



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

"JOYCE CAROL OATES: TRES CUENTOS
GÓTICOS DE AMOR, LOCURA Y MUERTE."

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
(INGLESAS)

P R E S E N T A

MARIA DEL SOCORRO VELÁZQUEZ SOLIS

ASESORA:

MAESTRA MARINA FE PASTOR

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 mis maestros: Raquel Serur Smeke, Guillermo Quintero, José Juan Dávila Sota, 'Jim' Valero, y Marina Fe Pastor; cuyo entusiasmo y saber, desplegados durante su cátedra, me inspiraron el deseo de terminar esta "carrera".

A mi jurado:

Mtra. Argentina F. Rodríguez A.

Mtra. Raquel Serur Smeke

Mtra. Marina Fe Pastor

Mtro. Mario Murgia Elizalde

Dr. Gabriel E. Linares González

Por el tiempo que dedicaron a la revisión de mi tesina y por sus valiosos comentarios.

*A Enrique, quien encontró siempre la forma de alentarme cuando me parecía imposible
realizar finalmente este sueño.*

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I	
La violencia gótica	17
Capítulo II	
“The Bingo Master”: la violencia y el amor	30
Capítulo III	
“Extenuating Circumstances”: la violencia y la locura	48
Capítulo IV	
“Don’t You Trust Me?”: la violencia y la muerte	60
Conclusión.....	74
Bibliografía.....	83

Introducción.

El siglo XVIII fue una época de crisis de la conciencia europea que se reflejó en la Revolución Francesa. El pánico que provocó esta ruptura del orden hasta entonces establecido trajo como consecuencia, dentro del ámbito de las letras, la necesidad de un arte que capturara el terror y la violencia que caracterizaron a este pasaje histórico. Fue el 'gótico', género popular que surgió a mediados de este siglo, el que dio expresión al horror extremo en que se vivía entonces, pues al ser una narrativa de excesos y transgresiones, retrató fielmente el espíritu que predominó en el llamado 'siglo de las luces'.

There was not a man alive who had not experienced in the short span of four or five years more misfortunes than the most celebrated novelist could portray in a century. Thus, to compose works of interest, one had to call upon the aid of hell itself, and to find in the world of make-believe things wherewith one was fully familiar merely by delving into man's daily life in this age of iron.¹

De esta manera, el gótico fue asociado con la agitación política y la confusión social que imperaba en el continente europeo durante esa época y, principalmente, con un principio de violencia transgresora que ponía en peligro los privilegios de las monarquías, de la Iglesia, y de la clase terrateniente. A este respecto, Edmund Burke en sus *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*, presenta un cuadro horripilante de lo que ocurrió en el palacio de Versalles en la mañana del seis de octubre de 1789:

(...) A band of cruel ruffians and assassins, reeking with his blood [the sentinel's] rushed into the chamber of the queen, and pierced with an hundred strokes of bayonets and poniards the bed, from whence the persecuted woman had but just time to fly almost naked, and through ways unknown to the murderers, had escaped to seek refuge at the feet of a king and husband, not secure of his own life for a moment. This king (...) and this queen, and their infant children (...) were then forced to abandon the sanctuary of the most splendid palace in the world, which they left swimming in blood, polluted by massacre and strewed with scattered limbs and mutilated carcasses.²

¹ Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p.165.

² Edmund Burke, "Reflections on the French Revolution", *An Anthology of Modern English Prose (1741 to 1892)*, p.75.

Como puede observarse, Burke ataca el movimiento libertario en Francia con tal fiereza que lo convierte en un monstruo que asola la tierra, amenazándola con el caos. Los que hacen la revolución destruyen un mundo regido por leyes naturales y divinas imbuidos de un espíritu de violencia incontenible que desata y libera las fuerzas oscuras y diabólicas de la humanidad.³ Esta respuesta reaccionaria representa la visión que la Gran Bretaña tenía de la Revolución Francesa. A Inglaterra le preocupaba que su pueblo pudiera verse contaminado en lo público y en lo moral por las ideas absurdas y ridículas de los ‘*illuminati*’. Este temor a los movimientos subversivos en general se tradujo entonces en un horror hacia todas las diferencias y a cualquier manifestación disidente de los individuos. La Asamblea en Francia representó para los ingleses un ‘*grotesque body politic*’ que trastocó el orden natural del mundo, fragmentando las relaciones normales de la sociedad en todos los niveles, y convirtiendo la esfera ‘segura’ de la Europa monárquica en un lugar siniestro de alienación. En la representación que se hace de la Revolución Francesa mediante la imaginería gótica, “of grave robbing, parents dismembering their children and children dismembering their parents”⁴, se alude a un mundo donde la gente únicamente se relaciona en términos de vencedores y víctimas. Podría decirse que, para Burke, los revolucionarios se asemejan a Victor Frankenstein: los creadores de la Revolución Francesa han puesto en movimiento una fuerza que en lo absoluto podrán controlar, y en consecuencia: “A violent spirit is raised, which the presiding minds after a time find it impracticable to stop at their pleasure, to control, to regulate, or even to direct.”⁵ En medio de esta época turbulenta, regida por un ‘espíritu de violencia incontrolable’, surge el gótico en Inglaterra, género ‘rebelde’ que, desde sus orígenes, se caracterizó por reflejar la violencia que subyace en las sociedades humanas, las causas que la detonan y los métodos que cada sistema utilizó en su momento para reprimirla, convirtiéndose así en el medio de expresión idóneo de los escritores preocupados por representar en sus obras los miedos que acosan al ser humano y que, en el fondo, se reducen al temor primario de aniquilación o disolución total del individuo.

³ Cf., Maggie Kilgour, *op.cit.*, pp. 74-75.

⁴ Cf., *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Idem.*

Los creadores y máximos representantes del gótico inglés de finales del siglo XVIII y principios del XIX, son: Horace Walpole, con *The Castle of Otranto* (1764), Ann Radcliffe, escritora de *The Mysteries of Udolpho* (1794), quienes inauguraron las dos vertientes principales existentes dentro de éste; Mathew Lewis, *The Monk* (1796); William Beckford, *Vathek* (1787); Mary Shelley, *Frankenstein* (1818); y Charles Robert Maturin, *Melmoth, the Wanderer* (1820). Todos estos autores pertenecen a lo que Aurora Piñeiro ha denominado como el ‘gótico temprano’ (1764-1820)⁶, y sus obras comparten ciertos rasgos esenciales entre los que se encuentran:

[...] la intención de transgredir los cánones literarios prevalecientes, es decir, los neoclásicos; así como códigos religiosos o sociales dominantes. [...] una vuelta a lo medieval, ya fuera para criticarlo como un momento oscuro y supersticioso de la historia o para confesar una fascinación por su estética. [...] Originalmente defendía una visión protestante del mundo que poco a poco se fue abandonando, sin renunciar a una preocupación por los postulados religiosos en general o por la discusión de temas de orden metafísico en los que siempre se aborda la cuestión de la inmortalidad y lo sobrenatural, ya sea para aceptar su existencia o rechazarla. [...] siempre busca provocar el terror, aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror y, al compartir terreno común con la literatura fantástica y los cuentos y leyendas del folklore europeo, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, la brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etc. En otras ocasiones prefiere renunciar a la presencia tangible de estos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos, es decir, con o sin personajes fantásticos, siempre se sumerge en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite; [...] su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchos de los textos góticos del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos, que sin

⁶ Aurora Piñeiro Carballeda, *Tiene la Noche una Venus Oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, Tesis de Maestría en Literatura Comparada, UNAM, 2001. pp. 15-16.

ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.⁷

Aunque la literatura del terror iniciada por estos autores fue considerada como un género menor, dentro de las obras de ficción, en Inglaterra, prendió rápidamente en la imaginación de los escritores europeos de fines del siglo XVIII y principios del XIX, y entre los cuales se encuentran grandes exponentes como Goethe y Hoffman en Alemania, y en Francia, además de las obras que emularon o respondieron a los modelos del gótico inglés, se encuentra la obra del Marqués de Sade, relacionada con la novela gótica en más de un sentido.⁸ Pero es en el nuevo mundo donde el gótico, visto en la Gran Bretaña como una moda pasajera o como simple excentricidad, va a encontrar su residencia permanente. En 1798, se publica en Estados Unidos, la primera novela ‘gótica’ americana: *Weiland*, de Charles Brockden Brown. Desde entonces este subgénero se ha perfilado como el predilecto de los escritores y, en especial, de las escritoras de este país, ocupando un lugar central en su producción literaria, pues como apunta Leslie Fiedler, en *Love and Death in the American Novel*, (1960): “until the gothic had been discovered, the serious American novel could not begin; and as long as that novel lasts, the gothic cannot die”.⁹ Así, durante el siglo XIX surgieron los grandes clásicos del gótico americano, tales como: Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne y Melville. Por lo que respecta a la continuación y vigencia del género, en el siglo XX, escritores de la talla de William Faulkner, Tennessee Williams, y Carson McCullers, representarán lo que se convirtió en el ‘gótico sureño’¹⁰

Las convenciones del gótico inglés fueron ‘importadas’ por los novelistas estadounidenses para crear una narrativa original que se adaptara a su interés por la representación histórica y cultural de su nación. Esta literatura ‘americana’ se ha caracterizado por ser “a genre that has inherited the disturbance planted at the time of national birth [...] in the background of political and cultural immaturity”.¹¹ Así, a diferencia del gótico tradicional que se da en la Gran Bretaña, fundamentalmente como una

⁷ *Ibid.*, pp. 93-94

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ Eric Savoy cita a Fiedler, *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, p.4.

¹⁰ Cf., Aurora Piñeiro Carballeda, *op.cit.*, p. 5.

¹¹ Shoko Itoh, ‘A Transformation of American Gothic’, *Language, Literature and Culture*, p.1.

reacción de los escritores ante el aplastante poder de las autoridades eclesiásticas y seculares, el gótico en Norteamérica nace precisamente del desorden y de las contradicciones surgidas del anhelo de los colonizadores por construir, desde cero, una nación libre e igualitaria, con fundamento en los principios democráticos de la época. Este ideal fracasa desde sus inicios. Primero, por ser incapaces de respetar los tratados firmados con los indios pieles rojas, en los que se comprometían a la convivencia cordial entre las dos culturas y, después, al instituir la esclavitud en el sur de los Estados Unidos. No pudiendo rebasar el conservadurismo heredado del viejo mundo, el sueño americano de renacer al cobijo de una tierra que prometía ser el baluarte de la libertad, se mezcló con la pesadilla y el edén mítico quedó aparejado con el infierno.

De esta manera la historia de los Estados Unidos, desde el momento mismo de su génesis, ha estado permeada de muerte y violencia. Esta situación que ha dado pie para que ‘América’ sea definida simbólicamente como ‘gótica’; es consecuencia, primordialmente, de la violencia irracional implícita en la cuestión racial (raza-color) que, bajo diversas formas, ha prevalecido en este país repercutiendo en la conciencia moral de sus habitantes:

...race is a fracturing trauma in the body of the nation and in the mortal bodies of its people. Race, like nature, is at the heart of stories about the origins and purposes of the nation. No one is neutral on the problem of race: all citizens are deeply involved in the grammars of purity and mixing, compounding and differentiating, segregating and bonding, lynching and marrying that comprise the bloody origins of the basic national narrative.¹²

De este modo, el terror a las revoluciones de índole política que se reflejó en las novelas góticas europeas fue desplazado, en su adaptación a la cultura americana, hacia el horror de no poder olvidar un pasado nacional inevitablemente relacionado con los crímenes y atrocidades perpetrados para asegurar la supremacía de la raza blanca anglosajona. La imaginación de los(as) novelistas de los Estados Unidos se encuentra entonces cautiva de una historia de violencia, que aun cuando es suprimida por el discurso

¹² Donna Harraway, “Universal Donors in a Vampire Culture”, *Uncommon Ground*, p. 321.

de la historia oficial, permanece indeleble en sus obras. Esta evidencia confirma el criterio de R. K. Martin y de Eric Savoy con respecto a que el gótico en Norteamérica, más que ser una corriente dada dentro de la historia de la literatura, o un género peculiar, se ha convertido en “a form of cursed tradition of collective American unconsciousness”.¹³ La violencia del gótico se vuelve aquí expresión de lo reprimido, del pasado que se puede ‘borrar’ de la memoria, pero que aflora recurrentemente en el inconsciente asediando al sujeto.¹⁴ De acuerdo con esto, se puede decir que el gótico estadounidense es fundamentalmente una narrativa de terror que refleja los miedos, contradicciones y culpas de una nación que se forjó en un territorio hostil y desconocido, alejado de la ‘madre patria’, Inglaterra.

Las complejas situaciones a las que tuvieron que enfrentarse los colonizadores en Norteamérica y que conformaron la cultura y pensamiento de la joven nación, dieron forma al gótico americano. Esta literatura se apartó de la tradición inglesa y sus cánones estéticos, sobre todo en el terreno de la simbología, recreando a la vez el género mismo y sus formas de expresión, volviéndolas propias y peculiares.¹⁵ Las modificaciones más importantes que se efectuaron a fin de ‘americanizar’ el gótico europeo, consistieron en sustituir los símbolos tradicionales y, por ende, su significado, por aquellos con los que se pudiera representar más ‘naturalmente’, “the terror and horror experienced in the frontier between the settled land and the wilderness”.¹⁶ Esta necesidad de transformar el aparato figurativo del gótico para desarrollar una narrativa nacional demandaba del artista un verdadero salto revolucionario de la imaginación, y fue planteada al escritor norteamericano por Charles Brockden Brown, que, como ya se mencionó, fue el primer novelista ‘serio’ de los Estados Unidos que naturalizó el terror gótico al presentarlo en términos de causa-efecto, es decir, como derivado de la situación de su país.¹⁷ En el prólogo a su novela *Edgar Huntly*, el autor sintetiza las ideas que lo condujeron a tal logro:

¹³ Shoko Itoh cita a estos críticos, *op. cit.*, p.2.

¹⁴ Eric Savoy, “The Face of the Tenant”, *op.cit.*, p.4.

¹⁵ Cf., Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, pp.135-137.

¹⁶ Shoko Itoh, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷ Cf., Leslie A. Fiedler, *op.cit.*, p. 149.

One merit the writer may at least claim, that of calling forth the passions and engaging the sympathy of the reader, by means hitherto unemployed by precedent authors. Puerile superstition, and exploded manners; gothic castles and chimeras, are material usually employed for this end. The incidents of Indian hostility, and the perils of the west wilderness are far more suitable; and for a native of America to overlook these, would admit of no apology.¹⁸

Brown realiza su proyecto y sustituye al villano 'tipo' del gótico inglés, es decir, al inquisidor corrupto o el lúbrico aristócrata, por el indio piel roja. Aunque el autor tenía conocimiento histórico del 'problema de los indios' e intuía los vanos deseos que albergaban de tomar venganza, no es el indio en su condición de víctima social lo que captura su imaginación, sino lo primitivo y peligroso que ve en él. Este 'salvaje' va a encarnar, en sus novelas, el principio de maldad inherente al ser humano y la amenaza que representa la liberación de los instintos animales que lo habitan.¹⁹ Reemplaza, el castillo 'embrujaado', la abadía, y la siniestra mazmorra, por la selva y la cueva, que de antaño han fungido como metáforas de los misterios de la mente y el corazón del hombre, para simbolizar el terror a desentrañar lo que puede revelar el inconsciente humano cuando es traído a la luz de la conciencia y de lo público mediante el texto, poniendo de relieve los aspectos más sórdidos e irracionales de la naturaleza humana. En el gótico inglés las ruinas de estas edificaciones simbolizan la autoridad tiránica de reyes y obispos, la suma de todo lo abominable de un orden que había sido derrocado por la locura e impiedad de la fuerza revolucionaria; y los espectros, el temor a que el pasado, presuntamente liquidado, pudiera cobrar vigencia nuevamente. Y el conjunto de estos motivos proyectó en el gótico la transgresión y la culpa que esta rebelión implicó.²⁰ El gótico americano, en cambio, se pobló de todo tipo de mansiones sombrías, en ocasiones abandonadas y en decadencia, que representan el caos mental y/o la corrupción moral de los personajes así como la prisión (física y psicológica) en que se encuentran atrapados, presa de sus miedos y obsesiones. Estos temores exacerbados, que llegan a convertirse en verdaderas patologías, están ligados, principalmente, no a un pasado que podría volver y provoca inseguridad, pues los Estados Unidos a fines del siglo XVIII no poseían, ciertamente, ni un pasado ni una historia

¹⁸ Leslie A. Fiedler cita a Brown, *op. cit.*, p. 150.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Cf., ibid.*, pp. 123-124.

propriadamente dichos,²¹ material del cual se nutrió el gótico inglés. Más bien, sus miedos están relacionados con el terror mental y el horror moral a que los enfrentan las experiencias vividas en el presente. Tal es el caso de los hermanos Weiland, Theodore y Clara, protagonistas de la novela de Brown.

En *Weiland* aparece la locura y el terrible poder de transformación que ésta ejerce sobre los personajes, para representar el ‘locus’ principal de temor en la novela gótica: el miedo fundamental del individuo a perder por completo el sentido de sí mismo como ser humano en relación con la Familia, el Estado y Dios.²² Esta obra establece así un hilo conductor temático con la novela gótica del siglo XVIII y el enfoque psicológico que se le da a esta narrativa durante los siglos XIX y XX. En general el gótico tiende a representar, “[...] the primary fear of the monstrousness of singularity, the endless dark permutations of character and form to which humans are prey [...] the fear of metamorphosis represents the fear of transgressing boundaries of sexuality (reversal of sex roles and alternate sexualities) and mortality (the life/death of ghosts and vampires)”²³

Dentro de este contexto entonces, el fantasma en el gótico americano ha funcionado como símbolo del miedo a transgredir los límites que la sociedad impone al pensamiento y a la conducta del individuo, quien, en caso de rebasarlos, es considerado ‘monstruosamente singular’, y también ha fungido como la figura en la que se proyecta el ‘doble’ del personaje, es decir, la parte ‘oscura’ (instintiva) de su personalidad, una faceta altamente transgresora de su carácter que contemplará horrorizado en el momento de su confrontación con el espectro (su ‘otro’ yo) y que, mientras tanto, ha permanecido agazapada y al acecho en su inconsciente.

Finalmente se puede resumir, de acuerdo con Fiedler, que en el gótico americano inventado por Brown, es la Naturaleza *per se*, y no la sociedad, el símbolo del mal, porque: “crime originated in those limitations which nature has imposed on human faculties” [and

²¹ *Ibid.*, pp.135-136.

²² *Cf.*, Louis S. Gross, *Redefining the American Gothic: From Weiland to Day of the Dead*, p.8.

²³ *Ibid.*, p. 9.

this], “is applicable to all human evil.”²⁴ Es el indio, no el noble, el que se convierte en emblema de la villanía. Con todas sus implicaciones, el gótico europeo identificó el principio de oscuridad con el poder desmesurado y la fuerza represiva de las clases dominantes, y, por lo tanto, fue revolucionario. Mientras que el gótico americano, al atribuir el origen del mal a la naturaleza y a la perversidad intrínseca del hombre, se perfiló más como una exposición Calvinista de la corrupción humana, antes que como instrumento de ataque a las instituciones, o crítica ‘racional’ de la superstición arcaica.²⁵

Como se ha visto, las preocupaciones más importantes de los novelistas norteamericanos se encuentran relacionadas estrechamente con un pasado nacional aún presente en la conciencia colectiva de su pueblo, de ahí que el gótico americano se interesara en la historia, la psicología, y la cuestión racial. De manera que, entre los factores que contribuyeron a la generación de una narrativa gótica propiamente americana, destacan: a) El violento enfrentamiento de los colonizadores con los grupos nativos, los indios, a quienes por un lado, temían, y por otro, consideraban como animales y a los que despojaron de sus tierras y exterminaron en su mayor parte. b) La formación religiosa protestante que predominó en Nueva Inglaterra: un puritanismo proveniente del más riguroso calvinismo, que por su carácter decididamente maniqueísta se centra en el drama entre el bien y el mal; algo que metafóricamente hablando se traduciría en la batalla que libran ‘escogidos’ vs. ‘condenados’, según los misteriosos designios de Dios. Dentro de este marco religioso, por lo tanto, la salvación se hace imposible dado que el individuo nace ya predestinado bajo cualquiera de estos dos signos. c) La Guerra de Secesión que sostuvieron los Yankees contra los estados sureños del país en nombre del abolicionismo, y que en realidad encubría la necesidad de encauzar la mano de obra esclava a la cada vez más creciente producción industrial de los estados del Norte. El asunto de la esclavitud determinó el predominio de este tema en la literatura gótica americana, ya que la nación entera se vio enfrentada a los conflictos que le representó someter a la raza negra, de origen africano, al dominio de la raza blanca, sobresaliendo entre éstos el temor siempre latente a la insurrección de los esclavos y, principalmente, el horror a la mezcla de razas. d) La

²⁴ Leslie A. Fiedler cita una frase que Brown pone en boca de Edgar Huntly, protagonista de su novela del mismo nombre, e inmediatamente, la comenta, *op.cit.*, p. 148. (La conjunción entre paréntesis ha sido agregada).

²⁵ *Cf., Ibid.*, pp. 133-151.

oposición América-Europa, que se tradujo en todas las contradicciones que implicaba el conflicto entre pasado y futuro, es decir, entre tradición y progreso, pues intelectualmente, los nuevos pobladores pertenecían, tanto al viejo continente, como al nuevo mundo.²⁶

Todos estos antecedentes conformaron sin duda la compleja y fragmentada idiosincrasia del pueblo estadounidense y dotaron a sus escritores de una imaginación desbordada que estaría marcada ineludiblemente por el miedo, la angustia y la violencia. A estos elementos característicos de la literatura gótica se sumará el de la inestabilidad y ambivalencia de los personajes. En estas obras aparece el sujeto que presenta una personalidad escindida debido al permanente sentimiento de extrañeza que le produce encontrarse siempre en 'la frontera'; esa línea simbólica que perturba la psicología del individuo que no se puede definir en términos de unidad dadas las contradicciones que lo han conformado. Pero quizá lo que más influye a darle a la novela gótica americana su distintivo carácter de horror sea el contraste entre el sueño de estos colonizadores que ven en el nuevo mundo una posibilidad de volver a la inocencia, y lo que les muestra su experiencia y la historia: el mal del que vinieron huyendo, el despotismo, la intolerancia, la injusticia no se hallan sólo en el viejo mundo. No hay posibilidad de renacimiento o redención. El mal está en el alma humana y en la sociedad erigida como tal, con sus instituciones corruptas y la manipulación de la justicia, se trate de monarquías o democracias. Es esta revelación del mal enraizado en el ser humano y las fallas que presentan los sistemas de organización social que éste crea, lo que principalmente da forma al llamado gótico americano²⁷

Durante el siglo XX el gótico americano fue desarrollado principalmente por escritores del sur del país, entre quienes destaca, como figura representativa, William Faulkner:

The sense of a grotesque, irrational and menacing presence pervading the everyday, and causing its decomposition, emerges in the Gothic fiction produced, predominantly, in the Southern

²⁶ Cf., *Idem.*

²⁷ Cf., *Idem.*, además, Cf., Richard Chase, "The Broken Circuit", Donald M. KARTIGENER y Malcolm A. GRIFFITH, eds., *Theories of American Literature*, pp.44-46.

states of America. Centred on houses in the tradition established by Poe, in “The Fall of the House of Usher”, the disintegration of the normal and familiar in Southern Gothic signals the decay of family and culture. The disjointed perspectives of William Faulkner’s fiction present a decaying, grotesque and absurd world through the disturbed consciousness of misfits and malcontent often on the verge of insanity.²⁸

Las novelas de este autor son, en su mayoría, alegorías perfectas donde se representan las fragmentaciones de la sociedad norteamericana contemporánea en cuanto a la identidad, la familia, el género y, por supuesto, la ‘trágica’ historia del sur. Faulkner ejerció una poderosa influencia en los continuadores del género y particularmente en las escritoras de la década de los 1950, que empezaron a sobresalir por una abundante producción de poesía, cuentos, novelas, crítica literaria y ensayos diversos, escritos por mujeres y dirigidos a potenciales lectores femeninos: “In women’s writing of the period (end of the XIX century and post -World War II) the internalisation of Gothic forms of decay, fear and fragmentation reflect important sexual differences”.²⁹ En estas obras se plantearon las inquietudes propias de las mujeres en respuesta a los paradigmas masculinistas que descubrieron en los trabajos escritos por hombres. Su tema central lo constituye la crisis de la identidad femenina en una cultura androcéntrica que ha subordinado lo que significa ser mujer a la concepción masculina, considerando ésta como el referente esencial de su definición. Y así, por ejemplo:

Charlotte Perkins Gilman’s ‘The Yellow Wall Paper’ (1892) updates Gothic themes of female oppression and imprisonment in an account of the psychological effects that a doctor’s isolated ‘rest cure’ has on his wife. ‘Clytie’ (1914), by Eudora Welty, describes the oppressive atmosphere perceived by a woman in an utterly disintegrated family. The sense of despair culminates in a moment of nauseous self-recognition and a grotesque final image of suicide: ladylike stockings protruding from the house’s rain-barrel like a pair of tongs. In Flannery O’Connor’s fiction female sexuality, identity and fears about maternity are represented in the grotesque shapes of Gothic horror.³⁰

²⁸ Fred Botting, *Gothic*, p. 160.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

³⁰ *Idem.*

Sobresale entre estas escritoras sureñas, Flannery O'Connor. Como la mayoría de los escritores de esta región, la literatura de O'Connor acusa un marcado interés por la historia. Esto se debe principalmente a la guerra civil en la que perdieron los confederados del sur. La derrota dejó en los sureños un sentimiento de pérdida y la nostalgia por un pasado rural idealizado que se desvanece ante el empuje industrial y progresista de los vencedores del norte. Con la abolición de la esclavitud, sobrevino la caída de las dinastías poseedoras de grandes extensiones de tierra, los dueños de las plantaciones, encumbrados social y económicamente. Al desaparecer la fuente de riqueza y brillo de la 'aristocracia' del sur, es decir, la explotación de los negros, se instaura el caos. El progreso y la modernidad significó para los conservadores el fin de una época dorada que se basaba en el orden, la formalidad, la propiedad que debía observarse en las costumbres y modales, así como la contención de las pasiones. El desorden y la debacle llegaron al sur.³¹ La imaginación de algunos escritores se inflama con la leyenda del Viejo Sur ligada a una aguda percepción de lo trágico, y siguen añorando esa época de 'esplendor'. Otros, como Faulkner, trabajan a contracorriente desmitificando en sus obras "The Great South", que históricamente no resultó ser sino sólo eso: un mito. O'Connor, por su parte, ve en el hombre moderno a un ser desprovisto de un sentimiento religioso profundo y verdadero. Católica, perteneciente a la Iglesia Apostólica y Romana, esta autora cree firmemente en los dogmas de esta iglesia y, por lo tanto, su obra está orientada dentro de un marco teológico en el que la redención ocupa un lugar central.³² Sus personajes, llevados a situaciones límite de su existencia, tienen una revelación, un momento de gracia y, a veces, se redimen. En otros casos, al rechazar esta vía de salvación, quedan sumidos en el abismo de su soberbia, perdidos para siempre; como el deshumanizado 'Misfit' del cuento "A Good Man Is Hard To Find".

De este modo su literatura, como la de sus contemporáneos, va a reflejar, como ya es tradición en el gótico, los temores de las sociedades que lo crean y consumen. En este sentido, las escritoras norteamericanas contemporáneas han elegido esta forma literaria

³¹ Cf. W. J. Cash, 'Preview to Understanding', *The Mind of The South*, vii-xi.

³² Cf., Guy Reynolds, *Twentieth-Century American Women's Fiction*, p. 139.

para plasmar su experiencia personal en un mundo masculino que ha contribuido a que las mujeres se sientan como seres extraños, marginados y fuera de lugar dentro de éste. La falta de reconocimiento en las sociedades patriarcales del valor y dignidad intrínsecos de las mujeres funciona, en un nivel de introyección inconsciente, como un espejo en el que ellas se ven reflejadas llenas de espanto y odio por sí mismas. La inconformidad y malestar que esta situación provoca en las mujeres se representó en la literatura femenina mediante figuras grotescas en el siglo XIX, primero, mediante la creación de monstruos como en *Frankenstein* de Mary Godwin Shelley y, posteriormente, fenómenos o 'freaks' : hermafroditas, (Miss Amelia en *The Ballad of the Sad Café*, de Carson McCullers, por ejemplo; seres lisiados como Hulga, en *Good Country People*, de Flannery O'Connor; asesinas psicópatas como Kathleen Hennesy, en *The Rise of Life on Earth*, de Joyce Carol Oates.), y toda clase de personas con deformidades físicas o distorsiones mentales.

Es pues entre las escritoras modernas del siglo XX que se sitúa la obra de Joyce Carol Oates, quien aunque neoyorkina, reconoce la influencia de los escritores y escritoras del sur en su trabajo literario. De hecho, los críticos la han comparado con Faulkner y con Flannery O'Connor, encontrando en su obra similitudes importantes con las de estos autores. Por ejemplo, su manera de experimentar con el punto de vista y con el manejo del tiempo, que se observa en muchas de sus novelas y cuentos, hace que la identifiquen especialmente con Faulkner.³³ Oates, por su parte, rinde tributo manifiesto al maestro: en su novela *Expensive People*, la autora ubica la acción de un cuento que escribe su personaje Nada, en la zona rural sureña, en un Condado ficticio que posee sus propios nombres de familias y lugares,³⁴ algo que de inmediato lleva a pensar en Yoknapatawpha, el mundo simbólico y mítico imaginado por William Faulkner. En cuanto a los paralelos que se han encontrado entre su obra y la de O'Connor, sobresalen la preocupación ante la decadencia que muestran las sociedades contemporáneas, y la vena 'feminista' que comparten. Oates, también hará una sátira irónica tanto de la modernidad como de la feminidad estereotipada, en un claroscuro de horror gótico y 'poesía del desorden'. Sin embargo, esta autora, que en algún momento fue también católica, se aparta radicalmente de la visión de Flannery

³³ Mary Kathryn Grant, *The Tragic Vision of Joyce Carol Oates*, p. 12.

³⁴ Cf., *Idem.*

O'Connor en algunos aspectos, sobre todo, en lo referente a la concepción religiosa: en la narrativa de Oates no hay 'epifanía' ni salvación posible para sus personajes.³⁵ Respecto a sus creencias religiosas e inclinaciones filosóficas, admite ser influida por una gran diversidad de corrientes de pensamiento sin adherirse, confiesa, a ningún credo o ideología. Así que, como ella misma señala, las influencias que se pudieran rastrear en su trabajo literario no pueden precisarse fácilmente:

I've been reading for so many years, and my influences must be so vast- it would be very difficult to answer. An influence I rarely mention is Thoreau, whom I read at a very impressionable age (my early teens), and Henry James, O'Connor and Faulkner certainly, Katherine Anne Porter, and Dostoyevsky. An odd mixture.³⁶

También señala que la influencia de Poe es innegable en todos los escritores del gótico y menciona asimismo que admira la obra de Kafka: "writings which vacillate between the horrors of individual alienation and self-loathing and the grotesquely distorted images of everyday family and social life".³⁷

Para Joyce Carol Oates, el elemento grotesco ha sido el punto de referencia para identificar la experiencia del horror y la violencia a que se encuentra sujeta la existencia de las mujeres, principalmente de la clase media, en la sociedad norteamericana actual. El interés particular de la autora por lo que viven las mujeres está relacionado directamente con la exposición y denuncia de un sistema y una sociedad donde las mujeres son víctimas de la violencia masculina, y en esto se apega a la característica del gótico femenino que se perfiló, desde el siglo XVIII en las obras de Ann Radcliffe: 'the heroine enclosed in the master's house'.³⁸ En el gótico moderno el castillo medieval, símbolo de la prisión física y / o psicológica del pasado, se transformó en los espacios cerrados y claustrofóbicos que, poblados o no por seres sobrenaturales, siguen representando los vericuetos más recónditos de la mente humana: el inconsciente, el lugar donde, por represión, deben contenerse los

³⁵ Cf., *Ibid.*, pp. 14-15.

³⁶ Robert Phillips cita a Oates, "Joyce Carol Oates", *Women Writers at Work, The Paris Review, Interviews*, p. 374.

³⁷ Fred Botting cita a Oates, *op. cit.* p. 160.

³⁸ Juliann E. Fleenor, *The Female Gothic*, p. 23.

impulsos que los discursos hegemónicos dominantes no consideren adecuados para la vida pública.³⁹ En el gótico femenino, y también en el americano, se privilegia la figura de la “casa” como el espacio simbólico del dominio y reproducción del sistema patriarcal, y funciona como metáfora del encarcelamiento físico y mental al que están sometidos los personajes femeninos. En especial en el gótico escrito por mujeres, el aprisionamiento físico lo representan además, el cuerpo y la sexualidad femeninas, mientras que el psicológico, se refiere también a la oscuridad y el misterio que encierra la figura materna con la cual las mujeres se relacionan en términos ambivalentes de atracción-repulsión.⁴⁰

El objetivo central de este trabajo es mostrar cómo en tres de sus cuentos sobre mujeres, escogidos de la antología *Haunted: Tales of the Grotesque*, Joyce Carol Oates logra traducir al lenguaje escrito lo silenciado, lo innombrable, del mundo ‘gótico’ que habitan sus personajes femeninos, convirtiendo la realidad en algo más extraño y terrorífico que el universo retratado en sus ficciones. En particular en este volumen, la autora se centra en la denuncia de todas las clases de violencia masculina a que se encuentran expuestas las mujeres en las sociedades patriarcales y a explorar cómo, al ser llevadas hasta el punto límite de su resistencia, reaccionan impotentes ante éstas.

El primer capítulo está orientado en el sentido de esclarecer o mejor, de aproximarse a los motivos por los cuales el gótico ha sido relacionado, de manera tan marcada, con las mujeres desde que se publicó en 1794, la novela inglesa de Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, obra inaugural que dio pie a que surgiera una vertiente característicamente femenina dentro de esta tradición literaria. Se señalan también cuáles son las razones primordiales por las que las escritoras han escogido el gótico, con su gran potencial para expresar la violencia contenida del ser humano, para plantear una serie de cuestiones públicas y privadas que debieran revisarse respecto al lugar que ocupa la mujer dentro de las sociedades falocráticas en occidente. En lo concerniente al aspecto formal de este subgénero, se apuntan los elementos constitutivos del gótico femenino haciendo referencia, desde luego, a algunas de sus principales teóricas, así como a las grandes figuras, ya clásicas, dentro de éste. Los capítulos 2, 3, y 4, están dedicados al análisis de

³⁹ Aurora Piñeiro Carballeda, *op.cit.*, pp. 29-33.

⁴⁰ Cf., Guy Reynolds, *op. cit.*; pp.38-45.

cada una de las historias seleccionadas, a fin de ‘ver’, más de cerca, el para qué del ya proverbial uso de la violencia en la narrativa ‘*feminista*’ de Oates.

De este modo, en el segundo capítulo se plantea, mediante la historia de Rose Mallow Odom, víctima de un golpeador, cómo la violencia, en casos como éste, es un reflejo de la diferenciación de género. En el tercero, a través de la narración en primera persona del personaje femenino, se muestra por qué una madre sucumbe a la desesperación y mata a su hijo, como respuesta a un aplastante sentimiento de impotencia; y en el cuarto, la violencia irrumpe amenazadora como forma de castigo social para todas aquellas mujeres que intentasen pasar por alto una ley que pretende imponerles la maternidad como un deber, indiscriminada y forzosamente. Esta amenaza se cierne sobre una joven que se ve precisada a practicarse un aborto clandestino: sola, sin recursos económicos suficientes y sin alternativas, esta muchacha se enfrentará con la incertidumbre de no saber si saldrá con vida del tétrico ‘consultorio’ al que acude desesperada. Como en toda la narrativa de Oates, ningún personaje, víctima o victimario, escapa aquí de la violencia. Todos son víctimas, en diferentes grados, de un orden social que los oprime y excluye, o de conductas amorales que impiden, incluso a través de actos verdaderamente criminales, la plena realización del ser humano, haciendo imposible el florecimiento de una verdadera comunidad entre individuos libres e iguales, capaces de crear vínculos permanentes y genuinos con los demás.

Capítulo 1: La violencia gótica.

Desde el punto de vista de los críticos el gótico ha sido relacionado con las mujeres de manera muy especial desde sus inicios a fines del siglo XVIII. Con la publicación de las obras de Ann Radcliffe, por ejemplo, se hizo patente que se le daba a este género un tratamiento peculiar, diferente, a la novela gótica escrita por hombres. Si bien las escritoras retomaron el intento de Horace Walpole por desenganchar a la novela del estricto apego a la realidad ordinaria mezclándola con la fantasía escapista, transgresora y 'revolucionaria' del romance, también pusieron en boga una serie de convenciones que han sido utilizadas desde entonces para explorar las inquietudes del cada vez más creciente número de lectoras.⁴¹

La característica principal del gótico escrito por mujeres que data de esta época y establece un *continuum* hasta nuestros días es la paulatina y versátil transformación de la heroína. Las modificaciones más importantes al gótico de entonces fueron el desplazamiento del héroe-villano con respecto a la figura central de la heroína y la simbología del espacio interior y cerrado que, conjuntamente, funcionan para enfatizar la representación de la problemática femenina. Estas obras revaloradas (como feministas) por las críticas feministas defensoras del género, ya no se centran como *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, en un hombre moralmente ambiguo sino en una joven sensata y racional:⁴² la heroína, prisionera y amenazada por el o los villanos, ya no espera pasivamente a que vengan a rescatarla y emprende la huída: "Indeed, throughout Radcliffe's novels, it is the heroine who, though subjugated, persecuted, and imprisoned, still escapes. Not only that, they and their reactions are the principal focus of the narrative".⁴³ Este escape le posibilita realizar un viaje de búsqueda orientado a descubrir 'la verdad'. Convencionalmente, la heroína se propone desentrañar el misterio de un pasado familiar en el que intuye que se esconden secretos terribles y cuya revelación le permitirá definir su origen y afirmar su identidad. Todo lo que esta búsqueda implica es el marco

⁴¹ Cf., Kate Ferguson Ellis, *Can You Forgive Her?*, The Gothic Heroine and Her Critics', p.258.

⁴² Cf., *Ibid.*, pp. 259-260.

⁴³ Fred Botting, *op. cit.*; p. 70.

narrativo dentro del cual se desarrollará el viaje ritual de iniciación de la heroína. Mediante las experiencias terroríficas a las que se verá enfrentada, aprenderá que la capacidad del ser humano para hacer el mal es ilimitada. Librándose valerosa y providencialmente de los peligros que la acechan, reafirmará sus valores éticos predominantes: la fe y la virtud.⁴⁴ Así, después de innumerables incidentes desafortunados, todo se aclara y la heroína tiene buen fin, gracias a su sensatez y capacidad de raciocinio. Por un lado, se despoja así de supersticiones y aprensiones imaginarias y por otro, considera sus males y sufrimientos como eventuales, algo que Ferguson Ellis contempla como el legado de Radcliffe al gótico femenino:

Radcliffe's heroines, exposed repeatedly to sights and sounds that mobilise their 'sense of evil', finally succeed in their struggles to find explanations which, if they disappointed some of her critics, were nevertheless essential to the idea of a rational heroine whose suffering is temporary, which is, I would argue, her legacy to the genre.⁴⁵

Durante el siglo XIX surge lo que se ha dado en llamar 'gótico nuevo' y que inaugura Charlotte Brontë, con su novela *Jane Eyre* (1847). Las innovaciones principales que lo distinguen del gótico 'primitivo' son la acción simbólica y el denominado realismo anti-gótico. Mediante el simbolismo y la ironía, Brontë descubre en su novela nuevos patrones de sensibilidad que se apegan más a la realidad humana, a la vez que introduce una especie de novedoso compromiso individual apasionado. De este modo la novela gótica se aleja del suspenso relativamente simplista y de la intensidad efímera del sentimiento que buscaba el gótico temprano como efectos privilegiados. Sin embargo, *Jane Eyre* no redime a sus predecesoras.⁴⁶ La heroína, aunque no escapa por la 'vía fácil', emprende también el viaje ritual de iniciación en la vida enfrentándose valerosa y obstinada a todas las adversidades que se le presentan, pero al final de su aprendizaje, su sueño de amor se realiza y se casa: el matrimonio, ingrediente imprescindible de un final feliz sigue vigente.

⁴⁴ Cf., *Ibid.*, pp. 163-169.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁶ Kate Ferguson Ellis, *op.cit.*, p. 258.

Estas convenciones, desde el punto de vista de la crítica feminista, tienen resonancia más allá de la mera terminología literaria, como señala Kate Ferguson Ellis:

[...] the coherence of gender conventions keeps women oppressed. The vast, imprisoning spaces that appear so regularly in the Gothic as castles, monasteries and actual prisons can be read as metaphors for women's lives under patriarchy, and Hume is not alone in resisting the foreclosure of ambiguity that the marriage plot imposes so relentlessly on the heroine-centred Gothic. Its happy ending requires that the monsters and madwomen, seen by many feminist critics as figures for parts of the female psyche that arouse male fear and hatred, be punished and ostracised while 'the "good" submissive women have been rewarded with praise, marriage, admiration and sanctification.'⁴⁷

La crítica feminista se encuentra aún dividida respecto a si las heroínas del gótico son sumisas y por ende, modelos para sus lectores de la 'bondad' definida en términos del patriarcado. Algunas teóricas arguyen que, más bien, las autoras del gótico femenino del siglo XIX y aun del XX se valen de estas imágenes de las mujeres separadas entre buenas y malas (sumisas-rebeldes) para atacar, revisar, desconstruir y reconstruir, dentro de sus obras, las polaridades paradigmáticas de ángel y monstruo heredadas de la literatura masculina. Así, estas escritoras "(...) crean una y otra vez personajes ferozmente independientes que tratan de destruir todas las estructuras patriarcales que tanto sus autoras como las heroínas sumisas de éstas parecen aceptar como inevitables"⁴⁸

Estos personajes insumisos surgen para proyectar los impulsos rebeldes de las autoras, no en sus heroínas, sino en forma de monstruos, o mujeres locas (que son castigadas o destruidas como les corresponde, al final de las novelas), para dramatizar su propia división entre un deseo por aceptar las críticas patriarcales a la vez que de rechazarlas. El significado de esto, sin embargo, es que estos personajes femeninos rebeldes no se oponen como en los textos masculinos, a la heroína, sino que de alguna manera, representan una especie de doble de la autora en el que se pone de manifiesto el

⁴⁷ Kate Ferguson Ellis cita a Stein, *Idem*.

⁴⁸ Sandra M. Gilbert, y Susan Gubar, *La Loca del Desván: La Escritora y la Imaginación Literaria del Siglo XIX*, p. 92.

propio sentido de fragmentación de las escritoras dadas las discrepancias existentes entre lo que son y lo que se supone debieran ser.⁴⁹

Ejemplos clásicos de este tipo de obras son, por supuesto, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë y *Frankenstein*, de Mary Godwin Shelley. Según la relectura de *Jane Eyre* realizada por Gilbert y Gubar, la loca de esta novela (la loca del desván), Bertha Mason Rochester, es la parte de Jane que reacciona con furia al maltrato de Rochester. Por otro lado, también representa niveles de energía sexual inaceptables para éste. Respecto a Mary Shelley, la autora proyecta esta insurrección en una figura masculina equivalente a estos personajes indóciles: el monstruo del Dr. Victor Frankenstein es la criatura que se vuelve contra el noble científico, su hacedor. En este caso se trata de la rebelión de la escritora contra el creador de monstruos (mujeres) que el hombre ha concebido en la literatura. Y en el plano concreto de la realidad, Gilbert y Gubar señalan la relación que existe entre la literatura masculina y sus paradigmas, y la ansiedad por la autoría que la escritora deja traslucir en esta obra.⁵⁰ Así, estas teóricas feministas identifican monstruo-autora en esta novela de Shelley, estableciendo un nexo entre la condición de 'outcast' de la criatura monstruosa, y el aislamiento y soledad que experimentaron las escritoras de los siglos XVIII y XIX, quienes: "lucharon en un aislamiento que sintieron como enfermedad, una enajenación que sintieron como locura, una oscuridad que sintieron como parálisis, para superar la ansiedad por la autoría que era endémica en su subcultura literaria."⁵¹ Condición de destierro que vivió Mary Shelley y que expresa magníficamente a través de su 'doble', su 'hideous progeny', el monstruo: "The fallen angel becomes a malignant devil. Yet even that enemy of God and man had friends and associates in his desolation, I am alone."⁵²

La interpretación de Gilbert y Gubar parte del hecho de que en *Frankenstein* encuentran una ausencia casi total de figuras maternas; de hecho, la mayoría de los

⁴⁹Cf., *Idem*.

⁵⁰Cf., *Ibid.*, pp. 72-73

⁵¹Cf., *Ibid.*, p.65.

⁵²Aurora Piñeiro Carballeda, *op.cit.*, p.77.

personajes son huérfanos de madre, incluyendo al científico y, por supuesto, al monstruo creado artificialmente. Esto las lleva a especular que Mary Shelley en esta novela da una respuesta velada al concepto de feminidad que se plantea en el *Paradise Lost*, de Milton, mediante la figura de Eva. Es decir, como una forma de denuncia y protesta contra la idea paradigmática del escritor misógino que considera a la mujer como defectuosa por no ser varón, incompleta porque ha carecido, desde su génesis, de una figura femenina (la madre), con la cual identificarse en términos de persona independiente y poseedora de subjetividad. En consecuencia, las mujeres, desde esta perspectiva esencialista, son consideradas como seres secundarios y relativos que deben permanecer sujetos a la autoridad y voluntad del hombre, simbólicamente su padre y, por extensión, su Dios. El único referente materno de Eva es el pecado y sus consecuencias, (*a hideous progeny*).⁵³ El perfecto, el completo, el ‘ser’ en sí, es el hombre. Él puede enseñorearse sobre el universo. Hecho a imagen y semejanza de Dios, él puede crear, ella no. En las escritoras del siglo XIX (y en todas las demás), el hombre ha visto una desviación de la ‘naturaleza’ femenina, ya que aspiran a realizar una “acción significativa”, como lo es escribir y pensar, por ejemplo, cuando ésta es dominio de la competencia masculina solamente.⁵⁴ Estas críticas feministas, por lo tanto, relacionan este paradigma masculino con la ansiedad que el hecho de crear provoca en la escritora.

Otra revisión muy interesante de *Frankenstein* es la que realiza Ellen Moers, la primera crítica feminista que usó el término ‘gótico femenino’ para referirse a la literatura de terror escrita y leída por mujeres, en su libro *Literary Women*, en el que también señaló la importancia que en este género o subgénero tiene la relación conflictiva con el propio cuerpo y la propia sexualidad.⁵⁵ Desde esta perspectiva, Moers centra el análisis de esta novela de Shelley, en la maternidad y sus consecuencias, en concreto, en el estudio de cómo se representan en ésta las secuelas fisiológicas y psicológicas de tener un hijo(a), y su posible significado metafórico dentro del mundo narrado.

⁵³ Cf., Juliann E. Fleenor, *op.cit.*, pp. 6-7.

⁵⁴ Cf., Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *op. cit.*, pp.23-24.

⁵⁵ Cf., Marina Fe Pastor, ‘El Gótico Femenino en la Narrativa Norteamericana Contemporánea’, p.35.

Para Ellen Moers, el rechazo y abandono de Victor Frankenstein, consumados en el ser que ha ‘traído a la vida’ por medios antinaturales, es una metáfora del conflicto que le representa a la mujer convertirse en madre o, desde el punto de vista artístico, crear. De esta manera, identifica científico-mujer en una sola figura que representa, a su criterio, la de Mary Shelley misma. En esta novela Moers encuentra, como en ninguna otra, la vívida representación de uno de los más intensos sentimientos de horror femenino: “revulsion against newborn life, and the drama of guilt, dread and flight surrounding birth and its consequences [...] “Physiological fear or dread is the major characteristic of the Female Gothic for Moers.”⁵⁶

El estudio que realiza Moers de esta obra es exhaustivo y fascinante, no se podría desmenuzar en este espacio. Sin embargo, basándose en los juicios que elabora respecto de lo que más parece importarle, se puede decir que concluye que *Frankenstein* es una respuesta de Mary Shelley al concepto de maternidad mitologizado que observa tanto en la literatura de su época como a través de los discursos sociales. Bajo esta perspectiva, se promueve la idea de que la mujer, frente al recién nacido, tiene reacciones maternas de completa felicidad: el éxtasis, una sensación de plenitud, de realización individual alcanzada, etcétera, etcétera. Moers enfatiza que ésta no es la común experiencia de la mayoría de las mujeres. Que esta vivencia femenina, considerada aun dentro de los parámetros normales de la experiencia, se encuentra rodeada de depresión, ansiedad, culpa, y miedo, como reacciones post-parto ‘naturales’. Señala asimismo, que Shelley sentó un precedente para la literatura femenina construyendo un mito de la creación estrechamente relacionado con el horror que experimentan las jóvenes primerizas que ‘sufren’ una maternidad solas y sin ayuda. Por otro lado, menciona que la maternidad y sus consecuencias son utilizadas por esta autora como metáforas para representar el aprisionamiento de la mujer en su cuerpo, su destino biológico ineludible, y también, las complejas y crueles relaciones que suelen darse entre padres e hijos.⁵⁷

⁵⁶ Juliann E. Fleenor cita a Moers y la comenta enseguida, *op. cit.*, p.6.

⁵⁷ Cf., Ellen Moers, *Literary Women*, pp. 93-99.

Las escritoras del siglo XX son descendientes de esta escritura ‘femenina’ que surgió dentro de la tradición del gótico inglés. Por lo que se refiere a Norteamérica el gótico femenino fue desarrollado predominantemente por escritoras provenientes del sur de los Estados Unidos. Este subgénero en manos de las escritoras norteamericanas contemporáneas, como el de sus antecesoras, “parece expresar las fantasías y los temores, así como los sentimientos más profundos de las mujeres en relación con el amor y la sexualidad, la creación y la procreación, la vida y la muerte y, en general, con la problemática femenina en una sociedad dominada por los hombres.”⁵⁸

La experiencia femenina de sobrevivir en una cultura androcéntrica que ha mantenido a la mujer en un estatus social de inferioridad general, se ha expresado en el gótico femenino a través de diversas metáforas literarias y, a modo de esquema, se pueden destacar las siguientes⁵⁹: ‘La mística femenina’, representada en el gótico “popular” mediante la heroína pasiva que concibe la realización personal sólo a través del amor y la formación de una nueva familia, es decir, pasa de la tutela del padre, a la del marido, como ocurre en los romances del gótico temprano o en los de Victoria Holt, por ejemplo. Se dice entonces que el gótico, visto como documento de la cultura popular, refuerza la ideología del sistema existente en cuanto a lo que debe ser el propósito de la vida de una mujer y del lugar que ocupa dentro de la sociedad. La lectora encuentra en estas historias la autocomplacencia, la confirmación y, eventualmente, la reafirmación de que el amor es lo que realmente constituye el motivo y justificación de su existencia. ‘La locura’ es usada como metáfora en el gótico femenino serio para simbolizar el instrumento de rebelión mediante el cual la heroína logra escapar de la prisión patriarcal.⁶⁰ Ejemplo paradigmático de esta estrategia femenina de sobrevivencia es el de la protagonista de ‘The Yellow Wallpaper’, de Charlotte Perkins Gilman. Esta narrativa de la ‘irracionalidad’ subversiva de las mujeres, fue actualizada radicalmente en la década de los 60, por Sylvia Plath en su novela *The Bell Jar* (1963). Plath satiriza la ideología doméstica que prevaleció en Norteamérica en los años 50, y el ‘baby boom’ que se extendió hasta mediados de los 60. En plena Guerra Fría, se idealizó el hogar como único refugio seguro ante la amenaza que

⁵⁸ Marina Fe Pastor, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ Cf., Juliann E. Fleenor, *op.cit.*, pp.17-28.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

este conflicto representaba para los Estados Unidos. Mediante todo el aparato cultural disponible, (cine, revistas, publicidad) se convocó a las mujeres a volver al hogar después de los años que ‘tuvieron’ que trabajar durante la Segunda Guerra Mundial. Se enfatizó entonces el lugar central que ocupan dentro de la familia como salvaguardas tanto del recinto de paz que el hogar simboliza, como de la preservación de la especie humana.⁶¹

La manipulación psicológica que se hizo de las mujeres para mantenerlas en la casa, criando ciudadanos, y al margen del desarrollo profesional, de la creación artística, de la conquista por la independencia económica, etcétera, fue denunciada por Sylvia Plath en su novela. Le dio a los temas de la educación de las mujeres, el cortejo, el matrimonio, la familia, y la maternidad, un tratamiento decididamente político que prefigura el eslogan de las feministas radicales de los 70, en cuanto a que la experiencia femenina individual narrada, cuando se relaciona con las historias de otras muchas mujeres en iguales circunstancias de opresión, se convierte, por fuerza, en un asunto político.⁶² Plath alerta a las mujeres sobre la realidad de esta “mística femenina” y, muy en especial, acerca de cómo se construye esta feminidad.⁶³ Su heroína, Esther Greenwood, en el siglo XX, se desenvuelve en un mundo que no difiere mucho de aquél ofrecido a las heroínas de la novela sentimental del siglo XIX: “the women’s college, home-making, and a cult of marriage”:⁶⁴

Poised between studenthood and adult life, Esther is baffled and frightened by the divisive paths offered her; intellectual gifts lead only towards a staid, altogether traditional career as housewife and mother. (Gradually, the narrative shifts from social satire towards a dream-like account of Esther’s breakdown. Hospitalised, she descends downwards into electro-convulsive therapy, ludicrous sessions of analysis and, in conclusion, fragile renewal).⁶⁵

‘El grotesco’, que Ellen Moers identificó como una característica del gótico femenino y que define como toda obra en la que aparecen, además de este elemento, lo

⁶¹ Cf., Guy Reynolds, *op.cit.*, p. 170.

⁶² *Ibid.*, p. 169.

⁶³ Cf., *Ibid.*, pp. 168-171.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁵ Guy Reynolds cita a Plath y la comenta, *op. cit.*, pp. 172, 173.

monstruoso, y lo *'freakish'*, con el propósito de dar “visual form to the fear of self”.⁶⁶ Particularmente para las mujeres (heroínas), la fuente de esta aprensión o miedo que se experimenta hacia una misma, se ubica en el cuerpo y la sexualidad femeninas y, muy concretamente, está relacionado con los procesos biológicos que perciben como amenazantes para su integridad física y, desde el punto de vista psicológico, para su sentido del yo (para su identidad), como el embarazo y el alumbramiento, pero incluso la penetración y el sexo pueden llegar a parecerles agresivos e intimidantes. Por lo que respecta a la maternidad en sí, la heroína se visualiza de pronto como compartiendo el destino frustrante de su propia madre, un destino, que por lo demás, le ha legado ésta, encerrado y cifrado en un cuerpo de mujer, vulnerable y poderoso.

Claire Kahane, en “The Gothic Mirror”, analiza el cuento “A Stroke of Good Fortune”, de Flannery O’Connor, maestra en el arte del grotesco femenino. En esta historia, la escritora sureña elabora una fantasía en torno al terror gótico que, quizá con más frecuencia, aparece en su narrativa: la procreación, planteada como destino fatal de la protagonista atrapada en su propio cuerpo. Ruby Hill, una joven mujer, está embarazada pero se niega a reconocer los síntomas y a enfrentar su realidad. Este rechazo a su feminidad hunde sus raíces en la observación de la vida de su madre, a quien ha contemplado perder vitalidad con cada hijo que trae al mundo (ha parido ya ocho veces). Sumado a esto, recuerda en especial el nacimiento de uno de sus hermanos, cuando ella era niña. Tuvo que alejarse de la casa porque no soportaba escuchar los gritos de su madre. Sin embargo, a su vuelta, el terror continuaba. Los gritos se prolongaron durante toda la noche. Pero lo más terrible es que, aunque no presencia el parto, intuye, en su espanto, que existe una relación entre tener un bebé, y una indefinida, pero horrorosa condena. Y, ahora, “Finally doomed to become the mother, to be sacrificed in turn to the waiting child, Ruby sits on the stair gazing ‘down into the dark hold, down to the very bottom where she had started up so long ago’”.⁶⁷

⁶⁶ Cf., Juliann E. Fleenor, *op. cit.*, pp.4,19,25.

⁶⁷ Claire Kahane, “The Gothic Mirror”, Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETHER, eds., *The (M)other Tongue*, pp.345-346.

En la ficción gótica de O'Connor, donde esta problemática femenina se trata a menudo, se hace visible lo que ella llama, 'lo innombrable': las imágenes de odio hacia sí mismas y las de horror hacia la figura materna todopoderosa, que sus protagonistas crean en su fantasías cuando niñas, mediante:

Images of the womb as the mummy's tomb, of penetration, impregnation, and childbirth as female Gothic terrors, committing women to an imprisoning biological destiny that denies the autonomy of the self. The Gothic fear is revealed as the fear of femaleness itself, perceived as threatening to one's wholeness, obliterating the very boundaries of the self. Although her various female characters continually attempt to escape by repudiating their womanhood, their flight invariably proves to be circular, nightmarishly bringing them face to face with the danger inherent in female identity-face to face, that is, with mothers.⁶⁸

Otra escritora representativa del gótico grotesco, también del Sur de los Estados Unidos, es Carson McCullers. En su novela corta, *The Ballad of the Sad Cafe*, presenta un personaje femenino grotesco por excelencia. Se trata de la encarnación de una de las transgresiones más temidas por el ser humano, a la vez repulsiva y fascinante: la de los límites de la identidad sexual. La protagonista, Miss Amelia, es una mujer de apariencia y actitudes francamente masculinas. Se sospecha en su comunidad que se trata de un monstruo de la naturaleza, de un ser hermafrodita. Identificada socialmente como mujer, desde su infancia Miss Amelia rechaza esta feminidad y se siente más a gusto desempeñándose como su tendencia masculina le inclina a hacerlo. Se casa, pero se niega a consumir el matrimonio y no sólo eso, sino que en un acto de bajeza, sancionado socialmente como más propio de hombres que de mujeres, se aprovecha del amor de su marido para despojarlo de sus bienes y consolidar así su posición económica. Éstas son únicamente algunas de las pistas que se le dan al lector, ya que en toda la narración no existe escena alguna que haga explícita la dualidad sexual de este personaje. Sin embargo, contra todo lo que la protagonista pretende negarse a sí misma, al fin mujer, se enamora de un hombre; otro 'freak': 'cousin' Lymon, enano, jorobado, y homosexual. Ignorante de la preferencia sexual de éste, Miss Amelia, intenta feminizarse para atraerlo, incluso

⁶⁸ *Ibid.*, p. 347.

‘vistiéndose de mujer’. Cuando este sujeto finalmente la traiciona yéndose con su exmarido, Miss Amelia, “goes through a physical metamorphosis; or , as the story suggests, she is unmasked: “the great muscles of her body shrank until she was thin as old maids are thin when they go crazy”(70). At the end, she is left a woman, gender-locked, in a decaying house. If the image of the hermaphrodite recalls a fantasy of an omnipotent primal mother, McCullers’ story effectively castrates her.”⁶⁹

Ahora, independientemente de la modalidad gótica elegida por una autora para manifestar su inconformidad respecto a la marginación de que son objeto las mujeres en un mundo masculino, los temas tratados en sus obras, las imágenes utilizadas, y la forma seleccionada, sugieren, señala Fleenor, que en el gótico femenino se refleja el problema central de la identidad femenina: el conflicto con la madre, en particular, la ambigüedad psicológica y emocional que la hija experimenta ante la posible eventualidad de convertirse, a su vez, en esa figura deseada y temida que internalizó en su infancia. Este problema se expresa en las ambivalencias que frecuentemente se encuentran en el gótico femenino. La ambivalencia relacionada con los roles femeninos de esposa, de madre, de amante, y con la fisiología femenina, la ambivalencia con respecto a la expresión y a la existencia de la sexualidad de las mujeres y, ambivalencia también, hacia el papel de madre-autora. *⁷⁰

Estas ambivalencias tienen su origen en los problemas y conflictos que la heroína enfrenta al intentar derribar los límites de la identidad femenina que se le asigna socialmente. En una sociedad que define a la mujer, fundamentalmente, por el cuerpo que posee, como esposa y madre únicamente, se niega, por principio, el derecho que ésta tiene a desarrollar su potencial creativo en cualquier otro ámbito fuera del doméstico. Este problema de la concepción esencialista de la mujer se plantea como central en el gótico femenino, pero desafortunadamente no se propone en éste ninguna redefinición de la sexualidad femenina. La heroína permanece encarcelada en su propio cuerpo, al que no puede anular y, al mismo tiempo, en la ‘casa’ a la que se la destina, símbolo de la cultura

⁶⁹ *Ibid.*, p. 348.

⁷⁰ *Cf.*, Fleenor, *op. cit.*, p. 27.

*(La traducción al español es mía).

patriarcal que la oprime. De ahí que, a menudo, el cuerpo femenino mismo se convierte en metáfora literaria que expresa el conflicto sobre la identidad femenina, como ha sugerido Kahane.⁷¹

Las escritoras del gótico moderno han reproducido en sus obras estos paradigmas de la literatura masculina con el propósito de, paradójicamente, cuestionarlos y desafiarlos en todas las formas posibles. En este género han encontrado el vehículo perfecto para expresar su ira y su protesta ante una realidad vivida como autoras, como lectoras, y como mujeres, en una cultura falocrática. Las máximas representantes del gótico femenino en Norteamérica son Flannery O'Connor, Carson McCullers, y Toni Morrison (Premio Nobel 1993), pero se distinguen también, Edith Wharton, Eudora Welty, Catherine Anne Porter, Jessie Fauset, Anne Rice, Gayl Jones, y Sylvia Plath, entre muchas otras. Además, dentro del panorama del gótico femenino contemporáneo, cabe mencionar también figuras renombradas de habla inglesa que no son de los Estados Unidos, como las británicas Doris Lessing y Angela Carter, así como la canadiense, Margaret Atwood.

Dentro de este amplio panorama literario se inserta la obra de Joyce Carol Oates, que interesantemente se ha declarado 'no feminista'. Sus novelas, y en especial su obra cuentística, se centra en mujeres que son el retrato opuesto de la mujer liberada. Sus anti-heroínas son consideradas por sus críticos incluso como antifemeninas. Sin embargo, sorprende el hecho de que denuncie tan enérgicamente la inferiorización, control, y uso que se hace de las mujeres en las sociedades patriarcales occidentales, en particular, en la sociedad norteamericana actual. La loca no ha desaparecido y el monstruo sigue acechando tras los modelos femeninos aparentemente obedientes a las normas sociales prevalecientes, pero ahora son representadas mediante toda clase de *'freaks'*: "seres deformes o bien diferentes a la gente "normal": personajes de circo, enanos, locos, transvestistas, hermafroditas, homosexuales, etcétera."⁷²

⁷¹ Cf., *Ibid.*, p. 18.

⁷² Marina Fe Pastor, *op.cit.*, p. 35.

Estas figuras grotescas que predominan en el gótico femenino moderno, funcionan como metáforas de la experiencia femenina, en especial, como señala Moers, en su libro *Literary Women*,⁷³ como representaciones visuales de la relación conflictiva que las mujeres mantienen con su cuerpo. Relaciones ligadas a sentimientos de miedo y disgusto hacia su ser físico, a sus funciones biológicas, como la procreación y el dar a luz, y sobre todo, a las emociones encontradas que experimentan al identificarse con su propia madre al asumir este rol, llegada su oportunidad. . El personaje femenino grotesco es el símbolo de un rechazo a la feminidad en el que se refleja “the horror of self and of female physiology”⁷⁴, Fleenor sostiene además que esta visión negativa del ‘ser mujer’ está directamente relacionada con el paradigma patriarcal de que la mujer es una masculinidad imperfecta.⁷⁵

De esta manera, como ya se mencionó, las autoras proyectan en estos seres contrahechos y desequilibrados sus sentimientos de rebeldía con respecto a las limitaciones impuestas a las mujeres dadas las divisiones sociales de género que las sitúan en un nivel de inferioridad y desventaja con respecto al hombre. La experiencia femenina de habitar en un mundo hecho por, y, para los hombres, contribuye a que las mujeres se visualicen como raras y anormales dentro de éste. La heroína en el gótico femenino construye su sentido del ‘yo’ basándose, quizá de manera inconsciente, en cómo la ven los demás. Si por alguna diferencia física o moral, se aparta de lo que en su comunidad se considera como propio y correcto para su género, la concebirán como la ajena, como ‘*the detestable alien*’, y, después de internalizar esta imagen de sí misma que le devuelve el espejo social, ingresa al mundo marginal de los ‘*freaks*’. Como consecuencia del horror a las diferencias, el individuo singular es visto, socialmente, como agente de destrucción, y como amenaza inminente para el orden establecido.

⁷³ Cf., Ellen Moers, *op. cit.*, p.107.

⁷⁴ Juliann E. Fleenor, *op.cit.*, p. 7.

⁷⁵ Cf., *Idem*.

Capítulo 2: La violencia y el amor

Resulta muy interesante que la obra de esta autora, que no se considera feminista, retrate en sus relatos la situación de opresión y violencia que viven muchas mujeres, algo que tiene que ver, tal vez en gran medida, con la propia experiencia personal de la autora. Joyce Carol Oates nació en Lockport, New York, el 16 de junio de 1938, cuando los Estados Unidos se encontraban aún bajo las severas condiciones de vida impuestas a su ciudadanía como consecuencia de la depresión económica de 1929, de la que todavía no se recuperaban. Sus abuelos maternos emigraron de Hungría a principios de siglo buscando mejores oportunidades en el país conocido como ‘la tierra prometida’; pero al poco tiempo de haber llegado, se desilusionaron. La vida en este país, donde el dinero y el trabajo escaseaban, les resultó tan dura y penosa que, a la muerte de su abuelo, asesinado en una riña entre borrachos, la familia quedó en la extrema pobreza, por lo cual la viuda se vio en la necesidad de dar a su hija menor, Carolina (madre de Oates), en adopción pues le era materialmente imposible sostenerla además de sus otros ocho hijos.

Los Oates, por su parte, al emigrar de Irlanda hacia los Estados Unidos, unos años antes del nuevo siglo, tuvieron que ocultar el origen judaico heredado por la parte femenina de la familia, ya que por entonces se discriminaba a los judíos alemanes poco menos que a los negros. Su abuela paterna fue abandonada por su marido al nacer su hijo. Su bisabuelo materno (de oficio sepulturero) mató a la bisabuela a martillazos en un ataque de celos y luego se suicidó...⁷⁶ En estos pasajes de su biografía, aislados a propósito, se ve cómo la vida de las mujeres de su familia estuvo marcada por la impotencia, por el temor a la discriminación (el estigma antisemita), y la violencia masculina que, en su forma más extrema, se concretó en la horrenda muerte de su bisabuela. Aunado a esto, la autora misma fue víctima de un intento de violación durante su infancia por parte de unos compañeros mayores de la escuela.⁷⁷

⁷⁶ Cf., Greg Johnson, *Invisible Writer, a biography of Joyce Carol Oates*, p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

No es de extrañar entonces que Joyce Carol Oates haya escogido ‘la poética del horror’ para expresarse, ni que desde sus primeros relatos, que datan de los años 60, su obra haya estado teñida de sangre y violencia, porque como ella misma dice: “We carry our young parents within us, so much more vivid and alive, pulsing-alive, than any memory of ourselves as infants, children.”⁷⁸ Sin embargo, aun cuando sus primeras narraciones estuvieron inspiradas en la vida de sus padres, la historia de sus antecesores y su propia infancia, la autora, en su desarrollo y maduración personal y artística, observa críticamente la situación de su país y de su época, visualizando la violencia imperante ya no como casos únicos y personales sino como ingrediente constitutivo de la sociedad norteamericana contemporánea. A esta visión abarcadora contribuye su estatus de ‘norteamericana típica’ de su tiempo, es decir, nacida en este país pero de segundo tercera generación descendiente de inmigrantes de clase media baja y educada en las buenas costumbres puritanas del país, en una comunidad de granjeros próxima a Lockport, en la que sus padres, Carolina y Frederic se establecieron después de contraer nupcias durante la Depresión, época en la que la lucha por la sobrevivencia dentro de un sistema capitalista voraz adquirió matices de ferocidad y patetismo, con la consecuente violencia social contenida. Este germen de su interés por lo social arraigado, quizá por haber crecido en un ambiente de pobreza y en donde el mundo de las mujeres era aún muy limitado, se va a fortalecer y ampliar cuando en su adolescencia, destacando entre todas las mujeres de su familia y apoyada por ésta, termina la preparatoria y abandona su medio rural para asistir a la universidad de Syracuse, estableciéndose después en Detroit, hecho que la marcó profundamente y que se reflejó en su trabajo literario. Según sus propias palabras: “Moving to Detroit in the early 1960s changed my life completely (...) Living in Detroit, enduring the extraordinary racial tensions of that city... made me want to write directly about the serious concerns of our time.”⁷⁹ El propósito definido de hacer una crítica del papel y el tratamiento de las mujeres en la sociedad norteamericana contemporánea, se encuentra, evidentemente, entre las cuestiones de actualidad que tan seriamente preocupan a Joyce Carol Oates.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁹ Joyce Carol Oates: *Where Are You Going, Where Have You Been?* Introducción de Elaine Showalter, p. 5.

En “The Bingo Master”, la autora presenta a una mujer de mediana edad, completamente ‘freakish’, solterona, aislada, incapacitada para desenvolverse socialmente, ignorante de ese código de obediencia al que se debe sujetar, en especial en su primer encuentro con los hombres. La conducta impropia de la protagonista, Rose Mallow Odom, traerá como resultado las consecuencias derivadas del convencional ‘demonic quest’ del gótico norteamericano. Sobre este punto, Louis S. Gross, explica:

While the classical quest ends in the regeneration of a decaying world and the integration of the hero into society,⁸⁰ the Gothic quest ends in the shattering of the protagonists’ image of his/her social/sexual roles and a legacy of , at best, numbing unease or, at worst, emotional paralysis and death. The Gothic may then be described as a demonic quest narrative.⁸¹

De acuerdo con esta convención del género, la heroína de esta historia, al final de su búsqueda *sui generis*, enfrentará la violencia y brutalidad de un hombre, ‘muy hombre’, que la pondrá en su ‘lugar’.

El cuento de Joyce Carol Oates inicia con la introducción de los protagonistas de la historia; Joe Pye, ‘the bingo master’, y Rose Mallow Odom: “Suddenly there appears Joe Pye the Bingo Master, dramatically late by some ten or fifteen minutes, and everyone in the bingo hall except Rose Mallow Odom calls out an ecstatic greeting or at least smiles broadly”.⁸² El personaje masculino es descrito en términos del impacto que provoca su presencia entre el público y en un ambiente donde él es el centro de atención: “Joe Pye is the center of attention, Joe Pye is everything” (50). Por otro lado Rose, presentada como simple espectadora, parece estar preguntándose qué demonios hace en ese lugar. Lo que ocurre a su alrededor y la misma presencia de Joe Pye, que provoca revuelo entre la concurrencia, sólo le arrancan aburridas y escépticas reflexiones sobre lo incongruente que resulta para ella estar ahí:

⁸⁰ Louis S. Gross, *op.cit.*, p.1. Gross, se refiere al Bildungsroman tradicional, es decir, al viaje de iniciación en la vida, del héroe.

⁸¹ *Idem.*

⁸² Todas las citas referentes a los tres cuentos seleccionados para este trabajo, se extraen de Joyce Carol Oates, *Haunted: Tales of the Grotesque*, y en adelante, se señalarán los números de página respectivos únicamente; en este caso, la cita corresponde a la página 50.

If anyone had suggested that she would be visiting the hall, and even sitting, as she is tonight, at one of the dismayingly long oilcloth-covered tables beneath these ugly bright lights, amid noisily cheerful people who all seem to know one another, and who are happily devouring “refreshments” though it is only seven-thirty and surely they’ve eaten their dinner beforehand, and why are they so goggle-eyed about idiotic Joe Pye! ---Rose Mallow would have snorted with laughter... (50)

Como puede observarse, la protagonista hace una crítica mordaz del entorno y de la gente allí reunida, pero en última instancia, sea lo que la haya orillado hasta este ‘extremo’, su mente se mantiene alerta tratando de divertirse aunque sólo sea elaborando juicios mordaces y, casi inadvertidamente, sin darse cuenta, la situación finalmente la envuelve y se decide a participar en el juego:

...and Rose finds herself distracted, handing over money to one of the pink-smocked girls in exchange for a shockingly grimy bingo card, her face flushing with irritation. Of course the evening is an experiment, and not an entirely serious experiment: she has come downtown, by bus, unescorted, wearing stockings and fairly high heels, lipsticked, perfumed, less ostentatiously homely than usual, in order to lose, as the expression goes, her virginity. Or perhaps it would be more accurate, less narcissistic to say that she has come downtown to acquire a lover?... But no. Rose Mallow Odom doesn’t want a man at all not in any way, but she supposes one is necessary for the ritual she intends to complete. (52).

Al revelar el propósito de Rose, la autora presenta ya el tema central del cuento y uno de los temas cardinales del gótico: ‘*the quest for knowledge*’. Retomando a Louis S. Gross, que, en *Redefining the American Gothic*, esboza las características esenciales del gótico, se puede concluir que esta literatura del terror es, asimismo, una narrativa de exploración, de búsqueda, y que “it is concerned with the acquisition and internalizing of kinds of knowledge”.⁸³ En esta declaración se implican dos cosas. Primero, que la búsqueda del conocimiento incluye cualquier tipo de éste, ya sea de orden religioso, metafísico, mundano, científico, etcétera. En segundo lugar, que la ‘verdad’ encontrada mediante la

⁸³ Cf., Gross, en *op. cit.*, p.1.

adquisición del conocimiento deseado conlleva una enseñanza para el personaje, es decir, éste aprende algo. Convencionalmente hablando, el personaje 'Faustiano' descubre el centro del mal: el corazón del hombre.

En el caso de Rose Mallow Odom, se trata de la búsqueda del conocimiento empírico. La voz narradora, en la cita anterior del cuento, informa que la protagonista anda en búsqueda de la experiencia, de la iniciación en la vida sexual; sólo que la protagonista parece desconocer la existencia de esa doble moral que permea las sociedades patriarcales en las que un mismo hecho, la exploración y ejercicio libre de la sexualidad, es sancionado volviéndose negación de sí mismo y oprobio para las mujeres 'decentes', mientras que para los hombres se erige en símbolo de afirmación masculina con el prestigio que éste conlleva. Las consecuencias de esta ignorancia van a ser nefastas para la protagonista, quien no se apega a los cánones morales que le impone la sociedad en la que vive. Joe Pye finalmente la agrede porque una mujer no debe andar por ahí, sola, de noche, buscando seducir a los hombres. Debería sentarse en un rincón a esperar que alguno se digne a fijarse en ella o, en todo caso, estar dispuesta a ser 'víctima' de la seducción masculina.

Este problema de la búsqueda del conocimiento que rebasa los límites de lo permitido se plasma con bastante crudeza en "The Bingo Master". Joyce Carol Oates, al presentar un personaje femenino que será víctima de un hombre machista y golpeador simplemente por no acatar las normas de conducta que se supone corresponden a su 'género femenino', denuncia la situación en la que viven muchas mujeres en todo el mundo

Rose Mallow Odom es también, como lo fueron antaño las heroínas del gótico femenino inglés iniciado por Anne Radcliffe en el siglo XVIII con su novela *The Mysteries of Udolpho*, huérfana de madre, pero, aún después de muerta, esta presencia fantasmagórica y poderosa de la que habla Claire Kahane, en "The Gothic Mirror"⁸⁴, ejerce una gran

⁸⁴ Respecto a la teoría que Kahane desarrolla en su importante ensayo sobre la convencional madre-viva, ausente o reemplazada que encuentra en los textos góticos y de cómo funciona esta figura espectral dentro de la narración, Marina Fe Pastor, en su interesante ensayo, 'El gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea', ya citado en este trabajo, resume las ideas principales de esta teórica feminista en lo que concierne a este punto comentando que se trata de: "El conflicto con una madre ausente o con todo aquello...

influencia sobre ella: trunca su carrera de escritora, le asedia el temor de heredar el cáncer que llevó a su madre a la tumba, y rechaza la idea de unirse a un hombre. De modo que, y parafraseando a Fleenor, si la identificación continua con la madre tiene que ver con una relación ambivalente de deseo y rechazo a la vez (deseo de convertirse o actuar como la madre adquiriendo el poder que de ello se deriva, y rechazo a repetir los patrones de pasividad y subordinación que también le son asignados dentro de la jerarquía familiar), esta tensión se traduce en una respuesta psicológica de las mujeres que se refleja en el disgusto por sí mismas y por su cuerpo:

(...) as a psychological form, (the female gothic) it provokes various feelings of terror, anger, awe, and sometimes self-fear and self-disgust directed toward the female role, female sexuality, female physiology, and procreation. (...) It reflects a patriarchal paradigm that women are motherless yet fathered and that women are defective because they are not males.⁸⁵

Rose, como respuesta a este paradigma patriarcal, se construye una personalidad fuerte, segura y lúcida que la pone a salvo de sí misma y de los demás o que, en todo caso, le ayuda a sobreponerse a sus miedos y a ‘funcionar’. Sus temores más profundos los va a encubrir bajo una máscara de desdén y, en especial, desprecia el discurso social que le asigna la búsqueda del amor, concretamente, del marido, como única vía legítima de realización personal según los parámetros morales del patriarcado: “That paradigm maintains that the most important relationship in a woman’s life is with a male and that her life can be reduced to a quest for romantic love. These values reduce women’s lives only to their relationships with men.”⁸⁶ De esta manera, Rose no cree necesitar un hombre a su lado para nada, y si ahora requiere de uno, es sólo por el momento. Rose está decidida a lograr su propósito, aunque sus vagabundeos en busca de un hombre ‘prometedor’ han resultado en desastre y frustración porque su formación religiosa puritana (los Odom pertenecen a la Iglesia Episcopal de San Matías) le dice que el dolor y la mortificación en sí mismas pueden ser beneficiosas:

que represente la sexualidad femenina, o bien con una figura materna dominante y castrante que funciona como imagen especular de la (o el) protagonista, poniendo en crisis su identidad.” (42).

⁸⁵ Cf. Juliann E. Fleenor, *op. cit.*, pp. 16-18.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

She would go through with it. She *would* go through with it, just as in the old days, years ago, when she was the most promising young writer in her circle, and grants and fellowships and prizes had tumbled into her lap, she had forced herself to complete innumerable projects simply because they were challenging, and would give her pain. (Though Rose was scornful of the Odom's puritanical disdain of pleasure, on intellectual grounds, she nevertheless believed that painful experiences, and even pain itself, had a generally salubrious effect. (54).

Dentro del puritanismo calvinista se predica que las dos virtudes excelsas que ha de poseer el individuo son la virtud y la fortaleza de carácter, de ahí que se enseña que el dolor y el sufrimiento son las vías de aprendizaje de que dispone el ser humano para poder emprender el camino hacia la perfección. Esta idea que Rose tiene introyectada, a pesar de su aparente desdén, explicaría en parte por qué muestra cierta tendencia masoquista al empeñarse en una aventura tan descabellada y peligrosa.

Por otro lado, se maquilla con esmero porque piensa que es necesario para lograr su objetivo. Se ha vestido para sus jueves 'rituales' muy formalmente, como para ir a la iglesia (lo que odia); es capaz de hacer mofa de sí misma en las largas e hilarantes cartas que envía a sus amigas de su época universitaria, quienes no le contestan, y continúa ese largo monólogo consigo misma como si nada pasara, como si no necesitara de nadie para afirmarse. Como mecanismo de defensa, Rose opta por no reconocer sus carencias afectivas; y se concibe como capaz de mirarse al espejo objetivamente, meditando en que sólo en la penumbra, y mirándola de soslayo, un hombre podría encontrarla bonita:

...eyeing herself cynically and without a trace of affection in her bedroom mirror (which looked gipsy and washed-out ---but do mirrors actually age, Rose wondered), judging that, yes, she might be called pretty, with her big ostrich eyes and her ostrich height and gawky dignity, by a man who squinted in her direction in just the right degree of dimness. (56-57)

Con lo que más se enfrenta Rose Mallow Odom a través de todo el relato, como puede observarse por este fragmento en el que se subestima en grado superlativo, es con el

disgusto hacia sí misma. No es agraciada y su salud es endeble (sufre de problemas respiratorios, descalcificación de los huesos, insomnio, anemia). Como mujer está muy conciente de que su apariencia física no es lo que se espera de lo ‘femenino’ y ‘delicado’. Le han hecho creer que las mujeres, puesto que irremediamente han nacido niñas, por lo menos han de ser bonitas: “From infancy, indeed from the moment of birth, the looks of a girl are examined with ruthless scrutiny by all around her, especially by women, crucially by her own mother. “Is she pretty?” Is the second question put to new female life, following fast upon the first: “Is it a boy or a girl?”⁸⁷

Como señala Ellen Moers, ya desde que la niña nace va a cobrar importancia el hecho de cómo luce, y durante su desarrollo aprenderá a valorarse por su apariencia física. Aunado a esto, también desde que nace es devaluada socialmente pues se le coloca en un rango de inferioridad con respecto al niño. Lo más terrible es que la mayoría de las niñas aprenden esto directamente de la madre. Si ésta de entrada se resigna, primero a que sea nena y luego a que sea fea, nunca dejará de reprochárselo oblicuamente. De modo que cuando la niña no cubre las expectativas de belleza asignadas a su sexo, se sentirá excluida no sólo del acceso a los hombres en su oportunidad, sino que se percibirá asimismo como diferente de las otras mujeres que la hacen verse como defectuosa. Al no encontrar aceptación entre los seres de su propio sexo, tarde o temprano, empieza a odiarse.

Las alusiones que hace la protagonista con bastante sentido del humor sobre este punto, se repiten en cada una de las cinco secciones en que está dividido el cuento como para enfatizar cuánto le importa todo esto. Por ejemplo, en la parte inicial, Rose se exaspera de que Joe Pye tenga unos dientes tan blancos, parejos y perfectos (y ni por un momento se le ocurre que tal vez puedan ser falsos). Le parece irritante que los luzca con tanta frecuencia, sonriendo a manera de mostrarlos en una casi mueca que pretende ser deslumbradora. Al compararlos con los suyos, que no quedaron mejor después de someterse al horripilante tratamiento de ortodoncia cuando tenía doce años más o menos, la voz narrativa apunta que: “Teeth impress her, inspire her to envy, make her resentful” (51). Después, cuando ella misma se describe en una de sus famosas cartas que califica de

⁸⁷ Ellen Moers, *op. cit.*, p.108.

fanfarronerías, lo hace en este tono: “ *As my famous ironing-board figure is flatter than ever, & my breasts the size of Dixie cups after last spring’s ritual flu & a rerun of that wretched bronchitis, it will be, as you can imagine, quite a challenge.*” (54).

Sin embargo, a pesar del tono vivaz de sus cartas, cuando llega la hora de la verdad y tiene el encuentro azaroso y brutal con Joe Pye, Rose va a descubrir un yo muy diferente al que se ha construido. Sus reacciones a todo lo que va a suceder no tienen nada que ver con su postura alejada e intelectual de la realidad: se encuentra en el salón donde se juega a la lotería decidida ya a pasar ahí la velada. Después de todo, “... surely there are worse ways to spend Thursday night?... (60). Se sienta a una de las largas mesas y tiene una tarjeta muy prometedora frente a ella. Alguien decide cambiar con ella la tarjeta y Rose se sorprende de que le vaya tan bien en el juego...y, para su gran sorpresa, ¡gana! Por supuesto que *ella* no grita ¡bingo! ni patatea de gusto, más bien toda la actitud crítica y escéptica que ha venido observando se esfuma en ese momento. Tiene que pasar a la plataforma y recibir el premio nada menos que de manos del legendario Joe Pye: “Rose, her face burning and pulsing with embarrassment must go to Joe Pye’s raised platform to receive her check, and a noisy moist kiss that falls uncomfortably near her mouth (she must resist stepping violently back -the man is so physically vivid, so real, so *there*).” (61).

Obviamente no resulta lo mismo criticarlo a distancia. Incluso ha estado pensando en escribir una carta describiendo las extrañas y patéticas actitudes de todos los que ahí se encuentran:

...and will speculate on the phenomenon of suspense, its psychological meaning (isn’t there a sense in which all suspense, and not just the bingo hall suspense, is asinine?), and life’s losers who, even if they win, remain losers (...) she will record the groans of disappointment and dismay when someone screams Bingo! (...) the winner’s frequent tears... (60,61).

Ahora que lo tiene enfrente, Rose, que llegó a conceder que, no obstante sus estupideces y su chocante actitud entre entusiasta y cariñosa para con ‘su’ público, Joe Pye era el único hombre más o menos atractivo ahí (había pocos, a lo más, una docena) y que en

un momento dado pensó que éste, de hombros tan graciosos y de voz tan acaramelada ni remotamente se podría fijar en *ella*, (disfrazando quizá un deseo o cierta esperanza tras estas ‘meditaciones’), retrocede aterrada ante la presencia de Joe Pye, ante su aliento ligeramente alcoholizado y le ofende verdaderamente la familiaridad y desparpajo con que la trata de “*hon*”, y “I been watching you all night, and you’d be a whole lot prettier if you eased up and smiled more,” Joe Pye murmurs in her ear.”(62)

Rose, inesperadamente enfrentada con este seductor, tiene las manos heladas y tartamudea con voz apenas audible. Toda sonrojada e incómoda, lo único que quiere es escapar, pero Joe Pye le tiene apresada una mano y se le acerca demasiado para poder escucharla, tornándose cada vez más audaz, hasta que le propone reunirse con él en cuanto cierre: “I noted you are here tonight alone, eh?---might be we could have a nightcap, just the two of us?” (62). Rose rechaza la invitación, él insiste, ella balbucea tontas excusas... pero él no parece ni oírla. “Come *on* now, Olivia, you’re a Tophet gal, don’t you want to make an out-of-towner feel welcome?”(63). Rose murmura un tímido y débil “es que”..., pero Joe da todo por hecho:

“All right , then? Yes? It’s a date? Soon as we close up shop here?
Right next door at the Gayfeather?”
Rose stares at the man, at his bright glittering eyes and the glittering
heraldic rooster in his turban, and hears herself murmur a weak
assent; and only then does Joe Pye release her hand.(63).

Resulta interesante notar aquí que las protagonistas femeninas de Joyce Carol Oates tienden a observar un patrón; es decir, en sus cuentos la autora por lo general retrata cierto estereotipo de mujeres frustradas, seres humanos neuróticos, dañados psicológicamente por las experiencias abrumadoras que han vivido o por el carácter trágico de éstas :

In a continuing pattern, the women of Oates’s short fiction are despairing, unfulfilled, and frustrated. They are victims of rape, of sexual fantasies, of masochistic relationships --- struggling, nevertheless, to discover or affirm a sense of order or direction

from the shambles in which they find their lives. They seek a sense of wonder, they need a new consciousness.⁸⁸

Fiel a este patrón, Rose Mallow Odom es una mujer que no se ha podido realizar como profesionalista, y tampoco como ser sexual. En este caso la protagonista es víctima del dominio masculino, primero mediante la figura del padre opresor, ya que al morir la madre éste la reclama como esposa simbólica y Rose, siguiendo la voz de la madre muerta, inconscientemente asume el rol que le ‘corresponde’. Luego, en su búsqueda de afirmación personal, se encuentra con un hombre que la trata violenta y brutalmente porque ella le rompe los esquemas: en el encuentro ‘íntimo’ que tienen, Rose revela sin querer, por ignorancia y torpeza, su propósito y prisa por acostarse con él. Tras la respuesta feroz de este hombre, Rose empieza a entender: no ha seguido las reglas del juego, por lo tanto, ha sido castigada. A este respecto, Luce Irigaray comenta: “(...) in Western phallogentric sexuality male desire is all that counts: woman... is only a more or less obliging prop for the enactment of man’s fantasies.”⁸⁹ Puesto que Rose desconoce este código masculino, fracasa en servir al hombre de reflejo de sí mismo y de sus deseos. Joe Pye busca afirmar su virilidad mediante el control de la situación y de la mujer que se le debe rendir. Cuando Rose, por el contrario, se muestra como ser independiente que busca únicamente sus propios fines (acostarse con él), Pye reacciona con inusual violencia en un intento por controlar su propio temor y odio ante la amenaza de la autonomía femenina y por recuperar así el dominio de la ‘esfera’ que pertenece a los hombres solamente.

Por otra parte, este siniestro personaje masculino tiene su paralelo en el Arnold Friend de “*Where Are You Going, Where Have You Been?*”, quizá el cuento más famoso y comentado de Joyce Carol Oates. En su interesante ensayo, Christle comenta que Arnold Friend ha sido interpretado por Weggs, una crítica feminista, como un Satanás simbólico. Joe Pye, a su vez, también representa una figura demoniaca dentro de la historia que protagoniza.

⁸⁸ Mary Kathryn Grant, *op. cit.*, p.26.

⁸⁹ Patrick Paul Christle, cita a Irigaray en su ensayo ‘The Horror of Connie’s Story and Ours’: A feminist analysis of Oates’s “Where Are You Going, Where Have You Been?..”, p.2.

El aspecto diabólico de Joe Pye es sugerido por los ojos oscuros que denotan maldad por antonomasia y, más claramente, por la alusión directa a sus cejas negras rematadas en punta y a la barba mefistofélica. En Arnold Friend, lo satánico se asocia con sus aparentes dotes sobrenaturales de saber todo acerca de la víctima adolescente del relato, y más concretamente por su forma de caminar como en la punta de los pies, dentro de unas botas que parece haber rellenado para parecer más alto, lo que hace pensar que en vez de pies tiene pezuñas de macho cabrío, como se dice que son las extremidades del diablo. Ambos son descritos físicamente como seres grotescos: Arnold Friend, como una mezcla de animal y humano; Joe Pye, como demonio y payaso a la vez, es retratado en términos satíricos que contrastan lo absurdo y ridículo de su atuendo, el tinte barato que se aplica en cejas y barba, y su actitud de fante en general, con el fuerte atractivo que ejerce sobre las mujeres y del que Rose no se escapa a pesar de la burla feroz que rumia interiormente mientras lo observa, en plena acción, en el *bingo hall*. Otra característica que los asemeja es que los dos son extraños al entorno de ellas. Arnold Friend no es conocido en la localidad, y Joe Pye, es un *'out-of-towner'*. En las ciudades pequeñas, como en las que se desarrollan estos dos cuentos de Joyce Carol Oates, todo mundo suele conocerse aunque sea sólo de vista, de modo que el villano agresor dentro del gótico regularmente es ese elemento que llega de fuera a perturbar el orden y la paz del lugar; y en el gótico femenino, en especial en la obra cuentística de Joyce Carol Oates, este villano parece representar además, al antagonista de la mujer, la personificación de la sexualidad falocéntrica y, por ende, de la cultura patriarcal, en un mundo donde las mujeres parecen hallarse atrapadas sin escapatoria posible, víctimas de su "otredad", como todas las minorías y los seres marginales que aparecen en sus obras:

Oates's protagonists, strain to escape the world in which they live, but they do not succeed, except in madness or death. As Oates drives her characters into a recognition of the boundaries of the real, the ideal is collapsed into the actual, the hope for freedom is converted into a hope for initiation, and the isolated self is confronted with its otherness.⁹⁰

⁹⁰Ellen G. Friedman, "Joyce Carol Oates", *American Women Writers*, p. 281.

Por último, los dos relatos presentan a estos hombres seductores, perversos y dominantes, que vencen la resistencia femenina para reducir a las mujeres únicamente a objetos de sus deseos y conducir las así a ese destino que parece predeterminado y que seguramente, en su momento, de una u otra forma sus madres y sus abuelas siguieron también.

Volviendo a la historia de Rose Mallow Odom, por muy improbable y ridículo que le parezca, está ahora en el *lounge* del *Gayfeather* con Joe Pye. Rose tan lúcida, tan lista, no ha podido pensar sensatamente. Se encuentra tan turbada por la expectativa real de involucrarse sexualmente por primera vez con un hombre, que no ha reparado en los riesgos que su situación implica. Son casi las doce de la noche, ha ido sola, Joe Pye es un fuereño, el *bingo hall* se encuentra en un barrio de mala nota, la atmósfera de este bar es lúgubre, sepulcral... están bebiendo, su padre y su tía ignoran dónde está. Ella, aunque no tiene ninguna experiencia en estos menesteres, parece confiar únicamente en que lo que busca no significa nada serio; todo pasará y Rose tendrá una anécdota más que contar a sus amigas, aunque ahora se tratará de algo por demás extravagante y divertido.

Rose ha vivido aislada por más de veinte años desde que salió de la universidad, y esta falta de contacto con el mundo exterior la ha alejado de la realidad; su mundo es el de las ideas y las lecturas. Todo su saber es teórico. Además, esa inercia que pareciera conducirla es como una especie de muerte en vida, un vacío que ella no identifica. Dejó su incipiente carrera de escritora para atender a su madre que murió de cáncer después de haber estado postrada en una cama durante largos años. Luego la reclamó la débil salud de su padre. No parece tener que ganarse la vida, ni se dedica, por lo que se infiere, a las labores del hogar. Rose tiene miedo de vivir, de crear. Ella, tan analítica, no reflexiona sobre lo que a ella misma le pasa, más bien tiende a justificar la vida que lleva. Rose, a quien le pusieron el apodo de 'avestruz' cuando cursaba el quinto grado de educación elemental, se esconde, o mejor, oculta el rostro, ése que ni siquiera ella misma conoce. Acepta que es fea, torpe, raquítica, pero también sabe que es diferente porque, según ella, valientemente se mofa de sí misma y, en la superficie, no se visualiza como acomplejada ni frustrada. Sin embargo, aunque no esté consciente de ello, no se encuentra tan satisfecha de

ella misma como piensa. De hecho, por eso se cambia el nombre cuando Joe Pye se lo pregunta y, ante el silencio y timidez de ella, él le dice creyendo halagarla que seguramente tiene nombre de flor. Rose lo niega porque las flores han sido siempre asociadas con la mujer, lo femenino, y ella lo repudia puesto que físicamente se considera inferior a las demás mujeres y, antes de que la rechacen, ella se repliega orgullosamente. Ahora está aquí, nerviosa, escuchando a Joe Pye quien con afectación le cuenta sus aventuras por lejanas tierras. Ella se esfuerza por parecerle ingenua y finge creerle porque:

She is willing to see her position as comic, even as ludicrous (she, Rose Mallow Odom, disdainful of men and of physical things in general, is going to allow this charlatan to imagine that *he* is seducing *her*, but at the same time she is quite nervous, she isn't even very articulate); she must see it, and interpret it, as *something*.(65)

A medida que transcurre la velada entre Rose Mallow Odom y Joe Pye, éste la interroga sobre ella misma, su vida, sus inquietudes, sus padres, su vida sentimental, sus viajes... Rose ha ido perdiendo claridad con la bebida (no está acostumbrada) y aunque desea dejar pasar las cosas indolentemente, no puede evitar en algún momento desafiar a Joe con sus comentarios de que ella no es tan idiota como parece, a juzgar por como se da la conversación entre ellos:

“You are a highly attractive girl, especially when you let yourself go like right now,” Joe Pye says softly.
“You know -we could go up to my room where we'd be more private. Would you like that?
“I am not,” Rose says, drawing in a full, shaky breath, to clear her head, “I am not a girl. Hardly a girl at the age of thirty nine.”
“We could be more private in my room. No one would interrupt us.”
(65)

Nuevamente Rose empieza a tratar de zafarse de la situación, ya que no pensaba llegar hasta allí. Se contradice, está aturdida, sus reacciones están revelando que no está tan decidida como creía. Joe Pye le acaricia el antebrazo y se inclina íntimamente junto a ella. Rose siente un agradable cosquilleo que, tibio, la recorre toda. Sin embargo, sigue

tratando de no reconocer su deseo y de verlo como una reacción autónoma de su cuerpo que puede ser observada con interés y, lo que es mucho mejor, controlada por su intelecto:

The alcohol is a warm golden-glowing breath that fills her lungs and overflows and spreads to every part of her body, to the very tips of her toes, the tips of her ears. Yet her hand is fishlike: let Joe Pye fondle it as he will. So she is being seduced, and it is exactly as silly, as clumsy, as she had imagined it would be, as she imagined such things would be even as a young girl. So. As Descartes saw, I am I, up in my head, and my body is my body, extended in space, *out there*, it will be interesting to observe what happens, Rose thinks calmly. But she is not calm. She has begun to tremble. But she must be calm, it is all so absurd. (66).

Finalmente, Joe Pye gana la partida y van rumbo a su habitación. Rose no está sobria, no todo lo que quisiera. En el camino trata de decirle a Joe Pye que ella no es quien realmente ganó ese cheque por cien dólares, pero éste finge no entenderle ni está interesado en hablar de su trabajo en ese momento. Rose no insiste porque teme informarle que ha empezado a sospechar que tal vez el juego pudo estar arreglado, lo que implicaría insinuarle a Joe que es deshonesto. A estas alturas el alcohol la ha desinhibido de tal modo que de pronto empieza a ‘confesar’ una culpa antigua: cuando estaba en quinto grado, había sido muy cruel con Sandra, una compañera de la escuela a la que odiaba por bonita y popular, cuando se enteró de que la madre de ésta había muerto. Luego, sin saber por qué, Rose se encuentra pensando en el cáncer que sufrió su madre y en cómo, ahora, ella misma teme y odia las revisiones ginecológicas, e inmediatamente, trata de tranquilizarse, considerando que tal vez le haría bien someterse a éstas, que quizá no haya relación entre dichas pruebas y la enfermedad de su madre; y que quizá si lo hiciera, sus miedos resultaran infundados.

Como puede verse, los pensamientos de la protagonista parecen incoherentes y desarticulados, pero en medio de este desorden de ideas sus miedos más profundos han aflorado: le acosa un sentimiento de culpa y el temor a desarrollar un cáncer. Muy en el fondo, Rose experimenta verdadero horror de que se repita en ella el destino de su madre como castigo al escarnio que hizo del dolor y orfandad de su aborrecida compañera. Por otro lado, la madre de Rose murió años después que la de aquella niña y, por lo tanto, la protagonista quizá se sintió culpable de esto en alguna medida, ya que ella cree en el

pecado por más sofisticada que se considere: “So I know what I did was a sin” (66). Ésta es la verdadera Rose.

Joe Pye se desata el turbante. Rose empieza a batallar por desabrochar el primer botón de su vestido, entre risas, divertida. Tras un poco de resistencia el botón sale del ojal y entonces Rose decide que, “ I must think of it as an impersonal event, bodily but not spiritual,”... (67) mientras observa a Joe Pye. Éste le sonríe, cariñosa e inquisitivamente, al mirar el torso ya desnudo de Rose y abruptamente, como si no comprendiera en absoluto lo que está sucediendo, le pregunta: “But what are *you* doing, Olivia?”(67)

Esta pregunta, repetida varias veces en la quinta y última parte del relato, resulta bastante significativa. Es la que va a desatar toda la ira y violencia contenidas de Joe Pye: “ But, Olivia what are you *doing?*...” vuelve a decir con tono admonitorio. Y luego, “I think you must have misunderstood the nature of my proposal.” Esta frasecita retórica de Joe Pye da en el blanco y Rose empieza a comprender pero es ya demasiado tarde. ‘*La gente decente no hace esto, así, como tú.*’⁹¹ Resuenan las palabras en su cabeza. Rose no entiende qué ha pasado, qué es lo que salió mal con tanto trabajo y prisa que estaba tratando de desnudarse. Y Joe Pye, “ese extraño” que no deja de mirarla como si jamás en su vida hubiese visto nada igual, furioso la golpea y después, con un desprecio olímpico, la echa fuera de la habitación.

Lo que Rose no puede entender es que ella ha desafiado al macho desde que llegó al *bingo hall* esa noche, dándose aires de grandeza. Ella se sabe superior a todos los allí reunidos, pero no imagina el peligro que su actitud entraña: “Because he’d noticed her earlier. All evening. A stranger, a scowling disbelieving stranger, fixing him with her intelligent skeptical stare, the most conservatively and tastefully dressed player in the hall.” (64). Si Rose, como se puede ver, hizo manifiesta su supuesta superioridad aunque únicamente fuera observándolo con desdén, Joe Pye, por su parte, recibió el mensaje y se propuso castigarla por su pedantería y descaro, porque como hombre no puede tolerar que

⁹¹ Cf., “The Bingo Master”, p. 68. (Las cursivas y la idea condensada del párrafo aludido, traducida al español, son mías).

una mujer sea superior a él en nada y menos que lo vaya a mirar como a alguien pintoresco: “ Prancing into Joe Pye’s Bingo Hall and defiling it, prancing up *here* and defiling my room, what have you got to say for yourself, miss! Joe Pye says, hauling her to her feet.” (69). Ella es la que profana y envilece el *bingo hall* con sus prejuicios, y la habitación en la que están, con su audacia desmedida. Porque a fin de cuentas, nada de lo que Rose hace concuerda ni con su apariencia conservadora y recatada, ni con lo que él esperaba de la víctima potencial de sus artimañas masculinas. El uso de la palabra ‘*defiling*’ en boca del personaje masculino tiene en este contexto una gran significación. En su acepción de *rape*, el vocablo apunta claramente al extremo al que Rose ha llegado en la mentalidad de Joe Pye: ella prácticamente lo ‘*viola*’ al trastocar los papeles que, según él, deben desempeñar un hombre y una mujer en una situación como en la que se encuentran, a saber, los correlativos activo-pasiva que, por ‘naturaleza’, les corresponden.

Durante la ‘conversación’ que sostienen en el tétrico bar, antes de esta escena final, Rose también se había comportado desafiante en reiteradas ocasiones ante la insistencia de Joe de tratarla como si fuera tonta, y *ella* es muy lista. Pero el colmo para Joe Pye en este momento climático es que Rose tome iniciativas poco propias de una mujer, sobre todo en este terreno de lo íntimo. ¿Cómo que sin más preámbulos Rose pretende desvestirse y ofrecerse a un hombre que, por lo demás, acaba de conocer? No se hace la esquiva o la mojigata. No espera a que sea él quien se aproxime y se robe el trofeo, el premio a su apostura y astucia. En el fondo, es toda esta situación en la que están involucrados los roles femeninos y masculinos tradicionales lo que desencadena la furia brutal de Joe Pye, puesto que:

The traditional masculine gender role ascribes higher status and more power to men than women. With this higher status come the prerogatives of male privilege, including the privilege of dominating women and exploiting them sexually. In the masculine gender role, power, sexuality, and violence against women become intertwined. (...) When heterosexual encounters do not go according to script, with males playing less dominant or assertive roles, such encounters are considered emasculating for men and defeminizing for women. (...) A common characteristic of batterers is the need to control or dominate.

This need is combined with a perception that female autonomy implies male loss of control.⁹²

De acuerdo con esto, la violencia masculina ejercida sobre las mujeres ha de entenderse como una expresión de las inequidades de género que los separan y distinguen en un nivel sociocultural, a la vez que funciona como un mecanismo para subordinarlas a efecto de preservar el *statu quo* de poder y dominio masculino en las sociedades patriarcales; y es a esto precisamente, a lo que Joe Pye parece responder .

Por lo que respecta a Rose, ésta se queda en el pasillo con un sentimiento de soledad aplastante, esperando absurdamente que Joe Pye reconsidere su actitud y le abra la puerta. En este momento de crisis, lo que más le atormenta y lastima es que Joe Pye no se interese por ella en lo más mínimo:

So Rose is left completely alone. She is too numb to feel much pain: only the pinprickish sensation in her jaw, and the throbbing in her shoulders where Joe Pye's ghost-fingers still squeeze with such strength. Why, he didn't care for her at all... Weaving down the corridor like a drunken woman one hand holding her ripped dress shut, one hand pressing the purse clumsily against her side. Weaving and staggering and muttering to herself like a drunken woman. She *is* a drunken woman. "What do you mean, people - What people... If only he had cradled her in his arms! If only he had loved her! (70).

Toda la frágil personalidad de Rose se ha derrumbado. El camino hacia el conocimiento que emprendió ha terminado en desastre. No sólo ha tenido que enfrentar a una Rose que se le revela vulnerable y sensible: una mujer que necesita compañía y amor (todo lo que pretendía despreciar). Sino que ahora , bajo la mirada escrutadora y vigilante de Joe Pye que lo ve todo y de la que no puede escapar ni ocultarse y que simboliza una sociedad falocrática que censura toda independencia de pensamiento y conducta en las mujeres, Rose ha cobrado una nueva y plena conciencia de lo que significa ser el 'otro' del hombre. Es decir, se concibe como diferente, '*freakish*', marcada por una diferencia que la excluye y margina porque su singularidad pone en peligro el orden y la supremacía masculinas.

⁹² Mary Koss, *NO SAFE HAVEN*, Male Violence against Women at Home, at Work, and in the Community, pp. 11-14.

Capítulo 3. La violencia y la locura.

Joyce Carol Oates da voz a la experiencia femenina, enfocada concretamente a la maternidad, en “Extenuating Circumstances”, dramático relato que devela la violencia subyacente en la vida cotidiana de la sociedad norteamericana contemporánea donde las principales víctimas suelen ser los grupos más ‘débiles’ dentro de ésta (mujeres, niños, clases empobrecidas, seres marginales, etc.), manifestando así su preocupación por retratar las complejidades y paradojas de la vida real. La autora está convencida de que el escritor(a) no debe soslayar “la responsabilidad de ser testigo de los problemas sociales y morales de su época”⁹³, y desde esta perspectiva aborda el problema medular al que se enfrentan las mujeres en todo el mundo: la desigualdad en el trato que reciben con respecto a los hombres en cuanto a derechos civiles, penales y humanos se refiere. Un conflicto social que, en su posible resolución, involucra necesariamente cuestiones tanto de ética como de impartición de justicia. Por otro lado el interés de la autora en esta problemática femenina actual parece centrarse en las diversas formas de violencia que se han empleado para oprimir y someter a las mujeres; sean éstas de carácter físico, sexual o psicológico. En algunos de sus relatos incluso denuncia el hecho de que en muchas ocasiones, estos diferentes tipos de agresión llegan a concurrir simultáneamente en un solo caso de victimización perpetrado en una mujer.

En “Extenuating Circumstances”, Oates presenta como protagonista a una mujer que, recientemente abandonada por su pareja, se enfrasca en el recuento de los hechos que la llevaron a cometer infanticidio. El relato está construido a manera de un extenso poema o, mejor, como una letanía, una serie de invocaciones a la ‘razón’, a los motivos que justifican una acción y que abarcan la totalidad del breve relato (cinco páginas). De manera que, estrictamente hablando, no se narra propiamente una anécdota, más bien se trata de la elaboración de un largo y complejo alegato de defensa.

El texto está narrado en retrospectiva y en él se pueden observar los procesos por los que atraviesa la conciencia alterada del personaje después de haber sucumbido a los

⁹³ Greg Johnson, *Joyce Carol Oates: A Study of her Short Fiction*, pp. 7- 8.

momentos de crisis extrema que culminaron en ese acto de violencia completamente irracional. Así, empieza a fluir la conciencia del personaje y se ubica en el pasado tratando de racionalizar los acontecimientos, por lo que el *'Because'*, que se repite a todo lo largo del cuento, es la palabra clave que martillea en su mente. En la primera página, se perfilan ya las ideas obsesivas que se van a suceder intermitentemente para reforzar el sentido de justificación que busca la protagonista:

Because it was a mercy. Because God even in His cruelty will sometimes grant mercy.
Because Venus was in the sign of Sagittarius.
Because you laughed at me, my faith in the stars. My hope.
Because he cried, you do not know how he cried.
Because at such times his little face was so twisted and hot, his nose running with mucus, his eyes so hurt.
Because in such he was his mother, and not you. Because I wanted to spare him such shame.
Because he remembered you, he knew the word *Daddy*.
Because watching TV he would point to a man and say, *Daddy___?*
Because this summer has gone on so long, and no rain. The heat lightning flashing at night, without thunder.
Because in the silence, at night, the summer insects scream.
Because by day there are earthmoving machines and grinders operating hour upon hour razing the woods next to the playground.
Because the red dust got into our eyes, our mouths.
Because he would whimper *Mommy?* --- in that way that tore my heart.(147)

En este pasaje las ideas de la protagonista brincan rápidamente de un tema a otro en una mezcla arbitraria de pensamientos que reflejan su incapacidad de reflexión: al intentar aclararse a sí misma lo que ha hecho y por qué, su conciencia se dispersa en la confusión y el caos. En las primeras líneas, (1-3) por ejemplo, su pensamiento pasa vertiginosamente de concebir el crimen como una acción misericordiosa a cuestionar los atributos de Dios para, bruscamente, evocar su creencia en la astrología y terminar expresando el resentimiento hacia su pareja que hace mofa de esta fe en la fortuna o destino y se burla de que en esta época ella sea alguien que aún tiene esperanza. Por otro lado, resulta muy interesante observar en este fragmento cómo la autora logra, con cada frase, sugerir las

situaciones insoportables del “relato” que no se narra y que desembocaron en tragedia: la desolación mezclada a la ira que experimenta esta mujer ante la ironía burlona y el desamor de su pareja, el dolor en que el abandono de éste la sume, el sufrimiento y las exigencias naturales de su hijo, la desesperanza, la pérdida total de su propia estima y, en última instancia, su incapacidad para vislumbrar un porvenir cualquiera cuando estaba sola con su hijo.

Después de esta dura, rencorosa, y a la vez conmovedora ‘declaración’ del hecho innombrable que consumó ante un Dios inmutable ante su sufrimiento (mostrando que su ‘piedad’ de madre es más efectiva), la protagonista empieza a recordar la mezcla de compasión y repudio que la unió a su hijo. Al verlo desvalido y solo, sufriente como ella, el llanto del niño le duele y le exaspera al mismo tiempo, pues él es la viva imagen de ella misma en su impotencia, en su sentimiento de soledad y abandono, transmutado en rabieta infantil. La identificación con su hijo en estos términos, la vuelven indistinguible de él: madre e hijo son un mismo ser y esto le subleva y avergüenza.

La ambigüedad moral del personaje escindido y alienado, característico del gótico, encuentra aquí una de sus más claras representaciones: Dios sólo se muestra misericordioso a veces, pero existe. Ella ama a su hijo y, sin embargo, le quita la vida para librarse de lo humillante y vergonzoso que le resulta verse duplicada pero, asimismo, siente odiarlo porque le recuerda al padre, a aquel que la burla y destruye.

Luego, en las últimas líneas del fragmento citado (9-12), describe la atmósfera sofocante y el ambiente de tensión que la rodean. Mediante imágenes tomadas de la naturaleza, establece para sí un estrecho nexo con lo que está experimentando en su interior. Así como ella ha perdido la noción del tiempo sumida en una especie de espera incierta y sin fin, le parece que el verano también se ha prolongado interminablemente. Por las noches, el relámpago incendia el cielo sin resolverse en trueno, amenazante, mas no llueve. La imagen resulta perfecta para aludir aquí a toda la gama de sentimientos y emociones que la protagonista mantiene refrenados dentro de sí misma: en esos momentos no llora (lluvia) ni estalla (trueno). La desesperación y angustia son en ella como los

múltiples sonidos de los insectos que, adentrada la noche, se escuchan en el bosque impidiéndole dormir. No encuentra reposo a ninguna hora. Durante el día, las faenas que se llevan a cabo en los alrededores para remover la tierra y aserrar los árboles con potente maquinaria, se asemejan a la persistencia de los pensamientos que bullen en su cerebro implacables e incesantes, amenazando con destruir totalmente lo que queda de su frágil personalidad.

En la penúltima línea de este fragmento, aparece otra imagen recurrente en los cuentos de Joyce Carol Oates: la visión deficiente o borrosa que presentan sus personajes en momentos de crisis y/o la descripción de los factores u objetos que influyen para que su sentido de la vista se distorsione o bloquee. En este caso se trata del “polvo rojo” que levantan las máquinas al operar sobre la tierra colorada de la región. El color de este polvo es muy significativo. Tradicionalmente, el rojo es relacionado figurativamente con las pasiones. Por otro lado, el hecho de que este polvo se les meta en los ojos y les impida ver de momento, se puede interpretar como en la acepción de *‘understand’* del verbo *‘see’*. Ellos no pueden entender lo que les ocurre: el niño, por su corta edad, por una incapacidad material; la madre, porque se encuentra inmersa en las pasiones del amor patológico, el odio, y la ira contenida. A este torbellino de emociones se añan, en su paroxismo, su propio dolor y autocompasión, amén de la criatura con la que no sabe qué hacer: esta mujer no tiene la presencia de ánimo requerida para atender las exigencias concretas que el cuidado de un niño pequeño implica, mucho menos para satisfacer las demandas afectivas que éste le reclama entre lloriqueos y jalones. Circunstancias todas que, entendiblemente, la privan de poder razonar con lucidez. Finalmente, en la última línea, su conciencia retorna al tema de su hijo para condolerse de su orfandad simbólica: el padre los deja y ella, a su vez, se vuelve sólo ausencia.

Un aspecto sobresaliente de este fragmento es su economía. En tan sólo trece líneas, la autora introduce la problemática y el estado de alteración psicológica en que se encuentra el personaje, centrándose no en la información, sino en la significación subjetiva que poseen estos momentos aislados y de gran intensidad crítica de la vida de la protagonista. Este rasgo distintivo de la narrativa de Joyce Carol Oates crea, dentro de sus

relatos, una ilusión de densidad y vida, es decir, un efecto de inmediatez. El lector, situado en el aquí y ahora implícitos en todo relato en retrospectiva, tiene una fuerte sensación de estar presenciando el hecho mismo de la “vivencia” narrada: la angustiosa e inconexa rememoración del personaje.

El fluir de la conciencia, por otro lado, en tanto expresión directa de lo que piensa y siente el personaje, visto desde su propia perspectiva, pone al descubierto su modo de concebirse a sí mismo y sus relaciones con el entorno. Así, en esta apreciación subjetiva que la protagonista hace de su experiencia particular, se van a reflejar los temores y ansiedades que la asedian y el marco de circunstancias que exacerbó sus instintos de protección y de agresión. Entre los miedos que la protagonista manifiesta reiteradamente durante esta larga introspección, destacan aquellos relacionados con su repudio a ser mujer: odia su cuerpo que quedó arruinado tras el parto, aborrece y teme sus períodos menstruales y, muy marcadamente, se rehúsa a desempeñar el papel de madre que sabe se le asigna dentro de su ámbito sociocultural:

Because since he was born my body is misshapen, the pain is always there.
Because I have begun to bleed for six days quite heavily, and will then spot for another three or four. Because soaking the blood in toilet paper sitting on the toilet my hands shaking I think of you who never bleed.
Because I am not a worthy mother. (148,151).

A simple vista, pareciera obvio que lo que la hace experimentar su feminidad de manera tan revulsiva se debe, tanto a su incapacidad para superar una frustración amorosa, como a las desventajas con que se enfrenta tanto en el plano de lo social y en el de lo legal en un sistema que valida las injustas prerrogativas masculinas para reforzar un status de poder que la excluye y acosa, “Because they were on your side I could not prevent it. [...] Because it would be blamed on me. It *was* blamed on me.” (150). Pero, en el fondo, su postura ideológica y sus respuestas destructivas tienen su origen también, y de manera muy importante, en la identificación con su propia madre y su violenta relación con ella:

Because my own mother screamed at me over the phone. She could not help me with my life she said, no one can help you with your life, we were screaming such things to each other as left us breathless and crying and I slammed down the receiver knowing that I had no mother and after the first grief I knew *It is better so.* (150).

Al manifestar este abierto rechazo a su feminidad, la protagonista revela el punto medular de toda su problemática existencial y el tema eje del cuento: los conflictos que enfrentan las mujeres para establecer su identidad personal como individuos independientes de la madre, por una parte, y denunciar lo que significa ser mujer en una sociedad falocrática, por otra.

Las protagonistas de Joyce Carol Oates, como en este caso, a menudo van a encontrarse asoladas por los miedos respecto de su cuerpo y el conflicto madre-hija; temas que constituyen el centro del gótico femenino, como argumenta Claire Kahane: “What I see repeatedly locked into the forbidden center of the Gothic which draws me inward is the spectral presence of a dead-undead mother, archaic and all-encompassing a ghost signifying the problematics of femininity which the heroine must confront.”⁹⁴

En *Extenuating Circumstances*, se caracteriza a una mujer que ante el desprecio e indiferencia del padre de su hijo, se llega a detestar porque relaciona la pérdida de su atractivo físico con el abandono de éste: “Because I hate the fat of my body. Because looking at me naked now you would show disgust. Because I was beautiful for you, why wasn’t that enough?” (151).

“Fui hermosa para tí y te di un hijo. ¿No era esto suficiente para que me amaras y te ataras a mí?”, es el pensamiento completo que parece implicar la última oración de este fragmento que encierra la clave de todas sus expectativas frustradas: la visión idealizada que tiene de la vida en pareja o, mejor, una percepción del “amor” que difiere totalmente de

⁹⁴ Claire Kahane, *op. cit.*, p. 334.

la que experimenta su pareja. Según lo explica Simone de Beauvoir: “la palabra ‘amor’ tiene distinto sentido para uno y otro sexo, de donde surgen los serios inconvenientes que suelen separarlos. Byron ha dicho con razón que el amor no es en la vida del hombre más que una ocupación, mientras que en la mujer es su vida misma”. Y Beauvoir continúa, citando a Nietzsche (*La gaya ciencia*):

La misma palabra amor – dice – (Nietzsche) significa, en efecto, dos cosas distintas para el hombre y para la mujer. Lo que ella entiende por amor es muy claro: no es tan sólo abnegación, sino entrega total en cuerpo y alma, sin restricciones, sin consideraciones de ninguna especie. Es esta ausencia total de condiciones lo que convierte su amor en *fe*, en su única fe. En cuanto al hombre, si ama a una mujer, es aquel amor el que quiere de ella; lejos está, en consecuencia, de pretender para sí el mismo sentimiento que experimenta la mujer, si hubiese hombres que también sintiesen ese mismo deseo de abandono total, no serían hombres, por cierto.⁹⁵

De Beauvoir no refuta esta afirmación misógina, pero en su análisis de la mujer enamorada sí aclara que las concepciones del amor que tienen uno y otro sexo no son, de ninguna manera, una ‘ley natural’ sino que están determinadas por la diferente situación del hombre y la mujer, y refiriéndose en concreto a la condición femenina, prosigue:

...Encerrada en la esfera de lo relativo, destinada al hombre desde su infancia, y habitada a ver en él a un soberano al cual no le está permitido igualarse, la mujer que no ha ahogado sus derechos de ser humano soñará enfocar su existencia hacia uno de esos seres superiores; no hay para ella otra salida que el perderse en cuerpo y alma y en quien le es designado como lo absoluto, como lo esencial.⁹⁶

De lo anterior se desprende que las disímiles experiencias y expectativas que hombres y mujeres tienen en torno al amor, se derivan solamente de que ambos han habitado ‘esferas’ diferentes. Fleenor, también puntualiza esta cuestión en los siguientes términos: “Women have been subordinate to men and have existed in the private world of

⁹⁵ Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo 2*, ‘La Experiencia Vivida’, p. 415.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 416.

the family while men have existed in the public world. Women have gained their identities through whom they marry, not what they do.”⁹⁷

De este modo, el hombre, orientado desde pequeño al exterior, está destinado a conquistar el mundo, a hacer la ‘historia’, a superarse social y económicamente; todo lo cual constituye sus prioridades y, por lo tanto, considera el amor como algo accesorio en su vida. Contrariamente, a las mujeres se les ha aprisionado en el ámbito doméstico del hogar y en la función reproductora como su única forma de trascendencia y, por ende, aspirarán a vivir el amor dentro de un marco de idealización romántica junto a un hombre que le dé sentido a sus vidas.

En el caso del personaje femenino de este relato, ella vio en el hombre la justificación de su existencia y, en el hijo, el medio de consolidar una relación en la que se reconocía como la parte más débil:

Because I loved you more than you loved me even from the first
when your eyes moved on me like candleflame.
Because I did not know this yet; yes I knew it but cast it from my
mind.
Because there was shame in it. Loving you knowing you would
not love me enough.
[...] Because even at the time when he was conceived [...] yes I
knew. (148, 9).

Por esta clara conciencia que la protagonista tiene de la diferencia que existe entre ellos en cuanto a la intensidad del sentimiento que experimentan, se podría pensar que cuando ella se embarazó creyó y tuvo *fe* en que el anuncio de un hijo, su dádiva más preciosa, sería el acontecimiento que lograría volver el amor de él más firme y profundo. Sin embargo, cuando él se entera le propone no tenerlo: “Because you did not want him to be born” (149). Esta sugerencia de que recurra al aborto, pondrá en crisis sus ideas y emociones puesto que desmiente todo aquello que se pregona y que le han prometido sobre

⁹⁷ Juliann E. Fleenor, *op. cit.*, p. 16.

la maternidad. En relación con este conflicto al que se enfrentan muchas mujeres, Simone de Beauvoir comenta:

Los hombres tienden a considerar el aborto muy a la ligera; lo miran como si fuese uno de los muchos accidentes a los cuales la malignidad de la naturaleza ha destinado a la mujer, y no miden los valores que compromete. La mujer reniega de los valores de la feminidad, que son sus valores, en el momento en que la ética del macho se discute de la manera más radical. Todo su universo moral queda sacudido. En efecto desde la infancia se repite a la mujer que está hecha para engendrar y le cantan el esplendor de la maternidad; los inconvenientes de su condición – reglas, enfermedades, etc. – y el fastidio de las tareas caseras se justifican por el privilegio maravilloso de dar a luz. Y he aquí que el hombre, para conservar su libertad, para no afrontar el porvenir con desventajas, y en interés de su oficio, le pide a la mujer que renuncie a su triunfo de hembra. El niño ya no es un tesoro inapreciable, engendrar ya no es una función sagrada y esa proliferación se vuelve contingente, inoportuna y es una mera tara de la femineidad.⁹⁸

El texto no proporciona datos suficientes para saber cómo es que este conflicto entre ellos se resuelve, de momento, a favor de ella y su negativa a suspender el embarazo (...) Lo único que queda claro es que la protagonista se aferra a una promesa abstracta que le hace la sociedad entera para retener al hombre que ama. De modo que, aparentemente de acuerdo, tuvieron al niño y vivieron juntos un tiempo antes de que el padre finalmente los abandonara: “Because he remembered you he knew the word *Daddy*” (147). Es entonces cuando termina la ensoñación de la protagonista. Al ver frustrada su última esperanza, tiene que enfrentarse a una triste y patética realidad: ya no es linda y atractiva sexualmente a los ojos de él, la ha dejado porque ahora únicamente le representa responsabilidades y complicaciones. Confusamente, empieza a comprender este código ‘moral’ ambivalente en el que la madre y los hijos se elevan a la esfera de lo sagrado sólo cuando así conviene a los intereses masculinos y, de lo contrario, se convierten en una carga pesada y deleznable que, por lo demás, resulta muy fácil desechar:

⁹⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 261.

Because that day in the courtroom you refused to look at me your face shut like a fist against me and your lawyer too, like I was dirt beneath your shoes. Like maybe he was not even your son but you would sign the papers as if he was, you are so superior [...] and I was sniffing, wiping my nose, every question they asked me [...] so you looked with scorn at me, all of you. Because they were on your side, [...] Because in granting me support payments, you had a right to move away. (150).

Todo el resentimiento y humillación que la protagonista siente al verse despreciada de manera tan indignante, se va a revertir en un odio a sí misma y al vástago del hombre que detesta y añora a la vez: “Because the checks come to me from the lawyer’s office not from you. Because in tearing open the envelopes my fingers shaking and my eyes showing such hope I revealed myself naked to myself so many times” (149).

La protagonista se da cuenta de su abyección y se aborrece profundamente porque reconoce su debilidad por él y la dependencia emocional a la que esto le condena. De hecho, al fracasar sus planes de formar un hogar con este hombre todo su sentido de sí misma se destruye, pues su vida carece de objeto al no encontrar la realización mediante el amor.

Es en el rechazo a su hijo, sin embargo, donde de manera en extremo visceral proyecta el enorme disgusto hacia sí misma reflejando todos sus rencores y aversiones. Ella llega a la conclusión de que tiene que liberarlo y liberarse de él, argumentando sus motivos de más peso:

Because in this there is mercy.
Because there was no one here to stop me.
Because finally there is no one to stop us.
Because finally there is no one to save us.
Because my own mother betrayed me.
Because to heal there must be forgetfulness and oblivion.
(152,153).

Como se puede observar en esta parte, la piedad figura en primer lugar, mas uno se preguntaría si en este caso la madre es realmente compasiva o mejor, si su compasión

justifica el asesinato de un menor de dos años de edad. Dado el desequilibrio mental de ella, se puede argumentar que quiso salvarlo de una vida de soledad, aislamiento y maltrato; obviando que incluso podría estar amenazado por la penuria económica también. Si el amor lo ‘justifica todo’, como se dice, podría caber esta ‘atenuante’. En segundo lugar, la protagonista se justifica porque no hay nadie que ‘nos’ detenga ni ‘nos’ salve. La indiferencia y la deshumanización que imperan en las sociedades contemporáneas modernas hacen imposible que se creen lazos perdurables y sólidos entre los individuos. El hombre se ha vuelto incapaz de amar y de hacerse amar, debido principalmente a su egoísmo. Esto le impide desarrollar un sentido comunitario de cualquier índole; desde el más elemental entre hombre - mujer, padre-madre-hijos-, hasta extenderse a todas las relaciones humanas. En busca únicamente de la satisfacción inmediata de los sentidos, y el confort material, la humanidad no para mientes en conseguirlos destruyéndose en el camino e impulsada por: “a demonic urge...an urge to violence as the answer to all problems, an urge to self annihilation, suicide, the ultimate experience and the ultimate surrender”⁹⁹

Oates, muy en su estilo, no da una resolución moral a su historia. Lo que a la autora le interesa destacar en sus relatos son los hechos simplemente, lo que les sucede a sus personajes, con el propósito ‘moral’ de crear conciencia en sus lectores de la ‘locura’ en la que se vive en estos tiempos, escudriñando en sus obras los misterios que encierran la mente y el corazón humanos: “Art, she insists, demands a vision of life as cyclical tragedy, and its purpose is to lead the reader to a more profound ‘sense of the mystery and the sanctity of the human predicament.’ For a work not to achieve this is for it to be judged a moral failure.”¹⁰⁰

En consecuencia, Joyce Carol Oates relata en sus ficciones la trágica historia de un siglo asolado por la guerra, los asesinatos, y los disturbios sociales que se recrudecieron en la segunda mitad del siglo veinte, plasmando en su prosa y en su poesía las obsesiones de la sociedad norteamericana inmersa en la confusión del amor y el dinero, así como de las

⁹⁹ Mary Kathryn Grant, *op. cit.*, p.4.

¹⁰⁰ *Idem.*

intrincadas experiencias de lo público que invade cada vez más la esfera de lo privado y, por supuesto, la violencia resultante. Y en medio de este caos, la autora retrata a la gente paralizada por su miedo a ser impotentes, o más bien, por el temor a constatar su impotencia para cambiar las cosas, como le ocurre a la protagonista de este cuento.

En efecto, la protagonista sucumbe a su desesperación. Su violencia se desencadena debido a un sentimiento de impotencia ante la hostilidad que percibe en todo lo que la rodea: sola y abandonada tiene que soportar las murmuraciones y burlas de sus vecinos, en especial de las mujeres que se muestran perversas con ella, como su propia madre que le da la espalda con absoluta indiferencia. Todo parece estar en su contra en este mundo. Busca una salida y la encuentra en la locura. Mata al testigo de su tragedia, en un acto de amor, piedad, venganza y auto-castigo; porque el hijo, en cuanto su doble o su espejo, será la víctima expiatoria que simbolice y sublime su sed de justicia así como, quizá, un impulso inconsciente de autodestrucción, y porque en cuanto ser potencial él es para ella la representación del predominio masculino que la ha vencido:

Because one day he would laugh, too, as you have done.
Because to this shame he was a witness, he saw.
Because I loved him. Because love hurts so bad.
Because God's mercy is for him, and not for me.
Because he was *our* son , you hated him.
Because you were not here to stop me, were you. (149-153).

Capítulo 4. La violencia y la muerte.

Como se ha venido enfatizando, el gótico femenino se ocupa principalmente de expresar la problemática que viven las mujeres, derivada de su condición de género, en la sociedad contemporánea. Entre los factores de conflicto que implica el ser mujer dentro de estas sociedades, destaca el de su sexualidad potencialmente fecunda. En efecto, las mujeres con frecuencia se enfrentan a diversos dilemas relacionados con lo que constituye 'el eje de su identidad', según los parámetros patriarcales: su capacidad y deber 'sagrado' de reproducir la especie humana: "lo que define a una mujer es su función "natural": la maternidad. Éste es su destino y su identidad, "su naturaleza intrínseca".¹⁰¹

Este constructo sociocultural de lo que son las mujeres 'esencialmente', las aprisiona en sus cuerpos y las confina en su función de procreadoras. Desde esta perspectiva entonces, el aparato social antepone una amplia gama de intereses políticos, económicos, religiosos, filosóficos, etc., a la libertad que se le debe reconocer y garantizar a las mujeres para que puedan elegir y decidir, de manera voluntaria y sin violencia, sobre sus vidas y sus cuerpos, generando así una serie de cuestiones que éstas deben resolver. Desde 'arrogarse' el derecho a expresar su deseo sexual, ejercer libremente esta sexualidad y, quizá, en consecuencia aceptar voluntariamente la responsabilidad de tener hijos, hasta rehusarse a convertirse en madres si no es su vocación 'natural'. O bien, si determinadas circunstancias personales privadas y/o materiales y concretas se los impide, tener que optar por el aplazamiento de dicho evento o por una definitiva negación. En "Don't You Trust Me?", Joyce Carol Oates se centra en un tema candente y controvertido: el derecho, aún en debate en muchos países, que las mujeres debieran tener de decir no a la maternidad impuesta, ya sea por determinadas circunstancias adversas o por decretos gubernamentales, y la consecuente práctica clandestina del aborto que la denegación legal del mismo conlleva.

¹⁰¹ H. P. David; Z. Dytrich Z. Matejcek; V. Schüller, *Hijos No Deseados*, Adaptación al español del libro *Born Unwanted*, p. 25.

En las primeras cuatro líneas, la autora introduce el tema de su cuento y sugiere la época en que se desarrolla la trama:

This occurred early in the second year of The Edict, when the first wave of arrests, fines and imprisonments, and frequent deaths had run their course; and all but the desperate women were likely to accept the new conditions, and have their babies, as The Moral Law of The Land decreed.(154)

La historia parece situarse a fines de la década de los 80, cuando la Webster ruling (1989), representó un gran retroceso respecto a legislaciones anteriores que, en Estados Unidos, tendían a favorecer la legalización del aborto irrestricto durante el primer trimestre de la gestación sin intervención del Estado, es decir, considerándolo como decisión privativa de la mujer interesada en obtenerlo. Esta legislación tuvo su antecedente en 1973, cuando durante el sonado caso *Roe v Wade*, la Suprema Corte norteamericana falló a favor de una mujer a quien se le había negado el acceso al aborto en su estado. La decisión se tomó basándose en el derecho a la privacidad que “was broad enough to encompass a woman’s decision to terminate her pregnancy.”¹⁰² Como resultado, se generalizó el derecho al aborto en toda la Unión Americana. La reacción, primordialmente de la Iglesia Católica, no se hizo esperar y en los años subsecuentes todos los grupos opositores, comités “pro vida”, entre otros, recrudescieron su posición demandando la derogación de esta ley. Los laicos argumentaban que en la constitución de los Estados Unidos de Norteamérica no existe nada parecido a un derecho a la privacidad personal formulado en términos explícitos: “In his dissent in *Roe*, Justice White declared: I find nothing in the language or history of the Constitution to support the Court’s judgment. The Court simply fashions and announces a new constitutional right for pregnant mothers and, with scarcely any reason or authority for its action, invests that right with sufficient substance to override most existing state abortion statutes”.¹⁰³ Los católicos, por su parte, pugnaron porque se aceptara una enmienda en la Constitución que garantizara el derecho a la vida desde el momento de la concepción: “Only eight days after the announcement of the *Roe* decision, Maryland Republican representative Lawrence J. Hogan introduced the first of several suggested

¹⁰² Mary Boyle, *Re-Thinking Abortion: ‘Psychology, Gender, Power and the Law’*, p. 20.

¹⁰³ Susan Dwyer, Joel Feinberg, *The Problem of Abortion*, p.205.

constitutional amendments, proposing that the fetus be declared a Fourteenth Amendment person from the moment of conception”¹⁰⁴, convirtiendo el aborto, por primera vez en la historia legal de los Estados Unidos, en un delito. Finalmente, las nuevas condiciones que se crearon determinaron que los estados tuvieran más libertad para intervenir en la legislación sobre el aborto y, de esta manera, se retomaron en general los criterios que prevalecieron hasta fines de los años 60. En 1977, la enmienda *Hyde* limitó el financiamiento público para abortos y los servicios de información sobre métodos anticonceptivos; y en 1979 se prohibió totalmente la utilización de fondos federales para este fin, excepto en el caso de que la vida de la madre estuviera en riesgo. Así, se prohibió el aborto durante el primer trimestre que no se practicara con fines exclusivamente terapéuticos, encontrándose entre estos: a) la amenaza directa a la vida de la mujer preñada, b) el feto que pudiera presentar malformaciones o anomalías y c) los embarazos producto de violación o incesto.¹⁰⁵

De lo anterior se desprende claramente que las otras múltiples razones por las cuales una mujer pudiera necesitar que se le practicara un aborto eran completamente ignoradas en esta legislación. Por ejemplo, en el caso de la joven de este relato, la voz narradora informa que:

Except: *she* had no choice. She was a student, she had no money, no hope of employment before graduation. Her mother, divorced and very poor, would be devastated. She simply could not have a baby, and she would not. “I know what must be done” - her resolve gave her a fierce, determined courage, and kept terror at bay. (156)

Como puede observarse, la joven de esta historia no tiene nombre, simplemente es ‘*she*’. Al no proporcionarle a su protagonista un referente de identidad concreto ni una personalidad definida (no la describe físicamente tampoco), la autora da voz a cualquier mujer, abarcándolas a todas en una figura simbólica. ‘Ella’ es portavoz de las mujeres que

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Cf., Ibid.*, pp. 21,22.

desesperadas por su compleja y precaria situación socioeconómica, se arman de valor y toman una decisión que pone en riesgo sus vidas: el aborto clandestino.

El mismo hecho de la penalización del aborto hace necesaria su clandestinidad. Al devolverle a los estados la facultad de decidir cada uno respecto al derecho al aborto, la Suprema Corte estadounidense avaló, en esta época, que se pudiera aplicar todo tipo de restricciones para limitar, casi hasta volverlo nulo, el derecho de las mujeres a la libre elección de interrumpir el embarazo no deseado. En el caso de la joven de esta historia, la legislación del momento le afecta de manera drástica ya que al prohibirse el financiamiento público para los servicios de salud relacionados con el aborto, se le cierra de facto la posibilidad de procurarse una atención médica en buenas condiciones debido a su pobreza. Una disposición por demás injusta pues es sabido que, paralelamente a quienes practican el aborto en condiciones insalubres e inhumanas (como en el caso de esta chica a la que no se le aplicará ningún tipo de anestesia porque no llevaba dinero suficiente), coexisten clínicas de lujo donde las mujeres pueden ser atendidas con un margen mucho mayor de seguridad. Asimismo, como estudiante universitaria podría ser multada hasta con mil dólares y hacerse acreedora a la expulsión si se daba a conocer su situación: “ Under The Maternal Statute, even making such inquiries was punishable as a misdemeanor. She could be fined a thousand dollars, and expelled from college.” (154). Algunos estados incluso normaron el acceso al aborto en el caso de las adolescentes, con el requisito de contar con la autorización de sus padres. Más grave resulta aún que una joven, ante este dilema, no pudiera ni siquiera confiarse a alguien por el temor a ser delatada:

Yet weeks passed, as, fearfully, obliquely, she made inquiries about where she might find a doctor willing to perform the outlaw procedure. She spoke only with those female friends whom she believed she could trust. [...] Rumors were rife, [...] of men turned informers to the Bureau of Medical Ethics, who betrayed even their own wives, out of malice. And greed: informers were paid as much as five hundred dollars for information leading to arrests. (154,155).

Por lo que respecta a la falta de recursos económicos con que se enfrentan muchas mujeres para resolver esta situación, y que la mayoría de las veces las conduce a ponerse

en manos de pseudo médicos sin escrúpulos, la Suprema Corte argumenta, inclusive en la actualidad, que: “Although the government may not place obstacles in the path of a woman’s exercise of her freedom of choice, it need not remove those not of its own creation. Indigency falls in the latter category”.¹⁰⁶

Del mismo modo, los arrestos, multas, encarcelamientos, y delaciones que se denuncian en este cuento, y a los que esta joven teme con razón, tuvieron su origen también en esta legislación tan restrictiva:

Over the years, several states have introduced legislation imposing a variety of restrictions on a woman’s right to choose abortion. Examples of the measures are: a spousal notification requirement; a mandatory twenty-four –hour waiting period; mandatory counseling about fetal development and abortion; and a parental consent requirement for minors.¹⁰⁷

El problema del aborto es abordado por las feministas en todos los frentes y, en el literario, Joyce Carol Oates expone la gravedad que implica el que los gobiernos se nieguen a considerarlo como algo que tienen que resolver a nivel político, social, económico, y cultural. En efecto, lo que las feministas declaran erróneo en el caso *Roe*, por ejemplo, es precisamente el confinamiento de algo tan complejo como es el derecho al aborto, (que cae dentro de la categoría de derechos humanos a la salud por el que pugnan las mujeres) que estos aparatos públicos deberían promover y subsidiar, a la esfera exclusiva de lo privado. Con esta estrategia el estado pretende ignorar, por un lado, la urgencia de legalizar igualitaria y claramente al respecto; lo que equivale a ‘invisibilizar’ esta legítima exigencia, y, por otro, este ‘desconocimiento’ le sirve a la vez para reforzar la evasión de la responsabilidad que debe asumir:

El reconocimiento de los Estados como los únicos actores en los instrumentos internacionales de derechos humanos y, por ende, la primacía de la esfera pública, invisibiliza el hecho de que buena parte de las violaciones a los derechos humanos de las

¹⁰⁶ Susan Dwyer, Joel Feinberg, *op. cit.*, p. 206.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.208.

mujeres ocurren en la esfera de lo privado y son perpetrados por agentes no estatales.¹⁰⁸

La crítica de las activistas feministas se dirige aquí a dos aspectos básicos relacionados muy cercanamente con el tema del aborto: la ‘invisibilidad’ de las mujeres en la concepción de los derechos humanos y la dicotomía público-privado que la permea. Las mujeres, ante los foros en que son admitidas, han hecho planteamientos realizados a partir de sus propias experiencias, a fin de cuestionar esta formulación de los derechos humanos que las excluye. Así, mediante cuestionamientos clave, las feministas han revelado que la violencia contra las mujeres y los atentados contra su derecho a la salud, al ser contemplados como puntos que competen estrictamente a la vida privada, no pueden ser regulados por las normas y leyes internacionales.¹⁰⁹

De modo que el hecho de que los países y Estados puedan legislar sobre el aborto como mejor les convenga, contribuye a legitimar la discriminación de las mujeres en todos los ámbitos. Pues si una mujer no tiene derecho a enseñorearse de su propio cuerpo, entonces, ¿a qué sí lo tendría?

Esta situación de indefensión y abuso en la que viven la mayoría de las mujeres en todo el mundo es hecha ‘visible’ en el cuento de Joyce Carol Oates a través de la cruda representación que se hace de una más de sus víctimas. Mediante el anonimato en que sume a su joven protagonista, la autora muestra una profunda conciencia de que las mujeres no tienen nombre ni rostro (voz ni voto) frente a los aparatos jurídicos que se supone deben garantizar ‘su derecho a la vida’. Los casos con los que trata a diario sobre la muerte de mujeres a consecuencia de un parto ‘obligatorio’ o por un aborto mal practicado, son contabilizados como meros datos estadísticos. La mujer se vuelve aquí un elemento factible de ser manipulado de acuerdo con las políticas demográficas que sean consideradas convenientes para la época o para las circunstancias específicas por las que

¹⁰⁸ Martha Patricia Castañeda Salgado (Coordinadora), *La interrupción voluntaria del embarazo*, ‘Reflexiones Teóricas, Filosóficas y Políticas’, p. 133.

¹⁰⁹ Cf. *Idem*.

atraviase cada país.¹¹⁰ Tratándose de reproducción y aborto, los gobiernos, además de considerar este aspecto al legislar sobre estos asuntos, deben actuar también, y principalmente, en concordancia con las alianzas que hayan establecido con las iglesias; pues la fuerza política de éstas puede resultar decisiva, como ocurre en el caso de los Estados Unidos y la Iglesia Católica, durante los procesos electorales, por ejemplo. Sobre esta poderosa influencia que ejerce la iglesia en la esfera de lo público en este país, Marta Lamas comenta:

En Estados Unidos como los obispos cuentan con una maquinaria política capaz de restringir la ley a nivel estatal, han impulsado cambios en las leyes estatales, desde exigir el consentimiento de padres o maridos, en el caso de las jóvenes y las casadas, hasta vetar a los candidatos que defienden el derecho a elegir según la propia conciencia.¹¹¹

Joyce Carol Oates hace una clara referencia a este aspecto del gobierno coludido políticamente con la Iglesia al decir que la ley que condena a las mujeres de su cuenta a tener todos los hijos que Dios les mande, fue impuesta por “The Moral Law of the Land”(155). Por otro lado, el estricto carácter de privacidad que socialmente se le adjudica

¹¹⁰ A este respecto, se encuentran algunos casos memorables en Estados Unidos cuando a principios del siglo XX se promulgaron las primeras leyes en materia de esterilización forzosa en algunos estados de la Unión Americana. El propósito de estas leyes era efectuar una reducción selectiva de la población para limitar la reproducción de seres considerados inferiores e indeseables: “En 1905, Theodore Roosevelt hablaba del peligro del “suicidio de la raza”, o de la clase anglosajona protestante, como inquietante resultado del aumento del diferencial del índice de nacimientos entre blancos, negros, y amarillos: la invitación a los blancos de la clase media era a que se reprodujeran.” Del mismo modo, el nazismo, durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), intenta impedir a las mujeres de razas ‘inferiores’, es decir, a las jóvenes de los territorios ocupados por Alemania, que se conviertan en madres. Con este fin, se permitió el aborto a solicitud sólo de ‘ciertas’ mujeres y se promovió una campaña de métodos anticonceptivos orientada hacia el mismo propósito; porque, como consideraba el Führer, “la reproducción de las poblaciones no alemanas no reviste ningún interés para nosotros.” El fascista Mussolini, por su parte, ante la dramática disminución en los índices de natalidad observada en Italia, durante esta conflagración mundial, atacó la práctica del aborto en términos más que claros, señalando la importancia que el control demográfico adquiere, bajo determinadas circunstancias históricas, para cualquier país: “Afirmo que [...] el poder demográfico es fundamental para el poder político y, por lo tanto, para el poder económico y moral de las naciones [...] El destino de las naciones está ligado a su poder demográfico.” Y en Francia, en 1942, y por las mismas razones que en la Italia fascista, se recalifica el delito del aborto bajo las siguientes premisas: “Al causar ‘daño al pueblo francés’ el aborto ya no es sólo un crimen contra las personas, sino que también amenaza a la familia y a la raza, es un auténtico atentado ‘contra la seguridad interna y externa del Estado’”. Para ampliar la información sobre este tema consultar a Giulia Galeotti, *Historia del Aborto*, ‘Los muchos protagonistas e intereses de una larga vicisitud’, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2004. Las citas textuales entre comillas corresponden a las páginas 85, 82, y 83, de esta obra, respectivamente.

¹¹¹ H.P. David; Dytrych Z. Matejcek. V. Shüller, *op. cit.*, p.20.

al problema con que su protagonista se enfrenta es plasmado en el texto mediante la angustiada soledad que la joven experimenta a la hora de resolverse:

Nor could she trust the young man who had impregnated her – her lover who was not really her lover, hardly more than an acquaintance. She avoided him now. He knew nothing of her condition. The mistake, jointly theirs, she would accept as solely hers. [...] Even so, with friends, she hid her desperation and spoke in careful, detached terms: “I have a friend who made a mistake, and who really needs help...” (154-155).

El pasaje resulta por demás revelador. Esta joven no parece tener a nadie a quien comunicarle su aflicción: su madre, agobiada con su vida propia, el fracaso matrimonial, y muy probablemente, con la lucha por la sobrevivencia, no parece reparar en ella. El padre, lejos quizá, no se hace responsable de nada tras el divorcio. Esto se puede inferir por la pobreza en que viven estas dos mujeres solas y por la desorientación de su hija. El joven que la embaraza no tiene un vínculo afectivo con ella; jóvenes e irresponsables los dos, ella sola asumirá las consecuencias de este ‘error’ cometido por ambos. Y con sus amigas y amistades, oculta que ella es quien necesita ayuda, aparentando frialdad para no dejar traslucir su desesperación. La autora insiste en este tema de la desintegración familiar y sus consecuencias, la ausencia de lazos comunitarios, y relaciones humanas deficientes en general, para retratar lo que ocurre al interior de la sociedad norteamericana actual:

Running throughout Oates’s fiction is the persistent absence of community, of living, supportive, enduring commitments to others. This lack is evidenced in marriages which end in divorce or separation, in familial ties which do not last, in friendships which terminate in betrayal. [...] it is a world of orphaned children with living, unconcerned parents. [...] it is a world of persons devoid of moral responsibility to themselves and to others. [...] A “given” of Oates’s society is, [...], “the deteriorating nature of human relationships in America today.”¹¹²

En esta sociedad de ‘extraños’ no es raro que esta joven, impulsada por el vacío afectivo que existe primordialmente en su hogar, busque, de la manera equivocada, refugiarse en una relación sexual en la que no media, por lo menos, el compromiso moral,

¹¹² Mary Kathryn Grant, *op. cit.*, p.22.

la confianza y la solidaridad elementales en que debería fundamentarse cualquier relación humana.

Ella no busca a este joven ni lo informa porque está muy conciente de que no hay nada entre ellos, de que irreflexivamente, por un sentimiento de abandono, se lanzó a la aventura esperando quizá recibir el apoyo y atención que necesitaba. La irresponsabilidad de los padres para con los hijos juega aquí un papel muy importante. La joven se encuentra a la deriva y esto se pone en evidencia por el mismo hecho de haber quedado embarazada por descuido. Ahora, según el contexto represivo de la historia, es muy probable que esta pareja no tuviera acceso a los anticonceptivos ni a la información sobre éstos. Si ese fue el caso, no es justo que ella, en sus condiciones, se vea forzada a asumir todas las implicaciones de convertirse en madre; ni es justo tampoco que tenga un hijo al que no le pudiera ofrecer estabilidad emocional ni económica. Quienes defienden la legalización del aborto alegan precisamente que cada caso es especial, que el embarazo no se lleva a cabo en un vacío, sino en el cuerpo de una mujer concreta, y por lo tanto, se debe tomar en cuenta su situación particular. Es decir, su estatus social y económico, su edad, su condición general de salud, y también, ¿por qué no? sus propios intereses o aversiones. Si la maternidad no le conviene o, simplemente no le importa tener prole, debiera respetarse esta decisión:

[...] in determining what abortion politics we ought to adopt, we should think about the social, political, and economic context in which pregnancy, childbearing, and childrearing occur. Pregnancy does not occur in a vacuum. Particular women living in particular social circumstances become pregnant in particular ways, and, if they choose to bring their pregnancies to term, such women are largely responsible for the care and well-being of the child. The ways in which pregnancy comes about, the impact a pregnancy is likely to have on the woman and others, the biological fact that only women can become pregnant, and the burdens and risks pregnancy entails are all relevant to thinking about abortion policy.¹¹³

¹¹³ Susan Dwyer, Joel Feinberg, *op. cit.*, p. 18-19.

De acuerdo con esto, si esta joven, se involucró sexualmente con alguien a quien apenas conocía, por curiosidad o por atracción hacia el joven, es decir, únicamente por el deseo mutuo, las razones para querer suspender su estado de gravidez son muy válidas:

[...] when a woman chooses to continue a pregnancy, she chooses to assume particular obligations associated with the nurturance of the fetus and the child it will become. Now, for a variety of reasons, a woman might be unable to meet these obligations. Perhaps she is too young or too poor, or perhaps she is in an abusive relationship and fears for her safety and that of the fetus. The idea is that choosing abortion in such conditions might well be the responsible course of action for the woman concerned. In choosing abortion, the woman refuses to undertake obligations she has good reasons to believe she cannot fulfill.¹¹⁴

De manera que la protagonista, ante la imposibilidad material de sostener y cuidar a una criatura, decide sensatamente no tenerla y, tras veladas pesquisas, es enviada a cierto lugar con cierto 'doctor'. Debido a la penalización del aborto vigente en su país, se expondrá a la muerte al caer en manos de un personaje siniestro sólo interesado en el negocio, en el dinero: "She rang a buzzer. After a moment the door was unbolted, and opened, and there stood Dr. Knight- "Come in Hurry. You've brought the money?"- (155). Ya desde el nombre del doctor, el lector empieza a especular. Knight, en su acepción de 'caballero medieval, supuesto salvador de las mujeres y de los débiles', no parece quedarle muy bien. La autora crea el suspenso mediante el sarcasmo y la ironía. Pero también, por la sola pronunciación del nombre, dirige la atención de sus lectores a otro significado simbólico: 'night', el médico que ejerce de noche, oculto. Una noche que tal vez caiga sobre esta joven para nunca más ver el amanecer. La chica entra al 'consultorio' y se sorprende de que no haya ni sala de espera ni enfermera o ayudante. Sin embargo, está resuelta. Mientras le llega la hora, observa otros detalles alarmantes: el ambiente es sombrío, huele muy mal, y está sucio por doquier. Y lo más terrible es el conjunto de estas condiciones insalubres aunadas a la grotesca e intimidante apariencia del doctor Knight:

What appeared to be a kitchen table had been placed in the center of the drafty, dim-lit room, beneath a powerful light hanging

¹¹⁴ *Ibid.*, p.12.

from the ceiling; in a corner, on the linoleum floor, was a mound of damp, soiled towels. Dr. Knight was tall and fattily muscular in the torso, with dyed-looking shiny black hair, horn-rimmed tinted glasses, a gauze mask hiding the lower half of his face. He wore a long white apron badly stained with blood, and smooth, tight-fitting surgical gloves. (155).

La imagen, trae de inmediato a la mente una carnicería. Una mesa donde un cuerpo será destazado con pericia, fuerza, y, si el carnicero ama su oficio, con placer. Y en efecto, este parece ser el caso. Mientras ella yace amarrada de los tobillos en tal mesa de operaciones y tratando de controlar su horror, el ‘doctor’ se prepara entusiasta, tarareando quién sabe qué al lavarse enérgicamente las manos ya enguantadas. Sólo una mujer se puede imaginar cuadro tan espeluznante. Y sólo una mujer podría comprender por qué en circunstancias tan horripilantes esta joven piensa, dentro de todo su pánico, que éstas significan libertad y que su potencial verdugo es su salvador:

She’d begun to sweat, and shiver. Now lying back on the cold table top, her feet in the stirrups, and her legs spread. Unasked, she told Dr. Knight how long it had been since her last period. She thought to impress him by being precise. Dr. Knight made a chuckling sound looming over her, his eyes shadowed inside the tinted glasses, his curly graying hair given an aureole by the powerful light beyond his head. (156).

La joven trata de ignorar la falta de profesionalismo del médico que ni siquiera le hace las preguntas elementales sobre el grado de avance de su embarazo. La chica está al inicio de su segundo trimestre, tal vez en la décimo tercera semana de gestación. Pero a él no le importa si esto implica algún riesgo, incluso le hace un comentario mordaz: “Can’t wait to get rid of it, eh? (156), pero ella está sorda a todo, ciega a todo lo que no sea salir de ahí, libre, al fin. Y así, la ‘broma’ del doctor le parece un poquito fuerte, pero no la contempla como hostil. Seguramente él es amable, su nombre lo dice y, aunque no es tan renombrado como otros doctores, cobra mucho menos (“eight hundred dollars cash”). Además, muy probablemente ejerce su profesión en alguna clínica reconocida oficialmente, en la ciudad. Puede que hasta sea miembro de la poderosa e influyente organización denominada ‘Physician Friends of the Fetus’. Ni por un momento le pasa por la mente que, de ser así, el tipo no sólo es de una calidad moral ambigua, sino que es, por fuerza, un

corrupto. Se encuentra tan alterada que en lo único que puede pensar ahora es en que su angustia ‘terminará’ pronto. Si el instrumental quirúrgico se ve reluciente, es porque está limpio y esterilizado... mas cuando le es introducido un dilatador del cuello del útero apenas a la entrada de la vagina, no resiste el pánico y se retrae, hasta donde puede, sollozando. La actitud del doctor se le revela aquí muy claramente:

Dr. Knight swore, and said, “D’you want this, or not? – its up to you. But no refund.” She could not hear quite. Her teeth were chattering convulsively. She whispered. “Could I have some – anesthetic?”
“You gave me eight hundred dollars. That’s all.”
Chloroform, an option, would have been another three hundred; she’d believed it would be too much of a risk, anyway---rumors were spreading that as many women were dying of carelessly administered chloroform as of hemorrhaging and infection. Now, terrified, she wished she’d borrowed the extra money. (157).

La joven, al parecer, está bien enterada de cómo son las cosas. Únicamente la desesperación y la clara conciencia de lo que supondría para ella y su madre que ella tuviera este hijo, la han orillado hasta este momento terrorífico y crucial de su existencia. El doctor le dice que es fácil y rápido, que en ocho minutos acabará y que el método es seguro: aspiración al vacío. Sin embargo, los márgenes de seguridad señalan que sí es efectivo este procedimiento, pero aplicado durante las primeras semanas después de efectuada la implantación, no en la fase en que esta chica se encuentra. El médico permanece frío e impaciente, le pide que se decida de una vez. Él tiene muchas citas para esta misma noche. Así que, o coopera con él o... es que acaso, ¿no confía en él?: “Don’t you trust me? Eh?” There was something touchingly sulky and even hurt in his manner, beneath the masculine annoyance. Don’t you trust me? Had been her lover’s query too, forgotten until this moment.” (157).

En esta pregunta formulada por el doctor ‘Knight’ parece estar la clave de todo el cuento. Presentando la circunstancia extrema a que ha sido conducida esta joven, dentro de su relato Joyce Carol Oates denuncia, de manera alegórica, que las mujeres no pueden confiar en los hombres, entendidos éstos como un esquema de pensamiento patriarcal. Y plantea claramente que, mientras no se den cambios radicales en cuanto a la legislación del

aborto y se siga dejando la decisión a la autoridad ‘moral’ de los médicos, la iglesia, y los legisladores, y continúe existiendo su práctica clandestina sin leyes que protejan efectivamente a las mujeres que precisen de éste, el índice de muertes por abortos mal practicados se mantendrá en aumento.

Por otra parte se puede leer entre líneas que esta desconfianza o ‘precaución’ se extiende al nivel de las relaciones personales entre hombres y mujeres. Si el joven de esta historia le hizo a la protagonista la misma pregunta que el médico, esto indica que él le prometió hacerse cargo de la situación y que no pasaría nada. Por eso ella lo recuerda ahora. Tampoco dentro del matrimonio existe esta confianza deseable entre hombres y mujeres. Cuando Oates lo aborda, por lo regular representa a la pareja disfuncional, enfatizando el aspecto negativo de esta alianza, y lo hace con el propósito de señalar la necesidad de abandonar las relaciones típicamente destructivas que la caracterizan dado el esquema de dominación-subyugación en que tradicionalmente se basa. El matrimonio de la madre de esta joven termina en divorcio y es de suponerse que, al contraer nupcias, esta pareja no pensó en que se divorciaría más adelante. Pero más importante aún, es que la autora se interesa, en esta historia en particular, no sólo en dirigir la atención del (de la) lector(a) hacia el hecho de que hay que replantear los fundamentos de esta institución, sino al aparentemente obvio de que los hijos también sufren las consecuencias de un matrimonio mal avenido o desintegrado y que, con mucha frecuencia, los padres parecen o deciden olvidarlo.

La protagonista de este cuento asume sola esta tremenda situación, primero porque sus padres no están con ella para guiarla y darle apoyo y, después, porque intuye cuál fue su error: confiar en su amante. Temeraria y valiente, la joven decide arriesgarse, la libertad soñada lo vale. En un esfuerzo sobrehumano, controla su miedo y se entrega a las manos de un ‘especialista’ que presenta el perfil perfecto del sádico. El cuento termina en un punto anticlimático, sobrecogedor, lleno de zozobra e incertidumbre:

She forced herself to slide back down the table, and gripped the sides hard. Feet in the stirrups which were somewhat wobbly and bare, shivery legs spread wide. She licked her lips and whispered, “Yes”.

And shut her eyes tight.(157)

Un final abierto, típico en la narrativa de Oates. Quien lee sus cuentos se queda palpitante de emociones y desconcierto. Esta historia, como las dos anteriores, termina inconclusa y las preguntas están en el aire: ¿qué pasa con esta joven? ¿sobrevive? ¿se muere?. El suspenso ha sido mantenido no sólo hasta la última frase de la voz que relata, sino que aún se prolonga en la mente del lector (a), igualmente, ¿hasta cuándo? Sin duda les dará en qué pensar por mucho tiempo. Una estrategia por demás efectiva para lograr la participación activa del público lector que, aun cuando podría considerarla como frustrante o insatisfactoria, sin duda aprobaría su justificación artística:

Extraordinary works of literature, she (Oates) emphasizes, are depressing; they do not elevate the spirit or purge the emotions. In this, she is quite consistent in her own writings. She stops before catharsis and the effect is shock, not relief or release. Some of the narratives do not really end, she merely stops telling them. Like the life which they reflect, they often do not arrive at a point of satisfactory denouement. Resolution in such works is denied.¹¹⁵

¹¹⁵ Mary Kathryn Grant, *op. cit.*, p. 133.

CONCLUSIÓN

Haunted: Tales of the Grotesque, es una colección que por su temática central, puede ser considerada como definitivamente feminista. Joyce Carol Oates denuncia, en los cuentos que la conforman, diversas formas de violencia ejercida contra las mujeres dentro de la sociedad patriarcal y fundamentalista de los Estados Unidos. La autora se centra en la problemática que viven las mujeres, de distintos niveles sociales y económicos, en cuanto a la represión de que son víctimas, ya sea por sus intentos de emancipación, ya sea porque también se abusa de ellas si, por el contrario, asumen los roles que les son asignados dentro de ésta:

“[...] la mujer envidia la libertad y disponibilidad de sus compañeros masculinos; pero el jugar a ser hombre es inútil. Por otra parte, si ella acepta el papel de la mujer que la sociedad le ha asignado, con todas sus inautenticidades y disfraces que acompañan este papel, se hace objeto, el Otro, al permanecer sujeto.”¹¹⁶

Por ejemplo, la protagonista de “The Bingo Master”, como se vio, es reprimida brutalmente al intentar conducirse sin prejuicios en un encuentro íntimo con un hombre que censura la actitud no femenina de ésta. De igual manera, en “Don’t You Trust Me?”, la joven que no puede darse el lujo de ser madre, probablemente recibirá su castigo por tratar de deshacerse del producto ‘sagrado’ de la concepción, y el desafortunado personaje femenino de “Extenuating Circumstances”, es hostilizado, hasta que el acoso le hace perder la razón, aun cuando su única aspiración era funcionar perfectamente dentro del ámbito del matrimonio y la maternidad. Mediante la presentación de estas circunstancias extremas en las que la autora sitúa a sus protagonistas, va develando, al mismo tiempo, los temores, fantasías, conflictos, aversiones, y problemas que cada una experimenta o vive, como resultado de ser mujeres. Hechos y emociones relacionados directamente con la sexualidad femenina, es decir, con la diferencia biológica que las condena, tales como: la virginidad, el matrimonio y la maternidad, el embarazo no deseado, y en primer lugar, con

¹¹⁶ Julian Palley comenta sobre lo que Simone de Beauvoir dice en el *Segundo Sexo*, en su Introducción a Rosario Castellanos, *MEDITACIÓN EN EL UMBRAL*, ‘Antología Poética’, p.71.

la identificación ambivalente que establecen estos personajes con la figura materna, viva o muerta. Si el tratamiento de todos estos tópicos, desde un punto de vista de la crítica literaria feminista, se enuncia como cardinal dentro del gótico femenino, Joyce Carol Oates puede ser considerada, con toda razón, defensora de 'la causa de las mujeres', entendiendo ésta como la aspiración a vivir en un mundo donde las mujeres ya no sean discriminadas.

La "Otreidad" femenina construida culturalmente es representada en estos cuentos mediante mujeres que viven la sordidez de una realidad que la autora se resiste a idealizar. Joyce Carol Oates simplemente consigna lo que ve, oye o le cuentan, lo que lee en los diarios, e incluso, lo que ha experimentado en carne propia como parte de lo que ocurre en la sociedad 'estable' de Norteamérica. De este modo, la autora devela la insospechada violencia que permea las relaciones entre hombres y mujeres, así como la soledad y el desequilibrio emocional que pueden sufrir a causa de ésta.

Para escribir sus historias de violencia inconcebible, Joyce Carol Oates se basa, entonces, en lo concreto, y lo recrea artísticamente a través de una narrativa descarnada que abunda en imágenes de lo grotesco, arte que, en sus propias palabras, "always possesses a blunt *physicality* that no amount of epistemological exegesis can exorcise. One might define the grotesque, in fact, as the very antithesis of "nice."¹¹⁷ En estos cuentos sobresalen sus minuciosas descripciones de las funciones del cuerpo femenino, muy en especial aquéllas referentes al período menstrual (se sabe que la autora ha mencionado alguna vez que las mujeres están marcadas simbólicamente por la sangre), las secuelas físicas y psicológicas de dar a luz, y los eventos que podrían conducir a una muerte trágica, o espantosa, o de alguna manera, a un fin más atroz quizá: la locura. Sus protagonistas femeninos son personajes que presentan severas distorsiones psicológicas, y a esto se aúna su aspecto físico ridículo, y/o carente de belleza, rayando muchas veces en lo repulsivo. La autora se niega a dotar a sus mujeres ficticias de esa belleza física que es requisito principal para una mujer dentro de su cultura, mostrando la aguda conciencia que tiene del dilema que enfrentan las mujeres no agraciadas que necesitan atraer al hombre y conformarse a las expectativas de su sociedad. Sus críticos, por otra parte, encuentran que

¹¹⁷ Joyce Carol Oates, *Haunted : Tales of the Grotesque*, Afterword, p.304.

estos personajes son decididamente antifemeninos, y las feministas los censuran por ser todo menos la representación de la mujer liberada. Las mujeres de sus cuentos son seres desvinculados de la sociedad pero que conservan una coherencia interna, aunque ésta diste mucho de lo esperado dentro del marco social en el que viven. Personas que se alejan de los patrones de comportamiento aceptados, hundiéndose en el extrañamiento y lo impredecible, son ‘raras’ y capaces de realizar los actos más inesperados.

En estos “cuentos de lo grotesco”, la escritora da vida a experiencias que, por fantástico que parezca, se observan en la vida diaria o que el hombre o la mujer común probablemente tengan que enfrentar durante su vida regular. Esto es, se presentan personajes inauditos en situaciones límite que los llevan hasta grados extremos de conciencia alterada y de conductas inverosímiles. La exageración característica de lo grotesco le sirve aquí a la autora para presentar ‘una ficción de la realidad’, ya que si lo que se vive actualmente, por más atroz que sea, ha sido asimilado como ‘Así es la vida’, se tiene que recurrir entonces a la representación extrema de esta realidad. Sobre este aspecto, Flannery O’Connor comenta:

Un buen escritor de lo grotesco, en esta época, es aquél que penetra las profundidades de la realidad y la condición humanas de manera más precisa y lúcida, [...]. Es el grotesco que encuentra el mal y la perversidad como un misterio enraizado en la “médula” del hombre. El novelista está interesado en representar las distorsiones repugnantes que observa en la vida moderna contemporánea y proponer que el lector las contemple desde el ángulo (en el caso de Joyce Carol Oates, trágico y visionario)* que él las mira. El escritor revelará, en consecuencia, no lo que debería ser, sino lo que es, en determinada época y lugar, bajo circunstancias concretas. Algo que el autor pretende hacer llegar a la conciencia de su público lector a manera de una “revelación”, no siempre en su acepción teológica, pero al fin y al cabo revelación; es decir, como la invitación a la reflexión que haga surgir en ellos una nueva conciencia.¹¹⁸

¹¹⁸ Cf., Flannery O’Connor, *Collected Works*, p. 805. *(La observación entre paréntesis es mía).

Por otro lado, O'Connor también menciona que el novelista que escribe sobre su país ha de conocerlo y reconocerse a sí mismo como parte de éste, y que la mejor forma de conocerse a uno mismo es, sobre todo, identificar lo que a uno le hace falta.¹¹⁹ Desde esta perspectiva, el trabajo literario de Joyce Carol Oates no solamente hace una crónica de los horrores que convergen en la época actual en Norteamérica. Su obra constituye un esfuerzo por elevar la conciencia del individuo común y corriente a un nivel de comprensión que le permita visualizar que lo que destruye al ser humano es la pérdida de valores y virtudes humanas, y por convocarlo a emprender la lucha por la recuperación y preservación de las mismas.

Con este propósito fundamental, Oates utiliza dos estrategias sobresalientes. Por un lado, mostrándole a su público lector todo aquello de lo que carece (capacidad para crear lazos comunitarios, filiales, de empatía para con los que sufren, para amar y amarse a sí mismos, etc.) y, por otro, alentándolo a sobreponerse a las tragedias cotidianas, a sobrevivir trascendiendo el dolor, a ver, en las experiencias, los sufrimientos y los desalientos que lo marcan, un estímulo para el desarrollo y mejoramiento, tanto de sí mismo, como de sus condiciones de vida, a fin de que pueda darle un sentido verdadero y pleno a su existencia:

Oates appears to be concerned with describing human life as it is – not as it might be. Life, as gleaned from her fiction, is cruel, destroying, purposeless, and unless one realizes this, he will probably be swept into the vortex. The only way out of this death-in-life is through an awareness of the human condition by which one may seize the remnants of his life and reshape them into something meaningful and whole.¹²⁰

Ahora, por lo que respecta a sus personajes femeninos se dice, como ya se mencionó, que de 'feminidad' no tienen nada, y de liberales menos, y es verdad. Las típicas 'heroínas' de Joyce Carol Oates son mujeres que carecen de fuerza y determinación personales. Mujeres incapaces de lograr su realización, sea lo que ésta signifique para

¹¹⁹ Cf., *Idem*.

¹²⁰ Mary Kathryn Grant, *op. cit.*, p. 29.

ellas. La autora tiende a representar mujeres débiles, cuyas vidas han fracasado, a menudo, como consecuencia de su extrema dependencia de la 'fuerza' emocional, económica, y física de un hombre. Personajes que ponen sus vidas en manos de ellos porque 'saben' y 'pueden' más que ellas mismas. Es el hombre el que le da sentido a su existencia. Viven para ser amadas, consentidas, y mantenidas por un varón, y por lo tanto, el matrimonio es su aspiración máxima en la vida:

El matrimonio no es sólo una carrera honrada que cansa menos que muchas otras: sólo el matrimonio permite que una mujer conserve su dignidad social intacta y a la vez le permite encontrar la satisfacción sexual de amada y madre [...] hay acuerdo unánime en que el conseguir un marido [...] es para ella la más importante de sus empresas. En sus ojos el hombre encarna al Otro, como lo es ella para el hombre; pero este *Otro*, y respecto a él, ella se ve a sí misma como lo inesencial. Ella se librerá de su casa familiar, del poder de su madre, abrirá su futuro, no por medio de la conquista activa sino al entregarse pasiva y dócil, en las manos de un amo nuevo.¹²¹

Así pues, estas mujeres absolutamente dependientes de un hombre, en el caso de la ruptura amorosa, el divorcio o, el abandono de sus parejas, sucumben a la desesperación que muy frecuentemente las conduce a la pérdida del sentido de sí mismas y al completo desmoronamiento de su personalidad. Oates representa metafóricamente esta reacción de sus protagonistas femeninos ante el desdén y desinterés masculinos mediante el colapso nervioso, la locura y hasta el suicidio:

In the whole fictional world Oates has created, there is not one convincingly fulfilled or happy woman. Many of her women are, in fact, the antithesis of the liberated woman. They are cunning, jealous, suicidal, petty, fawning, miserable women who want comfort, sex, money, and men. It is, perhaps, by the absence of any truly feminine and fulfilled women that Oates speaks for the "cause". As she strongly cries for the need of community through a body of writings devoid of loving,

¹²¹ Julian Palley, cita a Beauvoir, *op. cit.*, p.68.

communal ties, so she points to the need for mature, self-determining women through their nonexistence in her fiction.¹²²

Resumiendo, si los personajes femeninos de Joyce Carol Oates son, en su mayoría, mujeres impotentes y no asertivas; como comenta Grant, la autora no podría encontrar una forma más enérgica de abogar por la “causa de las mujeres” que plantear en sus relatos la necesidad que existe de empezar a cambiar; y lo hace, precisamente, mediante la significativa ausencia en éstos de mujeres determinadas a independizarse y a denunciar la discriminación y violencia de que son objeto.

Escritora de su época y de su país, Joyce Carol Oates está interesada, como se ha visto, no sólo en todos los aspectos conflictivos que observa como detonantes de la violencia que asola a los habitantes de los Estados Unidos sino también a las mujeres; y es debido a esto, muy probablemente, por lo que la crítica masculina censura frecuentemente el contenido violento en su narrativa, ejerciendo, de hecho, una violencia sexista en su contra. Elaine Showalter describe con detalle cómo la autora ha sido atacada por escribir sobre lo que acontece en el mundo ‘justo’, ‘democrático’, ‘moral’, y profundamente ‘religioso’ del país más poderoso del orbe:

In the seventies, Oates' work was often criticized for its violent themes and images, for scenes of riots, beatings, and murders; and reviewers wondered whether some trauma of her own was responsible for her dark vision. Oates responded in a 1981 essay for the *New York Times Book Review*, called “Why is Your Writing So Violent?” The question, she wrote, was “always insulting... always ignorant... always sexist,” a question that would never be asked of a serious male artist. It came from the belief that women should limit their writing to the domestic and the subjective; that in a violent society and century, “war, rape, murder, and the more colorful minor crimes evidently fall within the exclusive province of the male writer, just as, generally, they fall within the exclusive province of male action.”¹²³

En otras ocasiones, Joyce Carol Oates ha declarado que ojalá el mundo fuera menos cruel y duro. Mientras tanto, “(...) Any worthwhile author ‘bears witness’ to the brutal

¹²² Mary Kathryn Grant, *op. cit.*, *Idem*.

¹²³ Elaine Showalter, “Joyce Carol Oates: A Portrait”, *Modern Critical Views, Joyce Carol Oates*, p .139.

realities of the age”.¹²⁴ Así pues, conciente del papel relevante que juega la violencia como elemento significativo de descomposición de la sociedad norteamericana, la autora da testimonio de este hecho en su obra.¹²⁵ Sus novelas están plagadas de “ (...) the inchoate, the “fantastically real” murder, suicide, riot, rape, loss of identity, loss of community – yet out of this violence a tragic affirmation struggles to emerge the hope of a hope.”¹²⁶ Bajo esta perspectiva, en sus trabajos de ficción los personajes se concentran, sin claudicar, en la lucha por la posibilidad de afirmación personal, mas sin lograrlo nunca. El tema de la destrucción destaca en sus escritos implacablemente. Sólo existe una esperanza, la emergencia de una nueva conciencia: “Society is caught in a convulsion whether of growth or of death, and ordinary people are destroyed. They do not, however, understand that they are destroyed”¹²⁷ Sacudir emocionalmente a la gente para que despierte y se dé cabal cuenta de su propia destrucción, parece ser el compromiso moral de la autora. De este modo lo que parece importarles primordialmente a Joyce Carol Oates es destacar en sus obras los orígenes y componentes de esta violencia, poniendo énfasis en las víctimas de ésta con el fin de explorar los efectos y las reacciones que provoca en sus personajes.

El psicólogo Rollo May confirma, desde su perspectiva de psicoterapeuta, lo que Oates proclama en sus ficciones. De acuerdo con Grant, May establece tres componentes de la violencia:

A need for meaning or significance; a desire for ecstasy or fascination; and an impulse to gainsay one’s whole being, to risk all. One or more of these drives propel a man to violence. May repeatedly stresses his conviction that violence arises from powerlessness; when the human person experiences only his own inability to assert or define himself, he resorts to violence as a means to overcome this impotence. This is true of man individually and collectively, according to May. Personal feelings of powerlessness lead to individual acts of violence, and

¹²⁴ Greg Johnson, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁵ En la actualidad Estados Unidos sigue fragmentado por las tensiones raciales, políticas, económicas y sociales, además de las guerras que promueve en todas partes bajo la premisa de llevar la democracia y la libertad al mundo. La situación en Estados Unidos apunta a una resolución por demás caótica y alarmante si no se dan los cambios precisos en todos estos ámbitos y, la prolongación indefinida de este estado de cosas sólo genera una violencia escalante en todas sus formas. Joyce Carol Oates únicamente plasma en su obra esta verdad insoslayable como en una serie de instantáneas de su país. (Comentario personal).

¹²⁶ Mary Kathryn Grant, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 6.

racial or group feelings lead to rioting and revolution. The reason for this, the psychologist maintains, is that impotence corrodes self-esteem: For the individual or the group to achieve any victory over feelings of inadequacy and powerlessness, the one available means is violence.¹²⁸

Si como señala May, un sentimiento de impotencia es lo que fundamentalmente conduce a un individuo a cometer actos violentos como medio de afirmación personal precaria, de esta circunstancia no escapan tampoco sus víctimas. Por ejemplo, la protagonista de “The Premonition”, cuento incluido en esta antología, mata a su marido porque éste, ‘poderoso’ y más fuerte que ella, solía humillarla con frecuencia y la golpeaba brutalmente. En el mundo real, por otra parte, la violencia genera violencia en la mayoría de los casos, ya que la víctima de ésta, al no poder ajustar cuentas con su agresor o, al menos, defenderse, tiende a descargar su ira contra seres más indefensos e impotentes que ella. Y es esta violencia humana, liberada como en una aterradora reacción en cadena, la veta que Joyce Carol Oates explota para destacar, dentro de sus ficciones, el signo que marca la historia y el modo de vida del pueblo de los Estados Unidos.

Como se ha mencionado, Joyce Carol Oates se declara no feminista y el argumento más fuerte de la autora para oponerse a que se le considere como tal estriba en que desde su punto de vista, el ‘problema’ de las mujeres se inserta dentro de un todo más complejo: ‘el problema humano’.¹²⁹ Y desde aquí parte Joyce Carol Oates para denunciar el reconocimiento social de la aparente ‘inevitabilidad’ de la violencia masculina que se ejerce contra las mujeres, para cuestionarla y hacer reflexionar a sus lectoras (es) sobre hasta qué punto, irónicamente, son las mismas mujeres las responsables de ésta, al aceptarla, fomentarla o hacerse cómplices del sistema patriarcal que las domina y oprime. La autora señala así la urgencia de revisar las concepciones que se tienen de lo que es ser mujer y ser hombre con el propósito de efectuar cambios radicales que permitan replantear las relaciones entre ellos para romper con este esquema sadomasoquista del ‘amor’ y aspirar a establecer relaciones entre los ‘sexos’ en términos más equitativos y humanos.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 28: “Oates appears impervious to feminist concerns and to the cause of women’s liberation [...] She appears to be concerned with describing human life as it is-not as it might be [...] “this is a human problem not a feminist problem.”, she says.

Por último, al leer las historias de estas mujeres, se queda uno con una impresión de miedo y angustia. Estos cuentos son una alarmante advertencia para analizar hasta dónde llegará esta situación antes de empezar a ser combatida. La reflexión surge entonces de la consideración de los argumentos que proyectan al lector(a) hacia el futuro, para rebelarse contra un estado de cosas que obstaculiza, por igual, a hombres y a mujeres, su pleno desarrollo y realización como personas. Este texto narrativo que alerta a quien lo lee, mediante una sacudida moral e intelectual, cumple con el propósito fundamental de la autora: incidir, por mínima que sea la posibilidad de lograrlo, en la conciencia de su público, para incitarlo a concebir y anhelar la construcción de 'otro modo de ser humano y libre'.¹³⁰

Tal vez sólo de esta manera, mediante la toma de conciencia y la modificación del deseo que esta escritora neoyorquina promueve a través de su obra, será posible que 'la esperanza de que aún haya esperanza', pueda contemplarse como real y factible en el mundo trágico de hoy. Joyce Carol Oates, como Saul Bellow o William Faulkner, y al igual que Flannery O'Connor en su momento, cree firmemente en que, aunque no llegue a presenciarlo en su tiempo, la humanidad recobrará algún día la dignidad de ostentar tal nombre.

¹³⁰ Rosario Castellanos, *MEDITACIÓN EN EL UMBRAL*, 'Antología Poética', *op. cit.*, p. 73.

Bibliografía

BOTTING, Fred, *Gothic. The New Critical Idiom Series*, Routledge, London and New York, 1997.

BOYLE, Mary, *Re-Thinking Abortion: 'Psychology, Gender, Power and the Law'*. Rutledge, New York, N. Y., 1997.

BURKE, Edmund, "Reflections on the French Revolution", *An Anthology of Modern English Prose (1741 to 1892)*. Longman's, Green and Co., 39 Paternoster Row, London, 1912.

CASH, W. J., *The Mind of The South*. McClelland and Stewart Limited, Canada, 1962.

CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia (Coordinadora), *La Interrupción Voluntaria del Embarazo: 'Reflexiones Teóricas, Filosóficas y Políticas'*. Plaza y Valdés, S. A. de C.V., México, D.F., 2003.

CHASE, Richard, "The Broken Circuit", *A Culture of Contradictions*, Donald M. KARTIGENER y Malcolm A. GRIFFITH, eds., *Theories of American Literature*. Nueva York, Macmillan, 1972.

CHRISTLE, Patrick Paul, *'The Horror of Connie's Story and Ours': A feminist analysis of Oates's "Where Are You Going, Where Have You Been?'*. Internet, <http://jco.usfca.edu/papers.html>, 1993.

DE BEAUVOIR, Simone, *El Segundo Sexo 2: 'La Experiencia Vivida'*. Alianza Editorial Mexicana Siglo Veinte, México, D.F., 1989.

DWYER, Susan; FEINBERG, Joel, *The Problem of Abortion*. Wardsworth Publishing Company, Belmont, CA, 1997

ELLIS, Kate Ferguson, *Can You Forgive Her?: The Gothic Heroine and Her Critics'*. University of Illinois Press, Chicago, 1989.

FE PASTOR, Marina, *El Gótico Femenino en la Narrativa Norteamericana Contemporánea. Anuario de Letras Modernas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Volumen 9, México 1998.1999, Ciudad Universitaria, México, D. F., 2000.

FIEDLER, Leslie A., *Love and Death in the American Novel*. Nueva York, Delta, 1966.

FLEENOR, Juliann E., *The Female Gothic*. Ed. Fleenor, Eden Press, Montreal, 1983.

FRIEDMAN, Ellen G., "Joyce Carol Oates", *American Women Writers*. Editado por Lina Mainero, Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1981.

GALEOTTI, Giulia, *Historia del Aborto: Los Muchos Protagonistas e Intereses de una Larga Vicisitud*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan, *La Loca del Desván. La Escritora y La Imaginación Literaria del Siglo XIX*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1998

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

GROSS, Louis S., *Redefining the American Gothic*. U.M.I. Research Press, Ann Arbor/London, 1989.

H. P. David.; Dytrich, Z.; Matejcek, Z.; Schüller, V; *Hijos No Deseados*. Adaptación al español realizada por Anita Elías y Hortensia Moreno del libro *Born Unwanted*. Con prólogo de Marta Lamas, EDAMEX, S. A. de C.V., México, D.F., 1991.

JOHNSON, Greg, *Invisible Writer: A Biography of Joyce Carol Oates*. A Dutton Book, Grupo Penguin, Nueva York, 1998.

----- *Joyce Carol Oates: A Study of Her Short Fiction*. Twayne Publishers, Nueva York, 1994.

KAHANE, Claire, "The Gothic Mirror", en Shirley NELSON, Claire KAHANE y Madelon SPRENGNETH, eds. *The (M)other Tongue*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

KILGOUR, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge, New York, N. Y., 1997.

KOSS, Mary, *NO SAFE HAVEN: Male Violence against Women at Home, at Work, and in the Community*. American Psychological Association, Washington, D. C., 1995.

MOERS, Ellen, "*Literary Women*". Nueva York, Oxford University Press, 1985.

OATES, Joyce Carol. *Haunted: Tales of the Grotesque*. A William Abrahams Book, A Plume Book, Penguin Books USA, 1995.

----- *Where Are You Going, Where Have You Been?*. Introducción de Elaine Showalter, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 1994.

O'CONNOR, Flannery, *Collected Works*. The Library of America, Literary Classics of the United States, Inc., New York, N.Y., 1988.

PALLEY, Julian, (Compilador), *Rosario Castellanos MEDITACION EN EL UMBRAL, Antología Poética*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1985.

PIÑEIRO CARBALLEDA, AURORA, *Tiene la Noche una Venus Oscura: La Cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la Perspectiva de la Literatura Gótica*, Tesis de Maestría en Literatura Comparada, UNAM, 2001.

PHILLIPS, Robert, “Joyce Carol Oates”, *Women Writers at Work*. The Paris Review, Interviews, Introducción de Margaret Atwood, editado por George Clampton, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1989.

REYNOLDS, Guy, *Twentieth – Century American Women’s Fiction, ‘A Critical Introduction’*. Macmillan Press LTD., London, 1999.

SAVOY, Eric, “The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic”, *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Ed. Robert K. Martin and Eric Savoy, Iowa State UP, Iowa City, 1998.

SHOWALTER, Elaine, “Joyce Carol Oates: A Portrait”, *Modern Critical Views: Joyce Carol Oates*. Editado por Harold Bloom, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987.