

SUBJETIVIDAD FEMENINA Y ALIENACIÓN EN “ME OLVIDO DE OLVIDARTE” DE MARÍA LUISA MENDOZA

Andrea Parada
State University of New York, College Brockport

El trabajo periodístico y literario de María Luisa Mendoza ha tenido gran impacto en México, su país natal, donde ha recibido amplio reconocimiento. Coinciden los críticos en destacar, entre los aspectos más sobresalientes de su obra, el ingenio de Mendoza para manipular el lenguaje y el carácter barroco de las construcciones lingüísticas utilizadas. Si bien su prosa indaga en las coordenadas socioculturales que contribuyen a la subordinación de diversos grupos marginados, el universo femenino tiene un lugar destacado en su temática. Ya en sus primeras obras ficticias se hace evidente la preocupación de Mendoza por desmantelar condicionamientos que limitan la expresión de una subjetividad femenina autónoma.

En la colección de cuentos *Ojos de papel volando* (1985), el interés de Mendoza por asuntos relacionados con la vida erótica de la mujer—como en su novela *De Ausencia* (1974)—o la reflexión nostálgica de personajes femeninos desilusionados y solitarios—como en *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971) y *El perro de la escribana* (1982)—se concentra directamente en registrar la subordinación femenina en una sociedad mexicana regida por un sistema patriarcal. Esta exploración de las modalidades represivas destruye mitos y estereotipos sobre la mujer para reflejar una femineidad de esencia conflictiva, en constante lucha por liberarse de códigos sociales represivos. Dos historias separadas por más de un siglo, que más tarde se entrelazan hasta converger en una sola, componen el cuento “Me olvido de olvidarte”, uno de los relatos incluidos en *Ojos de papel volando*. La primera corresponde al discurso autobiográfico de Andrea, la protagonista, y cubre desde su niñez hasta el presente inmediato: la fiesta de disfraces el día de carnaval. La segunda pertenece a una voz omnisciente que describe las circunstancias que rodean el sexto y último vuelo en globo de Benito León, primer aeronauta mexicano, la madrugada de un domingo de carnaval en 1843. La fusión de identidades entre Andrea y Cirila, la amante del aviador, y el espacio físico compartido cancelan la distancia temporal y las fronteras entre el relato autobiográfico y la narración omnisciente, focalizada en la interioridad del aviador. Es martes de carnaval y, tal como anticipaba la leyenda, Andrea imagina que el globo fantasma del Capitán Benito León ha surcado el cielo sobre la presa de los Arcángeles. Abajo, Cirila/Andrea espera ansiosa el retorno de su querido aeronauta, en un desenlace final que duplica una noche de 1800: Andrea, al igual que Cirila, es encontrada muerta, abrazada a sí misma, en un rincón cercano a la presa.

El principal objetivo de este estudio es indagar en las formas de opresión que experimenta el personaje femenino y la sintomatología que se deriva de éstas. Basándome en el fundamento

feminista que considera el lenguaje como un sistema capaz de construir y deconstruir "realidades", me interesa destacar cómo el texto promueve la noción de una subjetividad que resulta del hacer particular de un sujeto determinado, donde el lenguaje y el discurso social juegan un papel primordial. A partir del análisis de factores exógenos, paso a la exploración del proceso psicológico vivido por la protagonista bajo la perspectiva de las ideas de Julia Kristeva. Clave para la comprensión del estado de conciencia enajenado del personaje femenino, y la idiosincrasia del cuadro depresivo que antecede su suicidio, será remontarse a las experiencias más tempranas vividas por Andrea. Aquellos factores que obstaculizan la expresión de una identidad sexual femenina independiente recibirán especial atención.

No obstante el relato autobiográfico de "Me olvido de olvidarte" se focaliza en las experiencias vividas por la mujer adulta, entre los recuerdos de infancia se destaca un proceso evolutivo marcado por crueles mecanismos de desconfirmación y rechazo por parte del grupo de hermanos. La menor y única mujer junto a un grupo de cuatro varones, desde el nacimiento se hace explícito que el desarrollo de la protagonista constituye un proceso diferente al de los hermanos. Además de ser mujer, la salud delicada de Andrea y su textura frágil, "flaca, con las rodillas estacadas, con ojeras de tlacuache, el pelo lacio" (Mendoza, *Ojos de papel volando* 128), la sitúan automáticamente fuera del grupo de hermanos quienes, tras la muerte de la madre durante el parto de la niña, se transforman en represivas figuras de autoridad. La repetida exclusión de todas las esferas del quehacer cotidiano vivida por Andrea a lo largo de los años, revela como maniobra cognitiva la asignación del papel de chivo expiatorio a la huérfana. Es decir, como en la mayoría de los hogares disfuncionales, los demás miembros del núcleo familiar depositan inconscientemente la carga de los problemas psicológicos de los demás en la hermana. Identificada como el "verdadero" problema, Andrea absorbe la responsabilidad de todos los conflictos existentes, permitiendo que un falso sentimiento de normalidad domine al resto del grupo. Transformada en objeto de los juegos de sus hermanos mayores, cargados de un abuso constante, tanto físico como verbal, la niña convierte el desequilibrio grupal en un asunto individual mediante la formación de síntomas psiquiátricos que más tarde adoptarán la sintomatología de un cuadro depresivo y se convierte así en el paciente identificado de un sistema familiar alterado (Bermann).

... mis hermanos se reían más de la boba, la sandía, la bamba, la que está en Babia y toca el violón, la musaraña vestida, Lorencita la sueca, etc. A veces me daba el vahído, que decía mi abuela y a cachetadas me atrapaban de nuevo. Sus juegos pueriles llegaron a ser para mí brutales, como cuando yo era el castillo y había que bombardearlo con nueces desde todos los árboles; o yo era la mujer adúltera del Evangelio; o era la leprosa, la de la rabia, el oso atrapado, el dragón que mata San Miguel...y así. (128-29)

Si consideramos con Piaget que los juegos infantiles son la base del desarrollo social durante los años escolares, la naturaleza de los juegos entre Andrea y sus hermanos refleja un aprendizaje de reglas morales que ostensiblemente discrimina en base al género sexual y establece una relación de opresión con el sexo femenino. Andrea aprende a través de una variedad de actividades lúdicas—todas insertas en una misma categoría esencialista de mujer—que su identidad es siempre sinónimo de la mujer "mala," "perversa" y "corrupta" mientras que los varones son los encargados de restablecer el orden por ella alterado. La lección que subyace a las disputas con los hermanos afirma que para los otros ella no cuenta como un ser humano diferente, digno de consideración y respeto sino, por el contrario, como organismo que representa lo disfuncional, lo inadecuado y lo disonante. Al recibir sobrenombres que la cubren de una serie de funciones que borra su verdadera naturaleza, Andrea pasa a ser considerada por los niños como su opuesto,

su otro, lo negativo de lo positivo, y no en su derecho propio, como persona diferente y única (Shoshana Felman).

Simone de Beauvoir destaca la importancia del período entre los diez y doce años de edad en la formación de la identidad de la mujer, a quien define como "this creature, intermediate between male and eunuch, which is described as feminine" (67). Para la pensadora francesa, la alteridad de la mujer no viene determinada por su dimensión biológica sino precisamente por una asignación diferencial de roles para cada sexo que privilegia al sexo masculino. Refiriéndose al rol de la civilización en el desarrollo de la niña asevera:

It is a strange experience for an individual who feels himself to be an autonomous and transcendent subject, an absolute, to discover inferiority in himself as a fixed and preordained essence: it is a strange experience for whoever regards himself as the One to be revealed to himself as otherness, alterity. This is what happens to the little girl when, doing her apprenticeship for life in the world, she grasps what it means to be a woman therein. The sphere to which she belongs is everywhere enclosed, limited, dominated, by the male universe: high as she may rise herself, far as she may venture, there will always be a ceiling over her head, walls that will block her way. (297)

La ausencia de una figura parental, ya sea materna o paterna, que intervenga en esta arbitraria distribución de roles y sea capaz de poner fin al despotismo ejercido por el grupo de muchachos exagera el impacto de una circunstancia vital que afectará de manera negativa la consolidación de la individualidad femenina de Andrea. La incesante crueldad infantil incide, asimismo, en la posterior adopción de estrategias evitativas como mecanismos de defensa, entre las cuales sobresale un ensimismamiento casi total que reduce la influencia del mundo exterior al mínimo. En el desamparo de la orfandad, la inducción de un estado de autismo funciona para el personaje femenino como recurso paliativo frente al abuso psicológico y la carencia de una figura maternal que proteja a la niña del maltrato. Desde esta posición periférica, donde la autoestimulación constituye el elemento esencial del comportamiento infantil, el mundo que rodea a Andrea es percibido a través de un filtro que modula el rango e intensidad de afectos y emociones. Sumida en un micro universo que pretende proveer lo requerido para la sobrevivencia y limitar la influencia de lo exterior al mínimo, la niña adquiere el poder de desvincularse a su antojo de aquello que le causa dolor. Es precisamente a través de la regulación de su conciencia—comprometida o ensimismada—cómo Andrea controla la naturaleza e intensidad de la dominación masculina que enfrenta a diario. Este distanciamiento emotivo viene acompañado de una disminución tanto del lenguaje expresivo como la función interactiva. En lugar de volcarse hacia afuera, hacia el contacto y comunicación con otros seres humanos, su organismo dirige su energía creativa hacia el desarrollo de un mundo interior donde la oposición fundamental entre su existencia autónoma y su yo femenino se vive de manera menos dolorosa. De esta manera, Andrea se retrae además en un rol pasivo que en el futuro implicará la aceptación de un destino cuyas coordenadas son impuestas desde afuera.

Es interesante destacar que el cielo—asociado por la misma protagonista con lo maternal: "Nací y mamá se murió; y como se fue al cielo quizás allí residía mi necia distracción" (129)—funciona durante la etapa de la niñez como elemento que gatilla el trance hipnótico que permite a la niña ausentarse de un presente signado por un sentimiento de inadecuación. Abstraída en la contemplación del infinito, Andrea fabrica un dominio privado, ajeno a la burla y el desprecio de sus hermanos, que hace posible la compensación de la alienación experimentada en la esfera social. La recurrencia de un sueño donde ella camina, con el rostro vuelto hacia el cielo

negro, por un alto y delgado muro desde el cual no se distingue el fondo, condensa simbólicamente la experiencia vivida en la realidad. Su caminar es uno de soledad y su sendero uno cimentado en el abismo de la ausencia de amor. Las pequeñas lucecitas que brillan con fuerza en la oscura cavidad celestial representan la esperanza de poder abandonar ese mundo que la excluye de todas las esferas del poder y encontrar un espacio propio que acoja su singularidad.

Si la niñez y la adolescencia de Andrea se caracterizan por la falta de amor parental, el abuso de sus iguales y un poderoso sentimiento de inadecuación, su vida de mujer casada queda definida por una existencia de total enajenación. El tipo de relación entre ella y Juan Manuel, su esposo, supone una lista de prohibiciones que, una vez más, refuerza roles configurados según el género sexual. La distribución de las exigencias y derechos matrimoniales se afirma sobre una concepción de mundo cuyos valores determinan una identidad de mujer subordinada, pasiva y sensible que debe ser aceptada por Andrea como la condición femenina natural. Se establece así una dualidad Hombre/Mujer en donde lo masculino representa la acción, la creatividad y la producción y lo femenino lo pasivo, lo receptivo y la reproducción. Los débiles enfrentamientos de Andrea con la autoridad masculina no logran alterar la estabilidad de un sistema de subordinación en el cual toda manifestación de la individualidad femenina queda marginada del centro que articula la distribución del poder a nivel cultural.

En lugar de abrir un espacio de libertad, el contrato matrimonial entre Andrea y Juan Manuel sólo sirve para unir legalmente a dos individuos que nada tienen en común. Ni el amor ni la atracción sexual motivan la decisión de casarse sino intereses económicos sobre las propiedades familiares. Siguiendo designios ajenos, de un día para otro los recién casados pasan a asumir la serie de prerrogativas y obligaciones, tanto recíprocas como individuales, tradicionalmente asignada a los cónyuges por la cultura patriarcal. Entre los deberes legales comunes a la pareja se encuentran la cohabitación, la fidelidad, la asistencia y ayuda mutua. Para Andrea, el matrimonio significa además la adopción de un modo de existencia interior, dedicada principalmente a la crianza de los hijos y el cuidado del hogar, ajena a todo poder de decisión. Para Juan Manuel, en cambio, el nuevo estado civil significa la incorporación a un mundo de actividades que lo mantendrán lejos del hogar y, por sobretodo, el derecho de potestad marital sobre la persona y los bienes de la mujer. Al casarse, éste adquiere por fin el control total de las tierras aportadas a la sociedad conyugal por su esposa.

La magnitud del antagonismo que caracteriza la relación de la pareja queda simbolizada por la brutal tala del bosque que rodea el sitio donde se construye la nueva casa familiar. El terreno que viera crecer a Andrea se convierte en lugar de batalla de una encarnizada lucha de poder donde la dominación masculina habrá de quedar establecida como el modo de operar en todas las áreas de la vida conyugal. Contra el deseo femenino y consciente del significado que tiene el bosque para su esposa, Juan Manuel se empeña en imponer su voluntad sobre la de Andrea y ordena echar abajo todos los árboles que durante siglos habían cubierto de sombra las tierras donde su esposa solía jugar en su infancia. Se anula de esta manera la primera impresión de Andrea en cuanto a que su esposo era un "buen hombre, débil, pobre y sin ápice de imaginación, de humor, de locura..." (126) y queda definida la iniquidad con que ejercerá su autoridad.

Me opuse con todas mis fuerzas—pocas—a la tala de los árboles y de los siglos; fue inútil y sus raíces quedaron enterradas en lo hondo, garfios del pasado... Meses oí talar mi bosque; desde el costurero el corazón bombeaba dolor al vientre emba­razado. La madera habría de calentar mi chimenea durante varios inviernos. (127)

Esta misma dinámica relacional de dominio de uno de los miembros de la pareja sobre el otro se duplica, con sentido inverso, en el ámbito de los hijos. Aunque debería corresponder a los

padres, de manera conjunta, el cuidado, la crianza y educación de los hijos, en la práctica es Andrea quien asume todas las responsabilidades relativas a los dos hijos del matrimonio. La maternidad es vivida por la protagonista como una experiencia solitaria y exclusiva mientras que la participación paternal en la vida familiar se reduce al acto biológico. José Manuel, por su parte, renuncia a todas sus obligaciones de padre en función de una intensa vida extramatrimonial donde el adulterio es sólo una de sus expresiones. El mismo asigna a sus hijos la categoría de objetos "propiedad de la madre" y adopta el papel tradicional de padre invisible.

Mi hombre poco tuvo que dar y en los rejugos del casino, del palenque, del burdel o de la oficina desapareció toda posibilidad de unión. Me dejó en la casa de la presa sin mayor cuidado, con mis hijos y mi cielo. (130)

En la ausencia masculina, se origina una íntima alianza madre-hijo que será reforzada por el relato de cuentos fantásticos cuyos personajes son las figuras de piedra y fierro de los arcángeles que rodean la presa. Al expandir el hermetismo de su mundo interior para incluir a sus hijos pareciera que, mediante la estimulación de la imaginación, Andrea intentara traspasar a sus hijos su propia estrategia de resistencia a la opresión y el abandono del esposo/padre.

La dicotomía masculino/femenino se representa espacialmente en la casa, la cual pasa a configurarse como el espacio de la mujer, mientras que el esposo va conquistando una serie de lugares públicos de acceso restringido a la esposa. Si el mundo femenino se construye en relación a lo conocido, lo familiar y lo interior, el mundo masculino se proyecta en dirección opuesta, hacia un dominio social que tradicionalmente se asocia al poder del hombre. La lentitud y redundancia de la esfera privada contrasta con la intensidad y variedad del espacio público. Allí todo ocurre en un ritmo rápido, de ganancias fáciles, donde la seducción y el juego erótico son la norma de una sexualidad masculina cuya meta es el enamoramiento fácil y múltiple de "mujeres de afuera, putillas y secretarias" (129). Surge así la oposición prostituta/mujer decente en una atribución de erotismo exclusiva a la primera. La mujer casada deja de ser percibida, tanto por ella misma como por los demás, como un individuo sexualizado al permitir que las funciones de madre y dueña de casa predominen sobre la expresión física de su libido. El matrimonio aparece, por su parte, como institución sociocultural que automáticamente anula el deseo erótico por la esposa y lo proyecta hacia fuera del vínculo legal, en un espacio inasequible para la cónyuge, hacia un mundo extramatrimonial de tentaciones que fascina al hombre.

A medida que Juan Manuel se orienta hacia afuera y Andrea hacia adentro de los límites espaciales, legales y morales de la vida matrimonial, la incompatibilidad inicial entre la pareja se hace más profunda. El penoso desencuentro emocional y psicológico entre ambos encuentra su duplicación a nivel lingüístico. Juan Manuel posee el discurso de la razón y del poder. Es él quien da las órdenes y define el curso del trabajo en el campo y quien impone cordura cuando Andrea se deja invadir por sus pavor "a los aguaceros, a los aironales" (131). El sentido de sus palabras no busca establecer un diálogo con su destinataria sino exhibir el monopolio del poder. Tal como un sinnúmero de mujeres que en situaciones de peligro han aprendido a usar el silencio como estrategia de resistencia ante el poder patriarcal, al verse frente a un discurso masculino que anula su subjetividad la protagonista calla para proteger la privacidad de su mundo interior y mantenerlo fuera de la sujeción masculina. Debra Castillo afirma al respecto:

A woman who is neither passive nor accepting may yet preserve the advantages of distance and silence for her own reasons, using distance to her advantage, using the mask of silence to slip away. Silence, once freed from the oppressive masculinistic-defined context of aestheticized distance and truth and confinement and lack, can be reinscribed as a subversive feminine realm. (40)

La respuesta de enmudecer frente a la hegemonía masculina representada por el esposo sirve, además, como táctica para ocultar un lenguaje femenino cuya organización parece responder a un código personal. El penoso acceso de Andrea al dominio de lo simbólico es compensado con una fijación prelingüística en lo que Julia Kristeva denomina etapa semiótica (89-136). Si bien Kristeva reconoce la importancia que la interrelación entre estas dos modalidades del proceso de significación tiene en la definición del estilo discursivo dominante, ella celebra la diversidad tipológica que resulta de esta dialéctica. En el caso de Andrea, una articulación ligüística inclinada hacia lo semiótico genera un proceso de significación que permite que las pulsiones del inconsciente encuentren una vía de expresión libre, sin ser reprimidas por la lógica y racionalidad patriarcal. En este universo femenino regido por un tipo de pensamiento primario—que aún conserva modalidades de significación que deberán ser abolidas al incorporarse al espacio de lo simbólico—la protagonista puede manipular la arbitraria relación entre significante y significado. Es aquí donde ella por fin es capaz de expresar su conciencia con un grado de libertad semiótica que no censura contradicciones lógicas.

Consecuencia directa de este modo de pensar es un comportamiento regido según reglas que, dentro de un sistema normativo, no tienen sentido. Guiada por principios contrarios a aquellos culturalmente aceptados, la conducta de Andrea prueba tener un alto poder de intimidación en el resto de la familia. La única instancia textual donde la narración reproduce el lenguaje del grupo de hermanos refleja la incapacidad masculina para comprender y aceptar la diferencia femenina. Intimidados por un comportamiento inusual, los hermanos acuden a su racionalidad para situarse en una posición desde la cual descalificar la manera de pensar de la hermana. La expresión “Andrea está loca de atar”, funciona como mecanismo de censura que aprovecha el diagnóstico psiquiátrico como etiqueta para distanciarse emocionalmente y erradicar simbólicamente a la mujer del mundo de la razón, encerrándola así en el remoto mundo de la locura. Es mediante esta maniobra cómo el personaje femenino es transformado en un interlocutor no válido cuyo campo de acción y de pensamiento se limita a las coordenadas de un mundo interior incomprendible para los demás. De manera paradójica, mientras más aflijida y desamparada se muestra Andrea, mayor es el rechazo y la distancia emocional del grupo familiar (para un repertorio de los efectos paradójicos que genera cierta sintomatología femenina véase el estudio de Phyllis Chesler).

En esta divergencia de mundos esencialmente discrepantes, Andrea desarrolla una sintomatología psiquiátrica, identificada como típicamente femenina, que corresponde al cuadro clínico de la depresión.¹ Único e insuficiente recurso terapéutico ante la frustración experimentada, será el desarrollo de un vínculo sensual con la naturaleza. Helechos y geranios bañados de humedad logran infundir cierto sentimiento de paz en un espíritu femenino temeroso, incapacitado para establecer contacto con otros seres humanos que puedan validar su subjetividad. Progresivamente, la soledad y el ensimismamiento se van haciendo cada vez más profundos y Andrea comienza a proyectar una serie de cualidades humanas a las figuras de los tres Arcángeles—Miguel, Rafael y Gabriel—que se erigen en el jardín. A través de este proceso de personificación psíquica, la mujer atribuye a las estatuas una capacidad masculina protectora y una fidelidad sexual incorruptible, estableciendo cierta continuidad entre una infancia y un presente marcados por el desamparo.

¹Pamela Ashurst y Zaida Hall afirman que la depresión es la causa más frecuente de los problemas de salud en las mujeres. A la edad de 16 años, por ejemplo, el intento de suicidio es 3 veces más alto en las niñas; más adelante, alrededor de un tercio de las mujeres entre 16 y 35 años de edad sufre de una depresión severa (153).

El quiebre psíquico final de Andrea narrado en la tercera parte del relato—que ya se puede anticipar a partir del cuadro sintomatológico descrito—ocurre un día martes de carnaval (para un estudio sobre la fuerza renovadora del carnaval véase Bajtín). Preparada, como todos los años, para asistir disfrazada de astronauta al baile del casino local, la protagonista espera, llena de ambivalencia, que su esposo pase a recogerla. Mediante la identificación metonímica entre el traje de astronauta y el aeronauta que protagoniza la narración enmarcada entre la primera y tercera parte del cuento, surge un nexo discursivo entre dos relatos que hasta ahora carecían de conexión. A diferencia de la primera sección del cuento, en donde predomina una intención retrospectiva, la narración autobiográfica se concentra en transmitir una visión inmediata que limita al mínimo el tiempo transcurrido entre la historia y el relato. La ausencia de distancia espacial y temporal entre la narradora y el mundo narrado, reforzada por la primacía del tiempo presente, anula la distancia objetiva en beneficio de una perspectiva personal teñida por un estado de ánimo que revela una interioridad femenina angustiosa y desesperada.

Juan Manuel vendrá por mi al anochecer—digo—y pongo esmalte nacarado en mis uñas temblando, desasosegada, ríspida con los niños, tensa y absurda. Voy maquillándome sin prisa dando toques correctores a mis arrugas de la frente, entre ceja y ceja. No quiero ir, por supuesto, derramo el perfume, no encuentro mi broche de brillantes, la cinta del zapato izquierdo se rompe al anudarla; hay algo que me impele a no moverme de allí, de mi casa esa noche silenciosa... (135)

La falta de amor y el abandono experimentado durante años son vividos, este día de fiesta, con la intensidad de una pérdida real. El mismo espacio que antes sirviera como amparo a la desolación empieza ahora a ser percibido como asfixiante y la necesidad de escapar se hace cada vez más imperiosa.

La difusa agitación inicial vivida por Andrea poco a poco adquiere la forma de un abrumador sentimiento de soledad y vacío existencial. El silencio y la oscuridad del cuarto adquieren una cualidad opresiva agobiante y la seriedad del confinamiento psicológico que la mujer hasta ahora había evitado confrontar queda al descubierto. Sentimientos acumulados de frustración, desengaño y rechazo alcanzan su culminación y exigen expresarse en un intento desesperado de sobrepasar el doble estado de encierro.² En un acto simultáneo, la ventana y la serie de mecanismos de defensa que mantenía la frágil integridad del Yo se abren, permitiendo una visión espacial y psíquica sin agentes mediatizadores. Con el quiebre de la barrera represiva, la línea que deslinda realidad de fantasía comienza a hacerse cada vez más tenue. Los arcángeles ya no sólo poseen atributos psicológicos humanos sino que también parpadean. Inmovilizada por el terror de encontrarse sola en la vastedad del jardín a medianoche, y a pesar de la intensidad del sentimiento agorafóbico que la inunda, Andrea se adentra en el mundo de la locura y comienza a fusionar mentalmente dos historias paralelas separadas por un lapso de más de cien años. La historia del apasionado amor clandestino entre el aeronauta Benito León y Cirila, su amante, emerge en la crisis vivida por la protagonista como recurso para desplazar la propia frustración y modificar, imaginariamente, su situación vital. El argumento de esta especie de 'romance familiar' que

²Estudios epidemiológicos demuestran que la sintomatología de las enfermedades psicológicas varía según el sexo. Hombres y mujeres tienden a aprender un estilo diferente de reaccionar a los factores que causan desequilibrio psíquico. "Most women display 'female' psychiatric symptoms such as depression, frigidity, paranoia, psychoneurosis, suicide attempts and anxiety. Men display 'male' diseases such as alcoholism, drug addiction, personality disorders and brain diseases" (Chesler 42).

Andrea elabora en su fantasía permite que, mediante la acomodación de las discrepancias entre la realidad social y la fantasía construida, se haga posible la satisfacción del deseo insatisfecho.

Al incorporar la fantasía a su realidad y adoptar la personalidad de Cirila, la amante del aviador, Andrea se identifica con una imagen femenina de signo opuesto al propio, cuya pasión es garantía de una existencia auténtica y feliz. A pesar de que esta diferencia entre ambas mujeres parece ser una forma eficaz de escapar de una situación intolerable, el análisis revela que no existe aquí un cambio real en la estructura del sistema disfuncional.³ Tal como en un sinnúmero de relaciones tortuosas que permanecen invariables a pesar de los esfuerzos por cambiar, la maniobra del personaje femenino no modifica el entramado interno de las relaciones interpersonales que establece. Andrea se adueña de la vida de otra mujer para restaurar su propia identidad femenina, dominada por la opresión masculina. Irónicamente, sin embargo, el dramático esfuerzo por liberarse de la marginalización vivida ocurre mediante la completa anulación personal en beneficio de la adopción de un modo de ser en el mundo que no le pertenece. Tras este sueño de aniquilación existe, no obstante, un anhelante deseo de existir, que Simone de Beauvoir explica de la siguiente manera: "When a woman gives herself completely to her idol, she hopes that he will give her at once possession of herself and of the universe he represents. In most cases she asks her lover first of all for the justification, the exaltation of her ego" (646). Es como si, incapaz de desprenderse de cuarenta años de condicionamiento patriarcal, Andrea sólo fuera capaz de representar papeles cuyo guión ha sido escrito por una mano ajena. Guión, en este caso, que adopta una versión romantizada del amor donde la existencia de la mujer vuelve a adquirir significado en función del otro. Convertida en la heroína de esta especie de cuento de hadas—que finaliza en un estado de desdicha—Andrea espera la llegada del príncipe azul que la rescatará de su infeliz destino.

Más allá del elemento romántico, la relación amorosa entre Benito y Cirila duplica el androcentrismo característico de la sociedad en que vive la protagonista. Perpetuando la misma distribución genérico sexual que subyace a la enajenación vivida por el personaje femenino, el aeronauta existe en su función creativa. Es decir, el mundo profesional en todo lo referente a la aeronáutica es, para Benito León, el elemento motriz de su vida. El éxito en la conquista del espacio y el dominio del globo son las pasiones que dan sentido a su cotidianidad. Cirila, por su parte, desempeña la clásica ocupación de madre amorosa y amante fiel hasta la muerte, cuya existencia transcurre a la sombra de los logros masculinos. A pesar de que todos dan por desaparecido al capitán León, para Cirila la esperanza de que ocurra un milagro y su hombre regrese a reunirse con ella sigue funcionando como eje vital que organiza su existencia. La muerte de la mujer justo en el momento del parto establece además un nuevo paralelismo entre Cirila y Andrea al permitir la identificación de esta última —huérfana de madre desde el nacimiento— con la hija nacida de la pareja de amantes.

En el delirio de Andrea, su liberación se hace posible gracias a un sentimiento de pertenencia que se materializa en la entrega absoluta al ser amado. La reciprocidad del amor es la energía que la mantiene viva y evita el colapso de una personalidad cuya estructura fragmentaria no consigue proyectarse fuera de la protección de la simbiosis heterosexual. En otras palabras, el amor actúa

³Watzlawick y colaboradores han extrapolado los principales postulados de la Teoría de Grupos al área de la comunicación y las relaciones interpersonales. El tipo de cambio intentado por la protagonista, que no modifica la estructura interna del grupo, es denominado cambio de primer orden o cambio tipo 1. El cambio que resulta de la real alteración de los parámetros de un sistema social disfuncional corresponde a un cambio de tipo lógico o cambio tipo 2.

como muleta psicológica y prolonga una relación de dependencia entre el hombre y la mujer. Esta sumisión a otro ser idealizado, lo que en términos de Jessica Benjamin corresponde al "amor ideal", contiene una alta dosis de masoquismo y puede ser concebida como un intento alienado de resolver la dificultad para representar el deseo femenino (113-38). A través de la relación imaginada, Andrea busca obtener una segunda oportunidad para reconstituir una identificación padre-hija que reconozca su deseo y su subjetividad. El elemento de contención masculina que define la fantasía amorosa de Andrea con Benito, subraya la importancia que adquiere en la etiología del masoquismo un ambiente que no apoya la individuación femenina. Jessica Benjamin interpreta esto como un fracaso de la madre ideal, contenedora y comprensiva, que apoya la exploración fuera de los límites de la relación madre-hija, que puede enfrentar y limitar la agresión y que es capaz de permitir la separación y reconocer los logros independientes del niño (133).

En el caso de Andrea, la pérdida de la madre real al nacer permite comprender mejor el desarrollo patológico de su personalidad. La ausencia de una figura materna que tradicionalmente aporta una estructura que permite organizar positivamente la agresión, la actividad y el deseo infantil, dificulta el reconocimiento de la experiencia del propio deseo interno y hace más compleja la lucha entre independencia y dependencia que subyace a la consolidación de su identidad femenina. La emergencia de una fuerza activa y el reconocimiento de la propia individualidad son alcanzados por Andrea vicariamente, mediante una sumisión al amante ideal encubierta bajo la forma convencionalmente aceptada de esposa sacrificada. De esta manera, el amor entre Andrea y Benito responde más bien una perversión en el proceso de identificación que corresponde a la extensión de un amor identificatorio temprano como una forma sustituta de acceder al propio deseo.

El trágico final del cuento—Andrea es "encontrada muerta, abrazada a sí, congelada de plata con los ojos abiertos, a la orilla de la presa de los Arcángeles" (137)—duplica el desenlace de la historia de amor entre Benito y Cirila y demuestra el fracaso de la maniobra de escape puesta en escena por ambas mujeres. La pérdida real del hombre amado debido a un accidente aéreo sume a Cirila en un estado patológico de melancolía que se expresa en una retirada de la actitud normal frente a la vida (Freud 243-57). El dolor provocado por la ausencia de Benito conlleva una profunda falta de interés por el mundo externo y un rechazo a involucrarse en cualquier actividad que no esté directamente relacionada con los pensamientos que se refieren a él. A pesar de la evidencia externa, Cirila se niega a aceptar su muerte y se aferra al objeto amado mediante una psicosis alucinatoria deseosa de conservar toda la energía depositada previamente en él. Es decir, Cirila se resiste a retirar la libido del objeto perdido y desplazarla hacia una nueva fuente de amor en una fijación psíquica que prolonga el proceso de duelo más allá de su desarrollo normal. Abandonarse a la propia muerte es, para ella, la única manera de poner fin a un sufrimiento psicológico que se proyecta más allá de lo tolerable para las capacidades internas de su Yo.

La metamorfosis hacia una equivalencia de identidades entre la vida de Andrea y la de una mujer que existió hace más de cien años, anula el paso del tiempo en una regresión hacia una historia pretérita donde el amor sí es la base de la formación de la pareja. Mediante la idealización de Cirila, Andrea asume una personalidad escindida invirtiendo los papeles de tal modo que el carácter femenino real adopta una cualidad ficticia y el imaginario una real.

Soy Cirila preñada y mi hombre retorna a mí con su globo de plata que canta y se menea... Soy Andrea de Juan Manuel en el juego tenaz de la vida, y soy Cirila

que está siempre en mí, no como un placer —ya que no lo soy para mí misma— sino ella en su ser. (137)

Esta división del Yo en dos mujeres diferentes es definida por R.D.Laing como esquizoide y se refiere a un individuo cuya experiencia total del mundo está escindida en dos maneras fundamentales. En primer lugar, hay un quiebre en la relación con el mundo y en segundo, hay una perturbación en su relación consigo mismo. Las personas de este tipo son, para Laing, incapaces de establecer relaciones con otros y sentirse cómodas en el mundo. Por el contrario, personas como éstas viven su existencia en una desesperante soledad y aislamiento e incluso llegan a tener una experiencia de sí mismos como seres incompletos, divididos. En ciertos casos, esta experiencia se traduce incluso en la sensación de ser una mente tenuemente adherida a un cuerpo o de tener dos o más Yo (15).

La fluidez del proceso de apropiación de una personalidad desconocida permite, además, que la protagonista incorpore la maternidad ajena como signo elemental del propio proceso de enamoramiento con una figura masculina fantaseada. En el proceso de significación correspondiente al mundo alucinado por Andrea, el embarazo forma parte de un 'lenguaje del amor' que concibe el hecho de tener un hijo como prueba fehaciente de la magnitud y reciprocidad de los sentimientos compartidos por la pareja. Dentro del contexto semiótico cerrado que acoge su fantasía, la muerte o desaparición del hombre amado no tiene coherencia alguna, por lo que ella se ve obligada a alterar el curso de la historia que origina su ficción. En la versión personal de Andrea, esta vez el Capitán Benito León regresa a la tierra para reencontrarse con su amada, reforzando así la creencia en un amor ideal indestructible. Cualquier otra conducta sería interpretada por ella como una falta de lealtad y rechazo del ser amado.

La desviación del modelo original no logra impedir, sin embargo, que el desenlace se duplique. En condiciones que el lector ignora, Andrea, al igual que Cirila, es encontrada muerta, lo cual sugiere que el escape del sufrimiento vía una incursión en el mundo de la irrealidad no logra aminorar el sufrimiento psicológico de la mujer. Más bien por el contrario, pareciera que el dramático contraste entre la existencia imaginada y la existencia vivida crea un conflicto emocional cuyas dimensiones—intolerables para el organismo de Andrea—alcanzan un estado de shock físico. El acto de abandonarse a media noche al frío de la intemperie, en la inmensidad del campo, habla de un acto de autoaniquilamiento como forma desesperada de trascender para siempre un modo de existir en el mundo que no encuentra eco a su subjetividad. La total falta de reconocimiento experimentada por Andrea a lo largo de su niñez, su adolescencia y su edad madura alcanza, la noche del martes de carnaval, una cúspide climática que exige una inmediata resolución del conflicto. Irónicamente, la forma autodestructiva elegida por la protagonista para poner fin al dolor provocado por la marginalización masculina, válida la percepción de los demás en cuanto a que Andrea estaba 'realmente' loca.

Obras citadas

- Ashurst, Pamela, and Zaida Hall. *Understanding Women in Distress*. New York: Routledge, 1989.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza, 1989.
- Benjamin, Jessica. *Psychoanalysis and Women: Contemporary Reappraisals*. Hillsdale, N.J.: Analytic Press, 1986.
- Bermann, Eric. *Scapegoat: The Impact of Death-Fear on an American Family*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1973.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage, 1989.

Castillo, Debra. *Talking Back: toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. London: Allen Lane, 1972.

Felman, Shoshana. "Women and Madness. The Critical Fallacy." *Diacritics* 5.4 (1975): 2-10.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. 24 vols. New York: MacMillan, 1964.

Laing, R.D. *The Divided Self: A Study of Sanity and Madness*. Chicago: Quadrangle, 1960.

Mendoza, María Luisa. *Ojos de papel volando*. México: Joaquín Mortiz, 1985.

Moi, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia UP, 1986.

Piaget, Jean. *The Moral Development of the Child*. New York: Free Press, 1965.

Watzlawick, Paul, John H. Weakland, y Richard Fisch. *Cambio: Formación y solución de los problemas humanos*. Barcelona: Herder, 1985.