

Fecha de recepción: 3 mayo 2011
 Fecha de aceptación: 20 diciembre 2011
 Fecha de publicación: 25 enero 2012
 URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art4-4.php>
 Oceánide número 4, ISSN 1989-6328

Dialogismos, silencios y lagunas en la narración de *Revolutionary Road* de Richard Yates

Macarena García-Avello
 (Universidad de Oviedo, Spain)

RESUMEN:

Partiendo de la tesis de que *Revolutionary Road* (1961) constituye lo que Umberto Eco denominó "obra abierta", el objetivo de este estudio es indagar en la narración con el fin de identificar los distintos niveles de lectura que conforman la novela. En este artículo se pretende realizar un análisis exhaustivo de la narración; la coexistencia de dos focalizadores, un narrador externo y otro interno que se identifica con el protagonista, crea lo que Mikhail Bakhtin denomina el "dialogismo" de dos conciencias lingüísticas que saca a la luz las discordancias, contradicciones y lagunas entre ambos narradores. Las diferentes técnicas narrativas desvelan una interpretación de la novela que tradicionalmente ha pasado desapercibida, a pesar de la luz que arroja a la hora de comprender la obra de Yates.

Palabras clave: *Revolutionary Road*, narración, dialogismo, representación, obra abierta

ABSTRACT:

Richard Yates's *Revolutionary Road* (1961) exemplifies Umberto Eco's definition of an "open work". Therefore, this article aims to delve into the narration in order to examine the dialogism between an external narrator and an internal one, the main character, along with the contradictions and silences derived from the narrative techniques. The examination of the narrative techniques unveils an interpretation that has been traditionally overlooked, in spite of its importance as far as Yates' work is concerned.

Keywords: *Revolutionary Road*, narration, dialogism, representation, open work

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 académicos^[1] y de divulgación sobre el autor y su trabajo, la biografía de Blake Bailey^[2] 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.

El presente estudio parte de la tesis de que *Revolutionary Road* constituye lo que Umberto Eco denominó "obra abierta": "un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante" (1985:76). La polisemia y la polifonía impiden reducir la novela a una sola interpretación, permitiendo identificar distintas capas de lectura. Lo que abre todo el abanico de posibilidades es que en la misma novela coexisten múltiples significados que, dependiendo de cómo sean descifrados, permitirán varias exégesis. La pluralidad de interpretaciones es reflejo de su calidad literaria y es, además, la razón de que siga estando de actualidad medio siglo después de haber sido escrita. Más concretamente, este artículo pretende realizar un estudio exhaustivo de la narración con el fin de examinar el dialogismo, las contradicciones entre conciencias lingüísticas, los silencios y la relación texto / contexto, que

necesariamente conducen a unas conclusiones distintas de las que sugiere una lectura superficial.

Puesto que la influencia del entorno, en concreto del discurso dominante de los años cincuenta, es determinante para la representación del mundo ofrecida en la narración, es necesario comenzar con una breve mención al contexto histórico en el que sucede la acción, particularmente al discurso de género. Durante la Segunda Guerra Mundial, el reclutamiento de los varones obligó al gobierno de Estados Unidos 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. Asimismo, este retorno a la domesticidad estuvo acompañado del resurgimiento de la ideología patriarcal más recalcitrante. El discurso dominante de los años cincuenta se sustentó en una serie de dicotomías en función de la oposición masculino/femenino, ocasionando la división del mundo en dos géneros que no eran iguales políticamente, sino que entre ellos se establecía una jerarquía a favor de lo masculino. 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.

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 detalló por primera vez en 1963 en el ensayo pionero de Betty Friedan, *The Feminine Mystique*. En él, se denunciaba el prototipo de mujer impuesto por la ideología patriarcal dominante en la época que Friedan denominó "la mística de la feminidad". Según la autora, esta ideología perpetuaba 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 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", concretamente en 1955, en un barrio residencial a las afueras de Nueva York, donde Frank y April Wheeler viven con sus dos hijos. Al microcosmos imaginario de la calle "Revolucionaria", se accede mediante dos vías principales, la narración y los diálogos. Este trabajo indaga en la narración con el objetivo de identificar los distintos niveles de lectura que conforman la novela. Por tanto, el primer paso consiste en dar respuesta a tres preguntas que se podrían resumir como el qué, el cómo y el quién. Es decir, ¿qué se narra?, ¿quién lo narra? y, ¿cómo? Estas cuestiones nos permiten adentrarnos en la polisemia de la novela que, como se adelantó en la introducción, constituye uno de los grandes logros de Yates.

Puesto que el punto de vista, así como el enfoque adoptado, condicionan la representación de la realidad que se muestra, el primer paso será identificar el punto de vista de la obra, es decir, a quién pertenece la perspectiva y la voz. En *Revolutionary Road*, el narrador omnisciente del primer capítulo pierde protagonismo en el momento en que la trama se centra en la vida matrimonial de Frank y April Wheeler. Los episodios relativos a los Wheeler están narrados en tercera persona, pero la focalización es variable, coexistiendo dos focalizadores, uno externo, el narrador, y otro interno, Frank. No obstante, la cuestión es aún más compleja, ya que es posible establecer una segunda división entre perspectiva y voz de la narración; en otras palabras, quién ve y quién habla. En un primer nivel de lectura parece que la voz corresponde al narrador, mientras que la perspectiva pertenece a Frank, pero a medida que se profundiza en la novela, se observa una infinidad de ocasiones en que la visión del narrador se sitúa por encima de la de Frank, así como en otros casos la voz de Frank se apodera de la narración, coincidiendo con el "Free Indirect Discourse", definido por Hawthorn como "the use of grammar third person utterance (with certain modifications) to present us with a character's speech (verbal or non-verbal) thoughts" (2001:84). De esta forma, se establecen dos conciencias lingüísticas que se entremezclan dando lugar a las siguientes uniones: perspectiva y voz del narrador, perspectiva de Frank y voz del narrador (lo más frecuente) y perspectiva y voz de Frank.

Esta combinación produce un dialogismo interno entre narrador y personaje que desmantela la ilusión de una representación objetiva y libre de ideología, algo que, por obvio que parezca, es fácil olvidar cuando se está inmerso en la lectura. En este caso, el dialogismo no origina una polifonía,

pero posibilita un análisis de la conciencia lingüística de Frank que permite desvelar aspectos centrales de su ideología y de su percepción del mundo. Esto se ajusta a la idea de Bakhtin de que "[t]he goal of dialogism is not mimesis but rather the representation of how reality appears to the hero's consciousness" (1981:135). Su narración ejemplifica la frase de Bourdieu "[e]l mundo es mi representación" (1985:66); es decir, el protagonista presenta su versión como si reflejara una verdad absoluta, cuando no es más que la visión que se deriva de su posición ideológica. La tentativa de buscar una explicación a las inconsistencias de su representación remite en última instancia al discurso dominante de la época, cuyo influjo desfigura la visión del personaje. Las contradicciones de Frank apuntan a la influencia que el discurso social dominante ejerce sobre su propio discurso individual. *Revolutionary Road* realiza la ideología del protagonista trasladándola a un primer plano, y, al hacerla visible, la desnaturaliza. Por tanto, el dialogismo tiene una función doble: destaca el discurso que subyace a la representación de Frank y aporta un excedente de información dirigido a desenmascarar la otra cara de los protagonistas. Es decir, la perspectiva del narrador no sólo desestabiliza la autoridad y credibilidad de Frank, sino que, además, estas contribuciones representan la única vía de acceso a ciertos datos. Este segundo aspecto no es exclusivo de *Revolutionary Road*, sino que según Bakhtin, muchas novelas especulan con lo que está escondido: "The novel devises various forms and methods for employing the surplus knowledge that the author has, that which the hero does not know or does not see [...] it can be used to complete the image of an individual" (1981:64).

Para ilustrar el funcionamiento de las dos conciencias lingüísticas se puede establecer una correlación entre el dialogismo y las fuerzas centrípetas y centrífugas. El narrador sigue un movimiento análogo a las fuerzas centrípetas, girando alrededor de un centro representado por Frank, hacia el que gradualmente se acercan. Como reacción a este movimiento surge una fuerza ficticia, la centrífuga, equivalente a la narración de Frank, originada en el centro (su conciencia) desde donde se proyecta hacia el exterior. Esto explica que, como se evidencia a continuación, el análisis de su relato revela más del propio Frank y del discurso interiorizado por éste que del mundo que le rodea. Para captar este fenómeno se requiere ahondar en el vínculo entre el discurso individual y el discurso social de la América de los años cincuenta brevemente expuesto en la introducción. A pesar de que en principio, las fuerzas centrífugas nacen como reacción al movimiento centrípeto, posteriormente actúan de manera simultánea, gestando dos posibles lecturas. La primera se lleva a cabo imponiendo al texto una coherencia de la que carece y que sólo es ilusoria, pues implica pasar por alto todas las contradicciones, omisiones y aparentes errores que en él se encuentran. La segunda consiste precisamente en lo contrario, explotar las incongruencias con el fin de obtener una interpretación más compleja, pero también más rica. El objetivo de este artículo es indagar en esta última opción, ya que, a pesar del deseo por parte de quien lee de imaginarse una cohesión, el lenguaje reflejado en la novela no es unitario: "Literary language is not represented in the novel as a unitary, completely finished off, indubitably language - it is represented as a living mix of varied and opposing voices" (Bakhtin, 1981:29). De esta forma, existe una tensión constante, así

como una negociación de significados, entre ambas narraciones. Según se narre desde una u otra conciencia lingüística, la interpretación y, más concretamente, la credibilidad otorgada al relato variarán. Por tanto, es necesario distinguir la procedencia de cada narración, identificar las contradicciones que se originan entre ellas y seguir las pistas a las que apunta el narrador.

El hecho de que se le conceda a Frank una voz narrativa supone la condición para que pueda constituirse como sujeto. Él se encarga de ofrecer su visión del mundo y, convencido de estar en posesión de la verdad, en ningún momento cuestiona su autenticidad (y de no ser por el dialogismo, muchos lectores y lectoras tampoco lo haríamos). Asimismo, en literatura no hay nada inocente; si se le ha dado voz a Frank es porque en la novela, al igual que en la sociedad americana de posguerra, el lenguaje y, por consiguiente, el poder están en manos masculinas. El derecho a controlar el lenguaje deriva en el dominio de la interpretación y, lo más importante en este caso, en el dominio en la representación. Como afirma Simone de Beauvoir "La representación del mundo, como el mismo mundo, es una operación de los hombres; lo describen desde su propio punto de vista, que confunden con la verdad absoluta" (2005: 229).

April, por el contrario, está silenciada durante la mayor parte de la novela. No es casual que no se le haya dotado de una voz narrativa propia, ya que esto evidencia su alteridad dentro del orden social. Puesto que tiene cortadas todas las vías de comunicación, no se encuentra en disposición de ofrecer una narración desde su punto de vista que desafíe la autoridad de su marido. Su situación es paradigmática de la opresión de la mujer en los años cincuenta, de manera que es posible establecer un paralelismo entre el microcosmos creado por Frank y el mundo patriarcal dividido en dos géneros sobre los que se basan la serie de oposiciones binarias que respaldan la hegemonía masculina. Cuando Frank se define en oposición a April, lo hace en función del discurso social dominante de género que en todo momento reproduce. Él se asume como sujeto, es el "Yo", mientras que a su esposa la relega a la categoría de objeto o "La Otra". A continuación se profundizará en cómo entre lo masculino y lo femenino se cimientan unas relaciones de poder y unos estereotipos que influyen en todos los aspectos de la vida de ambos personajes.

Sin embargo, la narración no está monopolizada por Frank, sino que aunque el autor no ofrezca crónicas alternativas, procura determinadas piezas que, correctamente encajadas, aportan bastante luz. El narrador también plasma una sociedad dividida en géneros, pero con una diferencia trascendental, ya que lo representa de manera crítica. Por ello, lejos de aprobar o legitimar el discurso de Frank, está sentando las bases para una futura subversión. En las siguientes líneas se examinarán los aspectos en los que difieren las dos visiones con la finalidad de determinar cómo el dialogismo que se establece entre ellos deja al descubierto las incoherencias del discurso de Frank. Con este fin, conviene tener en cuenta la afirmación de Macherey de que "los silencios, lagunas y contradicciones de un texto son más indicativos de sus presupuestos teóricos que sus afirmaciones explícitas. En los silencios de un texto, en sus contradicciones y carencias, es donde mejor se puede apreciar la presencia de una

ideología" (cit. en Moi, 1988: 34). Como ya se mencionó, el objetivo primordial es explotar los puntos débiles del discurso de Frank, ya que las discordancias, carencias y limitaciones que el dialogismo desvela proporcionan la clave para obtener una imagen más fidedigna de los dos protagonistas, así como de su contexto.

El segundo capítulo comienza con el nombre "Franklin H. Wheeler". Al introducir al personaje a través de su nombre, se pone de relieve la estrecha relación que existe entre nombre e identidad. A continuación, el narrador hace una reseña distante e impersonal del aspecto físico de Frank, a quien se describe tal y como se le ve desde fuera, es decir, desde la perspectiva y la voz del narrador externo. Sin embargo, según va avanzando, comienza a adentrarse en la perspectiva de Frank, hasta que la voz del protagonista termina por apropiarse de la narración. Esta estrategia narrativa manifiesta una clara influencia del cine, donde el mismo fenómeno se plasma cuando tras ofrecer una vista panorámica de Frank, la cámara se acerca hasta posarse en un plano largo de la cara del protagonista, cuya finalidad es producir la impresión de estar introduciéndose en su conciencia. Con esto se origina un cambio de mirada, el espectador/a pasa de mirar al personaje a mirar a través de él, contemplando las imágenes que su cerebro reconstruye.

Pero la narración de la novela no se basa únicamente en la mirada, sino que hay dos niveles, mirada y lenguaje, o en términos literarios, perspectiva y voz. Por consiguiente, este proceso no está igualmente estructurado, ya que al estar difuminado, resulta prácticamente imposible dividirlo en secuencias y, por ello, la analogía de las fuerzas centrípetas y centrífugas es más útil a la hora de explicar esta técnica literaria. Al principio del capítulo, se observa cómo el narrador se acerca gradualmente hacia el centro, personificado por Frank, pero a medida que se aproxima, se cruza con la fuerza centrífuga (la narración de Frank), que empieza a actuar simultáneamente, llegando a confundirse la una con la otra. La siguiente cita corresponde al momento en el que Frank se apodera de la voz narrativa:

All that afternoon in the city, stultified at what he liked to call "the dullest job you can possibly imagine", he had drawn strength from a mental projection of scenes to unfold tonight: himself rushing home to swing his children laughing in the air, to gulp a cocktail and charter through an early dinner with his wife; himself driving her [...] with her thigh tense and warm under his reassuring hand [...] himself glowing and dishevelled. (Yates, 1961: 13)

En un primer momento, el narrador mantiene su voz y únicamente adopta la perspectiva de Frank, pero poco a poco, las voces del narrador y el personaje se van entremezclando. La primera vez que se introduce la voz de Frank se señala gráficamente con comillas, pero a medida que se va sumergiendo en su imaginación, las voces de ambos comienzan a confundirse, hasta que hacia el final de la cita, la voz narrativa de Frank se incorpora por completo.

La mirada y la voz de Frank permiten dilucidar los aspectos mencionados anteriormente. A través del uso de la transitividad y de la selección del vocabulario asociado a él y a April, la voz del personaje refleja cuestiones de su ideología. La transitividad es un concepto de Halliday "concerned with the representation of who acts (who is agent) and who is acted upon (who is affected by the actions of others)" (cit. en Mills, 1995:75). En el extracto anterior de la novela es obvio que Frank es sujeto agente del proceso material de acción intencionada correspondiente al verbo "llevar", mientras que April es la afectada por la acción. Él se construye en oposición a su esposa, asumiéndose como "el Uno" y asignándole a ella el papel de "la Otra": él lleva/ ella es llevada, él representa la calma, ella la tensión que él se encarga de tranquilizar, lo que a su vez implica una nueva dicotomía entre racionalidad y emotividad. También es relevante el poder casi absoluto que parece tener en la cita la mano del protagonista. La imagen de la mano es un símbolo recurrente que funciona como locus de poder masculino a lo largo de la novela. El uso de la transitividad, el vocabulario y las metonimias demuestran que el lenguaje no es sólo referencial, sino que está cargado de una ideología que, en este caso, desempeña una división de los personajes en dos categorías, sujeto/objeto, masculino/femenino. En cuanto a la mirada, durante las horas de trabajo, Frank se complace en la fantasía que ha creado en torno a su familia. La estampa que imagina está claramente influenciada por los estereotipos dominantes de la "mística de la feminidad": el hombre, después de un duro día de trabajo regresa a un hogar donde es recibido casi como un héroe por su dócil esposa y sus hijos. Sin embargo, la realidad no se corresponde con su descripción, sino que es sólo el fruto de una ilusoria representación mental. Los tiempos verbales manifiestan el contraste entre realidad y ensueño, el presente continuo con valor de futuro que utiliza en el ejemplo anterior sitúa la escena en la esfera de lo especulativo, de lo irreal.

Sin embargo, el mundo onírico se ve interrumpido cuando el narrador retoma la voz para mostrar una realidad opuesta a la ficción inventada por Frank. No sólo su familia difiere de la idealizada imagen del hogar americano, sino que la evidente hostilidad de Frank hacia su mujer se hace explícita cuando el narrador afirma que "before his very eyes she would dissolve and change into the graceless, suffering creature whose existence he tried every day of his life to deny" (Yates, 1961:13). Además, su hábito de morderse la mano es bastante revelador, pues muestra cómo Frank exterioriza su desasosiego e inseguridades destrozándose las manos. Aquella mano que había imaginado poderosa y fuerte, capaz de tranquilizar a su esposa, se describe ahora como "magullada", reduciéndose a la categoría de "a pulp of blood and gristle" (Yates, 1961:14). El nítido contraste entre la mano imaginada y la real concuerda con la disparidad que existe entre la realidad y la idealización. Este abismo le provoca un sentimiento de fracaso intolerable, induciéndole a una autodestrucción simbolizada por la imagen de la mano. A lo largo de la novela, Frank proyecta muchas de sus inseguridades en sus manos: "uncertain what to do with his hands" (1961: 15) "both stiff trembling hands" (Yates, 1961:17). Puesto que la mano encarna el poder masculino, estos episodios desvelan cómo la omnipotencia del hombre no es más que una ilusión imposible de alcanzar, una aspiración irreal que produce la crisis

del sujeto masculino representada por la mano reconcomida. Es posible concluir que Frank confabula estas fantasías con el fin de negar una realidad que no concuerda con sus expectativas. Por otra parte, el ideal con el que Frank se mide no es producto de su imaginación individual, sino que corresponde al discurso dominante y, en consecuencia, forma parte del imaginario colectivo. El desajuste entre sus expectativas y la realidad deja al descubierto la mediación de los estereotipos y el discurso dominante en la visión de Frank. La recurrencia de este fenómeno muestra cómo la representación del protagonista no sólo no es objetiva, sino que, además, esta ficción tiene sus raíces en el discurso social.

El lenguaje de Frank tampoco es un medio transparente que refleja fielmente la realidad, sino que está igualmente cargado de ideología y valores. Por tanto, es necesario desconfiar de la neutralidad de Frank como narrador, pero también del lenguaje, aparentemente inocente, mediante el que representa su realidad. Este último punto adquiere relevancia porque la mayoría de veces que el narrador adopta la voz de Frank no aparece señalado explícitamente; por ello, es indispensable buscar otros indicios para distinguir entre las dos conciencias lingüísticas. El más frecuente es el cambio en los tiempos verbales, pues cuando Frank se apropia de la voz narrativa, predominan los futuros y modales, tiempos que en inglés suelen utilizarse para especular. Como ya se adelantó, los tiempos verbales llevan implícita una división entre el mundo de lo imaginario, donde se sitúa Frank, y el real, el del narrador. Esto pone de relieve la disparidad que existe entre el mundo interior de Frank, claramente distorsionado por el discurso dominante, y la realidad. Las numerosas alusiones a los sueños y a la acción de dormir refuerzan la idea de que por un lado se encuentra la ficción soñada por Frank y, por el otro, la terca realidad que permanentemente invade la ilusión onírica.

La ideología que descubre el dialogismo impregna todos los aspectos de la vida de Frank, de manera que no es extraño que el retrato que ofrece de April sea una distorsión más. La conciencia lingüística de Frank no la describe como es, sino a través de sus ojos. Puesto que April no tiene una voz narrativa propia hasta el último capítulo, para reconstruir su imagen es indispensable tener en cuenta el juego dialógico, compuesto por las siguientes fases: rescatar la información adicional facilitada por el narrador, compararla a continuación con la visión de Frank y explorar las contradicciones. Sin embargo, salvo en el primer capítulo, la constante intromisión de Frank dificulta considerablemente la recuperación de una imagen de April que no esté mediada por el discurso de su marido. El capítulo primero se limita a ofrecer una descripción del físico de la protagonista, con la constatación de que el papel que interpreta en *The Petrified Forest* ¹²¹ le viene como anillo al dedo. La conexión entre April y Gabriela establece una intertextualidad entre ambas obras. Gabriela es una camarera de un bar de carretera en mitad del desierto que sueña con escapar de este desolador lugar para vivir en París. Aunque deposita sus esperanzas de huir en los hombres que la rodean, todos ellos están demasiados atrapados en sus asuntos como para facilitarle una salida.

A partir del capítulo dos, la permanente interferencia de la conciencia lingüística de Frank

deja al narrador un margen de acción limitado que le obliga a transmitir los excedentes de información de manera sutil, escondiendo ingeniosamente indicios en el lenguaje. Puesto que las pistas están diseminadas por toda la novela, es necesario recuperarlas e ir encajándolas como si se tratara de las piezas de un puzzle. Una de las estrategias narrativas consiste en la utilización de un elevado número de adjetivos calificativos para describir la apariencia de April, ya que estos tienen la doble función de perfilar su retrato físico y, a la vez, revelar aspectos de su psicología. No es difícil advertir que existen numerosas menciones a su "sonrisa falsa". La primera vez que se menciona es mientras está sobre el escenario, actuando en *The Petrified Forest*. En el contexto de la función, este detalle no tiene nada de extraño, pero una vez finalizada la obra, el narrador sigue haciendo referencia a ella, comparando cada sonrisa a esa "curtain-call smile" (Yates, 1961: 15). Esto sugiere que en su vida cotidiana, April también representa un papel; puesto que la sonrisa suele ser sinónimo de alegría y felicidad, el hecho de que tenga que forzarla o fingirla indica que, además de no estar satisfecha con su vida, se siente obligada a adoptar una pose con la que disimular. Este gesto se convierte en un recurso mediante el que ocultar sus verdaderos sentimientos. Las alusiones a "that false, vulnerable smile" (Yates, 1961: 33) se repiten a lo largo de la novela, identificando así la apariencia de April, concretamente su sonrisa, con una máscara bajo la que se esconde su verdadera identidad. Pero la otra cara queda al descubierto cuando, al terminar la actuación, el narrador describe su rostro reflejado en el espejo: "Her face in the mirror [...] looked forty years old and as haggard as if it were set to endure a physical pain" (Yates, 1961: 16). La estampa de una mujer envejecida prematuramente, cuyas ojeras revelan agotamiento, evoca su desidia. Pero lo más significativo es que en su rostro se percibe el dolor físico de una mujer que se muestra demacrada e infeliz.

Hasta este momento ha sido posible recuperar unas cuantas pistas: se sabe que April representa un papel para tapar su malestar, pero la incógnita que surge concierne a la causa de esta pesadumbre. El narrador proporciona la pieza que quedaba por encajar cuando, unas líneas más adelante, explica que, al mirar a Frank, los ojos "rojos" de April "flashed reproach" (Yates, 1961: 13). Los ojos, popularmente considerados el espejo del alma, señalan que April tiene resentimientos hacia Frank, de lo que se deduce que le culpa a él de su infelicidad. Las referencias a la infelicidad de April se suceden a lo largo de la novela, especialmente en la primera parte. Otro ejemplo relevante es cuando están cenando en casa de unos amigos y el narrador describe cómo April exhala "sad and aristocratic spires of cigarette smoke at the ceiling" (Yates, 1961: 60). La palabra clave es tristes. Dado que la tristeza no es una cualidad posible en las volutas de humo, queda patente que el narrador está transfiriendo los sentimientos de April a las volutas. Pero lo interesante no es que personifique el humo, sino la identificación de ella con el humo. Por sus propiedades de inmaterialidad, por ser algo que se escapa al alcance humano, la imagen del humo es muy sugerente, ya que el humo literalmente produce una distorsión que hace ver la realidad borrosa. Esta humareda es la que hace falta despejar para poder acceder a una visión más nítida de April.

Una de las dicotomías con la que el narrador es especialmente crítico compete a la organización de los espacios. El narrador delata la terrible desigualdad que se establece entre el exterior, ámbito en el que Frank se mueve, y el interior del hogar en donde April se encuentra confinada. Esta división tiene la función adicional de transmitir importante información sobre April: "It was still necessary for him to kill most of each day at the office [...] and for her to spend it imprisoned in the reality of their home" (Yates, 1961: 232). Con esta frase, el narrador trata de dismantelar la falacia que encubre la repartición de los espacios según el género. Frank, en efecto, se dedica a la vida pública, pero también controla el ámbito privado (la misma cita define el hogar como un espacio común). April, sin embargo, se limita a la domesticidad, errónea y hábilmente denominada esfera "privada". Una de las grandes trampas del patriarcado consiste en la confusión lingüística entre "privado" y "doméstico", debido a que el uso generalizado del término "privado" elude que este denota únicamente el punto de vista del hombre y, por tanto, invisibiliza la perspectiva femenina, a la que correspondería la palabra "domesticidad". La asociación de la mujer al ámbito de lo privado no significa que domine en la casa, sino que esté allí recluida, "encarcelada", sin la posibilidad de acceder a la esfera pública, que es donde se ejerce el poder. A lo largo de la obra se describe a Frank en diversos espacios, como Nueva York, la oficina, la calle, los restaurantes, incluso la casa de su amante, pero también disfruta de un puesto reservado dentro del hogar. A April, por el contrario, apenas se la sitúa fuera de su casa. El verbo "imprisoned" es muy significativo, pues muestra la equiparación del hogar con la prisión que retiene a la fuerza a la protagonista, aludiendo, asimismo, a su insatisfacción con el papel de ama de casa.

Incluso dentro del hogar, los espacios también están repartidos asimétricamente, siendo la cocina el rincón de April por antonomasia. Después de la decepcionante función teatral, lo primero que hace al llegar a casa es meterse en la cocina, donde se queda apoyada en el frigorífico, inmersa en sus pensamientos. Cuando la narración se detiene en las actividades de Frank en el hogar (como cuando lee el periódico o prepara un camino en el jardín), ella suele aparecer casi como una figura fantasmagórica a la sombra, descrita de pasada mientras lava los platos, cocina, o simplemente descansa. De hecho, casi siempre que Frank la busca, la encuentra en la cocina. La prisión de April no es sólo su casa, sino que se concreta aún más en el espacio delimitado por la cocina. De esta forma, el narrador refleja una división desigual del espacio según el género, que vislumbra la frustración de April con el mandato de domesticidad socialmente asignado a la mujer.

La imagen que Frank construye de su esposa delata ciertas contradicciones e inexactitudes con respecto a la versión del narrador. Estas discordancias son muy elocuentes, no sólo por que revelan de Frank, sino porque, además, reverberan de diversas formas la opresión de April. La analogía de las fuerzas centrífugas ilustra la proyección que el protagonista lleva a cabo en su mujer. La ficción que se origina en su conciencia lingüística desvela más acerca de sí mismo que del mundo que describe. Un ejemplo claro sucede cuando la rememoración de capítulos vergonzosos de su infancia le lleva a proyectar sus inseguridades en April, sintiendo la necesidad de

que "as she walked beside him, he allowed his rising sense of poignance to encompass her as well, and the sadness of her own childhood" (Yates, 1961:19). La vergüenza que le invade al recordar ciertos aspectos de su niñez le impulsan a imaginar la infancia de April como mucho más traumática que la suya. Sobre una anécdota de cómo en su pubertad April se manchó la falda de sangre menstrual durante una clase, Frank reconstruye todo tipo de detalles inventados con el fin de recrearse en los sentimientos de humillación y bochorno que debió experimentar en aquel momento. Es muy significativo que utilice la menstruación, algo exclusivamente femenino, para mitigar sus complejos y obsesiones infantiles, haciéndolos parecer insignificantes en comparación con los de su esposa. Este capítulo no corresponde a un episodio real de la vida de la protagonista, sino que representa un mecanismo psicológico que Frank utiliza para liberarse de sus inseguridades y traumas. La falsedad de este recuerdo se plasma en el uso del modal "must have", que se repite continuamente, situando así su relato en el dominio de lo especulativo. Frank no está recordando, está creando su versión de una memoria ajena que se basa en la degradación de la mujer, y, lo más paradójico, la postergación del pasado de April es lo que le permite a él soportar el peso de su propio pasado.

De este modo, presenta a April en función de sus intereses, pero en su caracterización hay algo más que queda latente. Como ya se mencionó, su idea de la realidad está mediada por el discurso dominante de la época, así como por los estereotipos que se desprenden de este discurso. Hay que entender el estereotipo como una imagen construida cultural y socialmente que interfiere entre las facultades cognitivas de Frank y su percepción del mundo. Pero los estereotipos no responden a prejuicios irracionales, sino que son necesarios para la categorización que los seres humanos hacen del mundo. El análisis del discurso de Frank muestra que los estereotipos no son simples prejuicios personales, sino que proceden del imaginario colectivo, de la forma de representarse el mundo en esta época; en otras palabras, las raíces se hallan en la ideología dominante de los años cincuenta. Frank se enmarca dentro de un contexto social extraordinariamente influenciado por el discurso de género, que asignaba determinadas características, comportamientos y roles a cada individuo en función de su sexo. En las fiestas del extrarradio en las que se reúnen los matrimonios vecinos, Frank establece una división categórica entre los hombres, que se entretienen hablando de trabajo y coches, y las conversaciones femeninas en torno a las recetas de cocina y la ropa. Ambos grupos hablan de temas superficiales, como son los coches o la ropa (aun así, opinar sobre coches está socialmente más valorado que discutir de ropa), pero mientras los varones también se centran en comentar el trabajo remunerado, las mujeres se limitan a las recetas, que a los ojos de sus maridos no constituyen más que un pasatiempo. Ambos sexos otorgan un mayor valor al trabajo, ya que, según la ideología de la época, del trabajo masculino dependía todo el destino de la familia. Los hombres, en definitiva, se encargan de lo necesario y las mujeres de lo contingente y, por ello, no se trata de una repartición equilibrada, sino que la jerarquía entre sexos es evidente.

Asimismo, Frank continuamente describe a April asimilándola al arquetipo de Mujer como esposa y

ama de casa, transfiriéndole los estereotipos imperantes de la "mística de la feminidad": "Everything about her seemed determined to prove, with a new, flatfooted emphasis, that a sensible middle-class housewife was all she had ever wanted to be and that all she had ever wanted of love was a husband who would get out and cut the grass" (Yates, 1961:45). El verbo "parecer" es fundamental, pues relaciona esta observación con una percepción, la de Frank, que, como tal, es subjetiva. Asimismo, el adjetivo "sensata" emite un juicio de valor, basado en la afirmación de que una mujer sensata sólo puede aspirar a convertirse en una acomodada ama de casa, sin más ambiciones aparte de que su marido le eche una mano de vez en cuando. La visión que el narrador ofrece de April como una mujer frustrada e infeliz difiere de la imagen transmitida por Frank, lo cual confirma que el discurso del protagonista está demasiado contaminado como para dar una versión "objetiva" de la realidad.

Por otra parte, la novela se sitúa en plena "mística de la feminidad", una época en la que el ideal femenino estaba encarnado por el ama de casa, dedicada en cuerpo y alma a su marido e hijos. Lo esperable, de acuerdo con el estereotipo, es que todas las mujeres se sintieran felices con este papel. Sin embargo, Betty Friedan expone en la siguiente cita la otra cara de la moneda, lo que posiblemente se esconde tras los silencios de April:

The suburban housewife – she was the dream image of the young American women [...] If a woman had a problem in the 1950s and 1960s, she knew that something must be wrong with her marriage, or with herself. Other women were satisfied with their lives, she thought. What kind of woman was she if she did not feel this mysterious fulfillment waxing the kitchen floor? She was so ashamed to admit her dissatisfaction that she never knew other women shared it. If she tried to tell her husband, he didn't understand what she was talking about. (1982:17)

Betty Friedan constata que la influencia del arquetipo femenino adquiere el status de paradigma y, por ello, cuando April muestra indicios de infelicidad, a Frank le resulta más fácil atribuir su malestar a otra causa que cambiar de paradigma. Es evidente que los estereotipos de género intervienen en la interpretación y categorización que Frank hace de la realidad acorde a la segmentación de la humanidad en dos grupos en función del sexo.

Los estereotipos actúan sobre tres niveles: el descriptivo, el explicativo y el prescriptivo. En varias ocasiones, la novela incide en la función prescriptiva, mostrando cómo los estereotipos contribuyen a que las personas se conformen a las normas de género correspondientes. Esto implica una repartición de tareas y la adopción de actitudes y comportamientos determinados. Por ejemplo, Frank afirma que la obligación de la mujer es ocuparse de la casa, mientras que cortar el césped es, por el contrario, una tarea del hombre, lo que explica que, al encontrarse a su mujer segando el jardín, vestida con ropa de hombre, se precipite a quitarle la segadora con el fin de restituir el "equilibrio". En lo referente a los problemas matrimoniales de los Wheeler, las tres funciones de los estereotipos actúan conjun-

tamente de la siguiente forma. Frank percibe que April no está contenta, el estereotipo le impide darse cuenta de que esta infelicidad está provocada por su papel de ama de casa, por lo que busca una explicación que se ajuste a los estereotipos dominantes, llegando finalmente a la conclusión de que su disgusto se debe a que no cumple con las tareas que le corresponden como "hombre". En resumen, para encajar con los estereotipos de género, Frank interpreta erróneamente la frustración de April, esforzándose en todo momento por leer su comportamiento de acuerdo con los estereotipos.

Frank es incapaz de identificar el malestar de April, porque su negativa a considerarla un "igual", le impide empatizar con ella. La asignación de unos estereotipos diferentes a los de él evita que se plantee que su mujer pueda tener sus mismas ambiciones, deseos y proyectos de vida. Por eso aquello que él no sería capaz de aguantar, lo ve gratificante para ella, porque detrás de la segregación entre sexos, reside una tremenda desigualdad. La trampa que se esconde tras la repartición de tareas se manifiesta en la siguiente cita de Beauvoir: "La vocación del varón es la acción [...] sin embargo, el matrimonio tradicional no invita a la mujer a trascenderse con él; la confina a la inmanencia [...] ningún existente renuncia jamás a la inmanencia, aunque se obstine en negarla" (2005:573). La distorsión de la visión de Frank llega a límites insospechados, que incluso hacen que se convenza de que le ha hecho un favor a su mujer, a pesar de que ya se aludió a cómo los ojos de April no destellan gratitud, sino recriminación, y sus sonrisas no desprenden felicidad, sino que disfrazan su malestar. En definitiva, entre los dos protagonistas existe una contradicción irreconciliable: mientras él espera agradecimiento, ella sólo puede sentir reproche.

En conclusión, la narración se construye a través de las diferentes combinaciones de la mirada y la voz del narrador externo y de Frank, el protagonista. Frank se constituye como sujeto, implantando una serie de dicotomías con su mujer, que juega el papel de "la Otra", a la vez que su conciencia lingüística establece un dialogismo con el narrador. Aunque April carezca de voz narrativa, no se describe sólo mediante Frank, sino que el narrador también entra en juego a través del dialogismo para arrojar luz sobre la cara más desconocida de este personaje. Por otra parte, el dialogismo implica que, a la vez que Frank observa y define el mundo que le rodea, él también está siendo observado y definido de manera indirecta. Las contradicciones entre las dos conciencias lingüísticas apuntan a una distorsión en la representación de Frank, cuyo origen está motivado por el discurso dominante. En su narrativa Frank reproduce el discurso dominante de la "mística de la feminidad", evidenciando lo interiorizado que tiene la ideología de la época. Mediante el dialogismo, sin embargo, el narrador anima al lector a poner este discurso en duda, desvelando las nefastas consecuencias que tiene

para ambos personajes, en especial para April, la más desfavorecida. Silenciada, la experiencia femenina se mantiene en la alteridad, lo cual es, sin duda, sintomático de la condición de las mujeres en la América de los años cincuenta. Sin embargo, este artículo indaga en la narración con el fin de desvelar los distintos niveles de lectura que ofrece la novela. En particular, nos hemos centrado en la crítica de la ideología de género que se deriva de un análisis exhaustivo de la narración teniendo en cuenta el discurso de género imperante en el contexto de la obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BEAUVOIR, Simone. (2005). *El Segundo sexo*. Madrid: Cátedra. Colección Feminismos.
- BOURDIEU, Pierre. (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal Universitaria. Series Educación.
- . (2000). *La Dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- ECO, Umberto. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- FAIRCLOUGH, Norman. (1997). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.
- FRIEDAN, Betty. (1982). *The Feminine Mystique*. Harmondsworth: Pelican Books.
- HALLIDAY, Michael. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Arnold.
- HAWTHORN, Jeremy. (2001). *Studying the Novel*. London: Arnold.
- MILLS, Sara. (1995). *Feminist Stylistics*. New York: Routledge.
- MOI, Toril. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- YATES, Richard. (1961). *Revolutionary Road*. New York: Vintage.

Title: Dialogics, silence y gaps in the narrative of Richard Yates' *Revolutionary Road*.

Contacto: maca_gafc@hotmail.com

NOTAS AL PIE

[1] 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.

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

[3] *Revolutionary Road* comienza con la función que hace un grupo de aficionados del barrio de *The Petrified Forest*, en el que April representa el papel de Gabriela.