



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA ESTETICA DEL MIEDO EN LA MICRONARRATIVA DE JOYCE CAROL OATES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LITERATURA INGLESA)

P R E S E N T A:

JUAN CHRISTIAN GERZSO HERRERA

ASESORA: DRA. LUZ AURORA PIMENTEL



MEXICO. D. F.



2004



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

A mi asesora, Luz Aurora Pimentel, por sus acertados consejos, enseñanzas y su paciencia.

A mi supervisora, Charlotte Broad, y a los revisores, Claudia Lucotti, Aurora Piñeiro y Ernesto Priego, por su lectura cuidadosa, sus valiosos comentarios y su amistad.

Especialmente a Alfredo Michel y Colin White por lo que aprendí con ellos.

A Mario Murgia, Esther Cohen y José Ricardo Chaves.

A mi madre, María Herrera, por todo su apoyo, especialmente para realizar esta tesis.

A Adela Ramos, con amor.

A Alan Page, Alonso Ruizpalacios, Emmanuel Caballero, Lorena Gómez, Mario Murgia, Ernesto Priego, Enrique Sánchez, Paulina Suárez, Andrea Renner, Pablo Suárez, Sebastián Alcérreca, Benjamín Juárez, José Hernández, Evelio Rojas, Argel Corpus y Melina Balcázar.

A mis primos: Antonio y Alejandro Juárez, Francisco Herrera, Mauricio y Erika Zabalgoitia, Fernando y Patricia Sandoval, y Thalia y Miriem Gerzso.

A mi familia Herrera y mi familia Gerzso.

Índice

	Página
Introducción.....	1
I.- Contexto histórico: la narrativa breve estadounidense en la segunda mitad del siglo XX.....	8
I.1 El retrato de la sociedad estadounidense.....	9
I.2 El nuevo gótico.....	14
I.3 Flannery O'Connor.....	21
I.4 La narrativa experimental.....	26
II.- La narrativa breve de Joyce Carol Oates.....	33
II.1 Panorama de la narrativa breve temprana.....	33
II.2 Algunos aspectos sobre la recepción de la crítica.....	46
II.3 Joyce Carol Oates frente a la ficción.....	51
III.- Sobre la brevedad: la microrrelato y el cuento.....	63
III.1 Los estudios genéricos y la narratología.....	63
III.2 Las caracterizaciones de la microrrelato.....	68
III.3 Brevedad y efecto estético del cuento.....	80
III.4 La “definición personal” del cuento de Joyce Carol Oates.....	94
IV.- Intensidad.....	99
IV.1 Epifanía y efecto de intensidad.....	99
IV.2 Análisis de la microrrelato de Joyce Carol Oates:.....	103
A) “Slow”.....	105
B) “The Boy”.....	109
C) “Posthumous”: intensidad gótica.....	120
V.- Contingencia.....	127
V.1 Un mundo de contingencia.....	127
V.2 Contingencia y literatura: Gary S. Morson.....	129
V.3 El proceso de escritura de la microrrelato, según Joyce Carol Oates....	136
V.4 Mundo narrado:	
A) “The Abduction”.....	140
B) “Accident”.....	147
V.5 Refutación de la contingencia:	
A) “Accident”.....	150
B) “The Abduction”.....	154
V.6 La respuesta proporcionada por la microrrelato.....	155

VI.- Conclusiones: La estética del miedo de Joyce Carol Oates.....	160
Apéndice: datos biográficos.....	169
Bibliografía.....	171

**LA ESTÉTICA DEL MIEDO EN LA
MICRONARRATIVA DE JOYCE CAROL OATES**

Introducción

La motivación principal para emprender esta investigación fue la pregunta sobre el carácter específico de la micronarrativa. Es decir, ¿hay algo relacionado con la brevedad extrema que influya en la manera en que un relato significa? Esta pregunta es pertinente en el caso de Joyce Carol Oates porque la exploración de la vida cotidiana estadounidense se extiende a toda su obra y no se limita a su micronarrativa. La autora se ha propuesto dar cuenta de la pesadilla de la “vida americana”. ¿Qué destaca, entonces, de su micronarrativa? ¿Cómo contribuye el recurso de la brevedad a crear lo que en esta tesis hemos llamado su ‘estética del miedo’?

Desde la primera lectura, llama la atención que en estos relatos que a veces ni siquiera rebasan la página, se ha elegido narrar solamente el momento de mayor tensión para el protagonista de la historia; todo lo demás ha quedado fuera. La micronarrativa se limita a dar cuenta de un momento de duda y nada más. En otras palabras, da la impresión de extraer el clímax de lo que sería una trama más extensa que se ha omitido. Estos relatos evitan un desarrollo que nos lleve poco a poco del antecedente hasta el clímax de la historia y, posteriormente, a una resolución. La micronarrativa no le da más oportunidad a sus personajes que estar atrapados en estos instantes de angustia, de pánico o de incertidumbre. En algunos casos, el aislamiento es exitoso y consigue un efecto perturbador en el lector. La brevedad extrema le permite a Oates destacar un aspecto que le interesa del otro lado de la vida americana: el miedo detrás de la aparente quietud. En cualquier caso, esa es su interpretación del sentido de esa forma de vida.

Un segundo aspecto de la pregunta inicial podría formularse como sigue: ¿es posible establecer distinciones cualitativas entre la micronarrativa y los cuentos más extensos?

En el contexto literario estadounidense reciente, ha habido algunos intentos por definir la micronarrativa (*sudden fiction* o *flash fiction*) como un género o subgénero del cuento, con sus propias características distintivas. Ésta es la intención de Charles Baxter en la introducción a la antología *Sudden Fiction International*. Baxter define la micronarrativa justamente como “crisis súbitas” que se concentran en instantes de pánico y que, por lo tanto, omiten un proceso de cambio en el personaje. Para el autor, estos rasgos distinguen a la micronarrativa de otros cuentos de manera definitiva.

No es la intención del presente trabajo fijar la micronarrativa como un género aparte del cuento. En el terreno de los géneros literarios, aún más actualmente, las definiciones estables son difíciles y el crítico corre el riesgo de caer en la prescripción en lugar de hacer una descripción lo suficientemente incluyente. Los estudios genéricos parten de generalizaciones temáticas o de convenciones formales para establecer sus parámetros, por lo que siempre es posible encontrar casos en los que éstos no se cumplan. Charles Baxter afirma que la micronarrativa, al no ser una narración de aprendizaje de un protagonista, suele representar la vida comunitaria a diferencia de los relatos individualistas del modernismo. Sin embargo, no todos los microcuentos de *Sudden Fiction* cumplen con esta consideración temática; por el contrario, en algunos se acentúa el aislamiento de sus personajes.

Es importante, entonces, tener en cuenta las limitaciones de los estudios genéricos. Por esta razón, al analizar sus relatos nos valdremos del modelo de la teoría narrativa según Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva*. De esta manera atenderemos a la forma específica en que Oates configura su micronarrativa de acuerdo con aspectos más abstractos del discurso narrativo. Estos aspectos son, sobre todo en el

caso de nuestro análisis: la temporalidad de la historia respecto al modo en que los eventos aparecen ordenados en sus cuentos, la perspectiva desde la que se narra y cómo los narradores configuran los finales de sus relatos.¹

No obstante, no ignoraremos los estudios genéricos del cuento. Algunos aspectos que Baxter considera de la micronarrativa sí son atinados para el caso de la autora; en especial, la concentración en un momento climático. Al representar únicamente un instante de crisis, la micronarrativa de Oates suele presentar a personajes en un campo de acción limitado, reaccionando a las amenazas que se les presentan. En efecto, como señala Baxter, la micronarrativa no es un desarrollo muy elaborado de un personaje a lo largo de una trama en donde tenga la posibilidad de tomar decisiones.

Aunado a estos aspectos de relevancia para los microrelatos de Oates, es importante observar un paralelo entre el intento de establecer la micronarrativa como un género diferente del cuento y los de distinguir al cuento de la novela a partir de una cualidad: su brevedad. Por lo tanto, es posible apreciar que algunas de las supuestas novedades de la micronarrativa son en realidad rasgos de la narrativa corta en general que se han venido articulando desde los primeros manifiestos de Edgar Allan Poe, hace ya siglo y medio. Nociones como “la unidad de impresión” de Poe, o el efecto de “intensidad” del cuento al seleccionar solamente un “acaecimiento significativo”, según Julio Cortázar, son puntos de partida importantes para pensar en la brevedad y especialmente en la micronarrativa ya que lleva estos aspectos al extremo. Por estas razones en el tercer capítulo, “Sobre la brevedad”, partiendo de un antecedente importante de la micronarrativa en el contexto estadounidense, “Hills Like White Elephants” de Ernest Hemingway, trazaremos las

¹ Por relato nos referimos a cualquier narración, independientemente de la forma genérica que adopte, como cuento o novela.

características de la micronarrativa de acuerdo con Charles Baxter para luego detenernos en las caracterizaciones del cuento de Edgar Allan Poe, Brander Matthews, Norman Friedman y Julio Cortázar, para terminar con la “definición personal” del cuento de la misma Joyce Carol Oates. Además, cabe mencionar que los ensayos de Poe han sido fundamentales para el presente estudio ya que de ellos hemos tomado su concepción de lo estético como un efecto en el lector, generalmente un efecto de miedo, provocado por lo que Poe denomina “el designio del autor”: es decir, que consiga exitosamente provocar una impresión fuerte al unir todas las partes del relato con ese propósito.

Pero antes de explorar las cualidades de la brevedad y los aspectos más rescatables de los estudios genéricos, debemos poner la obra de Oates en contexto, en primer lugar, en su entorno literario. Por ejemplo, en la crítica y la producción narrativa de los Estados Unidos a partir de la segunda guerra mundial, se dio una airada discusión entre quienes defendían el cuento como “un espejo de la sociedad americana”, es decir quienes operaban desde un realismo quizá reduccionista y quienes, de manera tajante rechazaban esta visión, argumentando que el mérito de un relato estribaba solamente en cómo había sido configurado, negando a veces de manera exagerada su relación con el mundo (la narrativa experimental). Oates no toma partido por ninguna de estas posturas, al sostener que, por un lado, como escritora debe atender las complejidades sociales, pero por otro, debe tener la libertad de emplear los recursos narrativos que tenga a la mano para hacer de esta visión algo estéticamente significativo. Otra corriente que permea a casi toda la narrativa estadounidense de la segunda mitad del siglo XX es el gótico en su expresión actual, “nueva”. El nuevo gótico es fundamental para entender la narrativa de la autora ya que, de acuerdo con críticos como Irving Malin (en quien nos basaremos para la

definición de esta corriente), es este movimiento el que devolvió el interés por la irracionalidad, por las pesadillas y en suma por aquellos miedos que ‘yacen debajo de la vida cotidiana’. El nuevo gótico, a través de una intensidad melodramática, da cuenta del asedio de personajes en un entorno de violencia, por lo que es una caracterización certera de la obra de Oates. Todos estos aspectos se explorarán en el primer capítulo.

En el segundo capítulo no sólo daremos un panorama de la narrativa breve de Oates con unos cuantos ejemplos, sino que abordaremos algunos aspectos de la recepción de la crítica de su muy larga carrera. Finalmente, en la última sección del segundo capítulo exploraremos con un poco más de detalle la postura de la autora frente a la ficción, marco necesario para analizar su obra. De esta postura destacamos sus comentarios sobre la sociedad estadounidense y el papel de la escritora frente a ella. Parece haber un cierto consenso entre escritores y críticos para caracterizar la realidad estadounidense como caótica. La fidelidad a esta manera de entender su contexto ha afectado en buena medida la aproximación de Oates. Por ejemplo, a lo largo del estudio veremos cómo en la micronarrativa la autora da cuenta de lo que ha definido como su intención: presentar a personajes arrojados al “vórtice de la existencia”, sin oportunidad de entender lo que ocurre; su narrativa tiene como objeto presentar esta experiencia “de manera directa”, sin intelectualizaciones que pudieran falsificarla.

En el capítulo cuarto y en el capítulo quinto, con este marco, analizamos cinco microcuentos de la autora bajo dos categorías: intensidad y contingencia. Con respecto a la primera, nos referimos a estas síntesis climáticas como productoras de un fuerte efecto de intensidad, siguiendo nuevamente algunas de las ideas de los estudios genéricos del cuento. Según Baxter, la micronarrativa es un tipo de relato que evita epifanías o

momentos de revelación. Esto no es del todo acertado, pero es relevante para pensar en los momentos de pánico que Oates retrata. Después de afinar las nociones de lo epifánico, caracterizaremos la micronarrativa de la autora como un relato de una intensidad vaciada de contenido, de exaltación sin comprensión. Esto podrá apreciarse sobre todo en “Posthumous”, el último cuento analizado en el cuarto capítulo, en donde la ‘iluminación’ para el personaje es el momento justo anterior a su muerte. Además, este relato muestra algunos rasgos góticos en la obra de Oates.

En el quinto y último capítulo trataremos el tema de la contingencia. Estudiamos la relación que existe entre el mundo narrado de Oates y el medio tan sucinto que, en este caso, ha elegido para dar cuenta de él. Dadas las características de su universo narrativo lo hemos definido como uno de contingencia: un mundo impredecible en donde los acontecimientos ocurren sorpresivamente a los personajes sin que puedan comprenderlos. No obstante, el medio narrativo que ha elegido para producir este efecto de contingencia da la impresión de ser sumamente controlado. ¿Es éste el caso o también hay algo impredecible en la escritura del medio? Para responderlo, atenderemos a algunas declaraciones de la autora sobre su proceso de escritura de la micronarrativa. Pero el verdadero marco teórico del capítulo, que nos ha guiado para pensar en la relación entre el proceso de escritura y el mundo que se narra, es el ensayo de Gary S. Morson “Contingency and Poetics”. A partir de la dicotomía aristotélica entre el arte y la vida que Morson propone, el autor reflexiona sobre las distintas respuestas que el arte ha proporcionado ante un mundo que se percibe como contingente.

La estética del miedo en la micronarrativa de Joyce Carol Oates depende precisamente de estos dos aspectos que han guiado nuestra lectura: la intensidad y la

contingencia. La autora pretende crear un paralelo entre la experiencia de sus personajes en un entorno hostil y el efecto en el lector con relatos que dan cuenta del miedo de forma perturbadora. La lectura de los microrelatos que realizamos a lo largo del presente estudio tiene el propósito de ejemplificar su estética del miedo.

Por último, cabe señalar que la obra de Joyce Carol Oates, a cuarenta años del inicio de su muy prolífica carrera, es muy vasta. Este trabajo no pretende ser una aproximación definitiva a toda su obra, ni una mirada exhaustiva. Ha sido inevitable hacer un corte que ha dejado fuera la mayor parte de su narrativa: sus novelas. Asimismo, hay temas que no se han podido abordar en el estudio y solamente hemos escogido el material crítico de sus comentaristas y de la propia autora que consideramos pertinente para lo que aquí deseamos sostener. Solamente hacemos referencia a cuentos anteriores a los que aquí analizaremos que representan preocupaciones importantes en su obra y aspectos relevantes para la micronarrativa. En realidad, la micronarrativa que, como se verá, no ha recibido la atención adecuada de gran parte de la crítica, es una porción muy menor de su producción. Sin embargo, por los aspectos que exploramos aquí, es un medio privilegiado para dar expresión a su visión como artista. La presente tesis pretende revalorizar un medio narrativo de la autora que suele ser ignorado, creemos, de manera injusta.

I. Contexto histórico: la narrativa breve estadounidense en la segunda mitad del siglo XX .

En el presente capítulo se trazaré un poco el desarrollo del cuento estadounidense a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. En estos años, la narrativa breve en los Estados Unidos atraviesa por diversas etapas y concepciones, incluso antagónicas, que van desde el desprestigio del género por las publicaciones en revistas literarias y populares que idealizan a la familia promedio, hasta la defensa del cuento como el género privilegiado para abordar los problemas de una sociedad estadounidense plural en una etapa de cambio. Con exploraciones como la de la narrativa experimental que busca subvertir las convenciones del realismo o el regreso al gótico se rechaza la visión de la literatura como mero “espejo de la realidad”, según algunos críticos han definido la narrativa de esos años.

Sin embargo, lo interesante aquí es que muchas de estas tendencias en conflicto resuenan de alguna manera en la narrativa de Joyce Carol Oates y su postura literaria surge en cierta medida como respuesta a estas contiendas. Una de las contiendas que resuena más, por lo menos en los primeros años de su carrera, es la que se refiere a la definición de la tarea del novelista o del cuentista. En estos años, el cuento, por ejemplo, transita del retrato de costumbres de la sociedad estadounidense a una literatura que resalta su carácter de artificio y explora sus posibilidades formales. La autora no toma partido por una forma de realismo ni por la experimentación que ignora el contexto de la obra. En realidad, acepta la importancia de las dos posturas y demuestra tanto preocupación por su responsabilidad como escritora para dar expresión a la complejidad del mundo social que observa, como interés por la innovación formal en su narrativa.

A continuación ofrecemos un panorama de la narrativa estadounidense que si bien no es exhaustivo servirá de marco para pensar en la obra de Joyce Carol Oates. Cabe señalar que este panorama pretende ir más allá del mero inventario de temas, problema en el que a veces cae parte de la crítica literaria estadounidense.

1.1 El retrato de la sociedad estadounidense.

En los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial, el cuento estadounidense vio pocas innovaciones formales. En ese momento, parte de la narrativa y sobre todo el cuento, se ocupó de retratar la vida y costumbres de la sociedad en las ciudades y los suburbios. Como indica el crítico Jeffrey Walker, a diferencia de los “naturalistas de los treinta, quienes pusieron el acento en problemas sociales de gran magnitud” los escritores de la posguerra “indagaron con una mirada incisiva el comportamiento de las clases bajas, medias y altas [desde] la alcoba, los bares o el salón”.¹ En otras palabras, el cuento de este período se ocupó más que nunca de la esfera privada. Según Walker, la narrativa de la posguerra es como “un espejo” que revela todos los detalles de la vida estadounidense de esos años. Esta noción del cuento como un espejo de la realidad social, que podría pensarse como una metáfora gastada, es muy prominente en los críticos de ese período y posteriores. Gordon Weaver define los cuentos de John O’Hara, uno de los principales retratistas de la clase media alta como un “índice de la textura social particular de los Estados Unidos de la pre y posguerra”.²

¹ Jeffrey Walker, “1945-1956: Post-World War II Manners and Mores” en *The American Short Story 1945-1980: A Critical History*, p. 1 (Mi traducción. Todas las traducciones al español de citas originalmente en inglés son mías, a menos de que se indique otra cosa. Solamente las citas de los cuentos estudiados se dejarán en la lengua original).

² Gordon Weaver, “Introduction” en *The American Short Story 1945-1980: A Critical History*, p. I. Debemos señalar que no es nuestra intención ocuparnos de las teorías marxistas del reflejo. El sentido de esta imagen que recogemos aquí es uno ciertamente mucho más sencillo e incluso reduccionista según una parte de la crítica literaria estadounidense, como el caso de Jeffrey Walker.

Los años cincuenta fueron, desde las versiones oficiales, un período de orgullo patriótico y de una cierta autocomplacencia en algunas esferas de la vida estadounidense. Una parte de la producción literaria de la época da muestras de tal autocomplacencia y los *sketches* o viñetas de la vida urbana que se publicaban en revistas como el *New Yorker* han sido criticados por ello.³ Los cuentos de un autor como John O'Hara presentan a personajes de la clase media alta, blanca de la ciudad de Nueva York o de los pueblos de la Costa Este atrapados irremediabilmente en la rutina de la vida convencional. Nos muestran la desesperación contenida de esta vida (*quiet desperation*). Pero como indica Jeffrey Walker, John O'Hara, con frecuencia, no es más que un mero cronista de la vida que retrata, debido que no hay una toma de distancia más crítica de su parte. La mirada de O'Hara no penetra más allá de la superficie y sus narradores "nunca intentan comunicar al lector la vida interna de sus personajes."⁴ Contrario a esta generalización de Walker, O'Hara sí muestra un poco de la vida interna de sus personajes, pero es siempre de manera muy mediada. Los pensamientos de sus personajes responden a una visión estereotipada y un tanto celebratoria del entorno que O'Hara nos muestra. Se trata de un buen escritor, pero en ese aparente apego a su contexto podría vislumbrarse una cierta autocomplacencia.⁵

Este ejemplo demuestra cómo esa mirada sobre la sociedad no fue siempre tan "incisiva" como el mismo Walker argumentaba. Un estudioso y defensor de la narrativa

³ No podemos olvidar que en esta época varios escritores fueron perseguidos y censurados por el McCarthismo, acusados de pertenecer al comunismo, tampoco debe ignorarse la rebeldía del movimiento 'beat'. Como hemos mencionado, nuestra caracterización de la narrativa estadounidense de estos años (basada, ante todo, en el estudio de Gordon Weaver y en otros críticos como Jerome Klinkowitz) no es exhaustiva, es simplemente un marco para pensar en algunas de las discusiones en el ámbito literario estadounidense que anteceden la carrera de Oates y que son relevantes para su obra. Agradezco esta observación a Charlotte Broad.

⁴ Jeffrey Walker, *op.cit.*, pp. 2-3.

⁵ Ver *Selected Short Stories of John O'Hara*.

experimental como Jerome Klinkowitz identifica un ideal de homogeneidad en la sociedad estadounidense como la principal motivación detrás de estas viñetas. Éstas no son solamente crónicas inocentes apegadas a los detalles de los modales y costumbres. Klinkowitz condena la presencia de un cierto propagandismo que promovía la búsqueda de una esencia de “lo americano”. Este propagandismo le parece aún más deplorable que la renuncia a la experimentación (tema que desarrolla con gran detalle en su estudio *Literary Disruptions*). El ideal de homogeneidad que algunos de estos escritores buscaban promover se entendía, en el mejor de los casos, como igualdad de oportunidades para los miembros de la sociedad, pero en su versión más degradada, como un mero acceso generalizado al consumo:

La homogeneidad cultural era uno de los ideales de los años cincuenta que se entendía, en términos patriotas, como la construcción de los cimientos de la sociedad americana para resistir y contener el Comunismo, y en términos materiales, cuando suponía disfrutar de los beneficios del mercado en un mundo motivado por el consumo. A partir de esta tendencia, los escritores partieron del supuesto que un cuento, una novela o una obra de teatro podía representar las experiencias de toda una nación, que había una *esencia nacional común* subyacente a distinciones de género, raza, etnicidad, religión o región. La literatura entre 1945 y los años sesenta partía de la creencia de que había algo como el cuento americano representativo, con ciertos matices y refinamientos para los lectores de clase media alta de la revista *The New Yorker* y con una inclinación más casera para los lectores de *Collier's* y *The Saturday Evening Post*.

Era muy común, por ejemplo, que el contexto de los cuentos de estas revistas fuera el mismo que el de la publicidad que mostraban [...] Un anuncio de una estufa eléctrica podía aparecer en la página opuesta a un cuento que iniciaba con los personajes disfrutando su desayuno en su nueva cocina, o por lo menos, deseando tener una.⁶

La publicación de estas viñetas que idealizaban a la clase media fue, en parte, la responsable del desprestigio del género del cuento por algunos años. La narrativa breve se veía como una forma fácil de entretenimiento (*time-killer*). Como sostenía el crítico William Peden en los años sesenta, estos relatos era para leerse rápidamente en la sala de

⁶ Jerome Klinkowitz, “American Prose since 1945” en *The Norton Anthology of American Literature Vol.II*, p. 1776.

espera del médico, por lo que cumplían la función que después ha desempeñado la televisión. El desprestigio del cuento a raíz de esto podría explicar también la relativamente escasa producción crítica y teórica sobre el cuento (en contraste con la novela) en el contexto estadounidense.⁷

No obstante, las páginas del *New Yorker* vieron también el surgimiento y maduración de las carreras literarias de autores como John Cheever, John Updike o J.D. Salinger, a mediados de los años cincuenta. Aunque el principal motivo de sus cuentos sea la vida de la clase media con sus tensiones intrafamiliares, prejuicios, preocupaciones por el dinero y estatus, ciertamente se trata de visiones más complejas e irónicas de esta vida y de narraciones con mucho más mérito que un “*time killer*”, como el mismo Jerome Klinkowitz admite.

John Cheever, por dar un ejemplo, consigue ir más allá de la mera descripción acrítica de los modales y costumbres. En “The Enormous Radio”, Cheever nos presenta un radio que tiene el poder de reproducir todo lo que se oye dentro de otros departamentos. De esta manera, un matrimonio convencional acomodado de clase media alta, los Westcotts, conocen los terribles dramas que yacen detrás de los buenos modales y las caretas de sus vecinos: los insultos, la mezquindad, la violencia y la hipocresía. Toda esta nueva información produce una gran conmoción en la protagonista, la señora Westcott. No obstante, más que lidiar en gran detalle con la pérdida de su inocencia o de presentarnos una epifanía que la protagonista podría haber experimentado a raíz de esta perturbadora información, el centro de atención del cuento es el elemento destabilizador: el enorme y potente radio que destruye las fachadas de los vecinos. Es

⁷ Ver la introducción a *The American Short Story* de William Peden para una discusión sobre la pérdida de “prestigio” del cuento estadounidense en los años sesenta por tales publicaciones y la consecuente

cierto que en “The Enormous Radio”, los personajes de Cheever no tienen gran complejidad y que la mirada de su narrador decide no adentrarse en el miedo o la confusión de los Westcotts ante tan extraño aparato. Los Westcotts son más bien tipos que utiliza para ilustrar sus críticas. El radio, del que se podría decir que es un personaje, resulta más interesante.

Sin embargo, la aproximación de Cheever resulta más irónica que la de algunos de sus contemporáneos, como John Updike, y es justamente a través de este elemento “grotesco” que ya señala un acercamiento hacia un género que vería pronto su renacimiento: el gótico. Como señala E.P. Walkiewicz, Cheever combina “el realismo con lo romántico”⁸: un recuento en apariencia sencillo de la vida doméstica se convierte, según el crítico, en una versión moderna de un cuento gótico al incorporar un agente sobrenatural que revela la maldad tras los buenos modales de sus vecinos. El radio es una fuente de conocimiento, como un caldero o un espejo, que les permite oír de manera privilegiada el horror tras la rutina no sólo de sus vecinos, sino de sus propias vidas. La crítica irónica de Cheever a la clase media radica en el hecho de que los personajes decidan ignorar las enseñanzas de esta nueva ventana que les ha sido ofrecida, se deshagan del radio y prefieran continuar sus vidas como antes, ya que, como exclama la señora Wescott desesperada al final del relato: sus vidas “no podrían ser tan horribles como las de sus vecinos”. Pero así como en el nivel de los personajes el elemento gótico es el que ofrece una salida de la vida convencional, en el nivel de la escritura, Cheever presenta, a partir de este recurso, a la clase media urbana con una mirada crítica.

dificultad que tenían los escritores serios de publicar sus relatos.

1.2 El nuevo gótico.

Como demuestra el ejemplo de John Cheever, a partir de los años cincuenta la narrativa estadounidense tiene preocupaciones y hace uso de recursos alejados del realismo de una manera que la crítica y los mismos narradores llaman ‘góticos’. Irving Malin nombra a esta corriente de narradores el “nuevo gótico americano”, que incluye a escritores como Carson McCullers y Flannery O’Connor. Según Malin, el gótico es de gran importancia para una exploración de la interioridad de los personajes, sus miedos y sus pesadillas, ausente en el realismo de la época. Además, cabe añadir que el nuevo gótico permitió una exploración de recursos técnicos en el cuento que no se habían explotado en los retratos de la clase media de las revistas literarias. Pero ¿por qué el nombre de ‘gótico’ que, en el contexto estadounidense, remite sobre todo a Edgar Allan Poe, para describir esta nueva corriente? ¿Cuáles son las características que la distinguen de versiones anteriores?

Comencemos por definir el gótico antes de describir su nueva manifestación. De acuerdo con J.A. Cuddon, la novela gótica es un “tipo de romance”.⁹ Su período de apogeo tuvo lugar entre la segunda mitad del siglo XVIII y los años veinte del siglo XIX. En términos generales, la novela gótica es una historia de horror y misterio que busca provocar miedo en el lector o en términos de Cuddon “helar la sangre”.¹⁰ Aunque hay algunos ejemplos anteriores, *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764) de Horace Walpole suele considerarse como la primera novela de este género. Como señala M.H. Abrams, el subtítulo de la novela de Walpole, es decir lo ‘gótico’, se refiere sencillamente a la ambientación del relato en un castillo de la Edad Media. A partir de

⁸ E.P. Walkiewicz, “1957-1968: Toward Diversity of Form” en *The American Short Story 1945-1980: A Critical History*, p.37.

⁹ Es importante aclarar que Cuddon emplea el término “romance” aquí en su sentido dentro de la tradición inglesa.

aquí los castillos oscuros con calabozos y pasajes secretos se vuelven lugar común en esta narrativa y por esta razón adopta el nombre de 'gótica'. Abrams identifica algunas de las convenciones de la novela gótica: suele dar cuenta del sufrimiento de una "heroína inocente" provocado por un cruel y licencioso villano, haciendo uso de "fantasmas y toda clase de sucesos sobrenaturales".¹¹

La búsqueda por aterrorizar al lector con narraciones violentas desembocó, en muchos casos, en una literatura efectista, exaltada y exageradamente melodramática. No obstante, Abrams destaca que los mejores exponentes de la novela gótica tuvieron el mérito de abrir la ficción al terreno de lo "irracional, los impulsos perversos y las pesadillas" que yacen bajo la superficie de "la vida cotidiana del hombre civilizado".¹² Cuddon también hace hincapié en esto e indica que explorar otras formas de realidad y conciencia en este género coinciden con la preocupación de la época por explorar la irracionalidad. La locura, el miedo, extremos de sufrimiento y crueldad y sobre todo el mundo sobrenatural son el interés principal de la novela gótica.

Como sostiene Cuddon, la novela gótica se define en términos del romance aunque, según el autor, sólo en sus aspectos "más extraños y extravagantes".¹³ Además del entorno y los personajes del romance medieval (caballeros, damas, magos, etc.), el género gótico también presenta un mundo de actos improbables. Pero como Cuddon acepta, el término 'romance' suele emplearse sin demasiado rigor y la novela gótica, como es evidente, comparte sólo algunas características con el romance medieval. El

¹⁰ Ver "Gothic novel/fiction" en J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, pp. 381-386.

¹¹ Ver "Gothic Novel" en M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, pp. 110-112.

¹² *Ibid.*, p. 111.

¹³ Ver "Romance" en J.A. Cuddon, *op.cit.*, pp. 803-808.

objetivo del gótico es aterrorizar al lector y no tanto enaltecer las hazañas de un héroe en un mundo de valores nobles.

De la misma manera que en el contexto de habla inglesa ‘romance’ comienza a utilizarse para distintos tipos de narración como la novela gótica, el término ‘gótico’ se vuelve cada vez más flexible. Abrams señala que ya desde el siglo XIX el término comenzó a emplearse para caracterizar otros relatos que no necesariamente presentaban la trama de la heroína inocente ni recurrían a exóticos entornos medievales (aunque es importante recordar que el papel de la víctima continua siendo una constante de las narraciones góticas posteriores). Lo ‘gótico’, según Abrams, sirve después para describir relatos que dan cuenta de sucesos “macabros y melodramáticamente violentos” en una “atmósfera tenebrosa y de terror”,¹⁴ como la narrativa de Poe en los Estados Unidos. Ya para el siglo XX un aspecto que suele abandonarse en narraciones que aún se consideran góticas es lo sobrenatural.

La exploración de la irracionalidad, de psiques alteradas por el miedo ante situaciones violentas o desconocidas, es lo que lleva a críticos como Irving Malin a recuperar el término ‘gótico’ para caracterizar una de las corrientes más representativas de la narrativa estadounidense a partir de los años cincuenta. En primer lugar, Malin en su estudio *New American Gothic* (1962) afirma que “el gótico es una de las tendencias principales de la ficción estadounidense”.¹⁵ Como Greg Johnson explica, esta primacía de lo gótico se debe a que “la evocación de estados psicológicos extremos” ha sido siempre una “preocupación central de esta tradición literaria”.¹⁶ “El nuevo gótico americano”

¹⁴ M.H. Abrams, *op.cit.*, p. 111.

¹⁵ Irving Malin, *The New American Gothic*, p. 4.

¹⁶ Ver la sección sobre *Night Side* en el estudio de Greg Johnson, *Joyce Carol Oates: A Study of Her Short Fiction*, pp. 81-93 donde Johnson cita a Irving Malin y William Patrick Day, teóricos del gótico.

surge, según Malin, como respuesta al realismo y por el imperativo de explorar “el desorden sepultado bajo la vida cotidiana”.¹⁷ Pero esto no sólo representa un alejamiento de los retratos de modales y costumbres sino también de temas políticos. Como señala Irving Malin, los personajes del nuevo gótico se encuentran absortos en “visiones privadas”.

Jonathan Baumbach, aunque no recurre al término ‘gótico’, coincide en que la narrativa a partir de los cincuenta explora “el sombrío paisaje de la psique” y sus pesadillas y no tanto una descripción detallada de las costumbres, “de la sociedad en la que el hombre come, bebe y ama”, ni un tratamiento muy directo de los conflictos políticos de la época. Baumbach sostiene que la novela estadounidense se ha “alejado del naturalismo y de la arena social” para explorar lo que se encuentra “debajo de la conciencia”. El mundo de esta narrativa es un “mundo de alucinaciones” más que “objetivo”, según el crítico.¹⁸

Tanto Irving Malin como Jonathan Baumbach hacen eco de las declaraciones de Robert Chase sobre la novela estadounidense. La siguiente cita de Chase sobre la novela no sólo resulta una muy precisa caracterización del nuevo gótico (de ahí que Malin la rescate) sino de la narrativa corta de Joyce Carol Oates que se analizará en este trabajo. El argumento de Chase es que el máximo interés de la novela estadounidense es presentar las contradicciones que surgen a partir de “experiencias extremas”, contradicciones que no llegan a resolverse del todo o que lo hacen de manera violenta: “cuando [la novela] pretende resolver estas contradicciones lo hace de forma oblicua y moralmente ambigua.

¹⁷ Irving Malin, *op.cit.*, p. 5.

¹⁸ Jonathan Baumbach, *The Landscape of Nightmare. Studies in the Contemporary American Novel*, pp. 2-3.

Generalmente, las resuelve a través de acciones melodramáticas”.¹⁹ Por esta razón, Chase describe la narrativa estadounidense como “la poesía del desorden” (*the poetry of disorder*): el desorden es, ciertamente, un efecto que el nuevo gótico busca reproducir.

Irving Malin afirma lo siguiente del protagonista del nuevo gótico:

El héroe gótico es débil [*a weakling*]. La única forma que puede escapar de la ansiedad que lo aqueja constantemente es a través de un comportamiento compulsivo. Él ‘ama’ a los otros porque se ama a sí mismo y pretende que ellos reflejen sus propios deseos. El amor para él es un intento de crear el orden a partir del caos, de hacerse fuerte a partir de la debilidad; no obstante, esto crea monstruos [...] la realidad se torna un espejo distorsionado.²⁰

El “héroe” gótico vive aislado y es incapaz de convivir con un entorno que refleja una imagen “monstruosa” de sí mismo. Malin agrega que la distorsión de la realidad se reproduce en la técnica de las narraciones góticas, así como en los temas que abordan: la cronología es confusa, la focalización también se mezcla y se confunde, y en general los límites se borran; las fronteras se vuelven difusas como las que delimitan la identidad de los personajes o las que separan la realidad de la imaginación, y el sueño de la vigilia. A partir de una imagen de Truman Capote (“It was as if he lived those months wearing a pair of spectacles with green cracked lenses”) Malin describe el mundo del gótico en términos muy similares a los de Baumbach: “el nuevo gótico americano presenta un mundo fuera de foco”.²¹ El efecto que esto produce es “el de una pesadilla”.

Otro aspecto de los personajes del nuevo gótico es su carácter ‘grotesco’. Este último es un término que también suele utilizarse con gran flexibilidad, alejado de su aplicación para los ornamentos arquitectónicos exagerados que combinan motivos de plantas con toda clase de animales extraños y seres imaginarios, o también para la representación

¹⁹ Richard Chase *apud* Irving Malin, *op.cit.*, pp. 4-5.

²⁰ Irving Malin, *op.cit.*, pp. 4-6 (comillas del autor).

pictórica de estos seres que mezclan elementos animales, humanos y vegetales. En el ámbito literario, según Cuddon, lo grotesco inicialmente se refería en el siglo XVIII a “las desviaciones exageradas, extravagantes, extrañas y poco naturales” con respecto de “las normas deseables de balance, armonía y proporción”.²² Este empleo era, evidentemente, una descalificación de los méritos de una obra literaria. Posteriormente, lo grotesco se ha referido, de acuerdo a Cuddon, a un efecto cómico, exagerado buscado por el autor, como en el chiste vulgar o en la pornografía. Pero lo grotesco también se refiere, generalmente, a la utilización de personajes extraños, extravagantes o *freaks* –algo muy común en el nuevo gótico– así como a la representación de escenas de una violencia exagerada y melodramática que no necesariamente produce un efecto cómico.

Varios críticos y escritores insisten en la presencia de lo grotesco en el gótico, en particular respecto a los personajes. Por grotesco Irving Malin se refiere precisamente a ese narcisismo exacerbado del personaje débil del gótico. En otras palabras, un personaje ‘grotesco’ se aferra compulsivamente a su propia visión del mundo y como consecuencia rompe contacto con él. Malin añade que la única forma de entrada a su entorno sería a través de la “dominación de quienes lo rodean”, pero por su debilidad, los protagonistas del nuevo gótico suelen fallar en ese intento. El crítico Wolfgang Kayser también señala este aislamiento como la principal cualidad de lo grotesco. Tal aislamiento es, según Kayser, la consecuencia de un orden que se ha quebrantado: “lo grotesco es la expresión artística de la alienación de la humanidad en cuanto la creencia en un orden natural,

²¹ *Ibid.*, p. 12. La percepción de la realidad por parte de los personajes como algo “fuera de foco” o “borroso” a causa de la angustia es un elemento recurrente en la narrativa de Joyce Carol Oates que, como puede verse, es un recurso tomado del gótico.

²² J.A. Cuddon, *op.cit.*, pp. 393-394.

protector y perfecto, se debilita o se destruye”.²³ En el caso del nuevo gótico, el orden que se ha quebrantado es el social, pero es este caos externo el que desemboca en el aislamiento, en la psique tornándose contra sí misma, como identifican tanto Malin como Baumbach. Como acotación, es interesante observar que si se habla de caos político y social en el contexto estadounidense, sobre todo en los años sesenta, algunas de las respuestas literarias, tanto el nuevo gótico como la narrativa experimental, no representen temas políticos, por lo menos de manera explícita.

En la gran mayoría de los casos, sin embargo, un personaje grotesco simplemente denota a los *freaks* que pueblan la narrativa gótica: deformes, enanos, enfermos, psicópatas y personajes que sufren toda clase de perturbaciones psicológicas. Es decir, lo ‘grotesco’ simplemente se reduce a estas cualidades un tanto anecdóticas y externas de los personajes sin pensar en la raíz de esta cualidad, ni en el efecto que la utilización de estos personajes provoca. La presencia de estos *freaks* es a veces lo que más llama la atención del nuevo gótico y, en ocasiones, algunos críticos simplemente se limitan a hacer un inventario de ellos. Como ejemplo podría tomarse *The American Short Story* (1964) de William Peden, en donde el autor identifica dos preocupaciones u obsesiones que convergen en el nuevo gótico: por un lado, una específica por las enfermedades físicas y mentales y otra más general por situaciones “anormales” y por presentar un mundo de exageraciones “grotescas”. Pero en realidad, Peden parece olvidar esta última preocupación y en su análisis de algunos cuentos representativos del nuevo gótico simplemente se limita a identificar personajes ‘grotescos’.²⁴ Podrían encontrarse infinidad

²³ Wolfgang Kayser *apud* W. Peden, *op.cit.*, p. 89.

²⁴ Ver el capítulo “Sick in Mind and Body Both” en William Peden, *op.cit.*, pp. 87-131.

de ejemplos en la narrativa estadounidense más allá de la monótona lista que Peden construye.

Sin embargo, cuando el nuevo gótico no cae en el mero sensacionalismo, ofrece más que sólo una colección de *freaks* o el regodeo en escenas violentas y situaciones sórdidas. Como se verá aquí, Joyce Carol Oates ha sido identificada a menudo con el género debido a la perturbadora intensidad con la que narra algunos de sus relatos en los que se da cuenta de situaciones extremas para los personajes desde sus miedos y pesadillas. Irving Malin sostiene, precisamente, que el nuevo gótico privilegia lo “intensivo” y no lo “expansivo”.²⁵ Es decir, el nuevo gótico se concentra en imágenes y no tanto en el desarrollo extenso de una trama, por lo que sus mejores expresiones suelen ser novelas cortas y el cuento, por su brevedad.²⁶

I.3 Flannery O'Connor.

Para ilustrar algunos de los aspectos del nuevo gótico podemos tomar a Flannery O'Connor quien no sólo es una de las escritoras más representativas del género en la narrativa corta, sino que ha sido considerada una de las principales precursoras de Joyce Carol Oates por críticos como Harold Bloom. Flannery O'Connor, haciendo eco de las discusiones de su época, rechaza el realismo literario imperante, un realismo solamente preocupado por las fuerzas “económicas, sociales o psicológicas” que, según la autora, “estrechaba los alcances de la ficción”.²⁷ Un lector de la obra de O'Connor quizá encuentre su rechazo al realismo un tanto extraño, ya que en sus cuentos, se podría

²⁵ Irving Malin, *op.cit.*, p. 12. La “intensidad” es un efecto de la narrativa breve que se trata con más detalle en capítulos posteriores del presente trabajo.

²⁶ Para definir lo gótico en esta sección hemos tomado las declaraciones de los críticos literarios, sobre todo Irving Malin, y no de los escritores quienes también lo han definido en sus términos. Creemos que los comentarios de Malin son un buen punto de partida, pero al final del tercer capítulo, cuando analicemos un cuento gótico de Oates (“Posthumous”), recogeremos algunas de los comentarios del autora al respecto.

argumentar, se hallan numerosos ejemplos de descripciones de acciones o del entorno con un gran ojo para el detalle, además de una muy eficaz caracterización de los campesinos del sur de los Estados Unidos a través del diálogo, lo que demuestra un gran oído para las idiosincrasias del habla de todos los niveles sociales de esa región. En general, se podría decir, como señala Gordon Weaver en su estudio, que la narrativa de O'Connor es una muy convincente presentación de ese mundo, incluyendo el de "las fuerzas económicas" representado en las tensiones entre los distintos estratos sociales: los campesinos blancos y sus sirvientes afro-americanos, por ejemplo. No obstante, más que tratarse de una caracterización realista, los personajes exagerados de O'Connor (precisamente a través del habla) son caricaturas que al principio de los cuentos son retratados con un tono cómico ligero hasta que, poco a poco, se tornan grotescos. Respecto del realismo de su obra, la misma O'Connor acepta que está comprometida ante todo con un "realismo sensorial" que puede apreciarse en las detalladas descripciones de escenas violentas que, en ocasiones, nos son dadas a través de la percepción exaltada de los personajes que las observan o experimentan.

Esto último nos indica ya un alejamiento del "realismo tradicional" que Flannery O'Connor critica y, establece en cambio, su relación con el gótico. En sus declaraciones asegura que el realismo que debe buscarse en la ficción es uno "más profundo", uno en donde se llegue a los límites del "realismo sensorial" para acceder a los "del misterio".²⁸ Lo que la autora quiere decir con esto es que en su narrativa pretende ir más allá de esas fuerzas económicas y sociales que considera superficiales, para explorar una experiencia religiosa. Según O'Connor, en sus cuentos los personajes son puestos en contacto con

²⁷ Flannery O'Connor *apud* Michael Kowaleski, "Flannery O'Connor, Violence and the Demands of Art," p. 201.

esta verdad religiosa y, con ello, con la realidad “profunda” o “verdadera” que por su obstinación han olvidado. Pero este contacto siempre se da de una manera violenta:

En mis cuentos, me he dado cuenta de que la violencia es extrañamente capaz de hacer que mis personajes regresen a la realidad y acepten su momento de gracia divina. Son tan obstinados que nada más podría conseguirlo. La idea de que sólo podemos regresar a la realidad a un costo muy alto [...] es una que se encuentra implícita en la visión cristiana del mundo.²⁹

Con esto llegamos a la característica más prominente de su narrativa: la exagerada violencia con la que terminan los cuentos de O'Connor. Los personajes obstinados y orgullosos de la autora sufren siempre un final devastador: ya se trate de la clasista y presuntuosa abuela de “A Good Man Is Hard to Find”, la arrogante estudiante de “Good Country People” o la granjera, fanáticamente religiosa, de “Greenleaf”, sus historias terminan en brutales asesinatos descritos con un detalle despiadado, en muertes accidentales o en humillación. Basándose en las declaraciones de la misma autora, como la que acabamos de citar arriba, la lectura de estos perturbadores finales ha tendido a ser alegórica: representan un castigo por sus pecados. Esto haría de la violencia en los cuentos de O'Connor algo más “manejable”, ya que no parece una mera fascinación sensacionalista.

No obstante, las lecturas alegóricas de la narrativa de Flannery O'Connor no satisfacen a Michael Kowaleski. Según sostiene el crítico en su estudio sobre la violencia en la narrativa estadounidense *Deadly Musings* (1993), las escenas de franca violencia o de simple tensión y sufrimiento de los personajes destacan por encima de la justificación religiosa y son verdaderamente excesivas si O'Connor hubiera pretendido solamente ilustrar una lección al lector a través de los personajes. Además, las descripciones

²⁸ *Loc.cit.*

detalladas de estas escenas, así como las imágenes grotescas empleadas demuestran una impresionante capacidad imaginativa que sólo se explora cabalmente en esos momentos de violencia, a pesar de las advertencias de la misma escritora contra posibles lecturas “sensacionalistas”. De acuerdo con Kowaleski, estas consideraciones temáticas “más abarcadoras” de toda la obra no pueden “explicar” el perturbador “efecto local” de las escenas.³⁰ Más aún, el realismo de estas escenas no parece ser sólo sensorial puesto que el narrador en esos momentos nos aleja abruptamente de la narración dada desde la perspectiva de sus personajes y adopta una distancia fría en descripciones exteriores, evitando toda clase de adjetivos calificativos que pudieran mostrar los sentimientos de los personajes; es una distancia que otorga un efecto estremecedor a estas escenas y en donde el narrador se abstiene de cualquier comentario. Kowaleski llama a este alejamiento una “frialdad dramática” con la que los narradores parecen tener la “moralidad de un arma prestada”.³¹

La presencia de la violencia es uno de los principales aspectos que han motivado una comparación de la obra de Flannery O’Connor con la de Joyce Carol Oates: ambas presentan un mundo desolador, un paisaje crudo y hostil, en donde una violencia desproporcionada y fuera del control de los personajes irrumpe en sus vidas. En este sentido, Greg Johnson establece los paralelos entre la narrativa de O’Connor y la de Oates (en especial, sus colecciones *By the North Gate* y *Upon the Sweeping Flood*, donde Oates retrata la dura vida rural al norte del estado de Nueva York):

Es un paraíso perdido americano, un mundo hostil y desolador en el que sus personajes han sido arrojados y en donde la mera supervivencia es ya un triunfo. Una de las características más importantes de este mundo moderno –y aquí la influencia de

²⁹ *Ibid.*, p. 199.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Ibid.*, pp. 201-02.

O'Connor se hace patente- es la violencia azarosa que simboliza la pérdida de cohesión social y de significado filosófico. Para O'Connor, no obstante, la pérdida está sólo en la mente de sus personajes orgullosos y obstinados que deben ser conmovidos a través de medios violentos para una colisión con la gracia divina; en el caso de Oates, esta realidad oscura se convierte en una abrumadora convergencia de fuerzas –naturales, sociales y psicológicas- contra las que sus personajes contienden con toda su voluntad.³²

Johnson agrega que en el mundo de Oates, a diferencia del de O'Connor, no hay un sistema “ortodoxo de creencias”. Aunque esté “fuera de la mente de los personajes”, este “sistema” explica la violencia del mundo de O'Connor, significado que se encontraría ausente en el de Oates. No obstante, como señalaba Kowaleski, la exageración de la violencia en O'Connor desborda este tipo de justificaciones religiosas; en este sentido, Kowaleski estaría en desacuerdo con Johnson. La misma Oates coincidiría con la caracterización de Kowaleski de la narrativa de O'Connor. Oates describe el mundo narrativo de O'Connor en términos que, como se verá en el presente estudio, aplicarían para su propia narrativa:

O'Connor no tiene paciencia para una aceptación sistemática, refinada y racional de dios [...] permanece en silencio al respecto, extrañamente. Su mundo presenta un paisaje surreal y primitivo en donde las fuerzas del inconsciente no se pueden vencer porque no pueden reconocerse. De hecho, no hay nada que reconocer, sólo hay una experiencia que sufrir.³³

El elemento que verdaderamente distingue la narrativa corta de Flannery O'Connor de la de Joyce Carol Oates es un aspecto característico del nuevo gótico. O'Connor suele recurrir a la caricatura al retratar a sus personajes. El resultado es un efecto grotesco: un tono irónico, hasta cierto punto cómico, que contrasta con la desproporción de la violencia y la crueldad de algunos de los personajes. Este efecto cómico-grotesco, aunque puede apreciarse en cuentos como “Where Are You Going, Where Have You Been?”, no

³² Greg Johnson, *op.cit.*, p. 16.

³³ Joyce Carol Oates *apud* Harold Bloom, *Modern Critical Views. Joyce Carol Oates*, p. 5.

es muy común en la narrativa de Oates, quien prefiere explorar la psique alterada por el miedo y la angustia de sus personajes.

I.4 La narrativa experimental.

Otra corriente que coincide con los inicios de la carrera de Joyce Carol Oates es la que muchos críticos han llamado la ‘narrativa experimental’. En términos generales, autores como John Barth, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon y Robert Coover, entre otros, en los años sesenta, se dieron a la tarea de cuestionar y subvertir ciertas convenciones narrativas y, sobre todo, de rechazar concepciones un tanto reduccionistas de la narrativa como mero retrato de modales y costumbres (o “espejo” de la sociedad). Los cuentos y novelas de estos autores experimentaron con la temporalidad, la focalización, y en general todas las herramientas de las que dispone un narrador para contar una historia. Parte de esta experimentación también significó incorporar al discurso narrativo el lenguaje científico (como en “Entropy” de Pynchon o la obra de Vonnegut) y elementos de la cultura popular, ya sea extraídos de los nuevos medios masivos de comunicación, como programas de televisión o canciones de rock (como en *Crying of Lot 49* y en general la obra de Pynchon, Barthelme o Coover), o de cuentos de hadas y cuentos populares (Coover). Pero sobre todo, se incorpora el lenguaje académico sobre la literatura haciendo de algunos de estos relatos un híbrido entre ensayo y ficción.

John Barth articula el manifiesto de este movimiento en su ensayo “The Literature of Exhaustion” (1967). Barth argumenta que los recursos de la narrativa y sus posibilidades se habían “agotado” y que la única manera de recurrir a ellos era a través de la parodia.

La paradoja de esto, según Barth, es que de algo “agotado surge algo nuevo”.³⁴ Sin embargo, como señala Jerome Klinkowitz, este resultado nuevo “no es muy interesante”³⁵ y las intrusiones en cuentos como “Lost in the Funhouse” que comentan sobre el acto de narrar y que pretenden ser sorpresivamente irónicas, resultan más bien obvias: “so far there’s been no real dialogue, very little sensory detail, and nothing in the way of a *theme*”.

Algo parecido podría decirse de “A Manual For Sons”³⁶ de Donald Barthelme. Aquí, el autor elimina la trama narrativa dividiendo el texto en 23 secciones cortas en donde se describen las distintas características de los padres y como lidiar con ellos, como si se tratase de las instrucciones de un manual para operar una máquina. Barthelme llama a esta técnica “des-familiarización”: atribuye predicados absurdos al sujeto de sus oraciones, los padres, que son descritos o bien como animales extraños que ladran pidiendo comida o como meros objetos. Si bien la “des-familiarización” puede, en ciertos pasajes, lograr una cierta frescura en su tratamiento irónico de la relación padre e hijo, “A Manual for Sons”, en general, resulta una lista sin trama de comentarios absurdos que sólo pretenden ser cómicos. Como demuestran estos relatos, el rechazo de “convenciones agotadas” y su re-utilización como parodia, en principio sugiere resultados más interesantes de los que a veces consigue.

Además de explorar y revisar las herramientas con las que se configura una narración, una preocupación de estos autores era poner el énfasis en el carácter de artificio de un relato, insistencia que a veces resultaba demasiado obvia. Klinkowitz

³⁴ John Barth *apud* Jerome Klinkowitz, *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, p. 5.

³⁵ Ver la introducción de Jerome Klinkowitz (“The Death of the Novel”) al estudio del mismo autor *Literary Disruptions. The Making of A Post-Contemporary American Fiction*, pp. 1-32.

describe así el objetivo de este grupo de escritores: “Aquí no había ilusiones falsas [...] lo que veías es lo que obtenías, una obra literaria que no representaba a nada más que a sí misma [...]. Estos autores defendían que la ficción no se trata de la experiencia, sino que es la experiencia misma”.³⁷ Al ser algunos de estos relatos una suerte de pseudo-ensayos literarios, críticos como Klinkowitz han bautizado a esta corriente experimental con el nombre de “metaficción”. Pero en realidad, la aplicación de este término es poco rigurosa ya que no todos los relatos de estos autores hacen referencia explícitamente a su carácter de ficción (aunque, en general, se alejen de la idea del relato como retrato o “índice de la sociedad”), ni ciertamente, todos los ejemplos que podamos encontrar de metaficción se reducen a estos autores estadounidenses.

Las visiones de la crítica sobre la narrativa experimental coinciden en que ésta se vuelca sobre sí misma. No obstante, este ejercicio de auto-análisis surge, en parte, de una visión que no separa la narrativa del mundo. A partir de los años sesenta, parece haber un consenso entre algunos escritores y críticos de que la realidad estadounidense atravesaba una etapa de inestabilidad y colapso de viejas ideas: el cuestionamiento de instituciones como el matrimonio, así como los asesinatos políticos, las luchas por las libertades civiles y la protesta contra una guerra que se creía injusta y fútil. Por ello, se argumenta que las “gastadas convenciones” narrativas, como las llama Barth, no podían ser ya un sustento para aludir a esta nueva realidad cambiante. Klinkowitz lo expresa de la siguiente manera: “la realidad social se había vuelto demasiado inestable como para ser el ancla confiable de estas narrativas”.³⁸

³⁶ Publicado como cuento separado aunque también se trata de una sección de su novela *The Dead Father*.

³⁷ Jerome Klinkowitz, *The Norton Anthology of American Literature. Vol. II.*, p. 1778.

³⁸ *Ibid.*, p. 1777.

El resultado, como se ha señalado, puede ser un relato seccionado en partes que no parecen tener relación entre sí y en las que se dan saltos tanto en la cronología como en la perspectiva desde la que se narra. Otra manera de decirlo es que surge una narrativa 'fragmentaria'. "The Babysitter" (1969) de Robert Coover ilustra esta fragmentación: es un relato dividido en cuarenta párrafos que nos dan cuenta de la historia de una niñera y un matrimonio en una noche. Además de renunciar al desarrollo de un personaje a lo largo de nudos en la narración hasta llegar a un punto climático y además de violar convenciones de perspectiva narrativa, "The Babysitter" evita una resolución, o más bien, propone más de una alternativa. Cada párrafo breve muestra un momento aislado para cada personaje y no siempre se relaciona con el párrafo que sigue, por lo que, en principio, la secuencia podría ordenarse de cualquier otra manera. Cada párrafo, entonces, es una unidad de sentido que el lector puede conectar con las demás a su antojo. Las acciones, las fantasías y los miedos de los personajes de "The Babysitter" se presentan varias veces pero de manera distinta en cada unidad o serie de unidades. En otras palabras, no se trata de una narración repetitiva, cada párrafo es una reelaboración, un nuevo comienzo. Las variaciones pueden constituir en que la niñera tome un baño, o simplemente lo considere, o las fantasías del esposo de abandonar la cena e ir a su casa para seducir a la niñera, seducción que a su vez presenta varias posibilidades: a veces termina con éxito para el esposo, pero conforme avanzamos en la lectura, tiende a terminar en un intento frustrado, en una confusión o incluso en una violación. De esta manera es tal la proliferación de tramas que es imposible distinguir entre los distintos niveles de realidad del relato.

La televisión, la nueva fuente de entretenimiento para las familias suburbanas estadounidenses de la época, es la que dicta la forma de narrar este cuento. Se cambia de perspectiva, tiempo y situación abruptamente en cada párrafo como cuando la niñera cambia de un programa a otro. La lectura de “The Babysitter” se asemeja a la experiencia de ver la televisión, como si se nos diera una versión distinta del mismo programa que habríamos visto ya en otro canal.

No obstante, en cada cambio de párrafo se va dando una mezcla de los programas que ve la niñera, primero entre ellos hasta que, como en una pesadilla, se confunden con su propia ‘realidad’. “The Babysitter” muestra algo que comienza a volverse recurrente en la narrativa estadounidense, como pudo observarse también con el nuevo gótico: el miedo subyacente de los personajes que habitan un entorno aparentemente confortable y protegido. La mayor amenaza parece provenir de afuera, de violadores y asesinos que acechan sus apacibles hogares: de ahí la paranoia de las clases suburbanas. Sin embargo, muchas veces la destrucción viene de adentro, de sus propios impulsos. En “The Babysitter” se explora la posibilidad de que sea el mismo protagonista, quien a raíz de sus fantasías, viole a la niñera; pero también que esta violencia se encuentre sólo en la mente de ella, en sus miedos. Lo que muestran relatos como éste es que en un mundo aparentemente pacífico y ordenado, los individuos están a merced de sus instintos más básicos de protección y de agresión.

La razón principal por la que recurrimos a “The Babysitter” es por los posibles paralelos que pudieran existir no solamente con la narrativa de Joyce Carol Oates en general, sino con su micronarrativa. Como se verá en el presente estudio, una consecuencia de tal fragmentación es el interés por relatos cada vez más breves. La

brevedad como recurso surge de las crecientes dificultades de articular una visión exhaustiva, según lo expresan algunos escritores. Aunque “The Babysitter” no sea un relato breve, cada una de sus escenas podría verse como un ejemplo de micronarrativa. En algunas de éstas, como en algunos de los microcuentos de Oates, Coover solamente recorre los pensamientos de sus personajes o sus mundanas acciones: es decir, el aburrimiento de la vida suburbana. Pero en otras, explora el miedo de los personajes sin dejar posibilidad para que comprendan o incidan en la situación: son solamente destellos estremecedores de su angustia. Al narrar desde el asedio y la confusión de sus personajes, Coover nos muestra sólo el perturbador rompecabezas de lo que podría haber sido una narrativa lineal y coherente. Esta visión es la consecuencia del desencanto de algunos escritores estadounidenses tanto con su entorno como las convenciones narrativas con las que contaban.

Por último, como apunta Jerome Klinkowitz, la calidad y el enfoque de los escritores del movimiento de la “narrativa experimental” (o más bien, conjunto de escritores) varía bastante: sus maneras de experimentación o de subversión de las convenciones cambia de un autor a otro. Por dar otro ejemplo, Thomas Pynchon en *Crying of Lot 49*, no abandona una forma cronológica y realista de la presentación de una trama, pero la cuestiona desde otro ángulo: la trama o conspiración (“*plot*”) que va siguiendo la protagonista, Oedipa Maas, puede ser tan sólo el producto de su imaginación. Pynchon sugiere con gran ironía y con una trama perfectamente bien estructurada que quizá las grandes narrativas se encuentran meramente en las paranoias de sus personajes. No obstante, la respuesta que obtuvo este movimiento muchas veces fue de un rechazo por parte de algunos críticos. Alfred Kazin y Pearl Kazin, por ejemplo, atacaron los casos más “autocomplacientes”

con condenas que los acusaban de “anti-novelistas, celebradores de lo absurdo y lo banal”³⁹, poniendo a todos estos narradores en el mismo cajón, algo que Klinkowitz lamenta. Pero también valdría la pena distinguir de este conjunto a otros narradores que, como Oates, simplemente buscan nuevas maneras de configurar un relato y cuestionan ciertas convenciones. En el caso de la escritora que aquí se analizará, hay siempre maneras poco usuales de focalización y búsqueda para incorporar distintas formas de discurso a la narración, en especial, capturar el habla coloquial no solamente en los personajes sino en la misma voz narrativa. Sin embargo, Oates, como veremos, no ve en la experimentación un fin en sí mismo y crítica algunos de estos “excesos”.

³⁹ Ver el epílogo de Klinkowitz a su estudio *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, pp. 168-195.

II. La narrativa breve de Joyce Carol Oates

La carrera literaria de Joyce Carol Oates ha sido muy larga y prolífica. Oates ha incursionado en casi todos los géneros: novela, cuento, ensayo, poesía y teatro; pero es sobre todo en la narrativa y en el ensayo, donde la autora ha encontrado una voz que la ha establecido como una de las escritoras estadounidenses más importantes de las últimas décadas.¹ Aun considerando solamente su narrativa breve, con una producción tan vasta, es de esperar que la autora haya experimentado con diversas formas narrativas y temas, lo que dificulta subsumir su obra en un solo tipo de explicación o categoría.

II.1 Panorama de la narrativa breve temprana

Un recorrido a través de las primeras etapas de la narrativa breve de Joyce Carol Oates puede ilustrar algunas de sus características y preocupaciones principales, así como la manera en que ambas fueron cambiando. Posteriormente, se ofrecerá un análisis detallado de su micronarrativa. En algunos de estos cuentos se encuentran ya los temas y algunas formas de abordarlos que serán más o menos constantes a lo largo de su carrera y que, creemos, apuntan aspectos relevantes de sus cuentos muy cortos. Como ejemplos, se han escogido tan sólo cuatro cuentos de sus primeras etapas para esta sección.

La mayor parte de su primera narrativa se encuentra situada en la región ficticia de “Eden County”: una región rural y pobre al norte del estado de Nueva York, análoga al lugar de infancia y juventud de Oates. A esta etapa pertenecen sus dos primeras colecciones de cuentos: *By the North Gate* y *Upon the Sweeping Flood*. En términos generales, estos cuentos pertenecen al género del realismo: las descripciones del entorno y sus personajes son detalladas, utilizando un lenguaje sencillo y un oído agudo para el

¹ Ver el apéndice para sus datos biográficos.

diálogo. Oates demuestra aquí un interés por las fuerzas económicas y sociales, en particular, por las tensiones raciales y los temores de algunos de sus personajes por el otro racial, como en “First Views of the Enemy,” un cuento que aborda con mordaz ironía el pánico de un ama de casa acomodada al encontrarse rodeada en la calle por un grupo de inmigrantes mexicanos.

“The Fine White Mist of Winter”, el primer cuento que trataremos aquí, explora la confusión del protagonista, Murray, un reconocido policía de la comunidad, ante una inusual tormenta. Mientras transporta a un criminal de raza negra en su patrulla, las carreteras de Eden County se encuentran completamente bloqueadas por la nieve, por ello, se ve forzado a esperar que la tormenta se disipe dentro de una gasolinera. No obstante, los dos empleados de raza negra que le ofrecen refugio, primero amablemente, lo hacen más tarde objeto de una cruel broma: lo amenazan, supuestamente, con liberar al prisionero, argumentando que él y los “blancos” no tienen derecho de decidir sobre su vida. Al final, revelan que tan sólo se trataba de un juego: riéndose, aceptan que el prisionero no tendría a donde ir en caso de ser liberado, que todos en la comunidad lo conocen, por lo que su sentencia de muerte está dictada. Con esto, no sólo hieren el orgullo viril del policía y utilizan cruelmente al prisionero, sino que provocan en Murray una profunda vergüenza que, dice, “los toca a todos”: la vergüenza de vivir en tal segregación. La tormenta, lo que da inicio a la trama, es una metáfora de la confusión del protagonista: una nube de nieve que todo lo ofusca, haciendo de sus terrenos familiares algo irreconocible; la tormenta torna su visión borrosa. Ésta es una imagen recurrente en la obra de Oates, que apunta hacia algo que abordará en gran parte de su narrativa posterior: un mundo que se distorsiona ante el asedio. Aquí, sin embargo, se recurre a

algo externo y concreto para “nublar” la percepción del personaje: la tormenta. Más adelante, con una prosa a menudo intrincada y que incluso puede llegar a ser confusa, alejada ya de este primer realismo, será la angustia de los personajes lo que altere su percepción y no estas “metáforas climatológicas”. No obstante, la revelación de Murray cuando observa la tormenta podría servir de epígrafe para el mundo narrativo de Joyce Carol Oates: “the chaos of something not yet formed... Outside the garage the earth seemed to roll out of sight, like something too gigantic to conceive of.”²

Posteriormente, influida por su vida en Detroit, ciudad en la que habita con su marido, Raymond Smith, de 1962 a 1967, el entorno y temas de su narrativa cambian radicalmente: sus personajes se encuentran ahora en centros comerciales, automóviles, estacionamientos, calles desoladas, o incluso prisiones y centros correccionales. En su ensayo “Visions of Detroit” (1988) Oates declara: “Gran parte de mi escritura que va aproximadamente de 1963 a 1976 tiene como tópico o ha sido inspirada emocionalmente por Detroit y sus suburbios [...]. Detroit, mi ‘gran’ tema me ha hecho la persona que soy y, consecuentemente, la escritora que soy, para bien o para mal”.³ Aunque sólo vivió cinco años en esa ciudad del Medio Oeste, su influencia fue enorme. En parte, la explicación es muy sencilla ya que cuando ella y su marido la dejan, se mudan tan sólo al otro lado del río, a la ciudad canadiense de Windsor. Pero ante todo, porque es aquí donde encuentra los elementos de la “vida americana” que serán centrales a gran parte de su obra: un lugar de cambio y movimiento que representa tanto libertad y posibilidad como destrucción, en suma, un lugar de violencia. En las secciones posteriores del presente capítulo trataremos con un poco más de detalle el papel de esta ciudad en el

² Joyce Carol Oates, “The Fine White Mist of Winter,” en *Where Are You Going, Where Have You Been? Selected Early Stories*, p. 26.

universo ficcional de la autora. Por ahora, sólo revisaremos brevemente algunos aspectos destacables de sus cuentos motivados por Detroit.

The Wheel of Love es la primera colección de este grupo; varios de los personajes centrales son adolescentes de la clase media o clase media alta de los suburbios. En “Where Are You Going, Where Have You Been?”, uno de sus cuentos más comentados, la protagonista, Connie, es una joven de quince años, frívola y rebelde en su despertar sexual, que fantasea con un amante que responda a la imagen de una “estrella” de cine o de rock; una imagen estereotipada que se manifiesta en la ropa, el peinado y las frases de moda. En otras palabras, sus deseos o “trashy daydreams” (como los llama la madre de Connie) están regidos por los valores de la sociedad de consumo.

Aunque se trata de un cuento extenso, la mayor parte se centra en tan sólo una escena: la visita de un misterioso personaje que recibe Connie, mientras está sola en su casa. En un principio, parece que los deseos de la protagonista se han cumplido: un joven vestido de chaqueta de cuero negro, con un peinado desarreglado, lentes oscuros, en un convertible dorado y escuchando el mismo programa de radio que Connie, llega a invitarla a dar un paseo. Sin embargo, las dudas y la extrañeza de la protagonista ante la inusual visita, comienzan poco a poco a convertirse en pánico. Arnold Friend, el visitante, resulta ser un hombre de unos treinta años y según puede percibir Connie, lleva puesta una peluca. Es decir, Friend resulta ser una versión falsa y grotesca de su ideal, un impostor. Conforme la escena avanza, el carácter seductor de Arnold se torna francamente amenazador: al final le exige que lo acompañe o de lo contrario su familia corre peligro.

³ Joyce Carol Oates, “Visions of Detroit” en *(Woman) Writer, Occasions and Opportunities*, p. 348.

Mencionamos este cuento a propósito de dos aspectos: la presencia del gótico y la intensidad de los momentos finales, cuando Connie es presa del pánico. Aunque el “otro lado” de la vida cotidiana que se manifiesta en los miedos y las pesadillas lo aborda de manera más explícita a partir de su colección *Night-Side* (1977), ya aquí pueden observarse elementos góticos: la irrupción violenta de Friend que es parte del mundo hostil del gótico y el hecho de que el acceso a este mundo nos sea dado desde la perspectiva de la víctima. Pero “Where Are You Going” incluso presenta un aspecto importante del gótico tradicional: aunque se narren pocas acciones, al concentrar el relato solamente en el diálogo entre el visitante y la adolescente, la trama presenta una víctima femenina e inocente frente a un cruel y licencioso victimario.

Arnold Friend es un personaje grotesco, un esperpento gótico: “his whole face was a mask, she thought wildly, tanned down to his throat but then running out as if he had plastered make-up on his face but had forgotten about his throat” (*WGWB*, pp. 130-1). En este caso, sí habría por lo menos la sugerencia de lo “sobrenatural”, a diferencia de otras narraciones del nuevo gótico: que conozca todo sobre la vida de Connie, que grite maldiciones que no están claramente dirigidas a nadie, mientras acerca sus titubeantes pasos a la puerta de la casa, y que le advierta sobre una especie de encantamiento si Connie toca el teléfono, ya que de hacerlo, podría entrar a la casa y llevársela con él.⁴

En el clímax del miedo, la percepción de Connie se altera a tal grado que siente una opresión insoportable: todo se torna pesado, y ella, débil, no puede siquiera marcar el teléfono; su acción queda limitada a un grito, a una reacción de pánico incontrolable:

⁴ Para una discusión detallada de la lectura de lo grotesco y lo sobrenatural, véase Joyce M. Wegs, “‘Don’t You Know Who I Am?’ The Grotesque in Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going Where Have You Been?’” en *Critical Essays on Joyce Carol Oates*. Ed. Linda Wagner, pp. 87- 92. Aunque Wegs no establece ese vínculo, la figura de Friend bien podría recordar a algunos personajes de Flannery O’Connor,

Something roared in her ear, a tiny roaring, and she was so sick with fear that she could do nothing but listen to it – the telephone was clammy and very heavy and her fingers groped down to the dial but were too weak to touch it. She began to scream into the phone, into the roaring. She cried out, she cried for her mother, 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. A noisy sorrowful wailing rose all about her and she was locked inside it the way she was locked inside this house.

After a while she could hear again. She was sitting on the floor with her wet back against the wall (*WGWB*, p.134).

El miedo alcanza tal intensidad que Connie pierde contacto con el exterior y con sus propios sentidos al grado de no reconocer sus propios sollozos (ese ruido que la “encierra”). Instantes después, Connie vuelve en sí: el pánico se ha disipado y comienza a acatar las ordenes de Friend (¿acaso bajo su hechizo?); en ese momento, Connie siente que su corazón late como si se tratara de algo con vida propia, separado de su cuerpo, que no le pertenece. En otras palabras, Connie experimenta un extrañamiento brutal, una especie de “separación grotesca mente-cuerpo” que es muy común en el gótico y que, según el crítico Samuel Chase Coale, es una constante en los personajes “góticos”, “asediados”, de Oates.⁵

Lo que se verá en el presente trabajo es que la micronarrativa de la autora, como el clímax de “Where Are You Going”, es la concentración en momentos de gran intensidad que se debe tanto a la violencia de las acciones que se narran como a las emociones exaltadas de los personajes ante tal situación. En los ejemplos más eficaces de su micronarrativa, Oates aísla tan sólo escenas como la que acabamos de citar, sin un antes ni un después, lo que le permite conseguir un efecto aún más perturbador.

No obstante, la técnica de “Where Are You Going” es aún cercana a sus primeros cuentos realistas: la narración en tercera persona, si bien narra desde la perspectiva de la

no sólo por la imagen grotesca, sino por ser una especie de verdugos que castigan con una desproporción violenta, los “valores falsos” de la protagonista.

protagonista, no afecta demasiado la información narrativa por las limitaciones perceptivas y cognitivas de Connie, sólo en determinados momentos como el clímax. La mayor parte del relato da cuenta del diálogo entre Friend y Connie que, como en “The Fine White Mist”, es una cuidadosa recreación del habla de los estratos sociales ahí retratados.

En cambio, en otros cuentos de esta misma colección, Oates comienza a experimentar con la forma, haciéndose eco de las corrientes de la época, aunque nunca llevándolo a los extremos de un Barthelme o Barth. Un buen ejemplo de esto es “How I Contemplated the World from the Detroit House of Correction and Began My Life Over Again” que está narrado como si se tratara de notas para un ensayo. La protagonista, también una adolescente rica de los suburbios de Detroit, ha pasado por una experiencia traumática que trata de narrar aquí: su rebeldía sin aparente motivo, manifiesta en su impulso por robar en tiendas de lujo, la ha llevado a relacionarse con personajes conflictivos y “peligrosos” de la ciudad, sobre todo con su amante Simon, un drogadicto que abusa de ella sexualmente; más tarde, la protagonista es ingresada a un centro correccional, aunque nunca se hace explícito cómo ocurre esto. En ese lugar sus compañeras le dan una fuerte paliza (las razones de esto tampoco quedan claras) en un acto que ella lee metafóricamente: para la acomodada protagonista en el centro correccional, es como si “las minorías de América” de pronto vengaran siglos de opresión sobre su frágil cuerpo.

El cuento está dividido en varias secciones breves como si se tratara de un borrador o notas para un ensayo. Algunas de éstas son: “eventos”, “personajes”, y el entorno (la

⁵ Ver el ensayo de Samuel Chase Coale, “Joyce Carol Oates: Contending Spirits” en *Modern Critical Views. Joyce Carol Oates*. Editado por Harold Bloom, pp. 119-136.

ciudad, “Detroit” y los suburbios, “Sioux Drive”); el incidente en el correccional (la paliza que sufre la protagonista) está resumido en un breve párrafo titulado oblicuamente “Esa noche”. En “How I Contemplated the World” predomina un lenguaje sencillo y descriptivo que imita la prosa escolar de una adolescente; la narración está llena de titubeos, hay oraciones que se dejan incompletas poniendo de manifiesto las dudas de la narradora y los saltos en su pensamiento; las descripciones y la narración se mezclan con fragmentos de diálogo que, suponemos, la protagonista sostuvo con otros personajes antes del presente de la narración, o en conversaciones que escuchó; se vacila entre la narración en primera y tercera persona, en este último caso, para tomar distancia, casi como si ella misma fuera objeto de su propio estudio; finalmente, reduce a sus vecinos ricos suburbanos a una lista: después de sus nombres, incluye su título profesional, casa, automóvil, esposa e hijos (estos últimos como si fueran parte de la lista de sus pertenencias). A pesar de que esto podría recordar los intentos por desestabilizar las tramas convencionales de la narrativa experimental de Donald Barthelme en su “A Manual For Sons”, en donde toda la narración se convierte en una lista, aquí simplemente se trata de un recurso irónico con un propósito muy específico: afirmar que la identidad de sus convencionales vecinos la dictan su empleo, su sueldo y sus posesiones.

Oates no recurre a la técnica de “desfamiliarización” empleada por Barthelme: el cuento de la autora no pretende crear un efecto absurdo a partir de una marcada distancia irónica respecto del tema del relato, sino simplemente crear el efecto de unas notas tomadas por un personaje verosímil. Como indica su título, el cuento de Oates es el testimonio de su personaje: cómo contempla el mundo dividido por diferencias económicas y raciales a partir de una experiencia traumática. Si bien es cierto que “How I

Contemplated the World” le permitió a Oates experimentar con las posibilidades de configuración de un relato, lo fragmentario responde ante todo al testimonio de la protagonista: es un recurso muy eficaz para expresar la dificultad de narrar el trauma. En uno de los pasajes más dolorosos y humillantes de su historia, cuando recuerda que su amante Simon la “prestaba” a sus amigos para que la usaran sexualmente, la protagonista interrumpe: “Do I really remember that or am I piecing it together from what they told me? Did they tell the truth? Did they know much of truth?” (“ellos”, refiriéndose, posiblemente, al personal del correccional) (*WGWB*, p.189).

Sin duda, algunas de las secciones del fragmentario “How I Contemplated the World” podrían considerarse piezas de micronarrativa que, en palabras de quienes reflexionan sobre el cuento “arrojan luz” solamente sobre un “momento significativo”. Como ejemplo, basta remitirnos a la narración del “incidente” en el centro correccional: se trata tan sólo de un párrafo de doce líneas en donde se da, de pasada, el perfil de una de las agresoras, “detenida por robo a mano armada”, e inmediatamente después se narra cómo “acorralan” a la protagonista en el baño, mientras las otras niñas huyen del lugar. En la siguiente oración, nos encontramos ya ante la paliza que sufre la protagonista: “God, how she is beaten up! Why is she beaten up? Why do they pound her, why such hatred?” (*WGWB*, p.192). La protagonista narra el momento más duro de su historia no sólo de manera muy breve sino oblicua: las acciones violentas no se describen directamente, en su lugar, tenemos las preguntas desesperadas de la protagonista sobre las razones de este incidente. Por esta razón, el lector puede solamente imaginar la clase de violencia que la protagonista sufre en ese momento. Después de las preguntas desesperadas de la protagonista, su dolor se expresa con frases hiperbólicas (propias de

una adolescente), que aluden a la fuerza con la que la golpean, pero que igualmente evitan una descripción directa; la metáfora que utiliza es climática, como en tantas ocasiones en la narrativa de Oates, así como geográfica: “Princes vents all the hatred of a thousand silent Detroit winters on her body, this girl whose body belongs to me, fiercely she rides across the Midwestern plains on this girl’s tender bruised body...” Además de elegir una manera indirecta de referirse al suceso, la protagonista narra aquí su propia experiencia en tercera persona, como en algunas otras secciones del cuento: “esta chica” (ella misma) es el objeto de estudio de su propio ensayo lo que responde a una toma de distancia de una experiencia intolerable. Oates, a través de la experimentación, imitando las notas de una adolescente, ha encontrado un recurso eficaz para dar cuenta de tal experiencia.

Marriages and Infidelities, su siguiente colección, es según varios críticos, la más ambiciosa y la que estableció a Oates como una de las narradoras más importantes y populares de los Estados Unidos. Se trata, en algunos casos, de reelaboraciones de cuentos de otros autores como “The Turn of the Screw” de Henry James, “The Lady with the Pet Dog” de Anton Chéjov, o “The Dead” de James Joyce. Según indicó Oates en una entrevista con Joe David Bellamy en el *Atlantic Monthly*, en esta colección imaginó una especie de “matrimonio espiritual” con estos autores; los cuentos antologados en *Marriages and Infidelities*, aunque “autónomos”, fueron un “testamento de mi amor y devoción extrema por ellos”.⁶ Sin embargo, Elaine Showalter, crítica feminista y amiga de Oates, acota acertadamente que en estos matrimonios “hay signos de infidelidades:

⁶ Joyce Carol Oates *apud* Elaine Showalter, “Joyce Carol Oates: A Portrait,” en *Modern Critical Views, Joyce Carol Oates*, p. 140.

traiciones temáticas, transgresiones de la forma, y revisiones transformadoras desde la perspectiva femenina”.⁷

En “The Dead”, el mayor cambio de perspectiva radica en reinvertir los papeles y poner a la mujer no sólo como la protagonista, sino como la artista. Showalter relaciona la angustia de Ilena Williams y su nerviosa propensión a utilizar pastillas para conseguir toda clase de efectos –dormir, estar alerta o calmarse- con su postura como escritora en un entorno e instituciones que difícilmente aceptan a una mujer. Ilena es presa de una culpa muy fuerte por su creatividad que ha provocado inseguridades en su marido y duda sobre el papel que debe desempeñar como profesora capaz y escritora famosa, después del éxito de su *best-seller*: su comportamiento tímido y exageradamente delicado provoca, aún más, que no sea tomada en serio por los círculos literarios. Según Showalter: “En un sentido tradicional, la enfermedad de Ilena, su delicadeza y su fragilidad, son la marca de su feminidad. En otro sentido tradicional, ésta es el malestar de su relación conflictiva con las instituciones masculinas: la universidad, el matrimonio y la literatura”.⁸

⁷ Elaine Showalter, *op.cit.*, p. 140.

⁸ Elaine Showalter, “Joyce Carol Oates’s ‘The Dead’ and Feminist Criticism,” en Greg Johnson, “The Critics”, en *Joyce Carol Oates: A Study of her Short Fiction*, p. 168. Elaine Showalter ha insistido en que la narrativa de Oates es una exploración importante de la experiencia femenina y, como hemos visto, muchas de sus protagonistas son mujeres. Aunque la lectura de Showalter es, en general, adecuada para “The Dead”, hay que tomar en cuenta que Oates no es una escritora que se declare abiertamente feminista y ciertamente rechazaría ésta como la única lectura de su narrativa. En su ensayo “Where Is an Author?”, una lúcida reflexión que concluye con la siguiente respuesta: “¿donde está un autor? en su obra, por supuesto”, afirma que como escritora nunca ha sentido que posea “un lenguaje femenino especial” y que como “la formalista que es” la cuestión de género no es una problemática indispensable para cada obra: “Es ciertamente un error reducir un individuo, hombre o mujer, a una esencia definida en términos genitales”. Ver “Where Is an Author?” en *Where I’ve Been and Where I’m Going*, pp. 3-8. Aunado a esto, cabe señalar que ha habido una recepción por lo menos ambivalente de sus obras desde la crítica feminista. La razón se debe muchas veces a que los personajes femeninos que presenta, frágiles, asediados e incapaces de tomar decisiones, no son la imagen que las críticas desean encontrar. Sigrid Mayer y Martha Hanscom comentan al respecto en su *Critical Reception of the Short Fiction by Joyce Carol Oates & Gabriele Wohmann*. Ver en especial pp. 56-57, 64.

Showalter lee “la caída de Ilena” al final del relato como una especie de “auto-castigo” por ser una buena escritora. En los últimos pasajes de “The Dead”, Ilena regresa a la universidad católica de Detroit (que, anteriormente, la había despedido por su rebeldía) para asistir a una fiesta en su honor después del éxito y popularidad de su novela. Durante la fiesta, Ilena se entera, entre los comentarios condescendientes de sus antiguos colegas, que Emmett Norlan, quien había sido su alumno más brillante, ha muerto en una manifestación contra la guerra de Vietnam. Al oír la noticia, Ilena sufre un ataque de pánico y huye a un hotel con quien había sido su amante en sus años de Detroit. Ya en el hotel, Ilena sufre un ataque aún más fuerte que los anteriores, bajo los efectos no sólo del shock de la noticia sino del alcohol y las pastillas. Experimenta una sensación de “nulidad física” junto a su antiguo amante y siente como si de pronto todos sus amantes del pasado la invadieran en la cama y atacaran su cuerpo: “But the bed was crowded with people. A din of people. A mob. Lovers were kissing her on every inch of her body and trying to suck up her tepid blood, prodding, poking, inspecting her like that doctor in Buffalo” (*WGWB*, p.352). Esta imagen revela los miedos de muchas de las mujeres de la narrativa de Oates respecto de su cuerpo: la sexualidad suele ser peligrosa ante personajes masculinos a veces violentos o simplemente insensibles.⁹ A través de esta imagen “vampírica” que, nuevamente, recuerda al gótico, se muestra la postura de Ilena frente a la sexualidad que responde a su frustrante experiencia con su primer marido, tosco y egoísta, y a la sensación de que su amante la utiliza.

La actitud compulsiva de Ilena y su abandono bien podrían leerse como un “auto-castigo”, como señala Showalter. Sería una respuesta destructiva a un medio que la

⁹ Para esta lectura ver “The Terrified Women of Joyce Carol Oates” de Mary Allen en su libro *The Necessary Blankness: Women in Major American Fiction of the Sixties*, pp. 133-159.

rechaza, primero como una profesora independiente y después como una escritora exitosa. No obstante, más que sólo una “caída” al final del relato, como indica Showalter, Ilena es presa de la angustia y la confusión a lo largo de toda la narración. En ocasiones, el lector no puede estar del todo seguro de los motivos de su actitud compulsiva e irracional en un relato que salta constantemente en el tiempo de la historia y que mezcla la narración de los hechos con los pensamientos y divagaciones de Ilena, sin delimitar claramente las fronteras de estos tipos de discurso. (Su actitud compulsiva resulta también curiosa tomando en cuenta que se trata de una escritora: al parecer, ni los intelectuales de Oates están libres del asedio ni demuestran gran capacidad para la reflexión o la toma de decisiones).

El estilo de Oates ha cambiado por completo en “The Dead”, así como en todos los relatos de *Marriages and Infidelities*. “The Dead” es un cuento interesante, en ocasiones, es una exploración tanto de una psique exaltada como de la perspectiva de una escritora: la relación con su cuerpo, con las instituciones y con su oficio. No obstante, aquí puede verse ya esa prosa que a veces resulta confusa y por la que se ha criticado a la autora. Como veíamos desde “The Fine White Mist of Winter”, cuando los personajes de Oates se encuentran ante una situación de peligro, la percepción de su entorno se torna “borrosa”. Pero a diferencia de “The Fine White Mist”, en cuentos posteriores la visión “borrosa” de los personajes afecta la configuración de todo el relato: hay una mezcla entre los pensamientos de los personajes, sus sensaciones, la narración y el diálogo que, en los casos menos exitosos, produce relatos densos con imágenes demasiado vagas.¹⁰

II.2 Algunos aspectos sobre la recepción de la crítica

El panorama anterior muestra una cierta amplitud del rango temático de la narrativa corta de Oates, aunque el interés principal sea generalmente el de explorar las reacciones de un personaje en un momento de confusión. Pero sobre todo, con sólo cuatro ejemplos puede apreciarse lo variado de las formas narrativas con las que la autora experimenta. No obstante, Oates ha sido criticada por lo repetitivo de su obra, lo que parecería inevitable dado lo vasto de su producción. Es cierto que una preocupación constante es la de retratar la violencia de la experiencia americana, lo que la hace recurrir a tramas muy similares (raptos, violaciones, personajes que experimentan un ataque de pánico) y lo que ha fatigado a más de un crítico. Pero en ocasiones, estas críticas han ido aún más allá del mero cansancio por esta repetición y, especialmente las primeras reseñas periodísticas, han tendido a simplificar su obra y atacarla irreflexivamente.

Tanto Elaine Showalter como Sigrid Mayer y Martha Hanscom coinciden en que ha habido por lo menos dos grandes consideraciones de la crítica para aproximarse a la obra de Oates: la violencia en su narrativa y la abundancia de sus publicaciones, y que esto ha sido el motivo de condenas airadas y reduccionistas. Showalter da una respuesta feminista a ambas formas de descalificación en una breve semblanza de la autora. Ante todo, señala que la sorpresa ante la abrumadora fecundidad de Oates tiene su origen en una falta de aceptación en los círculos literarios de que las escritoras puedan ser serias y prolíficas a la vez; Showalter asegura con ironía que muchos críticos consideran “francamente indecente que una mujer publique tanto”.¹¹ Con respecto al exceso de violencia, Showalter no tiene más que acudir a un ensayo que la misma Oates escribió en

¹⁰ Para esta crítica ver el ensayo de Samuel Chase Coale, *op.cit.*, en particular pp. 122-123 y pp. 126-129.

¹¹ Elaine Showalter, “Joyce Carol Oates: A Portrait”, p.138.

como respuesta a tales acusaciones: “Why Your Writing Is So Violent?” (1981). En él Oates afirma, no sin sentido del humor, que ésta es una pregunta “sexista”:

una pregunta siempre insultante... siempre ignorante... siempre sexista. Una pregunta que jamás harían a un escritor serio masculino. Proviene de la creencia de que una mujer debería limitarse a escribir acerca de lo doméstico y lo subjetivo; de que en una sociedad y en un siglo violentos, “la guerra, la violación, el asesinato y los pintorescos crímenes menores, evidentemente, caen exclusivamente en el terreno del escritor masculino, así como, por lo general, ocurren exclusivamente en el campo de acción masculino”.¹²

Como acotación, resulta un poco curioso que Oates considere que la alternativa “seria” para un escritor sean los temas “violentos”.

Estas declaraciones, tanto la defensa de Showalter como el ensayo de Oates, son irónicas e incluso ligeras. Sin embargo, surgen como respuesta a críticas también un tanto superficiales que ha recibido la autora, en particular, durante las primeras dos décadas de producción. Esto es evidente al leer la relación que hacen Sigrid Mayer y Martha Hanscom de la recepción de la crítica de su narrativa corta. Se trata de un trabajo útil, ya que a cuarenta años del inicio de la carrera literaria de Oates (treinta y cinco cuando el estudio de Mayer y Hanscom se publicó) es indispensable hacer una relación no sólo de la obra sino de cómo ha sido recibida. En dicho estudio se aprecia cómo varias de las primeras reseñas sobre la autora no son más que recuentos temáticos y en ocasiones exaltadas condenas. Calificada como “una escritora con la visión para perturbar el sueño”, tales comentarios se encuentran en varios registros: Louise Duss, al reseñar *By the North Gate* en *Critique*, asegura que la búsqueda “obsesiva” de Oates en su ficción por “la verdad única”, que para ella significa un mundo “dominado por la brutalidad”, la hace correr el riesgo de “caer en la falsedad”,¹³ lo que resulta ingenuo y revela la confusión a veces presente en la crítica literaria estadounidense del cuento como “reflejo”

de la sociedad; también pueden encontrarse lamentos por la “falta de inteligencia reflexiva” de sus personajes, como en el *Saturday Review*; o exageradas condenas como la de Samuel Pickering en 1974, que acusa a Oates de convertir todo su material “en veneno”,¹⁴ refiriéndose a los personajes asediados de *Marriages and Infidelities*; otros reseñadores incluso han llegado a preguntarse si Oates sufre de un trastorno. La ausencia de un análisis más riguroso de los relatos de Oates, se debe en parte, a que se trata de reseñas periodísticas. Pero lo cierto es que esta falta de análisis también ha estado presente en los estudios de varios críticos literarios. Walter Sullivan en un ensayo de 1972 sobre *The Wheel of Love* resalta la siguiente constante en la narrativa corta de la autora: “[una historia] en la que la violencia es el prelude de una desintegración espiritual total y en la que la única libertad se encuentra en la completa obliteración de la identidad”.¹⁵ Si bien podría tratarse de una observación relevante, al no fundamentarla en ningún análisis riguroso, resulta simplemente otra condena superficial. Éste es el final de Ilena Williams en “The Dead”, por ejemplo, donde el autoabandono es la salida que encuentra a instituciones que la encasillan y la subestiman. Sin embargo, Sullivan, en un ejemplo no tan poco común del reduccionismo temático de la crítica literaria estadounidense, se limita a darnos un resumen de los contenidos “escandalosamente violentos” de *The Wheel of Love*: “diez casos de locura o inestabilidad neurótica, tres suicidios, dos intentos de suicidio, dos asesinatos, una muerte después de sufrir un ataque criminal y tres finales violentos que no caben en ninguna de las categorías anteriores”.¹⁶

¹² Joyce Carol Oates *apud* Elaine Showalter, “Joyce Carol Oates: A Portrait”, p.139.

¹³ Louise Duss *apud* Sigrid Mayer y Martha Hanscom, *op.cit.*, p. 21.

¹⁴ Ver Sigrid Mayer y Martha Hanscom, *op.cit.*, pp. 48-65.

¹⁵ Walter Sullivan en *Critical Essays on Joyce Carol Oates*, p. 86.

¹⁶ *Loc.cit.*

No obstante, esto no significa que la narrativa corta de Oates siempre haya estado sujeta a tales maltratos durante las décadas de los sesentas y setentas. Más bien, durante aquellos años Mayer y Hanscom observan ambivalencias en la recepción de la obra de Oates: por un lado, algunos críticos sienten una especie de deber de hablar sobre una autora con tal producción y presencia (que ha recibido reconocimientos serios, como el *National Book Award*, así como otro tipo de reconocimientos que tienen que ver más con la popularidad, como la portada y el artículo principal de *Newsweek* en 1972). Pero por otro lado, se muestra un gran escepticismo sobre sus méritos como narradora y, en algunos casos, como hemos visto, existe un fuerte rechazo de sus temas y la forma de presentarlos.

Hacia finales de los setenta y durante los años ochenta la recepción crítica comienza a cambiar, pero de acuerdo con Mayer y Hanscom, el panorama es confuso. Aunque se publican varios estudios monográficos, antologías y artículos sobre Oates, según las autoras de esta relación “la crítica se atrasa más que nunca” respecto de la narrativa de Oates producida durante esos años. Mayer y Hanscom comentan que “Where Are You Going, Where Have You Been?” continua siendo el cuento más analizado, a pesar de que la autora ha escrito posteriormente decenas de relatos; también, que mientras algunos críticos todavía discuten “si se trata de una narradora realista”, Oates ha experimentado ya con diversas formas alejándose claramente del realismo, y, finalmente, que mientras algunos la definen como “la narradora con la visión más perturbadora de los Estados Unidos”, Oates se ha ido a Europa para retratar “las vidas de los disidentes del comunismo”.¹⁷ Ciertamente resulta sorprendente que el primer estudio dedicado

¹⁷ Sigrid Mayer y Martha Hanscom, *op.cit.*, pp. 144-7.

exclusivamente a sus cuentos no haya aparecido sino hasta 1994, cuando Greg Johnson publicó *Joyce Carol Oates: A Study of the Short Fiction*.¹⁸

Sin embargo, lo que Mayer y Hanscom cuestionan es que la pretensión de los estudios monográficos sea la de “resumir toda la obra de Oates en conceptos antitéticos” (como “obsesión y trascendencia” en el estudio de Gary Waller al que se hará referencia más adelante). En primer lugar, tales intentos, según las dos autoras, hacen a un lado el hecho de que Oates “ha escrito a lo largo y ancho del mapa estético”, como ha dicho John Barth. Por dar algunos ejemplos, una colección un tanto ignorada ha sido *The Hungry Ghosts* (1974), en donde utiliza el gótico como recurso irónico para retratar la vida universitaria; o la segunda sección de *Last Days* (1984), que surge a partir de las experiencias de Oates en Europa del Este y es otra vertiente de su obra que no ha recibido mucha atención; finalmente, Mayer y Hanscom señalan que Oates tampoco ha recibido la atención adecuada como escritora feminista, algo con lo que Elaine Showalter coincide. Otro problema de estos estudios, según Mayer y Hanscom, es que pretenden abarcar todos los aspectos de la obra de Oates bajo sus categorías y al hacerlo generalizan, haciendo una crítica de tipo temático, sin atender al mérito de obras específicas con un análisis detallado.

El presente estudio responde a las críticas de Mayer y Hanscom de la siguiente manera: por un lado, precisamente porque sólo analizaremos algunos microcuentos de una colección (*The Assignment*, 1988) así como otro de *Demon*, y no se pretende una

¹⁸ Entre los estudios monográficos que se publicaron a partir de finales de los setenta, se encuentran *Obsession and Transcendence* (1979) de Gary Waller, *Execution, Obsession, and Extinction* de Arrowood (1981), *Destructive and Redemptive "Order"* de Giles (1981), *Tradition and Innovation* de Bastian (1983), *Isolation and Contact* de Norman (1984) o *Refusal and Transgression* de Wesley (1993). Entre las colecciones de ensayos vale la pena destacar la editada por Linda Wagner en 1979 y la editada por Harold Bloom en 1987.

exploración exhaustiva de todos los aspectos de la narrativa de Oates o de sus intereses literarios. Además, estudiar la micronarrativa de Oates tiene por objeto atender una forma narrativa tratada con desdén por gran parte de la crítica, que la ha calificado como “Oates menor”, o como cuentos donde “nada sucede”, como es el caso de James Atlas; o bien, que ha sido simplemente ignorada por otros como Robert Phillips que se refieren a ella como meros “fragmentos”.¹⁹ Este desdén ignora, por cierto, la predilección de la propia Oates por las formas muy breves: “Quienes amamos la ficción en prosa amamos escribir y leer estos cuentos en miniatura; son tan acabados, tan compactos y cargados”.²⁰ Mayer y Hanscom concluyen que se debería prestar mayor atención a estas formas y lo que Oates logra con ellas, ya que, incluso el ensayo de Elizabeth Gretchen Schulz (1994) dedicado exclusivamente a su micronarrativa, “no se arriesga a escoger los cuentos más cortos” y de hecho elige los que podrían tener “una longitud más convencional”.²¹

II.3 Joyce Carol Oates frente a la ficción

La tarea del escritor, como ha insistido la autora en numerosas ocasiones, reside en que debe ser fiel tanto a su “imaginación como al mundo real.”²² Oates sostiene que un escritor nunca debe comprometer su visión artística a la mera propaganda política ya que, considera, un escritor es ante todo un formalista. Pero también ha expresado su impaciencia ante una narrativa experimental autocomplaciente (“self-reflexive fiction – metafiction –the “Literature of Exhaustion”) que evade las complejidades y “enormes paradojas” de “la vida real” y que alejan al escritor de “la responsabilidad de ser testigo

¹⁹ Ver Sigrid Mayer y Martha Hanscom, *op.cit.*, pp. 149-151.

²⁰ Joyce Carol Oates, en “Afternotes”, *Sudden Fiction International*. p. 329.

²¹ *Ibid.*, pp. 156-7.

²² Joyce Carol Oates *apud* Greg Johnson, *op.cit.*, p.7

de los problemas sociales y morales de su época”.²³ Con esto recordamos algunas de las discusiones simplistas en el ámbito literario estadounidense, sobre todo desde la crítica, que oponen el “realismo” a la experimentación formal. La postura de Oates, aunque la expresa de manera libre en sus ensayos sin preocuparse por elaboraciones teóricas demasiado rigurosas, toma distancia de ambos extremos que resultarían ingenuos: para la autora, el realismo y las formas de experimentación con las convenciones narrativas no son “excluyentes”, simplemente son “los polos que comprenden una amplia variedad de recursos narrativos”.²⁴ Si bien estos recursos siempre se utilizan para configurar un relato que informa acerca del “mundo de acción humana”, para ponerlo en términos de la teoría narrativa. Oates aprobaría “la convención básica que rige un relato”, de acuerdo con Jonathan Culler y que Luz Aurora Pimentel cita en *El relato en perspectiva* (1998): “la expectativa de que [el relato] ha de generar un mundo. Las palabras deben ordenarse de tal manera que, a través de la lectura, surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad y, de manera muy especial, del tipo de significación que producen esos aspectos de la sociedad”.²⁵

Al escribir sobre las novelas de D.H. Lawrence, Oates establece que “la responsabilidad del escritor” es la de “re-crear el mundo a través del lenguaje”, esta responsabilidad es lo que Lawrence llamó “*the Deed of Life*”. A partir de esto, Gary Waller añade que la tarea del escritor estadounidense para Oates es “soñar los Estados Unidos”, algo aún más específico. Para apoyarlo, Waller recurre a un ensayo de Oates, “New Heaven and Earth” (1972), en donde la autora sugiere que un artista debe

²³ Joyce Carol Oates, “Whose Side Are You On?” *apud* Greg Johnson, *op.cit.*, pp. 7-8.

²⁴ *Loc.cit.* Con respecto a esta “doble fidelidad”, ver también sus ensayos “Where Is an Author?” y “Art and Ethics? –The F(U)tility of Art” en su colección *Where I’ve Been, and Where I’m Going*, pp. 3-8, 36-45.

concentrarse en lo que se experimenta actualmente en los Estados Unidos, “el fin de una etapa”:

Oates sugiere que el artista debe preocuparse por la transición por la que atraviesan los Estados Unidos actualmente (“tan sensibles, cargados de energía y llenos de vida... tan obsesionados con su propia historia y su destino... llegando casi a un estado demencial”) “preparándose para una transformación parecida a la que experimentan los individuos al llegar al final de una etapa de sus vidas”.²⁶

Por lo tanto, la búsqueda de Oates ha supuesto dar forma a “las obsesiones” de los estadounidenses en este momento de su historia y dar testimonio de algo que se le presenta como “un impulso hacia la aniquilación” donde “la violencia se ve como la solución a todos los problemas”. Estas declaraciones son recogidas por Samuel Chase Coale en su ensayo “Joyce Carol Oates: Contending Spirits” (1987):

Algunos de los libros publicados bajo mi nombre [...] han formalizado proposiciones complejas acerca de la naturaleza de la personalidad y su relación con una cultura específica (los Estados Unidos de la actualidad) [...].

En las novelas que he escrito, he tratado de dar forma a las obsesiones de los estadounidenses de mediados de siglo: una confusión entre amor y el dinero, las categorías de la experiencia de lo público y lo privado, y un impulso demoníaco que siento a mi alrededor, un afán de recurrir a la violencia como la solución a todos los problemas, un ímpetu por la auto-aniquilación, el suicidio, la experiencia y el sacrificio final.²⁷

No obstante, tanto Samuel Chase Coale como Gary Waller, apoyados en escritos de la autora, ven el papel de la violencia en su narrativa de manera más refinada que las simples condenas de las reseñas mencionadas anteriormente. La violencia representa para ellos una sacudida que podría significar alejarse de una vida estéril. De acuerdo con los dos críticos, en la narrativa de Oates existe una tensión entre una concepción rígida de la identidad, estática y aprisionante, apoyada superficialmente en el bienestar material, y la libertad del “sueño americano”. Esta tensión, “el dislocar del sueño” en las posesiones

²⁵ Jonathan Culler *apud* Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 10. (Traducción de Luz Aurora Pimentel).

²⁶ Gary Waller, *Dreaming America: Obsession and Transcendence in the Fiction of Joyce Carol Oates*, p. 14.

materiales, como lo expresa Coale, genera una violencia que podría llegar hasta la destrucción completa de esa vida. Sin embargo, también podría ofrecer una salida, una “trascendencia” más allá de la rigidez en la que viven los personajes de Oates, especialmente sus acomodados personajes de los suburbios. Los dos críticos, pero sobre todo Waller, acentúan esto último, ligando la obra de Oates con la noción de ‘fuerza de vida’ de D.H. Lawrence. Según Waller, y en palabras de la propia autora, Oates evoca las dificultades y la lucha de quienes habitan un mundo “caótico y de flujo constante” y que ejerce gran presión sobre ellos, en una obra que celebra “la fuerza de vida”.²⁸ Una instancia en donde se ve representada esta fuerza de su obra es la sexualidad: como en casi todos sus cuentos, el contacto sexual es una de las vías de que disponen los personajes para salir de sus prisiones personales; no obstante, este contacto es siempre una sacudida violenta y riesgosa. Como Waller apunta, a través de este contacto los personajes podrían llegar a lo que él llama una “trascendencia final” y para esto se apoya en Lawrence nuevamente: para salir del ser estático (que para Lawrence era detestable) y crecer debemos aceptar el movimiento constante de la sexualidad con todo y su violencia y sus contradicciones. No obstante, Waller acepta que la trascendencia final no es muy común en la obra de Oates: “El amor y el terror, el éxtasis y la dislocación de la personalidad están fusionados inevitablemente en la experiencia erótica, pero la trascendencia final que se logra en *Do With Me What You Will* es un aspecto poco común en su ficción”.²⁹

Samuel C. Coale sostiene que Oates presenta “una visión maniquea de los Estados Unidos” en donde la “línea entre la liberación y la destrucción es muy delgada”. El

²⁷ Joyce Carol Oates *apud* Samuel C. Coale, *op.cit.*, p. 119.

²⁸ Gary Waller, *op.cit.*, p. 11.

“individuo aislado y asediado”, como el personaje gótico por excelencia, mantiene una lucha entre las limitaciones de su vida exterior y la fuerza interna que desea salir, “la inteligencia contiene con una fuerza primitiva”. Según Coale, este “oscuro dualismo” domina toda la obra de la autora; este “torrente emocional” que tiende a ofuscar el juicio de sus personajes es el que Oates intenta abarcar en su obra.³⁰

Las lecturas de Gary Waller y Samuel Chase Coale son muy interesantes y merecerían mayor discusión de la que aquí podemos dedicarle. Aunque ambos críticos se apoyan en declaraciones de la misma Oates en las que afirma que pretende mostrar cómo, en ocasiones, “los individuos encuentran una manera de moverse al futuro, de despertar”,³¹ lo cierto es que una salida de la confusión y la angustia no es una posibilidad muy viable para muchos de sus personajes. Como se verá con el análisis de su micronarrativa, esta lectura sería por lo menos problemática ya que, en los casos en donde sí hay un cambio para los personajes, éstos no parecen haber tenido la capacidad de actuar para lograrlo, los acontecimientos tienen lugar a pesar de ellos.

Para apoyar la noción de la “fidelidad a la realidad social” podemos encontrar aún más declaraciones de la misma autora: “Siento que lo que me corresponde es dramatizar las pesadillas de mi época”.³² También, como respuesta a las acusaciones que ya hemos mencionado sobre el exceso de violencia en su narrativa, la autora aclara: “¿Acaso estoy asediada personalmente por el miedo a la violencia, por la necesidad de violencia, o acaso simplemente reflejo los sentimientos de los otros hacia ella? A decir verdad, lo siento a mi alrededor, tanto el miedo como el deseo por la violencia y, quizá, simplemente me lo

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ Ver Samuel C. Coale, *op.cit.*, pp. 119-23.

³¹ Joyce Carol Oates *apud* Samuel C. Coale, *op.cit.*, p. 121.

³² *Loc.cit.*

he apropiado de otra gente”.³³ Pero ante todo, una de sus declaraciones más incisivas y que, con el tiempo, se ha vuelto indispensable para comprender su narrativa es la que expresó en un artículo de 1969 titulado “Writing as a Natural Reaction”: “El Gótico, más que una tradición literaria, es una aproximación bastante realista a la vida moderna”.³⁴ Ésta es una frase que hay que tener en mente al analizar su obra. El gótico para Oates es el tratamiento más realista de su entorno, es el recurso que ha encontrado para serle fiel como escritora, o para ponerlo en palabras de John Barth, para “contarlo tal como es”.

Mall/ fast-food / gas station Hell, U.S.A.: una parte del paisaje de la narrativa de la autora podría sintetizarse en esta frase que utiliza para describir el entorno donde creció el terrorista de Oklahoma City, Timothy McVeigh, o como ella lo llama “un gótico americano”. Este entorno, el norte del estado de Nueva York, curiosamente donde la misma Oates se crió, es de una “identidad mínima” según la autora:

Es un lugar de una identidad visual tan mínima que uno sospecharía que las vidas aquí serían intensamente interiores; claro, una “interioridad” contemporánea, es decir, en función no tanto de la vida interior del individuo y de su alma, sino de los medios. Si alguien busca su identidad en estos lugares, la encontrará en las imágenes genéricas y estilizadas de los actores del cine y la televisión y no en su comunidad.³⁵

Los Estados Unidos, a pesar de su abundancia, también pueden ser un lugar árido, inhóspito, en donde la única cohesión que muchos de sus habitantes encuentran es a través de los medios masivos de comunicación; su identidad se forja a partir de estereotipos, como muchos de los personajes de la narrativa de Oates, como Connie en “Where Are You Going, Where Have You Been?”

Pero aún más que el norte del estado de Nueva York, el lugar que ha inspirado a Oates e incluso la ha asediado durante años es Detroit, ciudad que, como vimos en la

³³ Joyce Carol Oates, *apud* Gary Waller, *op.cit.*, p. 38.

³⁴ Joyce Carol Oates, *apud* Greg Johnson, *op.cit.*, p. 81.

sección anterior, proporcionó un paisaje a su narrativa y una topografía a las obsesiones de los Estados Unidos. Detroit es para Oates “la quintaesencia de las ciudades americanas” por dos razones: el movimiento y la violencia. Detroit es la ciudad del automóvil (*Motor City U.S.A.*), el avance tecnológico que cambió para siempre la vida estadounidense y que es una metáfora fundamental que Oates utiliza para expresar la contingencia de esta “vida americana”. Pero también, por muchos años Detroit fue el lugar con más asesinatos del país (*Murder City U.S.A.*). En la frontera norte de los Estados Unidos, entre el lago Erie y las planicies, Detroit es un lugar duro y hostil, con un frío y vientos muy extremos. No obstante, este carácter hostil, violento, según la autora, no depende únicamente del clima, sino también de su configuración social, de la polarización socio-económica y racial que ahí se vive.

Para ilustrarlo podemos recurrir a las siguientes citas de su cuento “How I Contemplated the World From the Detroit House of Correction” en donde la narradora, la adolescente escribiendo su ensayo, traza un interesante paralelo entre los cambios violentos del clima con los de su población:

There is always weather in Detroit [...]. Fast-falling temperatures. Slow-rising temperatures. Wind from the north-northeast four to forty miles an hour [...] small warnings of frost, soot warnings, traffic warnings, hazardous lake conditions for small craft and swimmers, restless Negro gangs, restless cloud formations, restless temperatures aching to fall out the very bottom of the thermometer or shoot up over the very top and boil everything over in red mercury [...].

In Detroit, weather weighs heavily upon everyone. The sky looms large. The horizon shimmers in smoke. Downtown the buildings are imprecise in the haze. Perpetual haze. Perpetual motion inside the haze [...]. Part of the continent has bunched up here and is building outward, the tip of Detroit; a cold hard rain is forever falling on the expressways... Shoppers shop grimly, their cars are not parked in safe places, their windshields may be smashed and graceful ebony hands may drag them out through their shatterproof smashed windshields, crying *Revenge for the Indians!* Ah, they all fear leaving Hudson's and being dragged to the very tip of the city and thrown off the parking roof of Cobo Hall, that expensive tomb, into the river... (*WGWB*, 185 y 192).

³⁵ Joyce Carol Oates, “Three American Gothics,” en *Where I've Been, and Where I'm Going*, p. 235.

En su ensayo “Visions of Detroit” Oates expresa que la ciudad es una especie de “pulso” de los Estados Unidos: “un corazón necio que late rápidamente”³⁶ (en la cita de “How I Contemplated the World” el pulso se reproduce en el ritmo de la narración, en la sucesión de las frases cortas y las listas de elementos). Oates lo caracteriza como un lugar de “perpétuo movimiento” con lo que sugiere las posibilidades de libertad en esta ciudad. No obstante, este lugar abierto frente al lago, de un “cielo tan grande”, es también un lugar de peligro: el clima tan crudo “oprime” a sus atemorizados habitantes y la niebla y el humo de los coches lo tornan todo borroso; el clima es utilizado como metáfora de una preocupación constante en su obra: presentar el miedo de los habitantes de su ficción y cómo éste ofusca su percepción. El movimiento incesante indica que se trata también de un lugar de desvinculación, donde ya no existe una vida comunitaria. Como consecuencia, los habitantes se sienten a la deriva.

Para protegerse, muchos estadounidenses, según Oates y como obsevan Waller y Coale, se aíslan de manera paranoica, volcándose obsesivamente en las posesiones materiales. Es común, entonces, ver una oposición entre la vida suburbana, como un entorno artificial, protegido, y la ciudad amenazadora, que en su narrativa de los años setenta es siempre Detroit. Citemos nuevamente “How I Contemplated the World”, pero ahora en las descripciones de Sioux Drive, los suburbios ricos de la ciudad:

Sioux Drive runs into Roosevelt Drive. Slow, turning lanes, not streets, all drives and lanes and ways and passes. A private police force [...]

When spring comes, its winds blow nothing to Sioux Drive, no odors of hollyhocks or forsythia, nothing Sioux Drive doesn't already possess, everything is planted and performing. The weather vanes, had they weather vanes, don't have to turn with the wind, don't have to contend with the weather. There is no weather (*WGWB*, 184-185).

³⁶ Joyce Carol Oates, “Visions of Detroit”, p. 348.

Aquí, en cambio, en este entorno artificial, protegido, todo es lento, casi petrificado; ese clima o movimiento que puede resultar destructivo, pero que, a su vez, representa la ‘fuerza de vida’ en la que insiste Waller, se encuentra ausente. La gente pudiente se protege en los suburbios, en sus calles, automóviles y centros comerciales, en lugares cerrados. No obstante, Oates parece decirnos que esto significa renunciar a la vida misma.

Además, cabe señalar, estos lugares desolados y anónimos, también guardan de forma latente la amenaza de la violencia. En 1976, poco después de que Oates dejara Detroit, Oakland County, los suburbios ricos, se vieron sacudidos por los crímenes del asesino serial apodado “la niñera” (*The Babysitter*) ya que sus víctimas eran niños y adolescentes de la zona. Lo que más recuerda Oates es la reacción de la gente del lugar, aterrados, sorprendidos e indignados de que algo *así* hubiera podido ocurrir *ahí*: “Si aquí no estamos seguros ya, ¿entonces en dónde?” La enorme sacudida que representa un hecho como éste es algo que la autora ha buscado recrear en su narrativa. Por todas estas razones, el “encanto” de Detroit tardó varios años en disiparse en su mente. Estas preocupaciones se hacen patentes en otros ejemplos de su ficción que no necesariamente tienen ya a esta ciudad como su entorno, como el caso de los cuentos de *The Assigination*.

Es importante recordar que después de *Upon the Sweeping Flood* Oates se aleja de lo que algunos críticos (como Greg Johnson) han identificado como su etapa realista, su primera. Por un lado, al implicar que el gótico es la aproximación más adecuada al mundo contemporáneo estadounidense, la autora señala que recurrir a las “distorciones” góticas en su narrativa no es un mero ejercicio auto-reflexivo, ni una fascinación por la violencia sin justificación alguna; al menos, esto es lo que parece afirmar. Presentar los

Estados Unidos como un lugar gótico responde a su visión particular de la fidelidad a la realidad social. Pero por otro lado, los paisajes de sus cuentos no están descritos con un afán detallista ni pretenden ser un registro exhaustivo de los lugares que retrata. Como Waller apunta: “Los Estados Unidos de Oates son una experiencia, no un lugar”.³⁷ Por lo que la fidelidad de Oates podría describirse más en términos de verismo que de realismo, ser fiel a “la experiencia americana” pero no necesariamente desde el realismo literario. Como ella misma indica en “Visions of Detroit”, el paisaje se torna metáfora de esa experiencia y de la vida emocional, interior, de la propia autora.³⁸

En un ensayo con motivo de la reedición de su novela de finales de los años sesenta, *Wonderland*, Oates sostiene que la literatura puede ser de dos tipos: la que “ofrece una destilación de la experiencia y la que ofrece la experiencia misma”. Su meta para esta novela era conseguir lo segundo: “mi meta era ofrecer, en la medida en que la literatura pueda ofrecer algo palpable, tangible o ‘real’, no una fría e intelectualizada destilación de la experiencia de los personajes, sino la experiencia misma”.³⁹ La autora afirma que *Wonderland*, “desde su primera oración hasta la última”, nos “arroja” al “vórtice de la existencia y del ser” (*vortex of being*), a ese mundo de caos social y político. Los “saltos convulsivos” que da la narración “dramatizan” las acciones que para Oates poseían una “significación psíquica” de la época que en este caso retrata: “los turbulentos años sesenta”, que fueron percibidos como caóticos por varios escritores debido a los asesinatos políticos, las guerras y las protestas internas. *Wonderland*, “una región de maravillas”, se refiere tanto a una geografía, los Estados Unidos, como a la psique de sus personajes. Pero las maravillas pueden ser, Oates apunta, “tanto sueño como pesadilla”.

³⁷ Gary Waller, *op.cit.*, p. 29.

³⁸ Joyce Carol Oates, “Visions of Detroit”, p. 349.

Aunque crear la ilusión de “ofrecer una experiencia directa de la pesadilla americana” no es un postulado de la estética de Oates sólo en *Wonderland*, ni siquiera exclusivo de sus novelas (las declaraciones que hemos estado mencionando en esta sección, comentadas por Waller y Coale, se refieren a la novela, sin embargo, creemos que también son relevantes para sus cuentos). Uno de los objetivos del presente estudio es, por lo tanto, discernir cómo crea la ilusión de una experiencia directa en un medio tan breve como la micronarrativa, ya que tal ilusión es parte fundamental de su estética del miedo.

En el mencionado ensayo sobre *Wonderland*, la autora reflexiona sobre la posibilidades de la novela y su relación con la memoria, ya que, a partir de un recuerdo se recrea un mundo y se forja la identidad de los personajes que lo pueblan; estas identidades se transforman en el tiempo. En esta recreación, según Oates, el lector acumula también en la memoria las acciones que se desarrollan a lo largo de la narración, incorporándose así a ese mundo:

De todas las formas artísticas, la novela es la más adecuada para hacer transitar a quienes la pueblan a través de un segmento delimitado de tiempo, provocando que tanto personajes como lectores acumulen lo acontecido en la memoria hasta que, como por arte de magia, la memoria de la novela es compartida por ambos [...] el lector atento es parte de la conciencia del personaje [...]. No hay otra forma artística que se construya tanto a partir de la memoria: de esta manera, la novela imita a la personalidad misma (ya que no podría haber *persona* sin memoria).⁴⁰

Si Oates afirma que la novela, por su extensión, es un medio más adecuado para explorar la memoria de un personaje, de una familia y quizá de toda una región, ¿para qué resulta más adecuada la narrativa breve, y en especial la micronarrativa? ¿Qué consigue nuestra autora a través de un medio tan breve cuando “arroja” a sus personajes y lectores al

³⁹ Joyce Carol Oates, “Wonderland Revisited”, en *Where I’ve Been, and Where I’m Going*, p.366.

⁴⁰ *Ibid.*, p.369 (cursivas de la autora).

“vórtice”? En otras palabras, ¿cómo logra Oates crear el efecto de “una experiencia directa” y no “destilada” en “momentos significativos” aislados que, como veremos, son lo que la micronarrativa pretende mostrar? Finalmente, ¿no sería incluso más “intensa” esta “ilusión” en un medio que justamente por su brevedad extrema parecería dificultar, si no es que imposibilitar, la construcción de la identidad de las regiones geográficas y de sus personajes a través del tiempo y en donde no parece haber espacio para la memoria?

Éstas son algunas de las preguntas más importantes del estudio y han sido el eje tanto de la investigación como del análisis de los cuentos muy breves de Oates. Para contestarlas debemos atender primero a los aspectos más significativos de la micronarrativa, así como su relación con cuentos más extensos. También, se explorarán algunas reflexiones sobre el cuento que resulten pertinentes para la micronarrativa.

III. Sobre la brevedad: la “micronarrativa” y el cuento

III.1 Los estudios genéricos y la narratología

Para una buena parte de la crítica literaria estadounidense, la predilección de los escritores de narrativa por formas cada vez más breves, es una consecuencia de haber renunciado a la pretensión de ofrecer visiones “totales” o exhaustivas. Esto se debe, además, como ya apuntamos, a que la realidad se percibe cada vez más caótica y difícil de interpretar, y también, al agotamiento de las viejas convenciones narrativas. Cabe señalar primero que las formas narrativas breves escritas tienen gran arraigo en diversas tradiciones literarias. En el contexto latinoamericano, por ejemplo, forman parte de la obra de escritores muy importantes del siglo XX como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. Para el escritor peruano Julio Ortega, las formas muy breves latinoamericanas (en inglés les llama *short-short forms*) son un intento de aprehender una “percepción súbita”, son una forma adecuada para representar una epifanía: “el cuento muy breve es una figura de articulación: aprehende una percepción súbita. Este sentido epifánico también es irónico: la intuición duradera sólo puede ser momentánea. Borges pensaba que la simultaneidad requiere del discurso de lo instantáneo.”¹ Algunos escritores y críticos estadounidenses también se refieren a estas formas como la representación de momentos significativos. Sin embargo, el acento está puesto en otro lugar: estos relatos son breves porque es muy poco lo que puede decirse o

¹ Ver “Afternotes” en *Sudden Fiction International*. Editado por Robert Shapard y James Thomas, p.331. Para dar otro ejemplo de la presencia de formas muy breves en otras tradiciones, el escritor chino Ding Zuxin nos recuerda que la primera colección de “cuentos miniatura” -el término más aceptado en aquel país- fue publicada por Pu Song-ling (1640-1715); en inglés esta antología lleva el nombre de *Curious Stories from an Ancient Study*. Aunque después Zuxin acepta que no hubo mucha continuidad y que fue gracias a escritores occidentales como Chejov u O.Henry que el género “miniatura” volvió a florecer en el siglo XX, con esto puede verse que la preocupación por formas narrativas escritas muy breves no es de ninguna manera la provincia exclusiva de los escritores contemporáneos estadounidenses desencantados con las grandes narrativas o simplemente por su inclinación por la experimentación.

conocerse acerca de un mundo cambiante e incierto; la brevedad responde a la incertidumbre y no al discurso de lo instantáneo (una intuición duradera en una forma sucinta).

Debemos insistir también en que los parámetros para hablar de *the short-short story* no son muy claros y que, a veces, cada escritor tiene una expresión distinta para referirse a ella: Joyce Carol Oates prefiere llamarle *miniature narrative*, otros han decidido denominarla *sudden fiction*, y finalmente, algunos simplemente optan por *the short-short*. El término utilizado en el contexto latinoamericano es el de “micronarrativa”, por ello acudiré a éste para referirme a las formas muy breves, mas de ninguna manera se hará referencia a “la micronarrativa” con la pretensión de que se trate de un género o sub-genero ya establecido. De hecho, ésta es justamente la dificultad que se abordará en este capítulo: la de definir, o más bien caracterizar, el género de la narrativa breve. En primer lugar, menciono “caracterizar” ya que es imposible establecer de una vez por todas los parámetros de un género literario: siempre habrá contra-ejemplos que supongan un reto a la definición, siempre habrá artistas que simplemente hagan caso omiso de las convenciones o que reaccionen abiertamente contra ellas. Por lo tanto, ya que nunca se cumplen las condiciones requeridas en todos los casos, en el terreno de los géneros literarios nos enfrentamos más bien con intentos por identificar ciertas características más o menos comunes, y no propiamente con definiciones. En segundo lugar, menciono la caracterización de la narrativa breve en general, porque como también se verá aquí, en el incipiente intento de Charles Baxter por marcar los rasgos de la micronarrativa o *sudden fiction* (en la introducción a la antología del mismo nombre), se ven reflejadas, finalmente, dificultades similares a las que algunos estudiosos del cuento se han

enfrentado: tratar de determinar las razones de la brevedad de un relato y el efecto que produce; explorar si hay algo relacionado con esta brevedad que influya en la manera en que un relato significa a diferencia de relatos más extensos. Por lo tanto, es posible apreciar un paralelo entre la caracterización de la micronarrativa, frente a la siguiente forma más extensa, el cuento, y las caracterizaciones del cuento que muchas veces se han hecho en contraste también con narraciones más extensas, en su caso, la novela. En otras palabras, el intento de Charles Baxter de establecer un nuevo sub-género literario con la micronarrativa es, de cierta manera, análogo a las distinciones que algunos teóricos del cuento, como Edgar Allan Poe o Julio Cortázar, han intentado trazar entre el cuento y la novela.

Sin embargo, aun cuando se cuestionen las pretensiones de “definición” de algunos críticos, y simplemente se les considere “caracterizaciones”, los estudios genéricos del cuento parecen presentar algunas limitaciones en su afán de identificar los rasgos que lo distinguen como género. Porque al insistir en tales especificaciones, que tienden a ser temáticas, o si son formales se han convertido ya en convenciones, a veces se ignoran otros aspectos. Al analizar un relato, es importante también considerar cómo se utilizan estos temas o aspectos formales para la configuración particular, sin atender tanto a si cumplen o no con ciertos requisitos genéricos. Luz Aurora Pimentel en su estudio *El relato en perspectiva* hace la siguiente muy útil distinción entre los estudios genéricos y la narratología:

Habría que distinguir, asimismo, la narratología de los estudios *genéricos* del relato. Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que puedan asumir. Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva. Un análisis genérico, en cambio, procede a partir de especificaciones temáticas y de la descripción

de un conjunto de codificaciones formales como producto histórico de la convención, mismos que distinguen al género *stricto sensu*: novela, cuento, autobiografía, epopeya, leyenda [...] Los estudios genéricos se ubican en el cruce de los temáticos y los de historia literaria; la narratología, en cambio, se sitúa en una dimensión más abstracta.²

Un ejemplo de consideración temática es la conocida introducción de Frank O'Connor a su estudio *The Lonely Voice* (1963) en donde caracteriza al cuento como el género de "la población marginada". O'Connor sostiene que la novela se rige por un "concepto de normalidad". Es decir, que en la novela se dibuja con gran detalle una sociedad con la que "el héroe" tiene una relación de aceptación o rechazo, y que través del desarrollo de este protagonista –que puede ser "el rebelde", "el soñador" o "el idealista incomprendido"- el lector construye una identificación. En cambio en el cuento, para Frank O'Connor no existe una "normalidad" que sea una guía para los protagonistas, ya sea por aceptación o rechazo. Los protagonistas de los cuentos son los "antihéroes" de la literatura, personajes de los márgenes de una sociedad que nunca es descrita con el mismo detalle de una novela. El énfasis de un cuento está puesto en el aislamiento de sus personajes, por lo que se dificulta la identificación para el lector.³

La postura de Frank O'Connor no es, como en algunos de los estudios genéricos, una prescriptiva: es decir, que se determine que un relato deba cumplir con ciertos aspectos formales para ser considerado dentro de un género (como el caso de Brander Matthews quien, como se verá en el presente capítulo, estipula que un cuento debe narrar una sola acción y tener un solo protagonista). O'Connor, más bien, llega a una generalización temática a partir de los cuentos que analiza. Ésta puede ser el punto de partida para una reflexión sobre el medio. Sin embargo, hay que tener en cuenta que siempre es posible

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 8-9 (cursivas de la autora).

³ Ver la introducción de Frank O'Connor a su propio estudio *The Lonely Voice*, pp. 1-45. También ver las colecciones *The New Short Story Theories*, editado por Charles E. May y *Short Story at a Crossroads*,

encontrar ejemplos que estén fuera de tales consideraciones temáticas y además este tipo de caracterizaciones suelen ignorar cómo los aspectos formales aparecen organizados en un relato.

En cambio, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, en la narratología la dimensión temática del relato se analiza cuando:

entra en relación directa con una dimensión relacional más abstracta, o bien cuando se presenta como componente fundamental de las *articulaciones ideológicas* de un relato [...] estas articulaciones se dan en todos los aspectos de un relato: en la velocidad a la que se narra, la secuencia elegida, la cantidad de detalles con los que se describe un objeto, su composición, la perspectiva que se elige para narrar... en fin, que las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas.⁴

En otras palabras, un estudio narratológico parte de la forma en la que está estructurado un relato: la temporalidad, las formas de descripción, qué personaje lo narra y cómo, etcétera. Los aspectos temáticos surgen a partir de este análisis. La ventaja de un estudio narratológico consiste en que ‘el tema’ o las características de un género no se imponen a un relato sin atender a cómo éstos están relacionados con su estructura específica. Por esta razón, recurriré al modelo de análisis narratológico para los cuentos de Oates.

No obstante, esto no significa que ignoraré los estudios genéricos. Creo que si bien es importante tomar en cuenta sus limitaciones, también las reflexiones más generales sobre el cuento pueden no sólo ser un buen marco para pensar en la narrativa breve, sino, en concreto, en la micronarrativa de la autora. Nociones como la ‘intensidad de efecto’, descrita por los estudios genéricos, desde Poe hasta Julio Cortázar, es fundamental para entender los relatos muy breves. En el presente capítulo, abordaré una caracterización de la micronarrativa, la de Charles Baxter, no sin antes considerar un ejemplo temprano de micronarrativa estadounidense como un antecedente: “Hills Like White Elephants” de

editado por Susan Lohafer y Jo E. Clarey que presentan una panorámica de las posturas frente al cuento desde los estudios genéricos y también la introducción de May al primero, para un resumen de éstas.

Ernest Hemingway. Posteriormente, repasaré algunos de los aspectos más relevantes de los estudios genéricos del cuento para la micronarrativa.

III.2 Las caracterizaciones de la micronarrativa

Very short fictions are [...] reminiscent of Frost's definition of a poem—a structure of words that consumes itself as it unfolds, like ice melting on a stove.

-Joyce Carol Oates

Ernest Hemingway defendió siempre la economía de medios para lograr el efecto de un relato. En una entrevista concedida a *The Paris Review*, Hemingway describe su método de escritura utilizando una metáfora que se ha vuelto lugar común en la crítica literaria: la punta del *iceberg* o el témpano de hielo:

Si de algo sirve saberlo, siempre trato de escribir siguiendo el principio del iceberg. Por cada parte que se muestra quedan siete octavos bajo el agua. Lo que sea que sepas lo puedes eliminar y eso sólo fortalece tu iceberg. Esa es la parte que no se muestra. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, habrá un hueco en su historia [...] Pero lo que efectivamente conoce es lo que conforma la parte del iceberg que está bajo el agua.⁵

En su cuento de tan sólo cuatro páginas “Hills Like White Elephants” se expresa este principio de manera extrema. Hemingway presenta el momento justo que precede al clímax, el clímax y el desenlace del conflicto de una pareja (cuyo origen no es parte de la acción que se muestra) con una gran compresión. El conflicto, el aborto, se trata en tan sólo una escena de diálogo y se alude a él de manera oblicua: el hombre intenta persuadir a su pareja de que ‘esto’ es muy sencillo, que “sólo se deja entrar el aire”. La mujer decide sacrificarse, en principio, para recobrar la ‘felicidad perdida’ de la relación e insiste que su propia salud no le preocupa. El embarazo es, para usar una imagen que encuentra eco en el texto, un ‘tumor’ que inflama su relación, como las colinas al final

⁴ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p.9 (cursivas de la autora).

⁵ Ernest Hemingway, “An Interview with Ernest Hemingway,” en *The Norton Anthology of Short Fiction*, pp. 1671-1672.

del valle que ella observa y que compara con “elefantes blancos”. Además, si se toma en cuenta que la expresión ‘elefante blanco’ en inglés se refiere a un objeto o situación incómoda, no deseada, o un estorbo, podemos apreciar el método económico de Hemingway: el juego de palabras del título apunta hacia el aspecto central del cuento: el motivo de conflicto entre los personajes. En los últimos instantes de la narración, la protagonista comprende que la manera en que su compañero ve el embarazo es precisamente como un estorbo. En esos breves instantes, se hace evidente el egoísmo de su compañero disfrazado de una aparente preocupación por su salud. Por tanto, la felicidad es ya irrecuperable: la falsa preocupación de su pareja ha roto cualquier ilusión sobre la relación. El sacrificio del aborto adquiere, entonces, otros tintes, más bien de una profunda resignación. Hay una pérdida de inocencia de la protagonista en los breves instantes narrados en el relato.

Sin embargo, éstas son más bien inferencias ya que la narración de “Hills Like White Elephants” no es tan explícita como el resumen anterior sugiere. Ésta es información que el narrador conoce, pero que decide mantener bajo la superficie, en la parte no visible del iceberg. El narrador en tercera persona se limita a presentarnos el diálogo entre los personajes con una sobria pero eficaz economía, sin calificar la manera en que se dirigen el uno al otro y, mucho menos, tratar de discernir sus motivos. Por ejemplo, si se pudiera hablar de un momento de tensión máxima entre los dos personajes (aunque en términos más generales el cuento mismo es tan sólo la crisis de la relación), éste se presenta con la repetición de una palabra: “Would you please please please please please please please stop talking?” Las interrupciones narrativas o descriptivas son escasas y breves, y

parecería que el acceso al pensamiento y esfera emocional de los personajes quedara vedado.

Lo interesante de “Hills Like White Elephants” es que el narrador logra transmitirnos las emociones de los personajes, a pesar de la economía y aunque sea de manera oblicua, sin recurrir a monólogos interiores o descripciones explícitas. Como indica Hemingway en la entrevista mencionada anteriormente, al describir detalles que generalmente pasan inadvertidos, el escritor puede llegar a la emoción que subyace una acción aparentemente intrascendente, las emociones están hechas de estos detalles: “Éstos son los que te conmueven antes de conocer la historia”.⁶ O para dar un ejemplo del cuento, cuando parece que el narrador solamente describe el entorno físico de la estación de tren en la que se encuentran, hay un indicador mínimo, casi imperceptible, de una epifanía; la mujer contempla el paisaje y, a partir de esto, aprecia su relación de manera distinta: “The girl stood up and walked to the end of the station. Across, on the other side, were fields of grain and trees along the banks of the Ebro [...]. The shadow of a cloud moved across the field of grain and *she* saw the river through the trees” (p.758). El narrador realiza un paso muy sutil de la narración de las acciones a la descripción del paisaje. Con esta “sencillez cargada” (como David Lodge se refiere a la prosa de Hemingway), sin metáforas, el narrador de “Hills Like White Elephants” nos muestra cómo la protagonista percibe el paisaje con una luminosidad especial al ser cubierto por la nube y ahí su apreciación de la situación cambia. Es por esta razón que “Hills Like White Elephants” es tanto clímax como desenlace a pesar de la compresión. La economía es extrema, los detalles que Hemingway deja salir a la superficie, mínimos: una prosa directa, sin adornos, un diálogo escueto con el que los personajes implican mucho más de lo que expresan.

John Barth, en su ensayo “Más o menos” (1988), menciona a Ernest Hemingway como un modelo para lo que denomina “minimalismo” en la narrativa corta estadounidense a partir de la segunda mitad del siglo XX. Barth caracteriza la narrativa minimalista como “tersa, oblicua, realista o hiperrealista [y] ligeramente tramada [...]” No obstante, su concepción del “minimalismo” es tan vaga que un escritor deliberadamente experimental como Donald Barthelme (ciertamente no “hiperrealista”) acaba en el mismo saco que Raymond Carver, quien fue abiertamente crítico de tales “innovaciones formales”. Parte de la crítica literaria estadounidense sobre el cuento, como el caso del estudio de Gordon Weaver, suele caer en este problema: clasificaciones temáticas o superficialmente formales, como “narrativa étnica”, minimalismo, narrativa experimental, que organizan obras muy dispares dentro de una misma categoría. Los tipos de “minimalismo”, según Barth, se pueden referir tanto a la “unidad formal” del relato, como a la utilización de “frases y palabras cortas,” a un “tono desnudo” o a un material que llama “mínimo” como “personajes o situaciones mínimas”.⁷ Estas consideraciones, que no son realmente categorías, podrían, por ejemplo, reunir en un mismo grupo un relato de prosa muy cargada con alguno de la economía de Hemingway, simplemente por tratar “situaciones mínimas.”

En realidad, éste sería justamente el caso de la comparación entre la micronarrativa de Oates y “Hills Like White Elephants”. La sobria técnica de Hemingway es muy distinta de la prosa de Oates, que imita los agitados pensamientos de los personajes casi siempre en estados de ansiedad. En “Hills”, Hemingway limita mucho el acceso al punto de vista de los personajes y sus cambios de focalización son casi imperceptibles, mientras

⁶ *Loc.cit.*

que la mayor parte del mundo narrativo de los relatos de Oates nos es presentado desde la conciencia alterada de sus protagonistas. Si Hemingway decide quedarse “arriba de la superficie”, incluso en relatos que sí focalizan la narración en los personajes, con un lenguaje “denotativo y libre de decoraciones estilísticas” que pudieran “falsificar la experiencia”,⁸ Oates intenta sumergirse en las profundidades de la psique de sus personajes. Podría decirse que proceden de manera inversa: Hemingway significa de manera oblicua, partiendo de la descripción de esos detalles “intrascendentes”, mientras que la prosa cargada de Oates parte de la percepción de esos detalles desde sus personajes. Con esto surge la siguiente pregunta: ¿no estamos cayendo en consideraciones tan vagas como el “minimalismo” de John Barth al tomar el cuento de Ernest Hemingway como un antecedente de la micronarrativa de Joyce Carol Oates?

A pesar de estas diferencias, también es posible encontrar paralelos entre los dos casos. Es importante destacar, en primer lugar, la elección de aislar unos cuantos momentos, en especial los de mayor intensidad. Como lo expresa el escritor irlandés, Frank O'Connor, Hemingway “arroja intensamente la luz sobre la decisión del aborto y nada más”. O'Connor observa que el conflicto del personaje masculino, que consiste en tratar de evitar la responsabilidad del embarazo, bien podría haberse desarrollado a lo largo de toda una novela. No obstante, Hemingway prefiere concentrarse en “el momento significativo”. Aunque O'Connor lo refiera como una crítica, ya que afirma, el lector se queda con “demasiada significación y poca información”,⁹ este único aspecto, que como vimos es consistente con la “estética de la punta del iceberg”, haría de “Hills” un punto

⁷ Ver John Barth, “Más o menos”, en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, traducción de Enrique García Díez, pp. 381-393.

⁸ Ver el ensayo “Repetition” de David Lodge sobre Ernest Hemingway en su colección *The Art of Fiction*, pp. 89-93.

de partida fundamental para la micronarrativa estadounidense posterior: la concentración única en el clímax de lo que quizá pudo haber sido un relato más extenso. Esta concentración tiene por objeto buscar una intensidad extrema en el efecto que el relato produce.

En segundo lugar, y aunque sea en términos vagos, John Barth detecta una especie de sencillez estadounidense y de un impulso por “contarlo tal y como es”, “casero, intrascendente” que puede resultar un poco provinciano –de ahí los apodos despectivos como *hick chic* o *K-Mart realism* que Barth menciona- pero que es una reacción, compartida por muchos escritores, ante una narrativa grandilocuente y afectada. Como indicamos antes, O’Connor ve esto como una razón para condenar “Hills”, puesto que la escasa información impide al lector incitar su “imaginación moral” (lo que de acuerdo con este autor, todo cuento debe conseguir). Los escuetos diálogos impiden conocer lo suficiente acerca de los motivos de los personajes como para poder “imaginar” el conflicto. La escasez de información podría relacionarse con la especie de fidelidad que Barth hace bien en identificar: “contar la experiencia tal y como es”, sin adornos y sin espacio para mayor interpretación. Es aquí donde quizá podríamos encontrar un vínculo con Oates. Así como Jake Barnes, el protagonista de *The Sun Also Rises* de Ernest Hemingway, desea vivir en las complejidades de la vida sin “las ideas brillantes” y “las grandes filosofías”, podría decirse que la narrativa de Oates revela ese mismo escepticismo al mostrar la “experiencia americana tal y como es”, de “manera directa y sin intelectualizaciones”, omitiendo la reflexión por parte de narradores o personajes.¹⁰

⁹Frank O’Connor, *op.cit.*, pp. 23-4.

¹⁰No es nuestra intención proponer a Ernest Hemingway como una clara ‘influencia’ de Joyce Carol Oates al comparar “Hills Like White Elephants” con la micronarrativa de la autora, nos interesa traer este cuento a colación por ser un importante ejemplo temprano de micronarrativa en el contexto estadounidense, que

Los intentos por establecer la micronarrativa como género en los Estados Unidos, no obstante, son mucho más recientes que los relatos de Ernest Hemingway. En 1986 Robert Shapard y James Thomas, ante la proliferación y el creciente interés por estas formas, deciden reunir algunas “*short-short stories*” en una antología que bautizaron con el nombre de *Sudden Fiction*. Lo que los autores proponen es un sub-género aún más “cargado” que los cuentos más extensos. En la segunda versión de esta antología, *Sudden Fiction International*, el escritor estadounidense Charles Baxter traza lo que a su parecer son las características de este fenómeno literario y la razón por la que estas “narrativas en miniatura” tienen más en común con la actualidad que las narrativas de mayor extensión. Como se ha visto, la caracterización de un género literario se enfrenta de entrada a la dificultad de abarcar obras muy distintas bajo los mismos parámetros (en este caso la micronarrativa proveniente de varias tradiciones que revela preocupaciones diversas); no obstante, además de este problema, la introducción de Baxter deja muchos cabos sueltos: los motivos de la brevedad se observan como respuesta a fenómenos sociales que no son claramente establecidos y como contraste con formas literarias que se consideran agotadas; a su vez, las características de estos géneros “agotados” se mencionan de manera tan vaga que la novela realista del siglo XIX y el cuento modernista resultan intercambiables para Baxter; por último, algunos de los aspectos temáticos que Baxter

despoja a la historia de todo excepto el momento de máxima tensión. Debemos tomar en cuenta lo que Oates ha declarado con respecto a su relación con Ernest Hemingway como escritora. En una entrevista de 1978 concedida a Robert Phillips, recuerda que cuando comenzó a escribir en la preparatoria, preparaba una colección de cuentos relacionados entre sí que tenía a *In Our Time* como modelo. No obstante, asegura que, “afortunadamente, tal experimento fue deshechado” y que nunca más lo ha recordado. Sin embargo, en una entrevista posterior con Michael Schumacher en 1986, Oates menciona a Hemingway como uno de los escritores que leyó en la adolescencia y que continúa siendo una “profunda influencia”. Claro, esto lo dice con la acotación de que sus lecturas han sido siempre muy vastas y que le es difícil discernir a ella misma como éstas afectan su trabajo. Ver “Joyce Carol Oates: The Art of Fiction LXXII” de Robert Phillips, pp. 62-81 y “Joyce Carol Oates and the Hardest Part of Writing” de Michael Schumacher, pp. 135-146 en *Conversations with Joyce Carol Oates*, editado por Lee Milazzo.

quiere hacer valer para toda la micronarrativa, como que estos cuentos reflejan “las geografías reducidas de la vida en comunidad de nuestra época”, simplemente no ofrecen una caracterización lo suficientemente fina, y ciertamente no es pertinente para “The Boy”, el cuento de Oates allí antologado. Por estas razones, las afirmaciones de Baxter se tomarán más como un punto de partida que como un claro delineamiento de la micronarrativa, y en especial, solamente se recuperarán aquellas que en nuestra opinión, resultan pertinentes para Oates.

Baxter afirma, otra vez en términos demasiado vagos, que los microcuentos surgen motivados por el escepticismo ante “las grandes explicaciones”, ante el hartazgo frente a “los intérpretes de aldea”, así como ante la “saturación” provocada por los medios masivos de comunicación.¹¹ Si como Baxter sostiene, un escritor no puede acceder a toda la verdad, entonces más vale que lo que quiera decir sea breve. Por esta razón, los microcuentos se concentrarían exclusivamente en momentos aislados de la vida de los personajes. Pero Baxter no indaga mucho más sobre los motivos de esta brevedad: ¿a qué se refieren estas “explicaciones” sobre el mundo que ya no nos resultan satisfactorias y que restringen los alcances de la narrativa? El autor no da más explicaciones que las aquí citadas.

No obstante, este aspecto observado por Baxter coincide con la renuencia de algunos escritores estadounidenses para construir relatos que ofrezcan la ilusión de orden y armonía, debido a una especie de fidelidad con una realidad que se percibe caótica. David Michael Kaplan, también antologado en *Sudden Fiction International*, lo expresa de la siguiente manera:

¹¹ Charles Baxter, “Introduction”, en *Sudden Fiction International*, pp. 22 y 24.

Quiero sugerir que en una época de ansiedad y confusión, desprovista de viejos valores y sin nada nuevo que los sustituya, en la que resultan estériles y agotadas las viejas explicaciones, y en la que el clamor por nuestras creencias suena engañoso y fuera de tono, lo muy breve nos permiten experimentar por un momento una transfiguración. Cuando entendemos tan poco de nuestras propias vidas, nos permiten vislumbrar, sólo por un momento, su posible misterio y significado. Las grandes ilusiones resultan sospechosas en el arte, la publicidad y los medios. Pero un breve y fugaz momento de iluminación (que puede ser, en realidad, todo lo que tenemos y en lo único en que realmente podemos creer) puede sentirse verdadero [...]. Aunque sea por una vez, hay algo realmente ahí.¹²

Comparemos esta concepción de la micronarrativa con lo que se había citado anteriormente de Julio Ortega, a propósito del ejemplo de Borges. Ortega identifica esta forma simplemente como una “figura de articulación” para resolver un dilema: cómo significar una “percepción súbita”, lo que puede aprehenderse en tan sólo una revelación o epifanía. Esta forma de conocimiento iluminador es para Ortega un problema de simultaneidad: como el aleph de Borges, ese lugar donde todos los objetos del mundo pueden percibirse al mismo tiempo. “El discurso de lo instantáneo” sería entonces, de acuerdo con Ortega, el más adecuado para articularlo, pero es una forma posible entre otras. Para Kaplan, en cambio, la micronarrativa es la forma más fiel a un mundo de confusión. Y el propósito de esta forma sería, por el contrario, significar la dificultad de acceder al conocimiento por parte de los personajes, por lo que estos “breves momentos de iluminación” serían simplemente pequeñas victorias ante la incertidumbre, consuelos casi intrascendentes. Esto representa una importante diferencia entre las dos concepciones de la micronarrativa.

Baxter va aún más lejos al sostener que, a diferencia del cuento modernista, la micronarrativa casi nunca concluye con sus personajes presenciando una epifanía: “las situaciones no lo permiten, ya que el tiempo y el espacio se han agotado

¹² David Michael Kaplan, “Afternotes”, en *Sudden Fiction International*, p. 323.

simultáneamente”.¹³ Baxter concluye esto a partir de su caracterización de la micronarrativa como la exposición de “una crisis súbita” (*sudden crisis*, de ahí el nombre *sudden fiction*) ante la que los personajes “más que actuar sólo pueden reaccionar”. Sin embargo, afirmar que hay una ausencia de epifanías en la micronarrativa parece exagerado, porque, en primer lugar, en varios de los relatos estadounidenses de la colección se podrían identificar esos instantes de revelación. Como ejemplo, simplemente podría tomarse uno de los cuentos estadounidenses de la antología mejor logrados: “The Model” de Bernard Malamud. El relato concluye con una desgarradora revelación para el protagonista: la vacuidad de su vida que está ya en su última etapa. El viejo señor Elihu desea regresar a pintar, pero su intento resulta un fracaso. El breve relato de cuatro páginas, está dividido en dos escenas: la segunda, la central, es el conflicto del protagonista, el señor Elihu, con la joven modelo que acude a su casa. Ella se da cuenta de que el anciano en realidad, más que concentrarse en su pintura, se dedica a recorrer su cuerpo desnudo con la mirada. Para vengarse, ella lo humilla al pedirle que se desnude y con unos cuantos brochazos violentos lo dibuja descuidadamente. “The Model”, efectivamente, lidia con una “crisis” presentada de manera “súbita”, pero ésta es justamente la que provoca el momento de revelación para el protagonista: después de tantos años sin ejercerlo, le es imposible recobrar su oficio; a su edad y en su aislamiento, el presenciar el cuerpo desnudo de una joven lo abruma. Así, después de esta violenta escena, el señor Elihu comprende que está ante el final de su vida. El cuento concluye con esta epifanía y con una posterior sensación de vacío: la imagen de la joven desaparece de su mente, su vínculo con la sensualidad que tanto lo ha abrumado se desvanece:

¹³ Charles Baxter, *op.cit.*, p. 21.

The old man then asked himself, "Is there nothing more to my life than this now? Is this all that is left to me? The answer seemed to be yes, and he wept at how old he had so quickly become. Afterward he removed the towel over his canvas and tried to fill in her face, but he had already forgotten it."¹⁴

En cambio, es indudable que en el cuento antologado de Oates en *Sudden Fiction International*, "The Boy", no hay tiempo ni espacio para las revelaciones, tal como sostendría Baxter. El relato se limita a mostrar un momento de frustración que la protagonista no es capaz de superar. Pero aun en este caso, el clímax que muestra "The Boy", sin antecedentes ni desenlace, tiene una fuerza que recuerda la intensidad epifánica. Este aspecto de la micronarrativa de la autora, que podría sonar problemático, se discutirá en el siguiente capítulo.

En todo caso, a lo que Charles Baxter apunta es que debido a que la micronarrativa se concentra en estas "crisis súbitas", no hay espacio para abordar el desarrollo de un protagonista a lo largo de distintas etapas o pruebas. Esta forma narrativa no es ya "el drama prolongado de las decisiones morales", como en la novela, cuya trama depende de lo que Henry James definió como "las discriminaciones finas" ("*the finer discriminations*") o en palabras del propio Baxter: "la coloración emocional particular de las situaciones y las decisiones individuales".¹⁵ Para completar a Baxter, otra forma de decir esto es que, en la novela que él considera, el protagonista va tomando decisiones a lo largo de las situaciones que se le presentan, en las que tiene que poner en la balanza sus principios y sus vínculos emocionales con otros personajes. En cambio, en la micronarrativa, el aprendizaje moral del protagonista no es ya el hilo conductor y éste no es más capaz de incidir en su mundo. Aunque Baxter, de nueva cuenta, caiga aquí en nociones vagas como la del "personaje imperial decimonónico de la novela" que se

¹⁴ Bernard Malamud, "The Model", en *Sudden Fiction International*, p.225.

abandona en la micronarrativa, es indudable que la última, por su brevedad, dificulta el desarrollo del personaje.

La consecuencia sería, entonces, presentar solamente la reacción de los personajes ante las crisis que se les presentan, y no su toma de decisiones. En este punto, las observaciones de Baxter resultan pertinentes para la micronarrativa de Oates:

Puede ser que uno de estos cuentos lidie con una “crisis súbita” en la que un personaje más que *actuar, reacciona*. Ésta es una distinción importante. Cuando un personaje reacciona, la situación lo supera en magnitud [...]. Las reacciones no son exactamente decisiones ni elecciones; éstas tienden a ser automáticas [...]. En un cuento convencional, el protagonista enfrenta algún tipo de decisión o, por lo menos, tiene la ilusión de poder elegir. Esta condición podría guiarlo a un momento de descubrimiento o revelación. Pero *estos* microcuentos, en cambio, no son dramas de elección moral ni de inclinación psicológica. Tienen que ver más con estados de alteración cómica o pánico.¹⁶

Los cuentos muy breves de Oates son “crisis súbitas” que muchas veces irrumpen en la vida de los personajes y ante las que no tienen control. Ese es muchas veces el origen de su “pánico”.

Las especificaciones que Baxter intenta establecer para la micronarrativa reflejan a su vez los intentos desde los estudios genéricos para distinguir el cuento de la novela. Las distinciones que Baxter busca son de carácter cualitativo, ya que su objetivo es el de proponer un nuevo género, y no concluir que los relatos de *Sudden Fiction* son simplemente más cortos que otros cuentos, es decir, que se trata tan sólo de un problema de extensión. Ya que si solamente se tratase de relatos mucho más breves que la mayoría, entonces ¿habría necesidad de un nuevo término y de una antología especializada? ¿no sería una mera curiosidad la existencia de relatos de una extensión muy corta por parte de escritores importantes estadounidenses como Bernard Malamud, Donald Barthelme o la misma Oates? Para los creadores de esta antología y para varios escritores, la respuesta a

¹⁵ Charles Baxter, *op.cit.*, p.19.

estas preguntas es negativa: la brevedad extrema produce una narrativa con características particulares.

No es el objetivo del presente estudio ahondar más en la discusión sobre la existencia de distinciones genéricas entre la micronarrativa y el cuento. Las distinciones cualitativas señaladas por Baxter no se cumplen en todos los casos, por lo que es un tanto problemático hablar claramente de un nuevo sub-género. Sin embargo, algunas de estas distinciones, en particular las que se refieren a una narrativa de “reacciones” y no de “acciones” y a momentos de “pánico” aislados, son muy útiles para pensar en la micronarrativa de Oates. Ahora veamos algunas consideraciones desde los estudios genéricos del cuento.

III.3 Brevedad y efecto estético del cuento

[E]se género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.

- Julio Cortazar

A pesar de que el cuento siempre ha estado presente en las tradiciones orales, y de que en la tradición inglesa se encuentra ya presente en Chaucer, desde su revalorización en el siglo XIX ha estado condenado a medirse siempre a partir de la novela. Por esta razón, establecer distinciones cualitativas entre ambos géneros ha sido una tentación constante entre los que tienen particular estima por el cuento. Edgar Allan Poe fue quien firmó algunos de los primeros manifiestos para proclamar las cualidades de la brevedad. En su reseña de *Twice Told Tales* de Nathaniel Hawthorne (1842), Poe comienza por atacar a los críticos que valoran una obra por su volumen “abstractamente considerado” y por el

¹⁶ *Ibid.*, p. 20 (cursivas del autor).

“esfuerzo sostenido” con el que fue producida. Para Poe, esto en sí mismo no es un punto de partida para apreciar una obra. Por el contrario, el valor de una obra de arte se debe medir, asegura, por la “finalidad que llena”, y esta finalidad no es otra que “la impresión que provoca”.¹⁷ Simplemente con esto puede verse ya el punto central de su estética que desarrolló con más detalle para la poesía en “The Philosophy of Composition”(1846): que el valor de una obra está en el efecto que produce en el lector. En el caso de la poesía, la finalidad según Poe, es producir un “efecto de belleza” a través de “una exaltación del alma”. En la prosa, en cambio, debido a que sus provincias son “la verdad” y “la pasión”, según el autor, se incita, por un lado, al razonamiento y la reflexión, o por otro, se puede producir un efecto de horror o de terror.

Más allá de una concepción un tanto rígida sobre las posibilidades del género, con esto llegamos a la defensa de la brevedad, que es lo que aquí interesa destacar: ya que tal exaltación “no puede sostenerse durante mucho tiempo, [que] toda gran excitación es necesariamente efímera”, el cuento es el medio que “permite al autor desarrollar plenamente su propósito”.¹⁸ Debido a que la lectura de un cuento no es interrumpida como la de una novela, y que se puede apreciar en su “totalidad” sin que “los sucesos del mundo exterior” influyan, en el primero es posible lograr la “unidad de efecto o de impresión” que busca Poe. Por esta razón, Edgar Allan Poe señala al cuento, después de la poesía, como “la clase de composición” que “[llena] mejor las demandas del genio y [ofrece] el campo de acción más ventajoso” para un escritor.¹⁹ Pero Poe argumentaría, aunque no lo haga explícitamente, que ésta no es una “valorización abstracta de la

¹⁷ Edgar Allan Poe, “El objetivo y la técnica del cuento”, fragmento de “Review of *Twice Told Tales*” en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, traducción de Julio Cortázar, p.15.

¹⁸ *Ibid.*, p.17.

¹⁹ *Ibid.*, p.16.

brevedad”, como sí lo era de la extensión para aquellos que en su época admiraban el “esfuerzo sostenido” en la producción de una novela. Para Poe, sólo en la brevedad puede producirse un efecto estético. Es por esto que habría una diferencia cualitativa y no sólo de extensión o de “grado” (como le han llamado algunos críticos) entre los dos géneros.

Hay otras dos conclusiones que pueden obtenerse del argumento de Poe: la primera, que su noción de un efecto estético, como una impresión fuerte y fugaz en el lector, se podría acercar a meros “efectismos”. No es casualidad que a partir de Poe, el cuento se haya caracterizado como un género que privilegia lo “sorpresivo” y que esto, quizá, haya degenerado en trucos para conseguir estos “efectos fáciles”. En primer lugar, Poe ciertamente no concebía un efecto de belleza o una incitación al razonamiento a través de un efecto estético como una cuestión fácil. En segundo lugar, él mismo considera estos cuentos efectistas que, como muchos de los suyos, buscaban un efecto de terror en sus lectores, pero no comparte la “animadversión hacia ellos”. La razón que da para esto es que las impresiones logradas por estos cuentos “habían sido elaboradas dentro de una legítima esfera de acción y tenían, por tanto, un interés igualmente legítimo, aunque a veces exagerado” y concluye: “el crítico auténtico se limitará a demandar que el designio del autor se cumpla en toda su extensión, por los medios más ventajosamente aplicables”.²⁰

Con esto llegamos a la segunda conclusión: aunque a algunos escritores les gustará pensar que ejecutan la composición de una obra como por una especie de excitación o iluminación (él le llama *fine frenzy* o *static intuition*), en realidad según Poe, la escritura es un proceso mucho más crudo de ensayo y error, lleno de titubeos y en el que, como oficio, hay ciertas consideraciones y pasos a seguir. Lo fundamental para Poe es pensar

primero en ese efecto, “nuevo” y “vívido”, que desea provocar en sus lectores, y a partir de tal elección construir la composición con lo que más convenga, poniendo el énfasis ya sea en la peculiaridad de “los acontecimientos” que se narran o en la peculiaridad del “tono”.²¹ Pero sobre todo, el escritor deberá eliminar todo lo que no conduzca a tal efecto: “no debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido.”²² Por esto, y por la mencionada imposibilidad de sostener una impresión por mucho tiempo, la brevedad es aquí la principal consideración: Poe determina, por un lado, que una obra no debe exceder una extensión que haga posible “leerla de una sentada” y, por otro, que no sea tan breve que sólo “[chispee] y [excite] pero que por falta de continuidad no [llegue] a impresionar profundamente [ya que] la brevedad extrema degenera en lo epigramático.”²³ No obstante, a pesar de esta acotación y a pesar de que su reconstrucción de la composición de “El cuervo” sea, efectivamente, demasiado cruda –indicando paso a paso sus objetivos, como si, por ejemplo, hubiera determinado primero el sonido de las vocales largas y la consonante ‘r’ de su refrán para el tono “melancólico” del poema y sólo después hubiera dado con la palabra específica (*Nevermore*), lo que resulta difícil de creer- lo cierto es que Poe no establece más reglas. Su única condición es que “la brevedad debe ser proporcional a la intensidad del efecto que se desea producir”.²⁴

²⁰ *Ibid.*, p.18.

²¹ Ver Edgar Allan Poe “The Philosophy of Composition”, en *The Norton Anthology of American Literature. Vol I*, pp. 1572-1573.

²² Edgar Allan Poe, “El objetivo y la técnica del cuento”, p.17.

²³ *Ibid.*, p.16.

²⁴ Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”, p. 1574. Los comentarios de Poe sobre el cuento han sido un marco fundamental para pensar no sólo en el género sino en la microrrelativa de Oates. No obstante, se debe tomar en cuenta lo que ha dicho la autora de estos comentarios. En una entrevista concedida a Sanford Pinsker en 1981, Oates declara que lo que señala Poe acerca del cuento es “inapropiado para nuestro tiempo”. Según Oates, las nociones de la ficción de Poe y Hawthorne apuntan a lo “alegórico, lo estático y lo romántico”: si esto resulta inapropiado para la tradición del cuento que se “inaugura con Chéjov, Joyce, Conrad y James”, mucho más para cuentistas más recientes (ver “Speaking

El crítico Brander Matthews en su ensayo “The Philosophy of the Short-Story” (1901), aunque parte de las nociones de Poe, sí prescribe una regla. Matthews sostiene que “la compresión”, “la unidad de impresión” y la “emoción única” son las diferencias cualitativas entre el cuento y la novela, pero en principio, todas parecerían ser distinciones ya consideradas por Poe. Y, a decir verdad, resulta curioso que como señala Charles May en su introducción al volumen *The New Short Story Theories*, Matthews haya sido el iniciador de una serie de manuales para escribir cuentos exitosos, cuando es tan vago en muchos aspectos de su caracterización del cuento. Matthews insiste, por ejemplo, que el escritor de un cuento debe contar con “originalidad”, “ingenio” y “fantasía”. Además de ser consideraciones bastante vagas, las toma como un requisito particular del género y no como las cualidades de todo buen escritor.

Sin embargo, Matthews también insiste en que un cuento debe mostrar “una acción única”, condición que Poe nunca propone. Lo interesante es que esto lo lleva a establecer la principal cualidad del cuento en contraste con el *sketch* o viñeta y no con narrativas más extensas. Matthews asegura que un verdadero cuento o *Short-story* (con mayúscula y guión) se diferencia del *sketch* o de una mera “*story that is short*” porque “mientras este último puede ser una ‘naturaleza muerta’, en un cuento siempre sucede algo. La viñeta puede ser solamente el delineamiento de un personaje, o incluso de un estado de ánimo,

about Short Fiction: An Interview with Joyce Carol Oates” de Sanford Pinsker, pp. 95-100 en *Conversations with Joyce Carol Oates*). Concedemos que algunas de las especificaciones de Poe, como sus limitaciones de extensión, resultan demasiado rígidas. Por ejemplo, el hecho de que un cuento no debe ser demasiado breve porque solamente “chispea” sin conseguir una impresión fuerte en el lector resulta equivocado para la micronarrativa de Oates que en tan sólo unas cuantas líneas consigue un efecto perturbador. Sin embargo, las declaraciones de Poe sobre la “unidad de impresión” en un medio económico que pretende afectar al lector resulta muy pertinente para los cuentos de la autora y son comentarios que han seguido marcando las reflexiones sobre el cuento hasta la fecha.

pero en un cuento algo debe ocurrir, debe haber una acción”.²⁵ En este sentido, para Matthews un cuento como “Hills Like White Elephants” sería un mero diálogo intrascendente en donde “nada ocurre”: sólo conversan, beben y esperan un tren que ni siquiera alcanza a llegar antes de que termine el cuento, nada parece solucionarse. Sin embargo, como hemos visto, el momento de cambio para la protagonista, casi imperceptible, no depende de una acción exterior narrada.

No obstante, el breve cuento de Hemingway no sería la única víctima de tan estrecha caracterización. Thomas Leitch comienza su ensayo “The Debunking Rhythm of the American Short Story” (1989) con la siguiente observación: que Matthews intenta definir el género en términos que ya no coinciden con lo que se escribía en su propia época, por ejemplo, la narrativa breve de James Joyce. Leitch argumenta que Matthews no hace una importante distinción: que un cuento no necesariamente presenta el desarrollo de “una acción aristotélica” (los términos de Leitch) con principio, medio y fin, sino que simplemente se puede concentrar en “sensaciones o emociones particulares para luego proceder a una revelación climática sin tomar la forma de una acción exterior completa”.²⁶ Mientras los primeros serían cuentos “anecdóticos”, los segundos serían “epifánicos”, según Leitch, ya que en estos últimos una epifanía sustituye a una “acción climática” al final del cuento. Para Leitch es importante recalcar esta distinción ya que los cuentos que llama “epifánicos” son los que comienzan a tomar gran relevancia a principios del siglo XX²⁷ y que Matthews simplemente ignora.

²⁵ Brander Matthews, “The Philosophy of the Short-Story”, en *The New Short Story Theories*, p. 77.

²⁶ Thomas Leitch, “The Debunking Rhythm of the American Short Story”, en *The Short Story at a Crossroads*, pp. 130-131.

²⁷ Somerset Maugham, ya en un ensayo de 1950, los llamó “cuentos de atmósfera” al referirse a los relatos de Katherine Mansfield, en los que la escritora demostraba el don de “hacernos llegar la emoción oculta tras una charla casera sobre una taza de té”. Pero Maugham, con una concepción del cuento todavía parecida a la de Matthews, no los tenía en muy alta estima, los consideraba tan sólo una alternativa de

Podría objetarse con razón que se decida citar aquí un estudio, que aunque es uno de los primeros y principales del género, tiene ya más de un siglo de existencia. La primera respuesta a tal objeción es que la micronarrativa de Oates, como se mencionó en el capítulo anterior, ha sido considerada como parte de su obra menor, por críticos como James Atlas, por las mismas razones con las que Matthews (noventa años antes) desacredita las viñetas: por ser relatos en donde “nada sucede”. Si resulta difícil considerar los cuentos “epifánicos” de *Dublineses* de James Joyce dentro de estos parámetros, ¿cuál es el sitio de una narrativa breve de tan sólo unos párrafos, que se limita a presentar unos instantes de la vida de un personaje y que, a diferencia de los cuentos epifánicos de Joyce, ni siquiera parece conducir a una revelación? Lo que sucede es que tanto Matthews como el mismo Leitch (así como muchos críticos del cuento que se sitúan en los estudios genéricos y por tanto se encuentran alejados de nociones más abstractas sobre el discurso narrativo) ignoran la distinción entre la “acción narrativa” y todo lo que incluye y la “acción efectiva”. La última sería la acción que Leitch llama “exterior” y que para Matthews es la única, es decir, el actuar de un personaje dentro del mundo narrado. No obstante, como apunta Luz Aurora Pimentel, una relato lidia con todo “un mundo de acción humana” por lo que:

hemos de considerar ese mundo de acción no simplemente como un “hacer” exterior y/o aislado, o como ocurrencia singular, sino como parte de un entramado significativo de acción que incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc); incluyendo, por ende, las fases intelectuales de la acción, tales como planeación, la previsión, el propósito, etc. – fases anteriores pero indisolublemente ligadas a la acción efectiva. Por lo tanto un mundo de acción humana incluye su “pasión”.²⁸

Mansfield “al carecer de dones sobresalientes para narrar”. No obstante, se trata de una de las precursoras del cuento inglés del siglo XX. Esto revela de nueva cuenta nociones rígidas sobre lo que debe ser un buen cuento y un prejuicio acerca de los “temas” adecuados para el cuento, porque una conversación es, de hecho, una acción. Ver Somerset Maugham, “Estudio sobre el cuento”, en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Sin crédito de traducción, pp. 111-123.

²⁸ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p.17.

Con esto podemos abandonar las nociones propuestas por muchos de los estudios genéricos que oponen el cuento a las viñetas por no lidiar, estas últimas, con acciones, o “acciones exteriores” y podremos apreciar que lo que destaca en la micronarrativa de Oates es que muchas de las acciones que se presentan se quedan solamente en la esfera de los “procesos interiores”.

En segundo lugar, como observan varios teóricos del cuento posteriores, esto cuestiona la relevancia de las ‘definiciones’ hechas desde la crítica que son tan rígidas que ignoran la labor de escritores que sin obedecer tales reglas, producen obras importantes con los mismos medios narrativos. Y aquí habría una diferencia importante entre Poe y Matthews, que no sólo radica en la exigencia del último por la “acción única”: aunque no lo haga explícito, los ensayos de Poe son los manifiestos de un artista, son la exposición de lo que él busca de un medio y lo que debe hacer para conseguir su propósito. El punto de vista de un crítico literario es distinto, su labor es describir. Aun tomando en cuenta las limitaciones de los estudios genéricos vistas desde la narratología, en esta sección se pretende mostrar que la búsqueda de ciertos patrones y características generales puede contribuir a la reflexión sobre un medio. Algunas de estas características, como la tendencia a concluir en un momento de revelación para un personaje en una esfera de acción mínima, o en la micronarrativa, concentrarse aún más en momentos de crisis y evitar resoluciones, están presentes en varios cuentos más allá de su forma particular de narrar una historia. Para esta descripción de aspectos más generales del medio, el crítico a veces recurre a imágenes sintéticas como “la gota de agua sobre la roca” de Poe, en referencia a la duración mínima de un cuento: su imagen se refiere tanto a la brevedad del sonido de la gota como a su repetición; ambos, brevedad y repetición

son aspectos fundamentales para el efecto de un cuento, para Poe. Por el contrario, la labor de un crítico no debería consistir en prescripciones rígidas que descalifiquen una porción importante de la obra escrita en el medio, como en el caso de Matthews.

Ésta es la objeción de Norman Friedman: que la mayoría de las distinciones entre el cuento y la novela son “demasiado prescriptivas”. Friedman comienza su ensayo exponiendo algunas de las diferencias cualitativas que se han establecido entre los dos géneros para luego desmentirlas. Primero, “la unidad”: “si la unidad implica que todas las partes deben estar relacionadas con un principio global que gobierna toda la obra, entonces no debería haber razón para pensar que un cuento tienen mayor unidad que una novela, aunque tenga, naturalmente, menos partes que unir”.²⁹ Posteriormente, Friedman niega que un cuento no pueda lidiar con el “aprendizaje de un personaje” o mostrarlo en “un proceso de cambio”. Finalmente, y lo que parecería más fácil de contender, es que no habría razón para pensar que los cuentos están más ligados a cierto tipo de temas por su brevedad. Con esto puede observarse que las objeciones de Friedman no sólo se centran en evitar excesos prescriptivos, sino aún más, que las diferencias entre la narrativa breve y la extensa son de “grado” (como él le llama a las diferencias de extensión) y no cualitativas: “La cuestión no es aquí tampoco definir una forma diferente, si por forma entendemos, como solemos hacer, ciertos materiales unidos para conseguir un cierto efecto, ya que los materiales [de la narrativa] y su organización [...] difieren [...] en grado mas no en tipo”.³⁰ Friedman argumenta que “los materiales son los mismos”, o en palabras de Pimentel, “los aspectos de la realidad narrativa” son los mismos, por lo que la diferencia es tan sólo la extensión. Este sería, entonces, un intento por alejarse de muchas

²⁹ Norman Friedman, “What Makes a Short Story Short?” (1958) en *Essentials of the Theory of Fiction*, p. 101.

de las especificaciones de los estudios genéricos, como contraparte a búsquedas forzadas de una cualidad única de la narrativa breve. Sin embargo, “What Makes a Short Story Short?” trata de establecer los parámetros de la brevedad del cuento como género, por lo que no es un alejamiento definitivo de los estudios precursores.

Los problemas surgen, justamente, cuando Friedman propone sus dos razones para la brevedad; ahí su ensayo se torna un tanto vago y confuso. La primera razón es: un cuento es corto porque “el material mismo es de poca magnitud”.³¹ Con esto, vemos que a lo que Friedman se refiere con “material” no es tanto una noción más abstracta de “los aspectos de la realidad narrativa” sino una concepción un poco vaga de “acción”. Según Friedman, hay “acciones” de distintos “tamaños” dependiendo de si involucran un cambio para el personaje. Pero ¿es posible medir la extensión de estas acciones como si fueran algo que existiera previo a la selección que un narrador nos presenta? ¿La brevedad de un cuento se debe a que la acción que se narra es ‘corta’, o a que el narrador así la selecciona? Claramente, la respuesta sería lo segundo.

Para dar un ejemplo concreto que se ha mencionado aquí, Friedman utiliza a “Hills Like White Elephants” para ilustrar lo que es una “escena” de acuerdo con los términos de Elder Olson, según los cita Friedman: un “diálogo entre dos o más interlocutores en una situación cerrada”.³² El diálogo de “Hills” ya lo conocemos y Friedman dice al respecto:

El objetivo del cuento, que trata una situación estática, es, creo, revelarnos gradualmente los motivos del dilema de la mujer y a través de ello despertar nuestra compasión [...]. El *pathos* del cuento radica en el hecho de que, a medida que avanza la conversación, resulta evidente que su amante no la quiere de verdad [...]. Si esto es todo lo que necesitamos saber para que el cuento consiga ese efecto particular y ya que

³⁰ *Loc.cit.*

³¹ *Ibid.*, p.102.

³² *Ibid.*, p.103.

puede lograrse dentro de los límites de una sola conversación, *eso es todo* lo que Hemingway *tenía* que mostrar en este cuento.³³

Difícilmente podría objetarse que Hemingway haya podido conseguir este “efecto particular” dentro de los límites de una conversación. No obstante, las otras afirmaciones de Friedman requieren de una aclaración, Friedman señala que por lo general en una escena o diálogo no se narran “cambios” para los personajes. La razón para ello es que una “acción dinámica”, como Friedman se refiere a la narración de un cambio, requiere a menudo de “mayor extensión para establecer relaciones de causa y efecto.”³⁴ Resulta curioso que aunque trate de evitar las prescripciones a toda costa, en su caracterización de la narrativa corta tienda tanto a observar estos patrones. Esto es justo lo que no le permite ver que, aunque sutil, este ‘microcuento’ de Hemingway sí presenta un cambio en el personaje femenino, justamente cuando se da cuenta del egoísmo de su pareja, en un instante de revelación. Pero lo más problemático es la aseveración: “la extensión del material determina la del cuento”; parecería así que Friedman está argumentando que “Hills” es corto porque sólo presenta un diálogo. Friedman llega incluso a expresar lo siguiente: “Hemingway sólo tiene una escena que mostrar y eso es lo que hace”.³⁵ En primer lugar, como Friedman mismo aceptaría, no hay razón por la que no pudiera haber una novela entera compuesta solamente de un diálogo; en segundo lugar, se nos presenta tan sólo un momento de lo que se sugiere, es una relación que tiene un pasado, pero porque Hemingway así lo decide: esto es consistente con su estética de la “punta del iceberg”; bien podría habernos mostrado más, como lo indicaba Frank O’Connor. La “acción” no impone así, como algo independiente de la configuración del relato, la

³³ *Ibid.*, p.105 (mis cursivas).

³⁴ *Loc.cit.*

³⁵ *Ibid.*, p.114.

extensión del mismo. Ésta ha sido, finalmente, la decisión de Hemingway en su selección.

En lugar de pensar en la duración de las acciones como algo independiente de la forma en que están narradas, Friedman podría haber recurrido a la dicotomía de la temporalidad del relato que opone el tiempo de la historia al “tiempo” del discurso, según establece la narratología. El tiempo de la historia se refiere al tiempo de la diégesis o mundo narrado e imita “la temporalidad humana real; se mide con los mismos parámetros y tiene los mismos puntos de referencia temporal”.³⁶ El “tiempo” del discurso se refiere al principio de sucesión textual, y no temporal, al cual “no puede sustraerse ningún relato verbal”; la “disposición particular de las secuencias narrativas” depende de esta sucesión textual.³⁷ Luz Aurora Pimentel acota que este último es, en realidad, un “pseudo tiempo” ya que: “estrictamente hablando, la *duración* discursiva es un sinsentido, la relación temporal de duración que se establece entre los dos órdenes temporales, diegético y discursivo, se define en términos rítmicos más que durativos; de ahí el concepto genettiano de *tempo* narrativo”.³⁸ El tempo narrativo de un relato, entonces, supone una relación proporcional entre la duración de los hechos de la historia y el espacio textual que se les asigna. A partir de esta categoría de análisis puede observarse si hay *elipsis* en el discurso al narrar hechos de la historia que están separados por una gran distancia temporal o si, por el contrario, se *resumen* acontecimientos separados por largo tiempo, como años del tiempo diegético, en un espacio de discurso reducido, por dar sólo dos ejemplos. Esto también permite ver si el *orden* en el que el discurso narrativo presenta los acontecimientos corresponde al orden de los hechos de la historia (*orden cronológico*) o

³⁶ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p.42.

³⁷ *Loc.cit.*

si, por el contrario, hay *anacronías*. La dicotomía tiempo de la historia-“tiempo” del discurso permite analizar de manera mucho más fina las relaciones temporales de un relato, ya que sólo se toma en cuenta su configuración particular y no se mezcla con nociones un tanto vagas de contenido (como considerar que una acción que supone un cambio para el personaje es “una acción larga”), como en el caso de Friedman, y mucho menos, se imponen estas nociones como reglas.³⁹

Finalmente, Friedman señala en su ensayo que si “Hills Like White Elephants” muestra poca información es para “maximizar el efecto que produce”; ésta es su segunda razón de la brevedad.⁴⁰ Pero ¿no era éste justamente el argumento de Edgar Allan Poe un siglo antes? La respuesta es afirmativa. Tal parece que aunque algunos teóricos estadounidenses, no sólo Friedman en su momento, han intentado “ir más allá” de los postulados de Poe, sus ideas siguen dominando la concepción del cuento. Friedman, como vimos, critica la idea de que en un cuento hay mayor “unidad” que en la novela y la llama “un fósil sobreviviente de la estética de Poe”. El autor decimonónico, efectivamente, insiste en que todo lo que se narra en un cuento deberá conducir a una “unidad de efecto”, pero su énfasis está puesto no tanto en “la estructura” del cuento, sino en el efecto en el lector. La insistencia de una mayor “compresión en la construcción del cuento” con respecto a una narrativa más extensa, aunque tomado a partir de los manifiestos de Poe, es un argumento de Matthews. En cambio, no cabe duda de que la “unidad de impresión” o intensidad aún guía las reflexiones sobre este “caracol del lenguaje”. Porque si la entendemos simplemente como una fuerte impresión estética

³⁸ *Ibid.*, p.48 (cursivas de la autora).

³⁹ Por esta razón, me valdré del modelo de análisis de la temporalidad del relato de la narratología expuesto por Luz Aurora Pimentel en su mencionado estudio para abordar los microcuentos de Joyce Carol Oates (“La dimensión temporal del relato”, pp. 42-58).

provocada en el lector a causa de esta brevedad, entonces ni siquiera Friedman consigue negarla.

Esto nos trae a la última reflexión sobre el cuento que abordaremos aquí y se trata precisamente de la noción de intensidad. Me refiero al ensayo de Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento” (1962), en donde el escritor argentino opta por “darle forma al género del cuento” con imágenes en lugar de incurrir en nociones vagas como las de Friedman. La imagen central de su caracterización es la analogía del cine y la fotografía. El autor compara la novela con el cine y el cuento con la fotografía porque en esta última “la noción de límite” es fundamental. Cortázar recupera las reflexiones de Cartier Bresson y Brassai sobre la fotografía y su “aparente paradoja” para describir la narrativa corta:

[la paradoja] de recortar un fragmento de realidad, fijándole determinados límites, pero de tal manera que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos* [...] que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.⁴¹

La “compresión” también está presente en la caracterización de Cortázar: un tiempo y espacio que están “condensados”, y que, según el autor, ejercen esa apertura. Por esta razón lo llama un “trabajo vertical” y distingue dos maneras de conseguir un efecto en el cuento: a través de “la intensidad” que sería la máxima expresión de este trabajo vertical,

⁴⁰ Norman Friedman, *op.cit.*, p.102

⁴¹ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, pp. 308-309 (cursivas del autor).

donde “los hechos despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan” o de “la tensión” que es otro tipo de “intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado”.⁴²

Al repasar las distintas caracterizaciones del cuento se aprecia que las aparentes novedades de la micronarrativa son, en realidad, preocupaciones del género desde sus inicios, por lo menos desde la apología del cuento de Poe. La diferencia es que estas mismas características se llevan al extremo al privilegiar la intensidad y dejar de lado la construcción del efecto de tensión. Por lo menos, ésta parecería ser la intención de Oates en su micronarrativa exitosa.

III.4 La “definición personal” del cuento de Joyce Carol Oates

Antes de entrar en el análisis de su micronarrativa es importante citar las declaraciones de la propia autora acerca de la narrativa breve. Oates caracteriza al cuento de la siguiente manera y llama a esto “una definición personal” ya que es también reticente a las “definiciones genéricas”. Su “definición” sólo apunta a algunos aspectos sin pretender que se cumplan en todos los casos:

[Un cuento] representa una *concentración* de la imaginación y *no una expansión*; no sobrepasa las 10,000 palabras y sin importar sus misterios o propiedades experimentales consigue el efecto de una conclusión [*closure*], lo que quiere decir que cuando el cuento termina, el lector atento comprende por qué.

El cuento es un pieza en prosa que no es solamente una mera concatenación de eventos, como el recuento de una noticia o una anécdota, sino que es una *intensificación* de significado de estos eventos a través de la narración. Su “*trama*” puede ser totalmente *interior*, aparentemente *estática*, la progresión del pensamiento de un personaje. Su *resolución* no necesariamente se *articula* formal o explícitamente como una *afirmación*... sino que *apunta* a un *cambio* tangible de algún tipo, un cambio de conciencia, una *profundización de la percepción*.⁴³

⁴² *Ibid.*, pp. 316-317. Poe ya había utilizado el término “intensidad” tanto en “The Philosophy of Composition” como en la reseña de los cuentos de Hawthorne (“la brevedad debe estar en relación con la intensidad del efecto que se busca”). Sin embargo, lo utiliza meramente como sinónimo de “fuerza” y no como el efecto específico que provoca el cuento (el “trabajo vertical” de un medio tan breve), tal y como hace Cortázar, distinguiéndolo del otro tipo de efecto: “tensión”.

⁴³ Joyce Carol Oates, “Introduction to *The Oxford Book of American Short Stories*” apud Greg Johnson, *op.cit.*, p.9 (las cursivas son mías).

Como puede observarse, algunas de las características que Oates considera ya habían sido abordadas desde los estudios genéricos del cuento. Un medio que por su brevedad es una “concentración” y no una “extensión” de la imaginación, recuerda la imagen del cine y la fotografía que Cortázar utiliza para oponer el “desarrollo de elementos parciales y acumulativos” de la novela con “limitarse” a seleccionar un “acaecimiento significativo” en el cuento. En esta concentración, Oates también se refiere al efecto de intensidad del que habla Cortázar, describiéndolo como una “intensificación de significado”.

Algo que, en cambio, podría resultar curioso es que Oates considere un “cambio” en los personajes y una “profundización de su percepción” como una característica fundamental de todo cuento. Como pudo apreciarse con los estudios genéricos, estos son aspectos meramente temáticos que no necesariamente se cumplen en todos los casos, pero que, no obstante, se proponen como un requisito para poder considerar un relato corto como cuento. Es cierto que Oates acepta que se trata de una “definición personal”, sin embargo, algunos de estos aspectos no se cumplen en una buena parte de su micronarrativa, ni tampoco en algunos de sus cuentos más extensos. El “cambio en la conciencia” de los personajes al final de algunos de sus cuentos no es tal, es más bien la “intensificación de un estado de ansiedad o de pánico”; y ciertamente, muchas veces no parece haber una “profundización en su percepción”: muchos de sus cuentos y microcuentos terminan abruptamente antes de que el protagonista pueda lograr tal profundización. Esto es lo que se defenderá en la interpretación de “The Boy” y “Posthumous”, que se analizarán en el siguiente capítulo. En el caso de “Slow”, el primer cuento que se analizará, hay sólo un acercamiento a la revelación, pero más que

mostrarse, se apunta hacia ella. Oates misma, en su cita anterior, matiza que los cuentos meramente “señalan un cambio”, es decir, que lo pueden sugerir, pero que “la resolución” no es necesariamente presentada con una “afirmación explícita”.

Habrà que estar atentos a tales “señales” de cambio en su micronarrativa, pero podemos insistir desde ahora en que se acentúa la imposibilidad del cambio de los personajes, contradiciendo los lineamientos más generales que establece en su “definición personal”. Además, respecto de esta imposibilidad de cambio, está por verse si sus cuentos consiguen un efecto de conclusión (*closure*), ya que uno como “The Boy”, por ejemplo, termina abruptamente.⁴⁴ Finalmente, Oates en su definición aclara que las acciones pueden ser internas e incluso solamente un recorrido por los pensamientos y percepciones de los personajes. Esto coincide con nuestra crítica a la postura de Brander Matthews y también con los tres microcuentos de Oates que se analizarán en el siguiente capítulo.

Por último, es importante tomar en cuenta el papel fundamental que tiene la narrativa breve de Oates respecto del resto de su obra. Greg Johnson, en su estudio sobre la narrativa corta de la autora, señala que ella siempre ha recurrido a las formas breves. La razones que da Johnson son, por un lado, la posibilidad de experimentación que le permiten, pero ante todo, que el cuento “refleja” su visión como artista. A partir de las declaraciones de Oates en su ensayo “The Nature of Short Fiction; or The Nature of my Short Fiction” (1970), Johnson afirma:

Acudir al género [el cuento] ciertamente refleja su visión más amplia –que comparte con sus colegas modernistas y postmodernos- de una realidad social caótica que, a su vez, tiene un abundante pero azaroso universo de formas naturales como marco [...]. Ella sostiene que: ‘el mundo no tiene un significado único, estoy resignada a ello. No

⁴⁴ Esto se verá con más detenimiento en el capítulo de “Contingencia”, en donde se analizará la relación de los finales de sus microcuentos con lo que experimentan los personajes.

obstante, tiene múltiples significados, numerosos significados individuales, alarmantes y accesibles y la aventura del ser humano consiste en ir en busca de esos significados'. Claramente, la más amplia variedad de estas "pequeñas muestras" ["short takes"] de esta realidad, representaría su tratamiento artístico más consistente, por eso la relación de Oates con las formas [breves].⁴⁵

Más allá de la gastada imagen del espejo que utiliza Johnson, que corre el peligro de caer en las nociones simplistas de la literatura como mero "reflejo" de la realidad social, las razones de estas "pequeñas muestras" de la autora, según el crítico, coinciden con algunas de las consideraciones que hemos tratado aquí, tanto las declaraciones sobre la narrativa experimental como las que se refieren a la micronarrativa: un discurso narrativo "fragmentado" como respuesta a un mundo caótico; en el caso de la micronarrativa, la brevedad extrema, como señalan Kaplan y Baxter, representa tan sólo "pequeñas victorias" ante la confusión. Lo fragmentario en el caso de estos relatos muy breves radica en que las acciones que se narran crean la ilusión de "una ocurrencia singular". Es decir, no sólo la visión de los personajes dentro de una narrativa extensa les revela una "realidad" fragmentaria, sino que en la micronarrativa, el relato mismo es un fragmento cuyos puntos de unión con una trama más extensa no parecerían ser muy claros. Son tan sólo momentos de angustia en la vida de los personajes, pero aparentemente desligados de la narrativa de sus propias vidas que, si bien puede inferirse, es omitida del relato.

Pasemos ahora al análisis de la micronarrativa de Joyce Carol Oates. Este análisis se hará bajo dos categorías. En primer lugar, con respecto al efecto extremo que estos breves relatos consiguen, en el siguiente capítulo los relatos se leerán bajo la noción de intensidad. En segundo lugar, gracias a tal intensidad, Oates aborda de manera eficaz una preocupación constante a lo largo de toda su obra: un mundo de contingencia. Se

⁴⁵ Greg Johnson, *op.cit.*, p.5.

exploraran las relaciones de la contingencia con el medio tan breve que escoge para representarla.

IV. Intensidad

IV.1 Epifanía y efecto de intensidad

La micronarrativa de Joyce Carol Oates, en principio, coincidiría con la visión de Charles Baxter acerca del género: un tipo de relato que por su brevedad no permite revelaciones a los personajes, un relato que se limita a mostrar “crisis súbitas”. La micronarrativa de Oates buscaría crear la ilusión de una “experiencia directa”. Si seguimos a Baxter, la micronarrativa de Oates sería un relato en el cual se “omiten las epifanías”.

No obstante, otros escritores como Julio Ortega y Michael Kaplan caracterizan la micronarrativa justamente como relatos epifánicos. Como se vio, algunos microcuentos contenidos en *Sudden Fiction*, como “The Model”, confirman esta postura. En realidad, resulta extraño que Baxter se refiera a la ausencia de epifanías cuando afirma que la micronarrativa aísla, de manera más tajante que el cuento, la crisis o “momento significativo”. La epifanía es eso justamente: un instante de mayor relevancia para el personaje que coincide, muchas veces, con el clímax de la trama. Por esta razón es importante afinar primero el término de lo epifánico para, posteriormente, analizar su papel en la micronarrativa de nuestra autora.

Baxter busca alguna forma de discurso explícito, ya sea por parte del narrador o del mismo personaje, que articule una reflexión sobre estos momentos significativos. Al no encontrar ejemplos claros en los microcuentos de su antología, concluye que no hay epifanías. Esto coincide con la postura de otros críticos como Thomas Leitch, quien hace un recorrido por las cualidades que truncan las expectativas de los lectores en varios ejemplos de cuentos estadounidenses, como los de Edgar Allan Poe, Herman Melville, Stephen Crane y Flannery O'Connor. Su argumento es que estos relatos presentan

siempre retos a los supuestos y al conocimiento previo de los personajes sin substituirlos por otras formas de conocimiento igualmente confiables al final del cuento, sin ofrecer al personaje ni a los lectores “revelaciones definitivas”. Por eso los llama cuentos de “desaprendizaje” o “desilusión”:

Es ciertamente posible cuestionar los supuestos acerca del mundo, tanto del personaje como del lector, sin substituirlos por formas más confiables de conocimiento. En este sentido, estos cuentos constituyen un reto al conocimiento más que una forma de conocimiento propiamente dicha, es decir, una forma de desbancar supuestos que no son verdaderos [...]. Los héroes, que comienzan sus historias con grandes ideales y supuestos falsos acerca de sí mismos, pierden estos ideales e ilusiones sin obtener a cambio ninguna revelación compensatoria.¹

Los personajes de los cuentos que Leitch muchas veces sólo menciona, en lugar de analizar detenidamente, terminan sumidos en la confusión, derrumbando así “sus nociones de una identidad estable” con las que iniciaron la historia. Leitch hace entonces una lectura temática buscando en vano pasajes en donde se exprese explícitamente “la enseñanza de este momento significativo”. Además de temática, su lectura es convencional, ya que determina que lo “truncado” de los cuentos es la ausencia de este discurso explícito: es decir, Leitch toma una convención que encuentra en estos cuentos, la omisión de “la enseñanza”, como algo constitutivo de la forma del relato breve.

Sin embargo, una epifanía por lo general no es descrita de manera tan obvia en la que el narrador o el propio personaje expliquen cuál ha sido la “enseñanza” recibida, de qué manera actuarán en el futuro, o qué nueva postura adoptaran frente al mundo. Como Oates sostiene en su “definición personal” del cuento, la resolución puede sólo aludirse y no necesariamente se “articula formalmente como una afirmación”. Si la epifanía es una forma de revelación, aunque sea a partir de la percepción de la belleza mundana y aunque se trate más de una contemplación estética que religiosa –como la contemplación de

Stephen Dedalus de una joven que camina sumergida en el mar en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, un ejemplo muy socorrido de una epifanía en la narrativa en lengua inglesa- el lenguaje tenderá a ser metafórico y cargado para evocar ese contacto, más que para explicar sus consecuencias en el personaje. Por otro lado, “la disolución de las ideas falsas que el personaje tenía de sí mismo”, como Leitch indica, representa ya una “profundización de la percepción”: en eso consiste la epifanía. Podemos ilustrar este último punto con las líneas finales de “Araby” de James Joyce: “Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger.” Sumido en la oscuridad del bazar, cuando apagan las luces, el joven protagonista se da cuenta que su motivación para comprarle un regalo a la hermana de su amigo, Mangan, no es tanto su amor por ella como su propia vanidad. Pero “Araby” termina ahí, en el clímax, con la frustración del protagonista.

No obstante, es indudable que muchos de los cuentos estadounidenses en donde se podría hablar de lo epifánico se han alejado de la concepción religiosa e incluso en casos extremos, como se defiende aquí de la micronarrativa de Oates, el alejamiento es tal que llega a perderse su poder de revelación. Esto puede sonar contradictorio con lo epifánico, por lo que ahora debemos ver algunas de sus definiciones. Recordemos, como lo hace M.H. Abrams, que epifanía significa literalmente una “manifestación” y se refiere, en la terminología cristiana, a la manifestación del Niño Jesús ante los Reyes Magos: la epifanía es entonces la revelación de la salvación. Antes de llegar al caso de James Joyce, Abrams recuerda también que, aunque no lo nombraban “epifanía”, el concepto coincide con lo que otros autores, como los poetas románticos Wordsworth y Shelly, definían como “*the moment*”, o un momento significativo de revelación o “visitación divina” que

¹ Thomas Leitch, *op.cit.*, pp.133-134.

debía ser “redimido por la poesía.” Aquí, la revelación para el artista es la de un orden divino ante la contemplación de la naturaleza: la experiencia estética todavía esta ligada a una noción de lo religioso.

James Joyce no sólo recupera el término “epifanía” sino que lo utiliza para describir una “iluminación profana”. Abrams lo expresa de la siguiente manera: “James Joyce adaptó el término para la experiencia secular, para significar la manifestación súbita de un brillo y una revelación al percibir un objeto común”. Posteriormente, cita al mismo Joyce en *Stephen Hero*: “Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object... seems to us radiant. The object achieves its epiphany.”² Ante todo, con Joyce se da el paso de la contemplación religiosa a una puramente estética, como en *A Portrait of the Artist as Young Man* o en el momento en que el protagonista del citado cuento “Araby” admira la belleza de la hermana de Mangan contra la luz del farol.

Pero a esto habría que añadir que las “iluminaciones profanas” a partir de Joyce se refieren, más generalmente, tan sólo a momentos donde el personaje (o el lector nada más) percibe con mayor claridad algún aspecto de su realidad, tanto un objeto como una situación. Ésta es la manera como más comúnmente se utiliza ‘epifanía’ en la crítica literaria; así lo apunta David Lodge en el capítulo “Epiphany” de su sencillo pero incisivo libro *The Art of Fiction* (1992). Acerca de los cuentos de James Joyce, Lodge plantea lo siguiente: “Varios de los cuentos de *Dubliners* parecen terminar con un anticlímax – alguna frustración o un incidente trivial- pero el lenguaje convierte este anticlímax en un momento de revelación para el protagonista, el lector, o ambos”.³ A esto agregaría que la

² Ver M.H. Abrams, *op.cit.*, pp. 80-1.

³ David Lodge, “Epiphany”, en *op.cit.*, p. 147.

revelación, como en el final de “Araby”, muchas veces no es más que esa nueva conciencia de la frustración: la “iluminación” para el joven protagonista consiste en asumir su “vanidad”, pero el cuento “no provee soluciones”, como quizá lo esperarían Baxter o Leitch.

Desde Joyce comienza a vislumbrarse lo que destaca ya en la micronarrativa de Oates: que uno de los elementos constitutivos de la epifanía, la intensidad o “el brillo súbito” (*sudden flare*) mencionado por Abrams, sobresale con respecto al de la revelación religiosa. Se podría decir que la epifanía se vacía de ese contenido de revelación hasta el grado de que, con Oates, se convierte solamente en un momento de intensidad. Porque en gran parte de la micronarrativa de esta autora, esos momentos aislados son simplemente instantes de una gran exaltación emocional, mas no de comprensión, ni revelación. La epifanía se convertiría aquí en un estado de ansiedad intenso para los personajes que, paradójicamente, ofusca en vez de aclarar su visión. En los casos menos drásticos es sólo la conciencia de esa frustración (“Slow”) o quizá la exaltación, muchas veces sexual, (“The Boy”); y en otros, es el pánico ante una amenaza y el terror previo a la muerte (“Posthumous”).

IV.2 Análisis de la micronarrativa de Joyce Carol Oates

La autora tiene tres colecciones dedicadas exclusivamente a la micronarrativa: *The Assignment* (1988), *Where Is Here?* (1992) y *Demon* (1996). De los cuentos que se analizarán aquí para ilustrar el efecto de intensidad, “Slow” y “The Boy” pertenecen a la primera colección. Los cuentos que se analizarán en el siguiente capítulo, “The Abduction” y “Accident”, así como los otros microcuentos a los que se aludirá, también pertenecen a *The Assignment*. “Posthumous” es el único que no figura dentro de esta

colección; apareció, posteriormente en *Demon*. Si lo hemos elegido es porque expone de manera eficaz la vinculación de la micronarrativa con el nuevo gótico, como en realidad toda la colección a la que pertenece. Los cinco cuentos que se analizan tienen cuatro páginas como máximo. Existen cuentos en esta colección que exceden este límite, cuestionando quizás el que sean muestras de micronarrativa, por lo menos de acuerdo con los parámetros de un Charles Baxter o de los compiladores de las colecciones *Sudden Fiction* y *Flash Fiction* (esta última pretende reunir cuentos aún más breves). No obstante, el propósito de esta elección es valorar los logros de Oates en las expresiones más compactas de estos relatos y no, de ninguna manera, prescribir la extensión límite para la micronarrativa.

Como señalaban Sigrid Mayer y Martha Hanscom, la recepción crítica de *The Assniation* no fue muy positiva después de su publicación. En algunos casos, la colección fue sencillamente ignorada debido al interés por la producción novelística y ensayística de Oates en esa época. James Atlas en su reseña del *New York Times Book Review* afirma que *The Assniation* es una colección “menor” que presenta cuentos en donde “no mucho sucede”. Irónicamente, esto es precisamente el objetivo admitido de la autora, ya que muchos de estos cuentos no son más que ejercicios o “experimentos con la forma” en donde sólo se hace un breve recorrido por los pensamientos de sus protagonistas. Y ha decir verdad, cuentos como el que lleva el mismo título de la colección (“The Assniation”) es un no muy exitoso y hasta anodino borrador sobre los pensamientos de la protagonista mientras espera una llamada telefónica en un día común y corriente. Aquí verdaderamente “no ocurre nada” en un relato que deliberadamente se deja como un boceto. Pero, como vimos en el capítulo anterior, resulta un tanto

anacrónico condenar un relato por estas razones (que no haya acciones exteriores) a un siglo ya de los argumentos de Matthews. El hecho de que en estos cuentos “nada suceda” en sí mismo no tendría por qué ser motivo de reprobación; se trataría de ver, en todo caso, si Oates consigue el efecto que busca para estas viñetas. Además, los relatos que aquí hemos escogido son más compactos y eficaces que “The Assingation” (u otros ejemplos no muy bien logrados como “The Quarrell” y “Sharpshooting”) en donde sí puede observarse la estética del miedo en su micronarrativa.

A) “Slow”

“Slow” es uno de los relatos más cortos de la colección, tan sólo un párrafo. Sin embargo, a pesar de esta brevedad, sí parece dejar espacio para una “profundización de la percepción”. De hecho, “Slow” podría considerarse solamente eso: una epifanía por parte de la protagonista en el momento de crisis de su relación matrimonial. A diferencia de algunos de los microcuentos en *The Assingation* y de quizá la gran mayoría de los cuentos de la autora, la irrupción que amenaza con transformar la vida de la protagonista no es una acción francamente violenta. Pero “Slow” es también un buen ejemplo de una “síntesis climática”.

El contexto del cuento es la rutina y la calma aparente de la vida suburbana de la clase media estadounidense. La narración solamente da cuenta de las siguientes “acciones exteriores”: la esposa, al oír a su marido llegar del trabajo, se asoma por la ventana y lo ve estacionar su automóvil; posteriormente, baja las escaleras hasta la entrada y continúa hasta salir de la casa; afuera, camina hacia el final de la vereda que lleva de la puerta al estacionamiento y se detiene a ver a su marido que sigue dentro del coche, llorando, reclinado, abrazado del volante; eso es todo, las acciones terminan ahí. No obstante, a

pesar de las limitadas acciones exteriores, desde la primera frase, el cuento narrado en tercera persona y que se focaliza en el ama de casa que observa a su marido, nos demuestra que no se trata del recuento de la rutina: las acciones del marido observadas por la esposa son calificadas con adjetivos negativos que hacen de éste un momento significativo: “the *wrong* time for him to be returning home.” La inusual hora de llegada provoca que ella vaya rastreando todos los detalles, mínimos, que rompen con la rutina, hasta llegar a la dolorosa conclusión de que algo ha cambiado en su relación. El relato contrasta las expectativas de la protagonista, creadas por ese pasado ausente en el relato pero al que se alude –un pasado dominado por la rutina y, por lo tanto, libre de conflicto– y el momento preciso de ese conflicto, es decir, la frustración de estas expectativas:

The *wrong time* for him to be returning home so she stands at an upstairs window watching as he drives up the driveway but continues a *little beyond* the area they *usually* park in front of the garage [...] and then there’s *another wrong thing*, it’s that she doesn’t hear the car door slam [...] so she turns *slow* and *wondering* from the window goes downstairs and at the door where there’s still time for her to be hearing his footsteps she *doesn’t* hear them [...] (*The Assignment*, 2; mis cursivas).⁴

A pesar de que la irrupción no sea violenta, “Slow” es, como tantos otros microcuentos de Oates, la exploración de la conciencia de un personaje en un instante de crisis y la angustia que ésta provoca. Todo comienza con la hora equivocada de la llegada del marido; después, al no oír la puerta del coche cerrarse como lo hacía cada tarde, se aleja lentamente de la ventana, llena de dudas (“so she turns *slow* and *wondering* from the window”; mis cursivas). Además de los adjetivos negativos que de manera muy indirecta apuntan a la angustia que esto pudiera provocar en la protagonista, en un relato tan sucinto, sólo encontramos una frase, una imagen que alude a la opresión experimentada

⁴ De ahora en adelante usaré solamente las iniciales de *The Assignment* (TA) para las citas de esta colección y (D) para las citas de *Demon*.

por ella en esos instantes: “like a *sleepwalker* she continues outside moving *slowly* as if *pushing through* an element *dense* and *resistant* but transparent like water” (mis cursivas). El entorno se torna tan extraño que se vive como lo haría un sonámbulo: esto sugiere esa desconexión entre la mente y el cuerpo tan común en los personajes asediados del gótico, aunque aquí se trate tan sólo de una sensación breve en un aparente contexto de normalidad. La breve opresión que experimenta provoca que perciba el ambiente como algo “denso” que la obliga a desplazarse con “lentitud”: el aire se vuelve una fuerza contra la que tiene que contender. Podemos recordar el clima “duro y hostil” de Detroit: imagen a la que Oates recurre para significar un mundo incierto y violento. En “Slow”, es como si la irrupción del conflicto trajera esa violencia a la quietud suburbana, una región normalmente “sin clima” dentro del universo de la autora. Que el aire se “convierta” en un elemento denso y pesado es una forma oblicua de narrar la experiencia de un personaje en un momento de crisis. Pero la sutileza de esta narración, cabe señalar, es algo que Oates no consigue a menudo en sus relatos.

La densidad y la resistencia que opone el aire a la protagonista, su carácter casi líquido, contribuyen a que, tanto personaje como lector, sientan que el tiempo mismo se detiene: aunque el relato sea de un párrafo, concentrarse únicamente en esos instantes de la historia tiene el efecto paradójico de dar la sensación de lentitud. Estos instantes, conforme avanza la narración, transcurren con pesadez hasta dar la impresión de que las acciones casi se congelan. En ese momento, la protagonista se queda totalmente quieta, contemplando a su marido dentro del coche.

En términos de Luz Auorora Pimentel, “Slow” es una narración en “escena”, es decir, el tiempo de la historia coincide con el tiempo del discurso o sucesión textual. En

este brevísimo relato no hay saltos en la cronología; como ya vimos, la única forma en la que se alude al pasado de la historia es por los adjetivos y adverbios que la narradora utiliza desde la perspectiva de la protagonista para indicar que el momento que se narra difiere de su experiencia previa, pero eso es todo, no hay narración alguna que nos informe sobre ese pasado. Tampoco encontramos indicaciones como para poder hablar de algún tipo de pausa descriptiva. No obstante, a pesar de que se trate de una narración en escena, hay una sensación de lentitud. En primer lugar, esto se consigue por la reiteración de la palabra *slow* que califica las acciones de la protagonista. Pero también, narrar las acciones del marido, o ausencia de ellas, desde la conciencia de la protagonista contribuye al efecto de lentitud. Porque, aunque se trate de acciones (estacionar el coche o abrazar el volante), al dar cuenta de esto desde la percepción del personaje la narración se acerca a una descripción; especialmente al final, cuando la protagonista se detiene a contemplar una especie de cuadro: su marido reclinado, abrazando el volante, sus hombros temblando, llorando. Como indica Pimentel citando a Genette, cualquier descripción, por “detenerse en los objetos y en los seres considerados en su simultaneidad” parece “suspender el flujo del tiempo”.⁵ Como dijimos, aquí no se trata de una pausa descriptiva por parte de la narradora, pero, como también indica Pimentel, “las descripciones focalizadas que tengan una función plenamente narrativa y que correspondan a un acto contemplativo en el tiempo diegético” tienden también a dar un efecto de lentitud.⁶ “Slow”, entonces, como toda escena es un “tempo variable” que en este caso presenta sólo “ligeras retardaciones”. Sin embargo, el efecto de estas retardaciones no es tan “ligero”: el tiempo parece detenerse.

⁵ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p.50.

⁶ *Loc.cit.*

La incertidumbre de la protagonista la oprime al grado de hacerla sentir que el aire la detiene. Pero este aire “pesado” es también “transparente”: le permite contemplar el cuadro; al detenerla, ella es capaz de percibir un momento decisivo de su vida. El aire, la narración misma, aíslan o enmarcan un instante crítico a partir del cual el ama de casa “profundiza su percepción”: “and in that instant she knows that her life will be split in two though she doesn’t, as she makes her slow way to him, know how, or why.” Es cierto, el relato termina antes de que la protagonista pueda elaborar el cómo o el por qué de la ruptura; “Slow” es la concentración en la crisis, en el instante de cambio con respecto a un pasado sobre el cual el lector sólo puede hacer suposiciones. “Slow” solamente explora la conciencia alterada del personaje, pero es a partir de ahí que llega, lentamente, a una especie de epifanía. A pesar de que el efecto que produce la mayoría de los relatos de *The Assignment* es el de ser una especie de prisiones que aíslan a los personajes en instantes de crisis, la transparencia opresiva de “Slow” es también una ventana a un futuro distinto, más allá de la incertidumbre del presente (aunque sólo se aluda a este futuro y no se “articulen explícitamente” los motivos de la ruptura ni la “enseñanza” de la epifanía). De los microrelatos que se analizan aquí, “Slow” es el que más se acerca a la definición personal del cuento de Oates: la frustración de las expectativas de la protagonista y la incertidumbre son la pauta para un cambio. “Slow” presenta una “profundización de la percepción” y, de manera muy sutil, la “apertura” de la que habla Cortázar hacia algo más allá de la selección narrativa.

B) “The Boy”

“The Boy” muestra con mayor intensidad que “Slow” una síntesis climática. Está narrado en primera persona, desde la conciencia de la protagonista, una profesora de escuela, en

un instante de exaltación. Esta exaltación se debe primero a la excitación sexual cuando la profesora intenta seducir a uno de sus alumnos, y posteriormente a la frustración cuando el “niño” que no parece tener “ni siquiera catorce años”, atemorizado, no responde a su seducción. Al igual que “Slow”, en “The Boy” hay pocas acciones exteriores y ante todo se da cuenta del ir y venir de los pensamientos de la protagonista que muestran una transición, cuyos límites no son muy claros, de su deseo impulsivo a su insatisfacción. Por tanto, el clímax narrativo se relaciona aquí con el clímax sexual que se transforma en frustración al no consumarse el acto (anticlímax). El cuento termina justo en el punto máximo de la frustración, es decir, termina con un final truncado. Tal corte abrupto imposibilita una resolución. En “The Boy”, un cuento de sólo dos páginas, efectivamente no “hay tiempo ni espacio para revelaciones” y la protagonista, sumida en la confusión, no tiene la oportunidad de comprender su situación. Aquí nos encontramos ante una intensidad vaciada de contenido de revelación. El cuento en sí mismo es sólo una “síntesis climática”, acaso “anticlimática”.

“The Boy” comienza con un breve antecedente: un chico un tanto impertinente acosa a su profesora de manera juguetona: “There was this boy named Kit, all semester he pestered me with love, called out Hey good-lookin’ on the street, after class he’d hang around eyeing me, Hey teach you’re a peach, smart aleck giggly staring, wet brown eyes, smooth downy peach-skin didn’t look fourteen but he said he was seventeen [...]” (*TA*, 3). Sin más preámbulo, la narración salta inmediatamente en la siguiente oración, al momento en que la protagonista (que se mantiene anónima como “el niño”) ha optado ya por llevarlo a un motel para seducirlo: “I said, All right damn you, I drove us into this place I knew in the woods”. La elipsis omite el momento de la decisión, la protagonista-

narradora nos “arroja” a la siguiente escena: la narración de “The Boy” nos “arroja”, desde la segunda oración, al “vórtice” de las emociones exaltadas de la profesora. Esta escena de la que no hay salida es su supuesta “estrategia de seducción” (*strategy to please*), término por demás inadecuado ya que el único patrón de conducta que la protagonista sigue es el de la apresurada satisfacción de su deseo.

Gary Waller, en su mencionado estudio, sostiene lo siguiente acerca de la obra de la autora: “la ficción de Oates nos lanza a una atmósfera que se percibe intensamente”.⁷ La “atmósfera” a la que “somos lanzados” como lectores en el caso de “The Boy”, no sólo se refiere al sórdido motel con madera falsa y una mezcla de olores desagradables que han intentado disimular con desodorante (un decrepito lugar que, cabe señalar, hace eco del sórdido intento seducción). Más bien, a lo que se refiere Waller es que esa atmósfera, de decrepitud en este caso, nos es dada desde la perspectiva de sus personajes. En otras palabras, la información narrativa es filtrada a través de las limitaciones de este personaje; “cualitativamente”, se nos da acceso al mundo de “The Boy” desde la percepción y cognición de la profesora en un momento de exaltación. Sin embargo, a diferencia de lo señalado por Waller para la obra de Oates en general, “el extremismo” o “intensidad emocional” de su narrativa no conduce a un “patrón de auto-descubrimiento” para la protagonista de este cuento. Aquí nos encontramos ante una exaltación emocional sin comprensión: ésta es “la experiencia” para la protagonista de “The Boy”, como lo es, en realidad, para la gran mayoría de los personajes de su micronarrativa. En cambio, los términos en los que Waller habla de “la intensidad emocional” sí resultan pertinentes no sólo para “The Boy” sino, como iremos viendo en este capítulo y el siguiente, para la micronarrativa de Oates en general: “las acciones parecen ser inevitablemente violentas,

el discurso sale a borbotones y es hostil, y los miedos subyacentes irrumpen constantemente en la superficie de la acción.”⁸

La narración da cuenta de las trepidaciones de la profesora que tornan la sintaxis en algo cada vez más entrecortado: sus sensaciones se apilan una sobre otra, separadas sólo por comas, lo que da la ilusión de una aceleración al acercarse al punto máximo de la frustración del personaje. La “estrategia de seducción” comienza de la siguiente manera: “there was some fooling around, getting high, quick wisecracks you roar your head off but can’t remember five minutes later, we were both getting excited”. Sin más aviso, el siguiente paso en su “estrategia” es tomarlo por el miembro sexual lo que provoca el miedo inmediato en su joven “víctima”: “breathing fast and shallow, was he afraid? But why? of me? hey why?”. Sin embargo, atrapada en este ciclo, le es imposible comprender las razones de la reacción del niño: su excitación, reflejada en el ritmo mismo de la narración, va en un ascenso imparable que no le permite frenarse para tales indagaciones.

Los acontecimientos del cuento se presentan desde el filtro de la protagonista y le producen la sensación de que suceden cada vez más rápido. La siguiente frase en donde ella escucha, rápidamente, “la TV o un radio” que luego se calla, es un buen ejemplo de la percepción desde su postura en el mundo narrado: “God I was hot, down the hall a radio or TV going loud and then a door slammed and you couldn’t hear it.” No obstante, la intensidad de las emociones de la profesora es expresada, ante todo, a través de una metáfora, conducir en una carretera llena de curvas: “now I was flying high and spinning going fast around a turn in the mountains, Ooooo, hair streaming out behind me like it hasn’t done in fifteen years”. El ir y venir de sus pensamientos provocado por la

⁷ Gary Waller, *op.cit.*, p.10.

⁸ *Loc.cit.*

excitación es como dar vueltas en un automóvil a gran velocidad; “I was crying no I was laughing”, sus pensamientos, dudas, pasan fugaces, ahora ni siquiera separados por comas.

Cabe señalar que tanto el automóvil como la carretera, aquí como las metáforas de “intensidad emocional”, son imágenes recurrentes en la narrativa de Oates. Esto es algo que se explorará con mayor detalle en el siguiente capítulo cuando se vean también como una metáfora del mundo de contingencia que presenta. Por el momento, podemos señalar que en general, en la narrativa de la autora el conducir en una carretera se presenta como una imagen paradójica que puede apuntar tanto a la apertura y libertad de “la experiencia americana” como a una pérdida de control que puede llevar a la destrucción; por otro lado, el coche puede ser visto como un “vehículo” para acceder a esa libertad, o como a una prisión. En “The Boy”, el automóvil desplazándose vertiginosamente por la carretera, es sólo la comparación que la protagonista emplea para describir sus propias emociones: tanto la excitación como la frustración.

Al fracasar en su seducción, la profesora vuelve a sentir como si estuviera en una carretera: “I closed my eyes seeing the road tilt and spin”, como había sentido hacía unos instantes cuando intentaba desvestir a su alumno. Hacia el final, su deseo apresurado y atropellado de los primeros instantes se transforma en enfado: “Oh fuck it the beer’s going to get warm”, “let’s knock the shit out of this place”, pero se trata de la misma intensidad emocional. Hay una gradación del deseo a la frustración, pero es casi imperceptible para la misma protagonista, atrapada en el ir y venir de una exaltación que no encuentra cauce.

“The Boy” termina en el punto más alto de la frustración de la protagonista: “I just lay there thinking, All right kid, all right you bastards, this is it.” Al concluir abruptamente, no hay espacio para una descarga emocional, como sucedería al consumarse el acto sexual. Cualquier posibilidad de cambio ha quedado vedada, “truncada” como diría Thomas Leitch. Con esto llegamos a una interesante paradoja del cuento: al omitir un desarrollo del personaje en el tiempo, al imposibilitar un cambio aislando tan sólo un instante de su vida, el cuento representa una situación estática, una parálisis, que contrasta con la sensación de velocidad que su excitación le provoca. La imagen de avanzar a gran velocidad en una carretera abierta, en las montañas, resulta irónica: tal imagen de libertad contrasta con las vueltas en círculo de sus emociones, mientras se encuentra dentro del sucio cuarto de un motel. En realidad, esta imagen de la carretera se relaciona con los viajes de ida y vuelta que la profesora tiene literalmente que hacer todos los días para desplazarse a sus mediocres trabajos de medio tiempo. La imagen que la protagonista encuentra para expresar sus emociones resulta ser una engañosa y falsa visión de libertad que, en realidad, es un eco de su vida rutinaria. Esto establece un irónico paralelo entre su frustración sexual y sus frustraciones cotidianas de lo que, a pesar de ser la narradora de este relato, la profesora no es consciente. Para utilizar otra imagen: el relato mismo es una especie de prisión que la mantiene atrapada en un angustiante momento de su vida sin la posibilidad de superarlo.

“The Boy” es, de manera extrema, una síntesis climática (o anticlimática, ya que el acto sexual no se consuma). Como vimos anteriormente, Frank O’Connor decía que “Hills Like White Elephants” “arrojaba la luz intensamente” sobre la decisión del aborto, es decir, sobre el momento climático de una historia de pareja. De la misma manera, “The

Boy” arroja esta luz sobre la seducción fallida de la profesora. El resultado es un relato muy distinto: el primero, fiel a la técnica de Hemingway, se concentra en el intercambio entre los personajes y prácticamente no nos da acceso a su interioridad, nos muestra sólo la superficie; el de Oates, en cambio, nos presenta el momento elegido desde la exaltación de la protagonista; uno diálogo y el otro monólogo. Pero la síntesis en ambos es tal, especialmente en “The Boy”, que se podría incurrir en la tentación de afirmar que se trata de “ocurrencias singulares”: tan solo un clímax sin trama, sin antecedentes ni desenlace, sin cambio de un estado de cosas a otro.

No obstante, este no es el caso. “The Boy”, como “Hills Like White Elephants”, es, efectivamente, síntesis climática de lo que podría ser un relato más extenso al que se alude. Como acotaba Pimentel, un acontecimiento que tiene sentido, “no se restringe a una ocurrencia singular, aislada de otras,” sino que está en relación con otros acontecimientos dentro del “entramado conceptual que llamamos acción”.⁹ En este caso, la acción incluye pensamientos y emociones, los “movimientos internos” de los que también habla Oates en su definición personal del cuento, como parte de una trama, a pesar de que aquí sean circulares y no lleven a ningún lado. Aun en un cuento como “Slow”, en donde la síntesis es mayor, en donde de hecho no se da información anterior a lo que se narra, el acontecimiento tiene sentido precisamente porque difiere de un pasado al que se alude y apunta a un futuro distinto, que también, solamente puede inferirse. Como señala Pimentel, todo quehacer humano presupone un entramado que le dé sentido; los acontecimientos de la micronarrativa de Oates, por más sintéticos, no son hechos que pretendan ser aislados o arbitrarios. Su síntesis tiene un propósito, como el final truncado por la narradora: fortalecer el efecto de intensidad. “The Boy” dentro de esta lectura es

una mirada breve a la vida de una profesora en un momento de angustia, lo que, a su vez, hace eco de las frustraciones de su vida.

Sin embargo, “The Boy” sí presenta instancias de la historia de la protagonista fuera del momento principal que se ha seleccionado. Como vimos, la coquetería del alumno durante todo un semestre es resumida en la primera frase del cuento: el tono juguetón del niño es reproducido en el tono mismo de la narración que comienza como si se tratase del recuento de una anécdota, de una conversación: “There was this boy named Kit, all semester he pestered me with love.” Posteriormente, como también mencionábamos, hay una elipsis que nos “arroja” al momento donde los dos se dirigen al motel. El sórdido lugar es descrito, eficazmente, en esta misma frase e inmediatamente nos encontramos en la escena de la seducción. Aquí también hay un breve resumen antes de que comience la “seducción” de la profesora: “there was some fooling around, getting high, quick wisecracks [...] we were both getting excited.” En estos momentos y hasta que la profesora toma a su alumno por el miembro sexual, la breve narración de “The Boy” ha sido resumida y elíptica. En cierto sentido, lo apresurado de la profesora para satisfacer su deseo se refleja en lo apresurado de la narración que no toma mucho para llegar al “momento significativo”.

Incluso dentro del momento significativo que aísla “The Boy”, hay por lo menos una frase, de entre los pensamientos exaltados de la protagonista, que remite al pasado y nos muestra un poco su perfil. Nos referimos a la alusión a su trabajo: “it would make me happy too, not just strung-out, part-time shitty teaching jobs that I had to drive twenty-three miles one way to get to, thirty miles the other just one-year contracts, sorry that’s how it is that’s how it is all over these days. And these pouches under my eyes and a

⁹ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 19.

twisty look that scares the nice shy kids.” Sin necesidad de recurrir a una analepsis propiamente, la narradora consigue mostrarnos algo significativo de su pasado entre las vueltas de su pensamiento. La frustración de la vida rutinaria de esta cansada profesora explica lo apresurado y agresivo de su seducción y la reacción temerosa del alumno. Sin tener que extraer la narración de la síntesis climática, se nos da información narrativa que sirve para construir una trama a la que sólo se alude de manera sucinta.

Otro aspecto que resulta interesante de “The Boy” es que la perspectiva desde la que se narra es la del agresor, la profesora, y no la de la “víctima”, a diferencia de la mayoría de los cuentos de Oates. En “The Abduction”, por ejemplo, una adolescente es raptada por un extraño veterano de guerra, cuyos motivos permanecen inaccesibles tanto para la adolescente como para los lectores. Por el contrario, en “The Boy” se exploran los impulsos sexuales de la maestra que, no obstante, parecen estar fuera de su control. Esto pone de relieve una constante en la narrativa de la autora: lo peligroso del contacto con los otros, especialmente del contacto sexual. Podemos recordar un cuento como “The Dead” en donde Ilena Williams, la protagonista, siempre intuía algo posesivo y amenazador en las relaciones sexuales que mantenía tanto con su esposo como con su amante; sentía que se perdía en ellos mientras “invadían” su cuerpo. Gary Waller observa lo siguiente con respecto al peligro de las relaciones en Oates: “El amor nos demuestra, a pesar del miedo, la violencia y el dolor que produce y de lo vulnerable de la personalidad frente a él, que la disposición de cambiar y salir de uno mismo es lo único que puede acercarnos a nuestra redención”.¹⁰ Sin embargo, por lo menos en “The Boy”, el “peligro de perderse en el otro” no está idealizado de ninguna manera como una forma arriesgada pero valiente, de ir más allá de una personalidad rígida y una situación protegida. La

seducción fallida de la profesora no es ningún intento por “trascender” su frustración a pesar del peligro.

Por el contrario, se trata de un personaje común, una profesora de escuela. En este sentido, como en gran parte de *The Assignment* y de hecho en gran parte de la narrativa de la autora, estamos ante el retrato del *ennui* de vidas sencillas sin grandes expectativas, no se trata de grandes personajes. Sería difícil hablar aquí de una resistencia por parte de los personajes, como a la que también hace referencia Oates, para “trascender en un entorno hostil”, ya que la única guía de la profesora de “The Boy” son sus impulsos motivados por su deseo sexual. Esto se opone a lo que plantea Waller cuando asegura que en el contacto violento de la sexualidad existe la posibilidad de salir de la parálisis. “The Boy” acentúa el carácter agresivo de la profesora, quien pareciera carecer de voluntad y estar a merced de estos impulsos (algo significativo también es que el ‘agresor’ es un personaje femenino, con lo que la sexualidad no sólo representaría una amenaza para las mujeres en el universo de la autora).

Aunque los comentarios del reseñador Robert Kiely forman parte de una crítica motivada por el rechazo emocional más que por una evaluación de los méritos de la autora, estos llevan algo de razón. En un artículo de los años ochenta, Kiely llama la atención sobre los personajes de Oates y su “reduccionismo”. Afirma que los personajes de la autora son guiados por lo que él llama “una energía animal” y que actúan de manera compulsiva. Kiely hace bien en observar que los personajes de Oates carecen de voluntad y nunca toman decisiones: “se trata, en su mayoría, de criaturas sin voluntad y, por lo tanto, con muy poco de lo que normalmente conforma a un personaje. No eligen una acción en vez de otra [...]. Son manojos de compulsiones que actúan de manera cruda y

¹⁰ Gary Waller, *op.cit.*, p.4.

destruictiva.”¹¹ No se trata de sostener que “las criaturas de Oates” carecen de lo que “normalmente conforma a un personaje”, sino simplemente de señalar que así son muchos de sus personajes, como la profesora de “The Boy”: frustrados, impulsivos y presas de la angustia.

Al elaborar un poco sobre los comentarios de Kiely, podemos apreciar que la profesora de “The Boy” no es más que un personaje gótico, un “grotesco” en los términos de Irving Malin. La ausencia de voluntad, el actuar compulsivo y la auto-destrucción que identifica Kiely recuerda a los protagonistas débiles y patológicamente narcisistas del gótico, según Malin, sumidos en el aislamiento y que hacían de la realidad un “espejo distorsionado” de sí mismos. Esto bien podría ser el caso de la protagonista de “The Boy”. Los giros de su pensamiento durante su exaltación son muestra de ese narcisismo o, por lo menos, de una incapacidad de comunicarse con su “amante” o víctima. Su deseo la hace volcarse sobre su alumno de manera compulsiva y no le permite comprender las reacciones de temor y rechazo.

No obstante, para finalizar el análisis de “The Boy”, es importante hacer una acotación: si bien la frustración es el elemento central de este relato, también es cierto que éste no está desprovisto de sentido del humor. Al poner el énfasis en la angustia de los relatos de Oates se puede perder de vista una cierta ironía, como en realidad le sucede a la gran mayoría de los reseñadores y críticos de su obra. En primer lugar, la experimentación en “The Boy” no sólo radica en la brevedad extrema, en el final truncado y en la ilusión de una “experiencia directa”. La experimentación también representa poner a la mujer en el papel de la seductora, en este caso frustrada. La profesora no comprende por qué su alumno se atemoriza: “was he afraid? but why? of

¹¹ Robert Kiely, “An American Voice”, en *The New York Times Book Review*, p. 2.

me? hey why?” Una posible explicación es que se encuentra en una posición a la que no está acostumbrada. “The Boy” sería, con esta lectura, la breve narración de los intentos fallidos de una inexperta seductora. Ciertamente, la exageración en los pensamientos angustiados de la profesora podrían verse también como un toque irónico. Esta ironía podría verse reflejada en algunas instancias, como la breve auto-descripción física de la profesora con sus “ojeras que espantan a los niños buenos y temerosos” o cuando, para tranquilizar a su alumno, le asegura que no hay problema, que su “mami está muy lejos”. Estos detalles matizan un poco lecturas que sólo atiendan a la exploración de la angustia del personaje, matizan la estética del miedo de “The Boy”.

C) “Posthumous”: intensidad gótica

“The Boy” apunta hacia un aspecto importante en la micronarrativa de Oates: el gótico. El crítico Walter Allen afirma lo siguiente sobre la narrativa breve de la autora en general: “Oates ha sido catalogada como una escritora ‘gótica’ debido a la intensidad con la que muestra el horror y la violencia”.¹² Pero el vínculo con lo gótico también ha sido identificado específicamente en su micronarrativa por algunos críticos. Greg Johnson, en su extenso estudio sobre los cuentos de la autora, tan sólo menciona la micronarrativa en un párrafo y en éste la describe justamente en términos del gótico. Johnson se refiere a *The Assignment* de esta manera:

En *The Assignment* [...] cuentos como “Blue-Bearded Lover” y “The Others” recuerdan al gótico del siglo diecinueve, mientras que otros exploran la intensidad psicológica y el balance precario entre la cordura y la locura que tradicionalmente se asocia con el género. Con escenas breves y truncadas y una intensidad poética, estos cuentos tienen un impacto brutal y a veces terrorífico; revelan de forma económica y directa, hábil y sin titubeos, las ansiedades, anhelos y obsesiones que yacen justo bajo la superficie de la vida “cotidiana”.¹³

¹² Walter Allen, “Joyce Carol Oates”, en *The Short Story in English*, p. 383.

¹³ Greg Johnson, *op.cit.*, p. 83.

Los cuentos al estilo del gótico decimonónico no serán analizados aquí. En cambio, como puede apreciarse, los términos en los que Johnson se refiere al otro tipo de microcuentos góticos es justamente como aquí los hemos analizado: personajes entre la cordura y la locura presentados en escenas “truncadas” que por su brevedad producen un fuerte impacto en el lector. Johnson, incluso, se refiere al efecto de la micronarrativa como uno de “intensidad”, aunque no elabora más al respecto, y por supuesto, no lo piensa como “una epifanía vaciada de contenido”. Este efecto de intensidad, según Johnson, radica en mostrar de una manera directa “las obsesiones y ansiedades” debajo de la vida “cotidiana”. Como podemos recordar, ésta es precisamente la forma en que Irving Malin expresaba el objetivo del nuevo gótico y M.H. Abrams el del gótico tradicional.

Lo ‘gótico’ se va concibiendo de manera más amplia y, por lo tanto, deja de ser un género estrictamente para ser, en realidad, una cualidad de la obra. En términos más amplios, Oates ha señalado que el “gótico con ‘g’ minúscula simplemente se refiere a una obra en donde se liberan extremos de emoción”.¹⁴ Las declaraciones de la autora sobre el gótico no se reducen a esta generalización, de hecho, el gótico es una preocupación constante en sus reflexiones ensayísticas además de ser recurrente en su narrativa.

No obstante, esta caracterización tan amplia del gótico es un buen punto de partida para “Posthumous”, un devastador cuento de dos páginas que representa una síntesis climática de manera aún más tajante. El relato recorre los últimos segundos de vida de una mujer que yace en el suelo de su departamento, ensangrentada, mutilada, en estado de “shock”; no hay referencias al pasado y el futuro es certero: la muerte unos instantes después del fin del relato. Las otras declaraciones sobre el gótico de la autora son pertinentes para cuentos más extensos o novelas, ya que dependen del desarrollo de una

trama; por ejemplo, su análisis del papel de “la víctima inocente que se vuelve cómplice de su victimario”.¹⁵ En “Posthumous”, únicamente sabemos que la protagonista ha sido víctima de un ataque brutal, quizás una violación, pero nada más: los motivos, la forma en que esto ha sucedido son desconocidos para el lector, así como para el mismo personaje en ese momento de confusión. “Posthumous” no presenta otra realidad más que la conclusión, no sólo de la trama, sino de la vida de un personaje que ha padecido un final violento. Por esta razón, “Posthumous” es un ejemplo mucho más extremo de la estética del miedo de su micronarrativa.

La epifanía ha sido sustituida aquí por una ‘conciencia de muerte’. En los breves instantes sobre los que versa “Posthumous”, el personaje va de la confusión a la negación y al pánico. Pero, a pesar de que se resiste a creer que es ella misma la que está a punto de morir, la protagonista experimenta una percepción intensificada propia de los momentos antes de fallecer. La narración comienza con un “martilleo”, con “unos latidos del corazón” que son casi imperceptibles pero que, poco a poco, incrementan su intensidad, como “emergiendo del horizonte al amanecer”: “In the distance as if emerging from the horizon as the earth rotates to dawn, a spiky-notched hammering, pounding” (D, 17). Amanece y la protagonista despierta a su peor pesadilla. El martilleo, el sonido lejano, es la sirena de una ambulancia que, según la narradora, la protagonista se “imagina” en un edificio a kilómetros de distancia, habitado por desconocidos. Es decir, “este pánico familiar” (“*Is the alarm fire?*”), esta conocida situación de peligro, se imagina como algo alejado de la experiencia del personaje. Pero de pronto, “a pasos agigantados”, el sonido se acerca (“*A fire in our building?*”) hasta que es obvio que el

¹⁴ Joyce Carol Oates *apud* Greg Johnson, *op.cit.*, p.81.

¹⁵ *Ibid.*, p.82.

peligro es de la propia protagonista: “There can be no mistaking it now: and the rude rattling of the doorknob: they are at the front door of your apartment” (*D*, 17). “Posthumous” apunta a un ‘qué pasaría si’ de pronto fuera uno mismo el que experimentara esa situación de peligro que suele imaginarse como algo lejano que le ocurre a extraños. La narración trae de manera brutal al aquí y ahora del personaje su peor pesadilla: la protagonista comienza esta historia, arrojada sobre el suelo, sin comprender lo que ocurre y poco a poco va cayendo en cuenta de su horrible situación, sobre todo a través del tacto y del oído; su mirada se encuentra fija en el techo. No obstante, la pesadilla resulta tan insoportable que intenta negarla desesperadamente: “*I am only sleeping and you are my nightmare, apart from me you don’t exist, don’t touch me!*” (*D*, 20). La toma de conciencia de la protagonista en “Posthumous”, la revelación, queda reducida a un ‘despertar al terror’.

Sin embargo, más que una hipótesis, el tono del relato es el de una sentencia, como indican las primeras palabras: “This is the way it was, or will be” (“así fue, o así será”). “Posthumous” comienza con la certeza de una narración o de una predicción. Aunado a esto, la sensación de inmediatez se consigue a través de otro recurso: la narración en segunda persona (“You imagine it”). La narradora pone al lector en el lugar del moribundo personaje con lo que la mediación parece disminuir: el lector se imagina la condición del personaje en ‘carne propia’ durante su lectura. Esta forma de narrar apoya la ilusión de “experiencia directa” que Oates busca. La sensación de inmediatez es también un comentario sobre el gótico, como lo es en realidad, el nuevo gótico sobre el gótico tradicional: el terror de la violencia ya no se encuentra lejos, en una tierra

fantástica poblada de seres sobrenaturales, sino en la realidad cotidiana, como en este caso, de un departamento cualquiera en alguna ciudad estadounidense.

El 'shock' es tal que la protagonista experimenta una especie de desconexión con su propio cuerpo; en otras palabras, una especie de separación mente-cuerpo recurrente en los personajes góticos. Prueba de esta desconexión es el fuerte contraste entre lo concreto de las descripciones de la narradora y la incapacidad del personaje para relacionarlo con su situación. Es decir, se describe apelando al tacto del personaje, pero tal descripción no va acompañada del dolor que se experimentaría después de haber sufrido un ataque de tal violencia:

You are partly clothed and very cold. Why are you so cold, you can't comprehend, the light woollen blanket wrapped tightly about you as in a child's urgent embrace but your legs are exposed, calves, ankles, feet. So exposed, the soles of your feet [...] Your legs seem twisted beneath you as if you've fallen from a great height (*D*, 18).

Al darse cuenta de que está tendida en el suelo, la protagonista desea levantarse pero le es imposible. La mención de sus "piernas torcidas debajo de ella" explica por qué es incapaz de incorporarse. Pero la forma directa y sencilla con la que se describe no corresponde al dolor que debería experimentar al tener las piernas destrozadas "como si hubiese caído desde una gran altura".

Su cuerpo se describe como un objeto desligado de lo que la protagonista siente. Otro ejemplo es la descripción de la sangre: "You are desperate to hide in the blanket but there is something congealed in it, sticking to your hair." Se trata de una descripción oblicua, es decir, no se menciona directamente la palabra 'sangre' sino que se hace referencia a ella como "algo coagulado sobre la sábana" que se le adhiere al cabello. Oates consigue un eficaz efecto de terror a través del contraste entre las crudas descripciones y la confusión del personaje. Pero las referencias indirectas no son

solamente un recurso para crear este efecto de contraste; “Posthumous” muestra que, producto del ‘shock’, el personaje sufre de una desconexión con su cuerpo.

Su incapacidad de actuar se debe a esta desconexión. Sus pensamientos (o lo que pensaríamos nosotros, lectores, en tal situación) interrumpen abruptamente la narración en cursivas: exclamaciones de confusión, de incredulidad y de terror. A excepción de las dos primeras preguntas, estas frases son gritos desesperados de la protagonista ante la humillante intrusión de la policía. Pero estos gritos nunca parecen salir de boca del personaje ya que no obtiene respuesta. Se trata de exclamaciones que gritaría si fuera capaz de articularlas, pero que nunca salen de su mente: *“Why are you here? Go away! No one has called the police!”* De la misma manera, intenta levantarse y cubrirse, pero su cuerpo no le responde.

Existe, entonces, una distancia tajante entre la percepción del personaje en esos últimos instantes de su vida y su entorno. Los policías la observan de hecho ya como a un cadáver. Esto nos trae al aspecto más destacado de “Posthumous”, otro contraste: el contrapunto entre la perspectiva del personaje, desde su parálisis, y el diálogo de los policías. Todas las descripciones, aunque vengan de la voz de la narradora, se producen desde la perspectiva de la protagonista. Por esta razón, a la sangre no se le nombra sino como algo “coagulado” y “pegajoso” ya que ella no logra comprender qué es lo que se adhiere a su cabello. No hay descripciones hechas desde una perspectiva fuera de la conciencia de la protagonista. Una visión exterior nos es dada únicamente a través de lo que dicen los policías que, en su tono brusco, nos permite inferir que la protagonista ha sufrido una agresión brutal. El diálogo no es demasiado explícito; cuando observan detenidamente a la víctima, de una manera en que ella nunca antes habido sido

observada, los policías exclaman: “‘Je-sus God!’ one of them says, whistling thinly. Another says, swallowing, ‘What *is* it? Is-?’ The third says grimly, yet with an air of satisfaction, ‘Huh! You know what that is’” (*D*, 20). No obstante, el diálogo es un trasfondo que permite reconstruir la situación que no se muestra por completo ya que la víctima se encuentra sumida en el bloqueo y la negación.

“Posthumous” es un grado extremo de “síntesis climática”, sin pasado y mucho menos, futuro. Tal parálisis representa una imposibilidad de cambio absoluta. El relato explora la experiencia exaltada de la protagonista en un momento crítico, tanto de un pánico exacerbado, como de una percepción distorsionada y exagerada. La luz se torna cegadora, la cacofonía de los radio-transistores de los policías le recuerda a unos pericos graznando y sus caras se ven ‘borrosas’ y deformes. La intensidad de estos instantes se transmite a través de estas imágenes que, según Oates, pretenderían ser un recuento más o menos “realista” de esta situación límite. Ya que para la autora, “si el gótico posee el poder de fascinar al escritor es sólo porque sus raíces se encuentran en el realismo psicológico”.¹⁶ Oates refuta, como hemos visto, una oposición entre el realismo y otras técnicas narrativas. Pretende que a través de los efectos de intensidad y de contraste que hemos analizado, se dé un recuento si bien exaltado también verosímil de tal estado de ‘shock’. Indudablemente se trata de una hipótesis por parte de la autora, ya que evidentemente, nunca ha experimentado algo de esa índole. El resultado es un relato perturbador, pero también un tanto exagerado y efectista, característica que, por otra parte, siempre ha formado parte del gótico.

¹⁶ *Loc.cit.*

V.- Contingencia

Tragedy had struck, motiveless like a shaft of lightning
- Joyce Carol Oates, "I Had No Other Thrill or Happiness: The Literature of Serial Killers."

V.1 Un mundo de contingencia

Los Estados Unidos de la autora es un lugar obsesionado con la violencia que con frecuencia se presenta como la única solución a todos los problemas. Son un lugar de apertura, posibilidades y movimiento, a la vez que de destrucción. Como consecuencia, sus personajes se refugian en una vida suburbana protegida. No obstante, en esta quietud, permanece la sensación de que el equilibrio puede romperse en cualquier momento, hay un miedo que subyace a la experiencia de todos sus personajes. El crítico Walter Allen describe esta presencia en la narrativa corta de Oates así: "lo que importa es el suspenso, la amenaza, un sentimiento que permea su brillante tratamiento de las texturas de la vida estadounidense".¹ La violencia irrumpe constantemente en la vida de los personajes desde el exterior, aunque en ocasiones ésta proviene de ellos mismos. Pero aun cuando éste sea el caso, casi siempre les resulta incomprensible. Harold Bloom revierte las declaraciones de Oates sobre Flannery O'Connor para describir el universo de la propia Oates: "no hay nada que reconocer, sólo una experiencia que sufrir";² un elocuente epígrafe para la narrativa de Oates.

En su ensayo "New Heaven and Earth", Oates también declara: "las grandes obras literarias se ocupan del alma humana presa de la estampida del tiempo, incapaz de calibrar la profundidad de lo que ocurre ante ella".³ Con esto acentúa la dificultad de interpretar un mundo impredecible. La mejor literatura, según la autora, es la que lidia

¹ Walter Allen, *op.cit.*, p. 384.

² Joyce Carol Oates *apud* Harold Bloom, *op.cit.*, p.5.

con este fenómeno. Ello nos recuerda su propuesta de escribir una obra narrativa capaz de crear la ilusión de una experiencia directa, como su novela *Wonderland*. El efecto que buscó en esa novela fue el de mostrar individuos “arrojados al vórtice de la existencia” sin recursos para comprender su situación. Dicho de otra manera, buscó recrear la agitada experiencia de individuos presa de “la estampida del tiempo”. Samuel Coale afirma que, precisamente por estas razones, en el universo de Oates, donde las cosas “suceden” sin motivo alguno, las acciones de los individuos, buenas o malas, cuentan muy poco.⁴

Aunque el postulado de “la experiencia directa” y los comentarios de Coale se refieran a las novelas de la autora, como veíamos, se pueden aplicar también a gran parte de su obra y ciertamente a su micronarrativa. Al tratarse de “síntesis climáticas”, este último tipo de relatos aísla a sus personajes en crisis, sin proveer un desarrollo narrativo en el que ellos puedan tomar decisiones. Por eso, más que “acciones” como las llama Coale, se trata de “reacciones”, de meros reflejos y no decisiones conscientes. La micronarrativa no es un relato de aprendizaje, las posibilidades de cambio para los personajes quedan muy limitadas. No obstante, esto podría considerarse como un efecto paradójico: un medio que pone el énfasis en lo estático, en el clímax sin resolución, presenta a personajes presa de “la estampida del tiempo.” En el caso de “The Boy”, este efecto paradójico se hace aún más evidente con una imagen: conducir a gran velocidad en la carretera (la expresión de la exaltación de la profesora) que contrasta con su parálisis, con su frustración sin desenlace. Para el presente capítulo, más que considerar el efecto de intensidad que la micronarrativa consigue al sintetizar la trama en un clímax, nos

³ Joyce Carol Oates, *apud* Gary Waller, *op.cit.*, p. 16.

⁴ Samuel Chase Coale, *op.cit.*, p. 122.

interesará destacar la relación entre el mundo narrado y el medio narrativo tan breve que se ha empleado para dar cuenta de él.

Joyce Carol Oates ha asumido que vive en un mundo de contingencia y eso es lo que pretende retratar su narrativa. Así lo sostiene Harold Bloom en la introducción al volumen de ensayos sobre la autora que edita: “su tema es la contingencia, o la manera en que las cosas son”.⁵ De acuerdo con Bloom y otros críticos, su mundo está regido solamente por fuerzas o impulsos (*drives*) y los personajes carecen de poder para ejercer su voluntad frente a ellos. Aunque los personajes y situaciones sean tan comunes como la “aburrida” vida suburbana que retrata, es indudable que la contingencia es un tema central. Antes de atender esta preocupación, en dos cuentos más de *The Assig nation*: “The Abduction” y “Accident”, es importante repasar algunos aspectos del concepto de contingencia en su relación con la literatura. Para hacerlo, nos apoyaremos en un artículo de Gary Saul Morson titulado “Contingency and Poetics” (1998), en el que aborda la dicotomía aristotélica entre el arte y la vida.

V.2 Contingencia y literatura: Gary S. Morson

En primer lugar, Gary S. Morson define la contingencia de acuerdo con Aristóteles como “algo que puede o no ser”.⁶ Lo contingente es algo que ocurre fuera del orden de la necesidad. Siguiendo a Aristóteles, Morson recuerda que la poesía surge por dos motivos: por nuestro amor al conocimiento y por un instinto de ritmo y armonía. Ambos, según Aristóteles, son el testimonio de “nuestra residencia en un mundo radicalmente incierto que nos lleva a buscar el orden que pudiera estar contenido en ese mundo (conocimiento) tanto como a crearlo por nosotros mismos (armonía) ya sea por instrucción o por

⁵ Harold Bloom, *op.cit.*, p. 2.

⁶ Gary Saul Morson, “Contingency and Poetics”, p. 287.

consuelo”.⁷ Por lo tanto, la dicotomía que plantea Aristóteles es que el mundo de la experiencia se distingue “radicalmente” del mundo del arte. El arte, según Aristóteles y los estudios poéticos a partir de él, “elimina la contingencia de la obra”: la obra tiene unidad y cada una de sus partes cumple un propósito; la “obra de arte sigue un plan”.⁸ La idea de que existe un diseño de la obra, aunque haya sido formulada de acuerdo con distintos preceptos, ha sido fundamental en la historia de las artes. En el caso que nos ocupa, en las teorías del cuento, podemos constatarla en especial en la insistencia de Edgar Allan Poe que cada parte del cuento debe estar encaminada a crear una “unidad de impresión” en el lector. Como indica Morson, lo que Aristóteles llama “armonía” más tarde se ha caracterizado como “la estructura de la obra”. De acuerdo con Morson, esta dicotomía aristotélica ha persistido en el pensamiento occidental: “la realidad deja el futuro abierto y el arte lo muestra cerrado; somos nosotros quienes en la vida experimentamos la contingencia mientras que los personajes habitan un mundo diseñado”.⁹ Gary Morson sugiere que fundamentalmente se han ofrecido tres respuestas a esta dicotomía.

Antes de mencionarlas y considerar más adelante “la respuesta” que presenta la micronarrativa de Oates, es importante aclarar algunos aspectos. Morson recuerda la insistencia categórica de Aristóteles de que en la vida “el futuro no está determinado y contiene múltiples posibilidades”; el mundo está “marcado por la contingencia y lo impredecible”.¹⁰ Por esta razón, Aristóteles considera la existencia de eventos “fortuitos”,

⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁸ *Ibid.*, p. 287.

⁹ *Ibid.*, p. 295.

¹⁰ *Ibid.*, p. 293. Gary Morson no ignora los debates “desde la antigüedad” sobre la postura “indeterminista” de Aristóteles y para una discusión al respecto remite al texto de Richard Sorabji, *Necessity, Cause and Blame: Perspectives on Aristotle's Theory* (1980). Morson cita a Sorabji cuando indica que él tomará a

es decir que pueden “ocurrir o no” en nuestra experiencia. Pero para afinar esto, Morson señala que Aristóteles distingue entre tres tipos de eventos: “los que siempre ocurren de la misma manera, los que ocurren ‘la mayor parte de las veces’ de la misma manera y los que ocurren por azar o espontáneamente”.¹¹ Solamente en los primeros dos casos se pueden aplicar reglas, pero incluso en el segundo, el terreno está abierto a muchas posibilidades.

Este terreno, el de “la causalidad de la mayor parte de las veces”, es el terreno del conocimiento práctico o *frónesis* aristotélica que implica “hacer lo correcto en el momento y las circunstancias correctas”. Es decir, una “aplicación del conocimiento teórico” (ciencia) no es lo adecuado aquí, ya que éste se ocupa de lo que es verdadero siempre, “atemporal y necesariamente”. Éste es, en cambio, el terreno de la ética, donde lo primordial es percibir una situación particular para tomar una decisión adecuada, ahí: “la sabiduría práctica se ocupa de lo particular, observa Aristóteles, y para lograrlo uno debe educarse para *percibir* los particulares finos que nunca antes se habían presentado”.¹² La percepción adecuada, “fina”, que el conocimiento práctico requiere no puede ser reducida a reglas, pero esto no quiere decir que no haya principios que sirvan como guía al juicio en estas situaciones. Lo que el conocimiento práctico requiere es un juicio educado y, ante todo, informado por la “experiencia”.

En otras palabras, el conocimiento práctico requiere “poner en la balanza” principios morales más o menos constantes, junto con elementos de la percepción de lo particular, para tomar una decisión. Ésta no es una imagen a la que acuda Gary Morson, pero sí en

Aristóteles como un “indeterminista, aunque haya varias posturas sobre el tema”; Morson también se refiere así a Aristóteles.

¹¹ *Ibid.*, p. 294.

¹² *Loc.cit.*

cambio Martha Nussbaum. La filósofa identifica un aspecto muy importante de la frónesis que Morson no distingue claramente. Según Nussbaum, una de las razones fundamentales por las que no puede haber reglas que determinen el conocimiento práctico tiene que ver con la dimensión emocional de estas situaciones particulares. En los dilemas morales, en los que es menester percibir con agudeza y decidir con un juicio educado, siempre está involucrada nuestra relación con los otros o con las instituciones (como la religiosa o la nacional). Gran parte de la dificultad del conocimiento práctico, de decisiones que se toman en casos de incertidumbre o cuando una teoría no es aplicable, depende de su vinculación con el terreno de nuestros afectos. No es el propósito de esta sección discutir la postura neo-aristotélica en la ética de Martha Nussbaum,¹³ solamente deseamos apuntar que son éstas las razones que la llevan a afirmar que la novela es el medio privilegiado para abordar el terreno de la frónesis. De acuerdo con Nussbaum, los distintos nudos que la narrativa presenta a los personajes los conduce a afinar su percepción al tomar una decisión. Es pertinente también recordar aquí a Charles Baxter cuando señalaba que la novela lidia con las “discriminaciones finas” (que es otra manera de referirse a la frónesis) de los personajes a lo largo de una trama, a diferencia de las “crisis súbitas” de la micronarrativa en donde los personajes sólo pueden reaccionar.¹⁴ Y no se trata de una “coincidencia” ya que tanto Nussbaum como Baxter aluden a Henry James, de quien procede la frase: “the fine discriminations”.

A pesar de que Gary Morson no considere los vínculos emocionales en su exploración de la contingencia en el arte, éste es un aspecto muy importante para abordar “el terreno intermedio” (como Morson llama también a la “causalidad de la mayor parte

¹³ Ver el estudio de Martha Nussbaum *Love's Knowledge*, en especial su primer capítulo, “Form and Content: Philosophy and Literature”, pp. 3-53, donde expone su lectura ética de la literatura.

de las veces”): el terreno en donde las cosas no suceden enteramente ni por azar ni por necesidad. La gran mayoría de las obras literarias obedecen a un diseño o estructura por lo que, estrictamente, los personajes de estas obras “habitan un mundo diseñado”. Morson destaca la relación que se establece entre la creación de la obra y el mundo narrado; por ejemplo, nos recuerda que, muchas veces, las coincidencias en la esfera del mundo narrado tienen “un aire de diseño” ya que es algo decidido por el narrador de antemano para darle coherencia a su estructura narrativa y no sólo a la secuencia de los hechos de la historia.¹⁵ No obstante, los personajes la mayor parte de las veces no están conscientes de la estructura de la obra en la que aparecen; tales coincidencias “con un aire de diseño” son percibidas por ellos solamente como una ocurrencia fortuita. A nivel del mundo narrado, los personajes habitan, generalmente, un “terreno intermedio” ya que no pueden aprehender el orden o diseño de la obra a la que pertenecen.

En cambio, a Martha Nussbaum no le interesa tanto la relación entre el diseño de la obra con el mundo narrado, sino un análisis detallado del mundo narrado y su analogía con nuestra experiencia en la vida cotidiana. De ahí que la novela que sea un “modelo ético” por excelencia para la autora, ya que los personajes habitan un mundo análogo al nuestro.¹⁶ Nussbaum coincide con Morson al adoptar la postura “indeterminista”

¹⁴ Charles Baxter, *op.cit.*, p. 19.

¹⁵ Esta observación de Morson es fundamental y se refiere a lo que él denomina *backward causation*, es decir, que la temporalidad de la obra es distinta a la de la vida. En una obra, la aparición de los eventos responde más a un orden lógico y no es una mera sucesión de la historia. Por eso, en realidad, en toda narración hay una “pre-ordenación” del narrador que responde a su articulación ideológica del relato. Esto se abordará con más detalle adelante en este mismo capítulo, en el análisis de “Accident”.

¹⁶ Podría pensarse que Martha Nussbaum hace una lectura moralizante de la novela, es decir, que extrae enseñanzas o fórmulas fáciles de conducta a partir de las tramas que analiza. Sin embargo, este no es el caso. La novela es su modelo ético “por excelencia” porque, para Nussbaum, una obra literaria pone de manifiesto con gran refinamiento las complejidades de un conflicto moral y de la vida cotidiana en general en donde entran en juego los distintos principios, percepciones y vínculos afectivos de todos los involucrados. Nussbaum responde a la filosofía moral tradicional al argumentar que, para abordar las complejidades de la ética, una novela que presenta las distintas “texturas” de un conflicto será siempre más sofisticada que los modelos hipotéticos que suelen analizarse desde la filosofía. Según Nussbaum, no sólo

aristotélica que supone que todos habitamos un mundo de “causalidad de la mayor parte de las veces”, en el que la frónesis es fundamental.

Como mencionábamos al principio de esta sección, Gary Morson sugiere tres tipos de respuestas posibles a la dicotomía aristotélica entre el arte y la vida. La primera “asimila el mundo de la experiencia al diseño” y sostiene que la contingencia es tan sólo “aparente como en un poema”.¹⁷ Esta postura afirma que nada sucede por azar y que si así se percibe es por un desconocimiento de las causas.¹⁸ La segunda respuesta aceptaría el “terreno intermedio” en la vida, pero vería al arte como el “consuelo o instrucción” para el lector al presentar un mundo ordenado. Esta es la postura aristotélica expuesta aquí desde el comienzo de la sección y es la relación que Martha Nussbaum da por sentada. Curiosamente, Morson no menciona ejemplos literarios para esta segunda respuesta, quizá porque la considera la más tratada. Simplemente pone ejemplos como el de la guerra, a partir de un texto de Clausewitz, en donde se establecen máximas para seguir en un ataque, pero donde las decisiones finales siempre deben tomar en cuenta las situaciones particulares que se enfrentan durante el combate.

Ante todo, a Morson le interesa destacar la tercera respuesta: aquella en la que “la temporalidad de la obra sea comparable a la de la vida”, abierta tanto para los personajes como para la obra misma.¹⁹ Para esto, Gary Morson considera no sólo la temporalidad del relato sino la del proceso de creación. Su ejemplo es *La guerra y la paz* de Tolstoi,

una novela es una re-creación de la vida práctica, sino que, nuestras concepciones de la ética provienen justamente de tales narrativas.

¹⁷ Gary Morson, *op.cit.*, p. 295.

¹⁸ Morson emprende un recorrido desde San Agustín, para quien el acontecer humano obedece a un designio divino, pasando por los primeros movimientos secularizadores de Leibniz, hasta llegar incluso a ejemplos tan recientes como la teoría de la elección racional que aunque no habla de un dios, conservan la creencia en una “mano invisible” como un mecanismo que ordena los eventos y los hace tender al equilibrio. Para este recorrido ver pp. 295-300 de su citado ensayo.

¹⁹ *Ibid.*, p. 302.

novela por entregas en la que, según los escritos del autor citados por Morson, no se partía de un plan definido y tanto las posibilidades de los acontecimientos narrados como los acontecimientos de la vida real le iban sugiriendo nuevos caminos a cada paso. Morson hace la aclaración de que no toda novela por entregas sigue este patrón: puede estar “planeada de antemano y simplemente seccionar su publicación”. Pero en el caso de que no se siga un plan, según Morson, los lectores tienen la impresión de que los eventos “*pueden haber pasado pero no de que tuvieron que pasar*”. De acuerdo con Morson, esto implica que en obras como *La guerra y la paz* no exista “necesidad estética”.²⁰ Lo que quiere indicar con esto es que las acciones de una narración de esta índole no suceden para cumplir con el diseño de la obra, no existe tal plan. Como aseguraba Tolstoi, su novela, que comienza en 1805, tenía la intención de llevar a sus personajes hasta 1856 (meta que no cumple) sin una idea determinada de cómo iba a conseguirlo. Por todas estas razones, Gary Morson denomina la estética de estas obras como una “estética del proceso” (*processual aesthetic*) en la que el escritor va tomando decisiones en cada situación particular que se le presenta, tal y como sucede en nuestras vidas y a los personajes dentro de la temporalidad de la gran mayoría de los relatos. La causalidad de la obra, según esta postura, es de “la mayor parte de las veces”: la contingencia está a nivel del proceso creativo.

Morson concluye que para este tipo de obras se requiere una aproximación distinta. A diferencia de los relatos con una “temporalidad cerrada”, que responden a una causalidad retrospectiva (*backward causation*), es decir, a una configuración lógica y no sólo secuencial del relato, y que requieren una “poética”, según Morson, relatos como *La guerra y la paz* requieren en cambio una “prosaica”. Para este último tipos de relatos, el

²⁰ *Ibid.*, p. 303.

proceso de la narrativa se va trazando sin presuponer un diseño ni asumir que las acciones de la narración se hubieran preseleccionado para cumplir con una estructura.

V.3 La escritura de la micronarrativa según Joyce Carol Oates

El mundo de la narrativa de Oates se sitúa en “una contingencia radical”: un mundo en donde las cosas suceden a pesar de los personajes, donde la violencia irrumpe súbitamente sin su comprensión; un lugar donde las cosas suceden solamente por “azar”. Es decir, que nos encontramos frente a una narrativa que ni siquiera nos presenta el “terreno intermedio de la causalidad de la mayor parte de las veces”. Por lo menos ésta parece ser la intención de Oates y el énfasis particular de la micronarrativa que se limita a aislar una crisis. Especialmente en este último caso, los personajes no podrían recurrir a la frónesis ya que nunca hay tiempo para un juicio razonado y los personajes tan sólo reaccionan ante una agresión o un estímulo. Además, un juicio adecuado ante tales situaciones depende de la experiencia, en otras palabras, de haber vivido situaciones análogas que sirvan de guía para el momento de la decisión. La contingencia radical, con eventos que ocurren sin motivo aparente, limita el actuar e imposibilita la toma de decisiones. A partir de las categorías propuestas por Gary Morson, podríamos sostener que “las síntesis climáticas” de la micronarrativa serían el medio ideal para representar un mundo de contingencia radical, sin causalidad. Pero es necesario analizar aún con mayor detalle la relación entre un discurso narrativo tan breve y el mundo narrativo del que este discurso nos informa. ¿Qué tipo de relato ha elegido Oates –en la micronarrativa- para presentar una realidad azarosa? En otras palabras, ¿cuál es la “temporalidad” de la micronarrativa con respecto a la del mundo narrado?

De acuerdo con algunas de las declaraciones de Oates sobre sus formas muy breves, parecería, en principio, que la temporalidad de la obra coincide con la del mundo que retrata. Gretchen Elizabeth Schulz recoge algunas consideraciones de la autora sobre la micronarrativa expresadas en el epílogo de una de las ediciones de *The Assigination*. Entre ellas, Schulz elige:

Las ‘narraciones miniatura’ [...] se precipitan inequívocamente a una conclusión... son ‘narraciones’ de una pureza particular, del mismo modo que las pendientes empinadas para esquiar es una colina poseen una pureza especial –engendran un movimiento tan rápido, borroso e impersonal que la personalidad humana se ahoga en la narrativa; en movimiento, sólo *somos* narrativa.²¹

Resalta de esta cita el “movimiento rápido, borroso e impersonal” como característica de la micronarrativa. Ésta, como hemos visto, es una idea recurrente en su obra: los sucesos ocurren tan rápido que hacen de la experiencia algo “borroso” o difícil de comprender. La personalidad misma se ve abrumada y se pierde ante tal movimiento o “estampida” y, para añadir algo que Oates no menciona aquí: ejercer la voluntad se vuelve imposible. Schulz agrega a las declaraciones de Oates lo siguiente:

En movimiento, *no* somos nosotros mismos, y eso es lo que resulta tan atemorizante y emocionante a la vez. En cuanto alguno de sus cuentos comienza a ‘ocurrir’ –y ‘ocurrir’ es una de las palabras y conceptos más importantes en la obra de Oates– ni la escritora, los protagonistas o los lectores pueden sentir que controlan la situación. El cuento parece haberse ‘escrito solo’ (*TA*, 194); las vidas que se retratan parecen ‘vivirse solas’; y el cuento parece haberse ‘leído solo’. La totalidad de nuestras ‘personalidades humanas’ ha sido devorada por la impersonalidad de esta narrativa.²²

La lectura de Schulz de las formas muy breves de Oates concuerda con lo que se ha sostenido a lo largo del presente estudio, tanto con respecto a la micronarrativa como ‘sub-género’ del cuento, como en lo que se refiere a la obra de la autora en general.

²¹ Joyce Carol Oates *apud* Gretchen Elizabeth Schulz, “The Assigination and Where Is Here?: What’s Happening in the Miniature Narratives of Joyce Carol Oates”, 1994, en Greg Johnson, *op.cit.*, p. 202.

²² Gretchen Elizabeth Schulz, *op.cit.*, p. 202.

Schulz, apoyándose en Oates, ve en la brevedad extrema de estos relatos, tal como lo habría hecho ya Charles Baxter, un énfasis en lo repentino de las situaciones que se presentan a los personajes, lo cual les impide tomar decisiones, o en palabras de Schulz, “tomar el control”. Schulz afirma que “ocurrir” es una idea clave para la obra de Oates y lo describe de la misma manera en la que aquí nos hemos referido a las ocurrencias fortuitas. En otras palabras, Schulz considera también que la noción de contingencia es central para la obra de Oates.

No obstante, la contingencia no sólo afecta a los personajes. Oates establece una relación paralela entre el escritor, los personajes y el lector. La autora sostiene que su micronarrativa “brota como un flujo de energía impersonal” desde el “inconsciente”.²³ Es decir, los relatos muy breves, según Oates, irrumpen en ella tal y como sucede con las crisis súbitas de sus personajes. De acuerdo con esto, su micronarrativa no obedecería a un plan o estructura y de esta manera la “temporalidad” de la obra, la de una contingencia radical, sería la misma que la del mundo narrado. Con ello, la temporalidad de la obra y la de su creación irían más allá que la de las novelas por entregas consideradas por Morson, ya que en el proceso de escritura de la micronarrativa no existe la posibilidad de elegir caminos distintos sobre la marcha. Además, como señala Oates, esto tendría como efecto acercar la experiencia del personaje a la del lector: la brevedad extrema de un relato sin resolución, que de forma súbita sumerge al personaje en una crisis, produciría en el lector la sensación de que él también es arrojado, repentinamente, a esta crisis. Entonces, aunque similar a la tercera respuesta planteada por Morson para la dicotomía aristotélica arte-vida, la micronarrativa de Oates ofrecería una cuarta respuesta: no un “terreno intermedio” sino una contingencia radical en todos los niveles de la obra. Esto

es, si tomamos al pie de la letra la primera parte de la declaraciones de Oates sobre la micronarrativa y su proceso creativo.

Sin embargo, la autora acepta que después de esa escritura fugaz y vertiginosa en la que la narración brota de su inconsciente, viene un proceso de “reapropiación” que implica pulir y re-trabajar meticulosamente el producto de ese “flujo” inicial.²⁴ No cabe duda que un microrelato como “The Boy”, narrado en primera persona pretende crear un efecto de inmediatez en el que la exaltación del personaje ocurriría en el momento en que leemos su narración. Este efecto se ve reforzado por un final que se trunca justo en el clímax: tal parece que los hechos de “The Boy” “ocurrieron” nada más y que no ha habido tiempo para comprenderlos. Pero se trata tan sólo de un efecto. Al acercarnos con mayor detenimiento, observamos que el final truncado es, en realidad, un recurso muy artificial que no hace más que poner de manifiesto “la mano” de la narradora al configurar el relato. No podría ser de otra manera con relatos tan breves y tan cerrados: esto a pesar de que algunos de ellos se dejen deliberadamente como bocetos o *sketches* (el caso de “The Assigantion”).

A continuación consideraremos “The Abduction” y “Accident”, dos microrelatos que presentan un mundo de contingencia radical. Sin embargo, como veremos, se trata de relatos cuidadosamente estructurados que ni siquiera pretenden dar la impresión de ser un boceto.²⁵

²³ *Loc.cit.*

²⁴ *Ibid.*, pp. 202-203.

²⁵ Hemos decidido dividir el análisis por temas y no por cuentos como en el capítulo anterior: primero bajo “Mundo narrado” ilustramos aspectos a nivel de la diégesis, el mundo de contingencia para los personajes, y después en “Refutación de la contingencia” intentamos discernir si la contingencia se encuentra a nivel del proceso creativo o no. De este manera seguimos algunos de los puntos del ensayo de Morson en nuestra lectura de “The Abduction” y “Accident” para al final determinar qué tipo de respuesta a la dicotomía aristotélica arte-vida representa la micronarrativa de Oates.

V.4 Mundo narrado

A) “The Abduction”

“The Abduction” narra en cuatro páginas el rapto de la protagonista, una adolescente de diecisiete años, durante una hora y veinte minutos a manos de un extraño individuo. El secuestrador es aparentemente un veterano de guerra que habla nerviosa y rápidamente de conspiraciones del gobierno que la protagonista no logra comprender. Ella es, se infiere, una acomodada adolescente de los suburbios, que caminando por los alrededores de un centro comercial, cae en manos de un hombre que bien podría ser un “violador” o un “asesino”, como ella misma llega a temer más adelante. Oates escoge una situación esquemática en la que enfrenta a una adolescente ingenua con un “outsider”, misterioso y sospechoso, crítico del gobierno, que no hace más que confirmar los miedos de las paranoicas clases suburbanas.

El secuestrador es descrito por la narradora desde la conciencia de la protagonista. La apariencia física del secuestrador, desde la perspectiva de la adolescente, no le causa temor ni sospecha en un principio, incluso le provoca un poco de lástima; sin embargo, hay en él un aire de extrañeza y cierta decrepitud:

just a guy with a pocked or pitted skin the kind you naturally feel sorry for, and hair going thin on top this gunmetal-grey like her father's wetted down and combed carefully so the balding spots didn't show, or didn't show much, and some sort of twitchy little moustache she'd have laughed at with her girlfriends but he was wearing what looked like a nice topcoat and had a tie on, and a white shirt which men hardly wear anymore not even teachers at the high school, and there was something about, what was it, his hands, his fingers, the nails that were specially clean, clipped short and neat and filed (TA, 35-36).

Nos encontramos frente a otro de los personajes grotescos de Joyce Carol Oates: el cabello peinado para esconder la calvicie, la piel picada, la pulcritud exagerada y la ropa pasada de moda que lo hace ver fuera de lugar. Se trata de otro encuentro para los protagonistas de Oates con un personaje peligroso, quizás otro “Arnold Friend”. Incluso

puede establecerse un paralelo entre la descripción del físico del secuestrador, con su piel picada y “agujerada”, con el automóvil que conduce: viejo, oxidado y golpeado (“low-slung rust-speckled”). Como si se tratase de una extensión de las cualidades del personaje, la decrepitud del Cadillac no hace más que resaltar la suya. Es una correspondencia irónica entre automóvil y personaje. Pero Oates no sólo demuestra ironía al referirse a este personaje patético, casi la caricatura de un “outsider”, sino respecto de los prejuicios de una adolescente suburbana que son los que están en juego al conformar tal percepción.

No obstante, tal ironía escapa a la protagonista que no es capaz de apreciar estos detalles. Aunque se trata de la mirada de la adolescente, las palabras han sido escogidas por la narradora. Inmersa en este súbito encuentro, la protagonista no es capaz de percibir estos detalles fuera de lo común en el instante que le es ofrecido el paseo, lo que quizá la habría puesto en guardia. Tal parece que la adolescente ha sido “arrojada” al interior del coche de un secuestrador, sin poder evitarlo y sin que ni ella ni los lectores (por la ausencia de información) puedan comprender el motivo. Tal y como en “The Boy” el instante de decisión parecería omitirse: “she was asked by this man driving a low-slung rust-speckled Cadillac would she like a ride, so she said sure, and got in the car, and it wasn’t right away that she understood something was wrong” (TA, 35). La narradora hace la acotación de que la adolescente se “da cuenta de que algo anda mal” sólo hasta después, pero en el momento es incapaz de advertirlo; la interpretación de lo ocurrido es algo que podrá hacer solamente en retrospectiva.

Sin embargo, es importante aclarar que su reacción positiva (más que una aceptación razonada) ante la oferta del paseo es, en todo caso, producto de lo inesperado de la

situación, de lo súbito de la oferta. El incidente se presenta como algo azaroso y su respuesta también: pudo haber aceptado o no, pero nunca se detiene a pensar en las consecuencias posibles. Lo que se desea destacar aquí es que ni siquiera se trata de la omisión por parte de la narradora del momento de decisión del personaje, de una elipsis narratorial como en “The Boy” cuando la profesora y su alumno “acaban” en un motel. “The Abduction” trata de mostrar que al interior del mundo de la narrativa de Oates las cosas suceden rápido, sin motivo, y que los personajes no hacen más que reaccionar.

Esto no significa que la configuración del relato se deje al azar y que no tenga el claro propósito de reforzar el efecto perturbador del secuestro en la protagonista. Al igual que en otros ejemplos de la micronarrativa de Oates, se aíslan los instantes de crisis para producir un efecto de intensidad. “The Abduction” resalta el pánico experimentado por la adolescente en cuanto cae en la cuenta de que aceptar el paseo con un extraño individuo que conduce de modo rápido y errático “ha sido el peor error de su vida”. A partir de ese momento, el breve relato va en una escala de ascenso hasta llegar al clímax cuando, gritando y aterrorizada, huye del coche en una gasolinera. Tal y como hemos visto con cuentos anteriores, la angustia produce en la protagonista una especie de desconexión con su propio cuerpo; nuevamente, la imagen empleada aquí es la de un “corazón que late furioso”: “her toes cold like a corpse’s and her heart, dear God her heart was beating so hard and fast it seemed like it was going to push out of her chest rocking her entire body [...]” (TA, 36).

También encontramos en este relato la insistencia de que los personajes se encuentran atrapados en un estado “parecido al de un sueño”. Ésta es la sensación de la adolescente en el punto máximo del miedo, cuando huye del coche (al final del incidente,

mas no del relato): “it was like a moment in a dream when something terrible and wonderful is happening, and so easily –she opened the door and climbed out and started to run sobbing and screaming for help and that was the way it ended [...]” (TA, 38). Por un lado, sentirse “como en un sueño” es una imagen recurrente en la narrativa de Oates para describir la angustia y la opresión sufrida por sus personajes y cómo esto les ofusca la percepción (podemos recordar “Slow”, pero en realidad, un sinnúmero de cuentos de la autora). Pero por otro, que la protagonista esté inmersa en un estado de ensoñación en el que actúa siguiendo una lógica incomprensible, confirma una vez más que los personajes de Oates habitan un mundo azaroso.

Aunque “The Abduction” se concentre en una crisis, su configuración temporal difiere de la de “The Boy”. Mientras este último se detiene en unos instantes, narrados en escena, “The Abduction” recurre al resumen en algunos pasajes. Los primeros instantes del relato, cuando la protagonista se toma el tiempo de observar al peculiar conductor, la narración es en escena. Sin embargo, conforme avanza el relato y conforme el pánico de la adolescente va en ascenso, se tiende al resumen. Si al comienzo del relato unos cuantos minutos se narran en alrededor de una página, en cuanto la protagonista siente que “éste ha sido el peor error de su vida”, la hora y veinte minutos del secuestro se narran en página y media. De pronto, en una misma frase se van apilando los nombres de ciudades que bordean la carretera que se encuentran a varios kilómetros de distancia: “barreling along in this guy’s old Caddie past Philadelphia and past Wilmington, Delaware, and into Maryland halfway to Baltimore [...]” (TA, 37). Pero el propósito es el mismo que en “The Boy”: seleccionar sólo algunos instantes de la crisis de la protagonista (que finalmente no representan una etapa muy extensa de su vida) para crear ese efecto de

intensidad. El resumen concentra la angustia experimentada por la adolescente en un relato breve y perturbador.

Aunado a lo anterior, la velocidad misma es una imagen central en “The Abduction” y no sólo se encuentra a nivel de la narradora (su tendencia al resumen) sino del mundo narrado. Oates establece un impecable paralelo entre los siguientes aspectos: en primer lugar, el secuestrador que, excitado y nervioso, apila apresuradamente condena tras condena contra el gobierno y salta de una cosa a otra:

talking in this queer voice like he was making an effort not to talk too fast or get too excited [...] he was talking like before but talking faster with this excitement you could almost feel in the air around him like radiant heat, the moral crimes of the U.S. Government and certain curses out of the ancestral past [...] then he was worse he suddenly got sleepy yawning and shaking his head and slapping at his cheeks to keep awake and he told her it was fatigue like battle fatigue, trench-warfare fatigue had she ever heard of that? (TA, 36-37).

Su propia excitación provoca que la manera de conducir sea primero errática, sin “saber qué velocidad quiere” o “en qué carril quiere conducir”, y luego que vaya acelerando cada vez más:

[he] wasn't paying all that much attention where he was driving, which lane exactly was he in, and which speed he wanted -fast, or slow [...] and he was weaving from one lane to another so she thought they'd have an accident and both be killed [...] they were going eighty miles miles an hour so fast the car rattled over the bridge over the Delaware into Pennsylvania then toward Philadelphia [...] (TA, 36-37).

A su vez, la percepción de la protagonista (a través de la cual nos es dada la información narrativa) al ser presa del pánico salta también de una cosa a otra:

[...] then toward Philadelphia and she was wondering could she signal somehow for help, could anyone guess the situation she was in or would they just naturally think she was a girl in a car with her father, even if she was crying, looking so scared, but if anybody glanced at her they didn't actually see her, it was clear they didn't give a damn about her, barreling along in this guy's old Caddie [...] (TA, 37).

Finalmente en tercer lugar, a nivel de la selección narrativa también hay una aceleración en el resumen de los hechos narrados. Al apilar una cláusula sobre otra (todo el cuento

son dos oraciones), separadas solamente por comas, saltando de una cosa a otra, se refuerza el efecto de aceleración. Aunque aquí hemos separado el discurso del secuestrador, la narración de su manejo del auto, y la percepción y los pensamientos de la protagonista en tres secciones distintas, en el relato se encuentran mezcladas y se salta de una a otra. El relato va de narrar unas cuantas acciones (cuando la adolescente acepta el paseo) a describir al secuestrador, para después transponer partes de su discurso mediado no solamente por la adolescente que es quien lo escucha, sino por la voz narrativa²⁶; posteriormente nos presenta los pensamientos de la protagonista (en “monólogo narrado”) para finalmente sólo mencionar las ciudades que ven pasar por la carretera. Este es un recurso común en la narrativa de Oates: mezclar distintos tipos de discurso narrativo, yendo y viniendo de una cosa a otra. En el caso de “The Abduction”, esta mezcla no sólo nos refiere a la percepción alterada de la protagonista, sino que refuerza el efecto de velocidad de los acontecimientos y la ausencia de control de los personajes.

Con esto se ofrece una visión de un mundo en donde las cosas suceden con tal “rapidez” que la personalidad se “pierde”, tal como indica Oates acerca de la micronarrativa. La imagen aquí empleada para dar cuenta de la estampida del tiempo incluye dos elementos presentes en casi toda la narrativa de la autora: el automóvil y la carretera.

En “The Boy”, conducir en una carretera era una imagen irónica de libertad, ya que representaba las vueltas en círculo de los impulsos sexuales de la protagonista que no la

²⁶ Incluso en esta misma transposición del discurso del secuestrador hay una mezcla de “discurso indirecto libre” y formas aún más mediadas en donde ya no sabemos cuáles son las palabras exactas que utilizó. Por ejemplo, fragmentos como “had she ever heard of that?” son instancias de discurso indirecto libre, es la pregunta hecha por el personaje, con sus propias palabras. En cambio, la gran mayoría de los fragmentos restantes están mucho más mediados: “[he was talking about] the moral crimes of the U.S. Government” y aún más: “he was talking like before but talking faster.” Para una discusión detallada sobre las distintas

llevaban a ningún lado. En ese cuento, la imagen de velocidad resaltaba, paradójicamente, la parálisis de la profesora. Como indica Gary Waller, la carretera o *freeway* (vía libre) resulta irónica en la narrativa de la autora ya que la aparente libertad de conducir en un espacio abierto representa, en realidad, “los impulsos, titubeos e indecisiones” de los personajes que conducen “compulsivamente” en círculo.²⁷ Esta ironía se hace aún más patente en “The Boy” ya que la conducción está solamente en la imaginación de la profesora, mientras se encuentra atrapada en un cuarto de hotel. Para Waller, la carretera y el automóvil pueden ser imágenes irónicas que connotan compulsión.

Para “The Abduction” los términos de Waller no son del todo adecuados. El crítico ve en este dar vueltas en círculo, en esta libertad y cambio tan sólo aparentes, una imagen de determinismo. Pero la conducción errática del secuestrador de “The Abduction” es, por el contrario, una imagen de contingencia. El personaje de este relato no parece saber a dónde va y cambia abruptamente de carril, aumentando cada vez más la velocidad. Así como la adolescente suburbana pudo haber aceptado o no el paseo, ya que no parece haber razón para que lo hiciera, el “destino” del secuestrador parece igualmente incierto: “Philadelphia, Wilmington, Baltimore”. Podría argumentarse que esto se debe a que no se nos da acceso a la mente del secuestrador: él es un misterio para la protagonista. Sin embargo, aun desde el exterior, desde su conducción y conversación dubitativa, nerviosa y apresurada, podría inferirse que carece de un plan. O por lo menos, “The Abduction” no da la información suficiente como para poder apreciarlo. Si un cuento como “The Boy”

formas de presentación del discurso de los personajes, ver Pimentel, capítulo 3, “Mundo narrado III. La dimensión actorial del relato”, en *op.cit.*, especialmente pp. 83-94.

²⁷ Gary Waller, *op.cit.*, pp.77-8.

sirve de guía, aun al tener “acceso a los pensamientos del agresor”, vemos que la única “lógica” es la de los impulsos.

La contingencia del mundo de Oates no parece poder ser domada por sus personajes al momento de tomar el volante. Si comúnmente conducir un automóvil se emplea como una imagen de “toma de control”, en “The Abduction” representa lo contrario. En la ficción de Oates no nos encontramos en “el terreno intermedio” considerado por Gary Morson en donde los eventos siguen ciertos patrones que permiten la toma de decisiones y la anticipación. La incertidumbre de un mundo de contingencia radical no permiten este control. Ante eventos siempre sorprendidos e inconsistentes no parece haber mucho margen de acción, lo que resulta paradójico ya que, aparentemente, habría más posibilidades ante tal apertura. Gary Waller acierta al considerar que la libertad en el universo de Oates es tan sólo ilusoria y que la imagen de la carretera puede sugerir “los impulsos internos fuera de control” y “la indecisión” de los personajes más que la libertad. No obstante, en cuentos como “The Abduction” la ausencia de control es la consecuencia de un mundo de contingencia radical y no del determinismo.

B) “Accident”

“Accident” hace referencia a la contingencia desde el título. El automóvil aparece nuevamente como imagen central. En un principio, representa seguridad y comodidad. El protagonista es un hombre que ha estado, según inferimos, algún tiempo ya separado de su esposa; no obstante, ahora intenta reconciliarse. La acción del cuento comienza antes de Navidad “hace años” (“some days before Christmas years ago”) cuando el protagonista conducía, esperanzado, hacia la casa de su esposa. De muy buen humor, cantando, el coche le representa un entorno protegido, incluso “suspendido” de todo

conflicto: “the car windows rolled up tight, the radio on high, he was singing loudly and happily and with no mind for the brash yearning flatness of his voice since, alone, he wasn’t being observed and had no need to feel self-conscious or foolish” (TA, 19). Por contrasté, la ciudad que recorre y de la que parece protegerse en su automóvil es fría, hostil y extraña, como suelen ser las ciudades de Oates. El protagonista la observa desde el color sepia de las ventanas de su Chrysler ’74: “in a city he believed he knew yet which had the capacity still to surprise him, side streets unfamiliar to his eye and back alleys and vacant weedy lots” (TA, 19-20).

Sin embargo, aun dentro de su automóvil, no está a salvo. Podría decirse que en “Accident” el protagonista es literalmente “arrojado súbitamente a la crisis” de su historia. El coche que, frente a él, circula errático frena repentinamente y el protagonista se ve forzado también a frenar, pero el hielo en el pavimento lo hace “perder el control” y resbala hasta chocar con el auto de enfrente.

El impacto con el auto no es más que un golpe menor, ni siquiera una “abolladura”. Así que, apresurado por llegar a la casa de su esposa y tratando a toda costa de evitar un conflicto, intenta “huir” del sitio. No obstante, el coche de enfrente le cierra el paso. Ya un poco impaciente, el protagonista intentá impulsivamente rebasar al automóvil de enfrente por el otro lado, cruzando rápidamente por las vías del tren. Pero el otro conductor vuelve a cerrarle el paso. Ahora no hay duda de que es deliberado y es aquí cuando la preocupación comienza a aquejar al protagonista. En ese instante, un hombre negro, alto, baja del automóvil de enfrente y sin que el protagonista tenga tiempo siquiera de explicarle lo sucedido, el hombre le suelta un puñetazo en la cara en cuanto baja la

ventana. El protagonista ha sido incapaz de evitar el desastre aun en este día de gran importancia para su relación con su esposa.

De nueva cuenta, nos encontramos frente a un personaje presa del miedo y la confusión ante la agresión. Aunque más adelante él recordará a “un hombre de aproximadamente cuarenta, sin abrigo, sin sombrero y sin rasurar” la rapidez del choque y el ataque lo han dejado sumido en la confusión:

[W]ithout a word the black man simply punches him in the face. With a big balled fist like a rock. Punches him so hard his head swivels with the impact of the blow and his neck is a stalk easily broken and there's no time for him to understand what has happened [...] At first he wiped at the blood with both his gloved hands not knowing how much of it there was, and would be, not knowing what he did –desperate to keep the blood from staining his new topcoat and, since the coat was unbuttoned, his new mohair sweater (TA, 21).

Como gran parte de la micronarrativa de Oates, la narración de “Accident” gira en torno a unos instantes críticos. Aquí, la escena principal del cuento es la que ha sido citada anteriormente: el protagonista, desesperado, limpia su traje de sangre y trata de comprender algo que ha sido demasiado repentino para reaccionar. Es tal su confusión que cuando comienza a volver en sí después del golpe, no recuerda cómo se aflojó su diente: “then he discovered that one of his front teeth was slightly loose in its socket trying to soak the blood in clumps of Kleenex his heart pounding and sweat breaking out everywhere on his body thinking how had it happened?” (TA, 21). Piensa que quizá fue en el choque mismo, es decir, antes del puñetazo: el súbito movimiento hacia adelante lo habría lanzado contra el volante. No obstante, en la narración de “la pequeña colisión” dos párrafos antes, no hay mención alguna de un impacto sufrido por el protagonista. El lector no puede saber si así fue y simplemente se omitió, ya que impaciente, el protagonista quería huir del lugar lo más pronto posible, o si aún confundido por el

ataque del otro conductor, no entiende que fue el golpe el que lo lanzó contra el volante. En todo caso, lo que a la narradora le interesa destacar es la velocidad con la que ocurren los acontecimientos y la confusión del protagonista ante el accidente.

V.5 Refutación de la contingencia

A) “Accident”

A diferencia de microcuentos como “Slow” o “The Boy”, “Accident”, a pesar de su brevedad, deja espacio para una resolución. El protagonista llega ensangrentado a la casa de su esposa lo que provoca un malentendido entre los dos. Sucede que él tiene una historia de alcoholismo y una personalidad violenta. De manera similar a “The Boy”, estos son aspectos del pasado del personaje que se encuentran fuera del presente narrativo que ha sido elegido. Sin embargo, es información que, por escasa que sea, sí nos es dada desde el pensamiento del protagonista (por lo que no llega a ser una analepsis propiamente). Por ejemplo, su contemplación de la ciudad a través del vidrio sepia de su automóvil le da una “sensación de embriaguez”. Esto desata una conexión con el pasado del personaje con lo cual la narradora aclara que su protagonista “no estaba borracho”, que en realidad ese día “no había tomado ni un trago”. De esta manera, puede inferirse una cierta debilidad por el alcohol que poco después en la narración, se relaciona con su temperamento violento. Justo después del choque, trata de calmarse y “no perder los estribos”: “he wasn’t going to lose his temper, as he sometimes did, or had in the past, hot-blooded, people spoke of him though not without endearment if they were people he’d never seriously hurt [...]” (TA, 20). Es cierto que, a diferencia de “The Boy”, aquí son acotaciones de la narradora en tercera persona. Pero dado que la narración está focalizada en el protagonista, podemos asumir que son conexiones y recuerdos que se le ocurren a él en el momento.

Con estos antecedentes, la esposa al verlo entrar ensangrentado asume inmediatamente que ha estado “peleando de nuevo”. Ciertamente, en los ojos del protagonista, es una coincidencia muy desafortunada que justo el día de la reconciliación haya sufrido un “accidente” que desencadene un malentendido. No obstante, es precisamente este malentendido el que da pie a dicha reconciliación. En cuanto tiene la oportunidad de explicarle después de la confusión que no ha sido su culpa, hay un acercamiento entre él y su esposa: a ella le genera simpatía verlo como la víctima en este ocasión (cabe señalar que este recuento de los hechos sólo se menciona en la narración, está muy mediado por la narradora). Así, el cuento termina con una resolución para el breve conflicto provocado por el “accidente”, pero también, con una resolución para una etapa más extensa de la vida del protagonista que está fuera del “acercamiento significativo” elegido para la narración: los “últimos tres meses tensos” de separación de la pareja. Como en el caso de “Slow”, ese futuro distinto se sugiere sólo como una posibilidad, pero es algo más allá del conflicto del presente y, por lo tanto, suficiente para indicar una resolución: “And he gripped her hand hard in gratitude whispering yes, what a shame, thinking of the shock he’d given her and the child when they trusted him, and thinking of [...] the long night, or nights, ahead.” (TA, 22).

Con la reconciliación se cumple el deseo del protagonista de que esa noche “sea un nuevo comienzo”: “he was singing as he’d recall afterward at the top of his lungs thinking of the evening ahead and its prospects –romantic, hopeful- as if (as if he knew nothing!) everything lay ahead, and nothing *past*.” (TA,19, cursivas de la autora). El protagonista comienza la narración esperanzado de librarse de un pasado conflictivo, manchado por su temperamento violento. Irónicamente, ese pasado será invocado para

que pueda librarse de él. El “accidente” lo pone ante la violencia de la que ha querido alejarse; pero es ésta, a su vez, la que le ha proporcionado la posibilidad de un cambio. Su pretensión de “borrar” el pasado resulta un tanto soberbia, o quizá sólo ingenua. El comentario entre paréntesis de la narradora es otra forma de decir “no es tan fácil”. Efectivamente, no será tan fácil: tendrá que sufrir un choque y el malentendido con su esposa antes de poder reconciliarse. Al tomar en cuenta lo que sucede después, es decir, en retrospectiva, tanto su pretensión de eliminar el pasado como la acotación de la narradora resultan irónicas.

Como señala Gary Morson al citar a Aristóteles, “las coincidencias tienen un aire de diseño”.²⁸ Morson lo explica de la siguiente manera: en una obra literaria, “una coincidencia significativa” se refiere a “un evento que no parece surgir de la cadena de causalidad que hemos estado siguiendo [tanto personajes como lectores, cabe añadir] pero que consigue lo que el diseño requiere”.²⁹ El hecho de que el protagonista se vea involucrado en un incidente violento justo minutos antes de verse con su esposa y que sea justamente su carácter violento una de las razones que los ha mantenido separados, es una coincidencia que confirma el diseño de la autora. A pesar de que en el nivel del mundo narrado el choque sea un accidente, un evento fortuito fuera del control de los personajes, en el nivel de la trama no lo es. Se trata de un ordenamiento de carácter lógico que le da coherencia a la historia del protagonista: es un incidente que ocurre en el momento preciso para demostrarle a su esposa que no se ha comportado de manera violenta. La verdadera coincidencia aquí, es la que se da entre los deseos del protagonista y la configuración del relato de Oates, pero esto implica ya un diseño.

²⁸ Aristoteles *apud* Gary Morson, *op.cit.*, p. 290.

²⁹ Gary Morson, *op.cit.*, p. 289.

Morson apunta que una narración se rige por lo que él denomina “causalidad retrospectiva”. Esto le da a la obra una “temporalidad” distinta que la de la vida. Es decir, eventos que parecen arbitrarios solamente al seguir la secuencia de la narración, en retrospectiva, adquieren significado dándole coherencia a la obra. Por ejemplo, “una tormenta” que apunte al “desastre inminente”, como menciona Morson, involucra “causalidad retrospectiva”³⁰ ya que adquirirá sentido sólo al apreciarse ese desastre; en otras palabras, la tormenta ha sido incluida por el narrador en relación a un evento posterior, por lo que es una selección “del futuro hacia el pasado”. Esta tormenta sería para Morson una instancia de prefiguración (*foreshadowing*), un indicador de lo que viene. Estrictamente, no parecería haber prefiguraciones en “Accident”. Las frases: “everything lay ahead and nothing *past*” y “(as if he knew nothing!)” no tienen la carga de la “tormenta” que menciona Morson, ni mucho menos la de los oráculos de las tragedias griegas a las que también hace referencia. No obstante, resultan comentarios irónicos en retrospectiva.

“La causalidad retrospectiva” es lo que Jonathan Culler llama “lógica doble” (*double logic*): la ordenación tanto cronológica como de tipo lógico de una narración. Luz Aurora Pimentel en su mencionado estudio se refiere a esto como “la doble organización temporal” de un relato: “por una parte se ordenan los eventos serialmente en una cronología; por otra, no proliferan arbitraria o indefinidamente, sino que están configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa”.³¹ Por esto, en una narración no sólo está involucrada la cronología (la mera sucesión de eventos) sino la configuración: un ordenamiento que le da sentido.

³⁰ *Ibid.*, p. 291.

³¹ Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 19.

Por lo tanto, tal como señala Morson, las “coincidencias” en una narración, en realidad, “eliminan el azar”. La aparición de una “coincidencia significativa” como el supuesto “accidente” del esposo, confirma el diseño de “Accident”. Lo “contingente” se ha transformado en “necesario”. Por lo menos en el nivel de la narradora, ha tenido lugar una refutación de la contingencia, el “accidente”, en realidad no lo es: la reconciliación se ha cumplido para completar el diseño del relato.

A) “The Abduction”

La refutación de la contingencia opera de manera distinta en “The Abduction”. En este relato, la sensación de que la “coincidencia” ha sido especialmente dispuesta por la narradora no es tan fuerte como en “Accident”. Pero “The Abduction” deja espacio al final para que la protagonista recupere el control que había perdido en su encuentro con el peligroso conductor.

Como veíamos, en los términos que Oates se refiere a su micronarrativa, la protagonista se ha visto atrapada por el “movimiento rápido” y también sorpresivo y aterrador de los eventos del mundo narrado de “The Abduction”. De esta manera, ha perdido su “personalidad” o, en otras palabras, su capacidad de incidir en la situación; se trata de una víctima. No obstante, como también indica Oates, la recuperación ante “la fuerza del movimiento rápido que abruma la personalidad” se da sólo en retrospectiva. La escritora re-trabaja su historia que parece “haber brotado del inconsciente”, el lector la re-lee y el personaje interpreta su propia experiencia mirando hacia el pasado (en este caso, la adolescente al narrar su secuestro).

La oportunidad que Oates le da a su personaje de recuperar el control es la de contar su secuestro una y otra vez comenzando por las preguntas del noticiero de Trenton de las

seis de la tarde. La adolescente, aunque esto sólo se mencione, será a partir de ese momento narradora de su propia historia, lo que le dará el poder de retratarse como el personaje principal, como protagonista, y no meramente como una víctima anónima a merced de un mundo azaroso, como cuando experimentó el secuestro. Al tener el poder de narrar, es decir de interpretar y darle coherencia a lo sucedido en retrospectiva, su experiencia adquiere sentido. De esta manera logra salir de “la contingencia impersonal”, convirtiéndose en “la conocida superviviente de una situación límite”, con la posibilidad de que todos escuchen su historia. Éste es su “destino especial”, como ella misma sabe al final del relato.

V.6 La respuesta proporcionada por la micronarrativa

Al tomar en cuenta la refutación de la contingencia en la micronarrativa de Joyce Carol Oates, al observar que en realidad se trata de un medio muy compacto en su estructura y de relatos cuidadosamente configurados, ¿no nos encontraríamos, sencillamente, frente a la respuesta clásica de la dicotomía arte-vida? ¿No es la micronarrativa simplemente un “antídoto” de orden y armonía ante un mundo caótico?

No cabe duda de que, a pesar de las aseveraciones de Oates en las que asegura que sus microrelatos brotan fuera de su control, “la temporalidad” de éstos no es la de un estado de contingencia y muestran el diseño o estructura propios de un arte que responde a “necesidades estéticas”. Ciertamente, ha habido una reelaboración de sus cuentos. Contrario a las novelas por entregas que Morson considera, para juzgar los méritos de la micronarrativa debemos tomar en cuenta tal diseño. No se trata de una “estética del proceso” que revelaría que la creación de la obra ha sido decidida a cada paso como sucede en nuestras vidas.

En términos de Edgar Allan Poe, cada una de las partes de estos microrelatos ha sido escogida para producir un efecto estético particular; se han estructurado de cierta manera para producir una “unidad de impresión”. Pensemos, brevemente, en los finales de estos cuentos. Como indica Morson al citar a Aristóteles, “el final” de una historia no es únicamente una interrupción en la narración. El final de todos los microcuentos de Oates que aquí se han analizado produce una fuerte noción de conclusión, es decir, de que el diseño ha sido completado. Si la conclusión no es experimentada por los personajes, por lo menos en el nivel de los narradores, todos estos finales parecen suceder en el momento adecuado. Incluso, el efecto que se busca para estos cuentos pretende ser de tal “intensidad” que hace de estos finales algo un tanto artificial o exagerado. A pesar de que “Slow” no provea una resolución propiamente, termina con ese nuevo futuro que se intuye a partir de las acciones no rutinarias del marido: “and in that instant she knows that her life will be split in two though she doesn’t, as she makes her slow way to him, know how or why.” “Posthumous” es mucho más efectista y concluye con las palabras del policía refiriéndose a lo que posiblemente es el cadáver del esposo de la protagonista en el baño (justo después de que como lectores, nos hemos dado cuenta de que quien yace en el suelo, la segunda persona a la que alude la narradora, es alguien a punto de morir): “If you think that’s bad, take a look in here”. Incluso un cuento como “The Boy” que deliberadamente “trunca” la resolución o el cambio del personaje, muestra un final perfectamente configurado y por lo tanto artificial: “All right kid, all right you bastards, this is it.” Como recuerda Morson, el final truncado (o *anti-closure* como él lo llama) es una confirmación del diseño de la obra: un final truncado no es “apertura”,³² como sí

³² No hay que confundir la “apertura” de una narración a la que se refiere Gary Morson con la “apertura” de Julio Cortázar. Para Morson, la apertura de una obra se refiere a que el curso de la narración no está

ocurre en las obras “en proceso”, como las novelas por entregas que considera para la “tercera respuesta” de la dicotomía aristotélica, la que pretende unir la temporalidad de la vida con la de la obra.

La referencia a Poe no es arbitraria. Él es quien defendía que el cuento debe intentar provocar un efecto intenso en el lector; por ejemplo, un efecto de “terror”. Esto es lo que pretende la micronarrativa de Oates con sus destellos de personajes sumidos en la incertidumbre, la frustración, la angustia, el pánico o incluso el terror anterior a la muerte. Y la manera de conseguirlo era justamente por medio de una “unidad de impresión”, es decir, que todas las partes puedan ser apreciadas con facilidad. Por esta razón, Morson mismo alude a Poe al hablar de “la magnitud” de una obra: el término que Aristóteles emplea para referirse a la importancia de percibir el diseño de una obra en su “totalidad” para que ésta cumpla con su propósito. Además, como podemos recordar, Oates misma en su “definición personal” señala que cuando un cuento finaliza, el lector comprende por qué, que un cuento debe dar la sensación de que se ha llegado a una conclusión, lo que ciertamente es el caso de su micronarrativa.

No obstante, para terminar, queremos sostener que la respuesta a la dicotomía entre arte y vida planteada por la micronarrativa de Oates no es simplemente la de un arte ordenado contra una vida contingente, es decir, no es el orden frente al “terreno intermedio”. La micronarrativa de Oates no caería dentro de la segunda respuesta a esta dicotomía considerada por Morson. Estos relatos muy breves son un paradójico entrecruzamiento de una vida de “contingencia radical” para los personajes, expresada en un medio muy controlado. ¿Es acaso la micronarrativa una cuarta respuesta?

planeado de antemano y para Cortázar era una característica de los cuentos que, al elegir un “acaecimiento significativo”, solamente sugieren o apuntan hacia una realidad que está fuera de los límites de tal

El mundo ficcional de la autora no se rige siquiera por “la causalidad de la mayor parte de las veces” como el universo de las obras consideradas por Morson. Las “crisis” irrumpen “súbitamente” en la vida de los personajes. En el mundo ficcional de Oates (y no sólo en su micronarrativa) es imposible recurrir a la frónesis o al conocimiento práctico ya que nada parece tener motivo ni seguir un patrón.

Según Gary Waller, las historias de Oates son “travesías” o pruebas (*journeys*) para los personajes, quienes concientes del riesgo, deciden enfrentarlas; tales pruebas “pueden terminar ya sea en una transfiguración para el personaje o en la muerte”.³³ Es verdad que la muerte o la destrucción no son los únicos finales posibles en el violento universo de Oates. No obstante, al no tener mayor ingerencia sobre su mundo, no parece haber “transfiguración” para los personajes ya que difícilmente pueden ver más allá de la incertidumbre. Su situación puede cambiar al final de un cuento, como en “The Abduction” o “Accident”, pero no es consecuencia de sus actos y en ocasiones apenas si pueden percibirlo. En el caso de “Accident”, por ejemplo, es cierto que no es el protagonista el culpable del ataque, pero esto se debe más a la rapidez de la situación que su auto-control. Por esta razón, no parece tener las características de “una prueba” que supera, por lo que en ese sentido, no se trataría de una “historia de aprendizaje”.

La micronarrativa de Oates tiene la intención de transmitir el “vórtice de la existencia” como otras instancias de su narrativa. Por esta razón, aunque existan resoluciones en estos cuentos, sus narradoras no se detienen demasiado en ellas, éstas nunca son muy explícitas. A pesar de que la adolescente de “The Abduction” recupere el control al narrar su historia en retrospectiva, esta interpretación es absolutamente

acaecimiento.

³³ Gary Waller, *op.cit.*, p. 78.

mediada por la narradora y sólo se menciona. Esto tiene el propósito de que, ante todo, prevalezca el efecto de un mundo en donde las cosas suceden rápido y donde, tanto lector como personajes, no tienen demasiada oportunidad de detenerse.

La micronarrativa es un medio adecuado para representar un mundo caótico y difícil de interpretar. Pero, paradójicamente, esta ilusión de ausencia de control se consigue a través de un medio extremadamente controlado. De ahí que el caos sea solamente un efecto del relato.

VI.- Conclusiones: la estética del miedo de Joyce Carol Oates

En su ensayo “The Aesthetics of Fear”, a propósito de *La Iliada* y *La Odisea*, Joyce Carol Oates señala que a través del “lenguaje estilizado del autor” la “brutalidad primitiva” presentada se aminora y se vuelve tolerable para el lector, en otras palabras se vuelve “estética”. La estrategia de estos poemas es mostrar el horror “a través del prisma de una conciencia reflexiva”.¹ ¿Es éste el papel del arte para la autora frente al miedo, es decir, “domarlo”? En otro momento de su ensayo, aún con respecto a la narrativa clásica, Oates acota: “qué es ‘la estética del miedo’ sino un vehículo para contrarrestar este miedo, aunque sea temporalmente”.² ¿Cuál es el miedo que el arte pretende contrarrestar, según la autora?

Oates afirma que nuestra época se puede describir, sin sentimentalismos, como “un darwinismo en el que el individuo ya no cuenta virtualmente para nada”, un mundo sin “antídotos demasiado eficaces contra el miedo” (como lo es la religión para ella).³ Este “darwinismo” es un alejamiento del humanismo cristiano en el que el individuo es el centro y en el que la violencia está inscrita en un sistema de valores. El miedo más grande de nuestra cultura parecería ser, entonces, una consecuencia de una visión de mundo como mera supervivencia. Según Oates, lo que más tememos es la pérdida de sentido, ya que supone perder nuestra humanidad, lo que es aún más aterrador que la muerte; porque la muerte en un “contexto coherente siempre tiene sentido”; el mayor temor es vernos no ya como “seres espirituales, sino como mera carne”.⁴

¹ Joyce Carol Oates, “The Aesthetics of Fear”, en *Where I've Been and Where I'm Going*, pp. 26-27.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

El arte explica el miedo, lo contextualiza, pasándolo a través del “prisma” de la conciencia reflexiva. Se podría argumentar que, de acuerdo con la autora, éste es el papel de la narrativa clásica específicamente, que sitúa la violencia en un pasado mítico, lejos de la experiencia del lector; “The Aesthetics of Fear”, en donde Oates traza la relación del miedo con la narrativa clásica y con el gótico, no es un manifiesto de su propia estética, ni una explicación del papel de su propia narrativa. No obstante, en numerosas ocasiones, la autora ha sostenido que el papel del arte, frágil como es, “propone que el individuo importa ante la indiferencia de la naturaleza” y ante un “darwinismo depredador”, también social.⁵ En otras palabras, el arte es una forma de resistencia, un intento de dar sentido y orden a la experiencia ante un mundo contingente. Esta visión coincidiría con la segunda respuesta considerada por Gary Morson a partir de la dicotomía aristotélica arte-vida: el arte como búsqueda de la armonía ausente en el mundo. El arte para Oates debe dar coherencia a la masa amorfa de la experiencia, representa la permanencia en un mundo cambiante.

Sin embargo, su narrativa, como se ha podido mostrar en el presente estudio a través del análisis de su micronarrativa, da cuenta del miedo ante una violencia aparentemente sin sentido en la vida cotidiana estadounidense. Oates pretende mostrar al individuo a merced de un entorno hostil, incapaz de calibrar lo que sucede y la autora intenta crear así el efecto de una experiencia directa, sin intelectualizaciones por parte de la narradora o los personajes: el hecho sin más, sin antecedentes ni soluciones. Como se ha visto en el último capítulo de este trabajo, la micronarrativa de Oates más que concordar con la segunda respuesta a la dicotomía propuesta por Morson, representa una cuarta respuesta.

⁵ Ver “The Romance of Art: Four Brief Pieces”, en *Where I've Been and Where I'm Going*, pp. 46-62. Con un “darwinismo social” Oates se refiere a regímenes totalitarios, genocidas, como el nazismo.

El mundo narrado de la micronarrativa de Oates no es el “terreno intermedio” en donde los personajes tendrían la posibilidad de recurrir a la *frónesis*. La contingencia del universo de Oates, como decíamos, es más radical: los hechos irrumpen en las vidas de los personajes limitándolos a la mera reacción; la contingencia es aquí más una ausencia de control que libertad. Su narrativa tiene el objetivo de presentar, según proponemos, justamente un mundo en el que el individuo cuenta poco, atemorizado ante una pérdida de sentido: sexualidad como mera carnalidad, ataques físicos, secuestros y posibles violaciones, todos sin motivo aparente.⁶

¿No habría, entonces, un contraste entre algunas de sus declaraciones sobre el papel del arte y el objetivo de su ficción? Es decir, ¿no habría algo contradictorio entre la visión del arte como un recurso para “domar” el miedo y una narrativa que deliberadamente presenta a personajes incapaces de reflexionar, perplejos ante la violencia? Oates incluso ha declarado que “la estética del miedo en tiempos verdaderamente atemorizantes es redundante”.⁷ La pregunta que surge a raíz de tal declaración es obvia: ¿es la propia narrativa de Oates redundante si se inscribe en un entorno verdaderamente violento?

En primer lugar, ella entiende su fidelidad, su papel como escritora, como una negativa a apartarse de lo que ve: su lugar, como ha expresado, es representar las pesadillas de su época. En segundo lugar, el arte para Oates no es un “antídoto” fácil contra el miedo, es una exploración de las complejidades del contexto social que observa el artista y ciertamente rechaza de manera tajante que, como escritora, deba evitar abordar temas violentos y difíciles (como la violación en su más reciente novela, *Rape: A*

⁶ Más que representar el “darwinismo” del que habla la autora, su narrativa presenta todavía una mayor pérdida de sentido, ya que los crímenes a los que alude a veces ni siquiera tienen como propósito “la supervivencia”, simplemente, no parecen tener justificación. Oates hace mención de esto al referirse al

Love Story). Su obra pretende poner de manifiesto la dificultad de articular la experiencia en estas condiciones. Como veíamos, los protagonistas de “Accident” o “The Abduction” después de un incidente sorpresivo e incluso traumático, encuentran sólo una muy pequeña ventana para comenzar a comprender lo sucedido. Pero los relatos evitan deliberadamente hacer explícita esta reelaboración en retrospectiva, por un lado, como una muestra de tal dificultad de articulación y por otro, para acercar al lector, de alguna manera, a la experiencia del personaje. Finalmente, la elección de la micronarrativa para dar cuenta de esta realidad sería consistente con las nociones de fidelidad o verismo de la autora. De acuerdo a las caracterizaciones de Charles Baxter o Michael Kaplan, la micronarrativa es la respuesta más adecuada a un mundo incierto, representa una renuncia a visiones exhaustivas. También podemos recordar a Greg Johnson cuando afirmaba que la narrativa breve coincidía con la visión de la autora del artista: son pequeñas e inacabadas aproximaciones, es decir fragmentos de una realidad también fragmentaria.

No obstante, no olvidemos la razón por la que considerábamos la micronarrativa de Oates como una cuarta respuesta a la dicotomía aristotélica: a pesar de que el mundo narrado parte del supuesto de una contingencia radical, el medio a través del cual se da cuenta de esto no sólo es muy breve sino sumamente controlado. La temporalidad de la vida que retrata Oates no coincide con la “temporalidad” de su obra: la micronarrativa no es un “obra abierta” en la que la autora vaya tomando decisiones para los personajes y la trama se construya a cada paso, su micronarrativa obedece a un diseño o al designio del autor, en palabras de Poe. Este diseño está encaminado, ante todo, a crear un efecto

asesino serial Jeffrey Dahmer como un “enigma, una anomalía de la naturaleza en términos darwinianos”, ya que no “asesina por supervivencia”, sino por mero placer.

perturbador en el lector, especialmente en cuentos como “Posthumous”, aunque en realidad lo hace también en gran parte de su narrativa corta. Muchos de sus relatos breves están cuidadosamente configurados para provocar terror, miedo, sorpresa o una sensación de frustración de las expectativas, tal como Poe decía en su manifiesto sobre este género de escritura. El efecto que provocan sus relatos cortos en el lector lo hemos llamado aquí, en palabras de Cortázar, uno de intensidad.

Como veíamos al analizar su micronarrativa, Oates se vale de recursos diversos para lograr este efecto. El final “efectista” de “Posthumous” y el final truncado de “The Boy” que deliberadamente “frustra” las expectativas del lector al omitir la resolución, son algunos ejemplos. Otra manera de dar cuenta de las sensaciones de los personajes ante la velocidad de los hechos fuera de su control, en la micronarrativa, son las oraciones largas en las que se van acumulando cláusulas subordinadas; los pensamientos de los personajes van de una cosa a otra frenéticamente, como en de “The Abduction”. Pero lo importante aquí es señalar que la gran mayoría de estos recursos son empleados en sus cuentos en general e incluso en sus novelas y no exclusivamente en la micronarrativa. En otros relatos, Oates recurre a oraciones cortas que funcionan de la misma manera: listas de sensaciones o pensamientos que se van acumulando y que, en la forma en que los narra, imitando el habla coloquial, dan la impresión de haber sido experimentados de manera exaltada o expresados de manera precipitada por los personajes. En gran parte de sus relatos se observa una mezcla de distintos tipos de discurso y saltos en el tiempo: pasa de una narración llana de los hechos, al diálogo, a los recuerdos de los personajes o lo que piensan en esos instantes; si se narra un momento de tensión, los cambios tienden a ser bruscos. Tal confusión de los distintos discursos pone de relieve la confusión misma de

⁷ Joyce Carol Oates, “The Aesthetics of Fear”, p. 26.

los personajes. En algunos casos, los recuerdos de una experiencia traumática o un incidente violento los asedia. Como ejemplo, podemos citar a *Rape: A Love Story*. La protagonista, una niña de doce años, ha sido testigo de la violación de su joven madre a manos de sus compañeros de la escuela. Al momento de identificar a los agresores en la estación de policía después del incidente, al mirar sus fotos, la niña recuerda los insultos contra su madre: el recuerdo irrumpe como si estuviera reviviendo el ataque: “Sneering at Momma in his angry, nasty voice, *Cunt dirty cunt show us your titties cunt!*” (*Rape*, 40). Ejemplos como éste están presentes en casi toda su exaltada y melodramática prosa, que salta de una cosa a otra para expresar la presión, a veces terrible, a que están sometidos sus personajes.

También, las imágenes utilizadas por Oates contribuyen a cargar el ambiente de violencia: algo tan común como la música o el ruido de unos ventiladores “explota” en los oídos de los personajes. Pero lo que es importante destacar aquí es que la recurrencia de muchas de estas imágenes las hace ya lugar común en su narrativa, son convenciones de las que se vale una y otra vez con el mismo propósito. Como hemos visto, la percepción de los personajes se torna “borrosa” o “fuera de foco” en un instante crítico (lo que es, en realidad, una convención del nuevo gótico). Otro lugar común es el corazón de los personajes que “late furioso” como algo “que no les pertenece” al experimentar miedo. Este pulso “furioso” se refiere, a su vez, al ritmo acelerado, descontrolado y agresivo de su universo narrativo en general. El automóvil y la carretera son las imágenes a las que suele recurrir para referirse a este mundo contingente.

La brevedad extrema le permite resaltar aspectos que en realidad son una preocupación de gran parte de su narrativa. Pero como hemos sostenido a lo largo del

estudio, en la micronarrativa de Joyce Carol Oates destaca una intensificación del efecto de miedo en el lector a través de la síntesis de un momento climático. No hemos tenido la intención de establecer de una vez por todas una diferencia cualitativa entre la micronarrativa y sus cuentos más extensos; de hecho existen microrelatos de la misma Oates que no logran tal intensidad. Pero también es cierto que algunos de los lineamientos de las “crisis súbitas” de Charles Baxter resultan adecuados para explicar mucha de la micronarrativa de la autora: la trama tan compacta o resumida efectivamente pone el énfasis en un mundo en donde sus personajes tienen poca o ninguna capacidad de decisión. Como decía Baxter, estos relatos tienen que ver más con estados de pánico que con la elaboración de dilemas morales. En otras palabras, un aspecto formal del medio, la síntesis climática, resalta algo de interés en la mayoría de su obra: la irracionalidad de sus personajes, su abandono al miedo muchas veces y, por tanto, la gran dificultad que tienen para cambiar. Por todas estas razones, creemos que la micronarrativa de Oates debe considerarse como parte importante de su obra, a pesar de que en número no se compare con su producción novelística o de cuentos más extensos.

Aunado a esto, es posible observar cómo ha recurrido a algunas técnicas de la micronarrativa en otros relatos e incluso novelas. Por ejemplo, la mencionada *Rape: A Love Story* es una novela corta seccionada en varios capítulos muy breves, algunos solamente de un párrafo. Cada capítulo es un vistazo fugaz desde perspectivas distintas, al acontecimiento traumático: la violación (ya sea en narración en presente o como recuerdo), y los duros hechos posteriores, como la recuperación de la víctima y el juicio. *Rape: A Love Story* comienza como un golpe, en el meollo del asunto, sin previo aviso, como la micronarrativa: “She had it coming after she was gang-raped, kicked and beaten

and left to die on the floor of the filthy boathouse at Rocky Point Park” (*Rape*, 3). A diferencia de su micronarrativa, a través de las muchas viñetas de *Rape: A Love Story*, Oates consigue recrear de manera gradual la vida de toda una comunidad, una pequeña ciudad, pobre, de población blanca, junto a las cataratas del Niagara con los siguientes aspectos: la ausencia de simpatía de la mayor parte de los habitantes conservadores hacia la víctima (incluso la culpa del incidente, “she had it coming”), el odio de las familias de los acusados, o la simpatía, fría y distante del policía que la encuentra después del ataque. Todos estos aspectos contribuyen a ir dibujando a toda una comunidad a partir de un detalle que, como es evidente, no consigue en su micronarrativa. En esta última se acentúa aún más el aislamiento de los individuos y la supuesta contingencia de su mundo, aspectos de interés para Oates en toda su obra. Sin embargo, algunos de los breves capítulos de *Rape* consiguen un inquietante efecto como mucha de su micronarrativa.

Todos éstos son recursos que la autora ha ido afinando a lo largo de su carrera. Sus cuentos son variaciones, acaso obsesivas, sobre los mismos temas: violaciones, raptos, amenazas, etc. Por lo tanto, es importante preguntarse si más que tratarse de una fidelidad a la vida americana, no son, simplemente, convenciones para buscar un efecto y con ello, la reproducción de una imagen ya estereotipada de los Estados Unidos que encuentra eco, por cierto, en el cine y la televisión. Desde este punto de vista, su objetivo sería, efectivamente, “estetizar” la violencia a través del lenguaje, pero con el propósito de crear un efecto perturbador en el lector, no para una exploración de sus motivos, ni con la intención de mostrar cómo personajes o narradores reflexionan al respecto. Lo supuestamente “atemorizante” de la realidad social sería más bien una convención de la escritora. Es cierto que Oates ha expresado que ve algo terapéutico en el arte, en

reelaborar como escritora la experiencia traumática de personas sobre las que ha oído o leído en los periódicos, o simplemente personajes totalmente imaginarios. Además, Oates afirma que la estética del miedo no es una aberración, sino que estas ansiedades expresadas en la literatura son nuestra más profunda “revelación”: el miedo a la pérdida de sentido es simplemente parte de nuestra humanidad y algo que, según la autora, debemos aceptar. No obstante, la insistencia sobre estos temas y recursos revela también una búsqueda de los efectos que hemos mencionado, de buscar provocarlos eficazmente como una habilidad del cuentista o narrador: en su narrativa, a diferencia de sus ensayos, se preocupa más por mostrar los síntomas de la violencia estadounidense, que por tratar de determinar sus causas. Por esto, quizá sea más pertinente valorar si Joyce Carol Oates, en términos de Poe, ha cumplido su “designio” como escritora, que buscar una denuncia o una exploración demasiado rigurosa de las razones del miedo.

Apéndice: datos biográficos

Joyce Carol Oates nació en 1938 y creció en una granja de Millersport al norte del estado de Nueva York. A pesar de haber crecido en un entorno rural, violento y en el seno de una familia de escasos recursos, Oates contó siempre con el apoyo de sus padres y desde que le regalaron una máquina de escribir a los catorce años, nunca dudó de su vocación como escritora. Su primer cuento “A Long Way Home” se publicó en 1956 en un periódico escolar, cuando la autora tenía tan sólo dieciocho años y ya en la Universidad de Syracuse, ganó el premio *Mademoiselle* a la mejor obra de ficción por “In the Old World”. Después de graduarse en la Universidad de Syracuse, y de obtener posteriormente, una maestría en inglés en la Universidad de Wiconsin, publicó en 1963 su primera colección de cuentos con el título *By the North Gate*, a los veinticinco años. En ese mismo año, el cuento “The Fine White Mist of Winter”, de esa misma colección, fue premiado e incluido en *Best American Short Stories* y *Prize Stories: The O.Henry Awards*. Su primera novela, *With Shuddering Fall*, se publicó al año siguiente, la segunda, *A Garden of Earthly Delights*, en 1967, y su segunda colección de cuentos, *Upon the Sweeping Flood* en 1966. Ya con novelas como *Expensive People* (1968), *them* (1969) y *Wonderland* (1971), y colecciones de cuentos como *The Wheel of Love* (1970) y *Marriages and Infidelities* (1972), Oates se estableció rápidamente como una de las narradoras estadounidenses más destacadas. Desde sus inicios y sin detenerse nunca, Oates emprendió una estrepitosa carrera en la que ha publicado casi una novela por año además de varias colecciones de cuentos: a la fecha (2003), cuarenta y cinco novelas, veintiséis colecciones de cuentos y diez de ensayos y estudios literarios. También ha sido galardonada con numerosos premios, reconocimientos, títulos *honoris causa*, etcétera, entre los que destacan un *National Book Award* por *them* y otras cinco nominaciones a este premio, tres nominaciones al premio *Pulitzer*, el *Scott*

Fitzgerald Award for Life Time Achievement in American Fiction en 1998 y, para los propósitos de este trabajo, cabe también destacar el premio *Rhea* por su narrativa breve en 1990, el *Pen/Malamud Award of Life Time Achievement in the Short Story* en 1996, y numerosas premiaciones y publicaciones en *The O. Henry Awards* y *Best American Short Stories*. Por estas razones, resulta casi imposible ofrecer una cronología completa de su obra y reconocimientos, ya que cada año se añaden dos o tres más a la ya larga lista. Finalmente, aunado a esto, Oates nunca ha abandonado la actividad docente: de 1962 a 1968 enseñó en la Universidad de Detroit y de esa fecha a 1978, en la Universidad de Windsor en Canadá. Ambas experiencias, el ritmo acelerado y la violencia de Detroit y la posibilidad de ver a los Estados Unidos desde el exterior, han sido importantes para su escritura. En 1978 se mudó a Nueva Jersey donde hasta la fecha ha sido profesora de la Universidad de Princeton. En 1986 fue nombrada *Roger S. Berlind Distinguished Professor of Humanities*. Entre sus aficiones, se encuentra el box, tema sobre el que ha escrito varios ensayos y un libro, *Lost in Boxing*.

Bibliografía

- Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms*. Harcourt Brace, Orlando, 1999.
- Allen, Mary, *The Necessary Blankness: Women in Major American Fiction of the Sixties*. University of Illinois Press, Urbana, 1976.
- Allen, Walter, *The Short Story in English*. Clarendon, Oxford, 1981.
- The American Short Story 1945-1980: A Critical History*. Editado por Gordon Weaver, Twayne Publishers, Boston, 1983.
- Barth, John, "Más o menos", en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Editado por Lauro Zavala, traducción de Enrique García Díez, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1995, pp. 381-393.
- Barthelme, John, "A Manual for Sons", en *The Norton Anthology of American Fiction Volume II*. Editado por Jerome Klinkowitz et.al. W.W. Norton & Company, Nueva York, 1998, pp. 2061-2076.
- Baumbach, Jonathan, *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*. New York University Press, Nueva York, 1965.
- Baxter, Charles, "Introduction", en *Sudden Fiction International*. Editado por Robert Shapard y James Thomas, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1989, pp. 17-25.
- Bloom, Harold, "Introduction", *Modern Critical Views, Joyce Carol Oates*. Chelsea House, Publishers, Nueva York, 1987.
- Cheever, John, "The Enourmous Radio", en *The Norton Anthology of Short Fiction*. Editado por R. V. Cassill, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1995, pp. 182-191.
- Coale, Samuel Chase, "Joyce Carol Oates: Contending Spirits", en *Modern Critical Views. Joyce Carol Oates*. Editado por Harold Bloom, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987, pp. 119-136.
- Conversations with Joyce Carol Oates*. Editado por Lee Milazzo, University Press of Mississippi, Jackson, 1989.
- Coover, Robert, "The Babysitter", en *The Norton Anthology of Short Fiction*. Editado por R.V. Cassill, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1995, pp. 324-345.
- Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Editado por Lauro Zavala, Universidad Nacional Autónoma de

México, México D.F., 1995, pp. 303-324.

Critical Essays on Joyce Carol Oates. Editado por Linda W. Wagner, G.K. Hall & Co., Boston, 1979.

Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms*. Penguin Books, Londres, 1991.

Friedman, Norman, "What Makes a Short Story Short?" en *Essentials of the Theory of Fiction*. Editado por Michael Hoffman y Patrick Murphy, Duke University Press, Durham, 1996, pp. 100-115.

Grant, Mary Kathryn, *The Tragic Vision of Joyce Carol Oates*. Duke University Press, Durham, 1978.

Hemingway, Ernest, "Hills Like White Elephants", en *The Norton Anthology of Short Fiction*. Editado por R.V. Cassill, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1995, pp. 755-759.

_____, "Interview", en *The Norton Anthology of Short Fiction*. Editado por R.V. Cassill, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1995, pp. 1671-1674.

Johnson, Greg, *Joyce Carol Oates: A Study of her Short Fiction*. Twayne Publishers, Nueva York, 1994.

Joyce, James, "Araby", en *Dubliners*. Modern Library, Nueva York, 1993, pp. 27-35.

Kaplan, Michael, "Afternotes", en *Sudden Fiction International*. Editado por Robert Shapard y James Thomas, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1989, pp. 322-323.

Kiely, Robert, "An American Voice", en *The New York Times Book Review*. Enero 4, 1981, BR1, 2.

Klinkowitz, Jerome, *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*. University of Illinois Press, Urbana, 1975.

_____, "American Prose since 1945", en *The Norton Anthology Of American Literature. Volume 2*. Editado por Jerome Klinkowitz et al., W.W. Norton & Company, Nueva York, 1998, pp. 1773-1781.

Kowaleski, Michael, *Deadly Musings: Violence & Verbal Form in American Fiction*. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1993.

Leitch, Thomas E., "The Debunking Rhythm of the American Short Story", en *Short Story at a Crossroads*. Editado por Susan Lohafer y Jo E. Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989, pp. 130-147.

- Lodge, David, *The Art of Fiction*. Penguin Books, Londres, 1992.
- Malamud, Bernard, "The Model", en *Sudden Fiction International*. Editado por Robert Shapard y James Thomas, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1989, pp. 220-225.
- Malin, Irving, *New American Gothic*. Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville, 1962.
- Matthews, Brander, "The Philosophy of the Short-Story", en *The New Short Story Theories*. Editado por Charles E. May, Ohio University Press, Athens, 1994, pp. 73-80.
- Maugham, Somerset, "Estudio sobre el cuento", en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Editado por Lauro Zavala, sin crédito de traducción, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1995, pp. 73-124.
- Mayer, Sigrid y Hanscom, Martha, *Critical Reception of the Short Fiction by Joyce Carol Oates & Gabriele Wohmann*. Camden House, Columbia, 1998.
- Modern Critical Views, Joyce Carol Oates*. Editado por Harlod Bloom, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987.
- Morson, Gary Saul, "Contingency and Poetics", en *Philosophy and Literature*. No. 22, 1998, pp. 286-308.
- The New Short Story Theories*. Editado por Charles E. May, Ohio University Press, Athens, 1994.
- Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge*. Oxford University Press, Nueva York, 1992.
- Oates, Joyce Carol, *The Assignment*. The Ecco Press, Nueva York, 1988.
- _____, *(Women) Writer, Occasions and Opportunities*. The Ontario Review, Inc., Nueva York, 1988.
- _____, "Afternotes", en *Sudden Fiction International*. Editado por Robert Shapard y James Thomas, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1989, pp. 329-330.
- _____, *Where Are You Going, Where Have You Been? Selected Early Stories*. Ontario Review Press, Princeton, 1993.
- _____, *Demon*. Necronomicon Press, 1996, pp.17-20.

- _____, *Where I've Been, and Where I'm Going. Essays, Reviews and Prose.* Plume, Nueva York, 1999.
- _____, *Rape: A Love Story.* Carroll and Graf Publishers, Nueva York, 2003.
- O'Connor, Flannery, *The Complete Short Stories.* Farrar, Straus, Giroux, Nueva York, 1983.
- O'Connor, Frank, *The Lonely Voice.* The World Publishing Company, Nueva York, 1963.
- Ortega, Julio, "Afternotes", en *Sudden Fiction International.* Editado por Robert Shapard y James Thomas, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1989, p. 331
- Peden, William, *The American Short Story.* Houghton Mifflin Company, Boston, 1964.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* Siglo veintiuno editores, México D.F., 1998.
- Poe, Edgar Allan, "El objetivo y la técnica del cuento", en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas.* Editado por Lauro Zavala, traducción de Julio Cortázar, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1995, pp. 14-18.
- _____, "The Philosophy of Composition", en *The Norton Anthology of American Literature. Volume 1.* Editado por Hershel Parker et al., W.W. Norton & Company, Nueva York, 1998, pp. 1572-1580.
- Schulz, Gretchen Elizabeth, "The Assignment and Where Is Here?: What's Happening in the Miniature Narratives of Joyce Carol Oates", en "The Critics", en *Joyce Carol Oates: A Study of her Short Fiction.* Editado por Greg Johnson, Twayne Publishers, Nueva York, pp. 202-212.
- Short Story at a Crossroads.* Editado por Susan Lohafer y Jo E. Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989.
- Showalter, Elaine, "Joyce Carol Oates: A Portrait", en *Modern Critical Views. Joyce Carol Oates.* Editado por Harold Bloom, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987, pp. 137-142.
- _____, "Joyce Carol Oates's 'The Dead' and Feminist Criticism", en "The Critics", en *Joyce Carol Oates: A Study of her Short Fiction.* Editado por Greg Johnson, Twayne Publishers, Nueva York, pp. 167-170.

Sudden Fiction International. Editado por Robert Shapard y James Thomas, W.W. Norton & Company, Nueva York, 1989.

Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas. Editado por Lauro Zavala, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1995.

Walker, Jeffrey, "1945-1956: Post-World War II Manners and Mores", en *The American Short Story 1945-1980: A Critical History*. Editado por Gordon Weaver, Twayne Publishers, Boston, 1983, pp.1-34.

Walkiewicz, E.P., "1957-1968: Toward Diversity of Form", en *The American Short Story 1945-1980: A Critical History*. Editado por Twayne Publishers, Boston, 1983, pp. 35-75.

Waller, Gary F., *Dreaming America: Obsession & Transcendence in the Fiction of Joyce Carol Oates*. Louisiana University Press, Baton Rouge, 1979.

Wegs, 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*. Editado por Linda W. Wagner, pp. 87-92.