, ingenua y/o temerariamente, alude a la pareja primordial adámica que formarán los dos en la isla paradisíaca de K. (p. 148), lo que no deja de encender la imaginación ardiente del novio exiliado en el atolón (p. 149); al huir luego la familia Soulier del continente presa del desorden revolucionario, la focalización interna en Luisa deja entrever el ansia que siente por la intimidad de las noches y que no es permitido declarar:

A veces pasan épocas en que sólo espera que llegue la noche, aunque no lo dirá nunca. No lo podría ni siquiera pensar con claridad. Espera a que Raúl busque su cuerpo, que no esté muy cansado. (p. 198)

La misma turbación experimenta Sibila (*Rosas negras*) al desnudarse al lado del armario donde colocó la urna con las cenizas de Bernabé, turbación que remedia con cierta autocensura:

El miedo y la excitación se mezclan confusamente en ella [...]. Luego se mete por la cabeza el camión, cierra el ropero atolondradamente y se arrebujá entre las sábanas, limpiándose con ellas las copiosas lágrimas y otras cosas que aquel momento extraño le ha hecho brotar. (p. 27)

Ya analizó detenidamente Sara Calderón la inversión sexual que provoca el que Sibila lleve el cinturón de virilidad –inversión del de castidad– de su esposo, invadida por una poderosa energía transgresora que culmina en la divertidísima escena de la manifestación del espíritu de Bernabé a través del cuerpo de Sibila<sup>16</sup>. Añadiré que el día en que está determinada a proclamar su voluntad de llevar sola la gestión de la fábrica, Sibila viste un “traje gris oscuro, recto y comedido” (p. 160) que subraya el control de sí adquirido y el inicio de un periodo posterior a la viudez, pero la mesa del restaurante “El Candil de Hamburgo” –candil-lámpara araña habitado por el espíritu de Bernabé– a la que se instala con el notario y el doctor Murillo está “adornada con gardenias” (*ibid.*), lo que tendrá eco en la “hermosa gardenia” que lleva Adela Rojas en el escote intensamente contemplado por Raúl Soulier (*Isla de bobos*, p. 89), flor que puede aquí ser símbolo de una virginidad a punto de abrirse al placer corporal. En la segunda mitad del siglo XX como referente de *El umbral* y *La bomba de San José*, las mujeres dan el paso de una libertad sexual y un goce que les revelan una faceta importante de su identidad. Lo que vive la joven Natividad (*El Umbral*) al perder la virginidad con “la participación de uno de su escuela” (p. 19) –nótese el humor discreto contenido en el término “participación”– y en París al acostarse “con el primer tipo que le gustara” (p. 80), marca el brote de la independencia sexual de las mujeres, insistiendo en el papel secundario de los hombres. De hecho, Maite como perfecta casada parece más tímida, hasta la explosión de su sensualidad y sexualidad en brazos de un amante: aquí resalta el verdadero protagonismo de Selma Bordiú, la bomba de San José, a la que Maite empieza por imitar, llevando su ropa, sus maquillajes, sus perfumes (p. 84) y su peluca (p. 83), y que es el medio por el que la esposa recatada llega a independizarse y afirmar unos deseos antes callados. La intensidad del goce sexual experimentado en el adulterio inquieta y culpabiliza a Maite, pero así se revela a sí misma:

[...] me sentía otra, un cuerpo flexible, suave y obediente, que reaccionaba al placer, alguien a quien no conocía pero que me gustaba ser (p. 207),

al mismo tiempo que descubre las películas experimentales europeas e intuye sin lograr captarlos totalmente los cambios que se van instalando en las mentalidades, por ejemplo la declaración de la homosexualidad y la crítica de los matrimonios de apariencias (p. 158-159). Pero la novela de Ana García Bergua no es en absoluto un tratado sociológico, psicológico o feminista, y el humor risueño otra vez participa en la dinámica de la escritura: las exigentes

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 160-161.

posturas del *Kama Sutra* ensayadas por Maite y su amante transforman la artificialidad rígida de las adoptadas por los esposos Góngora en *Rosas negras*, “con sus púlicos camisones” y los “afanes” de Bernabé “encima, a un lado o debajo de ella” (p. 31). Solo que las posturas eróticas del *Kama Sutra* le resultan a veces difíciles de realizar a Maite (p. 157) y Néstor se sirve de esta relación como experimentación antes de escribir una novela, frustrando la exaltación de la protagonista, que concluye su aventura extraconyugal con la esperanza de encontrar un hombre con quien vivir (p. 330-331).

Lo que siempre llama la atención en el mundo novelesco de Ana García Bergua es la complejidad de los caracteres humanos explorada a través de personajes contrastados. Ese rasgo funciona plenamente a la hora de interrogarse sobre las identidades genéricas y los cambios que participan en la evolución de estos personajes. Sara Calderón orienta la conclusión de su estudio de *Rosas negras* subrayando el alcance de tal complejidad: “¿cómo salvar el desfase entre la identidad genérica socialmente dada y la realidad del individuo?”<sup>17</sup> Esa sería la tendencia principal de los retratos masculinos y femeninos que animan las novelas de la escritora. Opina Christopher Domínguez Michael:

García Bergua, notoriamente, ha creado un teatro de este mundo, una pequeña y atractiva comedia humana, un edificio cuyas ventanas iluminadas, por la noche, incitan a la novelería del transeúnte destinado a ser su lector<sup>18</sup>.

Un teatro regocijante y emocionante, una comedia atenta a las múltiples facetas del ser.

## Bibliografía

- Calderón, Sara, “De la Historia a la historia: la representación satírica de la condición femenina a principios del siglo XX en *Rosas negras* de Ana García Bergua”, in Benmiloud, Karim y Lara-Alengrin, Alba, *Tres escritoras mexicanas*, PUR, Rennes, 2014, p. 151-165
- Carner, Françoise, “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”, in Ramos Escandón, Carmen (coord.), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, Colegio de México, México, 1987
- Desmas, Davy, “Indagando los márgenes de la historia: la condición femenina en *Isla de bobos* de Ana García Bergua”, in Benmiloud, Karim y Lara-Alengrin, Alba, *Tres escritoras mexicanas*, PUR, Rennes, 2014, p. 195-206
- Domínguez Michael, Christopher, “Humorista en estado puro”, *Letras libres*, Diciembre 2012, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/humorista-en-estado-puro>
- García Bergua, Ana, *El umbral*, Era, México, 1993
- , *Púrpura*, Alianza Editorial, Madrid, 2001
- , *Rosas negras*, Plaza y Janés, México, 2004
- , *Isla de bobos*, Seix Barral, México, 2007
- , *La bomba de San José*, Era, México, 2012
- Hanaï, Marie-José, “Cómo se educa un joven provinciano en la capital mexicana: *Púrpura* de Ana García Bergua”, in Benmiloud, Karim y Lara-Alengrin, Alba, *Tres escritoras mexicanas*, PUR, Rennes, 2014, p. 127-138
- , *Les fous de l’île oubliée*, PUF-Cned, Paris, 2014
- Sáenz Valadez, Adriana, “Los personajes femeninos en *La bomba de San José* de Ana García Bergua”, *Revista de estudios de género. La ventana*, vol. IV, n°37, 2013, p. 371. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88428978015>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>18</sup> Domínguez Michael, Christopher, “Humorista en estado puro”, *Letras libres*, Diciembre 2012, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/humorista-en-estado-puro>

Zárate, Julio, “Inversión de códigos y discurso de la novela romántica en *Púrpura* de Ana García Bergua”, in Benmiloud, Karim y Lara-Alengrin, Alba, *Tres escritoras mexicanas*, PUR, Rennes, 2014, p. 139-150