



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**El reflejo del miedo: Las dualidades que aparecen en el cuento
“Where Are You Going? Where Have You Been?” de Joyce Carol Oates**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA

GIOVANNA CASSESE DE LA FUENTE



**ASESORA:
MTRA. CHARLOTTE ANNE BROAD BALD
CIUDAD DE MEXICO, 2019**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Karla y La Nonna quienes mediante su ejemplo pude entender la importancia de no apresurar la adolescencia y disfrutar cada paso de convertirme en mujer.

Agradecimientos:

“Siempre hay que ser agradecidos” es algo que me ha repetido mi madre una y otra vez. A ella nunca le toca escuchar el gracias proveniente de mis labios. Hoy, le toca el agradecimiento primero y más importante ya que debo mencionar que ella es quien me ha formado. Gracias, *ma*, por la paciencia y el cariño que me has brindado. En el cuento que analicé, la madre intenta proporcionar a su hija las herramientas para enfrentarse al mundo. Muchas veces ni Connie ni yo le hemos dado la importancia a nuestras madres como para saber que claramente ellas siempre tienen la razón. Eres la voz de la experiencia y la mano que me ha guiado. No hay forma en la cual pueda expresar mi gratitud más que escribiendo aquello que más me cuesta trabajo decirte: madre, tienes razón. Me has enseñado todo, y ahora me toca aprender directamente del universo. No te preocupes mucho y confía en tus enseñanzas porque son el regalo más grande que he recibido. Gracias.

“No *mames*. Tú vas a ser la más *chingona*” es lo que he escuchado durante años proveniente de mi padre. Es gracias a él que tengo la seguridad y confianza en mí para hacer todo lo que hago en esta vida. Pa, tú eres el recuerdo vivo de que los sueños existen para cumplirlos. Eres también quien me ha brindado una visión del mundo no demasiado seria, para poder disfrutar todo lo que se hace aunque sea algo medio tedioso como corregir la tesina. En este momento de mi vida agradezco tener un padre como tú que me apoya en todas mis decisiones y que me empuja para hacer más. Es gracias a ti, padre, que tengo el valor de decir: Sí, *pa*, voy a ser la más *chingona*. Gracias.

“Sí puedes” es lo que escuché durante tres años y medio de relación. Te agradezco, Emiliano, porque fuiste una gran parte en la etapa formativa y educativa de mi vida que fue la

universidad. Me acompañaste y me ayudaste a darme cuenta de que sí puedo y que no hay que temerle ni al principio ni al fin de los sucesos de esta vida. Gracias a ti acabo una etapa y comienzo otra.

“Yo te ayudo” me dijeron ustedes cuando me encontraba asustada y cansada. Gracias a mis amigos de la facultad quienes durante estos años me acompañaron con un sin fin de chelas, cafés y cigarros. Gracias por aquellas horas en el escalón, tiempo que alguna vez pensamos que perdíamos ahora vemos que fueron tan importantes como las clases, pues, las conversaciones que tuvimos y las risas que compartimos me enseñaron algo increíble: cómo del amor por la lectura puede nacer un amor inolvidable por los cuates. Gracias Alex hombre por ser mi primer amigo y siempre ser tan cariñoso, Maria por los viajes y por conducirme a un posible futuro en cine, Franky por ser mi maestro compañero, Coral por bailar Britney conmigo y escuchar mis secretos. Gracias Ximenita y Andrea por hacerme reír hasta no tener aliento, Caro por ayudarme con mis dramas, Humberto e Ivan por enseñarme un mundo de cultura pop que no conocía y que me encanta ahora. Gracias Alex mujer por hospedarme y cuidarme cuando me peleaba con mi mamá, Kurillo quien siempre quiso ser parte de mis proyectos personales y fue el mejor DP del mundo, Kin con quien aprendí que los exes pueden convertirse en grandes amigos. Gracias a Jeanie quien siempre tuvo y tiene el tiempo de acompañarme si me siento triste o abrumada. Y cuando no supe si iba a poder seguir con mi proceso de titulación cuando me mudé a otro país Andi me dijo “yo te ayudo” y es en gran parte gracias a ella que podré llamarme licenciada. La amistad es un proceso que a veces no sabemos ubicar su importancia mientras sucede, pues pensamos que la otra persona va a estar ahí sí o sí. Es peligroso ignorar que nadie en el mundo tiene la obligación de echarte la mano y si lo hacen es por que te quieren. Amigos, gracias por

acompañarme, lo que vivimos juntos permanecerá en mi corazón para siempre.

“Giovanna, pon atención” me dijeron mis maestros al darse cuenta que soy una persona algo distraída, por así decirlo. Cuando recuerdo las enseñanzas de los profesores de la facultad no sólo viene a mente el gusto de analizar una narrativa o la belleza que se puede encontrar en un poema, sino también un proceso fundamental de mi crecimiento. Fueron ustedes quienes con cariño y una mano fuerte rompieron la maceta de niña protegida para que pudiera convertirme en mujer responsable y capaz. Pues son estas grandes guías en nuestras vidas, gente admirable quienes no solo se dan la tarea de enseñarnos sobre literatura sino también se toman la responsabilidad de formar a seres humanos analíticos, racionales y sobre todas las cosas compasivos listos para hacer del mundo un lugar más hermoso. Yo sé que ninguno de mis profesores tenían la obligación de pedirme que pusiera atención, muy fácilmente pudieron haberme ignorado, sin embargo por lo entregados que son a sus alumnos y porque verdaderamente creen en ellos hacen hasta lo imposible por sacarnos adelante. Tal vez en su momento, no me di cuenta del gran impacto que iban a tener en mi vida, ahora, un par de años después no puedo recordarlos sin sentir una enorme ola de admiración y eterna gratitud por la entrega y dedicación de estos maravillosos maestros de letras y de vida. Entre ellos me gustaría mencionar a Paco Finamori, Ariadna Molinari, Charlie Broad, Nattie Golubov, Aurora Piñeiro, Argel Corpus y Juan Carlos Calvillo.

Un agradecimiento especial a mis sinodales que han leído mi tesina. Espero no haberles causado demasiados dolores de cabeza. También a mi asesora Charlie Broad y David Pruneda, quienes transformaron algo tan atemorizante como escribir un trabajo de titulación académico algo no tan solo posible sino divertido.

Índice

Introducción	7
Capítulo I: Las dualidades en Connie, el mundo que la rodea, y la estructura de “Where Are You Going? Where Have You Been?”	15
1.1: Las dualidades en la estructura del cuento	16
1.2: Los personajes secundarios y sus dualidades	17
1.3: Connie y su reflejo	23
1.4: Connie y su relación con el mundo adulto	24
Capítulo II: Arnold Friend y la dualidad del mal	28
2.1: Referencias bíblicas y The Bone Man	30
2.2: El monstruo definido	31
2.3: El horror y el terror causados por Friend	37
Conclusión	43
Bibliografía	48

Introducción

El ser humano tiene un instinto innato de supervivencia, entonces, el temor existe cuando uno siente que su bienestar es amenazado. Sin embargo, hay temores que son más complejos. La muerte, por ejemplo, es un miedo muy común a pesar de ser inevitable. Lo sobrenatural muchas veces causa pánico aunque no hay pruebas firmes de que exista. Las personas tienden a sentir miedo ante aquellas cosas que no pueden explicar. Por lo mismo, se ha llegado a pensar que el terror nace de la imposibilidad de definir o explicar algo. La necesidad de juntar una serie de características dentro de una palabra o un concepto es inherente al lenguaje del ser humano. Cuando no hay manera de clasificar algo, la confusión lleva a la incapacidad y la incapacidad culmina en el miedo.

En el cuento “Where Are You Going, Where Have You Been?” (1966) de Joyce Carol Oates, Connie, la protagonista, experimenta miedo al encontrarse con Arnold Friend, el antagonista y su depredador. A pesar de que se sabe que Friend es una amenaza, él nunca tiene contacto físico con Connie. La violencia física es mínima, entonces uno debe preguntarse, ¿de dónde nace el miedo de Connie? Arnold Friend es sin duda la causa del temor. Sin embargo, a pesar de saber de dónde proviene la ansiedad, no puede aclararse el porqué. Puede creerse que Friend es un homicida y que el destino inevitable de Connie es la muerte, pero no hay prueba contundente en la narración de que lo sea. Entonces, existe otro detalle de Friend que provoca repulsión. Esta es la mayor razón por la cual se siente temor ante este tipo de personajes: porque no pueden definirse. Es notable que hay una duplicidad en muchas características del relato, desde las actitudes ambivalentes de Connie hasta la misma estructura, que está dividida en dos.

Las dualidades en el cuento “Where Are You Going? Where Have You Been?” de Joyce Carol Oates definen tanto a los personajes como a la estructura del texto. Las distintas interpretaciones que surgen de estas dualidades conducen al pánico de Connie y al nuestro al leer la narrativa.

Para lograr un análisis detallado de las dualidades y los personajes, primero debe entenderse el contexto del cuento y su ambiente. La década de los sesenta se caracterizó por ser una época en que los Estados Unidos de América se encontraban en una mentira pacífica. Quince años después de que las tropas regresaran de la Segunda Guerra Mundial, la vivienda de los estadounidenses se había convertido en una utopía falsa debido al crecimiento de los suburbios. En ese tiempo hubo un problema de sobrepoblación provocado por el fenómeno del “baby boom”¹ y fue muy grande la necesidad de encontrar un lugar para estas familias. La generación de los *baby boomers* creció en los suburbios y llegó a la adolescencia en la década de los sesenta, cambiando la sociedad Americana con un nuevo estilo de vida: “The post-World War II suburban boom created what have been called the freeway suburbs. But it was the streetcar that created the modern metropolitan area as a settlement form--as an urban region made up of a high density central city surrounded by lower-density suburbs whose residents commute daily to jobs in the central city.” (Ames s/n).

Los suburbios fueron un ícono de paz después de años de guerra para los estadounidenses. Los soldados ya habían servido a su país y podían establecerse en un ambiente seguro. Esta era la idea que se quería tener, pero la realidad era muy diferente, ya que a pesar de tener el espacio para ubicarse, la sociedad estaba inconforme por haber tenido que mandar a sus

¹ El “baby boom” fue un fenómeno donde hubo un gran incremento de población que sucedió después de la Segunda Guerra Mundial. Debido al incremento del nivel de vida el índice de natalidad aumentó de manera considerable entre los años 1946 y 1967.

hombres a la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra de Corea (1950-1953), y porque muchos todavía peleaban en Vietnam (1955-1975). También el concepto de los suburbios, donde cada cosa tenía un lugar establecido (por ejemplo, la gente dormía en los suburbios, trabajaba en la ciudad y compraba en los centros comerciales) fue un gran fracaso. La gente sin recursos tuvo que establecerse en las ciudades, lo cual creó un ambiente peligroso tanto en la ciudad como en los suburbios. Durante el día, las casas estaban vacías y los suburbios se convirtieron en un lugar poco seguro, y durante la noche, cuando las ciudades estaban desiertas, estas se volvieron peligrosas (May 3)². Junto con con estos problemas, nació también una inconformidad por la desigualdad. Los años sesenta se caracterizaron por las luchas sociales que exigían igualdad para los negros y para las mujeres. El sufragio femenino y el movimiento afro-americano por los derechos civiles estaban poniendo en gran riesgo lo que en ese entonces llamaban el “American Dream”. La idea de una sociedad completamente WASP³ rodeada por una cerca blanca que prometía estabilidad y seguridad estaba en proceso de cuestionamiento, pues no todos consideraban este sueño Americano como bueno, por el contrario, para una gran parte de la sociedad era una pesadilla.

Es importante tener conciencia del contexto donde nace Connie, una *baby boomer* adolescente. Puede inferirse que ella se encuentra en esta ignorancia plácida que se respira en los suburbios y su vez ha escuchado de los cambios que suceden en otras partes de su mismo hogar:

The setting of “Where Are You Going? Where Have You Been?” takes place in the late 60’s early 70’s. This is evident by the reference to Bobby King and the XYZ Sunday programming station

² Para mayor información del tema, consultar *Gilles Deleuze: An Introduction* de Todd May, donde May explica cómo el desplazamiento de la gente urbana a los suburbios incrementó la delincuencia, los robos y los asesinatos tanto en los suburbios como en las ciudades.

³ White Anglo-Saxon Protestant.

which was mentioned within the story (p.122). The 1960's and early 1970's marked the era of the women's movement. Economic shifts meant that more women worked outside the home, and Congress passed the Equal Rights Amendment, resulting in many political battles during the long ratification process. (Theriot 6)

En los suburbios la gente cree en el sueño americano y existe una supuesta seguridad física y económica. Pero los jóvenes estaban al pendiente de las rebeliones sucediendo en la década de los sesenta. Esto provocó una especie de vacío para ellos. Antes, en la Depresión, los jóvenes tenían que preocuparse por alimentar a su familia, pero al llegar a los suburbios su único problema fue tener que ser adolescentes. Esto hizo que los jóvenes aburridos comenzaran a hacer cosas autodestructivas como forma de entretenimiento, por ejemplo, el vandalismo y el consumo de drogas incrementaron de manera notable, y el crimen aumentó un sorprendente 135%:

Many criminologists have concluded that the 1960's crime surge cannot be explained by the usual socioeconomic variables but was caused in large part by a change in cultural norms. Of course, to escape the logical circle in which people are said to be violent because they live in a violent culture, it's necessary to identify an exogenous cause for the cultural change. (Pinker s/n)

Entonces, el sueño americano en realidad no existe en ningún lugar, a pesar de que su sociedad se aferre por conseguirlo. Connie habita entre dos mundos extremos, uno de complacencia y otro de exigencia.

Si bien ya se ha definido el contexto en donde se ubica el cuento, la época ayuda a comprender la crítica social y el peligro en los suburbios. También es importante entender el género al que pertenece este relato; la definición del género y el subgénero motiva la reflexión del ámbito sobrenatural que existe en el mismo. El término “gótico” se establece tanto en un ámbito de literatura romántica como en uno moderno. Al mencionar la percepción que se tiene con los primeros textos establecidos como “góticos” se debe entender las raíces del mismo, como lo establece *The Oxford Dictionary of Literary Terms*:

Gothic novel or Gothic romance is a story of terror and suspense usually set in medieval architecture and then associated in the 18th century with superstition. The fashion for such works gave way to a vogue for historical novels but it contributed to the new emotional climate of Romanticism. In an extended sense many novels do not have a medievalized setting, but share a comparably sinister, grotesque, or claustrophobic atmosphere. These have been classed as Gothic. (Baldick,144)

Lo gótico tiene sus raíces en el siglo XVIII, pero se distingue que el género ha evolucionado y que hay un sinnúmero de novelas y cuentos que pertenecen a él. Muchos relatos clasificados como góticos no se desenvuelven en un espacio medieval. Sin embargo, la presencia de lo sobrenatural y el ambiente de temor crean un mundo diégetico que es gótico. El lector debe separarse de la definición clásica de lo gótico del siglo XVIII para lograr entender plenamente lo que significa el género en la época moderna. Como argumenta David Stevens en *The Gothic Tradition*:

Taking this view does not, of course, preclude the possibility of self-conscious Gothic 'revivals' at other times since; indeed, as has already been suggested, the 18th century vogue for the Gothic was itself something of a self-conscious revival of what were perceived as medieval themes and preoccupations. On the other hand, however, is a sense of the Gothic which more fully develops the idea of Gothic as a tendency in human thought, feelings, and modes of expression, rather than one limitation to particular places or times. Here there is a clear suggestion that the Gothic transcends history, or at least permeates all history. It is, almost, a facet of human nature which surfaces in a vast range of artistic forms throughout the ages. (32)

Lo gótico es entonces un lugar común que experimenta el ser humano, que puede ser perdurado en varias formas artísticas. En la literatura, lo gótico representa una serie de características asociadas con el miedo. El mismo Stevens hace una lista de estas definiciones, pero debe entenderse que no es necesario que un relato o una novela contenga todas para poder ser definido como gótico. Stevens sostiene lo anterior, pero deja claro que dentro de lo gótico, por lo general, se nota una fascinación por el pasado, un acercamiento a lo excéntrico, lo sobrenatural y lo sublime (43). Existe también una visión psicológica que rodea la sexualidad, una representación

del estímulo del miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro.⁴ Finalmente, hay una tendencia a una dimensión espacial exótica. En el contexto del cuento de Joyce Carol Oates, Stevens comenta que “this tendency may be contrasted to a more domestic Gothic tradition especially found amongst American texts” (43). Esta noción puede ejemplificarse con los subgéneros góticos que se han establecido en los Estados Unidos. En el gótico sureño, por ejemplo, William Faulkner es el más claro representante.

Por su parte, el cuento de Oates pertenece al subgénero del gótico suburbano. Como bien lo define Bernice Murphy, el gótico suburbano es una rama de la tendencia del gótico americano que se establece en el bienestar del hogar dentro de la seguridad que representa un suburbio: “The Suburban Gothic is a sub-genre concerned, first and foremost, with playing upon the lingering suspicion that even the most ordinary-looking neighborhood, or house, or family, has something to hide, and that no matter how calm and settled a place looks, it is only ever a moment away from dramatic (and generally sinister) incident” (3).

El gótico suburbano es una rama de lo gótico cuya característica principal es un espacio suburbano. Las convenciones del subgénero se rompen no sólo porque la narrativa no se sitúa en un castillo medieval, sino también porque se localiza un suceso terrorífico en un lugar aparentemente seguro. Típicamente, los suburbios serían el último lugar para un suceso de horror o terror. Sin embargo, al ambientar lo gótico en un lugar que es considerado como seguro y estable, rompe con el estereotipo del horror. Así se forma la idea de que no existe lugar seguro en el mundo. Como ejemplo puede hablarse de la novela *The Virgin Suicides* (1993) de Jeffrey Eugenides, cuya trama tiene lugar en una calle de un suburbio estadounidense tradicional. Los

⁴ El tema del horror, el terror y lo siniestro se aborda en el segundo capítulo de esta tesina.

suicidios de las jóvenes, a pesar de carecer de lo sobrenatural, inquietan a los narradores y se profundiza en una especie de moraleja: cosas terribles pueden pasar en cualquier vecindario. Dentro de las características clave del subgénero existe también la crítica social ante el establecimiento de los suburbios:

The suburban gothic reflects the fear that the rapid change in lifestyles and modes of living which took place in the 1950's and early 1960's caused irreparable damage, not only to the landscape, but to the psychological state of the people who moved into such new developments and broke with the old patterns of existence. It owes much to the spate of, often vitriolic, intellectual commentary that accompanied these changes and predicted that terrible consequences would transpire: tellingly, the language and imagery used by such commentators often owed much to the gothic. (Murphy 2)

Como se mencionó en páginas anteriores, el crecimiento de los suburbios fue un intento de progreso fallido, y creó violencia en Estados Unidos. De esta reflexión histórica nace el subgénero *suburban gothic*.

Para poder llegar a una interpretación completa del miedo, en el primer capítulo de esta tesina se abordan las dualidades que aparecen en la primera parte del cuento y que son obvias desde el título. En esta parte aparece la protagonista Connie y se establece el ambiente donde se desenvuelve y la gente con quienes interactúa. Además, hay muchas dualidades visibles que aterrizan en la educación de Connie y cómo ésta afecta su forma de ser. La ambigüedad de su entorno la lleva a ser un personaje dual y ambivalente. Esto hace que Connie sea la víctima perfecta para Arnold Friend. El tono que usa la voz narrativa en esta primera parte es amable, sin embargo, se advierte cierto suspenso y confusión debido a las dualidades que se perciben.

En el segundo capítulo se analiza a Arnold Friend como monstruo y símbolo del miedo. Las dualidades más efectivas que producen horror o terror son aquellas que se encuentran en Arnold Friend. Del análisis de este personaje se logra un entendimiento del simbolismo que

existe en el cuento y que habilita varias lecturas. En la segunda parte del cuento el miedo es palpable. Si bien se siente suspenso en la primera parte, el mismo culmina en pánico en la segunda. En este capítulo se analiza el terror de Connie al contestar estas preguntas: ¿Qué tiene Arnold Friend que provoca que Connie se sienta insegura? ¿Por qué Connie transmite este pánico cuando Friend no le ha hecho nada? ¿Cuál es la razón por la cual al final del cuento Connie decide irse con Friend? En general se pretende usar el contexto del gótico suburbano y del ambiente suburbano para realizar un análisis completo del cuento “Where are you Going? Where have you Been?”. También se intenta responder a las preguntas anteriores para llegar a una interpretación integral de las dualidades que se muestran en el relato y cómo van atadas al miedo.

Capítulo I: Las dualidades en Connie, el mundo que la rodea, y la estructura de “Where are you Going? Where have you Been?”

Este capítulo aborda las dualidades que rodean a la protagonista, Connie, y las que se encuentran en ella. Esta primera parte se encuentra en las primeras dos páginas del cuento, donde se presenta un desarrollo descriptivo del entorno y la vida de Connie.

Para lograr esto, primero deben interpretarse las dualidades que existen en la misma estructura del cuento y en el título. Es notorio que los personajes secundarios también las tienen. Los que no las presentan sirven para construir y resaltar más las de Connie. Se aborda la familia de Connie para establecer un razonamiento de por qué Connie actúa de la manera en que lo hace. Finalmente, describo e interpreto las dualidades de la protagonista y propongo la problemática que rodea la ambivalencia de Connie, si su forma de ser se debe a su adolescencia, o bien, si ha decidido ser así. La doble cara de Connie y la doble moral de su entorno crean un reflejo con la duplicidad de Arnold Friend. La diferencia que más resalta es que las dualidades de Connie la debilitan, creando así una víctima fácil para Friend.

Connie es una adolescente de quince años que vive en un suburbio norteamericano. Ella tiene la tendencia de admirarse en los espejos y da mucha importancia a su apariencia a pesar de las advertencias de su madre. Suele ir al centro comercial y coquetear con muchachos sin que sus padres lo sepan. En una de estas noches, la figura de un coche dorado y un joven, que usa su dedo para dibujar en el aire un signo de “X” hacia ella, llama la atención de Connie por un momento.

Las dualidades en la estructura del cuento

Las dualidades no sólo existen dentro de Connie y Friend, sino también en muchas partes del cuento, como en su estructura. En este estudio se sugiere que el cuento se divide en dos partes, una que introduce a Connie y el ambiente donde se mueve, y otra que une a la protagonista con Arnold Friend, su depredador. La primera señal de esto aparece en el título.

El título tiene dos preguntas, “Where Are You Going?” (¿A dónde vas?) y “Where Have You Been?” (¿Dónde has estado?). Una pregunta hace referencia al futuro, mientras que la otra se refiere al pasado:

In the story’s title, the present is conspicuously missing, yet this is the only state of mind and state of existence with which Connie appears to be in touch; it is the only part of the human condition and human experience that she understands. The story, despite its use of past tense, reveals to us where Connie is. Connie is always in the moment with no regard for what got her there or where the moment will lead. For her, the past is blurry, and the future is of no consequence. (Theriot 2)

El título remite a la decisión que Connie tendrá que tomar. En la primera parte del cuento Connie vive sólo en el presente, y cuando llega el final y Friend la amenaza Connie reconoce su pasado, vislumbra su futuro y lamenta no tener ninguno de los dos.

En otro sentido, el título abarca dos preguntas que suelen hacer los padres pero que los de Connie no hacen. Entonces, no es sólo para Connie que el pasado y el futuro no existen, sino también para todos los personajes en el cuento, con la excepción de Arnold Friend, quien regresa al título en la segunda parte de la narración para contestar ambas preguntas: “The place where you came from ain't there anymore, and where you had in mind to go is cancelled out” (Oates 9). Debido a esta frase, el título también puede ser visto como una anticipación de este momento. Es importante también mencionar la presencia de la segunda persona en el título. ¿Quién es el “you” al que se refiere el título? Aquí sólo podemos especular, pero podría estar dirigido al lector, a

Connie o hasta a Arnold Friend. Sin embargo, el hecho de que la pregunta tenga una naturaleza de *segunda* persona salta de la página en cuanto a dualidades.

Existe otra ambivalencia en la estructura del cuento por el ambiente en el cual se establece y el género del texto. El narrador comienza entonces a desafiar las características del mismo género, de manera parecida a la que Connie, al final del cuento, se cuestiona la seguridad del lugar donde habita. Si bien ya se conocen las razones por las que el cuento se divide en dos, las dualidades que aparecen en el ambiente de Connie deben entenderse por medio de los personajes secundarios.

Los personajes secundarios y sus dualidades

Los personajes que rodean a Connie son importantes, ya que si no presentan sus propias dualidades, resaltan las de la protagonista. El narrador⁵ construye estos personajes de varias formas por medio de la caracterización. A pesar de que parezca que falta mayor descripción de algunos personajes, los detalles más pequeños, como la falta de diálogo o de nombre, aportan mucha información sobre ellos y sobre la manera en que Connie convive con estos personajes.

Cuando Connie va al centro comercial, va con una amiga y el padre las lleva a la plaza. Esta amiga y su padre son presentados como vehículos vacíos, pero por medio de sus acciones pueden llegar a entenderse con facilidad.

A boy named Eddie came in to talk with them. He sat backwards on his stool, turning himself jerkily around in semicircles and then stopping and turning back again, and after a while he asked Connie if she would like something to eat. She said she would and so she tapped her friend's arm on her way out—her friend pulled her face up into a brave, droll look—and Connie said she would meet her at eleven, across the way. (Oates, 1)

⁵ Escribo “el narrador” porque el mismo no se define en género, así que durante el trabajo “el narrador” se debe leer como un elemento asexual, no específicamente masculino.

La amiga parece estar celosa de Connie y resiente que la haya dejado sola para irse con un joven llamado Eddie. Sin embargo, ella cumple la función de cómplice, ya que guarda el secreto de Connie, y hasta hace un comentario sarcástico sobre la película que supuestamente vio:

When Connie came up, the two girls smiled at each other and Connie said, "How was the movie?" and the girl said, "You should know." They rode off with the girl's father, sleepy and pleased, and Connie couldn't help but look back at the darkened shopping plaza with its big empty parking lot and its signs that were faded and ghostly now, and over at the drive-in restaurant where cars were still circling tirelessly. She couldn't hear the music at this distance. (Oates 2)

Esta es una manera de asegurar a Connie de que el secreto de que no fueron al cine sino a coquetear al restaurante está a salvo con ella. Es notable también el conjunto de ruido y silencio, luz y oscuridad que se establece en esta parte. Esto resalta las dualidades que aparecen en el cuento; hasta el ambiente tiene esta duplicidad salpicada durante toda la narrativa. Al observar a esta amiga junto con Connie se nota que Connie es similar a ella: una adolescente cualquiera, poco particular. Mientras tanto, se menciona que el padre que lleva a su hija y a Connie al centro comercial nunca habla, no les pregunta a las muchachas ni qué vieron ni qué hicieron. Este padre mudo ayuda a entender la relación que tienen estas niñas con el mundo adulto masculino, la cual es casi inexistente. Las figuras masculinas maduras en el cuento son totalmente planas; el padre no expresa ningún interés en ellas, no tiene ninguna opinión o advertencia que decirles a las niñas. La presencia de este personaje muestra cómo la mayoría de las figuras masculinas no tienen dualidad porque no tienen individualidad, y Connie los percibe tan solo como un medio.

En cuanto a Eddie, tenemos un poco más de color- algo de diálogo, pero se presenta como un tonto, pensando que está obteniendo lo que él quiere cuando es Connie quien queda satisfecha.

Esto deja claro como percibe Connie al mundo, la juventud es lo que ella conoce y entiende. El

sexo masculino es más sencillo que ella, es uni-dimensional. Los hombres mayores son grises y entre las mujeres existe un lenguaje secreto. Los personajes masculinos para Connie sirven tan solo para obtener cosas: ella llama la atención de Eddie y con esto consigue el reconocimiento de saber que es atractiva, mientras que el padre de su amiga sólo sirve como medio de transporte: “The father of Connie’s best girl friend drove the girls the three miles to town and left them at a shopping plaza so they could walk through the stores or go to a movie, and when he came to pick them up again at eleven he never bothered to ask what they had done” (Oates 6). Puede ser por la complacencia de vivir en un lugar aparentemente seguro como los suburbios, o bien porque al padre de la amiga simplemente no le interesa saber las cosas que hacen estas adolescentes. Nadie le pregunta a Connie ni a su amiga si se están cuidando y al parecer a nadie le importa, esto pensamos hasta que conocemos a su madre.

El padre de Connie actúa de manera muy similar al padre de su amiga. Su presencia en el cuento es mínima. De nuevo es un personaje sin nombre, que sólo tiene el título de “padre” y se menciona que es un señor silencioso, que carece de opiniones dentro del ámbito familiar. Es un personaje referencial, tomando la definición que usa Luz Aurora Pimentel: “El concepto de *personaje referencial* remite a una clase de personaje que, por distintas razones, ha sido codificada por la tradición. Algunos personajes entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria” (9). Gracias a su título de “padre”, el personaje no necesita más atributos. Parece que el narrador actúa como cómplice de las figuras femeninas porque se enfoca en Connie y en los personajes femeninos, creando así un reflejo de la forma en que Connie ve a su padre y a las figuras masculinas. Es obvio que el padre no considera

importante interactuar con sus hijas (o bien, así lo muestra la narración), entonces puede entenderse que Connie no ve a los hombres como seres con muchas opiniones, ni pensamientos:

Because (Connie's father) does not "bother talking much" to his family, he can hardly ask the crucial parental questions, "Where are you going?" or "Where have you been?" The moral indifference of the entire adult society is underscored by Oates's parallel description of the father of Connie's friend, who also "never . . . (bothers) to ask" what they did when he picked up the pair at the end of one of their evenings out. (Wegs, 68)

Se nota también que las preguntas que están en el título, las mismas que el padre no le hace a su hija, hablan de lugares, del *estar*. Las preguntas no son acerca de la acción del personaje ni se refiere en lo absoluto al *ser*, o bien a la pregunta existencial sobre quién es Connie. Estas preguntas inquietan sobre el lugar a donde fue y a donde irá. Entonces, se ve una nueva dualidad en la falta de discurso de los padres en contraste con el título, y ésta no sólo deja a un lado el presente, sino la acción. Esta dualidad, a su vez, se refleja en la parálisis de la protagonista que se presenta en la segunda parte del cuento, pero esto se retomará más adelante.

La hermana de Connie es lo opuesto a ella. June no usa maquillaje, no se peina, no tiene buena figura y al parecer no le da mucha importancia a lo que piensan los demás de su imagen. Para Connie, su hermana es irrelevante y vergonzosa, aburrida y torpe, pero es un personaje constante. A diferencia de Connie, su hermana siempre parece ser la misma y no se contradice. Es también la visión de uno de dos futuros para Connie. En la vida de Connie solo existen dos posibilidades: ser una profesionista aburrida, como la secretaria de su hermana o convertirse en su madre.

La madre de Connie es el personaje secundario más importante en el relato, ya que es por medio de ella que podemos ver de dónde viene la duplicidad de la protagonista. La madre tiene una doble moral y, por ende, una dualidad. Ella le dice a Connie que el físico no importa y que

ser vanidosa no la va a llevar a ningún lado, pero se sabe, gracias a una foto de su madre cuando era joven, que era una muchacha guapa y arreglada:

The weakness of Connie's mother becomes apparent in the fact that the only real connection between Connie and her mother is the beauty her mother once had and Connie exhibits now. In other words, to Connie and her mother, real value lies in beauty. However, according to the value system of the female characters within the family, Connie's mother and sister are not attractive, so they do not really count. (Keilbach s/n)

Que la madre le diga una cosa a su hija y al mismo tiempo le muestre otra totalmente diferente provoca que Connie no le crea y que ignore sus palabras, aunque en realidad las advertencias de la madre son ciertas, hablan desde un lugar de experiencia. Ciertamente, la madre de Connie no quiere que su hija termine como ella. Son estas mismas advertencias que hubieran evitado que Connie cayera en las garras de Friend. Lamentablemente, por mucho que hable su madre, Connie ya sabe como callarla en su cabeza y entonces entendemos que Connie no escucha al adulto. Su padre no dice mucho, su hermana es aburrida y su madre no es de confiar. Keilbach explica que la relación que Connie tiene con el mundo adulto es superficial: "Summing up, Connie's encounter with the adult world has hitherto been dominated by typical American middle-class characters whose world consists of superficiality, beauty as the only value, hamburgers, coke, malls, and barbecue parties; and Connie is part of this American middle-class world". Si bien Connie tiene una visión del mundo adulto como vano, ella decide que la vida debe construirse alrededor de la superficialidad. De este modo, el cuento puede contener una moraleja para las mujeres jóvenes que entran al mundo adulto.

Patrick Paul Christle presenta varias teorías feministas para entender la narración. Una de estas coincide con el cuento con moraleja. Él entiende el cuento como un instrumento para establecer una conciencia femenina que debe cuidarse de las banalidades que atraen peligro. También señala el hecho de que la vida de las mujeres que rodean a Connie las obliga a depender de los hombres, y establece que June no está casada, pero es secretaria, su madre es ama de casa y la importancia de que Connie crece en este contexto:

Oates's "masquerade" is clear, though it would be hidden to those who accept the roles assigned to women. Connie's role is that of the "pretty girl", her sister June's role is as a secretary — an appropriate "woman's" job, and her mother is a housewife. How these women are "positioned by the desire of the masculine" is brought out most clearly by reflection on Connie's fate and also, more subtly, by the vacuity of the lives of the other two women. Oates and her female readers, then, may vicariously experience their own positioning by men and, hopefully, readjust their self-definitions accordingly. (6)

Si bien el cuento no es didáctico con una moraleja del estilo de "La caperucita roja" contiene una lección sobre roles de género. De aquí se puede regresar a la moraleja un poco más tradicional, y Christle cita a Greg Johnson con este propósito: "As a feminist allegory, then, 'Where Are You Going? Where Have You Been?' is a cautionary tale suggesting that younger women are 'going' exactly where their mothers and grandmothers have already 'been': into sexual bondage at the hands of a male 'Friend'" (1).

Sin embargo, esto significa que el narrador no ha tenido en mente al lector masculino. La forma en la que los hombres son descalificados una y otra vez en la narración nos puede llevar a pensar que la masculinidad no cuenta, sin embargo, se debe notar que el único que ve a través de la farsa de la sociedad norteamericana es Friend. Esto significa que no es que el narrador esté descalificando a los hombres, sino que está criticando todos los aspectos de la sociedad norteamericana vacía de los suburbios y la época.

Connie y su reflejo

Para entender al narrador, usaré la teoría narratológica de Gerard Genette y Luz Aurora Pimentel.

La narración en el texto de Oates se presenta en tercera persona; sin embargo, ésta focaliza en Connie. El narrador es extradiegético (cuenta la historia en tercera persona) y heterodiegético (no es un personaje del cuento):

En general, un solo narrador—que se nos presenta además como fuente única de información narrativa—tiende a ser percibido como una voz más o menos objetiva, más o menos confiable; la impresión de objetividad se acentúa si este narrador nunca participó en los hechos referidos: perfil clásico del llamado narrador en tercera persona, ya sea omnisciente o focalizando su relato en la conciencia de algún personaje. Habría que observar, sin embargo, que la narración en tercera persona no es garantía de objetividad e imparcialidad, debido a que el narrador puede ubicarse discursivamente en una perspectiva moral o ideológica definida que lo haga pronunciar juicios de valor sobre lo que narra, dando así la impresión de una narración sesgada de los hechos. (Pimentel 3)

Muchas veces cuando se encuentra un narrador con estas características tiene focalización cero y puede transferir al lector los pensamientos de todos los personajes del cuento. Pero se nota que el narrador de este relato no lo sabe todo y está limitado a la focalización interna. Sólo nos conduce a los pensamientos de Connie y no obtenemos información de los pensamientos del resto de los personajes: “Connie wished her mother was dead and she herself was dead and it was all over. ‘She makes me want to throw up sometimes,’ she complained to her friends” (Oates 1). Así, como se focaliza sólo el punto de vista de Connie, sus deseos y sus pensamientos, es ella quien nos proporciona la perspectiva de los sucesos. Sin embargo, el narrador quiere ser objetivo cuando describe a Connie y lo que siente y piensa:

Connie’s mother kept dragging her back to the daylight by finding things for her to do or saying suddenly, “What’s this about the Pettinger girl?” And Connie would say nervously, “Oh, her. That dope.” She always drew thick clear lines between herself and such girls, and her mother was simple and kind enough to believe it. Her mother was so simple, Connie thought, that it was

maybe cruel to fool her so much. (Oates 2)

Es notable que el narrador nos muestra esta internalización y, al mismo tiempo, la critica. Él o ella establece una línea muy marcada, mientras que se pueden leer los pensamientos de Connie, no funciona como parte del subconsciente de ella, es un espectador externo, pues no los justifica.

El espejo y el reflejo aparecen varias veces durante el cuento, y son un símbolo de las dualidades que ya se mencionaron, sobre todo para la protagonista. Para entender a Connie se debe primero comprender cómo se construye el personaje y cuál es su función.

En un sentido particular, puede llamarse personaje *el conjunto de los atributos predicados del sujeto* en el transcurso de un relato. Este conjunto puede estar organizado o no; en el primer caso, pueden observarse varios tipos de organizaciones. Los atributos se combinan de manera diferente en Boccaccio, en Balzac o en Dostoievski. Por otra parte, esta organización puede ser objeto de indicaciones explícitas del autor (el “retrato”) o de una serie de indicaciones dirigidas al lector, que deberá cumplir la tarea de la reconstitución; también puede ser impuesta por el propio lector, sin que esté presente en el texto: así es como ocurre la reinterpretación de algunas obras en función de los códigos culturales dominantes en una época ulterior. (Todorov 261)

La creación del personaje puede llevarse a cabo de varias formas, como señala Todorov. Puede empezar con un nombre que es un vehículo vacío e ir llenándose conforme pasan los sucesos y las acciones del personaje en la narrativa, como bien explica Pimentel (86). También el aspecto físico ayuda al lector a identificar al personaje, o como ya se mencionó en páginas anteriores, puede haber muy poca información del mismo y el lector debe darse a la tarea de llenar los huecos de la narración. Hay al menos cinco diferentes maneras en las cuales se puede definir a un personaje: mediante sus acciones, sus pensamientos, su diálogo, lo que los demás personajes dicen, y su estereotipo.

En el caso de Connie, no se tiene que esperar mucho para que su nombre se llene de atributos: “Her name was Connie. She was fifteen and she had a quick, nervous giggling habit of

craning her neck to glance into mirrors or checking other people's faces to make sure her own was all right" (Oates 1). El cuento construye un personaje femenino y comienza por decir su edad y un rasgo muy íntimo que la distingue. Desde un inicio el vehículo vacío llamado Connie se llena con la acción de verse al espejo. Para Connie, su apariencia es de gran importancia, es una adolescente vanidosa y, por lo mismo, el relato pone énfasis en la manera en que ella siempre se ve en el espejo: "She knew she was pretty and that was everything" (1). El reflejo de Connie toma un significado simbólico sobre cómo ella y su imagen en el espejo la representan en su totalidad: ella, como su espejo, tiene dos partes, una en el ambiente seguro y familiar de su casa y la otra en donde ella es coqueta y toma riesgos en el centro comercial.

Las dualidades de Connie la definen como personaje. El nombre de Connie se llena entonces con más atributos; el más visible es su doble cara: "Everything about her had two sides to it, one for home and one for anywhere that was not home: her walk, which could be childlike and bobbing, or languid enough to make anyone think she was hearing music in her head" (2). Ella sigue luchando en contra de aquello que fue prescrito, pues Connie es la abreviatura del nombre Constance (Constancia) un nombre que ciertamente ella no hubiera escogido. Parece que esta activamente luchando en contra de una definición puesta para ella desde su nacimiento.

Esta rebeldía es en gran parte causada por su edad. La primera oración del cuento nos habla de su vanidad, pero antes de esto sabemos que tiene quince, es adolescente y está justo en la edad donde nada es constante. Ella no se molesta mucho en escuchar al mundo adulto, y hasta las opiniones de sus contemporáneos no tiene mucho peso, sólo escucha la radio, que en su mente es lo único que captura su atención: "So they went out to his car, and on the way Connie couldn't help but let her eyes wander over the windshields and faces all around her, her face

gleaming with a joy that had nothing to do with Eddie or even this place; it might have been the music” (3).

Lo que sucede al construir una protagonista con tal superficialidad es que se torna una víctima fácil. Se percibe cierta ingenuidad porque ella cree que su forma de actuar no tiene consecuencias. La vanidad de Connie anticipa lo que puede suceder después: ella se convierte en víctima de su propia superficialidad, aún cuando esta misma personalidad es tan solo un síntoma de la edad en la que se encuentra.

Connie y su relación con el mundo adulto

La interacción que tiene Connie con los adultos en el relato es casi inexistente con excepción de la madre, quien Connie percibe como alguien que no debe ser escuchada. A los quince años, Connie se encuentra entre el mundo infantil y el adulto e intenta identificarse como adulta e independiente, pero claramente no lo es. La problemática del cuento se vuelve aparente con esta cuestión: ¿es Connie culpable del destino que recibe? Ya se habló de las dualidades en Connie que la tornan superficial y vanidosa, sin embargo, se debe notar que Connie vive en un mundo donde el género masculino es poco apreciado, la belleza física es lo más importante y la única manera de validarse es por medio del coqueteo y la radio.

En su ensayo “The Eternal Present in Joyce Carol Oates’s ‘Where are you Going? Where have you Been?’” Michele D. Theriot argumenta que el relato puede ser visto como una representación de una escena que ha sido esculpida y pintada varias veces llamada “Death and

the Maiden”.² En esta escultura se puede ver una joven sosteniendo un espejo. Dado que la muerte está detrás de ella, la joven, por ver su propia belleza, no ve que su futuro viene en forma de un esqueleto. La madre y la conexión que tiene Connie con el mundo adulto también se representan por medio de la obra de Hans Baldung Grien, *Death and the Maiden*:

Connie does not value the past; she cannot recognize a past. For instance, she doubts the validity of the old photographs that show her mother as a once-beautiful young woman. To Connie, her mother, “scuffling around the old house in old bedroom slippers,” is someone “who hadn’t much reason any longer to look at her own face” (Oates, “Where” 29, 25). She does not esteem the link to the past, the valuable feminine family heritage that her mother provides or represents. Instead, her mother “makes [her] want to throw up sometimes” and “Connie wished her mother were dead” (Oates, “Where” 26) (...) In a way, she is like the maiden of Grien’s painting ignoring her guardian’s hand on the mirror; Connie’s “guardian” is telling her to stop living for the moment, to stop “gawking” in mirrors and wake up to the fact that actions of the past, hers or another’s, can be a major shaping force in future actions, but Connie just stays focused on now. This focus, or lack thereof, leads to Connie’s downfall. Like the maiden, she is so in tuned to the present, she cannot see the future at her back. (5)

Puede decirse que aunque existe una relación muy vacía con el mundo adulto, Connie tiene una guía que la intenta ubicar en el mundo y enseñarle cómo funciona. Connie decide descartar las advertencias de su madre y gracias a esto ella no tiene dónde mirar, más que a sí misma. La dualidad de Connie es su propio pensamiento en el cual el mundo adulto no tiene validez, y a su vez ella quiere jugar a ser parte de él sin tener que mirar las responsabilidades que vienen con este mundo. La superficialidad va más allá de tan solo verse al espejo: Connie no cuenta con opiniones o advertencias propias, y esta dualidad terminará llevándola a su fin.

² No se sabe precisamente qué obra originó el tema de “Death and the Maiden” sin embargo Theriot nombra algunas: “In looking at works such as Albrecht Durer’s 1503 engraving *Coat of Arms of Death*, which utilizes the “Death and the Maiden” motif, Hans Schwarz’s 1520 woodcarving titled *Death and the Maiden*, Niklaus-Manuel Deutsch’s “Death and the Maiden” (1517) and Hans Baldung Grien’s various versions of “Death and the Maiden,” (some works are titled *Death and the Maiden*, but in following this theme he also has *Death and Woman* (1518-20), and *Girl and Death* (1517)” (4).



Hans Baldung Grien, *Death and the Maiden*

Capítulo 2: Arnold Friend y la dualidad del mal

Retomando el cuento en su segunda parte, se puede ver como las dualidades de la primera encuentran su reflejo en las de la segunda. Un domingo la familia de Connie va a una *barbeque*

mientras ella decide quedarse en casa. Al encontrarse sola, escucha que un coche entra a su calzada. Es el automóvil dorado que ella vio, cuyo conductor es el joven que hizo el gesto extraño con la mano acompañado de otro muchacho. Con curiosidad, ella va a su puerta a ver qué quiere, sin desconfiar de la aparición de este joven que dice llamarse Arnold Friend. Tras hablar con él un rato, Connie empieza a notar cosas extrañas. La sospecha de Connie culmina en terror cuando percibe que él no es lo que parece. Arnold Friend se torna un personaje siniestro al final del cuento y, pese al intento de Connie por escapar y de llamar a la policía, ella termina abriendo la puerta de su casa, y se va con él.

En este capítulo se analiza al antagonista, Arnold Friend, y cómo su presencia en el cuento se desarrolla en terror y horror. Se habla de la presencia bíblica que ya se ha mencionado anteriormente para distinguir a Friend como un monstruo. Para lograr esto, me apoyo en el texto "Monster Theory" de Jeffrey Cohen al definir a Friend usando las siete tesis que se muestran en el ensayo. También se expondrá la diferencia entre el horror y el terror con el fin de ubicar al antagonista y al cuento en una de estas definiciones. El objetivo de este capítulo es buscar dentro de la cumbre del miedo para ver si es verdad que las dualidades que vemos tanto en Connie como en Arnold Friend hacen que se duplique el pánico al final de la narración.

Las dualidades que se perciben en el cuento "Where are you Going? Where have you Been?" no sólo se limitan al personaje de Connie, ya que mientras que las dualidades de la protagonista remiten a su inocencia y superficialidad, aquellas del antagonista, Arnold Friend, son un poco más complejas. Para determinar al personaje de Arnold Friend de muchas formas en cuanto a su dualidad, pueden encontrarse tanto metáforas bíblicas como de lo grotesco y de lo monstruoso. Cuando Connie conoce a Arnold Friend, puede notarse una serie de duplicidades en

él que reflejan la ambivalencia de la protagonista. El miedo de Connie nace de la doble cara que tiene el antagonista Arnold Friend.

Referencias bíblicas y *The Bone Man*

Mark Robson toca el tema de la metáfora bíblica. Él sostiene que, mientras que la inocencia virginal de Connie puede o no representar la pérdida de la inocencia de la humanidad en el mito de creación (*Génesis* 3:24), Friend definitivamente evoca una presencia satánica. Los símbolos que representan esto se encuentran en el coche: “‘Now, these numbers are a secret code, honey,’ Arnold Friend explained. He read off the numbers 33, 19, 17 and raised his eyebrows at her to see what she thought of that, but she didn’t think much of it” (Oates 3).

The title of Oates’s story is taken almost directly from Judges 19:17. The translations differ only slightly, but the essence of the passage is the same: Where are you going, where have you been? One of the closest translations to the title of the story is The New World Translation of the Holy Scriptures... which reads: “When he raised his eyes he got to see the man, the traveler, in t h e public square of the city. So the old man said: ‘Where are you going, and where do you come from?’” The significance of the passage, apart from giving the story’s title, is that Judges is the 33rd book from the end of the Old Testament, the chapter is the 19th, and the verse is the 17th. Thus the numbers “33, 19, 17” refer to this passage. (Robson 60)

Si el cuento se explica como alegoría bíblica entonces podemos darle significado a los números conforme lo hace Robson. También podemos pensar que la manera en la que camina Friend evoca la imagen de Belcebú, híbrido entre hombre y cabra. Sin embargo, los números del coche podrían significar otra cosa: en cuanto a los números en el coche, si los sumamos todos obtenemos el número 69, uno que podría interpretarse como la presencia del Ying y el Yang. Nuevamente se hacen evidentes las dualidades: la luz y la oscuridad, el sonido y el silencio, la vida y la muerte; dos contrapartes completamente diferentes pero que necesitan la presencia del otro para existir. Si es el caso, entonces no existe Arnold Friend sin Connie, y viceversa.

Cuando Connie tiene contacto con Friend, primero él es seductor y ella está interesada, pero cuando se acerca, Friend comienza a deformarse. Es entonces cuando el personaje se desdobra. La seducción que vemos en el primer encuentro de Connie y Friend (en la primera parte del cuento) y al principio de la segunda parte es un medio para provocar pensamientos de muerte. En *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*, Karl S. Guthke explica que en la historia de la humanidad la muerte ha sido personificada de diversas maneras. Ha cambiado su género y naturaleza, y también ha cambiado de grotesca a seductora:

When in the Middle Ages Eve was blamed for the fall, and death was accordingly personified as a woman, this death figure could on occasion be cast in the role of the seductress to sensual pleasure (*luxuria*); but when, as was more frequently the case, Death was modelled on Adam as the guilty party, the corresponding male death figure was not normally seen as the seducer. It is only in the Renaissance, in its literary and pictorial articulation of the “Death and the Maiden” motif, that the roles are reversed: death as the incorporation of the erotic, even of lust, now makes his entry as a man—the “boneman” becomes the seducer, suitor, lover... (96)

Arnold Friend tiene esta duplicidad entre muerte y vida, el diablo (en un sentido religioso) y un hombre. Sin embargo, a pesar de que estas cualidades pueden provocar el temor, no son las que al final lo hacen. Como ya se ha dicho, lo que provoca el miedo es la indefinición del personaje. Parece ser seductor y atractivo, pero en cuanto se aproxima y Connie puede verlo mejor, Friend se deforma y se vuelve monstruoso. (Oates, 7)

El monstruo definido

Dentro de la dualidad de Friend existen el hombre y aquello que no podemos definir. Puede ser que entre en la categoría de “monstruo”, concepto que tampoco está del todo definido. En su texto, *Monster Theory*, Jeffrey Jerome Cohen establece siete tesis para definir qué es el “monstruo” y cómo podemos identificarlo.

La primera, “Thesis I: The Monster’s Body is a Cultural Body”, nos explica que el monstruo es creado por la sociedad en la que vive, tiene como función revelar los problemas de esta cultura e incluso criticarla (s/n). Arnold Friend puede ejemplificar esta teoría, ya que él sugiere una crítica hacia la sociedad de la clase media norteamericana en la década de 1960. Como menciona Elaine Showalter, “Connie’s coming-of-age story also anticipates the coming of age of American society, its emergence from the hazy dreams and social innocence of the 1950’s into the harsher realities of random violence, war, and crime” (2). Si bien la historia de Connie ejemplifica la de la sociedad norteamericana, la violencia, guerras y crímenes toman cuerpo en el personaje de Arnold Friend. Su intento de fingir juventud y el disfraz que usa para atraer a Connie son algunos de los varios elementos que causan ansiedad. La máscara que usa Friend habla de cómo esta sociedad es efímera y banal.

En “Thesis II: The Monster Always Escapes”, Cohen explica que todo monstruo se torna inmaterial y desaparece, para luego reaparecer. A pesar de que el texto deja por entendido que Friend escapa con Connie, debe tenerse en cuenta aquí la noción del “eterno presente”. No existe el futuro, por lo tanto no se sabe si volverá a aparecer. Sin embargo, como nota Mike Tierce y John Craftorn, Connie no es la primera víctima de Arnold Friend. Podemos notar en su convencimiento que él ya ha estado en esta situación antes. Es meticuloso y a pesar de perder su confiabilidad a la mitad de la segunda parte del cuento, logra su objetivo, y regresará en búsqueda de una nueva víctima. Ya escapó y regresó. “‘Listen: Betty Schultz and Tony Fitch and Jimmy Pettinger and Nancy Pettinger,’ he said in a chant. ‘Raymond Stanley and Bob Hutter—’ ‘Do you know all those kids?’ ‘I know everybody.’” (Oates 7)

“Thesis III: The Monster is the Harbinger of Category Crisis” muestra que la razón por la cual el monstruo siempre escapa es la imposibilidad de clasificarlo. “They are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structure... a form suspended between forms that threatens to smash distinctions” (Cohen s/n). La incapacidad de clasificar causa miedo por la necesidad humana de establecer un orden. Como ya se ha mencionado, es justo la ambigüedad de Friend lo que causa tanto miedo en Connie. Arnold Friend se viste como joven, pero no lo es, y tampoco actúa como adulto. De lejos, Connie hasta llega a pensarlo apuesto, pero al acercarse, él se deforma. Sin embargo, no puede concluirse esta noción con certidumbre, ya que cuando Friend se acerca a la casa se transforma, pero no puede decirse en qué: “She watched this smile come, awkward as if he were smiling from inside a mask. His whole face was a mask, she thought wildly, tanned down to his throat but then running out as if he had plastered make-up on his face but had forgotten about his throat” (Oates 7). Cuando Connie lo ve de cerca no puede decir quién, o qué es. Aquí el elemento humano de Friend se desvanece y queda sólo el elemento del monstruo. El hecho que Connie logra verlo claramente significa que en este momento ella da el salto entre la infancia y la adultez, solo para mirar con terror lo que significa pertenecer a este mundo.

“Thesis IV: The Monster Dwells at the Gates of Difference” establece cómo el monstruo debe ser aquel que es diferente de la sociedad que aterroriza: “For the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual” (Cohen s/n). En el caso de Friend existe una contradicción, ya que él se disfraza para parecer igual que los chicos que Connie conoce, sin embargo, es diferente. Como ya se mencionó, el ámbito adulto que Connie conoce es el estereotipo norteamericano. Friend, en su intento de parecer adolescente, cambia

toda la relación que ella tenía con el mundo adulto. Al principio, la seducción de Friend imita al amor que ella idealiza a partir de las canciones que escucha:

Connie sat with her eyes closed in the sun, dreaming and dazed with the warmth about her as if this were a kind of love, the caresses of love, and her mind slipped over onto thoughts of the boy she had been with the night before and how nice he had been, how sweet it always was, not the way someone like June would suppose but sweet, gentle, the way it was in movies and promised in songs; “Yes, I’m your lover. You don’t know what that is but you will,” he said. “I know that too. I know all about you. But look: it’s real nice and you couldn’t ask for nobody better than me, or more polite. I always keep my word. I’ll tell you how it is, I’m always nice at first, the first time. I’ll hold you so tight you won’t think you have to try to get away or pretend anything because you’ll know you can’t. And I’ll come inside you where it’s all secret and you’ll give in to me and you’ll love me.” (Oates 7)

Con esta mención de una sexualidad que Connie aún no conoce, la seducción de Friend deja de imitar lo que ella busca y se vuelve violenta. Esta sexualidad es la diferencia más notable entre Connie y Friend y es un elemento más que lo define como monstruo.

“Thesis V: The Monster Polices the Borders of the Possible” explica que el monstruo tiene la capacidad de paralizar: “The monster prevents mobility (intellectual, geographic, or sexual) delimiting the social spaces through which private bodies may move. To step outside this official geography is to risk attack by some monstrous border patrol or (worse) to become monstrous oneself” (Cohen s/n). En el cuento, la casa de Connie deja de ser su casa, su cuerpo deja de ser suyo, incluso su corazón deja de pertenecerle: “She felt her pounding heart. Her hand seemed to enclose it. She thought for the first time in her life that it was nothing that was hers, that belonged to her, but just a pounding, living thing inside this body that wasn’t really hers either” (Oates 9). Friend, quien usa sólo sus palabras, desnuda a Connie de cualquier sentido de seguridad. En este apartado se entiende que el monstruo es aquel que delimita dónde pueden moverse los demás. Friend no le deja otro camino o alternativa a Connie más que aceptar su

destino. Aquí se puede ver otra paradoja dentro del personaje de Friend, ya que es quien trae caos al mundo de Connie y a su vez es un agente del orden que limita la capacidad de la acción social. El hecho de que él sea el dueño tanto de los límites como del desorden hace al personaje uno increíblemente poderoso, y aterrador.

“Thesis VI: Fear of the Monster Is Really a Kind of Desire” nos muestra que el temor que se siente ante un monstruo también conlleva cierta atracción. La popularidad de la narrativa del monstruo en la literatura y en el cine se explica con esta teoría. “It lies there quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, fascinates desire, which, nonetheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside, sickened, it rejects... But simultaneously, just the same, that impetus, that spasm, that leap is drawn toward an elsewhere as tempting as it is condemned” (Cohen s/n). La atracción que siente Connie por Friend es aparente, como ya se mencionó: al principio de la segunda parte del cuento ella está interesada. Incluso juega con su propia sexualidad al preocuparse por cómo se ve cuando nota que un coche extraño llega a su casa, en vez de sentir miedo o peligro. Claramente, el interés se convierte en pánico cuando el disfraz de Friend se desintegra; sin embargo, una nueva atracción nace. Puede ser que esta habite en el inconsciente de Connie y del lector, ya que al final Connie decide irse con Friend. Puede parecer que él no le dejó otra opción, pero Connie no muestra un intento de escape. Su intento de huir tan solo consiste en que ella grita al teléfono, sin hacer ninguna llamada. Esto habla del deseo que tiene Connie de liberarse e irse con Friend.

Finalmente, en la séptima hipótesis “Thesis VII: The Monster Stands at the Threshold... of Becoming”, Cohen explica que la creación del monstruo le pertenece a la humanidad:

Monsters are our children. They can be pushed to the farthest margins, hidden away at the edges of the world and in the forbidden recesses of our mind, but they always return. And when they come back, they bring not just a fuller knowledge of our place in history and the history of knowing our place, but they bear self-knowledge, human knowledge. These monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. (s/n)

Si bien el monstruo es creación de la sociedad a la que pertenece, el monstruo del cuento de Oates proviene de la banalidad del mundo de Connie, mencionada anteriormente. De cierto modo, Friend exige la profundidad de la que carece el entorno de la niña. Esto puede justificarse con el ensayo de Theriot, que menciona que la música que escucha Connie, la cual es superficial, la clasifica. Al final Friend cita una canción de Bob Dylan⁶, cuyas letras, según Theriot, son mucho más profundas que la música que escucha Connie:

As a typical fifteen-year-old teenager, Connie faithfully listens to the radio, and it is through the lyrics to popular songs that she shapes her notions of love and relationships—‘sweet, gentle, the way it was in movies and promised in songs’... And like the mirror’s image, the music’s reflection is superficial... But the problem with music is twofold; first, it keeps Connie preoccupied, and secondly, the music played on a show such as XYZ Jamboree is probably the latest music, songs that reflect current attitudes, concerns and ideas, thus, again keeping Connie planted in the present. Given the description of these songs as “hard, fast, shrieking songs,” one would not necessarily expect that she is listening to music by Bob Dylan, the man to whom the story is dedicated. (s/n)

Friend quiere que Connie salga de su mundo de superficialidad adolescente. Esta puede ser la razón por la cual la escoge. Se entiende que al final Friend se justifica como monstruo por las razones previamente analizadas. Una de las dualidades que podemos encontrar en el personaje de Friend es aquella donde por un lado es hombre y por el otro, monstruo. Pero el miedo no sólo

⁶ Oates le dedica este cuento a Bob Dylan, ya que menciona haberse inspirado en la canción “It’s All Over Now, Baby Blue”. Sin embargo, en ediciones posteriores, esta dedicación desaparece.

nace por medio de esta duplicidad, sino que existe otra cuando se habla sobre la relación que tenemos con los monstruos.

El horror y el terror causados por Friend

En su libro *The Philosophy of Horror*, Noel Carroll explica su noción de *art-horror* y qué implica el horror en obras literarias, fílmicas y de arte. Aún no he mencionado las palabras “horror” o “terror” debido a que más adelante explicaré en qué género podemos clasificar el cuento de Oates. Mientras tanto, puede decirse que el cuento se encuentra en el género del horror. Carroll expone que todo género es nombrado por el efecto que provoca. La palabra que puede usarse cuando uno experimenta horror es pánico y proviene de un fenómeno psicológico del ser humano. Si bien ya notamos qué hace el monstruo, debemos entender que lo que separa el género del horror de cualquier historia donde aparecen monstruos es la actitud con la cual la audiencia trata al monstruo: “In works of horror, the humans regard the monsters they meet as abnormal, as disturbances of the natural order” (16), mientras que en cuentos de hadas, “monsters are universe”. Ya hemos definido a Friend como monstruo; entonces, si tomamos esta noción, podemos decir que el cuento de Oates puede ser considerado parte del género.

Carroll también sostiene que dentro del horror, las respuestas emotivas de la audiencia son paralelas a aquellas de los personajes. En el caso de Oates, Connie experimenta un nerviosismo que se torna en inestabilidad cuando comienza a sentir pánico. Friend sólo tiene contacto físico con Connie al final del cuento, cuando ella se va con él voluntariamente. Sin embargo, el pánico es notable en Connie cuando intenta huir, mientras que el miedo nace de la noción de incertidumbre, cosa que al final sólo queda en la imaginación del lector. Dentro de los muchos espejos que existen en el cuento, las emociones del narrador reflejan a las de Connie:

una es sin duda la repulsión. Carroll explica que el monstruo debe de ser antinatural, impuro y sucio, por lo que causa esta respuesta: “‘Shut up! You're crazy!’ Connie said. She backed away from the door. She put her hands up against her ears as if she'd heard something terrible, something not meant for her. ‘People don't talk like that, you're crazy,’ she muttered. Her heart was almost too big now for her chest and its pumping made sweat break out all over her” (Oates 6).

La repulsión sucede en el momento que Friend se deja ver como es en realidad: una especie de híbrido. El término “híbrido” nos remite a nuestra hipótesis de las dualidades, ya que conlleva dos partes. El híbrido tiene una conexión indudable con lo grotesco. Dani Cavallaro explica que la palabra “grotesco” proviene del italiano *grotto*, que significa caverna, en las cuales se encontraron pintadas formas desfiguradas y mezcladas de humanos, animales y vegetales. A pesar de que se supone que lo grotesco tendría que ser cómico, por el efecto de la verosimilitud es en realidad perturbador. Es por esto que el híbrido es grotesco y tiene esta calidad que produce inquietud. Cavallaro habla sobre cómo en la civilización occidental el híbrido del animal y del ser humano es específicamente angustiante: la noción delimita la superioridad supuesta del ser humano (45). En otras palabras, nos hace cuestionar qué significa ser “ser humano” y que tanto somos en realidad animales. A pesar de que en el cuento no se menciona, Arnold Friend se presenta como híbrido. Su forma de caminar sugiere un híbrido mitad hombre mitad cabra (pensamiento que nos trae de vuelta al análisis bíblico realizado anteriormente). Nos lleva a pensar que Friend es un ser endemoniado, y que no es natural: “She looked out to see Arnold Friend pause and then take a step toward the porch, lurching. He almost fell. But, like a clever

drunken man, he managed to catch his balance. He wobbled in his high boots and grabbed hold of one of the porch posts” (Oates 6).

El cuento jamás menciona algo demoniaco, sino una actitud humana. Se especula que no sabe caminar en sus botas de tacón o que esta borracho, aunque no se menciona claramente en el texto, mediante su forma de caminar sabemos que no es natural y que algo está mal. Aun así, la descripción de Friend entra dentro de la noción de lo híbrido y lo grotesco de Cavallaro: “Hybrid and grotesque bodies are also very real facets of ordinary contemporary existence. Transformations of the body initiated by both reparative and intrusive medical technologies, for example, often yield anatomies comparable to those of legendary creatures” (202). Entonces, a pesar de que nunca se menciona a un híbrido animal-humano, la forma en la que Friend intenta esconder su forma real nos muestra un ente grotesco. Esto se nota en la dualidad adolescente/adulto de Friend.

Cavallaro también expone de dónde nace el miedo cuando somos confrontados con la noción ambivalente del niño y del adulto: “Narratives of darkness consistently resort to the theme of familial repression in order to foreground infantile exploitation by the adult world” (160). Cavallaro habla de la entidad infantil como amenaza y como víctima. Contrastando este texto con el cuento, podemos ver que el personaje de Connie es ambas: es la amenaza gracias a su sexualidad prematura y al mismo tiempo es la víctima. De nuevo podemos notar la dualidad en este concepto. Sin embargo, a pesar de que Cavallaro menciona que la sexualidad del niño provoca la inquietud de la audiencia, la amenaza verdadera es Friend. El dimorfismo que tiene entre el niño y el adulto provoca una inquietud alarmante. No es un adolescente, pero habla como tal y no parece ser adulto, pero las arrugas en su piel sugieren lo

contrario. Cavallaro muestra cómo un infante puede causar temor. El hecho de que Friend se esfuerce tanto por hacerse pasar por un joven causa el doble de miedo, ya que no puede entenderse, es antinatural. La obsesión de Friend por parecer joven es causada por su deseo de poseer la juventud.

Más adelante Cavallaro intenta explorar la psique de los antagonistas que encontramos en los textos que él llama *dark narratives*. Habla sobre cómo la causa del miedo existe en el pasado o en el presente: “The most obvious connection between darkness and the mind can be observed at the level of character presentation. Inspecting the long gallery of varyingly evil, deranged and secretive Gothic fiends, one finds recurring signs of obsessional, compulsive or downright psychotic behaviour” (49).

Aquí podemos ver una serie de características de los villanos góticos. Arnold Friend tiene esta obsesión, compulsión y comportamiento psicótico. El deseo de poseer a Connie puede ser relevante para su intento de parecer joven. Su obsesión no es por Connie en sí, sino por el ámbito virginal que ella representa. Cavallaro también menciona la importancia de la sexualidad que conlleva cada villano. En el texto de Oates, tanto Connie como Friend tienen en común una especie de sexualidad reprimida. El cuento nunca menciona si Connie es o no virgen, sin embargo podemos suponerlo por su edad y por su reacción cuando Friend comienza a hablarle de sexo. Friend también puede ser coleccionista de virginidades, y su obsesión puede nacer de ahí. Sin embargo, como ya se mencionó antes, Connie sabe algo de su sexualidad y lo usa a su favor. Ambas dualidades pueden ser definidas como psiques oscuras, de ahí que, como ya se mencionó, Connie también es una amenaza. Es importante notar que el descubrimiento que logramos de ambos personajes tiene gran concordancia con la identidad textual del cuento.

Las *narratives of darkness* siempre deben de tener un final abierto. Cavallaro explica que lo gótico no sólo se encuentra en los personajes, sino también en la forma en la que está escrita la narrativa. Dado que el cuento termina con un final abierto, existen ambigüedades en el mismo texto, en los sucesos, e incluso en la construcción de ambos personajes, lo que culmina en una ansiedad sin fin. “Texts are bodies which, in being fashioned by their writers and readers, simultaneously construct the readers’ identities by incarnating their most inveterate desires and fears” (115). Quizá por esta razón Oates logre el terror que siente el lector por medio de una dualidad del mismo texto, el cual, por la naturaleza del horror y el terror, se divide en dos: en el miedo y el placer. La dualidad que ya establecimos de Arnold Friend consiste en varios elementos ya mencionados; sin embargo, aún nos queda uno muy importante por analizar.

¿Arnold Friend y el cuento de Oates entran en el género del horror, o del terror? Cavallaro también puede guiarnos para poder clasificar este cuento en un género. Como ya vimos con Carroll, bajo su definición del género del horror, el cuento de Oates puede describirse como tal. Cavallaro explica que lo primero que debemos entender es qué son los *dark texts*. Estos entran dentro del humor grotesco, causan miedo y placer al mismo tiempo (11). Por medio de una cita de Angela Carter, se sostiene que para poder lograr un texto oscuro el autor debe incorporar la estética de lo no-bienvenido con un fin: aquel de provocar la inestabilidad. Dentro de esto existen los textos de terror y de horror. Como ya vimos con Carroll, el horror sucede por el pánico que resulta en la audiencia. Cavallaro sostiene que el horror se define por su naturaleza material, mientras que el terror es visto como intangible y resistente de definiciones. Cavallaro cita a David Punter para analizar esta diferencia: “[T]error denotes the ‘trembling, the liminal, the sense of waiting’ as well as ‘a limitless implication of the self in a series of actions which

persuade us of their inexorability’, whereas horror ‘is a stark transfixed staring’ which ‘provides us with shock and surprise.’” (13)

En el cuento de Oates, Friend jamás hace un acto de violencia, pero Connie siente el ataque. Durante el cuento sentimos el terror, la espera de que algo terrible sucederá, mientras que también sentimos el ataque y somos testigos de la deformación de Friend. Se podría pensar que el terror y el horror no tienen muchas diferencias, pero Cavallaro difiere citando a Devendra P. Verma: ‘The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse... Terror thus creates an intangible atmosphere of spiritual psychic dread... Horror resorts to a cruder presentation of the macabre’ (45).

Cuando entendemos el terror como una sensación latente de que existe algo que nos pondrá en peligro y el horror como la realización de que estamos ante un peligro, podemos incorporar ambas definiciones en “Where are you Going? Where have you Been?”. El terror es indeterminado, mientras que el horror es obvio. Arnold Friend toma ambas formas en el cuento, su dualidad conlleva la no-definición mientras que su apariencia (cuando cae la máscara) nos hace ver que su prospecto es violar y asesinar a Connie. Dentro de todos los reflejos y dualidades que encontramos en el cuento, podemos aclarar que es este el que causa más miedo. Ambos, Arnold Friend y el cuento, entran y no en las definiciones de terror y horror. Como la forma de caminar de Friend, el personaje y el cuento son inestables. Permanecen entonces a mitad del espectro de ambos géneros y se quedan híbridos e indefinidos.

Conclusión

La imposibilidad de definir “Where Are You Going? Where Have You Been?” como un cuento de horror o terror nos regresa a la raíz del pánico de Connie. Si bien ella ha crecido en los suburbios en una época determinada de la historia de los Estados Unidos (en la década de los 1960), puede suponerse que la posibilidad de que un extraño fuese a secuestrarla en su propia casa no era un desenlace posible para ella; sin embargo, es justamente lo que sucede. Si aún se tiene la pregunta de por qué Friend la escogió, debemos regresar a aquella noche en que él la ve por primera vez. Arnold Friend es cautivado por ella, mientras que ella, hipnotizada por la música que la rodea, suspira:

She drew her shoulders up and sucked in her breath with the pure pleasure of being alive, and just at that moment she happened to glance at a face just a few feet from hers. It was a boy with shaggy black hair, in a convertible jalopy painted gold. He stared at her and then his lips widened into a grin. Connie slit her eyes at him and turned away, but she couldn't help glancing back and there he was, still watching her. He wagged a finger and laughed and said, “Gonna get you, baby,” and Connie turned away again without Eddie noticing anything. (Oates 1)

Friend observa a Connie y la elige. Pero Connie es retratada como una adolescente común, ¿qué hay en ella que tanto atrae a Friend? No es la inocencia de Connie. Friend nota en este momento que Connie es una persona dual, como él, y es esta característica la que hace que Friend vaya a su casa después. Arnold Friend percibe a dos Connies diferentes en el cuerpo de una, y debido a que él es también un personaje dual la reconoce como su par y la marca. Él le muestra su señal, “X marks the spot”, ya que se reconoce a sí mismo en Connie.

Si observamos al cuento con una mirada lejana, es una gran pena que Connie sea víctima de Friend. Sin embargo, después del análisis realizado, Connie y Friend están hechos uno para el

otro en el universo diegético. Connie es un personaje redondo y humano gracias a sus contradicciones. Las dualidades que ella presenta la hacen un personaje verosímil, creíble y completo. El genio de Oates radica en la creación de un personaje que es muy profundo gracias a su superficialidad. A su vez, Arnold Friend también es un personaje contradictorio, de una forma diferente ya que sus dualidades hacen de él una amenaza. Ambos personajes se transforman durante el texto, entonces podemos decir con certeza que los dos son humanos y reales. Al unirse al final del cuento logramos ver cómo los dos funcionan en concordancia. Una toma el papel de la víctima y el otro del agresor, pero, en realidad, provienen de las mismas dualidades que logramos identificar a lo largo del texto. Entonces, Connie y Friend pertenecen uno al otro en el cuento, a pesar de su naturaleza destructiva, no habría otra manera de finalizar la narrativa más que uniéndolos.

Arnold Friend se presenta más tarde en casa de Connie con la intención de provocar un reconocimiento en ella. Esto hace que reflexionemos sobre el nombre de Arnold Friend, ya que es claramente uno irónico. Define todo lo es Friend y lo que quiere parecer:

Arnold Friend is ironically neither known to Connie nor an amiable man; he could not be further away from being her friend. Despite the great efforts he makes to be familiar, Arnold Friend is a stranger, a man without a history. Moreover, while he may wield some surface charm, Arnold Friend is ultimately a malevolent figure who wishes to harm Connie. His friendliness is an act designed to draw his victims to him. In this context his name is not only ironic but sinister: one more attempt to lull Connie into a false sense of security. (Thierot 6)

Arnold Friend quiere fingir que él también representa la seguridad del entorno suburbano que Connie siempre ha conocido. Él quiere parecer algo que pertenece dentro de la zona de comodidad de Connie, quiere ser “an old friend”, uno de los tantos muchachos que ella conoce.

Pero como ya se menciona en el segundo capítulo de esta tesina, su disfraz cae y lo que fue “an old friend” para Connie se convierte en “fiend”, demonio.

Este “fiend” hace que Connie sienta pánico, probablemente por primera vez en su vida. Se ha explorado la posibilidad de que el miedo y el pánico que experimenta Connie al enfrentarse con Friend se deban a las dualidades que él le muestra al acercarse. Friend se convierte de un muchacho típico que Connie puede reconocer a un híbrido extraño con quien Connie no tiene ningún tipo de conocimiento, ni en el mundo infantil ni en el adulto. La forma híbrida que toma Friend la altera al punto de que no reconoce ni su casa ni su propio cuerpo orillándola a dejarlo todo; al fin y al cabo, antes de irse con él, ella pierde lo poco que conocía: “She felt her pounding heart... She thought for the first time in her life that it was nothing that was hers, that belonged to her, but just a pounding, living thing inside this body that wasn’t really hers either” (Oates 9).

Regresamos entonces a la introducción de esta tesina, donde se plantearon algunas preguntas: ¿Qué tiene Arnold Friend que provoca esta ansiedad en Connie? ¿Por qué Connie comienza a tener lo que parece un ataque de pánico a pesar de que Friend no la ha agredido físicamente? ¿Por qué Connie decide irse con él? La primera pregunta se ha analizado con profundidad en esta tesina, y ya sabemos que la ansiedad que provoca Friend es por la incapacidad de definirlo. El ataque de pánico de Connie se debe al conocimiento de que él no es una persona confiable. Ella conoce muy bien su entorno, pero mediante las palabras de Friend, éste se vuelve irreconocible para ella. Sin embargo, es justo en este momento que Connie logra ver, por primera vez, el mundo real. La vida que ella llevó hasta este momento era una ilusión provocada por los pensamientos complacientes de una joven que está demasiado cómoda con su

ambiente. Arnold Friend logra sacarla de esta nube plácida en la que siempre vivió para ver los colores ásperos de la vida real. Esto nos lleva a la última pregunta.

Friend no la saca de su casa a la fuerza, Connie decide irse con él sin antes intentar escapar o defenderse. Como ya se mencionó previamente Friend se reconoce a través de Connie, lo que se puede interpretar es que al final del cuento Connie también se encuentra a sí misma a través de Friend. Si bien Friend le arrebató todo lo que alguna vez fue suyo, ella puede ver con claridad que lo único que le queda es él. Dentro de sus propias dualidades y las que nota de Friend en ese domingo, ella sabe que luchar contra Friend no le servirá de nada, y se va con él:

Connie felt the linoleum under her feet; it was cool. She brushed her hair back out of her eyes. Arnold Friend let go of the post tentatively and opened his arms for her, his elbows pointing in toward each other and his wrists limp, to show that this was an embarrassed embrace and a little mocking, he didn't want to make her self-conscious.

She put out her hand against the screen. She watched herself push the door slowly open as if she were back safe somewhere in the other doorway, watching this body and this head of long hair moving out into the sunlight where Arnold Friend waited.

"My sweet little blue-eyed girl," he said in a half-sung sigh that had nothing to do with her brown eyes but was taken up just the same by the vast sunlit reaches of the land behind him and on all sides of him—so much land that Connie had never seen before and did not recognize except to know that she was going to it. (Oates 9)

Entonces las dualidades que notamos en el cuento no solamente son la causa del miedo que provocan sino que también son la razón por la cual Connie acepta su destino. La inestabilidad de la narración va mucho más allá después del final del cuento. No podemos saber con seguridad cuál fue el destino de Connie. Podría ser que en realidad Friend no es la amenaza que parece y lleva a Connie a crecer fuera de su ambiente suburbano. Puede ser que Friend no es villano sino salvador. Sin embargo, esta visión es demasiado optimista y poco probable. No podemos saber con certeza qué sucede después de que Connie decide irse con Friend, pero lo que

sí sabemos ya es que son sus dualidades lo que la conduce a él. Al final, la hipótesis que se planteó al principio de esta tesina resultó ser demasiado simple para el cuento que analiza. La pregunta no era por qué las dualidades en el cuento provocan miedo, sino por qué las mismas llevan a Connie a dejar todo lo que ella conocía y tomar la decisión de irse con Friend.

Regresamos entonces a la primera parte del cuento, y de esta tesina donde analizamos a Connie y su relación con el mundo adulto. Connie se limita solo a percibir su presente, pero lo que hasta ahora se ignoró es que lo hace a propósito. Como ya se mencionó, ella tan solo tiene dos opciones en su futuro: convertirse en su hermana o en su madre y rechaza ambas. Esta oponiéndose a las únicas dos opciones que tienen las mujeres para crecimiento en los suburbios de los sesenta. Esta diciendo que de eso a la muerte, es preferible la muerte. Quizá por esto Friend la escogió. Entonces, aquello que provoca pánico en Connie no es Friend, sino el hecho que ella le abre la puerta. Aquello que provoca miedo, terror y horror en Connie y en el lector es la decisión de caminar hacia su destrucción. La dualidad que provoca tanta ansiedad al lector es la propia que experimentamos en un mundo donde parecemos haber evolucionado, tenemos la casa, la cerca blanca rodeándola para protegernos de extraños, sin embargo seguimos limitando a las mujeres a escoger uno de dos caminos mediocres. El pensar en el pasado, en la madre de Connie y su hermana la inquieta ya que son la ejemplificación de lo que será el futuro de Connie sin Friend, y para Connie esta existencia es lo peor: “Connie wished her mother was dead and she herself was dead and it was all over.” (1) Entonces le abre la puerta a su fin, y lo más inquietante de todo es que tanto ella como el lector saben que este destino es mejor que el que ya estaba prescrito para ella.

Bibliografía

Ames, Davis, "Interpreting Post-World War II Suburban Landscapes as Historic Resources"

University of Delaware, 17/11/ 2012. Web.

Baldick, Chris. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Nueva York. Oxford UP 2008. Impreso.

Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror*. 2a ed. Nueva York : Routledge, 1990. Impreso.

Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. 1a ed.

Londres: Continuum, 2002. Impreso.

Christle, Patrick Paul. "The horror of Connie's story and ours: A feminist analysis of Oates's

"Where Are You Going, Where Have You Been?" *Short Story Studies*. 16. 1993. Web.

Cohen, Jeffery Jerome. "Monster Culture (Seven Thesis). Ed. Jeffrey Jerome Cohen.

Minneapolis: University of Minnesota. 1996. Web.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca Cornell

UP. 1983. Impreso.

Gillis, Christina Marsden. "'Where Are You Going, Where Have You Been?': Seduction, Space,

and a Fictional Mode." *Where Are You Going, Where Have You Been?* Ed. Elaine

Showalter Nueva Brunswick: Rutgers U.P, 1995.133-140. Impreso.

Guthke, Karl S. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge:

Cambridge UP, 1999. Impreso.

Hurley, D.F. "Impure Realism: Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You

Been?'" *Studies in Short Fiction*. 28. 1991. 371-375. Impreso.

Jurca, Catherine. *White Diaspora, The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*.

Princeton UP. 2001. Impreso.

- Keilbach, Andreas . "American Studies, Literature. The Concept of Duality in Joyce Carol Oates's "Where Are You Going, Where Have You Been?"” 12/05/ 2013. Web.
- Kozikowski, Stan. “The wishes and dreams our hearts make in Oates's "Where Are You going, Where Have You Been?"” *Journal of the Short Story in English* 33 (1999) 89-107. Impreso.
- May, Todd. *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge University Press. 2005. Web.
- Moser, Don. “The Pied Piper of Tucson: He Cruised in a Golden Car Looking for the Action.” *Where Are You Going, Where Have You Been?* Nueva Brunswick: Rutgers U.P, 1995, 51-66. Impreso.
- Murphy, Bernice. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Oates, Joyce Carol. “Where Are You Going, Where Have You Been?” *Where Are You Going, Where Have You Been*. Ed. Elaine Showalter. Nueva Brunswick: Rutgers U. P, 1995. 25-48 Impreso.
- Pinker, Steven. “Decivilization in the 1960s”. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. New York: Viking. 2007. Web
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México. Siglo XXI. 1998. Impreso.
- Robson, Mark. “Oates's ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’” *Explicator* 40.4 (1982): 59-60. s/n.
- Showalter Elaine, “Where are you Going? Where have you Been?” *Where Are You Going, Where Have You Been*. Nueva Brunswick: Rutgers U. P, 1995. 1-11 Impreso.

- Stevens, David. *The Gothic Tradition*. Nueva York, Cambridge U. P. 2000. Impreso.
- Theriot, Michele D. "The Eternal Present in Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'" *Journal of the Short Story in English*. 48. 2007. Web.
- Tierce, Mike and John Michael Crafton. "Connie's Tambourine Man: A New Reading of Arnold Friend." *Studies in Short Fiction* 22.2 (1985): 219-24. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias de lenguaje*. Buenos aires. Siglo XXI. 1993. Impreso. 260-262.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Trad. Marcial Suárez. Madrid. Akal. 1982. 204-217. Impreso.
- Urbanski, Marie Mitchell. "Existential Allegory: Joyce Carol Oates 'Where Are You Going, Where Have You Been?'" *Studies in Short Fiction*. 11. 1978. 200-203. Impreso.
- Wegs, Joyce M. "'Don't You Know Who I Am?': The Grotesque in Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'" *Where Are You Going, Where Have You Been*. New Brunswick: Rutgers U. P, 1995. 66-72. Impreso.