


“I’VE ALWAYS KNOWN...” LA MÍSTICA DE LA

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by  CORE

provided by Repositorio Institucional de la Universidad de

RICHARD YATES

Macarena García-Avello Fernández, Universidad de Oviedo

Email: maca_gafc@hotmail.com

Resumen: El presente artículo propone analizar el malestar de April, el personaje femenino de *Revolutionary Road* (1961) de Richard Yates, en relación con el discurso dominante de la época conocida como “la mística de la feminidad”. A lo largo de este trabajo se profundizará en el inconformismo de April ante los mandatos sociales que como mujer recaen sobre ella, así como las diferentes estrategias mediante las que busca liberarse de los opresivos roles de género y el intento por parte de su marido de subyugarla cuando ve peligrar el “status quo”. Finalmente, se concluirá con las lecturas que se derivan de su decisión final de quitarse la vida.

Palabras clave: *Revolutionary Road*, mística de la feminidad, discurso, género, inconformismo.

Title in English: “I’ve always known...” The mystic of femininity in *Revolutionary Road* by Richard Yates

Abstract: This article aims to analyse the prevailing sense of unease manifested by April, the female character in Richard Yates’ *Revolutionary Road* (1961) with regard to the dominant discourse of the “feminine mystique”. The novel displays April’s non-conformance to the social order imposed on women during that age. This work focuses on the strategies she devises in order to free herself from the oppressive gender roles, along with the reactions that her efforts imply. Finally, it will conclude with the readings derived from her final decision of committing suicide.

Keywords: *Revolutionary Road*, feminine mystique, discourse, gender, non-conformance.

Revolutionary Road (1961) es la primera novela del escritor norteamericano Richard Yates. Situada en Estados Unidos en el año 1955, el magnífico retrato que ofrece de la época le otorgó inmediatamente el reconocimiento de la crítica. Aunque la recepción del público fue bastante fría, esta indiferencia inicial contrasta con el renovado interés suscitado por la obra en los últimos años. La proliferación de artículos académicos² y de

¹ **Date of reception:** 4 May 2011

Date of acceptance: 13 July 2011

² El ensayo de Stewart O’Nan, “The Lost World of Richard Yates: How the great writer of the Age of Anxiety disappeared from print”, publicado en 1999 en el Boston Review, marcó el punto de partida para una recuperación del trabajo del escritor.

divulgación sobre el autor y su trabajo, la biografía de Blake Bailey³ o la adaptación fílmica realizada por Sam Mendes en 2008 ponen de manifiesto esta nueva corriente. En cuanto a las razones que motivaron este cambio, una de las hipótesis más viables señala que en la actualidad existe un marco conceptual que permite una serie de interpretaciones de la obra que anteriormente habían pasado desapercibidas. Concretamente el desarrollo de las teorías de género proporcionó las herramientas pertinentes para comprender mejor al personaje femenino dentro del contexto norteamericano de los años cincuenta.

El presente artículo propone analizar el malestar de April, la protagonista de *Revolutionary Road* en relación con el discurso dominante de la época conocida como “la mística de la feminidad”. A lo largo de este trabajo se profundizará en el inconformismo de April ante los mandatos sociales que como mujer recaen sobre ella, así como las diferentes estrategias mediante las que busca liberarse de los opresivos roles de género y el intento por parte de su marido de subyugarla cuando ve peligrar el “status quo”. Finalmente, se concluirá con las lecturas que se derivan de su decisión final de quitarse la vida. Puesto que la situación de las mujeres durante la década de los cincuenta es clave para entender esta exégesis, resulta conveniente comenzar con una breve introducción al periodo de la posguerra.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el reclutamiento de los varones obligó al gobierno a lanzar una serie de campañas con el objetivo de cubrir estos puestos de trabajo, de manera que uno de los efectos colaterales del conflicto armado fue la entrada masiva de las mujeres de clase media en el mercado laboral. Tras la guerra, sin embargo, la mayoría de ellas dejaron de ejercer aquellos empleos obtenidos durante el periodo bélico, produciéndose así un éxodo masivo al hogar que hizo realidad la previsión del War Production Board’s Labor Division: “There is little doubt that women will be required to leave their jobs at the end of the war to permit the return of the men to their jobs as they are released from the armed forces” (cit. en McKelvey 1942:39). Asimismo, este retorno al hogar estuvo acompañado del resurgimiento de la ideología patriarcal más recalcitrante. Desde 1949 hasta 1963, la publicidad, las revistas, los medios de comunicación y la sociedad de consumo en general se dedicaron a promover una imagen de la feminidad íntimamente vinculada a la domesticidad y a la consecución de una realización personal basada en un marido, hijos y una casa en un barrio residencial.

No obstante, la otra cara de este sueño dorado fue el descontento generalizado que pronto empezaron a manifestar un porcentaje considerable de amas de casa y que se detalla por primera vez en 1963 en el ensayo pionero de Betty Friedan, *The Feminine Mystique*. En él, se denuncia el prototipo de mujer impuesto por la ideología patriarcal dominante en la época que Friedan denomina “la mística de la feminidad”. Según la autora, esta ideología perpetúa el rol de la mujer como madre y esposa, impidiendo el verdadero ejercicio de los derechos obtenidos unos años atrás y la afirmación de las mujeres como sujetos libres e independientes. El conflicto psicológico que este ideal de feminidad basado en la subordinación originó en las mujeres se define en la obra como “el malestar que no tiene

³ En 2003 Blake Bailey publica la biografía de Yates bajo el título *A Tragic Honesty: The Life and Work of Richard Yates*.

nombre” con el objetivo de hacer hincapié en la ausencia de canales que permitieran a las mujeres expresar y comunicar la opresión que sufrían.

La novela de Yates se enmarca en los años de “la mística de la feminidad”. De hecho, a través del personaje femenino, *Revolutionary Road* denuncia la alteridad de la mujer en este periodo, ilustrando muchos de los aspectos que Betty Friedan expondría dos años después. Aunque las fechas indican que el autor no pudo basarse en los fundamentos teóricos de la psicóloga norteamericana, parece obvio que la clarividencia con la que retrata el periodo le permitió plasmar, quizás sin ser consciente de ello, el malestar de las mujeres a consecuencia de dicha mística. La novela se desarrolla en 1955 en un barrio residencial a las afueras de Nueva York, en el que Frank y April Wheeler viven con sus dos hijos. Uno de los grandes logros de *Revolutionary Road* reside en la doble dimensión que adquieren los protagonistas, pues además de la profundidad psicológica que muestran, estos pueden interpretarse como alegorías. April personifica el malestar que no tiene nombre, reflejando mediante su experiencia los efectos de esta ideología sobre un porcentaje de mujeres blancas de clase media en Estados Unidos después de la posguerra.

La protagonista es consciente de los mandatos sociales que como mujer recaen sobre ella y constantemente busca liberarse de los opresivos roles de género que la mantienen subyugada a su marido y al ámbito doméstico. April no se complace con el papel que se le asigna, y el desenlace de la novela, que culmina con su suicidio, así lo corrobora. Partiendo del análisis del inconformismo de April, este artículo procede a examinar las estrategias con las que aspira a poner fin a una rutinaria existencia como ama de ama confinada al extrarradio. Su deseo de convertirse en actriz, los silencios o la expectativa de mudarse a París responden a sus esfuerzos por trasgredir las normas de género imperantes. Asimismo, es también necesario observar el rol desempeñado por Frank, su marido. En un primer momento, Frank se muestra proclive a apoyar los planes de su esposa, pero cuando ve peligrar el *status quo* su actitud cambia radicalmente. Comienza entonces una batalla para ponerla de nuevo en su lugar, que concluye con el suicidio de April. Las lecturas que se derivan de esta última decisión coinciden con la reflexión que cerrará este trabajo.

Desde el principio de la obra April se descubre como una mujer poco convencional. Es posible extraer una imagen bastante nítida de la protagonista a través de diálogos como el siguiente, en el que recrimina a su marido: “I’ve always known I had to be your conscience and your guts – and your punching bag. Just because you’ve got me safely in a trap” (Yates 1961:28). Este alegato muestra que la protagonista no es un doble sin más; ha aceptado este papel, pero detrás de la mascarada en la que Frank se observa, se esconde una conciencia con pleno conocimiento de su opresión. Estas palabras no sólo desvelan la lucidez de April a la hora de discernir las motivaciones de su marido -una perspicacia que no es recíproca, ya que Frank es incapaz de descifrar los comportamientos de ella- sino que representan una contestación al discurso de género. April acata las normas, no voluntariamente, sino porque no le queda otro remedio. En este sentido, la idea de Marx de que la toma de conciencia entraña el primer paso para la liberación no es del todo exacta. No hay duda de que supone uno de los requisitos fundamentales, pero no es suficiente cuando la sociedad oprime a las mujeres hasta el punto de aniquilar cualquier alternativa que no sea la de someterse al poder. Esto, de hecho, es lo que le ocurre a April, quien es consciente de que para liberarse no puede enfrentarse a su marido. Puesto que él personifica el discurso dominante de los años

cincuenta, rebelarse contra él equivaldría a hacer frente a la sociedad, convirtiéndose en una inadaptada, marginada del orden social. Por consiguiente, April necesita tramar maniobras más sutiles. Dentro del sistema patriarcal, la mujer encarna la alteridad y su única vía de escape es, como señala Simone de Beauvoir, “no con una activa conquista, sino poniéndose pasiva y social entre las manos de un nuevo amo” (2005:434). Para describir las estrategias mediante las que April intenta poner fin a su inmanencia, conviene recordar la observación de Lucien Bianco acerca de las resistencias campesinas en China, “las armas del débil siempre son armas débiles” (cit. en Bourdieu 2000:47). A pesar de los extraordinarios esfuerzos de April, todos sus planes están abocados al fracaso, pues al no existir una vía de escape que le permita tomar las riendas de su propia existencia, se verá abocada a reproducir una y otra vez las mismas estructuras que la mantienen sujeta.

La novela se inicia con la función que hacen un grupo de aficionados del barrio de *The Petrified Forest* en la que April representa a Gabriela. La intertextualidad con este personaje anticipa el rumbo que tomará la novela. Atrapada en mitad del desierto, Gabriela canaliza todas sus fuerzas hacia la seducción de un héroe que la rescate de esa realidad deshabitada y la lleve a Francia. Sin embargo, los hombres de *The Petrified Forest* se hallan totalmente inmersos en insustanciales batallitas, incapaces de reaccionar hasta que, finalmente, se ven embestidos por una muerte que destruye su insignificante mundo. En *Revolutionary Road*, April comienza depositando todas sus esperanzas en el teatro, pero después del fiasco que supone el debut, su proyecto de dedicarse a la interpretación se hace trizas. El insostenible peso de la desilusión la hunde en una profunda depresión que sólo puede comprenderse si se tiene en cuenta que la función le brindaba la ocasión de romper con la monotonía de su vacía existencia. Esta inclinación es especialmente significativa si atendemos a la visión de Simone de Beauvoir, quien basándose en la concepción del teatro de Georgette Leblanc como “la caricatura de la acción”, asegura que “en lugar de actuar, la mujer inventa sucedáneos de acción” (2005:801). De acuerdo con este planteamiento, April recurre al espectáculo como amparo ante la falta de oportunidades que la sociedad le ofrece. Es decir, habiendo descartado la posibilidad de proyectarse mediante sus actos, a través del teatro puede, al menos, simular la acción. *The Petrified Forest* le otorga la ocasión de dejar su vida a un lado e imbuirse en otra más interesante; aquello que no puede vivir, al menos lo representa. El teatro no sólo le permite evadirse de la rutina bajo el espejismo de estar viviendo distintas experiencias, sino que, además, April divisa la eventualidad de llegar a ser algo más que una simple ama de casa y convertirse en actriz. En resumen, busca una justificación a su fútil existencia y cuando este plan falla, regresa a una realidad que no merece ser vivida, pagando su terrible decepción con su marido.

No es casual que descargue toda su furia en Frank, quien, al fin y al cabo, es el representante más inmediato del patriarcado: “En él se encarna el universo masculino, a través de él la sociedad masculina se ha apoderado de la mujer y la ha estafado; él soporta el peso del mundo y si las cosas salen mal, es culpa suya” (Beauvoir 2005:767). Puesto que April culpa a su marido, su primer impulso, una vez finalizada la obra, es enfrentarse a él. Pero tras una larga discusión en la que no queda resquicio ni esperanza de acuerdo, cambia de actitud y opta por el silencio. El silencio manifiesta su impotencia y alienación, así como la única arma a su alcance para oponer cierta resistencia. El silencio, por tanto, no es la simple ausencia del habla, sino que es una acción, una forma de reproche, la única en

su mano para expresar su disconformidad. El uso del silencio como protesta es muy común entre los grupos oprimidos, pero para que pueda tener algún efecto es necesario que se le dé una interpretación. La interpretación en este caso depende de Frank, quien, incapaz de leer estos silencios adecuadamente, termina atribuyéndolos a razones desacertadas.

Cuando April se da cuenta de que por esta vía tampoco va a ganar nada, idea otra maniobra; propone a Frank comenzar una nueva vida en París, donde ella trabajará mientras él se busca a sí mismo y encuentra su vocación. Pero este plan exige meditación y April es consciente de que para que su voluntad prevalezca necesita valerse de ciertas artimañas. La más elemental es adecuarse a la ideología de su esposo, lo cual le lleva a reproducir el discurso dominante de éste. Paradójicamente, la repetición del discurso androcéntrico no responde a un ventrilocuismo, sino que tiene unos fines subversivos: escapar de la reclusión del hogar. En otras palabras, haciendo uso del discurso dominante, pretende manipular a Frank para que acceda a marcharse a París. Con este propósito, comienza culpándose a sí misma por la desgraciada vida en la que se encuentran atrapados. April se describe de acuerdo con la imagen que Frank tiene de ella, como una histérica, una desconsiderada y una egoísta, pero asegura estar dispuesta a compensarle por todo lo que le ha hecho pasar. Por tanto, plantea la idea de París disfrazándola como si se tratara de una retribución: ella se sacrificará trabajando, mientras él decide qué hacer con su vida.

No obstante, es consciente de que esto no es suficiente, ya que también necesita persuadirle para que se sienta atraído por el plan. Consciente de la íntima relación que existe entre la identidad de Frank y el trabajo, su principal cometido es evitar que vea su masculinidad comprometida. Por ello, enfoca la idea desde la perspectiva de que, lejos de suponer una deshonra, el viaje a París constituye una magnífica demostración de virilidad. De esta manera comienza contándole que Bill Croft, un viejo ídolo para su marido, le confesó en cierta ocasión que Frank tenía el talento necesario para llevar a cabo hazañas extraordinarias. El deleite de Frank ante esto señala que, si bien no es posible saber si la anécdota es verídica, April sabe manejar sus puntos débiles. Asimismo, la finalidad no es únicamente satisfacer su ego, sino que a través de la autoridad de un hombre al que Frank respeta, le convence de que en Francia podrá realizar acciones admirables.

Al final, April saca su principal baza: le seduce para que vea en París la oportunidad de mostrar al mundo su excepcionalidad. Para ello, como no podía ser de otra forma, apela a su naturaleza masculina: "it's your very essence that's being stifled here. It's what you are that's being denied and denied in this kind of life [...] You're the most valuable and wonderful thing in the world. You're a man" (Yates 1961:121). Según este argumento, el medio que rodea a Frank reprime sus verdaderas capacidades y es, en última instancia, lo que le frena a la hora de emprender las proezas que augura su condición de hombre. Una vez más, April vuelve a dar en el blanco, evidenciando lo bien que conoce, no sólo la idiosincrasia de su marido, también la construcción y el funcionamiento de la identidad masculina en la sociedad americana de los años cincuenta.

La reacción de Frank es la prevista: "The past could dissolve at his will and so could the future [...] He had taken command of the universe because he was a man, and because the marvellous creature who opened and moved for him, tender and strong, was a woman" (Yates 1961:121). April le ha hecho ver que París es el lugar idóneo para satisfacer todas las promesas a las que le consagra su subjetividad masculina. Por consiguiente, concibe

el plan como una fabulosa ocasión para demostrar nuevas facetas de su virilidad. Ahora más que nunca se siente un hombre, y puesto que la identidad es siempre relacional, el poder que se deriva de su género se opone y, paralelamente, se ejerce sobre su mujer. En definitiva, Frank se ha apropiado de la idea de París, el autoengaño le lleva a creer que es su propio plan y, lo más importante, contempla como reales los significados que April ha construido mediante su discurso.

Por otra parte, en su intento por trascender el hogar, April reproduce un discurso que deja inamovibles las dicotomías hombre sujeto activo/ mujer objeto pasivo. El riesgo que corre es que toda su seguridad se halla en manos de la naturaleza caprichosa de su marido, quien puede cambiar de parecer en cualquier momento. La debilidad de las armas del débil a la que se hacía alusión al principio queda constatada. Para que el propósito del teatro salga adelante, para que a sus silencios se les dé la interpretación adecuada y para que el plan de París se efectúe, April depende de otros. El hecho de que todos estos proyectos escapen a su control los convierte en meras ilusiones destinadas a terminar en lo que son, puros delirios sin posibilidad de materializarse en la realidad, porque, de acuerdo con lo señalado por Beauvoir, "[l]a dura maldición que pesa sobre ella es que el sentido mismo de su existencia no está entre sus manos" (2005:590).

La sombra de la duda no tarda en aparecer en el momento en que el mundo exterior se empieza a imponer sobre el microcosmos del dichoso hogar. El asombro y perplejidad de sus colegas y vecinos hace que Frank comience a vislumbrar la otra cara del plan. Cuando su jefe le felicita diciéndole que su labor lleva la marca inequívoca de su hombría, vuelve a reconocer el vínculo entre trabajo e identidad masculina. La presión exterior le infunda nuevos temores, que culminan cuando un alto cargo de la compañía le incita a aceptar una oferta de trabajo aduciendo que sería un buen tributo para su padre. "And how could he ever tell April that these abysmally sentimental words had sent an instantaneous rush blood to the walls of his throat?" (Yates 1961:217). Estas palabras representan una evidente llamada al orden. A través de la figura del padre, Frank recuerda que su mandato social le dicta trabajar, ascender, en resumen, realizar el sueño americano; no deambular por Europa, entretanto su mujer se gana la vida.

Finalmente, las esperanzas de April terminan de verse truncadas cuando descubre que está embarazada, ya que Frank utiliza esta circunstancia como pretexto para no marcharse. Frank respira tranquilo, ya ha encontrado la coartada que necesitaba, mientras que April vuelve a verse sujeta por el símbolo por antonomasia de la femineidad: la maternidad. Pero esta vez no está dispuesta a renunciar a su emancipación, de manera que insiste en abortar. Él se niega en rotundo y, a pesar de ser consciente de que le va a costar más convencerla, confía en que su voluntad finalmente prevalecerá: "Almost from the start he had seized the initiative, and he was reasonably confident of victory. The idea he had to sell, after all, was clearly on the side of the angels. It was unselfish, mature, and (though he tried to avoid moralizing) morally unassailable. The other idea [...] was repugnant" (Yates 1961:229). El fragmento señala la línea de argumentación que planea seguir, el discurso mediante el que pretende convencer a su mujer de que lo correcto es olvidar París para criar a su hijo en Estados Unidos. Además, la cita apunta a una cuestión central en lo que concierne al vocabulario. La lexicalización, es decir, la selección de ciertas palabras como "maduro" o "moral" es sintomática de la posición ideológica de Frank. El hecho de que

haya escogido esta terminología refleja una visión del mundo donde lo sensato es que una mujer embarazada desee tener el hijo, independientemente de los desajustes que le pueda ocasionar. Obviamente, de haberse adoptado una posición ideológica distinta, las palabras variarían radicalmente y, posiblemente, no se hablaría de una decisión "on the side of the angels". Según la académica Mills, "With almost every word we utter, we have a choice" (1995:127). Dependiendo de la posición ideológica, se utilizarán diferentes vocablos, y viceversa, dependiendo del léxico del que se haga uso, se interpretará el texto de una forma determinada. Por lo tanto, el vocabulario no plasma la realidad, sino una realidad vista a través de una ideología concreta.

Cuando Frank pone punto final a las ilusiones de su mujer, la tensión entre ellos se hace cada vez más palpable. El protagonista plantea su conflicto como un debate, pero poco a poco, se van introduciendo metáforas bélicas en su narración que reflejan el paralelismo que establece entre su situación y la guerra. Las continuas alusiones a "campañas" hacen referencia a ataques simbólicos mediante los que lograr imponerse. Ante la resistencia de April y el miedo a una posible derrota, el vocabulario se radicaliza, dando paso a un mayor número de figuras militaristas: "his final tactic, the dangerous last-ditch maneuver he had hoped to hold in reserve against the possibility of defeat. It was reckless" (Yates 1961:237).

Para subyugarla y conseguir la victoria puede ejercer el poder mediante dos vías: el consentimiento o la coerción. En principio, se inclina por la primera opción, sirviéndose del discurso para legitimar su ideología y obtener el consentimiento de April: "If everything he said was "just words", what was the point of talking? How could any possibility of speech prevail against the weight of stubbornness as deep as this?" (Yates 1961:237). Esta cita es muy gráfica, ya que en ella Frank hace explícito su firme propósito de utilizar el discurso para manipular a su esposa. La paradoja reside en que no se trata de "simples palabras", el lenguaje no es solamente referencial, sino que es el canal primordial por el que ejercer el poder, o, en palabras de Foucault, "[c]omunicar es siempre una forma de actuar sobre otro" (1987:15). Aunque la comunicación verbal no sea la única herramienta de poder, es una de las más efectivas, lo que explica que, pudiendo utilizar otras armas, Frank ponga todas sus esperanzas en ella. La combinación de esta práctica de poder junto con las metáforas bélicas evoca la idea de Maurice Blanchot de que "la violencia tiende a convertirse en violencia simbólica, canalizada por la palabra" (1969:47). La pregunta que surge es ¿cómo adquieren las palabras tal poder? La respuesta se desvela a medida que se indaga en el discurso.

A raíz de su declaración de intenciones, Frank filtra el discurso dominante de "la mística de la feminidad" en la conversación. El diálogo, por tanto, es una práctica discursiva que Fairclough denomina "microevento" (1997:12) y que se diferencia de la "macroestructura" o discurso dominante. Aunque sea algo individual, es interesante resaltar cómo el mismo "microevento" se basa en el discurso hegemónico del contexto que habilita los juegos de poder que se establecen dentro de este marco. Es decir, mediante la práctica discursiva, Frank toma el mando, pero sólo es posible entender la práctica, y la consecuente potestad que le otorga, en relación al discurso social sobre el que se apoya y al que legitima: "individual instance always implies social conventions - any discourse or practice implies conventional types of discourse or practice" (Fairclough 1997:23). En primer lugar, la conversación es indudablemente desigual, siendo Frank quien tiene en todo momento el control. Esto no

es arbitrario, sino que la jerarquía del varón está motivada por las condiciones sociales de un orden patriarcal que le favorece, al tiempo que relega a la mujer. Asimismo, el discurso no sólo refleja unas relaciones asimétricas entre géneros, sino que además, contribuye a las desigualdades de poder. Dentro de la práctica discursiva, Frank pone en marcha diferentes técnicas de control, muchas de las cuales pueden identificarse en el siguiente fragmento:

Isn't it possible there are forces at work here that you're not entirely aware of? That you're not recognizing? [...] I mean things within yourself, things that have their origin in your own childhood- your own upbringing and so on. Emotional things" "You mean I'm emotionally disturbed" "I didn't say that!" But in the next hour, as his voice went on and on, he managed to say it several times in several different ways (Yates 1961:237).

Al seleccionar el discurso, Frank restringe los contenidos, limitando los temas, lo cual le permite dirigir la atención de su interlocutora a ciertos aspectos, a la vez que esquiva otros. Constreñir y controlar el contenido implica poner restricciones a las contribuciones de su compañera. Puesto que insinúa que April está mentalmente desequilibrada, ella no puede negarse a tratar el asunto, sino que lo primero que ha de hacer es defenderse. Esta acusación proporciona a Frank la mejor oportunidad para que la conversación se centre en la relación entre la salud mental de April y el embarazo, dejando de lado la cuestión de París (a pesar de ser lo que a ella le interesa). Además de delimitar el tema, Frank también determina el enfoque, es decir, la óptica desde la que se contempla. Frank impone lo que Fairclough, basándose en la teoría de Michel Pecheux y Louis Althusser, denomina "ideological discursive formations" definidas como "particular ways of talking are based upon particular 'ways of seeing' [...] And just as one is typically unaware of one's ways of talking [...] so also is one typically unaware of what ways of seeing, what ideological representations, underlie one's talk" (1997:38).

Siguiendo con el vínculo entre el modo de hablar y el modo de ver, se observa que no sólo el contenido, también la manera en la que se articula el discurso se encuentra cargada de ideología. En cuanto al aspecto formal, la aparentemente inofensiva formulación de la interrogativa negativa utilizada en la cita anterior esconde otro significado, cuyo efecto es el siguiente: "Using negative questions is sometimes (depending on intonation and other factors) like saying "I assume that X is the case, but you seem to be suggesting it isn't, surely it is?" (Fairclough 2000:38). La pregunta lleva implícita la presuposición de que April tiene un problema. Al darlo por supuesto, se produce un salto cognitivo por el que la cuestión se basa en determinar si el origen del problema está en un desequilibrio psíquico. Tampoco es inocente el hecho de que lo plantee como algo que sobrepasa el conocimiento de April. En cualquier caso, está sembrando la duda, ya que, por muy convencida que esté ella de su cordura, Frank hábilmente se encarga de recordarle que la paradoja del loco es que nunca es consciente de su demencia. Asimismo, la asimetría entre ellos se ve reforzada por otros aspectos formales como los tipos de enunciados que utiliza cada uno. A lo largo de la interacción se expone nítidamente la desigualdad, ya que mientras Frank continuamente emplea aserciones (con la excepción de la interrogativa negativa), April principalmente contribuye a la conversación con interrogaciones.

Por otra parte, aunque él no hable abiertamente de locura (simplemente deja la pregunta en el aire), April inmediatamente presupone su insinuación. La necesidad de dar coherencia a las palabras de Frank, la conduce en un proceso casi automático a inferir que está cuestionando su estado mental. Esta información que no aparece de forma explícita, sino que ella misma se encarga de recuperar con el fin de imponer una cohesión al texto, se denomina implicatura⁴. Las implicaturas se explican en gran medida por la estrecha relación entre discurso social y práctica discursiva. Según Foucault, aquello que sin aparecer explícito en un texto, se puede leer entre líneas, está dicho en otra parte, concretamente, en el discurso social. Por tanto, la línea divisoria entre texto y contexto se difumina, dando pie a la famosa afirmación de Derrida, "Il n'y a pas d'hors de text" (cit. en Norris 1991:157).

Frank se ampara en el discurso para producir y April se basa en el mismo para interpretar. La ideología juega en ambos casos un papel fundamental, pero es sobre todo en lo que no se dice expresamente donde se filtra más eficazmente. A April le es posible inferir el significado de lo que Frank está expresando debido a la previa interiorización de un discurso que promulga que una mujer que no se adapta a los mandatos sociales está loca. Esto concuerda con la tesis de Fairclough de que "[w]hen people produce or interpret texts, they orientate towards conventions as ideal types, by which I mean that texts are produced and interpreted by reference to them" (1997:13). Para Frank, el deseo de abortar no entra dentro de lo que considera "natural" y, aún peor, pone en entredicho su masculinidad: "a man confronted with this bleakest and most unnatural of conjugal problems, a wife unwilling to bear his child" (Yates 1961:232). Esas ideas corresponden a construcciones culturales, pero el hecho de que se encuentren enraizadas en el imaginario colectivo hace que parezcan de sentido común, obstruyendo así la apreciación de la carga ideológica de las mismas. Dicho de otra forma, al asumir automáticamente una lectura, se reproduce una representación ideológica concreta como si fuera de sentido común, es decir, se naturaliza, creando lo que Barthes denominó "el Mito": "[n]aturalization gives to particular ideological representations the status of common sense and thereby makes them opaque, i.e. no longer visible as ideologies" (cit. en Fairclough 1997:42). O lo que sería equivalente, el mito se naturaliza cuando se enmascara la ideología que lo mantiene.

Además, otro requisito fundamental para que la ideología hegemónica pase inadvertida es esconder las relaciones de poder que se sustentan tras ella. Esto explica que Frank utilice la primera persona del plural cuando le indica de la siguiente forma que vaya al psicólogo: "we ought to have you see a psychoanalyst" (Yates 1961:239). Esta vez no pregunta, sino que aserta firmemente, pero con el fin de eludir un despliegue demasiado abierto de poder, opta por la primera persona del plural. De esta forma, evita que la aserción se interprete como una imposición, produciendo la ilusión de que se ha llegado a esta decisión por consenso. En otras palabras, atenúa la coerción mediante la estrategia de la condescendencia. Para ejercer el poder a través de la ideología es fundamental que se oculte el poder, pues su invisibilidad lo hace más efectivo.

Otro aspecto relevante, también mantenido a la sombra, es que en ningún momento se plantea el problema de April como si fuera una cuestión social, sino que, por el contrario,

⁴ Término utilizado por H. P. Grice "to account for what a speaker can imply, suggest, or mean, as distinct from what the speaker literally says" (cit. en Brown and Yule 1983:31).

se percibe como algo individual. Frank repite en varias ocasiones, "Was his wife unhappy? That was unfortunate, but it was, after all, her problem" (Yates 1961:265). La postura de Frank es rotunda: si April no se adapta, ese es su melodrama, ya que su deber es ajustarse a los preceptos sociales. La conjetura de que la sociedad compromete la felicidad y el bienestar de las mujeres no se baraja en ningún momento, no existe esta opción ni para Frank, ni para April. Sin embargo, desde la perspectiva de este trabajo, es ahí donde se hallan las raíces, pues lo que parece individual viene en realidad determinado por una estructura social. Como ya se mencionó, la interacción es algo particular, pero la base de la producción y la interpretación se encuentra en el discurso social. La efectividad de las palabras de Frank, su poder, sólo se entiende en relación con el contexto social y en las posiciones que cada uno ocupa dentro de él, ya que Frank ejerce el poder debido a su condición de agente del discurso social. Puesto que disfruta de la postura dominante, su estatuto se sitúa por encima del de ella.

Por ello, cuando April no actúa de acuerdo a sus expectativas, la manera de "ponerla en su lugar" es cuestionar su salud mental. Este recurso no se explica sólo por el carácter farsante de Frank, sino que es tan común y, de hecho, se ha plasmado tantas veces en literatura, debido a la existencia de un discurso que lo posibilita mediante el sustento de unas relaciones sociales asimétricas. Por una parte, está la palabra del hombre, que representa la autoridad y la razón; por otro lado, está la de la mujer, cuya validez depende de que se ajuste a la del hombre. Esta desigualdad le induce a establecer una analogía entre su relación y la de un psiquiatra con su paciente: "He smiled at her like a patient psychiatrist" (Yates 1961:291). La falta de control de April le permite afirmar que ella no es consciente de un trastorno que él, por su condición de hombre, sí es capaz de identificar. Cabría preguntarse si podría suceder a la inversa y que fuese ella quien cuestionase la salud mental de su esposo. Si se tienen en cuenta la teoría de J. L. Austin acerca de las condiciones para que los actos de habla se realicen con éxito, April podría hacerlo, pero no tendría efectos. Esto se ilustra el ejemplo en el que tras bautizar un barco con el nombre del Generalísimo Stalin, añade que "lo latoso es que yo no era la persona designada para proceder a ese bautismo" (1975:112). Algo así le sucedería a April. La cuestión es quién, en la sociedad patriarcal, tiene derecho a decir qué. En este caso, sólo el hombre tiene autoridad para acusar de loca a su mujer porque el poder sólo llega al lenguaje desde fuera, a través de las condiciones sociales.

Tras la discusión, Frank ha ganado una batalla, pero todavía le quedan otras que lidiar, ya que después de haber estado a punto de liberarse, April se niega a volver a su rutinaria vida como ama de casa. En la siguiente conversación, Frank vuelve a controlar el discurso. Con gran habilidad, focaliza de nuevo todo el diálogo en torno al tema del aborto, desviando la atención del proyecto de París, que en ningún momento se debate. La misma April cae en la trampa de no tocar el tema cuando, después de que Frank defina el aborto como una "negación de la feminidad", todas las miradas se centran en darle un sentido a la pretensión de abortar. Ingenuamente le pregunta: "Is that what women are supposed to be expressing when they don't want to have children? That they're not really women, or that they don't want to be women?" (Yates 1961:244). En esta interrogativa queda patente hasta qué punto Frank se ha salido con la suya, ya que April asume que su problema reside en no querer ser madre. Sin embargo, April no rechaza el hecho de tener hijos en sí, sino que la maternidad la vuelva a relegar a la más absoluta inmanencia; se resiste, por tanto,

a adaptarse a la norma de feminidad imperante. A la pregunta anterior, Frank, tras cierta divagación, responde:

It does sound sort of logical [...] I do remember reading somewhere-oh, in Freud or Krafft-Ebbing or one of these people [...] about a woman with a sort of infantile penis-envy thing that carried over into her adult life; I guess this is supposed to be fairly common among women [...] I think we can assume, though, just on the basis of common sense, that if most little girls do have this thing about wanting to be boys, they probably get over it in time by observing and admiring and wanting to emulate their mothers – I mean you know, attract a man, establish a home, have children and so on (Yates 1961:245).

Esta conversación refleja cómo el lenguaje y el nombrar ciertos hechos supone una fuente de poder elemental, a la vez que implica que otras experiencias se mantengan silenciadas y, por tanto, ocultas. Determinados aspectos de la realidad comienzan a existir cuando se nombran, pues sólo entonces se empieza a reflexionar y a discutir sobre ellos. “Al producir discursos se construyen las entidades de las que se habla” (Foucault 1987:35). El poner nombre a ciertas experiencias es una forma de hacerlas visibles, mientras que el hecho de que muchas permanezcan sin designar las invisibiliza. Esto impide pensar en ellas, ya que si estas experiencias no pueden articularse por el lenguaje es prácticamente como si no existieran. Es preciso recordar el vínculo entre la forma de ver y la forma de hablar a la hora de considerar el caso de April, a quien la incapacidad de dar un nombre a su infelicidad le impide descifrar su opresión. La única salida que tiene April es desentrañar los motivos de su marido, saber a qué intereses responde su discurso y qué ideología legítima, lo cual no es fácil encontrándose ella imbuida dentro del sistema: “unless s/he is aware of the ideological dimensions of discourse, the chances are that s/he will be unconsciously implicated in the reproduction of ideologies” (Fairclough 1997:45).

En 1963, Betty Friedan identifica “el malestar que no tiene nombre” y le pone un nombre, el de patriarcado; es entonces cuando se puede comenzar a hablar de sexismo, opresión, discurso patriarcal, etc. Sin embargo, *Revolutionary Road* se sitúa en los años cincuenta, y, a pesar de que el descontento de la población femenina se hacía cada vez más palpable, todavía habría de pasar una década hasta que las mujeres pudieran reconocer la causa del malestar.

The problem lay buried, unspoken, for many years in the minds of American women [...] she was afraid to ask even of herself the silent question: “Is this all?” For over fifteen years there was no word of this yearning in the millions of words written about women, for women, in all the columns, books and articles by experts telling women their role was to seek fulfilment as wives and mothers. Over and over women heard in voice of tradition and of Freudian sophistication that they could desire no greater destiny (Friedan 1982:13).

El contexto histórico explica que dentro de la novela, April vea sus opciones limitadas; no se trata únicamente de la falta de oportunidades que la sociedad ofrece, sino que su mayor problema reside en que ni siquiera dispone de un canal mediante el que expresar su insatisfacción. Por el contrario, Frank sí cuenta con un lenguaje con el que transmitir su ideología y a través de él encauza la conversación hacia ciertos temas, a la vez que excluye

otros. Tras haber conseguido que toda la atención se dirija al tema del aborto, encuentra un discurso que le permite hablar de “el complejo de castración”, “la envidia de pene” y demás términos extendidos en el lenguaje común.

Aunque Frank utilice este lenguaje dentro del ámbito privado del hogar, su práctica discursiva está ostensiblemente dominada por el discurso dominante, concretamente, por la vertiente del psicoanálisis. En *The Feminine Mystique*, Betty Friedan destaca la influencia del psicoanálisis en la perpetuación de los roles de género tradicionales, haciendo hincapié en cómo la ideología científicista promovida por los seguidores de Freud reducía a la mujer a su función reproductora, haciéndola esclava de la biología. Frank se beneficia de una estrategia muy común, se apoya en el discurso de una ciencia con el fin de legitimar unos intereses particulares. Asimismo, queda patente, una vez más, la estrecha relación entre práctica discursiva y discurso social. Frank no sólo se escuda en la ciencia para avalar sus argumentos, sino que, además, está eludiendo su responsabilidad; no lo dice él, lo dice la ciencia y, a fin de cuentas, ¿quién es ella para cuestionarlo? En esta cuestión reside el verdadero problema de April; no se está enfrentando sólo a Frank, sino que está desafiando todo un sistema que impone a la mujer unas normas que la relegan al papel de madre y esposa, impidiéndole proyectarse como ser trascendente. Frank es sólo un individuo, pero simboliza la autoridad patriarcal y, por ello, lo que respalda sus argumentos es el discurso dominante de la sociedad americana de los años cincuenta. No son simples palabras, son las transmisoras del poder simbólico.

Por otra parte, en las citas se observa cómo Frank justifica sus argumentos amparándose en “la lógica” y en “el sentido común”; es decir, ubica su discurso en el lado de la razón. Pero cabría preguntar acerca de qué lógica, de qué razón y de qué sentido común está hablando y quizás la cuestión más relevante consiste en preguntarse quién define estos términos. Fairclough da una respuesta muy acertada cuando constata que “common sense in its ideological dimension is itself an effect of power. What comes to be common sense is thus in large measure determined by who exercises power and domination in a society or a social institution” (2000:76). El significado es polivalente; sin embargo, los factores contextuales contribuyen a cerrarlo, haciendo que se seleccione uno de los posibles significados casi de forma natural. Lo que se encarga de cercar el significado es la existencia de una interpretación hegemónica que ha sido naturalizada mediante la ideología. La posición de sujeto que Frank ocupa -y que a April le es vedada- le permite determinar las normas, y, aunque April esté en desacuerdo, en ningún momento puede transformarlas e implantar unas nuevas. El poder de decidir qué entra dentro de la lógica, del sentido común o de la normalidad, es un privilegio del que ella carece, pues “[l]a palabra y el poder mantienen tales relaciones que el deseo del uno se realiza en la conquista del otro [...] El hombre de poder [...] es no solamente aquel que hable, sino la única fuente de la palabra legítima [...] Toda toma de poder es también una conquista de la palabra (Clastres, cit. en Ramírez 1989). Es el poderoso quien tiene potestad sobre la palabra, pero al mismo tiempo, sólo es posible obtener el poder a través del lenguaje, de manera que nos enfrentamos a un argumento circular. En cualquier caso, lo evidente es que en la sociedad patriarcal, el poder y, por tanto, el lenguaje, o al revés, el lenguaje y, por tanto, el poder, no sólo están entrelazados, sino que se encuentran en manos masculinas.

La novela respalda esta idea, de manera que cuando Frank pierde autoridad, el poder de sus palabras también se desvanece. A medida que avanza la novela, April empieza a tomar conciencia de la trampa del discurso, hasta meterse de lleno en la estrecha relación entre palabra y poder: "¿Don't 'moral' and 'convencional' really mean the same thing? [...] I don't know what 'mature' means, either, and you could talk all night and I still wouldn't know. It's all just *words* to me" (Yates 1961:236). En esta reflexión sobre el vocabulario, April comienza a poner en duda el discurso de Frank incidiendo en la arbitrariedad y la naturaleza ideológica de la lexicalización y del significado. Al cuestionar qué perspectiva y qué intereses se sustentan tras las elecciones de Frank, deja al descubierto cómo aquello que parece de sentido común en la producción e interpretación lingüística alimenta una ideología clarísima. Es decir, April advierte que Frank emplea unas palabras determinadas con unos significados concretos, no porque estas sean sus únicas opciones, sino porque entre un sinnúmero de posibilidades, ha escogido aquellas que se acomodan a la ideología que desea transmitir. Cada palabra y cada significado resulta de una posición ideológica, que, sin embargo, tiende a ocultarse, naturalizándose así los usos lingüísticos hegemónicos. April ha descubierto la falacia que esconde el hecho de reconocer el significado hegemónico como aquel de sentido común, pues éste únicamente corresponde a la ideología impuesta por el grupo con poder. Cuando se atreve a equiparar el significado de moral con el de convencional, está seleccionando deliberadamente un significado distinto al propuesto por Frank; es decir, está desafiando su autoridad. De ahí se desprende el enfado de su marido, que, furiosamente, clama: "he could have hit her in the face. Of all the insinuating, treacherous little-Christ!" (Yates 1961:235).

Pero teniendo en cuenta el poder que subyace al discurso, es difícil concluir, como hace April, que se trata de simples palabras: "The stake is more than 'mere words'; it is controlling the contours of the political world, it is legitimizing policy, and it is sustaining power relations" (Fairclough 2000:75). La disputa por el dominio del lenguaje no es una cuestión meramente lingüística, sino que es una lucha ideológica. El significado hegemónico no es producto de un consenso, como Ferdinand de Saussure mantuvo, sino que es una imposición ideológica del grupo dominador, naturalizada y aceptada por la comunidad mediante el consentimiento de los dominados. Se puede hablar de consenso, pero desde esta perspectiva sería quizás más correcto llamarlo engaño, pues quien tiene el poder, está también autorizado para nombrar y, por tanto, para controlar los significados hegemónicos que se naturalizan y aceptan por la sociedad. La siguiente cita de *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* pone en tela de juicio que la relación significante/significado sea fruto de un consenso, decantándose por la idea de que es una relación regida por el poder.

'When I use a word', Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean -- neither more nor less.' 'The question is', said Alice, 'whether you *can* make words mean so many different things.' 'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be master -- that's all.' (Lewis Carroll 1971:190).

Algo por el estilo parece pensar Frank cuando, en un acto desesperado por subyugar a su mujer, llega a inventar nuevos significados. Cuando April le dice que ya no le quiere,

responde redefiniendo el significado de la palabra locura para que sirva a su causa: "¿Do you know what the definition of insanity is? [...] It's the inability to relate to another human being. It's the inability to love" (Yates 1961:305). Como muestra la cita, Frank está definiendo la locura de acuerdo con sus intereses. Aunque en anteriores ocasiones, esta operación tuvo éxito, algo falla esta vez porque April, en vez de caer en la trampa, comienza a reír y, finalmente, contesta: "so now I'm crazy because I don't love you – right?" (Yates 1961:306). La estrategia de "[e]l mundo es mi representación" (Bourdieu 1985:66) es la misma que utilizó cuando le hizo creer que estaba loca, pero a estas alturas de la novela, Frank ya ha perdido toda credibilidad.

La autoridad del locutor es una de las "condiciones de felicidad" que Austin señala como requisito para la eficacia del acto de habla. Puesto que April ha dejado de reconocerle autoridad, Frank no detenta ningún poder y, por eso, lo que dice no son más que "simples" palabras. Al contemplar con perplejidad que su discurso carece de eficacia, Frank retrocede y prueba otras estrategias buscando en todo momento actuar sobre ella a través del lenguaje, controlarla mediante la palabra. Sin embargo, sus esfuerzos son en vano porque April ya ha desentrañado lo que hay detrás del discurso y, en consecuencia, no puede tomarle en serio. Esto deja de manifiesto que el poder, tal y como lo concibe Foucault, no es una "propiedad", sino más bien una "estrategia", cuyos efectos de dominación se atribuyen "a unas disposiciones, a unas maniobras, a unas tácticas, a unas técnicas, a unos funcionamientos [...] una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad, más que un privilegio que se podría detentar [...] la batalla perpetua" (1976:33).

April es plenamente consciente de que si bien puede oponer cierta resistencia, lo único que conseguirá rebelándose es ser tachada de loca. Ante el discurso de Frank, ella se ríe, contesta, pero en ningún momento ofrece un "contradiscurso", ya que este discurso correspondería a lo que Foucault llamó el discurso del "loco", definido por estar "beyond comprehension and therefore reason" (1988:48). Existe una conexión entre April y John Givings, el hijo perturbado de sus vecinos, cuyo rechazo a conformarse a los mandatos sociales le ha costado el internamiento en un manicomio. No es casual que el primer apellido de April sea Johnson, ya que John representa su alter ego. Uno de los rasgos compartido por ambos, que permite establecer una identificación entre ellos es el dolor físico que se refleja en sus rostros. La cara de April "looked as if it were set to endure physical pain" (Yates 1961:16) y la de John destaca por "chronic physical pain" (Yates 1961:194). John representa esa parte de ella que desea liberarse, pero su ejemplo también le previene de hacerlo mostrándole cuales son las consecuencias que se derivan de la trasgresión de las normas sociales. En una ocasión, John dice: "when you do see the hopelessness, that's when there's nothing to do but take off. If you can" (Yates 1961:200). Este "si es que puedes" es la clave, ya que ni April ni John pueden. La sociedad les tiene aprisionados en un orden que no han elegido, con el que no están de acuerdo, pero del que les es imposible escapar porque liberarse no está en sus manos. La situación de April en este momento coincide con el dilema que, según Simone de Beauvoir, pone en una encrucijada a las mujeres: "o está de acuerdo o no lo está; y en nombre de todo el sistema de principios imperantes, debe estar de acuerdo. Si rechaza su adhesión, está rechazando todo el sistema; no puede permitirse semejante campanada; no tiene medios para reconstruir una sociedad diferente; aunque no

acepte esta" (2005:772). April, por tanto, carece de un discurso con el que hacer frente al discurso hegemónico de Frank.

Dentro de la novela no tiene otra posibilidad. A lo largo de este capítulo se observa cómo llama a diferentes puertas, pero una tras otra, todas se le van cerrando. No desea permanecer más tiempo en la inmanencia, pero cualquier intento por salir de ella la convertirá en una inadaptada. Su diagnóstico está escrito: una mujer que no acepta su papel de objeto es una histérica dentro del discurso freudiano y lacaniano imperante de "la mística de la femineidad". Ante la falta de oportunidades que la sociedad le ofrece, toma la determinación de suicidarse. Paradójicamente, esto implica tener un proyecto que trascender y actuar hacia él. Puesto que es la primera y única vez que se convierte en sujeto, es precisamente entonces cuando se le concede una voz narrativa. Al decidir sobre su muerte adquiere el control del que carecía sobre su vida.

El último capítulo en que aparece April está escrito de forma análoga al capítulo en el que se introduce a Frank. El narrador comienza dando el nombre de "April Johnson Wheeler" y, poco a poco, se introduce dentro de su conciencia para ofrecer su versión. Estos dos recursos muestran una conversión de April en sujeto en la que el nombre funciona como símbolo de identidad. Por primera vez, April trasciende de ser percibida a percibir ella, pero los amagos de cartas inacabadas que escribe a Frank la noche anterior delatan una voz bastante fragmentada. El capítulo relata lo que April hace y piensa la mañana de su suicidio. Este día no parece tener nada de excepcional, más bien se presenta como un día cualquiera en la vida de la protagonista, cuya rutinaria existencia se había mantenido en la sombra hasta entonces. Cuando su marido se marcha, April, como buena ama de casa, se dirige a la cocina, donde recoge la mesa, lava los platos y a continuación pone la casa en orden, cambia las sábanas, etc. En resumen, sigue toda la serie de rituales que lleva repitiendo día tras día desde hace años, exponiendo lo interiorizadas que tiene las prescripciones sociales.

El momento climático emerge cuando April llama a la casa de los vecinos donde se encuentran sus hijos y, tras un ademán de despedirse de ellos, rompe a llorar. Su desconsuelo interrumpe la monotonía y es entonces cuando la narración pasa de describir las tareas de April a adentrarse en sus pensamientos. Se remonta a la noche anterior y sus innumerables intentos de escribir cartas de despedida a Frank. Estas cartas inconclusas responden a sus esfuerzos por articular su descontento. Puesto que no es capaz de terminar ninguna de ellas, opta finalmente por quemarlas, limitándose a dejar una pequeña nota en la que exime a su marido de toda culpa. Al principio de la novela April expresaba: "If it's not his fault, whose fault is it? How did we ever get into this strange little dream world" (Yates 1961:116). La tragedia de April consiste en el hallazgo de que su opresión no depende de un individuo, sino de todo un orden social. Por tanto, es difícil culpar a Frank cuando él no es más que otra víctima de este orden. Asimismo, todas sus tentativas de escribir una carta evidencian cómo su decisión es algo premeditado, no un acto impulsivo, como de otra forma se podía haber interpretado, pues April es en todo momento consciente de lo que va a hacer.

A continuación reflexiona acerca de su vacía existencia y, finalmente, se detiene a recordar episodios de su niñez. La confrontación de la infancia con el presente y la permanente sombra de un futuro efímero resultan tremendamente trágicas. Lo más amargo es que nada parece haber cambiado desde su infancia, la obediencia a sus tías en su niñez

se ve reemplazada por la dependencia absoluta a su marido en la actualidad y su forma de abordar la vida se asemeja a un juego infantil: “Oh, for a month or two, just for fun, it might be all right to play a game like that with a boy; but all these years!” (Yates 1961:329). A la afirmación de Bourdieu “El hombre es un niño que juega a parecer hombre” (2000:97) hay que añadir que en el caso de la mujer sucede a la inversa, a ella se le inculca que se recree jugando a ser una niña toda su vida. Pero entre la infancia y la vida adulta de April radica una diferencia crítica y es que, mientras en su infancia existe la esperanza de un mañana mejor, en el presente ha desaparecido todo resquicio de ilusión, hasta el extremo de que, desencantada, ha optado por poner punto final a su futuro ese mismo día.

En este capítulo, April deja de simular, renuncia a seguir representando más papeles y, por primera vez, se dispone a actuar. Paradójicamente, esto supone una transición de objeto a sujeto; trazar un proyecto y trascender hacia él. Finalmente, ha renunciado a la inmanencia; se resiste a que la vida la traiga y la lleve y se dispone a coger las riendas de su propia existencia. Desgraciadamente, puesto que la sociedad patriarcal de los años cincuenta no ofrece ninguna alternativa para la emancipación femenina, la muerte representa la única salida. April no puede decidir sobre nada en su vida, lo único que le queda es elegir su muerte. Las últimas palabras de April concluyen la narración con la misma idea con la que se iniciaba este artículo: “knowing what she had always known”. El hecho de que ella siempre ha sabido es lo que explica sus actos a lo largo de la novela.

La gran crítica a la sociedad es que la autonomía de April está tan limitada que sólo puede imponer su voluntad, sólo tiene la opción de tomar las riendas de su existencia, mediante el suicidio. Por otra parte, la lectura del suicidio como denuncia de la falta de oportunidades para las mujeres es posible porque en la actualidad existen unos canales mediante los que pueden expresarse. En el ensayo “Can the subaltern speak?”, Gayatri Spivak (1988) desarrolla el argumento de que para que el suicidio pueda constituir una contestación al poder, han de existir las estructuras pertinentes para que los grupos oprimidos puedan comunicarse. Es decir, para que el suicidio de April pudiera interpretarse como un acto político reivindicativo se necesitaban unos canales que en los años cincuenta no existían, pero en la actualidad sí. En conclusión, esta investigación contribuye a explicar el renovado interés que ha surgido en los últimos años sobre *Revolutionary Road*, al tiempo que permite rescatar esta obra de arte con el fin de darle una lectura desde una perspectiva distinta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J. L. 1975. *Ensayos filosóficos*. Madrid: Revista de Occidente.
- BEAUVOIR, S. 2005. *El Segundo sexo*. Madrid: Cátedra. Colección Feminismos.
- BIRCH, D. 1989. *Language, Literature and Critical Practice*. New York: Routledge.
- BLANCHOT, M. 1969. *El Espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- BOURDIEU, P. 1985. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal Universitaria. Series Educación.
- . 2000. *La Dominación masculina*. Barcelona: Anagrama

- BROWN, G. y G. YULE. 1983. *Discourse Analysis*. London: Cambridge University Press
- CARROLL, L. 1971. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. London: Oxford University Press.
- FAIRCLOUGH, N. 1997. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.
- . 2000. *Language and Power*. London: Longman.
- FOUCAULT, M. 1976. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- . 1987. *El Orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- . 1988. *Madness and Civilization*. New York: Random House.
- FRIEDAN, B. 1982. *The Feminine Mystique*. Harmondsworth: Pelican Books.
- HALLIDAY, M. 1978. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Arnold.
- MCKELVEY, TH. 1942. *Women in War Production*. New York: Oxford University Press.
- MILLS, S. 1995. *Feminist Stylistics*. New York: Routledge.
- NORRIS, C. 1991. *Deconstruction: Theory and Practice*. New York: Routledge.
- RAMIREZ, J. "El significado del silencio y el silencio del significado". *Scripta Vetera: Edición Electrónica de Trabajos Publicados*. Cádiz. 20 Marzo 2011. <http://www.ub.es/geocrit/sv-73.htm/>
- SPIVAK, G. 1988. "Can the subaltern speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. C. NELSON y L. GROSSBERG. Urbana: Urbana University Press. 271-313.
- YATES, R. 1961. *Revolutionary Road*. New York: Vintage.