

ESPOSA, MADRE E INSATISFECHA. LA MÍSTICA DE LA FEMINIDAD EN *REVOLUTIONARY ROAD* DE SAM MENDES

Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

1. FEMINIDAD Y MASCULINIDAD COMO CONSTRUCCIONES CULTURALES DEL PATRIARCADO

La “feminidad” y la “masculinidad” son fruto de una construcción cultural, que varía en cada lugar y en cada momento histórico. Como no podía ser de otra manera, en el sistema patriarcal dichos conceptos están elaborados desde un punto de vista masculino, que sitúa al varón como medida de todas las cosas y define a la mujer como su contrapunto, asignándole siempre un lugar subordinado.

Así, la identidad femenina ha sido construida sobre la base de una serie de dicotomías, en las que a la mujer le han correspondido siempre los términos más negativos; se la ha identificado con la naturaleza, con la reproducción, con la intuición, con el cuerpo y con la esfera privada, mientras que el varón ha asumido para sí los términos más prestigiosos, como la cultura, la producción, la razón, el intelecto y la esfera pública. En esa jerarquía o asimetría de términos, el hombre se situaría en el lado del poder, la autoridad y la autonomía, mientras que a la mujer correspondería una posición pasiva, dependiente y subordinada.

El discurso filosófico, el científico y el religioso, imbuidos también de la ideología patriarcal, han servido para asentar y perpetuar esa concepción “ideal” –es decir, no real- del hombre y de la mujer. Así, desde la Antigüedad, los más eminentes filósofos y médicos –que, por supuesto, eran varones- nos han ofrecido una imagen de la mujer como ser intelectualmente disminuido, imperfecto e incompleto, es decir, como una

versión defectuosa del varón. Por su parte, el discurso religioso la ha presentado como ser inferior al hombre y como portadora de la tentación y el pecado. Tenemos un claro ejemplo en Eva, que fue creada a partir de una costilla de Adán y que es considerada por el cristianismo como la culpable de que hoy en día no vivamos en el paraíso diseñado por Dios al principio de la creación.

La socialización patriarcal lleva a las mujeres a adquirir un cierto tipo de virtudes, esto es, a auto-negarse, a ser sumisas, abnegadas y silenciosas. Los varones se ven abocados a ejercer el papel de dominadores, aunque, como señala Bourdieu (2000), esta inclinación tampoco es natural, sino fruto del mismo proceso de diferenciación sexual, es decir, los propios dominadores también son objeto de la dominación, desde el momento en que se ven a sí mismos según unos esquemas inconscientes que los catapultan en un sistema de exigencias muy alto.

Según Bourdieu, “la virilidad es un concepto eminentemente *relacional*, construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, en una especie de *miedo* de lo femenino” (Bourdieu, 2000: 71); esto es, la virilidad debe ser reconocida por los demás hombres, tiene carácter público, e implica el ejercicio de la violencia.

En todas las sociedades, se establece una jerarquía en el reparto del espacio que se adjudica a hombres y a mujeres. Así, aunque se han producido variaciones a lo largo de la Historia, siguen correspondiendo de manera recurrente a los varones las actividades más prestigiosas y valoradas socialmente. Éstas se realizan en el ámbito público, que es el de la visibilidad, el reconocimiento, la diferenciación y la valoración. Las actividades femeninas, al tener lugar en el espacio privado, apenas son apreciadas, porque resultan invisibles para la mayor parte de la sociedad.

El espacio público es el de las individualidades; en él se desarrolla el sujeto como categoría ontológica y política. Es el espacio de la sucesión

genealógica de las generaciones; el de los iguales, en cuanto individuos que tienen o aspiran a tener el poder. Por oposición al espacio público, Celia Amorós (1994) propone denominar al ámbito privado “*espacio de las idénticas*”, puesto que en él no existe poder, prestigio ni reconocimiento que repartir.

2. EL MODELO DE MUJER NORTEAMERICANA DE LOS AÑOS CINCUENTA: LA “MÍSTICA DE LA FEMINIDAD”

Una vez superada la primera ola del feminismo, que culminó con la consecución del derecho al voto para las mujeres, en los años cincuenta ese modelo de feminidad ideal definido por el patriarcado; ese prototipo de mujer sumisa, abnegada y pasiva, que obtiene su máxima realización personal entre las cuatro paredes de su vivienda, mientras se ocupa del cuidado de su familia; vuelve a estar de máxima actualidad, especialmente en los Estados Unidos, que se ven invadidos por una ola de puritanismo que supone un importante retroceso en los avances conseguidos hasta el momento en materia de igualdad de género.

1953 es el año en que las norteamericanas pueden leer por vez primera en lengua inglesa *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, y la primera vez que llegan a sus oídos expresiones como “liberación de la mujer”. Las estadounidenses conquistan lugares hasta entonces insospechados: pilotan aviones por encima de la velocidad del sonido y acceden a reductos eminentemente masculinos, como la Orquesta Sinfónica de Boston, la Secretaría de Salud, Educación y Bienestar, o la Mayor Oficina Diplomática del país. Sin embargo, no se han logrado aún los votos suficientes para aprobar la *Equal Rights Amendment* (Enmienda por la Igualdad de Derechos), es ilegal el uso de anticonceptivos, incluso entre parejas casadas –a éstas se les permitirá emplearlos sólo a partir de 1965-, y una ola de puritanismo invade los Estados Unidos, con la caza de brujas encabezada por el Senador McCarthy.

En 1954 se termina con la segregación racial en los colegios. Se realizan los primeros experimentos con anticonceptivos orales en seres humanos, y Eleanor Roosevelt y Lorena Hickok publican el libro *Ladies of courage*, para animar a las mujeres a entrar en política. Habrá que esperar hasta 1969 para que el Estado de California apruebe la primera ley del divorcio de mutuo acuerdo y tres años más, aún, para que la Corte Suprema, amparándose en el derecho a la privacidad, autorice el uso de anticonceptivos fuera del matrimonio. El aborto será legal en 1973.

La década de los 50 en Estados Unidos se caracteriza, pues, por un profundo conservadurismo de Estado, que persigue a todos los elementos *desviados*, como pueden ser los comunistas y los homosexuales. Aunque dista bastante de la realidad de la época, la televisión impone un prototipo de familia ideal americana basada en el modelo nuclear (padre, madre e hijos, normalmente varones), que viven en un mundo almibarado de raza blanca, con un reparto de roles totalmente tradicional (el padre trabaja fuera y la madre se dedica a las tareas del hogar) y al que son ajenos elementos como el divorcio, la infidelidad, las drogas, el desempleo y otros problemas sociales. Este tipo de familia americana contrasta con las estadísticas reales, que revelan una escasa proporción de matrimonios felices y, años más tarde, un alto índice de divorcios entre las parejas que se casaron en los 50.

Si bien esos años de posguerra se caracterizaron por el equilibrio, la abundancia y la buena marcha de la economía americana, se puede afirmar que quienes realmente vivían bien en esa sociedad eran los varones heterosexuales cristianos casados de raza blanca. Los hombres solteros, además de cobrar menos por su trabajo, eran considerados inmaduros, egoístas o *gays*, y esta última constituía una de las peores etiquetas que a una persona se le podían adjudicar. El mejor antídoto para eliminarla era, sin duda, el matrimonio y, si aún quedaban dudas al respecto, el nacimiento

de un hijo. Se trataba, en resumen, de llevar una vida de heterosexual, al menos de cara a la galería.

Las mujeres debían, más que nadie, hacer gala de una moral intachable, y amoldarse completamente al papel que la sociedad les tenía reservado. La soltera que se quedaba embarazada se convertía en una paria social, así como la que a los 35 no había encontrado marido, pues llegada esa edad todas sus posibilidades de formar una familia parecían haberse esfumado para siempre.

Si durante la Segunda Guerra Mundial se recurrió a la mano de obra femenina para sacar adelante al país mientras los hombres combatían en el extranjero, con la vuelta de los héroes se empujó a sus esposas al que se consideraba su lugar natural, al ámbito doméstico, y además se las hizo creer que era eso lo que ellas verdaderamente deseaban, mediante una potente campaña ideológica y publicitaria.

En 1947 un bestseller, *The Modern Woman*, llamaba al feminismo “una profunda enfermedad”, etiquetaba la idea de mujer independiente como “una contradicción de términos” y explicaba que las mujeres que querían igual salario y oportunidades educativas estaban comprometidas en una “castración ritual” de los hombres (McWilliams).

En el libro de texto de la clase de Economía Doméstica de 1954, titulado *How to be a good wife*, se explica detalladamente en qué consiste el ser una buena esposa: hay que quedarse en casa y esperar al marido con la cena preparada, ofrecerle un sillón cuando llegue, e incluso las zapatillas, para que pueda relajarse tras un duro día de trabajo. La esposa debe estar guapa y descansada, tener la casa recogida, a los niños arreglados y en silencio, y no agobiar al marido con quejas y problemas, sino escucharlo pacientemente para que éste libere las tensiones acumuladas. El papel de la

mujer consistía, pues, en ser el reposo del guerrero: “Intenta hacer de tu casa un lugar de paz y orden donde tu marido pueda renovarse en cuerpo y espíritu” (*How to be a good wife*, 1954).

Casi una década más tarde, la socióloga norteamericana Betty Friedan publicó *The Feminine Mystique* (La mística de la feminidad, 1963), una obra en la que sacaba a la luz el grave problema al que se enfrentaban sus coetáneas, como consecuencia de ese regreso obligado al hogar, que hasta entonces nadie se había atrevido a denunciar. A partir de una encuesta realizada a mujeres estadounidenses de clase media, con un cierto nivel educativo, acerca de la opresión emocional a la que se veían sometidas, Friedan apunta a un retroceso en la inserción social de las mujeres en los años 50. A finales de esa década, las chicas se casaban a los 20 años o incluso antes y el porcentaje de universitarias había descendido de un 47%, en los años 20, a sólo un 35%. De éstas, más de la mitad dejaba la universidad para casarse, ya que el motivo por el que accedían a ella era fundamentalmente el de encontrar un marido. Tener demasiada educación era considerado un obstáculo para el matrimonio, pues en esos años en que la masculinidad se presentaba debilitada a consecuencia de la guerra, imperaba un prototipo de mujer “femenina”, que hallaba su realización solamente como esposa y madre, y la educación superior parecía estar reñida con esa idea de feminidad. A finales de los 50, la tasa de natalidad norteamericana superaba la de La India.

En esa época, la publicidad y los medios de comunicación de masas defienden el tan ansiado regreso de las mujeres al espacio doméstico, mediante la exaltación de un tipo de feminidad que comienza con un lavado de cerebro. El hogar se convierte para la mujer en su palacio de cristal, en el que encuentra todo lo que puede (o lo que tiene derecho a) soñar. La buena bonanza económica hace que las casas se llenen de

electrodomésticos y el ama de casa puede presumir de ellos ante sus amigas.

La aspiración de toda mujer debe ser convertirse en una esposa suburbana, sana, guapa, con educación, y plenamente realizada; pues, a diferencia de sus madres, que vivieron con la frustración de no haber pisado la universidad, ellas tienen la oportunidad de vivir esa experiencia, para luego poder encerrarse tranquilas en sus hogares.

Según Betty Friedan, pocas mujeres estudiaban ciencias, por considerar dichas carreras más apropiadas para los hombres, y eran muchas las que se teñían el pelo de rubio y comían un tipo de tiza llamada “Metrecal”, que las ayudaría a reducir varias tallas. Había incluso quienes se negaban a recibir ciertos tratamientos contra el cáncer porque sus efectos secundarios les darían un aspecto poco femenino. La mujer ponía su vida en manos del marido, que podía maltratarla e incluso violarla impunemente. “Muchos psicólogos explicaban que las esposas golpeadas eran masoquistas que provocaban a sus maridos para que les pegaran. Que un marido violara a su esposa no era ningún crimen, sino un signo de que la mujer era deficiente en la satisfacción de sus obligaciones maritales” (McWilliams).

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de la sociedad de la época por vender a la mujer esa idea de felicidad basada en la realización como esposa y madre, entre las amas de casa individuales empieza a surgir un problema silenciado, un malestar interior del que pocas se atreven a hablar, pero que muchas sufren en silencio o confían a sus psicoanalistas.

Cuando durante la década de 1950 a 1960 una mujer tenía un problema, era porque algo iba mal en su matrimonio o en ella misma. “Otras mujeres están satisfechas con la vida que llevan – pensaba-. ¿Qué clase de mujer soy yo, si no soy capaz de comprender esa misteriosa satisfacción de encerar el suelo de mi cocina?” Se sentía tan avergonzada de tener que admitir su

descontento, que no llegaba a darse cuenta de que otras mujeres lo compartían (Friedan, 1974: 40).

Experimentaban una sensación de vacío, de carencia, que las hacía llorar sin motivo aparente. La denominada “fatiga del ama de casa” no se debía a un exceso de trabajo, sino a una especie de aburrimiento vital, que convertía a la mujer en pasto de tranquilizantes y reafirmaba la condición de neurótica que tradicionalmente se le ha asignado. A mujeres tan preparadas y educadas, el hogar se les quedaba pequeño, pero la presión social a la que estaban sometidas les impedía darse cuenta de que el problema no residía en ellas mismas, sino en la inadecuación al rol que se les trataba de imponer.

Fue en los 60 cuando empezó a hablarse de este tema, y la solución, lejos de pasar por abrirles las puertas de la esfera pública, parecía estar en convencer a las mujeres de lo dichosas que eran al no tener que someterse a un jefe ni a horarios, pues en su palacio de cristal reinaban ellas. Debían considerarse muy afortunadas, ya que se les permitía ir a la universidad para luego poder realizarse como amas de casa, en pie de igualdad con el marido, que las llevaba a cenas y viajes de negocios. Hubo incluso educadores que recomendaron impedir el acceso de las mujeres a la universidad y formarlas para adaptarse al rol doméstico. En la prensa estadounidense de la época se abrió el debate en torno al que Friedan denominaba “problema que no tiene nombre”. En este sentido, en 1960, la revista *Newsweek* concluía que “esto es lo que significa ser una mujer, y ¿qué problema hay con las mujeres americanas, que no pueden aceptar su rol con agrado?” (Friedan, 1974: 46).

El consejo de los psiquiatras pasaba por ajustarse a ese papel de amas de casa como única posibilidad de realización femenina. Según estos profesionales, aunque las solteras sufrían de ansiedad y depresiones por no haber encontrado un marido, seguían siendo más felices que las casadas,

quienes se veían afectadas por esa grave insatisfacción y por nuevas neurosis que surgen entonces, como el problema del hambre sexual de las esposas que pasan el día entero esperando a que vuelva su marido y las haga sentirse vivas. Sin embargo, según Friedan, “las cadenas que la atan a su ‘trampa’ sólo existen en su propia mente y en su imaginación. Son cadenas forjadas con ideas erróneas y hechos mal interpretados, con verdades incompletas y decisiones falsas” (Friedan, 1974: 55).

En 1956 la revista *Life* publicaba un artículo sobre la nueva mujer americana: inteligente, educada, con una carrera que le permite ganar su propio dinero, pero que, frustrada y masculinizada por el trabajo, necesita la ayuda de un psiquiatra. La tradicional bipolaridad que divide a las mujeres entre vírgenes y prostitutas se ve sustituida en los años 50 por dos tipos de feminidad contrapuestos: la mujer femenina (buena) y la universitaria (mala).

3. LA MÍSTICA DE LA FEMINIDAD EN *REVOLUTIONARY ROAD* (SAM MENDES, 2008)

La película *Revolutionary Road*, dirigida por Sam Mendes en 2008, constituye una adaptación de la novela homónima de Richard Yates (1961). Está ambientada en los Estados Unidos, en 1955, y protagonizada por el matrimonio Wheeler, una pareja de treintañeros con dos hijos pequeños, que habitan en un barrio residencial a las afueras de una gran ciudad. April y Frank se conocieron recién terminada la Segunda Guerra Mundial, cuando ambos eran muy jóvenes y estaban dispuestos a comerse el mundo. Querían ser diferentes y no terminar convertidos en la típica familia norteamericana de clase media. Sin embargo, tras varios años de convivencia, sus vidas se parecen demasiado a las de aquéllos que nunca quisieron ser, al menos en el caso de April.

En *Revolutionary Road* se refleja a la perfección la problemática definida por Betty Friedan en *La mística de la feminidad*. Aparentemente,

sus protagonistas constituyen una familia modelo, admirada por sus amigos y vecinos, que los consideran especiales y diferentes. Sin embargo, la realidad demuestra ser otra bien distinta: los Wheeler, a pesar de ese halo de distinción y modernidad que los rodea, acaban reproduciendo el mismo esquema del que pretenden huir. Frank desempeña el rol de esposo y padre de familia, y se mueve en el espacio público. Cada día coge el tren para ir a la ciudad y pasa incontables horas en la oficina, desempeñando un trabajo que no le satisface realmente pero que le permite mantener a su familia y cumplir con el rol que le corresponde dentro de la sociedad patriarcal.

La función de April también está perfectamente definida. Mientras que su marido se mueve en el espacio público –que, como hemos señalado anteriormente, es el de la libertad, el poder y el prestigio social-, ella debe permanecer recluida en la esfera doméstica y hallar su realización personal en el cuidado de su familia. Mientras que el primero de los dos ámbitos es presentado en el filme como un espacio alegre y bullicioso, lleno de personas –en su inmensa mayoría, hombres-, el segundo se caracteriza por la tranquilidad y la angustia porque, lejos de ser vivido por April como un remanso de paz y seguridad, que es precisamente lo que halla Frank entre los muros de su hogar tras un largo día de trabajo, para ella la casa constituye una prisión, una jaula o, en palabras de Betty Friedan, un “confortable campo de concentración” en el que debe permanecer encerrada, sometida cada día a la misma rutina, mientras ve cómo pasa la vida y se esfuman sus sueños de juventud.

Lo que aflige a la protagonista del filme es aquello que Friedan define como “el problema que no tiene nombre”. De hecho, April bien podría formar parte de la muestra de población femenina seleccionada por la autora para realizar su estudio. Es una mujer con un cierto nivel cultural, que ha estudiado para ser actriz y se ha visto abocada a dejar de lado su auténtica vocación para realizar las funciones “propias de su sexo”. Al

inicio de la película vemos a April en el teatro, interpretando una obra que no es nada bien acogida por el público. Ésa será la última vez que suba a un escenario. Podría pensarse que tal vez no posea buenas dotes como actriz y que, por tanto, más le valdría dedicarse a otra cosa. Sin embargo, la situación no es tan simple. La compañía en la que actúa April está formada por actores principiantes y ello, unido al hecho de que su marido, en lugar de animarla, le lanza ironías del tipo “Bueno, creo que no ha sido un triunfo ni nada por el estilo”, hace que la joven se sienta cada vez más decepcionada con esa faceta de su vida y decida tirar la toalla.

Lo que para Frank constituye un acto de sensatez, puesto que él considera a su esposa una fracasada y ve su vocación como un capricho, para April supone renunciar al único reducto en el que puede escapar de la rutina y dejar de existir a través de los otros. El teatro es para ella su “habitación propia”, si empleamos las palabras de Virginia Woolf. De hecho, uno de los motivos por los que April se siente tan descontenta y tan aprisionada en su vida doméstica es el hecho de no disponer de un espacio propio, en el que poder ser ella misma. A lo largo del filme, son varias las ocasiones en que la protagonista pide a gritos a su marido que le permita quedarse sola por unos momentos para poder pensar. Sin embargo, él siempre parece no comprender esa necesidad y termina invadiendo, robándole su espacio, de modo que April no sólo se encuentra aprisionada entre las cuatro paredes de su casa sino que Frank, el hombre con el que esperaba ser feliz toda la vida, termina convirtiéndose también en su carcelero. Precisamente, al final de la discusión que mantienen a la salida del teatro, ella le dice: “Por el mero hecho de que me tengas aquí atrapada, ¿crees que puedes obligarme a sentir lo que tú quieres?”

Desde los primeros minutos del filme queda claro que April, a diferencia de su vecina Milly, que representa el modelo de feminidad ideal en ese contexto socio-histórico, no es una mujer convencional, “femenina”; es

decir, April no se ajusta al modelo que el patriarcado ha definido para ella, lo que le impide ser feliz y sentirse realizada como ama de casa, esposa y madre de familia. Por ello, busca un modo de escapar de esa situación: propone a su marido vender la casa y el coche, y viajar a París junto a sus hijos para iniciar una nueva vida, en la que Frank pueda desarrollar al máximo sus capacidades y buscar su auténtica vocación, mientras ella trabaja como secretaria para mantener a su familia. A diferencia de lo que pueda parecer, como confiesa April a su vecino Shep, lo que persigue con esta idea no es huir, desaparecer, sino más bien “aparecer”, es decir, dejar de ser esa mujer invisible y sin existencia propia.

Sin embargo, su propuesta, altamente revolucionaria, desde el momento en que supone una inversión de los roles tradicionalmente atribuidos al hombre y la mujer, deja entrever la gran contradicción que experimenta en su interior; pues, mientras, por un lado, desea alcanzar su independencia y realizarse profesionalmente, por el otro, su sueño consiste en ofrecer a su marido la posibilidad de ser él quien obtenga todo lo que ella querría para sí misma; es decir, April proyecta sus sueños en Frank y sólo concibe su propia libertad a través del sacrificio en favor de su marido, a quien expone su idea con estas palabras: “Lo que tú eres está siendo reprimido y anulado en este tipo de vida”. De este modo, April seguirá viviendo para los demás, y se convertirá, como escribía Virginia Woolf, en uno de esos “espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada” (Woolf, 2003: 42). No en vano, como afirma Lili Álvarez en su prólogo a obra de Betty Friedan, la mística de la feminidad es una “bonita mentira” que pretende “recluir a la mujer –con entera dedicación– dentro del círculo hogareño, reducida así a la rutina de sus faenas invariables y a participar en el avance del mundo, no por sí misma, sino tan solo a través del marido y de los hijos” (Álvarez, en Friedan, 1974: 13).

A pesar de su rebeldía, April demuestra estar atravesada por la idea patriarcal del amor, entendido como idealización de la persona amada, sacrificio, sufrimiento, abnegación, dependencia y renuncia a una misma en favor de los demás. Ella no se enamoró de Frank tal como nos lo presenta el filme, sino de una imagen ideal que se había construido en su mente. Sólo así que explica que pueda parecerle tan extraordinario e interesante un joven aburrido –según él mismo se define-, cuyo único mérito es haber estado en París durante su época de soldado. Vemos una vez más cómo April proyecta sus deseos en Frank, de quien admira esa faceta de aventurero, de “hombre de mundo”, que también a ella le gustaría desarrollar en su vida.

Hay otra escena en la que se aprecian muy bien las distintas posiciones vitales de hombres y mujeres, y el modo en que éstas ven realizarse en ellos sus propios sueños. Cuando April y Frank, tras cenar con sus vecinos, hablan sobre su época de juventud, él recuerda con especial emoción la experiencia que vivió en París, durante la guerra, junto a sus compañeros; en esos momentos llegó a sentirse parte de la Historia. En el caso de April, como en el de otras tantas mujeres, su historia no es la que se escribe con mayúsculas, en los libros y enciclopedias, sino que es la historia con minúsculas, la de lo cotidiano. Así, ella recuerda como el momento más excitante de su vida aquél en que Frank le hizo el amor por primera vez; es decir, “su momento” lo vivió a través de él, del mismo modo que ahora sueña con ir a París acompañando a su marido, y con ocuparse de su sustento para que sea él quien escriba otra página memorable. Por otro lado, en el plano sexual, en las dos ocasiones en que April mantiene relaciones a lo largo del filme –una con Frank y otra con Shep, su vecino-, su posición también es la de gozar a través del disfrute del otro.

Esa contradicción que caracteriza a April es fruto de su inadaptación al papel que la sociedad y la historia (con minúsculas) le han reservado pero

que, al mismo tiempo, ella tiene muy interiorizado, como consecuencia de la educación recibida.

A la mujer se la enseñó a compadecer a aquellas mujeres neuróticas, desgraciadas y carentes de feminidad que pretendían ser poetas, médicos o políticos. Aprendió que las mujeres verdaderamente femeninas no aspiran a seguir una carrera [...] Miles de voces autorizadas aplaudían su feminidad, su compostura, su nueva madurez, señala Betty Friedan (1974: 49).

Ya desde el siglo XIX, son frecuentes en muchas mujeres -sobre todo, en el caso de aquéllas que desarrollan una labor intelectual, como pueden ser las escritoras- patologías como la histeria y otras afecciones nerviosas, cuya causa la sitúan Gilbert y Gubar en el tipo de feminidad que se trataba de imponer en aquella época. Estas autoras consideran que la incapacidad de ajustar los deseos de las mujeres a las exigencias que les impone el entorno social constituye el motivo de estas afecciones.

Es probable que cualquier chica, pero sobre todo las vivaces o imaginativas, experimente su educación en la docilidad, sometimiento y abnegación como algo en cierto sentido enfermizo. Ser entrenada en la renuncia es casi por necesidad ser entrenada para una mala salud, ya que el primer y más fuerte impulso del animal humano es su propia supervivencia, placer, afirmación (Gilbert y Gubar, 1998: 68).

En el filme hay varios momentos en que April se muestra muy alterada y grita como una histérica. De hecho, su marido la trata como si estuviera loca al menos en dos ocasiones. Cuando ella insiste en su deseo de abortar, porque tener un nuevo hijo supondría tirar a la basura su sueño parisino y sus esperanzas de iniciar una vida diferente, Frank le dice que “una mujer

normal, una madre sana normal” no intenta provocarse un aborto para vivir una fantasía.

Un poco más tarde, en una de las escenas finales de la película, durante otra de sus acaloradas discusiones, Frank define la locura como “la incapacidad de amar”, de lo que se deduce que April está loca, pues acaba de confesarle que no siente nada por él. Sin embargo, a estas alturas del filme, la protagonista demuestra un alto grado de lucidez y sus gritos, aunque parecen fruto de la histeria, responden a una motivación muy clara. La situación ha alcanzado un límite insostenible. April necesita reflexionar para tomar una decisión crucial en su vida y, por esta vez, no está dispuesta a dejar que Frank le robe su espacio. Ya no queda nada del bonito sueño que esperaba hacer realidad en París ni del hombre valiente e interesante con el que un día se casó. Llegada a este punto, April se encuentra en un callejón sin salida. Como confiesa a su vecino Shep, no puede irse ni puede quedarse; y tampoco tiene ya el valor suficiente para vivir como ella quiere.

En la otra cara de la moneda, Frank representa el prototipo de masculinidad definido por el patriarcado: es el marido, padre y cabeza de familia que sale cada día de su casa para ganar el sustento de los suyos. Sin embargo, debe demostrar constantemente su adhesión a dicho patrón, que se ve amenazada por la actitud rebelde de April y por su resistencia al modelo de feminidad tradicional.

El hecho de que su esposa no sea una mujer como las demás, el que tenga ideas propias y cuestione el orden establecido, supone para Frank un motivo de inseguridad. Por ello, con frecuencia adopta actitudes violentas, sobre todo en las discusiones de pareja, que van subiendo progresivamente de tono y a menudo terminan con una explosión de violencia física. Hay dos escenas en la película en que este hecho es bastante notable: al principio, a la salida de teatro, cuando el matrimonio discute junto al coche, él lanza un puñetazo contra la chapa del vehículo; al final del filme, durante

la última de las peleas que mantienen, Frank destroza una silla. Este tipo de comportamiento demuestra que el protagonista posee mucho menos autocontrol que su esposa, que sí es capaz de reprimir sus gritos o permanecer impasible ante una situación al límite, como sucede cuando John, el vecino con problemas mentales, grita a la pareja todo lo que piensa de ellos.

Frank recurre a la violencia, física o dialéctica, para afirmar su masculinidad y demostrar que es él quien tiene el poder y quien manda en la familia. En ocasiones, también se dirige a su esposa en tono prepotente, condescendiente y autoritario, como si fuese su padre. Por ejemplo, a la salida del teatro, cuando ella no quiere seguir hablando de lo sucedido, le dice: “Tengo la impresión de que todo esto va por muy mal camino, y hay un par de cosas que me gustaría dejar bien claras, ¿vale?” A continuación, en un tono cada vez más agresivo, afirma que no es culpa suya que la obra haya sido “un plomo”, ni que April no haya logrado ser actriz, y la insta a superar cuanto antes “ese melodrama”, porque él no encaja “en ese papel de bobo y sensible marido de las afueras”... Finaliza su discurso con un: “¡...y no pienso consentirlo!” Sin embargo, April, tanto en esta escena como en otras, no se limita a escuchar y asentir como una niña buena, sino que se muestra indiferente, y eso es lo que hace a Frank volverse cada vez más agresivo, pues no soporta ver cómo su autoridad es puesta en entredicho por quien se supone que debe obedecerle.

Según Enrique Gil Calvo (2000), el hombre busca emparejarse con una mujer más joven, por miedo a no dar la talla con otra que esté a su mismo nivel; prefiere, por tanto, a una esposa que sea más sumisa y fácil de dominar. De este modo, la emancipación de la mujer será sólo ficticia, pues consistirá en pasar de la tutela del padre a la del marido protector, y la esposa se hallará siempre en una situación de minoría de edad relativa respecto a su pareja. Sin embargo, en el matrimonio formado por April y

Frank, es él quien muestra una actitud más inmadura. De hecho, en varias ocasiones, ella se lo dice verbalmente, como cuando afirma: “Eres un crío patético y un pobre iluso. Mírate. Mírate. ¿Cómo es posible que ni remotamente puedas considerarte un hombre?”. Esta incapacidad de dominar a su mujer, que demuestra ser más inteligente y madura que él, es otra de las causas de la inseguridad de Frank.

Para reafirmar su masculinidad, éste seduce a Maureen, una secretaria de su oficina que es mucho menos guapa e interesante que April. Se trata de una chica que realmente no le aporta nada, salvo la satisfacción de sentirse dominador y ver reforzada su virilidad por su relación con una mujer “inferior”, que no le causará problemas. De hecho, Maureen entra dentro del prototipo de fantasías sexuales que Nancy Friday (1980) define para los hombres en la cultura patriarcal, que están construidas siguiendo un modelo de dominio-sumisión; mientras que las mujeres, supuestamente pasivas y sumisas, en sus fantasías desean relacionarse con hombres más poderosos (médicos, militares, jefes, etc.). En el caso de April, ella también es infiel a su marido en una ocasión. Sin embargo, elige a una persona, su vecino Shep, que la escucha y se interesa realmente por lo que le pasa; de modo que halla en él el consuelo y la consideración que no le da su esposo.

Por su parte, Frank no ve más allá de sus propios intereses. Si, en un primer momento, se dejó llevar por el entusiasmo de su mujer e hizo suya la idea de comenzar una nueva vida en París, es suficiente con un aumento de sueldo y de poder para que cambie totalmente su escala de valores y deseche ese sueño que, aunque utópico, se había convertido en la única esperanza de vida para April. Esta decisión la toma Frank de manera unilateral, lo mismo que la de seguir adelante con el nuevo embarazo, pues, a pesar de los argumentos morales y de salud mental con los que rechaza el aborto, detrás de esas razones subyace, una vez más, el cuestionamiento de su virilidad. De hecho, John, el loco que dice verdades como puños, acusa a

Frank de ser un cobarde y de escudarse tras la excusa del embarazo –es más, sugiere que puede haberla “preñado” a propósito- para no tener que enfrentarse a la aventura parisina.

El ascenso profesional de Frank y la noticia del nuevo bebé que espera April suponen un punto de inflexión, a partir del cual los caminos de los dos miembros de la pareja empiezan a divergir irremediabilmente: él se aferra cada vez más a su posición ascendente en la estructura de poder masculino, mientras que ella ve esfumarse completamente su sueño de independencia y libertad, su última esperanza de tener una vida y una voz propia, aunque ésta pasase por la proyección de sus aspiraciones en la figura de su marido.

En el último día de su vida, April interpreta su mejor papel: el de una esposa feliz y abnegada que prepara el desayuno, escucha atentamente las explicaciones de Frank acerca de su nuevo trabajo y lo despide con un beso. Acto seguido, inicia los preparativos del ritual que supondrá el fin de su sufrimiento: tras dejar la casa limpia y ordenada, se practica un aborto clandestino y, horas más tarde, fallece a consecuencia de una hemorragia. April es consciente de que, una vez superadas las doce semanas de gestación, sus posibilidades de sobrevivir a una “operación” de ese tipo son escasas; de hecho, las escenas finales de la película nos dan a entender que realmente es la muerte lo que busca, pues se despide de sus hijos y coloca todas sus pinturas sobre el tocador como si se tratase de un altar funerario. Sin embargo, en lugar de elegir otra manera de suicidarse, antes de morir, April reivindica de nuevo su libertad y su derecho a elegir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMORÓS, C., *Feminismo, igualdad y diferencia*, México, UNAM, PUEG, 1994, pp. 23-52. <<http://www.laneta.apc.org/cidhal/lectura/identidad>>

BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

- COBO BEDIA, R., “Género”, en C. Amorós (directora), *10 palabra clave sobre Mujer*, Navarra, Estella Ediciones, 1995.
- CRUZADO, A., *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*, Sevilla, Arcibel, 2009.
- DOWLING, C., *El complejo de Cenicienta: el miedo de las mujeres a la independencia*, Barcelona, Grijalbo, 1986.
- FRIDAY, N., *Men in love*, Nueva York, Dell Publishing, 1980.
- FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*, Madrid, Júcar, 1974.
- GIL CALVO, E., *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- GILBERT, S. M. y GUBART, S., *La loca del desván*, Madrid, Cátedra, 1998.
- How to be a good wife*, <http://jade.ccccd.edu/grooms/goodwife.htm>
- <http://www.miradas.net/criticas/2004/0401/_monalisa.html>.
- McWilliams, P. & Prelude Press, “Traditional family values. Ain’t Nobody’s Business If You Do”, <http://www.mlode.com/%7Era/ra2/traditionalfamilyvalues.htm>.
- WOOLF, V., *Un cuarto propio*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1929).