

Arnold Friend: la personificación del deseo y del miedo

Anna Maria Florensa Capitán

NIA: 173176

Tutora: Sonia Arribas Verdugo

Facultad de Humanidades, Universidad Pompeu Fabra, 2018-2019

SUMARIO:

1. Introducción.....	1
2. ¿Quién o qué es Arnold Friend?: Estado de la cuestión.....	5
2.1 Arnold Friend como psicópata.....	5
2.2 Arnold Friend como figura demoníaca o sobrenatural	7
2.3 Arnold Friend como producto de la mente de Connie.....	11
3. Análisis del texto	15
3.1 Planteamiento.....	15
3.2 Nudo.....	21
3.3 Desenlace	31
4. Arnold Friend: la proyección de los deseos y los miedos de Connie	33
5. Conclusiones.....	39
6. Bibliografía.....	43

1. Introducción

Smooth Talk es una película británica dirigida por la cineasta Joyce Chopra que se estrenó en 1986 en el Sundance Film Festival, llegando a ganar el premio del jurado. Se podría decir que la acogida, en general, fue buena. No obstante, a lo largo de los años siguientes una parte de la crítica, de tendencia marcadamente feminista, cuestionó a la directora por haber ignorado o fracasado al capturar la dimensión simbólica de la historia, quedándose en un plano literal, demasiado superficial, que le restaba fuerza¹. Asimismo, se la acusó de haber creado una obra que ofrecía una visión convencional del rol de la mujer y de la sexualidad femenina². En resumen, el film se calificó como un producto puritano, con intenciones pedagógicas evidentes que rechazaba la promiscuidad trazando una línea entre lo bueno y lo malo, lo permitido y aquello que la sociedad considera inmoral.

Y, es que, la película retrata el paso de la adolescencia a la edad adulta de una joven americana de quince años, llamada Connie, cuya única preocupación es su aspecto físico. Las diferentes secuencias muestran el día a día de una chica en pleno despertar sexual que coquetea abiertamente con los chicos y que tiene ganas de experimentar, de traspasar los límites establecidos y los tabúes. Esta actitud, normal en la adolescencia, se exagera por la falta de libertad que siente bajo el yugo de una madre controladora y suspicaz que trata de evitar o reducir las salidas nocturnas de su hija, quién muestra cada vez una actitud más rebelde. Tras la presentación del personaje principal aparece en escena un extraño llamado Arnold Friend, un chico joven, en apariencia, pero que resulta ser un hombre mayor y experimentado, quién se obsesiona con Connie y trata de seducirla. Un día la familia de Connie se va a una barbacoa pero Connie elige quedarse en casa, es entonces cuando llega Arnold Friend, conduciendo su coche dorado, y la invita a dar una vuelta, forzándola a mantener relaciones sexuales con él. La violación, escena que se omite, obra un cambio de actitud en la protagonista, quién finalmente se reconcilia con su familia.

Antes mencionaba que uno de los aspectos criticados de la película es la incapacidad de captar el registro simbólico o alegórico de la historia. ¿Por qué? *Smooth Talk* es una

¹ DICKINSON, PETER (2008). "Riding In Cars with Boys: Reconsidering "Smooth Talk". *Literature Film Quarterly*, vol. 36: p. 202 y 207.

² Dos ejemplos de ello son: RAPPING, ELAYNE (1985). "Smooth Talk". *Cineaste*, num. 15: pp. 36-37; y RICH, B. RUBY (1998). "Good Girls, Bad Girls: Joyce Chopra's *Smooth Talk*" en *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement* (Durham: Duke University Press) pp. 344-346.

adaptación del relato *Where Are You Going? Where Have You Been?* de la prolífica escritora estadounidense Joyce Carol Oates. Como en la mayoría de adaptaciones, la directora se toma algunas licencias a la hora de trasladar la literatura al cine. Obviando los juicios de valor, sí es cierto que hay una diferencia fundamental entre ambas obras. Mientras que en la película la violación es evidente para el espectador, lo que ofrece una interpretación unívoca de la obra, el relato de Oates no explicita qué ocurre con Connie una vez sale de casa y se dirige al coche de Arnold Friend, porque así es como termina la historia, con un final inconcluso que permite al lector elaborar decenas de conjeturas e interpretaciones acerca, no sólo de cuál es el destino de la joven sino del conjunto del texto. Es, con toda seguridad, esta indefinición, esta sensación de incertidumbre, además de las dotes literarias de Oates, la que ha convertido el relato en uno de los más célebres y debatidos de la autora.

Publicado por primera vez en la revista *Epoch* en 1966, *Where Are You Going? Where Have You Been?* aparece en numerosas antologías, junto a autores tan aclamados como Poe o Hawthorne, que recogen los relatos breves más significativos de la tradición literaria norteamericana. Asimismo, la autora incluye *Where Are You Going?* en varios libros recopilatorios de sus propios relatos, uno de los primeros es *The Wheel of Love* (1970), versión que aparecerá citada en este trabajo. Esta antología nos proporciona un marco de referencia o contexto para la narración que nos concierne porque contiene veinte relatos cortos que, a pesar de ser totalmente independientes unos de otros, comparten una temática que lo unifica, componiendo un libro orgánico. Así, todos los personajes que protagonizan estas historias son mujeres de distintas edades que, marcadas por sus propias circunstancias, lidian con el amor, la sexualidad y la vida de manera disfuncional e infructuosa.

Dos de las características de la narrativa de Oates, y que están presentes en esta antología, son, por un lado, la mezcla de realismo con elementos fantásticos y, por otro lado, su capacidad para crear atmósferas opresivas, asfixiantes, logrando transmitir una sensación de inquietud constante al lector. Esto también lo encontramos en *Where Are You Going?*, cuya protagonista es una joven que ni es una niña ni es una mujer, está en un periodo de transición, que culminará tras la vivencia de un episodio aparentemente perturbador. Y digo aparentemente, porque como se ha dicho, el relato queda inconcluso. Ciertamente, en una primera lectura, el relato ofrece las pistas suficientes para que el lector asuma que el destino de Connie no es otro que la violación y la

muerte. En este aspecto, el mayor logro de Oates es, en mi opinión, que sin necesidad de recurrir a la violencia explícita crea un ambiente claustrofóbico y sobrecogedor que conduce directamente a esta interpretación. Sin embargo, es precisamente aquello que se omite, los vacíos que debe llenar la imaginación del lector lo que genera un efecto tan potente y certero. No obstante, en posteriores lecturas uno puede darse cuenta de que el texto contiene tal riqueza y es lo suficientemente ambiguo como para reconsiderar esta primera impresión. En este punto, tal vez sería interesante señalar que el relato bebe de tres fuentes: 1) un artículo de la revista *Life* publicado en marzo de 1966 en el que se detalla la violación y el posterior asesinato de una joven de quince años en el sur de los Estados Unidos; 2) la letra de la canción *It's All Over Now, Baby Blue* de Bob Dylan; 3) el motivo de la muerte y la doncella que tiene su origen en el mito de Perséfone y Hades.

Si bien el título de la obra plantea dos interrogantes, este trabajo se articula a partir de la formulación de una única cuestión muy concreta: ¿Quién o qué es el personaje de Arnold Friend? La ambigüedad que recorre el relato de principio a fin dificulta la tarea de proporcionar una respuesta única o correcta. De hecho, de todas las opciones posibles que se han barajado hasta hoy se pueden encontrar evidencias en el texto (eso sí, algunas con más peso que otras aunque no hay nada en el texto que permita descartarlas de manera categórica). Además, la propia autora ha dado pie a un sinnúmero de interpretaciones cuando afirmó en una entrevista que: “Arnold Friend is a fantastic figure: he is Death, he is the elf-knight of the ballads, he is the Imagination, he is a Dream, he is a Lover, a Demon, and all that”.³

Así pues, mi empresa no es original sino que ya ha sido abordada por numerosos académicos con anterioridad. Por este motivo, la primera parte del trabajo consiste en un estado de la cuestión en el que se resumirá todo aquello que la crítica ha escrito sobre el tema. ¿Y cuáles son las lecturas que propone la crítica? Con el propósito de facilitar las cosas, dividiré este punto en tres sub-apartados, siguiendo la propuesta de Nancy Barendse⁴. El primero de ellos se centrará en aquellos artículos que defienden una lectura puramente realista del relato, basándose principalmente en las similitudes que presenta la trama y la caracterización del personaje con el artículo de la revista *Life*

³ KNOTT, JOHN R. y REASKE, CHRISTOPHER R. (1975). “Interview with Joyce Carol Oates” en *Mirrors: An Introduction to Literature*. (San Francisco: Canfield Press) p.19.

⁴ BARENDESE, NANCY (2002). “Connie Turns Fifty: “Where Are You Going, Where Have You Been?” as Postmodern Experience”. *Postscript*, vol. 20, num. 1: pp.24-26.

antes mencionado, y afirman que Arnold Friend es sencillamente un psicópata que viola y mata a la protagonista. En segunda instancia, se recogerán todas aquellas opiniones que manifiestan que Arnold Friend es una figura sobrenatural y/o demoníaca que, por lo general, representa al mal llevándose la inocencia de una joven. Como se verá, la mayoría de estos autores basan su argumento en tres elementos: la tambaleante forma de andar de Arnold Friend que presuntamente indica que en lugar de pies tiene pezuñas, una escena concreta del relato en el que Arnold Friend describe lo que está sucediendo en otro lugar como si poseyera algún tipo de poder sobrehumano y un símbolo con el marca a Connie. El tercer sub-apartado se corresponderá con la interpretación de Arnold Friend como producto de la mente de la protagonista (sueño o proyección) que se erige fruto de la obsesión que Connie alberga con la sexualidad adulta. Uno de los argumentos es que Connie parece quedarse dormida antes de la llegada de Arnold Friend y, además, este tiene una forma de hablar estrechamente vinculada a la música, elemento fundamental en la vida de la joven.

Dicho esto, el punto de partida de este estudio es que el episodio en el que Arnold Friend aparece en la casa de Connie es un sueño, o tal vez sea más adecuado hablar de pesadilla, y que esta figura masculina monstruosa es un producto de la mente de Connie en el que se proyectan tanto el deseo como el miedo que siente hacia el acto sexual porque, para ella, supone un antes y un después en la vida de un individuo, lo dota de una condición nueva y permanente, adentrándose así en la edad adulta. Con el propósito de demostrarlo me dispongo a elaborar un exhaustivo análisis del texto (dividido siguiendo la estructura que ofrece el propio texto, esto es: planteamiento, nudo y desenlace), prestando la debida atención tanto a elementos formales como de contenido: el tipo de narrador, el punto de vista, el espacio, el tiempo, los personajes, la descripción, la acción, los diálogos, las recurrencias léxicas (no sólo a nivel local sino a lo largo de todo el relato), los ejes temáticos, las estructuras sintácticas, los recursos retóricos, etc.

Añadiría que el análisis es la parte troncal de este estudio ya que es lo que me permitirá posteriormente confeccionar otro apartado en el que se recopilarán los aspectos más importantes del texto y se procederá a la interpretación del personaje de Arnold Friend, desarrollando la hipótesis aquí esbozada. En consecuencia, esto implica centrarse no sólo en la figura masculina sino en la protagonista de la historia. Finalmente, el estudio terminará con unas breves conclusiones.

2. ¿Quién o qué es Arnold Friend?: Estado de la cuestión

Entre la cuantiosa literatura crítica que ha generado el célebre relato de Oates, una parte de ella centra su atención en tratar de descifrar quién o qué es el personaje Arnold Friend. A grandes rasgos, las posibles interpretaciones que ha suscitado, pueden dividirse en tres grupos, que se aprovecharán aquí para exponer, de manera más ordenada, una síntesis los argumentos y las conclusiones a las que han llegado estos autores.

2.1 Arnold Friend como psicópata

En la introducción se citaba una declaración de Oates respecto a todo lo que podría representar la figura de Arnold Friend. **A. R. Coulthard** considera que hay que responder ante las palabras de la autora con cierto escepticismo porque cree que aprovecha la multitud de interpretaciones que se han creado en torno a la historia para hacerla más literaria.⁵ Basando su artículo en el del académico **Tom Quirk**⁶, quién se ha encargado de establecer las múltiples similitudes entre el artículo de la revista *Life* y *Where Are You Going? Where Have You Been?*, Coulthard afirma que Oates debe mucho más al suceso del asesinato de la joven Alleen Rowe (también de quince años) que a su imaginación, aunque no niega las dotes literarias de la escritora.

En primer lugar, Coulthard subraya que la caracterización de Arnold Friend es prácticamente un calco de la apariencia del violador y asesino Charles Schmid. Así pues, igual que Arnold Friend, Schmid fue descrito en su momento como un hombre de baja estatura, musculoso y que trataba de aparentar menos edad (tenía 23 años cuando fue arrestado). Construyó su disfraz utilizando maquillaje, tiñendo su pelo de negro y colocando alzas dentro de sus botas. Asimismo, era un fanático de la música de Elvis Presley y conducía un coche dorado. Otro aspecto importante es que Schmid había matado anteriormente a otras dos chicas pero cuando asesinó a Alleen contó con la ayuda de un cómplice (en la historia sería Ellie).⁷

En segundo lugar, aunque Coulthard admite que Oates podría haber utilizado esta información para convertir a Schmid en una figura mítica llamada Arnold Friend, asegura que no lo hace debido al consistente naturalismo que recorre la historia y,

⁵ COULTHARD, A. R. (1989). "Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?' as Pure Realism". *Studies in Short Fiction*, 26, num.4: p. 505.

⁶ QUIRK, TOM (1981). "A Source for 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Studies in Short Fiction*, 18, num. 4: pp. 413-419.

⁷ COULTHARD, A. R. *Op. cit.*, p. 506.

añade, que el estilo del relato no es alegórico sino realista: Arnold Friend es un asesino demente que se presenta ante la puerta de Connie. Además, recalca la imposibilidad de que Arnold Friend sea una personificación o abstracción creada por la mente de la protagonista, debido a su simpleza psicológica: “There is nothing psychologically complex about her. She is simply a pathetic teenager who isn’t being reared very well. Her church is a ‘bright-lit, fly-infested’ drive-in restaurant, and her inspirational music in mind-numbing rock-and-roll, both middle class clichés of the early sixties”.⁸

Por otro lado, Coulthard también descarta que Arnold Friend deba identificarse con una figura demoníaca ya que el hecho de que este personaje demuestre un gran conocimiento acerca de la vida de la protagonista no es señal de un poder sobrehumano sino que puede explicarse fácilmente de manera realista. Si Arnold Friend es un psicópata que viola y mata a la protagonista, nada hace pensar que no la haya estado siguiendo sin que ella se diera cuenta puesto que está obsesionado con ella y decidido a que sea su próxima víctima. En cuanto al símbolo de la X (cruz que, cómo veremos a continuación, muchos han identificado con la marca del diablo), para Coulthard no es más que un gesto sexual que va acorde al lenguaje corporal agresivo del que hace gala el personaje y, respecto a las botas, no esconden las pezuñas del diablo sino las alzas que llevaba Schmid.⁹

Anthony Ellis explicita estar de acuerdo con la postura de Coulthard¹⁰ aunque no dedica su artículo a desentrañar quién o qué es Arnold Friend sino que pone el foco en el personaje de Ellie, al que los críticos han tendido a obviar por su escaso rol en el desarrollo de la historia. No obstante, las conjeturas de Ellis respecto a este personaje secundario no sólo son interesantes sino que su hipótesis permite llenar algunos vacíos del relato y explicar, también de manera realista, cómo es posible que Arnold Friend sepa tantas cosas acerca de Connie. A pesar de que las suposiciones que propone son difíciles de contrastar, Ellis afirma que no hay elementos en el texto que las refuten.

La idea principal de este artículo es que Eddie (el chico con el que Connie pasa unas horas al principio del relato) y Ellie (compañero de Arnold Friend) son la misma persona y, una vez se establece esta conexión, “both certain vexing aspects of Arnold’s

⁸ COULTHARD, A. R. *Op. cit.*, pp. 506-507.

⁹ *Ibidem*, pp. 508-509.

¹⁰ ELLIS, ANTHONY (2002). “Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’: The Identity of Ellie Oscar, Reconsidered”. *Short Story*, vol. 10, Iss. 2: p. 59.

behavior and his eerie knowledge of Connie lose their mystery”.¹¹ La identificación Eddie-Ellie permite explicar el motivo por el que Eddie no se da cuenta de nada en la escena en la que Connie ve a Arnold Friend por primera vez y este se dirige a ella. Todo está orquestado, Eddie es consciente de la presencia de Arnold Friend pero la ignora deliberadamente porque son cómplices.¹² Además, cuando le dice a Connie que su amiga no va a quedarse sola mucho tiempo, lo dice con el convencimiento de que su compañero irá en su búsqueda.¹³ De esta forma, Arnold Friend tiene dos fuentes que le proporcionan la información que él quiere saber sobre Connie: el propio Eddie-Ellie y la amiga de Connie.

Otro estudio que no centra su atención en la identidad de Arnold Friend pero que lo identifica como un psicópata es el de **C. Harold Hurley**, cuyo artículo es una respuesta al que había publicado anteriormente Mark Robson (y que aparecerá más adelante) en el que trata de descifrar el código pintado en el coche de Arnold Friend. Para Hurley, la interpretación bíblica de los números es más ingeniosa que convincente ya que la simple suma de los números da como resultado el número sesenta y nueve, lo que es una “not-so-subtle reference to a sexual expression consistent with the other slang statements on Arnold’s jalopy”¹⁴ y “another indication of Arnold Friend’s sexual deviancy, the secret code underscores Arnold’s intention of raping and murdering Connie whom he allegedly wants to take ‘just for a ride’”.¹⁵

2.2 Arnold Friend como figura demoníaca o sobrenatural

Tom Quirk ahonda en su artículo en las semejanzas entre el caso real de Alleen Rowe y el relato de Oates, que llegan a ser tan numerosas que resulta imposible creer que son accidentales. Un detalle que no menciona Coulthard es que Schmid solía presentarse a sí mismo con varios alias, su favorito: Ángel Rodríguez, algo que pudo inspirar a Oates para nombrar a su personaje Arnold Friend.¹⁶ De todas formas, para Quirk, el relato sí tiene una dimensión alegórica ya que Arnold Friend “display(s) intimate, even satanic knowledge of her family’s doings”¹⁷. Además, su discurso deja entrever que el diablo va a llevarse a Connie como castigo por el tipo de vida alocada que lleva la joven. Por ese

¹¹ ELLIS, ANTHONY. *Op. cit.*, p. 56.

¹² *Ibidem*, p. 57.

¹³ *Ibidem*, p. 59.

¹⁴ HURLEY, C. HAROLD (1987). “Cracking the Secret Code in Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Studies in Short Fiction*, 24, num.1: p. 66.

¹⁵ *Ibidem*, p. 62.

¹⁶ QUIRK, TOM. *Op. cit.*, p. 415.

¹⁷ QUIRK, TOM. *Op. cit.*, p. 417.

motivo su casa “is no protection from the devilish forces embodied in Arnold Friend, nor from his fiery passion and never has been.”¹⁸

Joyce M. Wegs asegura que “Arnold is a clearly symbolic Satan”.¹⁹ A pesar de que las pretensiones de Arnold Friend son violar y matar a Connie, el personaje es mucho más que un retrato grotesco de un criminal que se hace pasar por adolescente para acercarse a su víctima, “he also has all the traditional sinister traits of that arch-deceiver and source of grotesque terror, the devil”²⁰, algo de lo que se dará cuenta el lector pero no Connie. Según Wegs, la llegada de Arnold simboliza el día del Juicio Final presidido por el demonio, y está relacionada con la falta de valores religiosos de Connie.

Como prueba, Wegs recurre a la similitud entre las palabras “friend” y “fiend”, la imposibilidad de cruzar el umbral y acceder a la casa (motivo por el que atrae a Connie hacia él), la cantidad de conocimiento que tiene sobre Connie y su entorno, la capacidad que tiene de ver lo que está sucediendo en la barbacoa de la tía Tillie, su presunta relación con la muerte de una vecina anciana que se menciona en uno de sus diálogos y los problemas que Arnold Friend demuestra tener para mantenerse en pie. Además, Connie repite en varias ocasiones la palabra “hell”, que no sólo es una reproducción fiel de la manera de hablar de los jóvenes sino que explicaría el origen de Arnold.

Por otro lado, Wegs añade que Arnold Friend podría representar la encarnación terrorífica de los deseos y sueños eróticos inconscientes de Connie. Y, a pesar de que Connie muestra resistencia, termina por sucumbir ante el diablo e, incluso, le da bienvenida. Finalmente, concluye que la dedicatoria a Bob Dylan revela que la historia representa en cierto sentido una versión actualizada y en prosa de aquellas baladas “in which a demon lover carries away his helpless victim”.²¹

Según, **Marie Urbanski** hay que entender el relato como una alegoría religiosa cuyo tema es la seducción de Eva en el Paraíso. Esto significa que identifica a Arnold Friend con la serpiente pero, en lugar de ofrecer una manzana, como ocurre en el relato bíblico, atrae a su víctima con la música, que es aquí el vehículo de la seducción: “Friend understands that music is sexual currency by pointing out his companion’s radio when

¹⁸ *Ibidem*, p. 419.

¹⁹ WEGS, JOYCE M. (1975). “Don’t You Know Who I Am?: The Grotesque in Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Journal of Narrative Technique*, 5: p. 70.

²⁰ *Ibidem*, p. 69.

²¹ *Ibidem*, p. 71.

he invites her for a ride”.²² Urbanski basa su interpretación en varios elementos: Arnold Friend parece tener pezuñas y no pies, el episodio ocurre en domingo, conforme la narrativa avanza su aspecto es cada vez más aterrador, el cuello musculoso podría sugerir el de un réptil así como también que al salir del coche no se utiliza la expresión “stepped out of the car” sino “slid”. Así pues, concluye: “It is apparent that Friend represents the devil who tempts the chaste yet morally vacuous girl-victim.”²³

Mark Robson realiza un breve estudio sobre el código que aparece en el coche de Arnold Friend (los números 33, 19 y 17) relacionándolo con pasajes bíblicos del Antiguo Testamento – esta relación con los textos sagrados sería prueba de que Arnold es el diablo – y afirma que: “Judges 19 concerns a man of the tribe of Levi who searches out and returns home with his concubine. Similarly, Connie has been the concubine of the devil (Arnold) in Oates’s story, and he searches for her to embark on a journey”.²⁴ Asimismo, manifiesta que existe la posibilidad de que el código pueda relacionarse con el Génesis, ante lo cual concluye: “Both Judges 19 and Genesis 19 deal with sexual pervers, so the indication is that Arnold, as the devil, is also some kind of sexual deviant”.²⁵

Por su parte, **Christina Mardsen Gillis** dedica su interesante artículo a la importancia que los espacios tienen en el relato. De todos modos se incluye aquí ya que, aunque sea brevemente, comenta que Connie forma parte de la tradición literaria de la domesticación de Eva en la que la entrada de Satán en el jardín se reemplaza aquí “by the approach of the cowboy-booted Arnold Friend”²⁶, quién demuestra tener un poder sobre la víctima no sólo porque la ha marcado previamente sino porque sus palabras son un hechizo satánico.²⁷ Cuando Arnold Friend dice que la llevará a un campo bonito y soleado, que podría relacionarse con el Edén, miente puesto que el único destino posible para el demonio es el infierno.

²² URBANSKI, MARIE MITCHELL (1978). “Existential Allegory: Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Studies in Short Fiction*, 15, n. 2: p. 201.

²³ *Ibidem*, p. 203.

²⁴ ROBSON, MARK (1982). “Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Explicator*, 40, num. 4: p. 60.

²⁵ *Ibidem*, p. 60.

²⁶ GILLIS, CHRISTINA M. (1981). “‘Where Are You Going, Where Have You Been?’: Seduction, Space, and a Fictional Mode”. *Studies in Short Fiction*, 18, num. 1: p. 66.

²⁷ *Ibidem*, p. 70.

En un estudio comparativo de tres obras pertenecientes a O'Connor, Oates y Styron, **Terry White** declara categóricamente que: "Friend is not Satan's minion but Satan himself, appropriately disguised as a wayward youth long past his teen years"²⁸ y que su objetivo es seducir el alma de Connie. Así pues, cuando Arnold Friend marca a Connie con el símbolo de la X, la está eligiendo para una prueba que deberá superar, irónicamente, un domingo. White destaca la facilidad con la que Arnold Friend doblega la voluntad de Connie y el hecho de que el diablo no pueda cruzar el umbral de la casa sin antes ser invitado a entrar.²⁹ Asimismo, repasa en un detalle que hasta ahora no han mencionado otros críticos y es la presencia de las moscas en dos pasajes del relato, el más significativo el de la escena del restaurante al que Connie acude con su amiga con asiduidad para divertirse y que es una prueba más de que Arnold Friend es Satanás ya que a Belcebú se lo conoce también como Señor de las moscas.³⁰

Joan D. Winslow también elabora un estudio comparativo, en este caso, entre Oates y Hawthorne. Sobre Arnold Friend dice que es "a demon or devil figure (who) does literally confront the protagonist"³¹ y la evidencia es su andar tambaleante que, como ya han resaltado otros críticos, permite deducir que las pezuñas del diablo no se ajustan bien al calzado humano.³² Winslow afirma que Arnold Friend posee poderes sobrenaturales y un conocimiento profundo de su víctima. Asimismo, sus constantes amenazas anticipan el destino final de Connie. Aun así, Winslow sugiere que la atmósfera del relato es lo suficientemente ambigua como para que todo sea un sueño y Arnold Friend sea un producto de la mente de Connie fruto la actitud negativa que la joven tiene hacia el sexo (repulsión, miedo y culpa).³³

Finalmente, es muy interesante destacar los artículos de **Joan Easterly** y **Martha E. Widmayer** ya que aportan una visión con un matiz distinto, original si se compara con los estudios anteriores. Según **Joan Easterly**, el ambiguo poder que Arnold Friend ejerce sobre Connie, la profundidad de su engaño y el peligro que entraña que Connie se

²⁸ WHITE, TERRY (1993). "Allegorical evil, existentialist choice in O'Connor, Oates, and Styron". *The Midwest Quarterly*, 34: p. 389.

²⁹ *Ibidem*, p. 390.

³⁰ *Ibidem*, p. 391.

³¹ WINSLOW, JOAN D. (1980). "The Stranger Within: Two Stories by Oates and Hawthorne". *Studies in Short Fiction*, 17: p. 264.

³² *Ibidem*, p. 267.

³³ *Ibidem*, p. 265 y pp. 267-268.

vaya con él se entienden mucho mejor si se lo identifica con un sátiro.³⁴ Easterly sigue la estela de Wegs y presta atención al nombre del personaje, concluyendo que: “dropping the two r’s transforms the name into ‘an old fiend’”.³⁵ También afirma que los sátiros no sólo fueron unos de los primeros personajes en las obras griegas sino que fueron los primeros en llevar disfraces. Descarta la identificación Friend-Diablo porque cree que el objetivo de este sería poseer el alma humana, mediante tentaciones, pero en el relato queda claro que la intención de Arnold Friend es la de tener relaciones sexuales con Connie, algo que conseguirá valiéndose de amenazas.³⁶ Otro elemento que justificaría su hipótesis es la importancia que tiene la música a lo largo de la historia así como que los sátiros solían perseguir a las mujeres en pareja (aquí Ellie Oscar).³⁷

Algo distinto propone **Martha E. Widmayer** quién, basando su teoría en el primer borrador de Oates (inspirado principalmente en el mito de la muerte y la doncella), identifica a Arnold Friend con la muerte. La muerte se disfraza de aquello que es más fascinante para el sujeto, en este caso un joven atractivo que conduce un coche dorado. Sin embargo, en este caso la muerte no se presenta como figura terrorífica sino como un amigo que acompañará a Connie a una tierra inundada de luz (cielo), un amigo “who is determined to help the girl prepare her soul for the journey beyond the life she has known”³⁸. Widmayer explica que este es el motivo por el que la actitud de Arnold Friend es tan ambivalente, su misión es desagradable pero se esfuerza para que Connie pueda sobrellevar el tránsito de un estado a otro de manera tolerable. Además, añade que el desmoronamiento del disfraz de Arnold Friend no es casual sino que él lo hace a propósito para que Connie sea capaz de entender lo que le va a suceder.

2.3 Arnold Friend como producto de la mente de Connie

D. F. Hurley reacciona al artículo de Coulthard (2.1) argumentando que una lectura puramente realista del texto es insuficiente. Si bien la superficie del texto es realista, es necesario reparar en aquellos pasajes que insinúan que lo que ocurre es un sueño que termina convirtiéndose en una pesadilla. Es decir, que Arnold Friend no es más que un

³⁴ EASTERLY, JOAN (1990). “The Shadow of a Satyr in Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Studies in Short Fiction*, 27, num. 4: p. 537.

³⁵ *Ibidem*, p. 538.

³⁶ *Ibidem*, p. 539.

³⁷ *Ibidem*, pp. 540-541.

³⁸ WIDMAYER, MARTHA E. (2004). “Death and the Maiden in Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going? Where Have You Been?’”. *Journal of the Short Story in English*, 42: p. 10 [el número de página es el de la versión electrónica del documento, que puede encontrarse en: <http://jsse.revues.org/383>]

producto de la mente de Connie.³⁹ Así, Hurley destaca que justo antes de la aparición de Arnold Friend, Connie se queda dormida mientras escucha música y, aunque parece despertarse (“as if to get awake”), la conjunción empleada sugiere la posibilidad de que no sea cierto. Esto lo corroboraría la posterior alienación de la joven que, de pronto, deja de reconocer el entorno familiar y todo lo conocido lo percibe como algo ajeno. No obstante, “she (Oates) does not complete the pattern by reawakening the dreamer to his/her old reality”⁴⁰, por lo que es difícil apostar por una sola lectura del relato y desechar las demás.

Por su parte, **Larry Rubin** recoge la última sugerencia de Winslow y afirma que el terrorífico encuentro entre Arnold Friend y Connie es un “*daymare* – one in which Connie’s intense desire for total sexual experience runs headlong into her innate fear of such experience”.⁴¹ Aunque el texto en ningún momento especifica que Connie no es virgen, Rubin asume que así es por el modo infantil en el que reacciona ante las insinuaciones sexuales de Arnold Friend. Rubin afirma que Arnold Friend no es la figura demoníaca que acabará físicamente con la vida de Connie sino una proyección, la forma física que ha adoptado su “compulsive sex drive (which) will destroy her”⁴², no sólo físicamente sino moralmente.

David K. Gratz afirma que es fácil encontrar evidencias en el texto que confirmen que todo lo que ocurre es un sueño de la protagonista: “her experience is patched together as dreams are, of people she has seen, familiar sounds, personal information and her own attitudes (his evaluation of June at the picnic echoes her own)”.⁴³ Como ya apunta Rubin, Arnold Friend es la representación del miedo que siente Connie hacia la sexualidad ya que, en el fondo sabe que en el mundo real, las relaciones físicas no se parecen a lo que explican las canciones o se muestra en las películas (aunque, por otro lado, tampoco son tan terribles como ella las imagina). Sin embargo, Gratz considera que esta visión es estrecha y que es necesario considerar que el miedo de Connie no es sólo el sexo sino madurar. Es preciso recordar que para Connie lo más importante es su

³⁹ HURLEY, D. F. (1991). “Impure Realism: Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Studies in Short Fiction*, 28, num.3: p. 372.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 373.

⁴¹ RUBIN, LARRY (1984). “Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Explicator*, 42, num. 4: p. 58.

⁴² *Ibidem*, p. 59.

⁴³ GRATZ, DAVID K. (1987). “Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Explicator*, 45, III: p. 55.

aspecto físico y hacerse mayor implica perder su belleza, tal y como le ha pasado a su madre de la que ya solo queda una versión sombría de lo que fuera antaño.⁴⁴

G. J. Weinberger comienza su artículo con la siguiente afirmación: “When Connie faces Arnold Friend, she faces her other self”,⁴⁵ con la peculiaridad de que su lado irracional se presenta ante ella como alguien del sexo opuesto. El aspecto terrorífico de Arnold Friend está relacionado con el paso que debe dar Connie hacia el mundo adulto, en el que abundan la maldad y la violencia y que ella, al adentrarse en esta etapa de la vida, debe conocer.⁴⁶ Arnold Friend no existe en el mundo real y es la proyección de la parte irracional de Connie, lo que queda evidenciado por el hecho de que sólo ella repara en su presencia en el episodio del restaurante y que en su segundo encuentro ella está sola, “a prerequisite for facing one’s other self”.⁴⁷ De esta manera, también se explica porque Arnold Friend conoce tan bien a Connie, porque él es ella.⁴⁸

El artículo de **Nancy Bishop Dessommes** es un estudio comparativo entre *Mrs. May* de O’Connor y *Where Are You Going?* de Oates. Aun así, también aborda la cuestión de la identidad de Arnold Friend y la resuelve en unas pocas líneas afirmando que es una creación de la mente de Connie que personifica su falta de valores religiosos así como su búsqueda de identidad, su deseo sexual reprimido y el miedo que le inspira el futuro. La prueba de que Arnold Friend es producto de la imaginación de la joven está en la escena del restaurante en la que Arnold Friend aparece por primera vez apoyado en su coche. El vehículo que conduce se caracteriza por ser bastante llamativo, lo que lleva a Dessommes a concluir que el lector “would think that such an unusual sight at the local teen hangout would be sure to draw a comment, if not a crowd”.⁴⁹

Gretchen Schulz y R. J. R. Rockwood elaboran un brillante estudio acerca de la influencia que los cuentos de hadas⁵⁰ – *Caperucita Roja*, *Blancanieves*, *Rapunzel* y

⁴⁴ GRATZ, DAVID K. *Op. cit.*, p. 56.

⁴⁵ WEINBERGER, G. J. (1988). “Who is Arnold Friend? The Other Self in Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *American Imago: A Psychoanalytic Journal of Culture, Science, and the Arts*, 45, num. 2: p. 205.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 207.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 209.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 212.

⁴⁹ DESSOMMES, NANCY B. (1994). “O’Connor Mrs. May and Oates’s Connie: An Unlikely Pair of Religious Initiates”. *Studies in Short Fiction*, vol. 31, num. 3: p. 437.

⁵⁰ Stan Kozikowski (“The wishes and dreams our hearts make in Oates’s ‘Where are you going, where have you been?’”, 1999) - no se incluye aquí por limitaciones de extensión - sigue la línea de Schulz y Rockwood y traza las similitudes entre el relato de Oates y el cuento de *Cenicienta* para concluir que se

Cenicienta – tienen en este relato y los numerosos paralelismos que se pueden establecer. Haciendo una interpretación psicoanalítica del relato, llegan a la conclusión de que Arnold Friend existe únicamente en la mente de Connie puesto que sus cualidades fantásticas son puramente subjetivas, producto del inconsciente de una adolescente con problemas.⁵¹ De esta manera, Arnold Friend es la personificación de la música,⁵² del príncipe encantador,⁵³ del padre de Connie en una versión más deseable y erótica⁵⁴ (el padre de Connie es calvo y Arnold Friend aparentemente lleva una peluca) y del lobo feroz.⁵⁵

Por último, **Mike Tierce** y **John Michael Crafton** afirman que “Oates appears to be suggesting that they (Arnold Friend y Ellie Oscar) are not literally present. They are instead part of Connie’s musically induced fantasy”,⁵⁶ cuyas evidencias en el texto son la cantidad de veces que aparece la conjunción “as if”, la incapacidad de Connie para llamar a la policía y la promesa que hace Arnold Friend de no entrar en la casa. Y no sólo eso sino que el personaje es la proyección del recién descubierto deseo sexual de Connie. Por esta razón a ella le resulta familiar; su rostro es aquel que reemplaza el de todos los chicos que aparecen en sus fantasías.⁵⁷ No obstante, lo más interesante de su hipótesis es que ven en Arnold Friend la figura de un salvador que se presenta ante Connie para despertar la conciencia de la joven y liberarla de las limitaciones de una adolescente de quince años incitándola a abandonar la casa de sus padres.⁵⁸ Los autores creen que el aspecto de Arnold Friend está moldeado según la apariencia del cantante Bob Dylan (estatura, pelo, barba, dientes...) y que se asemeja a algunas de sus canciones. Y, así como Bob Dylan era percibido en la década de los 60 por sus fans como un mesías⁵⁹, hay detalles en el texto que permiten pensar lo mismo de Arnold Friend: el número 33 que se corresponde con la edad de Jesucristo, la marca de X que es

produce una perversión de la historia en la que Arnold Friend, príncipe encantador, acaba por transformarse en el Príncipe de las Tinieblas.

⁵¹ SCHULZ, GRETCHEN. y ROCKWOOD, R. J. R. (1980). “In Fairyland, without a Map: Connie’s Exploration Inward in Joyce Carol Oates’ ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Literature and Psychology*, 30, num. 3-4: p. 156.

⁵² *Ibidem*, p. 158.

⁵³ *Ibidem*, p. 160.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁶ TIERCE, M. y CRAFTON, J. M. (1985). “Connie’s Tambourine Man: A New Reading of Arnold Friend”. *Studies in Short Fiction*, 22, num. 2: p. 221.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 222.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁵⁹ Un mesías cuyas canciones nada tenían que ver con la música romántica que estaba de moda sino que sus letras mostraban una visión más real, más cruda del mundo. (En esto coinciden: QUIRK, TOM., *Op. cit.*, p. 417 y WEINBERGER, G. J., *Op. cit.*, p. 206).

un símbolo *crístico*, la presencia de la luz y de los objetos brillantes (el coche dorado) y la presencia constante de la música que, en un momento determinado, se compara con la que puede escucharse en los servicios religiosos.

3. Análisis del texto⁶⁰

El relato sigue una estructura tradicional de planteamiento, nudo y desenlace que es la que se va a utilizar para dividir esta sección. El propósito es elaborar un análisis del texto, tanto a nivel formal como a nivel de contenido, que permita establecer cuáles son las recurrencias que aparecen a lo largo del relato para poder, más tarde, corroborar la hipótesis que este trabajo plantea.

Del título de la obra, “*Where Are You Going? Where Have You Been?*”, llama la atención su dualidad, las dos preguntas que se plantean aluden por un lado, al futuro y, por otro, al pasado. Únicamente tras la lectura del texto, el lector podrá descubrir si el relato responde o no a estas cuestiones y si algún personaje las formula. Es preciso indicar que antes del inicio de la narración, el lector se encuentra con una breve dedicatoria para el cantante Bob Dylan.

3.1 Planteamiento

El relato arranca de manera tradicional, ofreciendo a los lectores unos primeros párrafos en los que se desarrolla una presentación del personaje principal y la relación que mantiene con su entorno más inmediato, si bien esto último se hace de manera económica. El análisis del planteamiento nos permitirá esbozar los ejes vertebradores del relato.

Como en toda narración, es preciso prestar atención al *incipit* puesto que suele contener una considerable cantidad de información. En el caso que nos ocupa, las dos primeras oraciones introducen al personaje principal del relato: Connie, una adolescente de quince años cuyos rasgos más destacados son la vanidad y la superficialidad. Prueba de ello es el conjunto de términos que encontramos a lo largo de este primer párrafo relacionados con el campo de la visión: “glance”, “mirrors”, “checking”, “noticed”, “to look”, “gawking”, “vision”, “snapshots” y “looks” (pp. 34-35). Así pues, la recurrencia léxica muestra el valor de *ver*, de la mirada y la obsesión de Connie por el mundo de las

⁶⁰ El análisis es de elaboración propia pero he complementado algunas observaciones con el análisis hecho por Pilar Somacarrera. Estas partes serán debidamente indicadas. [SOMACARRERA, PILAR (1994). *El análisis del discurso aplicado a la literatura*. Santander: Ediciones Tantín, pp. 29-62.]

apariencias y el aspecto físico (insistencia en el adjetivo “pretty”). Asimismo, no sólo es importante reparar en la importancia de la percepción sino en cómo se percibe el entorno, lo que revela que el relato se narra a través de una voz omnisciente que adopta una focalización interna, el punto de vista de Connie.

Tal afirmación puede parecer precipitada pero se confirma rápidamente con la presentación de la figura materna en la tercera oración y la posterior descripción de la hermana en los párrafos siguientes. En ambos casos se trata de caracterizaciones trazadas de manera muy simple, siguiendo una línea de pensamiento deliberadamente pueril que, convenientemente, únicamente hace alusión a aquellos aspectos que las distancian y las confrontan con la protagonista. Así, las palabras que el narrador le dedica a la madre son poco amables, incluso despreciativas: “Her mother [...] who hadn’t much reason any longer to look at her own face” (p. 34). Se resume la naturaleza de la relación existente entre madre e hija a través de la evocación de las tres frases pronunciadas por la primera, que aparecen como reproducciones de diálogos recurrentes (“these old familiar complaints” p. 34), y que poseen un marcado tono de reproche y censura. La respuesta de Connie no sólo enfatiza nuevamente su carácter superficial y egocéntrico sino que parodia la forma de hablar de su madre al repetir la palabra “everything”. Además, se aprecia que Connie cree que las exhortaciones de su madre son producto de la envidia por haber perdido su belleza.

Mediante el recurso de la comparación se introduce el tercer personaje: June, la hermana mayor de Connie, que se describe como “plain”, “chunky” y “steady” (p. 35), tres adjetivos que aluden a su apariencia y contrastan con el ya mencionado “pretty” asociado a Connie. A pesar de su aspecto anodino, “Connie had to hear her praised all the time by her mother and her mother’s sisters” (p. 35). La estructura de esta oración no es casualidad, la construcción pasiva relega a la madre y a las tías, que son las encargadas de desempeñar la acción, a la función de complemento agente mientras que Connie se convierte en sujeto. Se trata de una prueba más de que el narrador relata la historia desde la percepción de Connie, lo importante es cómo ella se siente al respecto. Gracias a los comentarios que comparan a las hermanas: “June did this, June did that [...] and Connie couldn’t do a thing, her mind was all filled with **trashy daydreams**”⁶¹

⁶¹ Todo aquello destacado en negrita es énfasis propio.

(p. 35), el lector puede advertir otro rasgo de la personalidad de Connie que está, a su vez, relacionado con otro eje temático de la narración: la ensoñación.

Para concluir la presentación del núcleo familiar de la protagonista, se introduce la figura del padre del que se dice que pasa la mayor parte del tiempo fuera de casa y que cuando llega no tiene ningún interés en relacionarse con su familia sino que lo único que le importa es que le sirvan la cena (se repite tres veces la palabra “supper”). Se describe una pequeña escena, que parece rutinaria, en la que la madre asedia a la hija a preguntas y/o quejas alrededor del padre, quién ignora todo lo que ocurre y centra su atención en leer el periódico. También se puede establecer un paralelismo entre la actitud del padre de Connie (“He didn’t bother talking much to them” p. 35) y la actitud del padre de la mejor amiga de Connie que se describe en el siguiente párrafo (“he never bothered to ask what they had done” p. 35). De este modo, termina la breve exposición del marco familiar de la protagonista que, como puede observarse, se caracteriza por unos vínculos afectivos frágiles fruto de la falta de comunicación.

El inicio del quinto párrafo conecta con el marco expuesto anteriormente gracias al adjetivo “familiar”. Puede apreciarse así el nivel de cohesión textual.⁶² Además, el narrador sigue explicando en qué consisten las salidas que Connie realiza con su amiga al centro comercial. La narración queda interrumpida brevemente por la descripción de Connie, ahora más detallada, que se centra no sólo en su aspecto físico sino también en su manera de comportarse. El final del segundo párrafo: “She had a high, breathless, amused voice that made everything she said sound a little forced, **whether it was sincere or not**” (p. 35), ya introduce un nuevo elemento o matiz dentro de la temática de las apariencias que es el de la ambigüedad. El lector no puede determinar con certeza si aquello que se nos presenta (lo aparente) es verdadero o falso. La oración clave del fragmento descriptivo es: “Everything about her had two sides to it, one for home and one for anywhere that was not home” (p. 36). Acto seguido, esta proposición se desarrolla y se muestran las dos actitudes antitéticas de Connie que están estrictamente vinculadas a la oposición interior-exterior. Así, mientras en casa su manera de andar es “childlike and bobbing”, su boca luce “pale and smirking” y su risa es “cynical and drawling”; fuera de casa su manera de andar es “languid enough to make anyone think

⁶² SOMACARRERA, PILAR. *Op. cit.*, p. 34.

she was hearing music in her head”, su boca es “bright and pink” y su risa “high pitched and nervous”⁶³. Este contraste presenta una ambivalencia, una dualidad en el personaje.

El sexto párrafo reanuda la acción ubicando al lector en el centro comercial que ya había sido mencionado anteriormente pero se explica que, en ocasiones, Connie y su amiga deciden pasar su tiempo en un “drive-in restaurant” situado al otro lado de la carretera. Esta nueva localización añade otros dos ejes temáticos cruciales del relato: los chicos (o el amor) y la música⁶⁴. El logo del restaurante es un chico sonriente que sostiene una hamburguesa, algo que podría parecer un detalle inocente. No obstante, tal vez es conveniente remarcarlo teniendo en cuenta el motivo por el que Connie y su amiga visitan el lugar y lo que allí sucede. A estas alturas, el lector va a darse cuenta que la vida de Connie sólo gira en torno a su apariencia y su deseo de llamar la atención de los chicos. Ahora bien, aquí se narra un episodio pasado en el que Connie y su amiga rechazan la invitación de un chico porque: “it was **just** a boy from high school” (p. 36), lo que indica que el interés de Connie recae en chicos mayores que ella. Este suceso funciona dentro del relato como anticipación del momento en el que Arnold Friend la invitará a montarse a su coche y ella no podrá rechazarlo⁶⁵.

En cuanto al motivo de la música, aparece precedido por una serie de términos vinculados a sensaciones positivas (“grinning”, “feel good”, “pleased”, “expectant”, “excitement” p. 36), que Connie sólo experimenta fuera de casa. La música, siempre en el fondo, convierte los escenarios más comunes en lugares de fantasía, llenos de luz y color. Es el impacto que la música tiene en la psique de la protagonista lo que hace que ella compare, a modo de hipérbole, un restaurante infestado de moscas con un recinto sagrado. Es más, se llega a decir que “the music was always in the background, like music at a church service, it was something to depend on” (p. 36). En este punto, el lector puede preguntarse si la visión que la joven posee del mundo viene dada por las canciones que escucha. En el párrafo siguiente la música sigue presente y parece ser el motivo por el que Connie siente tal júbilo que “(she) sucked in her breath with the pure pleasure of being alive” (p. 37).

Connie acepta marcharse con un chico llamado Eddie que aparece sentado en un taburete “turning himself jerkily around in semicircles and then stopping and turning

⁶³ Todas las citas que aparecen en esta oración se encuentra en la página 36.

⁶⁴ Es necesario advertir que la activación de ambos motivos en el mismo momento no es casual.

⁶⁵ SOMACARRERA, PILAR. *Op. cit.*, p. 35.

back again” (p. 37), y con el que pasará tres horas. Existe una incoherencia entre las acciones y las palabras de Connie ya que la joven no duda ni un instante en aceptar la invitación del chico y le dice a su amiga que se encontraran a las once pero, justo después, le dice a Eddie que se siente apenada por dejar sola a su amiga. Mientras la pareja se dirige al coche del chico, Connie mira a su alrededor experimentando la sensación de alegría ya mencionada. Es en este momento cuando se produce el primer encuentro con Arnold Friend:

It was a boy with shaggy black hair, in a convertible jalopy painted gold. He stared at her and then his lips widened into a grin. Connie slit her eyes at him and turned away, but **she couldn't help glancing back** and there he was, still watching her. He wagged a finger and laughed and said, “Gonna get you baby”, and Connie turned away again without Eddie noticing anything. (p. 37)

Es un pasaje breve del que destaca el juego de miradas entre ambos personajes y la seguridad o bravuconería que exhibe Arnold Friend al dirigirse a Connie. Otro hecho relevante es que Eddie no se da cuenta de nada. En el siguiente párrafo la narración continúa como si este encuentro se tratara de un hecho aislado y tuviera poca o ninguna relevancia. Sin embargo, cuando las dos amigas se reencuentran para marcharse a casa “Connie **couldn't help but look back** at the darkened shopping plaza” (p. 37), oración bastante parecida a la ya destacada en negrita. Se podría deducir que tanto Arnold Friend como el centro comercial afectan a Connie del mismo modo quién, atraída, no puede sino volver su vista atrás. Hay dos elementos más en este párrafo que podrían resultar relevantes. Por un lado, Connie le pregunta a su amiga: “How was the movie?” y su amiga le responde: “*You should know*” (p. 37). La cursiva empleada en el pronombre marca una entonación específica pero también es posible atribuirle otras implicaciones que se consideraran en el apartado de la interpretación del texto. Por otro lado, el lector se encuentra con la siguiente frase que cierra el episodio de la salida nocturna: “She couldn't hear the music at this distance” (p. 37). Es decir, se vuelve a insistir en la música, lo que confirma su relevancia dentro del relato. No está de más mencionar que el estado de ánimo de Connie tras la aventura es “sleepy and pleased”.

La siguiente escena tiene lugar en la casa de Connie a la mañana siguiente. La falta de comunicación y el desinterés que muestra la familia respecto a lo que la joven hizo la noche anterior se demuestra mediante el mutismo de los padres y el corto intercambio de palabras que se produce entre las hermanas y que se explicita en una única oración

que combina estilo directo (Connie) e indirecto (June). A continuación, se sitúa la acción dentro de un marco temporal: “summer vacation”, en un fragmento en el que reaparecen la oposición interior-exterior, la temática del amor romántico ligada a la música, la ensoñación y el narcisismo de Connie:

She and that girl and occasionally another girl went out several times a week, and the rest of the time Connie spent around the house – it was **summer vacation** – getting in her mother’s way **and thinking, dreaming about the boys she met. But all the boys feel back and dissolved into a single face that was not even a face but an idea, a feeling, mixed up with the urgent insistent pounding of the music** and the humid night air of July. Connie’s mother kept dragging her back to the daylight by finding things for her to do or saying suddenly, ‘What’s this about the Pettinger girl?’

And Connie would say nervously, ‘Oh, her. That dope.’ **She always drew thick clear lines between herself and such girls** and her mother was simple and kind enough to believe it. Her mother was so simple, Connie thought, that it was maybe cruel to fool her so much. (p. 38)

Connie pasa el tiempo pensando y soñando⁶⁶ en los chicos que ha conocido pero es evidente que no alberga sentimientos profundos por ninguno de ellos sino que, utilizando una expresión popular, está enamorada del amor. Y no de un amor cualquiera sino de aquel que aparece en las canciones y en las películas, es decir, una idea del amor romántico totalmente irreal e inocente que poco tiene que ver con las relaciones carnales. Podría deducirse que hay una desconexión entre lo romántico y lo sexual, asunto que se considerará más tarde.

Por otro lado, también es interesante reparar en que a pesar de la cantidad de tiempo que Connie pasa con su amiga, nunca alude a ella por su nombre y, además, cuando su madre pregunta por la chica Pettinger se refiere a ella como “That dope”, haciendo uso de un lenguaje claramente despectivo. Aparentemente, Connie traza una línea entre su manera de comportarse y la de “such girls” con el propósito de mentirle a su madre. Y, en un despliegue de egocentrismo, habitual en la adolescencia, Connie describe a su madre como “so simple”, colocándose en una posición de superioridad respecto a ella, lo que no deja de resultar irónico para el lector. Teniendo en cuenta el desinterés que

⁶⁶ Del texto se intuye que su madre la obliga a salir de ese estado de ensoñación y volver a la realidad aunque ella se resiste. Esto es coherente con las connotaciones negativas que Connie le atribuye al espacio familiar. De hecho, unas líneas después se vuelve a insistir en la relación que mantienen las tres mujeres: “If June’s name was mentioned her mother’s tone was approving, and if Connie’s name was mentioned it was disapproving.” (p. 38)

muestran los progenitores, uno podría pensar que Connie no sólo se equivoca creyendo que posee el conocimiento o la audacia necesaria para engañar a un adulto sino que su madre ni la cree ni la deja de creer, simplemente no le importa su respuesta.

3.2 Nudo

La segunda parte del relato arranca de la siguiente manera: “One Sunday Connie got up at eleven – none of them bother with church – and washed her hair so that it could dry all day long in the sun” (p. 38). La referencia temporal “One Sunday” indica el inicio de una nueva escena pero sin anticipar la importancia que va a adquirir en la historia puesto que dicha expresión señala que para Connie se trata de una jornada como cualquier otra, sin ninguna particularidad. El hecho de que ningún miembro de la familia sea practicante (o muestre una mínima inclinación por la espiritualidad) y se deseche la idea de ir a misa mediante el verbo “bother” contrasta abiertamente con la sacralidad que Connie le atribuye al restaurante, o más bien la música que se escucha de fondo, que es la auténtica religión de la adolescente, aquello que le sirve de guía para entender el mundo.

La familia se prepara para ir a una barbacoa que se le celebra en casa de una pariente pero Connie se niega a acompañarlos, provocando el enfado de su madre. El lector se despidió definitivamente de estos personajes en una escena de partida, resumida en una oración, que sirve para reforzar la percepción que Connie tiene de su familia (cohesión temática con el final del planteamiento). Así, al padre se le describe como “quiet”, de la madre se resalta que su rostro sigue luciendo molesto y, finalmente, se hace burla de la hermana al decir de ella: “poor old June, all dressed up **as if** she didn’t know what a barbecue was” (p. 38). Al fin, Connie se queda sola y puede dedicarse a sus fantasías románticas:

Connie sat with her **eyes closed** in the sun, **dreaming** and **dazed** with the **warmth** about her **as if** this were a kind of love, the caresses of love, and her mind slipped over onto thoughts of the boy she had been with the night before and how nice he had been, how sweet it always was, **not the way someone like June would suppose** but **sweet, gentle, the way it was in movies an promised in songs**; and when she opened her eyes she hardly knew where she was [...] The asbestos ranch house that was now three years old startled her – it looked small. She shook her head **as if to get awake**. (p. 39)

En estas líneas se ahonda en un motivo ya mencionado: la conexión existente entre la concepción que Connie tiene del romanticismo y la música. Se confirma que todo lo que ella sabe o cree acerca del amor es una idea construida a partir de letras de canciones (presumiblemente) románticas y de lo que ve en las películas. Es una visión que sólo está ligada a sensaciones positivas o agradables (“sweet”, “gentle”, “warmth”). Ahora bien, siguiendo la estructura dual se describe el amor no sólo como es sino también como no es (June)⁶⁷.

Hasta este momento, la estructura comparativa construida mediante la conjunción “as if” ha aparecido una vez en el texto (cuando Connie y su amiga entran al restaurante). A partir de aquí, se convierte en elemento recurrente y aparece un total de treinta y tres veces, por lo que debe tener algún tipo de importancia. La mayoría de estas oraciones llevan el verbo en pasado modal, lo que podría significar duda o irrealidad. Esta sensación puede vincularse con dos motivos ya expuestos: las apariencias (y su dificultad para discernir entre lo verdadero y falso) y la ensoñación, que seguirá presente en los siguientes párrafos.

Debido al calor, Connie entra al interior de la casa y, para ocultar el silencio (“quiet”), decide encender la radio, que suena durante hora y media. Se dice que: “(she) bathed in a glow of **slow-pulsed joy** that seemed to rise mysteriously out of the music itself and **lay languidly** about the airless little room, **breathed in and breathed out with each gentle rise and fall of her chest**” (p. 39), que contiene suficientes elementos como para hacer creer al lector que Connie ha caído en un sueño profundo. Además, tras este párrafo se inicia la complicación, el encuentro con el extraño Arnold Friend y, en este punto, hay que remarcar que mientras las referencias temporales en el relato hasta aquí han sido muy específicas, la introducción del nuevo episodio comienza con la frase: “**After a while** she heard a car...” (p. 39), lo que, de pronto, expresa una indefinición.

Connie corre hacia la ventana y no reconoce el coche, “an open jalopy, painted a bright gold” (p. 40). No obstante, la descripción del automóvil sí resulta familiar para el lector que recuerda aquel breve y extraño encuentro nocturno en el parking del restaurante con un chico cuyo nombre aún no se conoce. La primera reacción de Connie es comprobar su aspecto físico: “her fingers snatched at her hair, checking it, and she whispered, “**Christ, Christ,**” wondering how bad she looked. The car came to a stop at the side

⁶⁷ SOMACARRERA, PILAR. *Op. cit.*, p. 38.

door and the horn sounded four short taps **as if this were a signal Connie knew.**” (p. 40). Poco después, Connie se acerca a la puerta y, por fin, reconoce al conductor. El instante de reconocimiento enfatiza el punto de vista de la protagonista, la información se revela según su percepción: “There were two boys in the car and **now** she recognized the driver [...] he was **grinning** at her” (p. 40). El deíctico “now” demuestra que se ha producido un cambio o una evolución en el estado mental del personaje⁶⁸. El término “grinning” puede localizarse anteriormente en el texto junto un sinónimo: “smirking” (p. 36). En adelante, estas y otras palabras, que se podrían englobar en el campo léxico de la sonrisa o la risa, aparecerán a menudo, cada vez que Arnold Friend trate de aplacar la inquietud de Connie⁶⁹.

El relato se agiliza gracias al primer diálogo entre ambos personajes que consta de tres oraciones interrogativas y una oración enunciativa. Cabe destacar la forma de hablar de Arnold Friend, quién no sólo tiende a formular las preguntas de manera negativa, lo que indica que él da por hecho que Connie lo conoce y lo estaba esperando porque tenían una cita, sino que suele añadir una *question tag* al final de cada pregunta, cláusula que suele utilizarse con la intención de que la persona con la se que esta interactuando reafirme lo que uno dice. Las primeras interacciones entre los personajes muestran la voluntad o la pretensión que alberga Arnold Friend de dirigir la conversación mientras Connie adopta un rol pasivo.

“I ain’t late, am I?”

“Who the hell do you think you are?”

“Toldja I’d be out, didn’t I?”

“I don’t even know who you are.” (p. 40)

Justo después, la formulación de preguntas negativas se repite: “Don’tcha like my car?”, “Don’tcha believe me, or what?” (p. 41). Este tipo de preguntas son conductivas e implican que el hablante espera originalmente una respuesta positiva pero se presenta una nueva evidencia que la convierte en negativa.⁷⁰ Así, la respuesta de Connie, quién se esfuerza por mostrarse distante: “Look, I don’t even know who you are”, terminaría

⁶⁸ SOMACARRERA, PILAR. *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁹ Algunos ejemplos son: “He laughed as if she had said something funny” (p. 42), “He smiled” (p. 43), “His smile assured her that everything was fine” (p. 43), “Connie looked away from his smile to the car which was painted so bright it almost hurt her eyes to look at it” (p. 44), “He grinned to reassure her” (p. 45), “he said, smiling sleepily” (p. 47), “Then he began to smile again” (p. 48), etc.

⁷⁰ QUIRK, RANDOLPH (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Texas, Estados Unidos: Longman, p. 808. en SOMACARRERA, PILAR. *Op. cit.*, p. 41.

con las expectativas optimistas de Friend (al repetir las palabras que ya había pronunciado, Connie hace hincapié en su desconocimiento). Sin embargo, Friend la ignora y trata de reconducir la conversación mencionando la radio que su amigo mantiene pegada a su oreja. La emisora resulta ser la misma que la que estaba escuchando Connie antes de dormirse y que sigue escuchándose en la casa. Esto capta la atención de la joven, quién, de inmediato abandona el rol pasivo y toma la iniciativa al interesarse por el cantante. Se observa el cambio de actitud de la protagonista respecto al desconocido, al que hasta ahora se había dirigido con “disgust”, “reluctantly” o “sullenly” (p. 40), aunque esta supuesta indiferencia podría ser fingida lo que estaría relacionado la dualidad del personaje (“She pretended” o “careful to show no interest or pleasure” p. 40). Connie se muestra indecisa y de ahí su estatismo, debatiéndose entre cruzar la puerta o meterse dentro de casa. De todos modos, la atracción o curiosidad que despierta en ella el extraño es evidente ya que, en lugar de terminar la conversación, lo que hace es prolongarla al preguntar por las pintadas que ve en el coche.

Del parlamento de Arnold Friend llaman la atención dos cosas. En primer lugar, cuando se presenta dice: “I wanta introduce myself, I’m Arnold Friend and that’s my real name” (p. 41). Estas palabras extrañan y alertan al lector ya que insistir en que ese es su verdadero nombre cuando nadie lo ha puesto en duda es, cuanto menos, sospechoso. Merece la pena reiterar que estamos ante un relato en el que las apariencias son engañosas y no es fácil discernir entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo que no lo es. En segunda instancia, Arnold Friend lee los números que están pintados en el coche (33, 19, 17) anunciando que se trata de un código secreto y, alzando las cejas, busca la reacción de la chica. Lo interesante es que él presupone que ella va a entenderlo pero aparentemente no lo hace: “she didn’t think much of it” (p. 41). Después de que la joven se ría ante una abolladura en la que se leen las palabras: “DONE BY A CRAZY WOMAN DRIVER”(p. 41), Arnold Friend le pregunta si quiere ver lo que está pintado en el otro lado del coche ante lo que Connie primero duda y, luego, se niega poniendo como excusa que tiene cosas que hacer.

Antes de seguir, no está de más señalar la presencia de verbos relacionados con el campo de la visión y que, el lector puede vincular con una de las temáticas principales del relato: la ambigüedad de la apariencia. En este episodio las miradas⁷¹ son

⁷¹ Algunos ejemplos son: “Connie blushed a little, because the glasses made it impossible or her to see just what this boy was looking at” (p. 41), “Arnold Friend was pleased at her laughter and looked up at

importantes cómo ya lo habían sido en su primer encuentro. Además, en repetidas ocasiones se mencionan las gafas de sol que lleva Arnold Friend, elemento que crea una distorsión visual: “The driver’s glasses were metallic and mirrored everything in miniature” (p. 40) y “the tiny metallic world in his glasses slowing down like gelatine hardening, and in the midst of it Connie’s bright green blouse” (p. 41).

El párrafo que sigue se corresponde con una descripción física de Arnold Friend cuyo rostro resulta familiar para la joven. Se destaca su baja estatura así como su cuerpo musculoso. A Connie le gusta su forma de vestir, “which was the way all of them dressed” (p. 42). Aunque el pronombre “them” no tiene antecedente, el lector asume que hace referencia a aquellos chicos con los que suele salir la protagonista⁷². Sólo en estas líneas aparece cuatro veces la estructura comparativa “as if”, la última de ellas: “the nose long and hawklike, sniffing as if she were a treat he was going to gobble up an it was all a joke” (p. 42). Otra vez, surge (o tal vez sería más adecuado decir que persiste) el tema de la ambigüedad y lo hace en una oración que es susceptible de ser interpretada como anticipatoria. El mismo hilo sigue cuando Arnold se ríe: “The way he straightened and recovered from his fit of laughing showed that it had been **all fake**” (p. 42).

La actitud de Connie se torna suspicaz cuando él la llama por su nombre. Arnold Friend hace un gesto con el dedo que activa el recuerdo de Connie, “how she had sucked in her breath just at the momento he passed him – how she must have looked to him” (p. 43), y la hace sonrojar. Él insiste en que ha venido expresamente para llevarla a dar una vuelta en su coche y es entonces cuando Connie pregunta: “Where’re we going?” (p. 43), cuestión que remite, aunque utilizando un pronombre plural, al título del relato. No obstante, acto seguido la joven vuelve a señalar que ella nunca le ha desvelado su nombre. Es entonces cuando Arnold Friend responde “in a simple lilting voice, exactly **as if he were reciting the words to a song**” (p. 43):

But I **know** what it is. I **know** your name and all about you, lots of things [...] I took a special interest in you, **such a pretty girl**, and found out all about you – like I **know** you parents and sister are gone somewhere and I **know** where and how long they’re going to be gone, and I **know** who you were with last night, and your best girl friend’s name is Betty. (p. 43)

her” (p. 42), “He looked at her” (p. 43), “He looked down at his boots” (p. 44), “He looked up at this, beaming” (p. 44), “She looked at it for a while” (p. 44), “She stared at Arnold Friend” (p. 44), They stared at each other for a while” (p. 47), etc.

⁷² SOMACARRERA, PILAR. *Op. cit.*, p. 48.

En este fragmento destaca la presencia del verbo “to know”, que ya había aparecido en la página anterior un total de seis veces y seguirá apareciendo hasta el final del relato. Cuando la oración es afirmativa, el verbo se asocia a la figura de Arnold Friend mientras que las interrogativas y negativas suelen estar relacionadas con Connie. De este modo, se crea una nueva oposición: conocimiento-ignorancia o experiencia-inocencia, que añade otro aspecto a la dualidad que recorre el texto. La oposición se acentúa cuando Arnold Friend recita el nombre de todos los amigos de Connie (“I know everything” p. 44), así como cuando Connie lee una expresión familiar pero pasada de moda en el coche: “She looked at it for a while as if the words meant something to her that she did not yet know” (p. 44).

Arnold Friend le dice que la noche de su primer encuentro puso su marca en ella. Y, mientras la melodía procedente del transistor y la que proviene de la radio de Connie se mezclan, ella se limita a observarlo: “He stood there so stiffly relaxed, pretending to be relaxed” (p. 44). “Stiffly relaxed” es una contradicción, un oxímoron que se corrige con la aparición del verbo “pretend”, acción propia de Connie. Las contradicciones semánticas van a convertirse en una constante de ahora en adelante,⁷³ recurso coherente con la dualidad y la ambivalencia que el lector ha advertido desde el inicio. Connie reconoce en Arnold Friend diversas características que le resultan familiares pero a pesar de las apariencias, se da cuenta que las cosas no encajan:

She **recognized** most things about him, the tight jeans that showed his thighs and buttocks and the greasy leather boots and the tight shirt, and even that slippery friendly smile of his, that sleepy dreamy smile that all the boys used to get across ideas they didn’t want to put into words. She **recognized** all this and also the singsong way he talked, slightly mocking, kidding, but serious and a little melancholy, and she **recognized** the way he tapped one fist against the other in homage to the perpetual music behind him. **But all these things did not come together.** (p. 45)

Entonces Connie le interroga acerca de su edad y se percata de que parece un hombre de unos treinta años. Rápidamente él intenta convencerla de que sólo es unos años mayor que ella ante lo que Connie duda y se fija en otros detalles como las pestañas, que parecen estar maquilladas. Reaccionando a la inspección a la que está siendo sometido, Arnold Friend desvía la atención en su acompañante Ellie, quién se mantiene en un segundo plano ignorando la acción y dedicándose exclusivamente a escuchar y tararear

⁷³ SOMACARRERA, PILAR. *Op. cit.*, p. 52.

canciones. La frase “He was pressing the transistor radio up against his ear and sat there in a kind of daze, right in the sun” (p. 45), evoca la escena anterior en la que Connie ve marchar a su familia y se queda sentada bajo el sol “dreaming and dazed” (p. 39).

Connie comenta que Ellie parece un tipo extraño. De hecho, se encuentra tan absorbido por la melodía, que Arnold Friend tiene que golpear el coche para sacarlo de este estado de ensimismamiento. Cuando el aludido ladea la cabeza, Connie tiene la oportunidad de examinar su rostro por primera vez y “Connie saw with shock that he wasn’t a kid either (...) the face of a forty-year-old-boy” (p. 46). Es un instante revelador para Connie así como significativo dentro del relato ya que se introduce la temática del terror: “Connie felt a wave of dizziness rise in her at this sight and she stared at him as if waiting for something to change the shock of the moment, make it all right again” (p. 46). La atracción que había sentido Connie en un inicio ha sido sustituida por el miedo, sensación que irá agravándose a medida que la acción avance. Justo después de un diálogo⁷⁴ en el que Connie les pide que se vayan, la joven percibe con claridad que Arnold Friend lleva una peluca y la emoción se torna más intensa: “another wave of dizziness and fear rising in her so that for a moment he wasn’t even in focus but was just a blur standing there” (p. 46).

Dejándose llevar por esta sensación de mareo y de pánico, Connie piensa que: “everything about him **and even about the music** that was so familiar to her **was only half real**” (p. 46). Seguidamente, intenta disuadir a Arnold Friend mencionando a su padre pero él la interrumpe diciendo que su padre está en una barbacoa y explica vagamente lo que está sucediendo en el jardín trasero de la tía Tillie, como si poseyera la habilidad de ver a distancia. Este hecho contrasta con el estado de incapacidad visual de Connie en el párrafo anterior y puede vincularse con la oposición conocimiento-ignorancia. De las palabras de Arnold Friend, llama la atención el modo en que se refiere a June: “There’s your sister in a blue dress, huh? And high heels, **the poor sad bitch** – nothing like you sweetheart!” (p. 47), una apreciación cruda y despectiva que recuerda al modo en el que Connie se siente respecto a su hermana.

Respecto a la forma de hablar de Arnold Friend, el lector ha podido ya darse cuenta de que emplea la jerga juvenil para parecer más joven, como parte de su disfraz. Uno no

⁷⁴ En ocasiones se produce un fenómeno en los diálogos, que hasta ahora no se ha mencionado, en el que las palabras de Arnold Friend parecen ser un eco de las de Connie. Así, por ejemplo, ahora Connie dice: “Maybe you two better go away” y Arnold replica: “Maybe you better step out here” (p. 46).

puede evitar reparar en el contraste que produce su tono autoritario – que se aprecia fácilmente por el uso constante del imperativo y del futuro – mezclado con el uso de apelativos cariñosos como “honey” o “sweetheart”. Esto podría indicar su voluntad de ser percibido como alguien inofensivo a pesar de que su discurso es terrorífico:

Now, **what you’re going to do is this: you’re going to come** out that door. **You’re going to sit up** front with me and **Ellie’s going to sit in the back** [...] **I’m your lover. You don’t know what that is but you will** [...] I know that too. I know all about you [...] I’ll hold you so tight you won’t think you have to try to get away or pretend anything because you’ll know you can’t. And I’ll come inside you where it’s all secret and **you’ll give in to me** and you’ll love me. (p. 47)

De este pasaje pueden comentarse varias cosas. En primer lugar, el lector puede apreciar cómo Arnold Friend se dedica a dar órdenes, es el individuo que orquesta la acción. Por otro lado, sigue presente la oposición conocimiento-ignorancia y él se (auto)identifica con el rol del maestro que pretende instruir al alumno. Otro aspecto a tener en cuenta es que Arnold Friend se cataloga a sí mismo como el amante de Connie y, aquí el lector observa que ha habido una progresión en la relación de ambos personajes desde el punto de vista del protagonista masculino. Así, al principio cuando aparece frente a la puerta de Connie le dice: “I’m gonna be your friend” (p. 41), más tarde afirma que: “I’m your friend” (p. 44) y ahora manifiesta: “I’m your lover” (p. 47), lo que implica que el grado de intimidad ha aumentado de manera desmesurada en muy poco tiempo. Por último, de la frase “you’ll give in”, el lector deduce que Connie se mostrará renuente ya que la experiencia se intuye negativa o perjudicial para ella.

Ella le grita que se calle, que está loco y que la gente no habla de esa forma. Se tapa los oídos “as if she’d heard something terrible, something not meant for her” (p. 48). En este punto, las alusiones a los síntomas físicos de la joven, que el narrador ya se ha encargado de introducir, se vuelven recurrentes⁷⁵: “She felt a little lightheaded. Her breath was coming quickly” (p. 47), “Her heart was almost too big now or her chest and its pumping made sweat break out all over her” (p. 48) o “She was panting” (p. 49). Asimismo, el terror altera la percepción que Connie tiene de su entorno y todo lo que le era familiar, ahora se ha vuelto extraño, irreconocible: “The kitchen looked like a place she had never seen before, some room she had run inside but that wasn’t good enough, wasn’t going to help her” (p. 49) y “Her eyes darted everywhere in the kitchen. She

⁷⁵ Ya habían empezado en la página 45: “her heart began to pound faster”.

could not remember what it was, this room” (p. 50). Es evidente que Connie se encuentra en un estado de enajenación.

Frente a la resistencia de Connie, quién amenaza con llamar a la policía, Arnold Friend se acerca tambaleándose hacia el porche. Sus movimientos son cada vez más inestables (repetición del término: “wobbled”) por lo que maldice, empleando la misma expresión que Connie anteriormente (“Christ!”) aunque incluso el balbuceo de esta palabra suena forzado. Él sonríe, de nuevo, con el propósito de tranquilizarla pero produce el efecto contrario puesto que Connie piensa que “his whole face was mask” (p. 48). A medida que ella toma consciencia del peligro que supone la aparición de este extraño, el disfraz de él, la máscara, se resquebraja. Por ejemplo, las botas están colocadas en un ángulo que causa la impresión de que están vacías.

Él promete no entrar en la casa pero aclara que si ella coge el teléfono esta promesa deja de tener validez. Connie se precipita hacia adelante, situándose cada vez más cerca de él, para cerrar la puerta. Arnold objeta: “It’s just a screen door. It’s just nothing (...) anybody can break through a screen door and glass and wood and iron or anything else if he needs to, anybody at all, and specially Arnold Friend. If the place got lit up with a fire, you’d come runnin’ out into my arms” (p. 49). Curiosamente, algunas de estas siniestras palabras, evocan en Connie el ritmo y la letra de una canción del año anterior.

Connie repite que su padre volverá a casa para recogerla en cualquier momento, mostrando de nuevo su estado de indefensión y una actitud propia de una niña pequeña. De hecho, la manera que tiene de pronunciar estas palabras (“She spoke in a dry, rapid voice, hardly raising it for him to hear” p. 49) sugiere una forma de convencerse a sí misma o, incluso, una invocación (manifestación de su deseo). Rápidamente, Arnold Friend niega que su padre vaya a venir y se inclina en una reverencia burlona, volviendo a perder el equilibrio. Para Connie, ahora es evidente que en el interior de las botas hay unas alzas que el hombre utiliza para parecer más alto. En este momento, Ellie abre la boca por primera vez en el relato ofreciéndose a cortar la línea telefónica. Arnold Friend le dice que se calle, que este asunto no tiene nada que ver con él.

Connie pregunta: “What – what are you doing? What do you want?” (p. 50) y, más tarde: “What are you going to do?” (p. 51). Esta curiosidad⁷⁶, fruto del pánico, sin duda, contrasta con la actitud que Connie tomará en la resolución, en la que, como se verá, se ha obrado un cambio en la protagonista que ya no duda sino que se muestra resignada. Acto seguido, Connie amenaza otra vez con llamar a la policía. Arnold Friend le recuerda la promesa de no entrar en la casa a menos que ella toque el teléfono. El narrador recalca que la forma de hablar del hombre es como la de un héroe de película que está declarando algo importante. En el diálogo aparece en varias ocasiones la oposición “in-out” y cada marco espacial parece pertenecer a uno de los personajes. Así, Connie se aleja de la puerta pero no se decide a esconderse en otro lugar de la casa porque le estaría dando a Arnold Friend la oportunidad de invadir este espacio.

Si hasta este momento Arnold Friend se ha mostrado persuasivo y, aparentemente, amable, ahora amenaza a Connie con hacer daño a su familia. Ellie toma la palabra por segunda y última vez, repitiendo su ofrecimiento de cortar el cable del teléfono y la voz narrativa hace hincapié en que “He held the radio away from his ear and grimaced, as if without the radio the air was too much for him” (p. 50). La réplica de Arnold Friend consiste en una retahíla de expresiones típicas de un adolescente (la mayoría precedidas por la partícula negativa “don’t” que enfatiza su rechazo), algunas de ellas pasadas de moda. Además, le dice a Connie: “Don’t mind him, honey, he’s just a creep. He’s a **dope**” (p. 51), término que ya había utilizado antes Connie, en la charla con su madre, al referirse a su amiga, prolongando la sensación de eco a la que ya se ha hecho referencia en párrafos anteriores.

De pronto, Arnold Friend cambia el rumbo de la conversación y le pregunta a Connie por una anciana que *reside* en la misma calle. Connie especifica que está muerta (lo repite tres veces), introduciendo así otra temática que puede (o no) vincularse con el futuro próximo de la joven. Seguidamente, el hombre retorna la conversación a la cuestión principal, incitándola a salir de la casa. Connie formula la que será su última pregunta: “What are you going to do?” (p. 51), y Arnold Friend responde: “Just **two things, or maybe three** [...] and you’ll like me the way you get to like people you’re close to. You will. **It’s all over for you here**, so come on out” (p. 51). De estas líneas

⁷⁶ A lo largo del episodio Connie ha formulado distintas preguntas: “Who the hell do you think you are?” (p. 40), “How do you know what my name is?” (p. 42), “How’d you find out all that stuff?” (p. 43), “How do I know?” (p. 44), “What sign?” (p. 44), “Hey, how old are you?” (p. 45), etc.

destaca la imprecisión de lo que va a ocurrir. Ciertamente, puede deducirse que Arnold Friend evita a propósito ser específico para no asustarla pero esto contrasta abiertamente con la claridad de todo lo que ha dicho anteriormente. Respecto a la segunda oración destacada, podría ser irónica e indicativa de que la vivencia que la joven va a experimentar será negativa, ya que a Connie no le gustan las personas más cercanas a ella (su familia) y, cuando hace referencia a su mejor amiga lo hace como “that dope”. En cuanto “It’s all over for you here”, es una alusión a la canción de Bob Dylan a quién está dedicado el relato además de una sentencia que penetra en la mente de la protagonista e impulsa su último intento de escapar de la situación.

Connie coge el teléfono y en su oído resuena el sonido que el objeto emite pero “she was so sick with fear that she could do nothing but listen to it” y “her fingers groped down to the dial but were too weak to touch it” (p. 52). Repentinamente, Connie empieza a gritar, a llamar a su madre y “she felt her breath start jerking back and forth in her lungs as if it were something Arnold Friend was stabbing her with again and again with no tenderness” (p. 52), siendo este el pasaje en el que los síntomas físicos de la joven llegan al clímax. El estallido del terror provoca que Connie quede atrapada en sí misma del mismo modo que está atrapada en la casa. La comparación entre el cuerpo de la protagonista y la casa permite profundizar en la interpretación del marco espacial.

3.3 Desenlace

La resolución arranca con la expresión temporal “After a while” (p. 52), del mismo modo que lo hacía la llegada de Arnold Friend. Connie se encuentra sentada en el suelo de la cocina con la espalda, llena de sudor, pegada a la pared. Desde la puerta, Arnold Friend la conmina a colgar el teléfono y ella lo aleja de sí. Acto seguido, hace caso de las palabras de Friend, actuando de manera mecánica, como una autómatas. De hecho, el narrador explica que: “She was hollow with what had been fear but what was now just an emptiness” (p. 52). Complacido, Arnold Friend declara:

The place where you came from ain’t there any more [...] This place you are now – inside your daddy’s house – is nothing but a cardboard box I can knock down any time. **You know that and always did know it** [...] We’ll go out to a nice field, out in the country where it smells so nice and it’s sunny [...] and **I’ll show you what love is like, what it does. The hell with this house! It looks solid** all right [...] put your hand on your heart, honey. Feel that? **That feels solid too but we know better. Be**

nice to me, be sweet like you can because what else is there for a girl like you but to be sweet and pretty and give in?" (pp.52-53)

Aquí reaparece la oposición conocimiento-ignorancia pero con algunas diferencias. Cuando Connie es el sujeto del verbo, Arnold Friend hace referencia a que ella sabía que esto iba a suceder, como si fuera algo inevitable. No obstante, él sigue siendo el poseedor de la experiencia, por eso se (auto)impone la tarea de enseñarle a la joven lo que es el amor. También sigue el paralelismo entre la casa y el cuerpo de Connie. Según las palabras de Arnold Friend, aunque ambos parecen sólidos, no lo son. La pregunta que plantea al final es escalofriante y contiene una repetición de la expresión "to give in", de la que se desprenden las connotaciones negativas antes mencionadas.

A pesar de que Connie se esfuerza en encontrar una salida: "She thought, I have got to think. I have got to know what to do" (p. 53), ella representa la ignorancia, la inexperiencia por lo que es incapaz de actuar. El cambio en Connie ya se ha producido, como demuestra la siguiente información: "He ran a fingernail down the screen and the noise did not make Connie shiver, as it would have the day before" (p. 53) y, por primera vez, ella piensa que no hay nada que le pertenezca. La evolución de Connie va acompañada de una despersonalización: "She watched herself push the door slowly open as if she were back safe somewhere in the other doorway, watching this body and this head of long hair moving out into the sunlight where Arnold Friend waited" (p. 54), que queda patente con la sustitución del pronombre "her" por "this".

Los movimientos de Connie obedecen a las demandas de Arnold Friend que sigue dando órdenes tanto a la joven como a Ellie, aunque su tono autoritario se diluye porque, tal y como enuncia el narrador, sus palabras son parte de un hechizo amable (efecto semejante al que la música provoca en Connie). Recuperando la temática de la familia, Arnold Friend manifiesta que: "they don't know one thing about you and never did and honey, you're better than them because not a one of them would have done this for you" (p. 53), que podría sugerir que Connie se está sacrificando por su familia. No obstante, como se verá más tarde, estas palabras son susceptibles de ser interpretadas de otra forma.

Del párrafo que pone punto y final a la narración destaca, por un lado, que Arnold Friend le habla a Connie utilizando el apelativo cariñoso: "My sweet little blue-eyed girl" (p. 54), que nada tiene que ver con los rasgos físicos de Connie (ella tiene los ojos

marrones) y lo hace en un “half-sung sigh”, como si estuviera cantando una canción. Por otro lado, la frase “so much land that Connie had never seen before and **did not recognize except to know** that she was going to it” (p. 54), termina el relato reiterando la idea de que Connie está a punto de dejar atrás su inocencia y adentrarse en un territorio desconocido (inundado de luz) que completará su transición de niña a mujer.

4. Arnold Friend: la proyección de los deseos y los miedos de Connie

El título del relato expresa una dualidad (temporal y espacial) que está presente hasta el final del texto y que actúa como eje temático central. Alrededor de este eje se articulan distintos marcos o hilos temáticos que el análisis del texto nos permite distinguir: la ambigüedad de las apariencias, la familia, la ensoñación constante de Connie que dificulta distinguir entre realidad y sueño, la música (ya presente en la dedicatoria) unida a la concepción del amor romántico que tiene la protagonista (y que se opone a la sexualidad a la que Arnold Friend hace alusión insistentemente), la oposición conocimiento-ignorancia o experiencia-inocencia, la oposición interior-exterior y el binomio deseo-miedo. La estructura de la dualidad queda reforzada a nivel formal por el recurrente uso de la comparación (especialmente introducida por la conjunción “as if”). En suma, estos elementos son los que se utilizarán seguidamente para defender la hipótesis de que Arnold Friend es un producto de la mente de Connie, una proyección de los deseos y los miedos que ella siente principalmente hacia el acto sexual pero que va más allá, ya que este se vincula con la entrada a la edad adulta. Es decir, el sexo es un punto de inflexión, un rito de iniciación o de paso que la llevará a la edad adulta, un cambio permanente en su condición como individuo.

El lector conoce a Connie en una escena doméstica que sirve como introducción del marco familiar. Connie es una joven de quince años que vive permanentemente pendiente de su aspecto y en un estado de ensoñación inducido por la música. Su familia está formada por una madre que no cesa de quejarse de la vanidad de Connie y se dedica a menospreciarla diciendo que no sabe hacer nada, comparándola constantemente con el segundo miembro de la familia, June, la hermana mayor que a sus veinticuatro años sigue en casa de sus padres y trabaja en el instituto en el que estudia Connie y, finalmente, un padre que aparentemente sólo destina su tiempo a trabajar, comer, dormir y leer el periódico y que ni siquiera se molesta en hablar con ellas.

La falta de comunicación es lo que llama más la atención de esta familia que, por otro lado, se muestra como totalmente convencional. Las preguntas que formula el título de la obra: “Where are you going?” y “Where have you been?”, nunca son pronunciadas por sus padres, ni siquiera después de las salidas nocturnas de su hija, lo que no sólo demuestra el desinterés o la nula implicación en la educación de Connie sino que, según Wegs,⁷⁷ los desacredita como guías morales. De hecho, el peso que tienen en la vida de la joven puede percibirse como escaso si se tiene en cuenta que el narrador nunca menciona sus nombres⁷⁸. La falta de interacción personal y la tensión u hostilidad que impera en las relaciones entre las tres mujeres provocan que Connie se sienta a disgusto en su propia casa, incluso atrapada en un entorno aburrido y rutinario del que quiere escapar, por eso las salidas con sus amigas son para ella un momento de liberación.

Esta divergencia entre los sentimientos que producen en Connie ambos entornos (interior y exterior) motiva que ella adopte deliberadamente una dualidad. Así, mientras en casa su apariencia y su comportamiento son más cercanos a los de una niña, fuera de ella su ropa luce de manera diferente, su andar es “languid enough to make anyone think she was hearing music in her head” (p. 36), su boca pasa de ser pálida a “bright and pink” (p. 36) y su risa “high-pitched and nervous” (p. 36) evocando el sonido de los brazaletes que tintinean siguiendo el ritmo de sus pasos y que hace que la gente voltee sus cabezas para mirarla. Además, las salidas con sus amigas resultan no ser tal sino que las jóvenes apenas pasan tiempo juntas y se dirigen a un restaurante con el propósito de encontrar a algún chico para pasar el rato. Este lado de Connie, que ella se empeña en ocultarle a su madre trazando “thick clear lines” (p. 38) entre su comportamiento y el de otras chicas, refleja “her desire to appear self-assured in a situation that she doesn’t really know very much about”.⁷⁹ En este punto quisiera destacar la escena en la que Connie le pregunta a su amiga cómo ha ido la película y esta le responde: “You should know” (p. 37).⁸⁰ Tras el análisis el lector podría preguntarse: ¿Realmente Connie lo sabe? Si, en efecto, la amiga es igual de inexperta que Connie en las relaciones sexuales, el énfasis no expresaría más que una complicidad entre los actos de las jóvenes. Por otro lado, si la amiga de Connie ya ha experimentado el sexo, la cursiva podría ser una señal

⁷⁷ WEGS, J. M. *Op. cit.*, p. 67.

⁷⁸ Sin embargo, el nombre de June, por quién Connie parece albergar unos sentimientos más intensos (seguramente fruto de las comparaciones de la madre) sí aparece.

⁷⁹ WILSON-JORDAN, JACQUELINE (2003). “Joyce Carol Oates’s ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’ As an Initiation Story”. *Eureka Studies in Teaching Short Fiction*, 3, num.2: p. 50.

⁸⁰ Tal y como se ha apuntado anteriormente, el énfasis no es mío sino que aparece originalmente en el texto.

de que las líneas que Connie se esfuerza en trazar frente a su madre realmente sí existen, aunque ella lo desconozca. Se trata de una suposición, tal vez, arriesgada teniendo en cuenta que en el texto no se encuentran evidencias de ello, pero uno de los hilos temáticos del relato es la oposición conocimiento-ignorancia y, cómo ya se ha dicho, la ignorancia está asociada al personaje de Connie.

De la aventura nocturna de las jóvenes, el acontecimiento más relevante es la aparición de Arnold Friend. Es importante prestar atención al elemento de la música, en el que seguidamente se ahondará, ya que es lo que permite que la entrada de las jóvenes a un restaurante sucio y lleno de moscas⁸¹ se equipare a la llegada a un recinto sagrado (comparación introducida por la conjunción “as if”),⁸² lo que permite indagar un poco más en la manera en la que Connie percibe el mundo que le rodea. La sensación de irrealidad está presente en toda la escena y cuando Connie camina con Eddie por el parking, paseando sus ojos por los parabrisas y los rostros de la gente, parece estar en un estado de ensoñación o trance. De hecho, se especifica que su rostro brilla con una alegría o un gozo que no tiene nada que ver con Eddie ni con el lugar: “it **might** have been the music” (p.37). Esta intensa sensación podría identificarse con los impulsos eróticos latentes (y reprimidos) de la joven que ella ignora, por eso la relaciona vagamente con la música. Siendo así, es coherente que el momento en el que ella inspira “with the pure pleasure of being alive” coincida con el cruce de miradas con Arnold Friend. Su deseo se estaría personificando en este personaje cuya presencia, a pesar de dirigirle unas palabras a Connie, pasa desapercibida para Eddie.

Respecto a la música, juega un papel fundamental en la vida de Connie. Básicamente, la visión del mundo que tiene Connie, lo que incluye el amor y las relaciones, se construye

⁸¹ El restaurante está presidido por la figura de un chico sonriente. A este respecto, es interesante el comentario de Jacqueline Wilson-Jordan (*Op. cit.*, p. 50): “The Big Boy, at the beginning of the story, serves as a metaphor for the central focus in Connie’s life: boys dominate her thoughts as much as the restaurant icon dominates the night sky”.

⁸² La segunda vez que aparece esta conjunción es cuando la familia de la joven se va a la barbacoa y Connie observa y critica el aspecto de su hermana de la que dice que se arregla demasiado para ir a un lugar plagado de niños y moscas. Salvando las distancias, es lo mismo que hace ella cuando sale de casa. El restaurante que tanto le gusta está lleno de moscas y, aunque no hay niños pequeños, sí se hace referencia a un episodio en el que un chico de su edad trata de ligar con ella y lo rechaza porque lo considera demasiado joven. Curiosamente, el chico mayor con el que pasa unas horas, Eddie, se presenta sentado en un taburete “turning himself jerkily around, in semicircles and then stopping and turning back again” (p. 37), es decir, la primera impresión que tiene el lector de Eddie es la de un chico infantil que juega como un niño. Esto refuerza la idea de que toda afirmación introducida por la conjunción “as if” es, cuanto menos, dudosa.

y cobra sentido gracias a las canciones que escucha.⁸³ La música es la sustituta de la educación parental así como de la espiritualidad, es su única guía, y forma parte de la identidad de Connie y de sus valores. Esto la lleva a tener una concepción totalmente idealizada y superficial del amor, basada en la apariencia física: “not the way someone like June would suppose but sweet, gentle, the way it was in movies and promised in songs” (p. 39). No obstante, su idea de amor parece estar desconectada de lo carnal. Ciertamente, en ningún momento del relato se especifica que Connie sea virgen pero se intuye por la reacción infantil que muestra ante las proposiciones abiertamente sexuales de Arnold Friend: “She put her hands up against her ears as if she’d heard something terrible, something not meant for her” (p. 48). No sólo eso, sino que se aleja del umbral, símbolo que se abordará más adelante. Es más, se confirma que su percepción del sexo es terrorífica cuando, dominada por el miedo, siente “as if it were something Arnold Friend was stabbing her again and again with no tenderness” (p. 52)⁸⁴. Así, mientras Connie disfruta saliendo con varios chicos y quiere experimentar, el lector supone que tales experiencias son limitadas. De algún modo, para Connie es todo un juego en el que ella tiene el control (que no tiene en casa) y el poder de atraer a los hombres, lo que alimenta su vanidad. Podría decirse que Connie se disfraza de adulta, aparenta ser más sofisticada y experimentada de lo que realmente es.

En el relato, la música aparece también íntimamente ligada a los momentos de ensoñación y de irrealidad (recurrencia de palabras como: “daydreams”, “dreaming”, “sleepy”, “dazed”, etc.). Cuando la familia de Connie se va a la barbacoa y ella decide que no quiere acompañarlos (esto podría ser interpretado como deseo de independencia) se queda dormida bajo el sol y cuando despierta apenas reconoce su entorno (la casa le parece más pequeña). Además, justo después Connie entra en casa y enciende la radio⁸⁵, tras escuchar música durante hora y media: “(she) bathed in a glow of slow-pulsed joy that seemed to rise mysteriously out of the music itself and lay languidly about the airless little room, breathed in and breathed out with each gentle rise and fall of her chest” (p. 39), lo que, como ya se ha apuntado antes, indicaría que se ha quedado

⁸³ HEALY, JAMES (1983). “Pop Music and Joyce Carol Oates’ ‘Where Are You Going, Where Have You Been?’”. *Notes on Modern American Literature*, 7: ítem 5, p. 1.

También ver: Easterly, Joan. *Op. Cit.*, p. 541, Weinberger, G. J. *Op. cit.*, p. 206 o Wilson-Jordan, Jaqueline. *Op. Cit.*, p. 53.

⁸⁴ De estas dos citas hay que destacar, de nuevo, la presencia de “as if”.

⁸⁵ En el texto se puede leer: “(she) turned on the radio to drown out the quiet” (p.39). Aunque aquí es un sustantivo, momentos antes se utiliza la misma palabra para describir al padre. Esto refuerza la idea de que el discurso musical sustituye al paterno.

dormida. Además, la imprecisión temporal con la que inicia el episodio de Arnold Friend, confirmaría que se trata de un sueño. Otros elementos que ratificarían esta suposición son, por un lado, la transformación del entorno familiar en algo ajeno y, por otro lado, la incapacidad de Connie para marcar el teléfono (parálisis propia de las pesadillas que, en este caso, se explicaría por la mezcla de deseo y miedo). El marco del sueño garantiza que el personaje de Arnold Friend es un producto de la mente de la joven.

Cuando Arnold Friend aparece en la casa de Connie para llevarla a dar una vuelta en su coche, Connie declara que no lo conoce. A pesar de ello, en ningún momento llega a negar que tuvieran una cita. Lo más destacable de este pasaje es que aunque Connie trata de no mostrar ninguna emoción, el lector intuye que se siente atraída hacia él y tentada a decirle que sí (no sólo por su aspecto sino porque en el coche del *chico* se escucha la misma música que en la casa de Connie). La apariencia de Arnold Friend le resulta familiar a Connie porque es la suma de los chicos que ha conocido y que terminan convirtiéndose en una abstracción.⁸⁶ En cuanto a la forma de hablar de este personaje, mezcla de jerga juvenil y letras de canciones, se explica fácilmente en el contexto del sueño ya que la voz de Arnold Friend es, al final, la voz de Connie.⁸⁷ Tal vez por eso, la forma de presentarse de Arnold Friend es tan extraña: “I wanta introduce myself, I’m Arnold Friend and that’s my real name” (p. 41). En lugar de percibir con sospecha esta frase, podría entenderse como un modo de reafirmación reflejo de la búsqueda de identidad de Connie, quién prácticamente vive una doble vida, tiene dos caras, dos formas de actuar completamente opuestas y se siente perdida.

Mientras le enseña lo que está pintado en el coche, Arnold Friend hace hincapié en un código formado por tres números que suman sesenta y nueve, clara alusión sexual que Connie no logra entender. A partir de este momento se desarrolla la oposición experiencia-inocencia, con Arnold ejerciendo una especie de papel de guardián del conocimiento. La presencia del verbo “to know” es recurrente y el sujeto de la oración suele ser Arnold Friend cuando se trata de una oración afirmativa y Connie cuando se trata de una frase negativa o interrogativa (a ella va asociado en un principio el verbo “to recognize”). No es casualidad que a medida que Arnold Friend emplea un lenguaje

⁸⁶ “But all the boys feel back and dissolved into a single face that was not even a face but an idea, a feeling, mixed up with the urgent insistent pounding of the music and the humid night air of July” (p. 38)

⁸⁷ Esta también es la razón por la que Arnold Friend sabe tanto de Connie, hace un comentario despectivo sobre June y se produce ese fenómeno de eco en los diálogos.

más directo, incluso podría calificarse de agresivo, y deja claro que su intención es mantener relaciones sexuales con la protagonista su disfraz de adolescente se haga pedazos: “his whole face was mask” (p. 48) y Connie descubra, con horror, que se trata de un hombre mayor. Arnold Friend expresa aquello que Connie desconoce y/o reprime, lo que ella nunca se atrevería a decir en voz alta. Por eso el ambiente se vuelve claustrofóbico, asfixiante, porque para la protagonista él constituye una amenaza, aunque no lo sea objetivamente (aquí merece la pena recordar que además de un sueño, la información que proporciona el narrador está filtrada por la mente de la protagonista).

Arnold Friend se convierte en una figura terrorífica porque el deseo de Connie va ligado al miedo, un miedo que puede explicarse por su ignorancia respecto al sexo – razón que explicaría la repentina vaguedad de Arnold Friend al decir que van a hacer dos o tres cosas, a pesar de haber sido tan explícito en la mayoría de sus intervenciones que, por otro lado, son frases que a Connie le recuerdan a canciones – pero que va más allá. Como se ha dicho, Connie asocia el sexo a la vida adulta y es algo a lo que ella teme. Una de las razones, la más superficial, podría ser que le da pánico convertirse en una versión sombría de sí misma como considera que le ha pasado a su madre. Otro de los motivos podría ser que le da pánico acabar atrapada en un matrimonio infeliz como el de sus padres o en una relación en la que ella, que ahora siente que tiene poder sobre los chicos, termina dominada por su pareja.⁸⁸ Asimismo, podría ser que a Connie le da miedo hacerse mayor porque teme la muerte, motivo que se introduce al nombrar a una anciana vecina y que, en el caso de Connie, podría ser simbólica, representando el fin de una etapa en la vida de la protagonista.

Si Arnold Friend simboliza el deseo y a la vez el miedo de Connie de adentrarse en la edad adulta, no extrañan sus palabras: “This place you are now – inside your daddy’s house – is nothing but a cardboard box I can knock down any time. You know that and always did know it” (p. 52). Crecer, madurar, superar etapas y entrar en otras es propio de la condición humana, de la vida. Por eso es incapaz de llamar a la policía, por eso es inútil que grite llamando a su madre o amenace con que su padre volverá a por ella y, tal vez por eso, Arnold Friend le dice que ningún miembro de su familia habría hecho esto por ella: es algo que Connie debe hacer por sí misma. Arnold Friend conoce la verdad y, en el momento en el que Connie la asume, deja de sentir miedo. Por eso obedece las

⁸⁸ Arnold Friend le dice: “Be nice to me, be sweet like you can because what else is there for a girl like you but to be sweet and pretty and give in?” (p. 53)

órdenes de Arnold Friend de manera mecánica y con resignación, el paso que tiene que dar es inevitable (la otra opción es convertirse en su hermana June quién, como se ha dicho, sigue viviendo en casa de los padres y trabaja en el instituto, lo que significa que sigue estancada en el pasado). El espacio familiar simboliza también la inocencia, la infancia, la inexperiencia, la consciencia, etc., razón por la que Arnold Friend dice que él no pertenece a ese lugar. Él no entra a buscarla y la anima a salir voluntariamente (no pretendo obviar las amenazas que profiere el hombre pero, si se enmarca todo dentro de un sueño la interpretación al respecto es más flexible)⁸⁹. Además, la casa es un espacio que ya se ha quedado pequeño como bien reflejan las gafas de Arnold Friend o como Connie percibe cuando *se despierta*. La seguridad que ofrece la casa familiar es temporal, así como la infancia. Es simbólico que Connie deba cruzar el umbral, que es una frontera, separación y a la vez conexión, entre dos realidades (o la incursión de Connie en su inconsciente). Cuando Connie se queda dormida en el jardín, el paisaje es una línea de árboles que hace a su vez de verja (p. 39), símbolo del límite y la protección del hogar, pero cuando al final se dirige hacia Arnold Friend el paisaje se describe como: “so much land that Connie had never seen before and did not recognize except to know that she was going to it” (p. 54), un territorio desconocido y por explorar que, no hay que olvidar, está bañado por la luz.

Finalmente, recalcar que la aparición de Arnold Friend, entendida como proyección de los deseos y los miedos de Connie, permite responder a las preguntas que plantea el título de la obra. Así, la respuesta a “Where Have You Been?” sería “childhood” y la solución a “Where Are You Going?” sería “adulthood”. Así pues, no es de extrañar que sea Connie la que formula la pregunta más parecida a una de las que aparecen en el título (“Where’re we going?” p. 43) y que sólo ella, ya sea mediante un sueño y una proyección del inconsciente, sepa responder.

5. Conclusiones⁹⁰

Cuando alguien lee por primera vez el célebre relato de Oates, *Where Are You Going? Where Have You Been?* tiende a calificarlo como obra de suspense o de terror. No obstante, si se relee con la debida atención, uno puede darse cuenta de que el texto presenta una riqueza tal que es difícil encontrar una interpretación única que sea

⁸⁹ Así, las amenazas son producto del inconsciente de la propia Connie que sabe que una parte de ella se resiste a avanzar.

⁹⁰ Por cuestiones de extensión, me limito a sintetizar este apartado lo máximo posible.

satisfactoria. Por esta razón la pregunta: ¿Quién o qué es Arnold Friend? tiene tantas respuestas. Ciertamente, si prestamos atención a las fuentes que inspiraron a la autora a la hora de escribir el relato, lo más lógico resulta posicionarse con aquellos autores que defienden o bien que Arnold Friend es un psicópata o bien con los que ven en este personaje una figura sobrenatural y/o demoníaca.

Que Arnold Friend es un demente cuyo propósito es violar y matar a la protagonista parece evidente si se comparan las similitudes entre la trama y el asesinato de la joven Alleen Rowe a manos de Charles Schmid. Además, la caracterización de Arnold Friend podría estar moldeada siguiendo las características físicas de este hombre (la peluca negra, el maquillaje, las alzas, etc.). Siguiendo la teoría de Anthony Ellis, Eddie (el chico con el que Connie pasa unas horas) sería también Ellie, el acompañante de Arnold Friend. De este modo, se explicaría la amplia información que este personaje tiene sobre la protagonista, que, por otro lado, también puede explicarse de manera realista si se piensa que es un acosador que ha estado siguiendo a Connie y se ha presentado ante su puerta el día que sabe que está desprotegida porque su familia se ha marchado.

Asimismo, si el relato está basado en el mito de la muerte y la doncella, no es de extrañar que muchos estudios identifiquen a Arnold Friend o bien con la propia muerte o bien con una figura satánica que se presenta ante la puerta de Connie para, primero llevarse su inocencia y, después, matarla. La marca de la X, el conocimiento que tiene de la protagonista, disfrazarse de aquello que es más atractivo para la joven, su forma tambaleante de caminar que escondería las pezuñas de una criatura sobrehumana o la influencia que ejerce sobre ella serían algunas de las pruebas de que Connie es la próxima víctima del diablo. Es preciso añadir, que la mayoría de estas posturas suelen ir acompañadas de una comprensión del conjunto del relato como un retrato de la decadencia de la sociedad americana de los años 60, una sociedad materialista que ha perdido los valores espirituales y que se conforma con venerar falsos ídolos.

Sin embargo, otros críticos contemplan la posibilidad de que Arnold Friend sea una proyección de Connie, un producto de su mente (con matices bien distintos) y de que todo el episodio es un sueño de la protagonista. La hipótesis de partida de este trabajo se engloba dentro de este grupo ya que lo que se plantea es que Arnold Friend es la personificación del deseo y del miedo que siente Connie hacia el acto sexual y sus

consecuencias, esto es, la entrada a la edad adulta. Tras realizar el análisis, creo que el texto ofrece suficientes elementos como para ratificar la validez de esta teoría.

Ya el título del relato expresa una dualidad (temporal y espacial) que sigue presente a lo largo de todo el relato. Las cuestiones que plantea hacen referencia al pasado y al futuro lo que refuerza la idea de que el presente es un momento crucial para la protagonista. Siendo este el eje central, el análisis del texto permite esbozar otros marcos temáticos:

1) La ambigüedad de las apariencias cuyo máximo exponente son Connie y Arnold Friend. Mientras ella es una joven que se disfraza de adulta y vive una doble vida, comportándose de manera distinta dentro y fuera de casa, Arnold Friend disfraza su madurez de juventud para llamar la atención de la joven. Merece la pena reiterar que a medida que el miedo se apodera de Connie, el aspecto del personaje masculino va tornándose más y más grotesco (focalización interna).

2) La familia. Resulta evidente que los vínculos que relacionan a los miembros de esta familia son muy frágiles. Con un padre que queda relegado a un plano totalmente secundario y cuya presencia es prácticamente nula, el foco se centra en la relación de las tres mujeres que está marcada por la indiferencia, las quejas, los reproches, la envidia (presumiblemente) y la hostilidad. Esa es la razón por la que Connie se siente atrapada en un ambiente que no la ayuda a evolucionar porque no tiene ningún modelo a seguir. Además, sus progenitores demuestran escaso interés en la vida de su hija y nunca le preguntan las cuestiones que titulan el relato.

3) La ensoñación que dificulta distinguir entre realidad y sueño. La ensoñación es el medio de escape que utiliza Connie para huir de una realidad que le resulta tediosa. Asimismo, esta ensoñación suele ser producto de la música, siempre presente en el relato, que actúa como marco de referencia para la joven. Su identidad y el modo en que concibe el mundo están estrechamente vinculados con las letras de las canciones que escucha. Esto implica una visión del amor muy alejada de la realidad, totalmente idealizada y desconectada de lo carnal. Connie no es capaz de identificar sus impulsos eróticos y los confunde constantemente con el efecto que la música tiene en ella. A nivel formal, la mayoría de pasajes contienen la conjunción “as if”, que expresa duda o irrealidad (esto también se relaciona con el primer punto: la ambigüedad de las apariencias).

4) La oposición conocimiento-ignorancia o experiencia-inocencia asociadas a los personajes de Connie y Arnold Friend respectivamente. La ignorancia de Connie es propia de la edad y, aunque busca emociones y juega con los límites establecidos, es una joven perdida que trata de buscar su identidad. Arnold Friend domina la escena desde el momento en el que aparece, es una especie de guardián del conocimiento, aunque como se ha visto, en cierto momento parece tener limitaciones (cosa que se explica fácilmente si se piensa que su voz es la de la propia Connie). Así, la constante presencia del verbo “to know” suele tener como sujeto a Arnold Friend. Aunque Connie niegue, reprima o ignore sus deseos, una parte de ella, sabe que están ahí. Esa parte, inconsciente se manifiesta personificándose en Arnold Friend.

5) La oposición interior-exterior está muy relacionada con lo anterior. El interior de la casa representa lo familiar, lo conocido, el mundo consciente, la seguridad mientras que el exterior es un terreno basto y desconocido que representa la experiencia, el conocimiento (suele identificarse con la luz), el mundo adulto, el inconsciente de Connie, etc. No es casualidad que entre ambos personajes haya una puerta, un umbral que Arnold Friend promete no cruzar no sólo porque no quiere hacerlo sino porque, como él afirma, no pertenece a este lugar. Además, es Connie la que debe avanzar por su propio pie. Aunque Arnold Friend la persuade e incluso la amenaza, la decisión final es de Connie, que se rinde ante la imposibilidad de quedarse dentro de una casa (y de un cuerpo) en el que se siente encerrada.

6) Binomio deseo-miedo. Connie está en una edad en la que la sexualidad empieza a florecer. Como se ha dicho, Connie disfruta llamando la atención de los chicos porque se sabe atractiva y, de alguna manera, puede decirse que juega a ser mayor cuando está fuera de casa pero la realidad es que es inexperta. Sus deseos (principalmente sexuales) son un territorio inexplorado para ella y están acompañados por el miedo. Por esa razón reacciona de manera tan exagerada ante las insinuaciones directas de Arnold Friend, son palabras que ella no quiere escuchar porque no se atreve a verbalizar (y tal vez ni siquiera a pensarlas). De todos modos, este deseo y miedo centrado en el acto sexual va más allá ya que Connie concibe el sexo como el rito de entrada hacia la edad adulta.

En conclusión, la hipótesis de que Arnold Friend es un producto de la mente de Connie, en concreto la personificación de sus deseos y de sus miedos, no es sencillamente una

mera interpretación al azar sino que encuentra en el texto los suficientes elementos como para ofrecer otra lectura de la obra.

6. Bibliografía

BARENDSE, NANCY (2002). "Connie Turns Fifty: "Where Are You Going, Where Have You Been?" as Postmodern Experience." *Postscript*, vol. 20, num. 1: pp. 24-30.

COULTHARD, A.R. (1989). "Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?' as Pure Realism". *Studies in Short Fiction*, 26, num.4: pp. 505-510.

DESSOMMES, NANCY B. (1994). "O'Connor Mrs. May and Oates's Connie: An Unlikely Pair of Religious Initiates". *Studies in Short Fiction*, vol. 31, num. 3: pp. 433-440.

DICKINSON, PETER (2008). "Riding In Cars with Boys: Reconsidering "Smooth Talk". *Literature Film Quarterly*, vol. 36, Issue 3: pp. 202-214.

EASTERLY, JOAN (1990). "The Shadow of a Satyr in Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Studies in Short Fiction*, 27, num. 4: pp. 537-543.

ELLIS, ANTHONY (2002). "Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?': The Identity of Ellie Oscar, Reconsidered". *Short Story*, vol. 10, Iss. 2: pp. 55-61.

GILLIS, CHRISTINA M. (1981). "'Where Are You Going, Where Have You Been?': Seduction, Space, and a Fictional Mode". *Studies in Short Fiction*, 18, num. 1: pp. 65-70.

GRATZ, DAVID K. (1987). "Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Explicator*, 45, III: pp. 55-56.

HEALY, JAMES (1983). "Pop Music and Joyce Carol Oates' 'Where Are You Going, Where Have You Been?'" *Notes on Modern American Literature*, 7: item 5

HURLEY, C. HAROLD (1987). "Cracking the Secret Code in Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Studies in Short Fiction*, 24, num.1: pp. 62-66.

HURLEY, D. F. (1991). "Impure Realism: Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Studies in Short Fiction*, 28, num.3: pp. 371-375.

KNOTT, JOHN R. y REASKE, CHRISTOPHER R. (1975). "Interview with Joyce Carol Oates" en *Mirrors: An Introduction to Literature*. San Francisco: Canfield Press, pp.17-19.

KOZIKOWSKI, STAN (1999). "The wishes and dreams our hearts make in Oates's 'Where are you going, where have you been?'". *Journal of the Short Story in English*, 33: pp. 89-107.

OATES, JOYCE C. (1970) "Where Are You Going? Where Have You Been?" en *The Wheel of Love*. Nueva York: The Vanguard Press, pp. 34-54.

QUIRK, TOM (1981). "A Source for 'Where Are You Going, Where Have You Been?'" *Studies in Short Fiction*, 18, n. 4: pp. 413-419.

RAPPING, ELAYNE (1985). "Smooth Talk". *Cineaste*, num. 15: pp. 36-37.

ROBSON, MARK (1982). "Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Explicator*, 40, num. 4: pp. 59-60.

RUBIN, LARRY (1984). "Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Explicator*, 42, num. 4: pp. 57-59.

SCHULZ, GRETCHEN y ROCKWOOD, R. J. R. (1980). "In Fairyland, without a Map: Connie's Exploration Inward in Joyce Carol Oates' 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Literature and Psychology*, 30, num. 3-4: pp. 155-167.

SOMACARRERA, PILAR (1994). *El análisis del discurso aplicado a la literatura*. Santander: Ediciones Tantín.

TIERCE, M. y CRAFTON, J. M. (1985). "Connie's Tambourine Man: A New Reading of Arnold Friend". *Studies in Short Fiction*, 22, num. 2: pp. 219-224.

URBANSKI, MARIE MITCHELL (1978). "Existential Allegory: Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Studies in Short Fiction*, 15, n. 2: pp. 200-203.

WEGS, JOYCE M. (1975). "Don't You Know Who I Am?: The Grotesque in Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *Journal of Narrative Technique*, 5: pp. 64-72.

WEINBERGER, G. J. (1988). "Who is Arnold Friend? The Other Self in Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?'". *American Imago: A Psychoanalytic Journal of Culture, Science, and the Arts*, 45, num. 2: pp. 205-215.

WIDMAYER, MARTHA E. (2004). "Death and the Maiden in Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going? Where Have You Been?'" *Journal of the Short Story in English*, 42: pp. 91-109. [Disponible en: <http://jsse.revues.org/383> Fecha de consulta: 16/02/2019]

WILSON-JORDAN, JACQUELINE (2003). "Joyce Carol Oates's 'Where Are You Going, Where Have You Been?' As an Initiation Story". *Eureka Studies in Teaching Short Fiction*, 3, num.2: pp. 47-58.

WINSLOW, JOAN D. (1980). "The Stranger Within: Two Stories by Oates and Hawthorne." *Studies in Short Fiction*, 17: pp. 263-268.

WHITE, TERRY (1993). "Allegorical evil, existentialist choice in O'Connor, Oates, and Styron". *The Midwest Quarterly*, 34: pp. 383-397.