

01020
4



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de la División del
Sistema Universidad Abierta

JOYCE CAROL OATES: UNA ESCRITORA

(NEO)GOTICA

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNA INGLESAS

P R E S E N T A:

MARTHA BEATRIZ BATIZ ZUK



ASESORA: MTRA. RAQUEL SERUR MEKE

MEXICO, D. F.



2003



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.

Agradecimientos:

Para mi mamá, Eva María Zuk, por su incansable compañía y respaldo constante a lo largo de mi camino universitario.

Para mi papá, Enrique Bátis Campbell, por ser tan insistente y no dejarme claudicar. Sin ustedes dos, esto nunca habría sido posible. Gracias por apoyarme siempre.

Para mi asesora, Raquel Serur, por su interminable paciencia, guía y buena voluntad.

Para mi revisor, Huberto Batis, por su sabiduría siempre precisa.

Para Eva Cruz, José Juan Dávila, Marina Fe, y todos mis maestros en el SUA, por su dedicación.

Para Marbella Toledo, por su generosa ayuda para los trámites a distancia.

Para mi hermano, Enrique Bátis Zuk, por poner el mejor de los ejemplos como estudiante.

Para Paty "el Patito" Espinosa, por compartir conmigo su inolvidable sotanito neoyorkino durante el génesis de este trabajo. Para Ricardo "Ore" Martínez por lo mismo.

Para Alfredo Michel y Samuel Schmidt, por su apoyo moral.

Para Marianita Roca, por su ayuda en momentos de desesperación.

Esta tesina la dedico a mis preciosas hijas Ivana Inés y Natalia María, y a mi esposo Edgar Tovilla, por su apoyo incondicional durante las horas que necesité para terminarla. Gracias por acompañarme hasta aquí.

INDICE

Introducción	p. 3
<u>Primera Parte</u>	
1. Joyce Carol Oates: su vida, el gótico, y cómo se entrelazaron	p. 10
2. Cuando el gótico araña con voz de mujer	p. 21
3. Más (a)cerca del gótico de Oates y su país	p. 26
<u>Segunda Parte</u>	
"Where Are You Going, Where Have You Been?" Donde la violencia del gótico (en)canta	p. 35
Conclusiones	p. 60
Bibliografía	p. 71

INTRODUCCION

La literatura ha reflejado siempre el nivel de violencia que ha imperado en las distintas sociedades, y el conjunto de reglas que cada una imponía para controlarla (pueden encontrarse ejemplos de esto desde Chaucer en *The Knight's Tale* hasta Jonathan Swift en *Gulliver's Travels* y Truman Capote en *In Cold Blood*, entre muchos otros). En el siglo XVIII empezó a tomar forma un género literario que ha sido el depositario por excelencia de estos temas, al que los críticos bautizaron como *gótico*.

Cuando uno se acerca a la literatura gótica por primera vez, surgen toda clase de interrogantes. Quizá una de las más importantes, una de las primeras que intentaremos responder en este trabajo, es por qué se hizo necesario inaugurar un género semejante. ¿Por qué los seres humanos empezaron a crear y consumir ávidamente libros donde se plasmaban aventuras grotescas, agresivas, dolorosas, crueles, reales? ¿Y por qué, a pesar del éxito, y de las bases que sentó para que se desarrollaran obras literarias de gran valor (en Estados Unidos e Inglaterra), generalmente se le sigue considerando una especie de "sub-género", de literatura "poco seria", hasta "femenina", y cualquier otro adjetivo que lo separe, que lo margine --por lógica, por descuido, a propósito o ¡por favor!-- de las *belles lettres*?

¿Qué es la literatura gótica? ¿Cuál es la diferencia entre el gótico británico y el gótico norteamericano? ¿Qué ha tenido que ver el capitalismo en el desarrollo de esta clase de literatura? Separar al gótico de los sucesos históricos que rodearon su surgimiento, su desarrollo y su éxito, no sólo es descontextualizarlo, sino malentenderlo y restarle valor. ¿Qué es el neogótico, y qué papel juega Joyce Carol Oates dentro de esta

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

nueva variante del género? ¿Por qué su literatura nos dice mucho de su país, sin ser nacionalista ni didáctica?

En nuestro análisis posterior veremos con claridad que el gótico literario está íntimamente relacionado con el sentimiento del miedo. Los temores prevaletentes en las sociedades inspiran las anécdotas de que se alimenta el gótico para crecer. En su libro "The Postmodern Condition", Jean Francois Lyotard afirma que:

The 19th and 20th centuries have given us as much terror as we can take. We have paid a high enough price for the nostalgia of the whole and the one, for the reconciliation of the concept and the sensible, of the transparent and the communicable experience. Under the general demand for slackening and for appeasement, we can hear the mutterings of the desire for a return of terror, for the realization of the fantasy to seize reality¹.

Estas palabras de Lyotard explican parte del cimiento en que se erige el gótico y, por lo tanto, son válidas también para referirnos a la obra de Joyce Carol Oates. Uno de nuestros objetivos es comprobar que el gótico literario refleja y expresa los temores de la sociedad que lo crea y lo consume y que, en consecuencia, es posible considerar la narrativa de Oates como una especie de radiografía de lo que sucede en su país. A lo largo de nuestro análisis responderemos a las preguntas que nos hicimos al inicio. Sin embargo, primero recordaremos de forma muy general parte de la historia estadounidense más importante del siglo XX (pues se trata del momento histórico que en cierta forma compartimos con Oates), para comprender mejor en qué consiste la indisolubilidad del vínculo entre los sucesos reales, el miedo que producen, y la literatura gótica que les da voz.

El inicio del siglo XX está marcado por las ideas de Marx, expresadas en *Das Kapital*, y las de Freud, en *Introducción al Psicoanálisis*. Estas nuevas vertientes de

¹ Jean F. Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido del francés al inglés por Geoff Bennington y Brian Massumi. Prefacio de Fredric Jameson. 11ª reimpresión. Universidad de Minnesota, Minneapolis, 1997. (Theory and History of Literature, Vol. 10). Pp. 81-82

pensamiento separan contundentemente nuestro siglo de los anteriores, y su influencia se hizo sentir en casi todas las ramas de la vida, con especial énfasis en los nuevos estilos en que se manifestaba el arte --la pintura, la escultura, la música, la literatura rompieron los moldes que las contenían, para dar lugar a experimentos y formas novedosas de expresión--. James Joyce, por ejemplo, es un autor clave en cuanto a técnica narrativa se refiere, ya que aportó una herramienta innovadora, utilizada después por muchos de sus contemporáneos y sucesores (Virginia Woolf, entre otros). El *stream of consciousness* surgió a raíz de los descubrimientos de Freud y, a grandes rasgos, consiste en dejar fluir la conciencia, los recuerdos y emociones del personaje, dándole una forma narrativa bien estructurada al caos de la mente humana². Al mismo tiempo, la modernidad se consolidó durante las primeras décadas del XX, y está marcada en términos históricos por las (r)evoluciones tecnológicas, por los descubrimientos científicos, por una sensación de bienestar global momentánea que alimentaba la ilusión de que se avecinaba, ahora sí, una *vida mejor*. Con la aparición del capitalismo, el sujeto social desapareció, y el capital, con su enorme necesidad de reproducirse, de valorizarse, tomó su lugar: se concretó el fenómeno que ya venía abriéndose camino desde el siglo XIX y el dinero, sintetizado en el siglo XX en la bolsa de valores --“un todo que no es nadie”-- se convirtió en lo más importante. Por un momento, la abundancia y la prosperidad hicieron pensar que los tiempos más difíciles habían quedado atrás definitivamente.

Charles Brockden Brown (quien en el siglo XIX dijo “how the Enlightenment narrative of good health is indistinguishable from a Gothic narrative of disease”³), ya

² Apuntes tomados en clase con la Mtra. Raquel Serur durante el primer semestre de la carrera de Letras Inglesas, SUA, UNAM, 1994

³ Teresa A. Goddu: *Gothic America/ Narrative, History and Nation*. Columbia University Press, Nueva York, 1997, p. 4

veía como uno de los principales problemas de su país el afán de encontrar lo reprobable en el pasado, lo bueno en el presente y lo mejor en el futuro. Existía en su época un rechazo generalizado a reconocer elementos de putrefacción evidente como el feudo – representado por la esclavitud— y el comercio indiscriminado, que crecían incontrolable e infecciosamente en su territorio. Esto impedía que sus conciudadanos se dieran cuenta de que lo mismo que ahora vivían en plenitud había llevado a Europa a la decadencia. Durante los primeros años del siglo XX la tendencia señalada por Brockden Brown continuaba vigente: la creciente fuerza del capitalismo ofrecía una ilusión de bienestar al alcance de la mano de todos, pero al mismo tiempo proliferaron vicios a causa de la avaricia y codicia humanas. El dinero y la bolsa de valores se transformaron en el eje de millones de vidas, en las vías de progreso de muchos países.⁴ Los buenos resultados iniciales – en especial durante los llamados *dorados veintes*-- alimentaron la confianza de la gente: no había duda de que este siglo estaba avanzando por el camino correcto. En los Estados Unidos bullía el optimismo. Amén de la bonanza imperante en aquellos días, una vez abolida la esclavitud sus ciudadanos muy convenientemente se deslindaron de cualquier culpa añeja que pudiera empañar su presente; y su futuro promisorios: “The American is born out of the bloodshed between the British and the Indian; yet with both sides vanquished, the American can inherit the battlefield without taking any responsibility for the bloodshed”⁵

No obstante, la literatura trasluce dudas e inseguridades con respecto a estas ilusiones: muchos escritores no confiaban en que el futuro fuera tan promisorio como la economía lo hacía parecer. La desestructuración del mundo en que vivían se refleja en los

⁴ Apuntes tomados durante una clase con la Mtra. Raquel Serur durante el séptimo semestre en la carrera de Letras Inglesas, SUA, UNAM, 1998

⁵ Teresa A. Goddu, op. cit., p. 69

incansables rompimientos y experimentos que hicieron a conciencia con la forma y los estilos tradicionales a principios del siglo XX, escribiendo -tal vez-- para intentar explicarse ciertas conductas síquicas y morales, para probar y comprobar muchas nuevas teorías y para cuestionar este mundo moderno. La súbita y estrepitosa caída hacia la pobreza y la incertidumbre tras la fractura bursátil en 1929, confirmó esta desconfianza como sensata y bien fundada, y le dio al gótico un terreno fértil para crecer y transformarse: un mundo pleno de carencias, entre las que sus habitantes debían sobrevivir en medio de prejuicios y temores frescos. A reserva de entrar en detalles más adelante en este trabajo, podemos decir que tanto los horrores sobrenaturales albergados en las obras del gótico literario del siglo XVIII, como las aterrorizadas voces femeninas, el reflejo de las torturas de la esclavitud y la inquietud científica creciente que surgieron durante el siglo XIX, se convirtieron de repente en asuntos ajenos a la desencantada sociedad de la primera mitad del siglo XX. Con el estallido de las dos Guerras Mundiales, el surgimiento del comunismo, la tensión ocasionada por la llamada Guerra Fría, la lucha por los derechos civiles y humanos, además de la creciente violencia en el núcleo familiar y social, el nuevo miedo dejó de concentrarse en lo paranormal o religioso, hizo a un lado a los monstruos, y descubrió que el enemigo real del hombre era el hombre mismo (algo que veremos se había prefigurado en una obra central del siglo XVIII). Bajo esta premisa se desarrollaron las obras del gótico de la segunda mitad del siglo XX, y desde este punto de vista entraremos a la narrativa de Joyce Carol Oates. Así veremos cómo, hasta la actualidad, el gótico ha seguido encontrando razones de existir, historias que contar, y público dispuesto a consumirlo.

Al comienzo del siglo XX, los Estados Unidos eran todavía un país rural: de sus 76 millones de habitantes, dos tercios vivían en comunidades rurales o ciudades pequeñas.⁶ Con la paulatina población de las grandes urbes, y la expansión de la modernidad, que trajo consigo nuevas formas de vida, el estilo gótico se abrió hacia otros géneros e, incluso, otros medios de expresión, como el cine, donde encontró una vertiente muy rica para hacerse más popular todavía. Las novelas góticas, de buena o mala calidad, siempre han tenido altos índices de ventas. Al llevar este estilo al cine, ya no se hace necesario contar con un público alfabetizado: cualquiera puede tener acceso al terror sin necesidad de descifrar palabras ni crear imágenes mentales propias. La gran aceptación que tuvo el gótico en el cine contribuyó para que sus detractores siguieran considerando el género como “poco serio”, como había venido sucediendo desde el siglo XIX, en que las mujeres se hicieron en él un espacio amplísimo para expresarse. El éxito del gótico tal vez radica en que el lector, o el espectador de una película, pueden llevar sus ojos hacia escenas de terror (con las cuales en general se identifican), teniéndolas lo suficientemente cerca para descubrir los detalles más estremecedores y saciar su curiosidad, pero al mismo tiempo con la tranquilizadora certeza de estar lo suficientemente lejos para permanecer ilesos. Esta es una de las dualidades que forman parte de su esencia. Ahondaremos en varias de ellas a lo largo de nuestro análisis.

Debido a la gran cantidad de elementos que hay que tomar en cuenta a fin de retirar las telarañas que con el tiempo se han acumulado en torno a este género, y entender cabalmente su inicio y su desarrollo --porque de otro modo es imposible comprender a plenitud lo que ocurre con él durante el siglo XX, y específicamente en la

⁶ Malcolm Bradbury y Richard Ruland: From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature. Penguin Books, Nueva York, 1992, p. 369

pluma de Joyce Carol Oates--, dividiremos este análisis en dos partes. La primera constará de dos capítulos que proporcionen datos indispensables acerca de Oates y el gótico como modo literario. Se incluirán también los datos de mayor relevancia de la obra de Oates, su vida personal y su trayectoria, ya que sin conocerlas con detalle no podremos acercarnos a su literatura ni a su gótico con la precisión necesaria. También haremos referencia a ciertas obras y sucesos relevantes de los siglos XVIII, XIX y principios del XX que nos brinden un marco histórico y nos ayuden a sostener la hipótesis de que esta literatura es el reflejo coherente de la vida y los temores de la sociedad que la crea. En la segunda parte analizaremos el cuento *Where Are You Going, Where Have You Been?*, buscando en él todo elemento gótico que nos ayude a sostener la afirmación de que en la obra de Joyce Carol Oates predomina este modo literario. Para lograrlo, prestaremos atención a su manejo de lenguaje para crear una atmósfera atemorizante. Nos detendremos a analizar las imágenes, las metáforas que utiliza para construir las situaciones y los personajes. Destacaremos los elementos cotidianos que incluye y que son un reflejo de la realidad de su país. Desmenuzaremos párrafo por párrafo la manera en que combina y mezcla los ingredientes para construir un texto (que tal vez pueda catalogarse como) “neogótico”, y que con toda certeza es el resultado de su manera de absorber y retransmitir el mundo en que ha habitado. Al final, el epílogo contendrá las conclusiones pertinentes.

PRIMERA PARTE

1. JOYCE CAROL OATES: SU VIDA, EL GÓTICO, Y CÓMO SE ENTRELAZARON

*In the United States there is more space where nobody is
Than where anybody is. That is what makes America what it is.*
Gertrude Stein

Joyce Carol Oates nació en la comunidad rural de Lockport, Nueva York, en junio de 1938, cuando los Estados Unidos todavía estaban sumidos en la Gran Depresión de 1929. Sus abuelos maternos, de apellido Bues (americanizado después como "Bush"), habían emigrado de Hungría a principios de siglo, buscando una nueva vida en la tierra que se conocía por todo el mundo como "el país de las oportunidades". Sin embargo, al poco tiempo de llegar se desencantaron. La vida era difícil, tanto así que, después del asesinato del abuelo materno de Joyce en una riña callejera, la viuda se vio obligada a dar a Carolina (su hija menor, y madre de Oates), en adopción. Le era imposible, por su penuria, hacerse cargo de ella y además de sus otros ocho hijos.

Los Oates habían emigrado de Irlanda hacia los Estados Unidos unos años antes del nuevo siglo, y lo primero que tuvieron que hacer fue ocultar el origen judaico heredado por la parte femenina de la familia, porque "in those days German Jews were placed on a level just a notch above the blacks"⁷. Por lo tanto, podemos decir que Joyce Carol Oates podría definirse como una 'norteamericana típica' de su época: nacida en este país pero de segunda-tercera generación descendiente de inmigrantes de clase media baja, y educada en una comunidad de granjeros en la que sus padres, Frederic y Carolina, se establecieron después de contraer nupcias durante la Depresión.

⁷ Greg Johnson: *Invisible Writer, A Biography of Joyce Carol Oates*. "A Dutton Book", Grupo Penguin, Nueva York, 1998, p.14. Esta es la única biografía de Oates en que nos basaremos para este trabajo.

La infancia de Joyce transcurrió en un ambiente donde el trabajo y el dinero escaseaban, los niños asistían a la misma escuela --en la que una sola maestra les daba clases a todos en el único salón-- y donde pronto empezó a distinguirse de sus compañeros y vecinos --de hecho, se convirtió en una verdadera 'rareza'-- por su temprano gusto por la lectura. Fue la primera en su familia en terminar la preparatoria y, además, la primera en alcanzar una educación universitaria en una época en que a las mujeres todavía se les asignaban metas decimonónicas: ser maestras de escuela primaria, costureras, secretarias, enfermeras, amén de madres abnegadas y amas de casa.

En el ámbito literario se le considera también una 'rareza', pero aquí la palabra cobra una connotación distinta, al fin aprobatoria: Oates "has written more, in a variety of genres, than any comparable American writer of this century."⁸ Escribe y publica, en promedio y sin interrupción, dos libros al año desde que salió a la luz su primer libro de cuentos en 1963. Además, publica "psychological thrillers"⁹, y otros libros bajo el seudónimo de Rosamond Smith. La necesidad de escribir bajo seudónimo obedece a las severas críticas hechas a su obra en los comienzos. Para descubrir si se trataba de comentarios objetivos o de ataques personales por parte de sus detractores, Oates decidió escribir con seudónimo y ver qué decían las críticas. Lamentablemente, la información acerca de su identidad se filtró en el medio literario antes de que se publicara la primera novela escrita con el nuevo nombre que ella eligió (Smith es su apellido de casada) y el experimento fracasó. Sin embargo, ella no abandonó su empeño y periódicamente sigue publicando *best-sellers* con el nombre *Rosamond Smith*.

⁸ Joyce Carol Oates: Where Are You Going, Where Have You Been? Introducción de Elaine Showalter. Rutgers University Press, Nueva Jersey, 1994, p.4

⁹ En la portada así se define a la novela Snake Eyes, escrita por Joyce Carol Oates bajo su seudónimo. Rosamond Smith: Snake Eyes. "An Onyx Book". Grupo Penguin, Nueva York, 1993

Quando a Oates se le pregunta por qué insiste en escribir historias violentas, a pesar de que ella misma ha declarado que su vida ha sido 'relativamente tranquila', se molesta, porque toma como una actitud 'sexista y discriminatoria', incluso 'insultante', el considerar la violencia como tópico exclusiva o preferentemente masculino. Oates sostiene que "Serious writers, as distinct from entertainers or propagandists, take for their natural subjects the complexity of the world, its evils as well as its goods [...] Any worthwhile author 'bears witness' to the brutal realities of the age."¹⁰ Sin embargo, remitiéndose al origen de sus primeras historias, en las que ya se percibe una marcada proclividad hacia la violencia y la sangre, apunta otra motivación: "we carry our young parents within us, so much more vivid and alive, pulsing-alive, than any memory of ourselves as infants, children."¹¹ La vida de sus padres y la historia de sus antecesores, que inspiró muchas de sus primeras narraciones, no fue fácil. Como ya dijimos, su madre fue dada en adopción por falta de dinero a causa de la muerte del abuelo, asesinado en un enfrentamiento entre borrachos. Su abuela paterna fue abandonada por su marido al nacer su hijo. La familia de su padre se vio forzada a hacer un cambio en su apellido judío --de *Morgenstern* a *Morgenstar*-- para evitar la discriminación y tejer oportunidades mejores para salir adelante. Su bisabuelo materno (sepulturero) mató a la bisabuela a martillazos en un ataque de celos y luego se suicidó... Todo esto, se diría fácilmente, es material suficiente para escribir varias novelas. Pero lo difícil es manejar el lenguaje con la exquisita corrección y las imágenes con la bella precisión que exige el arte. Oates dice: "every person dreams, and every dreamer is a kind of artist. The formal artist is one who

¹⁰ Greg Johnson, op. cit., p.74

¹¹ Ibid, p. 2

arranges his dreams into a shape that can be experienced by other people. There is no guarantee that art will be understood, not even by the artist; it is not meant to be understood but to be experienced.”¹²

Al historial de violencia personal de la familia de Oates hay que agregar el intento de violación del que ella misma fue víctima durante su infancia, por parte de unos compañeros mayores de escuela, y del cual no pudo hablar en su momento. Ella explica: “molested, battered children were in a category that was like limbo. There were no words, no language... Then there was a certain amount of hesitancy, if not actual shame, to say anything about your body.”¹³ Joyce había aprendido muy bien la lección que dictaban las buenas costumbres puritanas de su país durante las décadas de 1940 y 1950 para que las “niñas buenas” las siguieran al pie de la letra.¹⁴ Más adelante se verá que existen analogías entre la historia personal de Oates y los sucesos que narra en el cuento analizado en este trabajo, y esto nos ayudará a comprender cómo sus propias vivencias la llevaron a elegir el gótico como el modo literario para expresarse.

Pero, ¿a qué nos referiremos aquí al hablar del gótico americano y europeo, y en especial del gótico femenino? A fin de aclarar estos puntos y evitar futuros malentendidos ofreceremos una explicación. Para empezar, es necesario conocer el significado de la palabra *gótico*, y establecer la incompatibilidad que existe entre sus aplicaciones literaria y arquitectónica.

En realidad, el adjetivo en sí denota simplemente el lenguaje e identidad étnica de los godos, los pueblos germánicos que invadieron el sur de Europa desde el Mar Negro

¹² J. C. Oates, *Op. cit.*, p.12

¹³ Greg Johnson, *Op. cit.*, p. 37

¹⁴ “[...] to hide mischievous or aggressive inclinations behind a mask of docility; to feel ashamed of sexual feelings and of their bodies; to avoid male predators through constant vigilance and avoidance; to look inward, rather than to the social world, for a sense of self.” *Ibid.*, p. 38

hasta la Península Ibérica, y derrotaron al Imperio Romano entre los siglos III y V dC. Y aunque los godos nunca construyeron castillos ni catedrales góticas, y tampoco escribieron literatura *gótica*, el significado de esta palabra todavía implica una oposición a las tradiciones arquitectónicas y literarias "clásicas", es decir, aquellas derivadas de Grecia y de Roma.

En lo que a arquitectura y ornamentación se refiere, *gótico* es un estilo que floreció en Europa desde finales del siglo XII hasta el siglo XV. En cuanto a su significado literario (y luego cinematográfico), el término se utiliza para describir obras de ficción con ciertas características que surgieron en el siglo XVIII y han seguido desarrollándose hasta nuestros días (como es también el caso de ciertas películas, una vertiente importante del género desde principios de nuestro siglo).

Así, en el siglo XVIII, cuando la *civilización* europea occidental regresó a las formas *clásicas* para *reinventarlas* (en el periodo denominado *neoclásico*), la palabra *gótico* se comenzó a usar en la literatura para definir *lo medieval*, por lo tanto *bárbaro*. El sentido literario de la palabra tiene su origen en esa idea, que alude, como en el subtítulo de la novela de Horace Walpole *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764), a una anécdota relacionada con la brutalidad, la crueldad y la superstición medievales. Queda claro, entonces, que para la literatura la palabra *gótico* no tiene un significado positivo de, digamos, *revaloración cultural* (cosa que sí ocurre con su sentido arquitectónico en el siglo XIX, por ejemplo), sino que sirve para aparejar lo medieval con lo *bárbaro*, con lo *incivilizado*, con aquello que la Edad de la Razón despreciaba y temía profundamente.

Esto ayuda a entender lo que Chris Baldick¹⁵ define como el aspecto más problemático del término: que el gótico literario es realmente *anti-gótico*. Lo explica así: el pasado que dibuja la literatura gótica, que en sus inicios generalmente es el medioevo, se asocia con tiranía y superstición. Los temores que despierta, así como la manera de reflejarlos, han encontrado varias salidas, desde la fobia protestante hacia las prácticas extremistas del catolicismo y las crueldades de la Inquisición, que son muy evidentes en el primer periodo de la literatura gótica en Inglaterra, hasta el feminismo (no impulsivo) de Angela Carter en el siglo XX.

Sin embargo --continúa Baldick-- a primera vista podría parecer (como de hecho creían algunos lectores a finales del siglo XVIII) que la literatura gótica fue una recaída irresponsable

into the old delusions of a benighted age, nostalgically glamorizing the worst features of the past from which we have thankfully escaped. But when Gothic fiction has employed the ghostly apparitions and omens of archaic lore (and it has not always needed their aid at all), it has at the same time placed them under strong suspicion as part of a cruelly repressive and deluded past [...]. At the foundation of Gothic literature's anti-Gothic sentiment lies this nightmare of being dragged back to the persecutions of the Counter-Reformations [...]¹⁶

Existía, a finales del siglo XVIII, un temor latente a que regresara la brutalidad que había caracterizado las épocas pasadas, especialmente aquellas que tenían que ver con el fervor católico en plena ebullición. La reacción primera --a fin de poner en evidencia las amenazas y combatirlas-- fue plasmar sus horrores en novelas, una vía perfecta para poner en evidencia la *barbarie* del pasado, en contraposición con el *civilizado presente* de la Ilustración.

¹⁵ Chris Baldick: *Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford University Press, Oxford, Gran Bretaña, 1993, p. XIII

¹⁶ Idem.

En torno a la definición del gótico literario norteamericano surgen varias cuestiones. La primera es que el gótico en Europa había encontrado su locación perfecta en un pasado muy rico, escenográfica y anecdóticamente hablando: castillos, pasadizos secretos, corrupción y miedos legendarios, torturas y crueldades hechas tradición; los restos de esta realidad histórica fueron los ingredientes iniciales idóneos, los ornamentos que dieron forma externa al gótico --y más tarde se fueron depurando, readaptando, pero nunca escaparon del vasto *ayer* en que nacieron--. En cambio, Norteamérica es una nación 'joven', un país que se fue construyendo a la manera europea occidental día con día a partir de la llegada de los primeros colonos ingleses a su territorio, y que tras independizarse de Gran Bretaña prácticamente se hizo a sí misma sobre la marcha. De modo que, a primera vista, en este país el gótico literario se podría considerar una contradicción, "an historical mode operating in what appears to be an historical vacuum"¹⁷. Esta literatura se empezó a construir sobre los vestigios de horrores feudales, y Estados Unidos no tiene ningún castillo medieval, ni reyes ni clérigos católicos perversos en su historia. Aparentemente no existía --no existe-- sobre su terreno ningún elemento que permitiera construir la escenografía, el vestuario y la utilería que se habían hecho --en cierto modo-- indispensables en Europa para construir y ambientar una novela gótica. ¿Cómo, entonces, sucedió que en Estados Unidos el gótico encontró su más grande fuente de inspiración, y su fuerza primordial para desarrollarse y extender sus alas hasta nuestros días?

Para que los primeros colonos ingleses pudieran establecerse en Norteamérica, tuvieron, antes que nada, que enfrentarse y someter a los indios. Una vez resuelto este problema --por medio del exterminio masivo y la marginación en reservaciones dentro de

¹⁷ Teresa A. Goddu, op.cit, p. 9

cuyos límites los pocos sobrevivientes y su progeie estaban (¿están, todavía?) obligados a permanecer--, era necesario hacerse de mano de obra efectiva y barata, sobre todo para cultivar los vastos territorios del Sur. Recurrieron a la esclavitud, basando gran parte de su economía en la compraventa legal de hombres y mujeres de raza negra, traídos por la fuerza desde Africa para este propósito, mientras que en el Norte construyeron ciudades a las que la industrialización llegó paulatinamente. Así, de acuerdo con Teresa Goddu, en su primera etapa Norteamérica estuvo dividida en tres: "la frontera" que representa el pasado impuro (es decir, los indios), "las colonias Centrales y del Norte" que representan el diligente presente americano, y "el Sur" que representa su degenerado futuro.¹⁸ Se habla del Sur en esos términos porque los lujos excesivos con que vivían los terratenientes eran un síntoma obvio y monumental de corrupción. Los excesos cometidos contra los esclavos --tiranía, opresión-- reflejaban la existencia de una especie de aristocracia decadente que encerraba en sí misma otra enorme contradicción, pues 'la raza elegida para renovar el mundo' practicaba una costumbre bárbara y salvaje (como en los feudos de la Edad Media). Todo esto junto ponía en evidencia que Norteamérica no estaba a salvo del mismo *cáncer* que había consumido a Europa, pero pocos se daban cuenta de ello en ese momento.

En su amplio estudio del gótico norteamericano, Teresa Goddu dice que relacionar el gótico exclusivamente con el Sur, separándolo tajantemente del resto de la nación, es una manera de *salvar* al país entero de los horrores que se reflejan en lo escrito y que dieron al gótico su nueva forma. El gótico es un género considerado *poco respetable* y *poco serio*, entre otras cosas, porque muchas mujeres lograron destacar en él (situación que para algunos autores resultaba molesta desde el comienzo). Nathaniel

¹⁸ Ibid, p. 17

Hawthorne, uno de los más grandes exponentes del gótico norteamericano junto con Edgar Allan Poe, no quería sentirse colocado al mismo nivel que las escritoras que vendían grandes cantidades de libros. Hawthorne asociaba ventas menores con mayor calidad literaria, colocándose él, por supuesto, en este último grupo. Así que también se puede hacer al gótico a un lado calificándolo, en gran medida, como *femenino*.

Lo mencionado anteriormente da al gótico bases poco halagadoras, a pesar de ser una tradición literaria que ha hecho historia, a nivel mundial, por méritos propios: "American literature might be 'embarrassingly a Gothic fiction'," afirma Leslie Fiedler.¹⁹ Por eso, agrega, poner un cerco en torno al Sur --y destacar, en todo caso, la calidad literaria de sus exponentes masculinos solamente-- resulta cómodo para salvar apariencias y presumir de orígenes literarios más *honorables*: "The benighted South is able to support the irrational impulses of the Gothic that the nation, as a whole, born of Enlightenment ideals, cannot."²⁰ Toni Morrison explica este fenómeno así:

Black slavery enriched the country's creative possibilities. For in that construction of blackness and enslavement could be found not only the non-free but also, with the dramatic polarity created by skin color, the projection of the non-me. The result was a playground for the imagination. What rose up out of collective needs to allay internal fears and to rationalize external exploitation was an American Africanism --a fabricated brew of darkness, otherness, alarm, and desire that is uniquely American.²¹

El florecimiento del gótico al sur de los Estados Unidos también se puede explicar fácilmente visualizando la experiencia de la esclavitud: el choque americano-africano, escrito de manera realista, puede --por sí solo-- parecer una narración gótica. Como dice

¹⁹ Ibid, p. 6

²⁰ Ibid, p. 32

²¹ Ibid, p. 74

Richard Wright, "History invents the Gothic, and in turn the Gothic reinvents History" ²².

Toni Morrison describe la esclavitud como un sistema feudal:

Horrifying scenes of torture and entrapment, lascivious masters and innocent slave girls, and curses on many generations, the slave narrative reads like a gothic romance with a single, crucial difference: the scenery is not staged but real [...] The secrets of slavery are concealed like those of the Inquisition [...] The Gothic's typical association with the 'unreal' and the sensational, however, has created a resistance to examining African-American narratives in relation to the gothic [...] Gothic devices terrify because of their relation to actuality [...] While slavery might have ended with the Civil War, its horrors will continue to haunt the nation, because the unspeakable has to be spoken.²³

La Guerra Civil Norteamericana tuvo lugar de 1861 a 1865. Pero pasaron 99 años hasta que, en 1964, tras una intensa lucha en pro de los Derechos Civiles, se aprobó el *Civil Rights Act* destinada a terminar con la discriminación que se daba en los lugares públicos debido a las diferencias raciales, de color, de religión o de nacionalidad. El asesinato de Martin Luther King dejó en evidencia que todavía en 1968 los problemas de identidad racial en Norteamérica no estaban resueltos (de hecho, los noticieros lo confirman prácticamente todos los días al dar cuenta de enfrentamientos interraciales constantes). Tomar esto en cuenta nos hará ver con más claridad lo grave de la situación que ya Poe, y muchos otros escritores de su época, sueños o no, plasmaban en sus escritos. Los fantasmas de la violencia como cimiento sobre el cual se erige un país entero, de la esclavitud que le dio fuerza y sustento, y de la discriminación que desde el primer día semeja un camino sin final, no sólo rondan la literatura, sino la vida diaria de los Estados Unidos. Y la una es inseparable --y dependiente-- de la otra.

Joyce Carol Oates comenzó su producción literaria en los 60, cuando los disturbios raciales estaban en su punto crítico en los Estados Unidos. Las experiencias

²² Ibid, p. 132

²³ Ibid, p. 156

que vio y vivió en Detroit, donde se encontraba en ese momento, dieron pie a que elaborara varios cuentos y novelas donde trata el tema de la inestabilidad social en su país. La violencia que contienen estas narraciones es una de las características que las convierten en historias del género gótico, como la mayor parte de su obra (ya para ese entonces los críticos habían bautizado a ese periodo histórico definitivamente como “posmoderno”, y a las nuevas narraciones góticas como “neogóticas”).

2. CUANDO EL GÓTICO ARAÑA CON VOZ DE MUJER

La literatura gótica es el camino que muchas mujeres han elegido para plasmar su problemática personal en un mundo gobernado por hombres. La presencia de elementos grotescos, primero monstruos (*Frankenstein*), y posteriormente *fenómenos o freaks* (hermafroditas, enanos y toda clase de personas con deformidades físicas), ayudó a que las mujeres encontrarán --y explotaran-- en el horror un punto de referencia con el cual podían identificarse, porque el mundo masculino contribuía a que ellas mismas se sintieran como seres extraños, marginados, fuera de lugar. Los personajes femeninos, relacionados con imágenes infernales y demoníacas, se sentían pecadoras, y el rechazo a la sexualidad --cuya fuerza para atraer al hombre y dominarlo era inevitable y por eso mismo, peligrosa-- era una condena que se transmitía, en silencio resignado, de madre a hija, de generación en generación. Las mujeres eran los objetos del deseo y de la culpa, de la impotencia y el horror. Fue sobre todo en la pluma de las mujeres de Norteamérica que los seres sobrenaturales del gótico europeo se transformaron en seres anormales --que provocaban espanto al contradecir las leyes naturales, al igual que los fantasmas--, cuya existencia cercana y descripción certera --real y realista, respectivamente-- favorecían el conseguir el necesario efecto de terror y, al mismo tiempo, la paradójica identificación de las autoras y lectoras con la sensación de enajenamiento que las caracterizaba.

Hablando del gótico femenino, Ann Radcliffe señaló la primera característica para dicho género: "the heroine enclosed in the master's house." Chris Baldick define la casa del amo como sigue:

The imprisoning house of Gothic fiction has from the very beginning been that of patriarchy, in both its earlier and its expanded feminist senses. Developing the principle more widely, we can conclude that while the existential fears of Gothic may concern our inability to escape our decaying

bodies, its historical fears derive from our inability to convince ourselves that we have really escaped from the tyrannies of the past.²⁴

El marco propuesto por Ann Radcliffe fue utilizado después en una gran variedad de narraciones, en un estilo que todavía se conoce como *Gothic Romance* (la acción ocurre en general en lugares lejanos, como castillos o mazmorras, donde vivían personajes --heroínas-- que son aparentes dechados de virtudes, pero tienen un pasado malévolamente poco conocido, como *Christabel*, de Coleridge). A medida que se fueron abriendo los mercados, y que la existencia de la clase media le ofreció a la mujer la oportunidad --todavía condenable, pero sin duda alguna posible-- de trabajar en algo más que bordados, y ganar su propio dinero por vez primera en una labor *honrada* --aunque no *honorable* aún--, las características de las narraciones femeninas se fueron modificando. La casa, refugio y reino de la mujer por excelencia, seguía siendo una prisión que los hombres regenteaban, pero ahora las mujeres encontraban cierto alivio al hablar de ella públicamente en términos de "a house of degeneration, even of decomposition, its living space darkening and contracting into the dying-space of the mortuary and the tomb."²⁵

La enorme popularidad de que gozaron estas *nuevas* narraciones góticas del siglo XIX y su inmensa producción influyeron para que la crítica feminista calificara el género como esencialmente *femenino*: escrito por, para y sobre mujeres.

Since Ellen Moers's groundbreaking essay on *Frankenstein*, "The Female Gothic" (1976), the Gothic has served as a useful site for feminist revisions of female identity and resistance to patriarchal power [...] Female Gothic has as much to do with economic concerns as with gender. As the 'abject object' of the telling, the gothic heroine embodies the very thing she is supposed to hide: the marketplace [...] Deprived of commercial capital, women were compensated with cultural capital. Armed with the spiritual values lacking in

²⁴ Chris Baldick, *Op. cit.*, p. XXII

²⁵ *Idem.*

the market place, the middle-class woman, in the role of angel, was expected to domesticate the market's demon.²⁶

Por otro lado, es indispensable tener en mente, como hemos dicho desde el inicio de este trabajo, que el gótico ha sido un modo literario que siempre ha reflejado los temores de la sociedad que lo crea, llevando a proscenio, por decirlo de alguna manera, al 'enemigo del momento'. En las novelas góticas del siglo XVIII se manifestaban los temores hacia la Inquisición en el medioevo y otras formas de extremismo religioso (católico) del pasado, como en *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis, y *Melmoth the Wanderer*, del reverendo Charles Maturin, en Europa. Luego, en los textos de Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne también se reflejaban los temores hacia los misterios que entrañaba el nuevo mundo norteamericano. En el siglo XIX se empezaron a filtrar los miedos hacia los nuevos descubrimientos científicos que estaban en pleno apogeo. Las consecuencias del intercambio cultural y económico entre Europa y Estados Unidos se ven reflejadas en textos como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, y *Frankenstein*, de Mary Godwin-Shelley en Inglaterra; o *Logan*, de John Neal, y *Arthur Mervyn*, de Charles Brockden Brown, en Estados Unidos. El papel de la mujer dentro de la sociedad y las vicisitudes que debe enfrentar se encuentran en novelas como *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, o en algunas novelas de Mary Louise Alcott —quien a pesar de haber escrito *Little Women*, que no se asocia en absoluto con el gótico, también realizó muchos textos comerciales de este género, aprovechando el apogeo de su fama para ganar dinero—. Sin embargo, fue Maturin quien prefiguró la innovación principal del género que se introduce y desarrolla en el neogótico para darle su nueva forma: como dijimos en nuestra introducción, los monstruos, los fantasmas, los clérigos ya no son quienes dan

²⁶ Teresa A. Goddu, Op. cit, p. 97

miedo, sino, como el mismo Melmoth dice: "Enemy of mankind! [...] Alas! How absurdly is that title bestowed on the great angelic chief, -the morning star fallen from its sphere! What enemy has man so deadly as himself?"²⁷ También aquí se halla el paso hacia la principal diferencia entre el gótico británico y el norteamericano: "while the English Gothic had dealt with physical terror and social horror, the American Gothic would concentrate on mental terror and moral horror."²⁸ Los miedos ya no están cifrados en un pasado que podría volver y provoca inseguridad, sino en un presente que tal vez se encuentra dentro del lector y por lo tanto está ahí, al alcance de la mano.

Teniendo estos antecedentes en cuenta, podemos comprender por qué, en el siglo XX, la atención del gótico y sus creadores y aficionados pronto empezó a desviarse hacia las ciencias ocultas como otro motivo de temor, aunado a los tradicionales. Muchas de las imágenes góticas más perturbadoras y representativas de las inquietudes de la primera mitad del siglo XX las encontramos en los escritos de Franz Kafka, "writings which vacillate between the horrors of individual alienation and self-loathing and the grotesquely distorted images of everyday family and social life."²⁹ Algunas narraciones de Henry James (*The Turn of the Screw*, *The Altar of the Dead*, entre otras) también están pobladas de elementos góticos, a través de los cuales no es difícil darse cuenta de la soledad en que viven los personajes en las ciudades (por lo tanto, se deduce que a la sociedad que los inspiró le ocurre lo mismo), su incapacidad de comunicarse con los demás, y su enajenación del mundo que los rodea. Al Sur de los Estados Unidos la historia de Charlotte Perkins, *The Yellow Wallpaper* (1892), ya había sentido un

²⁷ Charles Maturin: Melmoth the Wanderer. Introducción de Chris Baldick, edición de Douglas Grant, Colección The World's Classics, Oxford University Press, Oxford, Gran Bretaña, 1989, p. 271

²⁸ Teresa A. Goddu, Op. cit, p. 8

²⁹ Fred Botting: Gothic. Routledge Ed., Colección The New Critical Idiom Series, Nueva York, 1996, p.

precedente muy importante al recrear la desintegración familiar y cultural que prevalecía en la región (pero que no le pertenecía en exclusiva), a través del *encarcelamiento* de una mujer, esposa de un doctor que la somete a una *cura de descanso*, cuyos efectos terminan por hacerla perder la razón (cuentos como éste dieron nuevo ímpetu al *gótico femenino*, que luego continuó con Eudora Welty y otras escritoras renombradas).

Hay que agregar, por otro lado, el hecho de que en la cultura *pos-freudiana* el gótico adquiere otras dimensiones que le conferían a sus locaciones tradicionales una nueva interpretación, acorde a las ideas de la época: "the Gothic house is readily legible to our own post-Freudian culture, so we can recognize in its structure the crypts and cellars of repressed desire, the attics and belfries of neurosis."³⁰ Esto, cabe aclarar, es relevante también para los casos en que en vez de castillo o casa, la acción se sitúa en un pueblo o una ciudad: los callejones y rincones oscuros adquieren el mismo significado que los tenebrosos pasadizos secretos de los castillos medievales y las casonas victorianas.

Este es el contexto literario que sienta las bases para el génesis y desarrollo de la obra de Joyce Carol Oates. Pero es necesario revisar con igual detenimiento el contexto histórico-social que vivió y el que la precedió, por lo que es importante explorar cómo la realidad capitalista estadounidense en que habitó siempre, así como los sucesos históricos acontecidos antes de su nacimiento en 1938, influyeron en su existencia e inclinaron la mayor parte de su obra hacia el género gótico, hasta convertirla en "The dark lady of American letters"³¹ y en una crítica feroz, a través de su vasta obra, de los valores caducos del sueño americano.

³⁰ Chris Baldick, Op. cit, p. 20

³¹ Greg Johnson, op. cit, cuarta de forros

3. MÁS (A) CERCA DEL GÓTICO DE OATES Y SU PAÍS

Joyce Carol Oates se ha mostrado siempre reacia a ser calificada como feminista o 'mujer-que-escribe= escritora'; "Instead, she calls herself a '(woman) writer' ", explicando la diferencia y el problema simultáneamente al decir "a woman who writes is a writer by her own definition, but she is a 'woman' writer by others' definitions."³² Así como se oponía al principio a que elaboraran su biografía, porque todavía --y la parafraseo-- "tiene mucho por escribir como para que le pongan un punto final a su vida", y porque el biógrafo apasionado "fails to see that the quality of the subject's achievement, and not certain quirks or eccentricities of his life, deserves our attention"³³, de igual manera se opone a la división sexista entre creadores, y a la clasificación de las obras de acuerdo al género al que pertenecen sus autores.

Este comentario ayuda a reafirmar la noción y razones del gótico (sobre todo por qué fue tan utilizado por mujeres) en que ahondaremos al analizar el cuento elegido, para comprender mejor las verdades ocultas tras la máscara literaria que utiliza Oates: verdades *personales* (la vulnerabilidad del cuerpo femenino ante la agresión sexual masculina, la represión de las palabras que enuncian un hecho desagradable), pero también *nacionales* --la agresión velada, la resignación silenciosa de las víctimas, la acumulación de pasiones oprimidas, concordantes con su tiempo y espacio-- que tuvieron consecuencias en ambos niveles.

Podemos afirmar que la habilidad de Oates para convertir su ración de verdad vital en literatura, para trasladarla al campo del arte por medio de lo que ella misma llama "alegoría realista", es lo que distingue y aparta de manera definitiva sus ficciones de

³² J. C. Oates, Op. cit, p. 7

³³ Greg Johnson, op. cit, p. 2

formas 'literarias' más 'comunes', como los diarios personales, las crónicas periodísticas o los 'non-fiction stories/ novels'.

Al irnos acercando cada vez más a Oates, se hace imprescindible recordar una premisa básica: la mayoría de los escritores inician su labor, entre otras cosas, hablando, describiendo, denunciando aquello que conocen bien o mejor recuerdan³⁴. Así, no es de extrañar que ella hiciera sus 'pininos' "out of an intense nostalgia for her parents' vanished world and also from a desire to evoke the 'imperishable reality' that lay behind it [...] an 'American Eden' whose economic system relies on the exploitation of impoverished migrant workers [...] intellectuals and writers 'have forgotten if we ever knew the toughness of the world where there isn't any money. This is the basic reality, it's economic'."³⁵ Esta declaración apoya la hipótesis de que el gótico florece con mayor fortuna en suelos cultivados por sistemas capitalistas (porque los contrastes socioeconómicos se remarcan, y en ellos se *enmarca* el género), y también nuestra hipótesis secundaria, de que Joyce Carol Oates critica los valores caducos del sueño americano 'a la (neo)gótica, y con conocimiento de causa', pues ella misma creció en un ambiente donde prevalecían las dificultades económicas. Chris Baldick, en su interpretación de *Melmoth the Wanderer*, dice: "the enemy of mankind is not the devil but poverty and inherited poverty" (recordemos que Melmoth casi siempre tentaba a personajes que atravesaban por dificultades económicas). Bajo el sistema capitalista, la diferencia entre clases sociales y, por lo tanto, entre la riqueza y pobreza extremas, se acentúa. Por eso, los vicios encuentran ahí un caldo de cultivo idóneo para su reproducción y expansión. Esto lleva a la (re)creación del gótico de una manera más

³⁴ Afirmación de Carlos Montemayor y Alf Chumacero durante una sesión del taller en el Centro Mexicano de Escritores, 1994

³⁵ *Ibid.*, p. 20

veraz, y voraz también. Por otra parte, la infancia de Oates transcurrió en medio de un ambiente de pobreza. Al ir revisando las características y las bases del gótico, podemos ver que la existencia de Oates cumple, en cierta medida, con todos los requisitos de estas narraciones. Ella los ha (sobre)vivido. No es sorprendente que sean su herramienta de trabajo, y los temas a los que acude con delirante frecuencia.

En el caso específico de Joyce Carol Oates, salir de su comunidad rural para asistir a la universidad de Syracuse, y después establecerse en Detroit, ampliaron la visión del mundo que luego plasmó en sus narraciones: "Moving to Detroit in the early 1960s changed my life completely [...] I would have been a writer... but living in Detroit, enduring the extraordinary racial tensions of that city... made me want to write directly about the serious social concerns of our time."³⁶ Sus *alter egos* en la ficción comparten la 'doble vida' que llevaba Oates en su infancia ("a 'good girl' exterior concealing a mischievous nature"³⁷), la cual no es otra cosa que el reflejo más puro de la doble vida que llevaba --y sigue llevando-- todo el país (una potencia económica, tecnológica y militar a nivel mundial, un 'protector del mundo' que bajo el tapete de su sala esconde crímenes y horrores indescritos, algunos de los cuales podemos verificar en los libros de historia, o vivir a diario a través de la radio o la televisión).

Siguiendo esta línea, podemos decir que los Estados Unidos son un enorme *Dr. Jekyll* que se esfuerza a diario para ocultar y mantener bajo control al *Mr. Hyde* que creó y lleva preso en la médula. Un *Dr. Jekyll* que en sus momentos de lucidez cuenta su fortuna en dinero, poder y sabiduría científica, y quiere seguir adelante probando-comprobando-reprobando las recetas que le dieron forma y su nueva razón de ser, a la

³⁶ J. C. Oates, op. cit, p. 5

³⁷ Greg Johnson, op. cit, p. 38

vez que cuenta su fracaso en forma de asesinatos, miseria, injusticia, odio y racismo constantes, imparables, provocados por esta contraparte que no es más que el punto más profundo y oscuro de su propia existencia. Parece una paradoja que aquello que le da vida, al mismo tiempo se la arranca a gotas. Los Estados Unidos de Norteamérica, al igual que el *Dr. Jekyll*, tienen dos vidas, dos caras, dos vertientes cuyo crecimiento se ha salido de control y cuyas repercusiones sobre el mundo, y sobre sus hijos, se adivinan igual de caóticas que las que habrían caído sobre el Londres de Stevenson si Jekyll no se hubiera decidido a terminar con Hyde a costa de su propia vida. El problema actual es que el *Jekyll-Tío Sam* se rehúsa a tomar esa decisión a pesar del desastre inminente. Mientras puedan seguir siendo la potencia más fuerte del mundo, expandir su imperio a conveniencia, continuar autodenominándose como los hacedores de reglas internacionales, la mano que pretende proteger, ayudar, conciliar, curar, pero amenaza, ataca y mata a la vez, no dejarán que los problemas internos de su sociedad los detengan. La fortuna es que la buena literatura gótica se aprovecha de este material interno, *de casa*, y lo convierte en el arte de nuestro tiempo para darle identidad a su gente.

Ya dijimos que el gótico tiene raíces profundamente anti-católicas, y siempre se ha ocupado de temas religiosos; por eso es importante, antes de proseguir, dejar asentado que Joyce Carol Oates proviene de una familia católica, que asistió a misa cada domingo durante años --obligada por sus padres-- y que recuerda pocas cosas en su vida tan aburridas y desagradables como esas ceremonias forzadas:

I think people have been brainwashed through the centuries [...] The churches, particularly the Catholic church, are patriarchal organizations that have been invested with power for the sake of the people in power, who happen to be men. It breeds corruption. [...] As a former Catholic, I do tend to think of the Church reproachfully [...] What I could not comprehend [...] is how, in contemporary times, knowing what we do of the earth's evolution, and the

universe, and mankind's penchant for fantasizing all manner of gods to guarantee 'immortality' as well as to punish enemies and to justify earthly imperialism, an intelligent man or woman could be 'religious', let alone Catholic.³⁸

He aquí una explicación personal para la presencia de temas (semi)religiosos en su obra, y una declaración que nos será de suma utilidad para analizar y comprender la dirección hacia la que apunta su trabajo.

Oates tuvo --tiene-- todo en su vida personal, su herencia (particular y nacional) y sus experiencias directas con el mundo y el periodo histórico en que le tocó vivir, para haberse abocado al gótico como lo hizo. Por lo tanto, podríamos decir que ella y su trabajo literario son la consecuencia lógica de su propio tiempo, espacio y lugar, y que no podía haber encontrado otra manera mejor de expresarse que a través del gótico, precisamente. Charles Brockden Brown, refiriéndose a los viejos temas que abarcaba el gótico en Europa, en contraposición con las preocupaciones de su presente y los posibles nuevos temas explotables en su país, afirmó: "incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness, are far more suitable; and for a native of America to overlook these would admit of no apology".³⁹ "These", en el presente de Oates, son sus experiencias infantiles en la Norteamérica rural empobrecida, sus antecedentes familiares, las cosas desagradables e injustas que observó luego en las *sororities* universitarias, y que siguió percibiendo por todas partes: "the aping of the worst American traits -boosterism, God-fearing-ism, smug ignorance, a craven worship of conformity".⁴⁰

³⁸ Greg Jonson, op. cit, p. 40

³⁹ Teresa A. Goddu, op. cit, p. 4

⁴⁰ Greg Johnson, op. cit, p. 65

Por otro lado, hay en ella un cierto vampirismo inevitable: "Once one has tasted blood, reform is virtually impossible."⁴¹ En una carta a Stephen King explicó su propia táctica de abordaje: "What so powerfully attracts me to the mode I call surreal –'Gothic', 'horror', 'psychological suspense', 'dark fantasy', whatever its somehow not helpful names- is the bold transposing of the 'real' into metaphor, the metaphor made 'real'."⁴²

Existen otros hechos 'interesantes' que rodearon la vida 'no interesante' de Oates y pusieron en marcha su prolífica carrera. Ha sido víctima, de vez en vez, de una taquicardia que la ataca inesperadamente y con fuerza. Ha sufrido de una anorexia pertinaz que irónicamente bautizó ya como ayuno (lo cual puede servir como referencia a su pasado católico). Es aficionada, tradicional y vitalicia, al box. Después de su ensayo "On Boxing", recibió un halagador comentario por parte de Norman Mailer: "it was so good that I said to myself, 'My God, I could have written this piece.'"⁴³ Oates estaba consciente de lo que implica escribir a contracorriente en un mundo todavía predominantemente masculino y patriarcal, donde el talento de las escritoras (como Virginia Wolf y Emily Dickinson) comúnmente se asocia con algún tipo de desequilibrio mental. Consideró, pues, un gran halago para su trabajo que en aquella ocasión se dijera (y también a raíz de su novela *What I Live For*) que su prosa parecía provenir de la mente y la mano de un hombre. Oates ha mostrado además una gran pasión por la filosofía y un —aparentemente paradójico— interés constante en revisar historias violentas contenidas en los periódicos, en las cuales no buscaba tanto 'los hechos' como 'las reacciones' que despiertan en la gente involucrada o cercana.

⁴¹ Idem.

⁴² Idem.

⁴³ Ibid, p.336

La trayectoria literaria profesional de Oates es muy extensa y notable por sí sola. Ha ganado un sinnúmero de premios, se graduó siempre con honores, actualmente es *The Roger Berlind Distinguished Professor of the Humanities* en la Universidad de Princeton (recibió su "endowed chair" en 1989 junto con Toni Morrison), y tiene su propia editorial en sociedad con su marido (The Ontario Review Press). Su existencia entera entregada a las letras en forma de ensayos, novelas, obras de teatro, críticas, cuentos, clases, conferencias le ha rendido, como uno de los frutos principales, el reconocimiento en vida de sus logros como escritora, pero también las más severas críticas. A pesar de que en 1980, a los 41 años, fue por primera vez mencionada como candidata para el Premio Nóbel de Literatura⁴⁴, y los rumores a este respecto han sido un oleaje que irrumpe en su rutina con cierta periodicidad, John Updike ha dicho que su colega y amiga "has suffered, throughout her career, 'some of the harshest scolding ever administered to a major talent'."⁴⁵ los comentarios no siempre han sido favorables (de ahí que ella recurriera al uso de un seudónimo, como explicamos antes), especialmente porque muchos críticos consideran que la pasividad de Princeton la ha alejado de la fuente principal de su narrativa anterior (considerada la más valiosa de su carrera), del torbellino social que inspiraba la rabia y la garra de los personajes que 'realmente reflejaban' la realidad y la decadencia norteamericanas.

No obstante las opiniones encontradas de sus lectores, críticos, admiradores y detractores, constantemente se rinden homenajes a Oates. Nosotros, en este trabajo, seguiremos tratando de comprobar hasta qué punto los contrastes que han habido en su vida son la raíz de los que han poblado siempre sus historias. Investigaremos si acaso la

⁴⁴ Ibid, p.1

⁴⁵ Ibid, p.314

pobreza previa comparada con su éxito económico y profesional, la timidez en su vida diaria contrapuesta a la violencia de sus textos y la tensión percibida en su pueblo natal y en Detroit, tan distinta a la tranquilidad de Princeton, son la base para lo real, lo sobrenatural, y lo alegórico de sus textos. Queremos constatar hasta qué punto todo esto es un reflejo tangible de los contrastes que se viven a diario en el país donde Oates y su literatura nacieron y han crecido. Si podemos concluir que éstos son los contrastes inherentes a un gran sueño putrefacto, a las ilusiones que caducaron pero se almacenan todavía para su consumo regular, a las estructuras carcomidas que se disfrazan con el papel de oro del progreso, entonces nuestra hipótesis nos está llevando por el camino correcto para abordar al gótico --y a Oates-- como una respuesta lógica a su tiempo.

A continuación, utilizaremos el cuento '*Where Are You Going, Where Have You Been?*' para hacer un análisis de su manejo del gótico desde una perspectiva más amplia y detallada, ya que fue escrito y publicado en aquellos años de efervescencia social que tanto ayudaron a Oates a fortalecer su buena reputación literaria. Se trata de una historia publicada en un momento importante de su producción literaria (1970, el mismo año en que recibió el *National Book Award* por su novela *Them*, que se convirtió en un *best-seller*), además de ser uno de sus cuentos más antologados. Intentaremos descubrir si en este cuento existe la máscara que encubre algo que debe gritarse por escrito --el velo del gótico que, como siempre y para siempre, protege y nubla el recuento de lo incontable--. De resultar así, al mismo tiempo desmenuzaremos cómo ella hace que el lector 'escuche' los gritos del mundo *oatesiano*.

Oates ha sugerido --quizá a manera de broma, quizá no tanto-- que su epitafio deberá decir, simplemente: "She certainly tried."⁴⁶ En el próximo capítulo

⁴⁶ Ibid, p. XX

desentrañaremos --ya no basados en sus declaraciones, sino en su narrativa que, como ella misma dijo, es lo que debe importar más-- qué es exactamente "lo que intentó", y si el logro puede considerarse afortunado o no. Qué hay tras esta frase tan pequeña y a la vez tan vasta que ella misma eligió para definir su vida.

SEGUNDA PARTE

'WHERE ARE YOU GOING, WHERE HAVE YOU BEEN?'

DONDE LA VIOLENCIA DEL GOTICO (EN)CANTA

Este cuento fue publicado por primera vez en la revista *Epoch* en 1966. Desde entonces ha obtenido varios reconocimientos, además de estar incluido en el libro de cuentos *The Wheel of Love*, (1970) y ha tenido varias reimpresiones. Como ya dijimos es, hasta ahora, una de las historias más antologadas de Joyce Carol Oates.

La parte medular de la anécdota está inspirada en un artículo, publicado en una revista, que hablaba acerca de un asesino de adolescentes en Arizona: Charles Schmid, a quien tras sus crímenes apodaron "The Pied Piper of Tucson". Era un joven de 23 años que había sido expulsado de la preparatoria durante el último año porque se robaba materiales escolares. Desde entonces se dedicaba a pasear por su ciudad en un convertible dorado en el cual invitaba a subir a varias estudiantes para acompañarlo. Asesinó a tres de ellas, en complicidad con algunos de sus compañeros. En marzo de 1966 fue arrestado y sentenciado a muerte en la cámara de gas, pero antes de que la sentencia pudiera cumplirse, murió a manos de otro prisionero. Al respecto, Elaine Showalter⁴⁷ dice:

Schmid's story attracted a great deal of attention during a period when teenage runaways, the evils of rock and roll and adolescent sexuality were much debated in the news, and before American public had become numbed by stories of serial killers. Readers were fascinated by the way Schmid had modelled himself on his idol, Elvis Presley, and by his self-dramatizing lies. But the teenage girls he entranced and murdered are much less colorful characters in the news stories. Such girls were the other side of the American fantasies of the early 1960s –the Barbie dolls, Gidgets, and groupies of the years just before the women's movement. Oates, however, turned the familiar story of the serial killer inside-out by taking the victim as her protagonist, and by taking her seriously. Her sense of what is tragic in Connie's "trashy dreams", and what is heroic in her fate, is typical of her compassion for the women often rendered silent and inarticulate in American society.

Mencionamos en el capítulo anterior que a Oates le gusta hojear en los diarios y revistas este tipo de historias, para analizar y descubrir las reacciones de la gente ante ellas. También vimos que el gótico, cuando cruzó el océano, dejó de ocuparse del pasado

⁴⁷ J. C. Oates, op. cit, p 8

para ubicarse mejor en el presente. Oates realiza este cuento desde esa perspectiva: está escribiendo de algo que sucede en ese mismo instante en su país, pero lo transforma en ficción exagerando algunas características de los personajes y entrando en detalles que sin duda son producto de su imaginación y de su capacidad de recrear atmósferas. Al igual que en las historias góticas norteamericanas del siglo XIX, la principal preocupación de Oates está en el aquí y ahora, y lo explota para transportarlo de la realidad (que, a veces, por muy cruda que sea, se olvida) al campo de la literatura, que permanece vigente a pesar del paso del tiempo.

La historia comienza con la descripción de Connie, la protagonista quinceañera. Lo primero que se nos dice de ella es que es bonita, y que le gusta verse en el espejo para comprobarlo y vigilar que su aspecto siempre sea impecable, un poco como acción típica de su edad, y un poco para molestar a su madre, quien alguna vez también fue atractiva, pero como ya no lo es, se irrita ante la actitud presuntuosa de su hija: "Stop gawking at yourself! Who are you? You think you are so pretty?"⁴⁸. Podríamos decir, de entrada, que Connie es la típica adolescente norteamericana de clase media en cualquier ciudad pequeña. En el primer párrafo del cuento, Oates expone la belleza física como el valor máspreciado (y envidiado) por estos personajes. En contraposición, de inmediato habla de June, la hermana mayor de Connie, quien trabaja como secretaria en la escuela a la que ella asiste, vive todavía en casa de sus padres, y es "plain, chunky and steady". Ella sustituye su falta de belleza con un comportamiento ejemplar, que la ayuda a ser aceptada

⁴⁸ Se da por entendido que las frases entrecomilladas que sean citas del cuento que estamos analizando, pertenecen únicamente a este texto, que ha sido publicado en innumerables ocasiones y es el más antologado de Oates. Nosotros estamos usando la edición contenida en el libro mencionado anteriormente, que lleva el título del cuento, y tiene una introducción de Elaine Showalter, pero a partir de ahora no mencionaremos los números de página de los cuales se está tomando la cita, a fin de evitarle al lector cualquier confusión que pueda darse si cuenta con otra edición del mismo cuento.

y apreciada. Por supuesto, se da a entender que tanto la madre como las tías valoran más a June que a Connie, porque a la primera no tienen nada qué envidiarle (aunque Connie siente que, en el fondo, ella es la favorita por ser la más bella). El narrador dice que mientras June es hacendosa, Connie “couldn’t do a thing, her mind was all filled with trashy daydreams”. Por último, el narrador presenta al padre de June y Connie, quien “no se molestaba en hablar mucho con ellas”, y es más bien una figura fantasmal, ausente, que tampoco “se molestaba en preguntarles lo que habían hecho” cuando va por ellas después de sus paseos. Así, en unas cuantas líneas tenemos delante un cuadro juvenil-familiar clásico, real, que seguramente existía y sigue existiendo en cientos de hogares norteamericanos. Figuras paternas básicamente ornamentales, una de ellas casi inexistente, que “no se molestan” en hacer a sus hijas las preguntas que, irónicamente, dan título al cuento. En apariencia, se trata de una familia como cualquier otra, sin grandes conflictos ni grandes expectativas, que vive en los suburbios de la ciudad. Estas características son la base idónea para situaciones de violencia en la literatura gótica de la segunda mitad del siglo XX, en la que el personaje *común* es más susceptible que ninguno de ser atacado por otro personaje *común*, sobre todo si se trata de alguien que se siente ajeno a su familia, como Connie, que además vive en un sitio lejano a la “civilización” (el camino de grava desde la calle hasta la entrada de la casa es largo, se dice en la historia, y hay que manejar tres millas para llegar a la ciudad), un sitio lleno de moscas (como señal tácita de que algo se pudre en el ambiente y las atrae en grandes cantidades), donde el clima favorece el burbujeo de la agresividad (la acción transcurre durante el verano, hace calor, y las altas temperaturas pueden por naturaleza desencadenar comportamientos violentos, porque son caldo de cultivo idóneo para el

florecimiento de las pasiones). Oates ubica a sus personajes en la escenografía gótica perfecta, y le pone una delicada cereza a su pastel: la indispensable dosis antirreligiosa.

No sólo se trata de una familia que “no se molesta” en ir a la iglesia, sino que

Oates' use of popular music as a thematic referent is typical also of her frequent illumination of the illusions and grotesquely false values which may arise from excessive devotion to such aspects of popular culture as rock music, movies, and romance magazines. In all of her fiction as in this story, she frequently employs a debased religious imagery to suggest the gods which modern society has substituted for conventional religion. Oates delineates the moral poverty of Connie by imaging a typical evening she spends at a drive-in restaurant as a grotesquely parodied religious pilgrimage [...] A grotesque parody of a church, the building is bottle-shaped and has a grinning boy holding a hamburger aloft on top of it. Unconscious of any ludicrousness, Connie and her friend enter it as if going into a 'sacred building' which will give them 'what haven and blessing they yearned for'. It is the music which 'is always on the background, like music at a church service' that has invested this 'bright-lit, fly-infested' place with such significance. Indeed, throughout the story the music is given an almost mystical character, for it evokes in Connie a mysterious pleasure, a 'glow of slow-pulsed joy that seemed to rise mysteriously out of the music itself.'⁴⁹

La música es uno de los elementos más importantes del cuento; se repite y le da ritmo, acompañando a los personajes de principio a fin. Todorov, en su análisis de “Las categorías del relato literario”, afirma que “en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción.” Oates no sólo habla varias veces de las ilusiones desechables, de nulo valor (“trashy”) de Connie, de sus manías y las cosas que no puede evitar (“she couldn't help...”), de las moscas que vuelan por todas partes, del calor, sino que le da un lugar preponderante a la música: la que marca el caminar de Connie; la que se escucha en el restaurante y que ya mencionamos; la que la hace sonreír y “suck in her breath with the pure pleasure of being alive” (lo cual es otra ironía de la autora, y hace el desenlace más

⁴⁹ Joyce M. Weggs, “Don't you know who I am? The Grotesque in Oates's *Where Are You Going, Where Have You Been?*” en *Critical Essays on Joyce Carol Oates*. Introducción y recopilación de Linda W. Wagner. GK Hall & Co., Boston, Mass, USA, 1979, pp. 87-88

despiadado todavía); la que se presenta en la humedad del aire de la noche en el mes de julio como un “urgent, insistent pounding”; la música del programa de radio que ella, la protagonista, está escuchando cuando llega Arnold Friend, y que es la misma que su acompañante Ellie Oscar tiene sintonizada en un radio portátil; la música cuyo ritmo marca Arnold con los puños, y que parece sonar perpetuamente durante la escena final; la conjunción que Connie percibe entre la música que suena en el radio de su casa y en el de los invasores, que parecería presagiar también la unión de sus cuerpos... La música juega un papel muy importante en el cuento, no sólo como elemento enfático sino como punto de atracción para Connie: Arnold la hace fijarse en el radio de su amigo para ver si se acerca a ellos, y cuando se dirige a ella parece hacerlo en un tono como cantado, seductor, casi hipnotizante, como si él fuera una especie de encantador de serpientes y su voz una melodía que pretendiera hechizarla. De hecho, hay que recordar que al asesino que inspiró la historia lo llamaban el “Pied Piper” de Tucson, por la manera en que sabía atraer con docilidad a sus víctimas, y que su ídolo era el cantante Elvis Presley, a quien gustaba de imitar. Por todo esto, es lógico que Oates haya trabajado ardua e intencionalmente para lograr que la voz de Arnold fuera, en el cuento, como la flauta mágica que atrae a Connie hacia él, e incluso buscara afianzar el efecto al hablarle de pronto con palabras robadas de alguna canción que recientemente había estado de moda. Oates hace de este elemento el *leit-motiv* principal de su narración: la música apoya la acción, casi como sucede en las películas, al fondo, de manera constante, como sostén para los sucesos y los protagonistas.

Para confirmar que no se trata de un elemento gratuito dentro del cuento, podemos citar que

Oates has written and commented on 'Where Are You Going' in numerous interviews and essays in the decades since its publication. She has explained that the story came to her "more or less in a piece" after hearing Bob Dylan's song "It's All Over Now, Baby Blue" and then reading about a killer in the Southwest and thinking about "the old legends and folk songs of Death and the Maiden". She dedicated the original story to Dylan because the "hauntingly elegiac" song seemed appropriate "to the dreamy, yet highly charged atmosphere of Connie's world"; in recent versions she has omitted this dedication as being dated, but it is part of the critical history of the story. [...] She first imagined Connie as both a realistic American teenager of her time and place, and the doomed "maiden" of legend. Initially she saw the story as "an allegory of the fatal attractions of death... An innocent young girl ... mistakes death for erotic romance of a particularly American/ trashy sort" But as the story developed, she became more interested in its "moments of grace" –the "dramatic turn of action" at the end, "when the presumably doomed Connie makes a decision to accept her fate with dignity and to spare her family's involvement in this fate". "At the end of the story", she has commented, "Connie transcends her Connie-self –her merely local, teenage, American self. So, confronted with death, we are obliged to be equal to it. Or to try. To merely sexualize the story trivializes it."⁵⁰

En los sesenta y setenta, "Where Are You Going" era interpretado por los críticos, en su mayoría, como una alegoría del bien y del mal, tomando a Arnold Friend como una figura satánica. Otros tomaron partido del lado de la madre de Connie, condenando los "trashy values" de Connie y su interés por los chicos, y culpando a la (in)cultura adolescente, carente de valores morales, por la debilidad de Connie ante la seducción fatal de que es víctima y a la vez causante. Los críticos analizaban el uso de la música pop, de la que ya hablamos, comparando a Arnold Friend con Bob Dylan y a Ellie Oscar con Elvis Presley, e intentaban descifrar el significado de los números en el coche de Arnold. Aunque los impresionara el final, no encontraban nada valioso en los deseos de Connie ni nada heroico en su última acción. Curiosamente las críticas feministas de los sesenta que escribieron sobre Oates entonces, enfatizaban la imagen 'tan negativa' que ofrecía de las mujeres a través de sus personajes. Greg Johnson, cuya biografía de Oates

⁵⁰ J. C. Oates, op. cit, p. 9

tanto hemos citado, fue uno de los pocos críticos que vio las cosas desde otro punto de vista. Afirmo que este cuento es uno de los primeros de Oates que muestra explícitamente una preocupación por la mujer. Insiste en que se trata de una alegoría feminista, en la cual Connie

is surrendering her autonomous selfhood to male desire and domination. Her characterization as a typical girl reaching sexual maturity suggests that her fate represents that suffered by most young women – unwillingly and in secret terror—even in America in the 1960's.” De hecho, concluye que este cuento es “a cautionary tale, suggesting that young women are actually ‘going’ exactly where their mothers and grandmothers have already ‘been’ – into sexual bondage at the hands of a male ‘Friend’⁵¹.”

Regresando a la anécdota, el pasatiempo de Connie y sus amigas es también típico de las adolescentes norteamericanas que viven en ciudades o poblados pequeños: ir de paseo a un centro comercial, a comer hamburguesas y meterse al cine. Y el narrador deja en claro que realizan estas actividades a menudo con la frase “they must have been familiar sights”, que contrasta con lo que Connie le dice a Arnold Friend más adelante: “You are not from around here [...] How come we never saw you before?” Es obvio que en aquellos tranquilos rumbos todos se conocen aunque sea de vista, y esto hace que la súbita llegada del agresor sea más desconcertante pero, al mismo tiempo, atractiva y lógica. Ya hemos visto a lo largo de este trabajo que parajes así son perfectos para que florezcan historias góticas.

Acerca de la personalidad de Connie, el narrador dice: “Everything about her had two sides to it, one for home and one for anywhere that was not home”. Esto no sólo coincide con el hecho de que muchas veces los personajes de Oates se presentan con máscaras, sino con la vida estadounidense en general, que analizábamos en el capítulo

⁵¹ Greg Johnson: Understanding Joyce Carol Oates. Columbia: University of South Carolina Press, Carolina del Sur, USA, 1987, pp. 95 y 103

anterior con detenimiento. La doble moral que vive el país como tal (recordemos que lo comparamos al Dr. Jekyll), es la misma doble moral que viven los individuos en sus hogares. Connie es una cuando está fuera de casa, y otra cuando está con su familia. Es lo normal.

La primera vez que Connie ve a Arnold Friend, él le advierte: "Gonna get you, baby". Esta frase, que aquí parece casual y a la que Connie no le da mayor importancia (recordemos que sus coqueteos habían dado resultados, y ella paseaba en el auto de un chico que la había invitado a irse con él), es la clave de lo que sucederá más adelante. Este personaje cumple con lo que dice, lo asienta así desde un principio, y lo mantiene hasta el final, cuando se abstiene de entrar a la casa. El *principe* con que Connie sueña despierta nada tiene que ver con este hombre que se le aparece en una carcacha ("a jalopy"), bajo de estatura, musculoso mas no como atleta sino como alguien que realiza "hard work, probably lifting and carrying things"; y mucho mayor que ella, pero aparentando ser adolescente. Todo lo concerniente a este personaje es siniestro y grotesco. Recordemos que la palabra "grotesco" tiene varias connotaciones en el arte, puesto que primero el término fue aplicado "to paintings which depicted the intermingling of human, animal and vegetable themes and forms", mientras que en la literatura se utiliza más bien con fines cómicos y satíricos⁵². En el caso de Arnold Friend, es obvio que el personaje cabe en ambas definiciones: la fragilidad con la que camina con las botas, y la suposición de Connie de que pareciera que las hubiera rellenado con algo para parecer más alto, a cambio de no conservar bien el equilibrio por estar parado casi de puntas dentro de ellas, hace pensar que en vez de pies humanos este personaje tiene

⁵² J.A. Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3ª Edición. Penguin Books, Londres, Inglaterra, 1991, p.393

pezuñas de macho cabrío, como en las leyendas griegas, o de Satanás, si nos inclinamos a pensar que se trata de una presencia demoníaca (como lo hicieron los críticos hace tres décadas), y por lo tanto es una mezcla grotesca de animal y humano. Se puede pensar que es una sátira, una burla y, en ese sentido, un personaje grotesco, porque también su peluca es absurda, al igual que su maquillaje recargado (como si fuera un actor de televisión recién salido de grabar), embarrado por el calor y el sudor, y su manera de hablar, tan impostada y artificial, además de su afán por parecer más joven cuando es obvio que es mayor. Sin embargo, Arnold Friend no tiene nada de cómico. Ha llegado para agredir físicamente a Connie, sólo está esperando el momento ideal para hacerlo. Hay un tercer aspecto que lo hace parecer un personaje sobrenatural, a la vieja usanza del gótico primero: él dice saber todo acerca de Connie (los nombres de sus amigos, a dónde salieron sus padres...). Su acompañante, Oscar Ellie, parece un *zombie*, que tiene la mirada perdida y sólo se interesa por la música de su radio portátil, salvo cuando se ofrece a ayudar a Arnold cortando el teléfono (que es cuando hay un momento grotesco, en el que Friend le pide que no lo interrumpa ni se entrometa: casi como toque cómico, aquí sí, este personaje decide dejar su estado *musicalmente vegetativo* para entrar en acción justo en el momento menos indicado). No se sabe de dónde vino, ni cómo, ni cuándo. La misma Connie tiene la sensación de que este individuo simplemente ha llegado a su casa, pero que no pertenece a ninguna parte.

Por otro lado, no debemos olvidar que Oates busca siempre lograr una “alegoría real”, como dijimos antes, y Arnold Friend cabe muy bien dentro de esta definición que ella misma intenta aprehender en su trabajo. La conjunción de estos elementos grotesco-sobrenaturales da como resultado un personaje más complejo de lo que una primera

lectura superficial nos podría hacer creer. Este no es un asesino tipo *Norman Bates*, que sólo se disfraza para matar. Hay en él una fuerza de atracción y una serie de datos inexplicables que lo hacen pasar a una especie de dimensión desconocida, aterradora para Connie, y desconcertante para el lector.

A partir de la llegada de Arnold Friend a la casa de Connie, Oates interrumpe su narración con diálogos (muchos críticos opinan que son éstos, precisamente, el punto más fuerte de Oates en su narrativa en general), que dan un descanso y dejan ver algo más de los personajes y de cómo se relacionan entre ellos. Quedan en evidencia la actitud prepotente y veladamente agresiva de él, y la inseguridad de ella, aunque la manera de hablar de él es suave y ella intercala la palabra "hell" en varias de sus intervenciones, lo cual podría hacer parecer lo contrario. Algo le dice a Connie que no debe confiarse, pero no podía evitar sentirse intrigada y también halagada por el visitante inesperado. Los diálogos, apoyados por la narración de las acciones, movimientos, sensaciones o gestos que los acompañan, hacen más fácil que el lector escuche a los personajes y perciba por sí solo aspectos importantes de su relación, sin que se precise de un narrador que comente algo al respecto. A través de esta mezcla de narración en tercera persona y diálogos podemos disfrutar de *dos modos diferentes de discurso*⁵³, que Todorov define como el *subjetivo* o *performativo*, que se presenta a través del estilo directo (es decir, la información importante que proviene directamente del personaje, como el hecho de que Arnold Friend lo sabe todo acerca de Connie mientras ella ni siquiera lo conoce), y el *constatativo u objetivo*, que se manifiesta a través de la palabra del narrador, y que se había utilizado desde el principio del cuento, sólo con pequeñas alusiones a frases dichas

⁵³ T. Todorov: Las categorías del relato literario / Análisis estructural del relato. Texto de Umberto Eco y Ana Nicole Vaisse, traducción de Beatriz Dorriots. Ed. Coyoacán, México, DF, 2ª edición, 1997

por los personajes. Por otro lado, en este caso, de no haber existido diálogos, sería difícil sustentar la forma en que él hablaba: “he spoke in a simple, lilting voice, exactly as if he were reciting the words of a song”, así como tampoco sería evidente el pobre y reducido vocabulario de los personajes, y lo pedestre de sus expresiones, que son también un reflejo fiel de las carencias educativas y formativas del norteamericano clasemediero pueblerino de la segunda mitad del siglo XX, más influenciado por las revistas de moda, el radio y la televisión, que por la literatura, que es la única capaz de enriquecer notablemente el vocabulario de sus seguidores. Oates, además, aprovecha en los diálogos un elemento teatral, básico para la eficacia y complejidad de cualquier representación: el subtexto. Connie dice en repetidas ocasiones “like hell; who the hell; to hell”, como signo de supuesta madurez, fuerza y hostilidad, cuando en realidad es muy vulnerable, mientras que Friend le dice “honey, honey, honey” y la intención que se adivina detrás de estas palabras es en absoluto dulce.

Arnold Friend (cuyo nombre es el único que Oates siempre escribe completo, y fonéticamente —recordemos la importancia de la percepción auditiva en el texto, en especial en éste donde la música es tan importante—es similar a la expresión “I’m not friend”, lo cual concuerda con sus intenciones reales y realza también la ironía que encierra su apellido) se quita los anteojos de sol, y “his eyes were like chips of broken glass that catch the light in an amiable way”. Esta metáfora no es extraña en Oates, pues sus personajes

are often described in terms of fracturing or shattering glassware [...] The continual suggestions of fragility and weakness, the metaphors of china and glassware, the hints of personalities shattering and breaking into pieces

serve well to intensify the ambiance of violence in Joyce Carol Oates' fiction.⁵⁴

También en la literatura los ojos son “el espejo del alma”, y aludir a que éstos parecen trozos de vidrios rotos puede significar dos cosas:

- 1) Que el personaje está roto en su interior y no puede ocultarlo.
- 2) Que quiere cortar, lastimar, romper (los restos de cristal son peligrosos como armas), y el deseo de hacerlo es tan intenso que incluso se delata, se escapa, a través de la mirada.

El hecho de que la luz se vea en ellos “in an amiable way” es parte del espejismo del que se ayuda Friend para atraer a Connie, y enviarle un doble mensaje: por un lado, el peligro inminente del filo del vidrio, y por otro, la capacidad particular de éste para absorber la luz y crear ilusiones visuales agradables que no sirven más que como trampas. Más tarde, Oates refuerza este ambiente físicamente agresivo con acciones y palabras como Arnold Friend “tapping his fists lightly together”, y Connie, quien “looked away from his smile to the car, which was painted so bright it almost hurt her eyes to look at it”. Todo esto se va marcando con más precisión a medida que el cuento avanza y Connie no obedece a Arnold Friend, y a éste se le van agotando los argumentos para convencerla, así como la paciencia.

Cuando Arnold le revela a Connie “su signo”, al dibujar una equis en el aire que “as his hand fell back to his side the X was still in the air, almost visible”, la tensión ya está llegando a un punto álgido: Arnold prácticamente puede cortar el aire con el dedo. Tan densa está la atmósfera entre ellos en ese momento. No es solamente que el ambiente

⁵⁴ Mary Kathryn Grant, “The Language of Tragedy and Violence”, en Critical Essays on J. C. Oates, de Linda W. Wagner, op. cit, p.66

caluroso hace que todo siempre parezca más pesado, sino que se ha creado una carga energética tal entre los personajes que hace parecer que el aire se puede rebanar. Por otro lado, ésta puede bien ser una alusión religiosa más, porque una equis puede transformarse fácilmente en una cruz, y la primera vez que Connie vio a Arnold Friend fue delante del *drive-in*, que era su sustituto de templo. O quizá sea sólo el ademán con que Friend marca a Connie como una víctima, como si la centrara en la mira de un rifle imaginario, o como si la tachara cual un miembro más de alguna extraña lista desconocida, lo que puede ser factible si tomamos en cuenta la mención que él hace después acerca de la vecina que la joven sabe está muerta. Arnold no se inculpa de su muerte, pero deja la duda flotando en el aire, como la equis. O tal vez sea una ironía de la autora, que se burla de la poca originalidad de Friend y le da como signo una simple equis. Vemos así que, para explicar o analizar una misma cosa dentro del cuento, caben varias explicaciones, todas diferentes entre sí y todas posibles.

Cuando por fin Connie descubre la edad de sus visitantes, se da cuenta de lo grotesco y aterrador de su aspecto (Ellie parece “a forty-year-old baby”), y de nuevo hay una alusión auditiva: “[Ellie] stared at him as if waiting for something to change the shock of the moment, make it all right again. Ellie’s lips kept shaping words, mumbling along (esto es casi la mueca de una plegaria, lo cual podría ser una nueva burla o alusión religiosa) with the words *blasting* in his ear”. En este y otros ejemplos que hemos mencionado, hemos visto cómo a lo largo del cuento Oates elige palabras fuertes, que implican sonidos o acciones agresivas, y las intercala en las oraciones para darle mayor fuerza a las imágenes que maneja y las atmósferas que busca crear. La sensación de miedo invade a Connie. Se siente mareada, ve borroso “and she had the idea that he had

driven up the driveway all right but had come from nowhere before that and belonged nowhere". Ya hablamos de cómo esta sensación refuerza los aspectos sobrenaturales del personaje de Arnold Friend, pero también se trata de una de las características más comunes en los personajes de Oates. Como dice Alfred Kazin (en "Bright Book of Light: American Novelists and Story Tellers from Hemingway to Mailer"), los seres que ella crea nos tocan a través del miedo, como almas sin cuerpo que nos llaman desde otro mundo. Viven momentos aterrizantes que son incapaces de entender. Arnold efectivamente parece un fantasma, un demonio, un alma con visión omnisciente (además de un payaso); Connie, frente a él, es incapaz de comprender qué está pasando y por qué le sucede precisamente a ella. Siente "that everything about him and even about the music that was so familiar to her was only half real". Oates disfruta con estas sensaciones, pues ella misma las ha experimentado. Al hablar alguna vez acerca de la vida de una estudiante que le sirvió como inspiración para crear un personaje, dijo que su sensación inicial al enterarse de su historia vital fue de incredulidad. Alfred Kazin recuerda a Oates confesar que una vida como aquella tenía que ser de ficción, simplemente era imposible que fuera real. Pero que, después de trabajar a partir de esa incredulidad, el sentimiento prevaleciente en ella la llevó a concluir que esta es la única clase de ficción que es real. Aquí convergen con toda claridad, en su vida y en el cuento analizado, lo real y lo irreal.

Oates se regodea en la indefensión de Connie cuando Arnold le recuerda que su papá no puede ayudarla ni defenderla, pues está disfrutando de una carne asada lejos de ahí. En realidad, esto sólo sirve para confirmar la imagen familiar inicial de enajenación, de ausencia e indiferencia. Y en esta soledad que la hace vulnerable, Connie se convierte

en una heroína gótica al mejor estilo decimonónico. No sólo ha estado siempre imposibilitada de hacer ciertas cosas por su sexo y su edad (cuando quiere ir al cine, algún papá las debe llevar a ella y a sus amigas; si quiere pasear con un chico y estar en privado con él, será el joven quien la invita y quien conduce el auto: las mujeres en este cuento, al igual que las mujeres decimonónicas, no tienen manera de salir de casa si no es gracias a algún apoyo masculino). Ahora es ahí precisamente, en su propio hogar, en que se supone debiera estar a salvo, a donde ha llegado el peligro. Un villano de aspecto deleznable la ataca. No hay nadie que la ayude. Arnold Friend se la llevará a un lugar desconocido, seguramente solitario, en medio de la inmensidad que alcanza ella a percibir con la mirada antes de rendirse, y será su fin. Sin embargo, no podemos pasar por alto que su propia actitud llama al desastre. De cierta manera, su *tipo* está condenado: Arnold le dice "what else is there for a girl like you but to be sweet and pretty and give in?" Esto habla de una cierta predestinación, pero tal vez no una en particular *sólo para ella*, sino para todas las jóvenes que son como ella, o para todas las mujeres en general, como decía Greg Johnson.

Arnold Friend se divierte entonces mencionando, dentro de su visión de la carne asada familiar, a una mujer gorda, comentario que bien puede poner en evidencia de nuevo sus "poderes sobrenaturales", si queremos dejarnos llevar por esa lectura. Pero de igual forma puede indicar que Arnold ha espiado a Connie y su familia por un tiempo, acaso desde su promesa silente de atraparla... O bien podría ser simplemente un afortunado lugar común que le resulta fácil para asustar y desconcertar más a Connie: en los Estados Unidos hay una enorme cantidad de señoras gordas, y no sería raro que la protagonista y su familia conocieran o tuvieran en su familia por lo menos a una en

particular. Connie no pone en duda la afirmación de Arnold, le cree todo lo que dice. Es evidente que la pasión le gana a la razón, como a la mayoría de los personajes de Oates, y el temor que la domina la obliga a no poner en tela de juicio lo que él le ha dicho, por descabellado que pueda parecer.

A partir de ese momento, la violencia es más explícita y directa. Arnold dice “to hell with Ellie, right?”, expresión que hasta ahora sólo Connie había utilizado. Y continúa “This isn’t Ellie’s date, you’re my date. I’m your lover, honey”. Así, Arnold se adueña primero de sus palabras y luego revela abiertamente que tiene intenciones de adueñarse también de su cuerpo, tal como la música lo había presagiado momentos antes. “You don’t know what that is, but you will [...] I’ll hold you so tight [...] I’ll come inside you...” Y aquí volvemos a la importancia de la música dentro del cuento, y en especial de las canciones populares:

The short story (which is an excellent short story in its own right) has some, perhaps, explicit ties to Dylan’s song. Lines from Dylan’s song like ‘The vagabond who’s rapping at your door / Is standing in the clothes that you once wore’ are obvious in the story. But there are other, more intuitive connections as well. More to do with the mood and tone of the story and some of the subtle observations Oates makes about popular music and its effects on kids (she is not preaching). And, I think it should be said, Oates probably views the quality of Dylan’s songwriting as an antidote, rather than a poison.⁵⁵

A Connie le gustan mucho las canciones, pero cuando escucha algo que parece ser una, aunque agresiva y recitada en lugar de cantada, su reacción es distinta. El ritmo ya no es un imán que invita a bailar, sino un látigo que amenaza con herir. Ya no es un antídoto, sino un veneno, en contraposición a lo que había sido anteriormente. Connie responde “people don’t talk like that, you’re crazy”, lo cual deja en evidencia, una vez

⁵⁵ Dedicatoria del cuento de J. C. Oates a Bob Dylan. Comentario en internet. Dirección electrónica: http://www.edlis.org/twice/threads/joyce_carol_oatesdedication.html. Mensaje de Rob Davidson, 1996

más, la doble moral de la sociedad norteamericana, y los muchos tabúes que manejan. En esa sociedad, en ese lugar y en ese momento, los hombres son los que tienen el poder de llevar a las mujeres a donde ellas quieran ir, y ellas acceden siempre y cuando el acuerdo y el trato sean “agradables”. Es decir, se vale coquetear, pero no asumir las peores consecuencias de hacerlo irresponsablemente, como Connie. A las cosas no se les llama nunca por su nombre porque hacerlo es “una locura”. Las palabras de Arnold son tan violentas como sus intenciones, y al dejarlas al descubierto rompe una ley tácita que existe para la “buena convivencia” en sociedad. Hay cosas que no se dicen nunca abiertamente. Hacerlo abre agujeros enormes en los diques impuestos por el mismo gótico para contener su propia violencia⁵⁶. Eso es lo que realmente hace reaccionar a Connie y darse plena cuenta del peligro en el que está. Y he aquí otra vez la importancia del sentido del oído en el cuento: Connie necesita *escuchar* estas amenazas, porque hasta ahora la actitud e insinuaciones de Arnold Friend no habían sido para ella, aunque obvias, lo bastante contundentes.

Oates selecciona cuidadosamente el lenguaje para describir el enorme pánico en el que Connie entra, y que se refleja en sus reacciones corporales: “her heart was already too big now for her chest and its pumping made sweat break all over her”; cuando entra en la cocina “she was panting”; y al intentar poner el seguro a la puerta “her fingers were shaking”. Arnold Friend se burla de esta última reacción diciendo “anybody can break through a screen door and glass and wood and iron or anything else if he needs to”, lo cual remite a la idea de que, si puede romper cualquier puerta, puede romperla también a ella (y aquí hay otra vez una relación entre el personaje y la fragilidad del cristal, que ya dijimos es recurrente en Oates). De hecho, la intención de Arnold Friend puede definirse

⁵⁶ Cf. la introducción a este trabajo.

como "to break through..." her chastity, her virginity, lo cual es una imagen muy agresiva.

Esta escena encierra un altísimo contenido de violencia, no sólo en la anécdota *per se*, sino en el lenguaje con que se narra, en las palabras que elige la escritora para describir el mundo que recrea. "I want you", dice Friend a Connie, y luego le hace una reverencia agradeciéndole, irónicamente, que se lavara el cabello "para él". Esta reverencia es una burla a los sueños *de romance barato* de Connie, que se puede tomar como una burla sucesiva a todos los sueños de las adolescentes bonitas e ingenuas como ella. Sin embargo, si elegimos leer este cuento con la intención con que fue escrito, es decir, tomándonos en serio a la protagonista, nos daremos cuenta de la crueldad extrema de la situación. Connie verá rotas no sólo sus ilusiones más genuinas, sino que su himen será roto en un acto de violación sexual. Y ella está bañada y perfumada para ese momento, casi como si se hubiese arreglado a propósito para vivirlo.

La histeria que el miedo provoca en Connie a partir de ese momento entorpece sus movimientos y su pensar. El intenta tranquilizarla con ese modo de hablar hipnotizante, pero esta vez se apoya en amenazas a su familia. Para entonces, Connie es incapaz incluso de reconocer la cocina de su casa: "she could not remember what it was, this room" y, como bien dice Walter Sullivan, "horror resides in the transformation of what we know best, the intimate and comfortable details of our lives made suddenly threatening"⁵⁷. ¿Qué puede haber más gótico que esto? Ya explicamos su desarrollo y sus facetas, y podemos afirmar con confianza que éste es un elemento más de este estilo literario, al que claramente pertenece el cuento que analizamos. También se refuerzan las

⁵⁷ Walter Sullivan, "The Artificial Demon. Joyce Carol Oates and the Dimensions of the Real", en Critical Essays on Joyce Carol Oates de Linda Wagner, op. cit, p.78

características de personaje clásico de Oates: Connie primero estaba alejada/ enajenada (*alienated*) de su familia; ahora lo está de su entorno, que está representado por su propia casa, y más adelante, cuando se ve a sí misma desde afuera, yendo al encuentro de Arnold, se siente alejada de su propio ser, y así completa el ciclo.

Cuando Ellie le colma la paciencia a Arnold Friend, preguntando en más de una ocasión si quiere que desconecte el teléfono, él vuelca su agresividad contra su compañero y deja ver más abiertamente lo grotesco que es: recita expresiones juveniles que habían estado alguna vez de moda, pero ya no, y queda al descubierto que hace muchos años que ha ido por la vida pretendiendo ser adolescente. Por otro lado, las palabras se le empiezan a agotar. Generalmente cuando eso le sucede a un personaje de Oates, de inmediato echa mano de la agresión física. Así, la tensión crece más, sobre todo por la cercanía del final del cuento.

En las últimas páginas, las imágenes violentas, grotescas, desesperantes y desesperanzadoras se suceden a mayor velocidad. Al intentar ir hacia el teléfono, Connie "*bumped against a chair or something, hurting her leg [...]; she was so sick with fear that she could do nothing but listen to it* (al teléfono: otra referencia auditiva); [...] the telephone was clammy and very heavy and her fingers groped down to the dial but were too weak to touch it..." Aquí podemos hacer un breve paréntesis para decir que es justo en este momento cuando se pone en evidencia el papel y el punto de vista del narrador. Ese "*against a chair or something*" puede indicar que el suceso es tan veloz que ni el narrador ni Connie pueden percibirlo y asimilarlo en detalle, pero quizá también que el narrador se ha contagiado del temor de Connie, porque es la manera más efectiva de transmitir este miedo al lector. De manera que, obedeciendo de nueva cuenta la teoría de

Todorov (basada en la clasificación de J. Pouillon de *los aspectos del relato*), en este caso encontramos al denominado narrador *avec* (palabra que en francés significa “con”), que en la época moderna ha sido “muy difundido”, y consiste en que “el narrador conoce lo mismo que los personajes, y por tanto es incapaz de ofrecernos una explicación de los sucesos antes de que los personajes mismos lleguen a ella. El relato puede ser en primera persona, o en tercera, pero siempre de acuerdo con el punto de vista que un mismo personaje tiene de los acontecimientos.” En este caso, la visión del narrador siempre está *con* Connie, y tiene cuidado de no decirnos nada que ella no diría (como, por ejemplo, qué hace cuando pasea en coche con un jovencito, y deja a su amiga sola en el centro comercial). Esto favorece el misterio, pues no habrá quien venda ni delate la trama si ésta la viven narrador y personaje (y lector) simultáneamente, y todos ignoran su desenlace.

Regresando al texto, nos encontramos con que la siguiente frase es “she felt her breath start jerking back and forth in her lungs as if it were something Arnold Friend was stabbing her with again and again with no tenderness”. El aire que respira la hiere. Ese aire se parece a aquel tan denso de unos minutos atrás, donde Arnold dibujó su equis: cortante. La palabra *stabbing* alude de nueva cuenta a un instrumento filoso. La insinuación de que alguna vez se puede acuchillar a alguien tiernamente, es una ironía de Oates. Pero también remite a la imagen anterior de los ojos del villano, que son como trozos de vidrio con un brillo paradójicamente amable. Remite asimismo a su intención de romper cualquier puerta con tal de romper también a Connie (lo cual tiene su contraposición irónica porque recuerda a los antiguos caballeros, que no se dejaban amedrentar por ningún obstáculo con tal de llegar hasta la dama que anhelaban, y esto es lógico si recordamos que Oates, al crear el cuento, tuvo en mente viejas leyendas

románticas), y remite a la indefensión de Connie como víctima inminente de esta situación lacerante. Todos los elementos van hilándose con coherencia. Pero lo más notable es que Arnold Friend ni siquiera ha tocado –físicamente-- a Connie todavía. Los cuerpos todavía no han tenido contacto alguno. Son su imagen y su lenguaje, unidos a la voz narrativa, los que hacen de esta situación algo violentamente insoportable.

“She kicked the phone away”: Connie se resigna a su destino fatal. Tiene la espalda mojada en sudor, y “her bright green blouse was all wet”, lo cual es una consecuencia fisiológica del pánico que ha sentido y del calor de verano, pero también tiene una innegable connotación sexual. La excitación por miedo y la excitación erótica tienen, en la alusión a la humedad, un común denominador. “She thought, I’m not going to see my mother again. She thought, I’m not going to sleep in my bed again”, y con la certeza de que Arnold no sólo la violará, sino que seguramente también le quitará la vida, Connie cobra conciencia por primera vez de su propia mortalidad. Este descubrimiento tan grave, tan decisivo en la vida de cualquier ser humano, y tan extraño y ajeno a cualquier adolescente, marca un punto especialmente amargo dentro de la historia.

Arnold Friend la sigue amenazando con dañar a su familia si no sale de la casa. “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 belonged to her, but just a pounding, living thing inside this body that wasn’t really hers either.” Aquí está la última fase de su enajenamiento, el paso final del ciclo descrito anteriormente.

Las palabras de Arnold: “were not angry but part of an incantation. The incantation was kindly”, lo cual reafirma la similitud entre este personaje y un encantador de serpientes, o el flautista mágico que atrae a las ratas para sacarlas de la ciudad (en este

caso, la comparación de las adolescentes con ratas dista mucho de ser halagüeña, por supuesto, pero puede ser un reflejo de cómo la sociedad norteamericana de 1966 consideraba a los adolescentes -- ¿de verdad podremos conjugar este verbo sólo en tiempo pasado?-- unos seres dañinos y perversos).

Acerca de sus padres, Arnold dice a Connie "they don't know a thing about you and never did", y una vez más acierta. De nuevo se reafirma que el núcleo de la sociedad norteamericana se ha fragmentado, y está en plena descomposición.

Con el "my sweet little blue-eyed girl", que Arnold le dice a Connie, "in a half sung sigh that had nothing to do with her brown eyes", se comprueba que Connie en realidad no es importante, que es simplemente una víctima más. Al final, lo único que cuenta es que la atrapó.

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 [...] 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 that she was going to it.

La imagen con que finaliza el cuento es como una fotografía que detiene el tiempo en que la joven vislumbra algo que parece el infinito y da el primer paso para ir hacia allá. Tras cruzar el umbral, Connie --como Arnold Friend, y otros personajes de Oates-- por fin se convertirá en "un alma sin cuerpo llamándonos desde otro mundo".

En este cuento podemos apreciar la importancia que tiene para Oates el lenguaje. No sólo es aquello que eleva al hombre sobre el resto de las criaturas vivientes, sino que también es su única arma para contrarrestar la aniquilación y la destrucción. Ella opina que el hombre recrea el mundo a través del lenguaje, pues es lo único que tiene "to pit

against death and silence". El silencio es, entonces, lo opuesto al lenguaje y "silence for human beings death".⁵⁸

Este cuento tiene muchas interpretaciones posibles. Como dijimos al principio, algunos críticos consideran que fue atípico de su época porque, en vez de reforzar la figura femenina, la desdeña como algo vacío, carente de moral y de valores, que es objeto perfecto de burla y tiene bien merecido su terrible fin. Otros, como Greg Johnson y la misma Joyce Carol Oates, por el contrario, dicen que es un cuento definitivamente feminista, porque el sacrificio de Connie, al final, logra la redención, y al mismo tiempo ella da una enorme demostración de valentía. Algunos piensan que la figura de Arnold Friend es cien por ciento demoniaca, alegórica y hechicera, mientras que hay quienes opinan que él emula a Bob Dylan y su compañero Ellie Oscar a Elvis Presley, por lo cual se trata de una crítica a su época y un muestrario realista de la misma, que nada tiene que ver con lo sobrenatural. Incluso podríamos ir más allá de todo eso y decir que se trata de una especie de *Caperucita Roja posmoderna*: el centro comercial y el restaurante de hamburguesas en que Connie pasea sustituyen al bosque, Ellie Oscar puede ser el remedo de la abuelita incapaz de ayudarla (recordemos que parece un "forty-year-old baby") porque el lobo "ya se la comió" (hay un claro sometimiento de este personaje hacia el villano principal), y Arnold Friend es obviamente el lobo feroz que la envuelve con su manera astuta de hablar, que tiene pies que parecen patas, y que se convierte para Connie en una amenaza similar a la que representaba en el cuento de *Los tres cochinitos* cuando le dice que su casa no es más que una "caja de cartón (cardboard box)" que puede tirar cuando lo desee. Todo esto es plausible.

⁵⁸ Mary Kathryn Grant, "The Language of Tragedy and Violence", en Critical Essays on Joyce Carol Oates, de Linda W. Wagner, Op. cit, p.73

Lo cierto es que, tras leer el cuento con detenimiento, al ver uno a Connie saliendo de su casa hacia donde Arnold Friend la espera, y preguntarle(se) “Where are you going? Where have you been?”, la connotación de estas preguntas toma un peso distinto al que tuvieron al principio, cuando se creía que eran simplemente las preguntas que los padres no le hicieron nunca. Connie viene del sueño americano más auténtico: la adolescente rubia bonita que tiene una existencia cómoda y, en teoría, promisoría por delante, aunque viva en un sitio pequeño y con limitaciones, porque nació en y pertenece al país de las oportunidades, y su físico y su entorno familiar embonan perfectamente dentro de la maquinaria que es el país. Viene de alimentarse de “trashy daydreams” que seguramente le sembraron en la mente desde que era niña. Evidentemente es una presa más del sistema de mercadotecnia, consumismo y comercio de la cultura popular de su época y su lugar de origen. Pero tras su encuentro con Arnold Friend sale de su casa rumbo a un destino desconocido, que se adivina cruel y fatal. Esta quinceañera, creación directa (una pieza más de lo que se adivina como una “producción en serie”) de los experimentos e ideales del *Dr. Jekyll-Tío Sam*, cae irremediablemente en las garras de *Mr. Hyde-Tío Sam*, y con ello se cierra otro círculo dentro del cual palpita la sangre de quienes todavía aspiran, en los Estados Unidos de Norteamérica, a vivir una vida mejor.

En cuanto a la relación del gótico con el cine, la cual también mencionamos de forma breve anteriormente, Joyce Carol Oates anotó (a propósito de la conversión de ‘*Where are you going? Where have you been?*’ al largometraje ‘*Sleazy Talk*’ en 1986):

what is so difficult to accomplish in prose is accomplished with enviable ease in film [...] All writers know that language is their subject; quirky word choices, patterns of rhythm, enigmatic pauses, punctuation marks. Where the quick scanner sees “quick” writing, the writer conceals nine tenths of the iceberg. Of course we all have “real” subjects, but beneath the tale-telling is

the tale-telling that grips us so very fiercely. The writer works in a single dimension, the director works in three.⁵⁹

Hay prosas cuya maestría rebasa el poder de cualquier imagen (de ahí que quien lee las novelas luego se queje de la inexactitud o ineficacia de las películas que inspiran). Oates lo expresa también en este ensayo donde habla de la película basada en su cuento, sobre todo al referirse al final del mismo: "a conclusion impossible to transfigure into film". Tras haber analizado el cuento tan detalladamente, podemos decir que es difícil que cualquier imagen en pantalla resulte tan poderosa como la que, de la mano de Oates, podemos construir en nuestra propia mente. Sin embargo, la cinta funciona como medio masivo para comunicar la historia, y en ese sentido cumple también con el cometido del gótico del siglo XX de estar al alcance de mucha gente, sepa o no sepa leer. Es la conclusión más perfecta y redonda que pueda tener un cuento gótico en nuestro tiempo.

⁵⁹ J. C. Oates, op. cit, p.71

CONCLUSIONES

*A work of art has no importance whatever to society,
It is only important to the individual, and only the
individual reader is important to me.*
Vladimir Nabokov

Así como Oates dijo en una entrevista "I have a laughably Balzacian ambition to get the whole world into a book"⁶⁰, es imposible abarcar a profundidad su obra y la compleja realidad social norteamericana a partir del análisis de un solo cuento. Sin embargo, hemos hecho nuestro mayor esfuerzo para englobar, a grandes rasgos, los elementos más importantes y notables que nos ayuden a apoyar la hipótesis de que el gótico en la literatura surgió, y se ha desarrollado, como una respuesta a los estímulos que sus creadores han recibido de su entorno.

Hemos visto que Joyce Carol Oates se distingue de sus colegas no solamente por lo prolífico y variado de su obra, sino también por su estilo para narrar. Mientras que el siglo XX ha sido un terreno fértil para la experimentación estilística y la ruptura de los convencionalismos narrativos, Oates ha optado por mantener una línea más bien conservadora en ese sentido, pero al mismo tiempo eficaz para lograr sus objetivos particulares. Ha puesto en tela de juicio "art forms in which language is arranged and rearranged in such a manner as to give pleasure to the artist and his readers, excluding any referent to an available exterior world."⁶¹ Tal vez por eso varios de sus cuentos, como el que aquí analizamos, han logrado no solamente sobrevivir los cambios de gustos y estilos literarios, sino colocarse entre las llamadas *masterpieces*, término que Raymond Carver y Tom Jenks dicen "applies to singular stories with a narrative durability, within a

⁶⁰ Walter Clemons, "Joyce Carol Oates: Love and Violence," Revista *Newsweek* (11 de diciembre de 1972), *Conversations*, p. 33

⁶¹ Malcolm Bradbury y Richard Ruland: From Puritanism to Postmodernism, a History of American Literature. Penguin Books USA, 1992, p. 386

discernible 'narrative' tradition" ⁶². Antes de llegar a esta definición, sin embargo, exploran en qué radica la efectividad de un buen cuento, y qué lo convierte en una obra de arte, y parte de su conclusión es la siguiente: "the best fiction should make such an impression that the work, as Hemingway suggested, becomes part of the reader's experience. Or else, and we're serious, why should people be asked to read it? Further, - why write it? In great fiction there is always 'a shock of recognition' as the human significance of the work is revealed and made manifest" ⁶³. ¿Podemos decir que *'Where Are You Going, Where Have You Been?'* de Oates cumple con estos requisitos? Carver y Jenks aparentemente piensan que sí, puesto que está incluido en su antología. La mayoría de los lectores-seguidores de Oates apoyarían una respuesta afirmativa. Sin embargo, a pesar de que se trata de una de mis escritoras predilectas, yo creo que es muy pronto para lanzar juicios tan determinantes.

Oates es una escritora que está viva y en constante acción, todavía puede sorprendernos para bien o para mal, y en ese sentido no es tiempo aún de ponerle calificativos de esa dimensión a una obra que está, en realidad, inconclusa. Es imposible negar el éxito que ha tenido, pero como bien dice Lyotard, el periodo histórico en que vivimos es ecléctico por naturaleza —una mezcla de formas y géneros—, denominado "anything goes", donde debemos entender que "anything" debe ser rentable. Es decir, debe poder venderse a buen precio. El arte ahora, según él, se cotiza no por su calidad —es lo de menos— sino por su capacidad de atraer dinero. La belleza se considera tal, y se ofrece así, siempre y cuando haya buenos postores dispuestos a pagar por ella. Parafraseando a Lyotard en The Post-Modern Condition, vemos que resulta difícil

⁶² Raymond Carver y Tom Jenks: *American Short-Story Masterpieces*. A Laurel Book. Publicado por Dell Publishing, una división de Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc, Nueva York, 1987, p. XV

⁶³ *Ibid*, p. XVI

discernir entre una obra de calidad y una que no lo es, pues la mercadotecnia y la publicidad nos venden indiscriminadamente la idea de que aquello que se compra más, que llama la atención de más gente, es lo mejor.

En la parte inicial de esta tesina mencionamos que el gótico, desde su aparición en la literatura, fue un género que vendió estupendamente, y que por eso se le ha despreciado mucho. Casi lo mismo le sucede a Oates: hay quienes piensan que su éxito se debe a la fiebre de violencia que cunde por su país en este momento, y que el volumen inmenso de libros suyos que se venden (sin llegar, claro está, a los niveles que manejan escritores como Stephen King), implica que su obra ha perdido fuerza y calidad. A ella eso parece no preocuparle. Greg Johnson, en la biografía de Oates, apunta que ella antes de aparecer en público les dice a sus amigos “tengo que ir a hacerme pasar por Joyce Carol Oates”, lo cual indica que divide conscientemente su ser individual, privado, de la escritora famosa que ha logrado ser.

Ella explica su dedicación incansable al trabajo, y que su obra no tiene intenciones de parecer nota roja ni denuncia social gratuita ni panfleto político, diciendo que su labor como escritora podría definirse como una constante persecución de una especie de encantamiento. Se confiesa incapaz de escribir a menos que se encuentre preocupada por algo, a veces hasta el punto extremo de la distracción y la obsesión. La entrega y la constancia le han rendido frutos: Oates aun no tiene rival en la creación de atmósferas de violencia.⁶⁴ Nosotros, al resaltar su manejo del lenguaje y creación de personajes, logramos ver claramente cómo diversos elementos cuidadosamente elegidos contribuyen a la elaboración de atmósferas que palpitan con violencia.

⁶⁴ Sven Birkets: American Energies: Essays on Fiction. Sección: American Writers. William Morrow and Co. Inc, NY, USA, 1992, p.275

Algunos de los elementos góticos que con mayor frecuencia vimos funcionar para bien del cuento fueron:

1. Imágenes violentas y dobles intenciones disfrazadas

The image of breaking or shattering into pieces is most frequently used in relation to facial expressions and suggests a fragile mask. [...] The continual suggestions of fragility and weakness, the metaphors of china and glassware, the hints of personalities shattering and breaking into pieces serve well to intensify the ambiance of violence in Joyce Carol Oates's fiction [...] Not only are the central episodes violent—rape, murder, suicide, riots, beatings—but the smallest descriptive details are also. The ultimate effect of this technique is the creation of fiction permeated with violence and tragedy. Oates's works offer nothing to mollify or diminish the intensity of her tragic vision.⁶⁵

Encontramos ejemplos muy claros: Connie tiene una personalidad dentro de casa y otra cuando está entre sus amigos, es decir, utiliza máscaras que no se notan a simple vista, pero están ahí. Arnold Friend parece traer un cargado maquillaje, una peluca, y con sus botas camina como si usara tacones: es claro que utiliza una especie de disfraz, pero también su lenguaje está enmascarado para parecer adolescente, aunque se descubre con expresiones *démodé* cuando lo domina la furia. Ellie, el amigo de Arnold, parece un bebé viejo. En este cuento, los personajes principales tienen características físicas y de personalidad que delatan de inmediato y con obviedad que no son lo que parecen ser. También vimos, como apunta la cita anterior, que Oates utiliza en varias ocasiones imágenes que se relacionan directamente o aluden a cristales rotos. Es decir, el cuento cumple con algunas de las especificaciones estilísticas y narrativas recurrentes en Oates, que a su vez se relacionan íntimamente con el gótico, en sí mismo un estilo literario con

⁶⁵Mary Kathryn Grant, "The Language of Tragedy and Violence", op. cit., pp. 66, 68, 76

disfraz, pues hace énfasis en unas cosas para decir, secretamente, otras. Como dice Toni Morrison en el libro de Teresa Goddu, habla de lo inhabilable, y se manifiestan los miedos ocultos de la sociedad que lo inspira, lo protagoniza, lo crea, lo vende y lo consume. En vez de escribir un ensayo acerca de la descomposición social que sufre su país, en el cuento analizado Oates narra una historia que podría parecer un incidente aislado, con elementos de fantasía inclusive, pero que tiene muchas interpretaciones e ilustra lo que sucede en el núcleo de las familias estadounidenses (por si fuera poco, está basado en un hecho de la vida real).

Por eso en esta tesina hemos hablado de dualidades. Dijimos que los Estados Unidos son como un enorme Dr. Jekyll y Mr. Hyde: el país entero viste una máscara también, cada ciudadano y cada intención tienen dobleces que se aprovechan a conveniencia, y esta arma de dos filos --que hemos visto cómo se puede revertir en su contra y herirlos-- es también en sí misma un elemento gótico que Oates agrega a sus personajes.

2. Lenguaje punzocortante

Oates tiene un dominio indudable de su oficio, ejerce con maestría y habilidad el uso de las palabras, y eso también pudimos demostrarlo. Al desenmadejar *'Where Are You Going, Where Have You Been?'*, reparando en el lenguaje y la sucesión de acciones y escenas, pudimos constatar que

one mode of rhetorical violence in Oates' work is the technique of excessive concern for detail which creates an effect like that of a camera refusing to move to another scene; the reader is forced, as it were, to keep watching despite his desire not to see any more. This attention to detail, Oates explains in her review of Carlos Castaneda's *Tales of Power*, is part of Western rationalism. She describes this condition as 'the system of

perceptions and verbal descriptions of the world that, in our culture, is a social convention'. But art is 'not mere reportorial observation', because it 'resists and transcends conventional categories of labeling, like Norman Mailer's poetic journalism and Truman Capote's 'non fiction novel' In Cold Blood [...] These statements are equally applicable to her own writing.⁶⁶

Esta es quizá una de las diferencias básicas entre un creador y un espectador o un crítico: mientras el artista está preocupado en decir lo que le parece importante, y encontrar la mejor manera de hacerlo de acuerdo con sus posibilidades e intereses, el espectador o el crítico casi siempre están pendientes, primero que nada, de etiquetarlo, ponerlo en algún grupo o como parte de alguna referencia. Por eso a Oates se le define como una escritora neogótica, y en nuestro análisis hemos podido al menos explorar, explicar y asegurar el *gótico*: el *neo* le tocará al tiempo decir si será permanente, o cambiará en el futuro por algún otro prefijo que a los críticos y analistas de una nueva época les parezca mejor. Por el momento podemos decir que es vigente.

Tal vez por mi propio interés personal en el proceso de creación no me atrevo, en este trabajo, a decir firmemente "el cuento que analizamos es una innegable obra de arte" o "en definitiva no lo es". Porque más allá de eso, la importancia de la literatura radica en cómo nos hace reaccionar, qué nos hace sentir. En general, la obra de Joyce Carol Oates produce sensaciones que inquietan, que hacen creer que algo se alteró o cambió en el tiempo en que se empieza y termina de leer uno de sus cuentos o novelas (desde el pulso o el ritmo de la respiración, hasta la manera de percibir cierta situación o lugar). Su lenguaje es claro, cuidadoso y eficaz. Se trata de una escritora que trabaja con minuciosidad, que pule y utiliza todas las herramientas narrativas que tiene a su alcance para lograr el efecto final que busca y elabora paso a paso, y que casi siempre es

⁶⁶ Teresa Goddu, op.cit. p. 62

contundente (por ejemplo, la música --por sí misma, pero también en el habla de los personajes--, y otros apoyos que despiertan los sentidos para comunicar las imágenes y emociones que desea dibujar y transmitir). Eso por sí mismo es valioso.

3. Creación de una atmósfera peligrosa, aterradora. Predestinación de los personajes (y de la escritora, y de su país)

Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, que unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según la vieja regla. Debe respirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inevitable temor ante lo ignoto y el más allá [...] La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad no reside en urdir la trama, sino en la creación de una impresión determinada,⁶⁷

dice HP Lovecraft. En nuestro análisis desglosamos los detalles con que Oates va construyendo en *Where Are You Going* una atmósfera que cabe perfectamente en esta definición. La importancia de cada uno de ellos, sus propósitos y explicación más contundentes lo confirman las siguientes palabras de Oates: “[...] my conviction that in most good writing the setting is one of the characters, one of the most important characters. It speaks. It lives.”⁶⁸

It was the intention of those English Protestants known as Puritans to ‘purify’ the Church of England by eradicating everything in the Church that seemed to have no biblical justification. The most radical Puritans, ‘Separatists’ and eventually ‘Pilgrims’, settled Plymouth, Massachusetts, in the 1620s; others who followed, in subsequent years, were less zealous about defining themselves as ‘Separatists’ (from the mother country England). Yet all were characterized by the intransigence of their faith; their fierce sense of moral rectitude and self-righteousness. The New England Puritans were an intolerant people whose theology could not have failed to breed paranoia, if not madness, to the sensitive among them [...] The Covenant of Grace taught

⁶⁷ HP Lovecraft: El horror sobrenatural en la literatura. Traducción de Melitón Bustamante. Colección Fontamara, 2ª edición, México D.F., 1997, pp.10, 11

⁶⁸ Greg Jonson, op. cit., p. 22

that only those men and women upon whom God sheds His grace are saved, because this allows them to believe in Christ; those excluded from God's grace lack the power to believe in a Saviour, thus are not only not saved, but damned [...] One may wish to believe oneself free but in fact all human activities are determined, from the perspective of the deity, long before one's birth [...] We never had a chance. We were doomed from the start (...)

dice Joyce Carol Oates en la introducción a la antología "American Gothic Tales"⁶⁹. La incapacidad de huir del destino es sin duda un elemento gótico también. Un destino cuyo trágico final podría pensarse sembraron las propias acciones de las víctimas, y cuyas consecuencias no pudieron medir a tiempo, pero en realidad ya les estaba asignado. Le sucede a Connie y también a muchos otros personajes creados por Oates. Es lógico: si según sus propias palabras su país no tuvo oportunidad de salvarse nunca, y estuvo marcado hacia la perdición desde el principio, no tienen por qué salvarse sus habitantes, y mucho menos aquellos que viven, mueren y matan en las historias de ficción que en ellos se inspiran (tanto los de Oates, como los de muchos otros escritores). Asimismo podemos decir, como ya explicamos antes en este trabajo, que países como Inglaterra, y después con mucha fuerza también Estados Unidos, estaban predestinados a inspirar y devorar la literatura gótica, ya que sus reglas de comportamiento social eran (son) un caldo de cultivo idóneo para (re)producir este tipo de obras. En ese sentido, Oates también puede haber estado predestinada a escribir historias góticas: sus antecedentes familiares, que ella acepta la marcaron para siempre, parecen en sí mismos una serie de cuentos macabros. Haber crecido en el país que hace de este tipo de historias un mercado redituable, pero a la vez una obra de arte, así como los sucesos sociales tan importantes de que fue testigo en Detroit, fueron sin duda el entorno que la fue llevando de la mano,

⁶⁹ Joyce Carol Oates: Introduction to American Gothic Tales. Un libro de William Abrahams. PLUME, Penguin Group, 1996, pp. 1, 2

con toda naturalidad, hacia este modo literario. Su propia capacidad de introspección, de autoenajenarse incluso al grado de perder el apetito y obsesionarse como si estuviera *poseída* cuando está fraguando una nueva trama, amén de su extraordinaria preparación académica, son otros elementos determinantes que han hecho de ella la imagen perfecta del escritor (neo)gótico. Qué decir de sus antecedentes católicos, que sólo le dejaron malos recuerdos. En ella, y para ella, las cosas no podían haber sido de otra manera. Quizá por eso a sus personajes les sucede igual. Queda claro que podemos dar una respuesta afirmativa a una de las preguntas iniciales que hicimos en esta tesina, y decir que su vida y su obra no son más que el reflejo lógico, resplandeciente, lacerante, de lo que sucede en su país y en su tiempo.

4. Manejo de la culpa, la antirreligiosidad y el reflejo del miedo prevaleciente en su propia época

Para algunos lectores y críticos, Connie es culpable de lo que le sucede y lo merece. Para otros, su superficialidad y egoísmo se redimen en el acto de rendirse heroicamente ante Arnold Friend, para salvar a su familia de ir con ella hacia su inescapable destino. Pero se esconde tras la anécdota otra culpa: la de los padres que no se preocupan por saber acerca de las actividades de su hija, que nunca conocieron sus verdades y menos sabrán de su sacrificio. Al final se enterarán de que la han dejado marchar hacia su propia muerte, sin sospechar que a ello deben sus propias vidas. Hay una condena oculta hacia la sociedad que permite que los jóvenes se pierdan como Arnold Friend y Ellie (tras un disfraz aparentemente inofensivo, que sirve para ocultar sus actividades criminales), y como Connie (quien desperdició valioso tiempo acariciando ilusiones desechables hasta perder

la vida en consecuencia). El cuento fue publicado en un momento en que muchos jóvenes estadounidenses se iban de casa para integrarse a comunas o sectas. Es claro que se aborda este temor que tarde o temprano siempre ataca a todas las generaciones, a que la juventud --por sus gustos y creencias, o sus inclinaciones-- se pierda en un "camino oscuro, sin retorno" (la criminalidad como victimario, o como víctima en este caso). Hay un miedo obvio hacia el descubrimiento de la sexualidad, a pesar de los coqueteos que con ella se hacen. Existe un dejo de "castigo divino", prejuicioso y contundente, en el final de Connie. Aquí entra también en juego la antirreligiosidad de Oates. Vimos que sustituye un templo sagrado por una cafetería cualquiera (como seguramente había visto muchas, llenas de muchachos desubicados moviéndose al compás de la música a todo volumen), y como lección al personaje que con mayor fervor ahí acude, teje para Connie en este preciso lugar el comienzo de su terrible fin. Muy seriamente dedica el cuento a Bob Dylan, a quien las buenas conciencias de la época condenaban como mala influencia para la juventud (como lo fue alguna vez Elvis Presley, a quien asimismo Oates alude en el cuento), y se escuda --al mismo tiempo que ataca-- con el hecho innegable de que se trata de una historia de la vida real. Tan real que lo protagoniza un asesino en serie (en Estados Unidos hay una enorme incidencia de asesinatos en serie, y el gótico se ha ocupado de ellos desde mediados del siglo XX, a través de personajes como Norman Bates). Tan real que los jóvenes se muestran como un peligro latente --o en plena ebullición-- para la sociedad. Tras los crímenes en las escuelas secundarias y preparatorias en Estados Unidos, como el acontecido en la ahora famosa escuela Columbine, entre otras, sabemos que aun ahora, tantas décadas después, el miedo sigue vigente, y además es justificado. Oates creó en *Where Are You Going, Where Have You Been*, apoyándose en elementos

claramente góticos, personajes que para siempre funcionarán como prototipo de la putrefacción social que prevalece actualmente en su país.

Para terminar, independientemente de los gustos particulares de cada crítico y cada lector, es irrefutable el hecho de que, "because of her extraordinary artistic productivity, Joyce Carol Oates has been resistant to easy critical classification; but there is little doubt that she has become a major contemporary literary figure. Her work offers an important index to the tumultuous, multiform, pluralistic culture of late-twentieth-century America."⁷⁰

⁷⁰ The Oxford Companion to Women's Writing in the United States. Edited by Cathy N. Davidson and Linda Wagner-Martin. Oxford University Press, 1995, p. 640

BIBLIOGRAFIA

- BALDICK, Chris: Oxford Book of Gothic Tales. Oxford University Press. 1993.
- BIRKETS, Sven: American Energies: Essays on Fiction. William Morrow and Co. Inc. NY, USA, 1992.
- BOTTING, Fred: Gothic. The New Critical Idiom Series. Routledge, London & New York, 1996.
- BRADBURY, Malcolm & RULAND, Richard: From Puritanism to Postmodernism / A History of American Literature. Penguin Books, USA, 1992.
- CARVER, Raymond & JENKS, Tom: American Short-Story Masterpieces, A Laurel Book, published by Dell Publishing, a division of Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc. NY, 1989.
- GODDU, Teresa A: Gothic America / Narrative, History and Nation. Columbia University Press, 1997.
- GRANT, Mary Kathryn: The Language of Tragedy and Violence, en Critical Essays on Joyce Carol Oates, de Linda Wagner. GK Hall & Co. Boston, Mass. 1979.
- JOHNSON, Greg: Invisible Writer / A Biography of Joyce Carol Oates. A Dutton Book, published by the Penguin Group, NY, 1998.
- LOVECRAFT, HP: El horror sobrenatural en la literatura. Trad. De Melitón Bustamante. Colección Fontamara, 2ª. Ed., México D.F., 1997.
- LYOTARD, Jean F: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Theory and History of Literature, Vol. 10. University of Minnesota Press, Minneapolis, 11th printing, 1997.
- OATES, Joyce Carol: American Gothic Tales. A William Abrahams Book, PLUME, published by the Penguin Group, 1996.
- OATES, Joyce Carol: Where Are You Going, Where Have You Been? Edited and with an introduction by Elaine Showalter. Rutgers University Press, New Jersey, 1994.

- OATES, Joyce Carol: (Woman) Writer. Occasions & Opportunities. Postscript to "Beginnings", an essay. A William Abrahams Book. EP Dutton, a Division of NAL Penguin Inc., NY, USA, 1988, 1st edition.
- The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Edited by J.A. Cuddon. Published by the Penguin Group, 1991.
- The Oxford Companion to Women's Writing in the United States. Edited by Cathy N. Davidson and Linda Wagner-Martin. Oxford University Press, 1995.
- TODOROV, T: Las categorías del relato literario / Análisis estructural del relato. Texto de Umberto Eco y Ana Nicole Vaisse, en traducción de Beatriz Dorriots. Ed. Coyoacán, SA de CV., México DF, 2^a edición, 1997.
- SHOWALTER, Elaine: Sister's Choice / Tradition and Change in American Women's Writing. The Claredon Lectures, Claredon Press, Oxford, 1989.
- SMITH, Rosamond: Snake Eyes, an Onyx Book, Published by the Penguin Group, USA, 1993. (Novela escrita por Joyce Carol Oates bajo seudónimo)
- SULLIVAN, Walter: The Artificial Demon. Joyce Carol Oates and the Dimensions of the Real, en Critical Essays on Joyce Carol Oates, de Linda Wagner. GK Hall & Co. Boston, Mass. 1979.
- WAGNER, Linda: Critical Essays on Joyce Carol Oates. Introduction by Wagner. GK Hall & Co. Boston, Mass. 1979.
- WEGGS, Joyce M: Don't you know who I am? The Grotesque in Oates's "Where Are You Going, Where Have You Been?", en Critical Essays on Joyce Carol Oates, de Linda Wagner. GK Hall & Co. Boston, Mass. 1979.