

**FOXFIRE NEVER SAYS NEVER! VANDALISMO Y SOLIDARIDAD: LA  
“PANDILLA” COMO FAMILIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD  
MÁS ALLÁ DE LOS DISCURSOS DE GÉNERO**

*Alejandra García Guerrero*

*Universidad Complutense de Madrid*

La representación cultural de la adolescencia muestra, en general, dos ideas básicas que forman parte del imaginario colectivo: la de la compleja formación de la identidad, con un individuo en lucha consigo mismo que se intenta definir a través de los parámetros de Otridad que la sociedad le ofrece; y la de la rebelión, consecuencia en gran parte de la primera. Si nos paramos a pensar en artefactos culturales concretos, muy pronto nos vienen a la mente imágenes de jóvenes rebeldes que, como héroes, desafían las fronteras del adulto, un adulto encorsetado por toda una serie de leyes que le impiden vivir en libertad y, en definitiva, conformar una identidad que no termine por ser la reproducción de metarrelatos tales como el del dinero, la familia o la religión. Esta lucha hace que, a priori, los adultos consideren a ese individuo a medio formar que es el adolescente un “inconsciente”, un provocador y un loco; aunque en muchas ocasiones esta visión esté teñida de nostalgia ante la imagen de libertad y la ausencia de responsabilidad que, contradictoriamente, ésta encierra.

Sin embargo, la locura en la adolescencia no parte únicamente de la construcción de la identidad como individuo en sí en estas manifestaciones, sino que lleva consigo todas las implicaturas psicológicas y sociales que entran en juego en la configuración de la misma. Una de estas implicaturas es la del género. Sólo hay que detenerse a observar el catálogo de libros y, especialmente, de películas cuyos protagonistas son adolescentes para darse cuenta de la diferenciación que se lleva a cabo a priori entre las jóvenes (delicadas o desviadas, sensibles o *borderline*) y los jóvenes (rebeldes, populares o marginados).

A lo largo de este artículo se intentará ver de qué manera Joyce Carol Oates muestra esta lucha, interna y externa, en la configuración de los personajes en su novela *Foxfire: Confesiones de una banda de chicas*, jugando con la ironización y el distanciamiento con respecto a la performatividad del género dentro de un grupo de chicas que entran y salen, en lucha continua con el Otro y consigo mismas, de la sociedad patriarcal que las oprime. La locura surge, por lo tanto, en dos sentidos primarios: como violencia hacia la

Otredad opresora que encauza y encorseta la formación de la identidad de las protagonistas, mujeres sumisas y futuras esposas de las que no se esperan determinados “comportamientos masculinos”; pero también como violencia autoinfligida, impulso de muerte freudiano ante la falta de reconocimiento en ninguno de los lados de esa frontera establecida por la sociedad. ¿Cómo logran las chicas de *Foxfire* escapar de la performatividad del género, si lo logran? ¿Qué mecanismos se utilizan en la novela para mostrar el acercamiento y la huida de la locura y la violencia que ésta encierra?

### **1. SENSIBLES, LOCAS Y “MARIMACHOS”: CATÁLOGO DE LOCURAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES DE FOXFIRE.**

Era una época de agresiones a chicas y mujeres mayores pero por entonces no disponíamos del lenguaje idóneo para hablar de ello (Oates, 2014: 146)

Como ya he adelantado, la construcción del discurso de lo femenino en *Foxfire: Confesiones de una banda de chicas* es una de las principales causas de locura en sus protagonistas, una locura que es considerada como tal en primer lugar desde fuera, al reconocer el resto de personajes un cuerpo femenino (aunque no siempre evidente, como veremos) en las adolescentes que no se corresponde con el comportamiento esperado de tal cuerpo. Eso crea, en muchas ocasiones, una lucha interna en los personajes, que, como Rita, quieren reaccionar en contra del prototipo femenino pero se ven incapaces de hacerlo, “como si las cosas embarazosas y vergonzosas y en ocasiones alarmantes e incluso dolorosas que le sucedían a Rita estuvieran tan fuera de su control como el tiempo atmosférico y no tuvieran relación precisa con ella, con su yo físico y su femineidad. 'Eso te pasa porque lloras y les gusta verte llorar'” (Oates, 2014: 40). En otras ocasiones, la lucha sigue otro camino y se exterioriza en forma de violencia o de rechazo. Esta representación se mueve siempre, entonces, en dos direcciones, pues para que los rasgos puedan ser reinterpretados el Sujeto no se basta consigo mismo, sino que necesita el reconocimiento de una sociedad que reproduce e hiperboliza esas marcas mediante un ejercicio de simulación basado en la imagen.

Para poder entender en qué sentido estos personajes reproducen, ponen en duda y reinterpretan estas marcas femeninas, debemos pararnos a pensar qué relación establece el Sujeto con el concepto mismo de género. El género, al ser una de las etiquetas que define la esencia humana, es entendido como un enunciado del que se espera un criterio de autenticidad a priori. En otras palabras, podemos decir que, en cierto sentido, un

cuerpo no puede considerarse humano si carece de género. Como explica Judith Butler (2007: 225), el momento en que un bebé se humaniza es aquél en que se responde a la pregunta: “¿es niño o niña?” Sin embargo, el género construye en torno a sí todo un imaginario de etiquetas y reglas implícitas que se alejan de lo puramente individual, convirtiéndose también en criterios de autenticidad toda una serie de actos que parten de una construcción social, y no son consecuencia de un rasgo esencial del individuo. Este tipo de actos son puramente discursivos, y constituyen lo que Butler (2007: 266) denomina “performatividad” mediante su reiteración y su reproducción a partir de normas fijadas fundamentalmente a través del lenguaje verbal y no verbal, es decir, a través de la palabra y del cuerpo. Los actos performativos son puramente culturales, y responden a una serie de normas rígidas que establecen, de manera construida, sus criterios de autenticidad, convirtiendo un enunciado variable e interpretable en un acto en sí mismo del que se espera una interpretación determinada (el ejemplo más claro de acto performativo en lingüística es el del verbo “prometer”). Como está fundamentada en la repetición de una serie de actos por parte de la comunidad, la performatividad del género hace que se ritualicen determinados comportamientos como auténticos a priori, mientras que otros comienzan a ser demonizados mediante el tabú y la prohibición.

De esta manera, el Sujeto reproduce una identidad de género que no es identidad, puesto que se construye a partir de comportamientos impuestos de manera cultural, en primer lugar a partir del lenguaje que, construido también mediante tabúes, mantiene la dicotomía masculino-femenino con todas sus etiquetas, yendo incluso más allá de las mismas. En la obra hay numerosos ejemplos del poder de los actos performativos a la hora de configurar la identidad en cuanto al género en la sociedad americana de los años '50, aunque quizá los tres más claros sean el del matrimonio y el del cuerpo. Que el objetivo de toda mujer debería ser casarse para completar su identidad está más que aceptado en la obra, donde encontramos afirmaciones del tipo “¿Qué te gustaría hacer? Es decir, desde ahora hasta que... te cases.” (Oates, 2014: 400), pronunciada por Mr. Kellogg. El cuerpo hipersexualizado de la mujer, en segundo lugar, aparece como receptáculo para el disfrute masculino a partir del abuso, verbal en múltiples ocasiones (los policías abusan de Legs en la comisaría con comentarios ofensivos referidos a su promiscuidad) y físico en tantas otras, como el episodio de abusos que sufre Lana por parte de los amigos de su hermana o el protagonizado por el tío de Maddy, Wimpy Wirtz, cuya venganza constituirá uno de los primeros triunfos de la banda. Las chicas, en la mayoría de ocasiones, a excepción quizá de Legs, como veremos, no pueden o no

saben escapar de tales discursos, y reaccionan ante ellos con miedo y, en definitiva, con violencia:

Suponiendo que seas buena conmigo, Las palabras sonaron muy esparcidas, dichas con una lentitud poco natural. Wimpy no apartó por un instante la mirada de la cara de la muchacha ni bajó una sola vez la vista mientras colocaba la mano de Maddy sobre sus propios pantalones: sobre sus protuberantes atributos sexuales. Maddy se puso a gritar. Maddy se puso a chillar (Oates, 2014: 102).

La denuncia de la imposición performativa en el proceso de formación de la identidad de las jóvenes protagonistas es evidenciada por Oates, por otro lado, con las brutales descripciones de sus cuerpos. Un ejemplo claro es la oposición, en el catálogo de cuerpos femeninos, de la fisonomía de los mismos, que queda aún más clara en el episodio en el cual las chicas comienzan a usar la técnica del “anzuelo”, consistente en atraer a los hombres con sus “atributos femeninos” para conseguir dinero a cambio a partir del robo —se mantiene en todo momento, por otro lado, el vandalismo y el acto violento como contrapartida irónica por parte de Oates, evitando así que el discurso performativo insertado en la sociedad patriarcal triunfe. Violet Kahn, representante de la belleza delicada, de tez blanca y formas femeninas, puede protagonizar este episodio sin problema, a diferencia de “Goldie, la de la gran osamenta cubierta de carne prieta y nervuda que a sus quince años medía un metro setenta” (Oates, 2014: 53), rechazada como objeto de deseo desde el principio, asumiendo de entrada qué cuerpo puede ser aceptado como femenino y cuál no. Sin embargo, no queda claro en la obra hasta qué punto Goldie rechaza estas etiquetas, pues el discurso atribuido a la joven es bastante débil debido a su caracterización como simple y poco inteligente, apoyada por un comportamiento puramente violento e intolerante (los comentarios racistas y crueles constituyen, se podría decir, la mayor parte de su discurso). ¿Cómo se completa, entonces, la caracterización de la locura más allá de la imposibilidad de huida de las etiquetas performativas en los personajes?

Cheryl Mikkota (2002) aplica la explicación del complejo de Edipo freudiano para analizar de qué manera aceptan los personajes de Oates su estatus de subordinación femenina. Partiendo de la clasificación que Freud lleva a cabo en “Femininity”, Mikkota (2002: 14) sitúa el origen de la locura y la violencia en el complejo de castración femenina que surge en “the relationships between the protagonists and their mothers, [that] reveal a castration complex that explains the daughter’s desire for violence before they enter the Oedipal complex; a desire that is created by the

protagonists' anger and hatred toward their mothers who, in Freudian terms, lack the symbolic power of the penis". Es precisamente cuando intentan desplazarse de la figura de la madre hacia la del padre cuando se vuelven más agresivas y comienzan a expresar su disconformidad como víctimas de la dominación masculina.

Freud (1933: 154) explica el desarrollo del complejo de castración a partir de tres procesos, a partir de los cuales podríamos clasificar a las protagonistas de *Foxfire: Confesiones de una banda de chicas*. El primero de ellos consiste en la inhibición sexual (relacionada con el desarrollo de neurosis), en el cual podríamos situar el personaje de Goldie, que se nos presenta como totalmente desposeída de atributos sexuales. El segundo está relacionado con un complejo de masculinidad, y en él se situarían Maddy y Legs; y el tercero es aquél mediante el cual se llega a la aceptación/establecimiento de una femineidad "normal" (que podríamos completar, medio siglo después, con el adjetivo "performativa" aplicado al género a partir del análisis de Butler), en el cual se situarían el resto de las chicas (Lana, Rita, Violet), que desconocen las herramientas para escapar de los márgenes de la subordinación femenina en la sociedad patriarcal.

Antes de pasar a analizar la locura dirigida hacia el exterior, en forma de violencia contra el Otro, debemos pararnos a analizar el complejo de masculinidad desarrollado por las que considero las dos protagonistas de la obra, Maddy y Legs. Esta última, de quien "nadie hubiera dicho que era una niña" (Oates, 2014: 31), representa en mi opinión el único caso de toma de conciencia de la performatividad del género e intento de huida del mismo. Legs salta, corre y trepa, trabaja, va a la cárcel, compra el coche y compra la casa, aceptando el papel de líder de esa pequeña sociedad matriarcal que supone la banda de chicas, fuerza opositora contra las estructuras de poder del patriarcado "in order to grant women a fórum or place to expound their needs for community among members of their own sex" (Mikkota, 2002: 41). En el caso de Legs, los deseos violentos se ven alimentados a partir de su relación con dos hombres: su padre, Ab Sadovsky, y el Padre Thériault, un sacerdote a quien la Iglesia ha dado la espalda. Mientras que este último aporta el tinte político al pensamiento de la joven con sus ideas marxistas sobre el proletariado y el levantamiento de los oprimidos (aquí entra en juego, claro está, la lectura feminista), la relación con el primero está directamente relacionada con la muerte de la madre. Dado que el acercamiento al padre, quizá el personaje más machista de toda la obra, resulta imposible, Legs se interesará por la

historia de su madre, descrita por Ab básicamente a partir de la otorgación del estatus de objeto sexual, estatus al que Legs no quiere acceder:

(...) sabía portarse como debe portarse una mujer, no como una cualquiera o algo aún peor, sí casi peor, como una mujer que se ha abandonado o que le tiene sin cuidado su aspecto, que no saca partido de sí misma, como tú..., tú podrías ser una belleza de esas que tumban de espaldas pero qué va: actúas como un maldito chico, te vistes como un chico siempre que puedes, ningún tipo te hará ni puto caso mientras vayas haciendo salvajadas (...). Oh Dios qué avergonzada estaría Gloria, yo mismo estoy avergonzado, soy un hombre y estoy avergonzado (Oates, 2014: 227).

Es este discurso el que hace que la pequeña Margaret reaccione, decidiendo mantener el “celibato” en su relación con los hombres y luchar por su propia supervivencia. Pero, para Legs, “female survival in the patriarchy depends on own’s ability to oscillate between both gender realms”. Por tanto, Legs será la única que consiga escapar de las etiquetas performativas, estableciendo a cambio una imposibilidad de identificación genérica a partir de una ambigüedad que roza el transgénero y que lleva a su punto climático con el disfraz de Mike Sadosky.

En el caso de Maddy, aunque es difícil establecer una imagen clara de la misma puesto que es la narradora-cronista de la obra, esta lucha interna no existe, ya que acepta las etiquetas inconscientemente en muchas ocasiones, lo cual le hace discutir con Legs más de una vez. Sin embargo, el complejo de masculinidad nace, al contrario que en Legs, de la ausencia de un padre que, sin embargo, está en todo momento presente en la figura de la madre sometida que, además, es incapaz de establecer ningún tipo de relación con su hija:

¡Qué apuro me habría dado decirle a Legs aunque fuera en un susurro medio guasón *Sí también tú eres mi vida* o *Moriría por ti!*, nadie en mi familia hablaba de aquel modo, casi siempre estábamos solas mi madre y yo y apenas nos decíamos nada. Porque sería una muestra de debilidad. Sería descubrir su yo más íntimo (Oates, 2014: 15).

## **2. VIOLENCIA COMO AUTODETERMINACIÓN: POSICIONAMIENTO Y DESTRUCCIÓN DEL OTRO.**

La Otra Gente tiene algo... ¿no os parece? Que te hace desear saber quiénes son... ¿verdad? Y quizá te apetecería ser ellos (Oates, 2014: 36)

El reconocimiento de la figura del Otro resulta siempre, para el Sujeto, en la aparición de sentimientos ambivalentes, muchos de ellos consecuencia de una tensión

destructora que, procedente de una Voluntad oscura, no se canaliza únicamente en la autodestrucción, sino que la mayoría de las veces se traduce en forma de violencia extrema hacia el prójimo, aquél que es visto, a un tiempo, como Sujeto y no-Sujeto. Está claro que en la sociedad patriarcal la figura de otredad se ve representada en el sexo femenino, en directa oposición con “the masculine One” (De Beauvoir, 1974: 28). En este sentido, Joyce Carol Oates invierte el orden, convirtiendo la banda de chicas en una sociedad matriarcal donde los Otros son los hombres. Sin embargo, esta otredad infunde temor no por su oposición en la identificación con respecto al individuo, sino que se trata de Otro racionalizado, erguido como tal a partir de los actos violentos ejercidos contra las mujeres (o la Mujer Individuo, podríamos decir, que representa el personaje de Legs) que, empoderadas, se constituyen como individuos y deciden reaccionar con un “explicit act of sadomasochistic desire (...) to remove themselves from the “natural order” of femininity to an order that places womankind below the power and the autonomy of male supremacy” (Mikkota, 2002: 17).

Esta otredad que representa lo masculino se convierte en la bandera de Legs y, por tanto, de Foxfire, que no consentirá que ninguna de las chicas tengan relaciones con nadie del sexo masculino, haciéndoles conscientes en todo momento de que representan al Enemigo:

Nos odian, ¿comprendéis? ¡Esos hijos de puta nos odian! Y es muy probable que la mayoría de ellos ni siquiera lo sepa, ¡pero nos odian y nos matarían a todas si pudieran evitar ser descubiertos o como en esa historia Doctor Jekyll-Mister Hyde de la película! (...) No, no son casos aislados, son todos los hombres. Vivimos en estado de guerra no declarado (Oates, 2014: 147).

La reacción ante esta Otredad por parte de Foxfire<sup>1</sup> sigue dos caminos: el del vandalismo y la violencia, por un lado, y el de la fraternidad, la solidaridad y la comunión que rigen a la banda. Todas ellas procedentes de lo que podríamos considerar un hogar “desestructurado” (ya se han observado los casos particulares de Legs y Maddy, pero el resto de las chicas tampoco recibe el apoyo de sus respectivas familias, y mucho menos tiene cerca una presencia femenina que no represente la subordinación a la masculinidad y sus leyes), son capaces de crear un hogar a partir de la noción de hermandad, una noción que, más allá de la solidaridad, alcanza en muchas ocasiones un

---

<sup>1</sup> El nombre de Foxfire, procedente de la referencia a la calle en que viven las dos protagonistas, Avenida Fairfax, hace referencia a la llama del tatuaje que lleva cada una de sus miembros y representa la virulencia de sus actos, por un lado, y al sustantivo “zorra”, dando así la vuelta a uno de los insultos dirigidos a las mujeres en referencia a su sexualidad por parte de la sociedad patriarcal.

cariz casi religioso o de sociedad secreta, tal y como puede observarse en el inocente ritual de iniciación, en el cual las chicas, semidesnudas y entre risas, se tatúan una llama y hacen un juramento (enunciado, claro, por Legs) que no es sino una mezcla de referencias observadas en películas, leídas en libros o escuchadas de la boca del Padre Thériault, erigido como una especie de líder espiritual ausente del grupo, único hombre desposeído de la otredad masculina en toda la obra:

Juráis solemnemente consagraros a vuestras hermanas en Foxfire sí lo juro consagraros al ideal de Foxfire sí lo juro pensar siempre en vuestras hermanas como quisiérais que ellas pensarán en vosotras sí lo juro en la Revolución del Proletariado que es inminente en el Apocalipsis que es inminente en el Valle de la Sombra de la Muerte y bajo tormento físico o espiritual lo juro, lo juro no traicionar nunca a vuestras hermanas en Foxfire en pensamiento palabra u obra no revelar nunca los secretos de Foxfire no negar nunca a Foxfire ni en este mundo ni en el otro y por encima de todo entregaros a Foxfire dedicándole toda vuestra lealtad, todo vuestro valor vuestro corazón y vuestra alma y vuestra felicidad futura a Foxfire sí lo juro que Dios os ayude lo juro para siempre jamás hasta el fin de los tiempos Sí lo juro: lo juro. (Oates, 2014: 62)

Sin embargo, el concepto de “hermandad”, “una verdadera hermandad no un mero reflejo de los varones” (Oates, 2014: 68), va mucho más allá de los límites de la banda, al menos para Legs, que es consciente en todo momento de lo que representan los Otros, hasta el punto de que es capaz de disfrazarse de aquello que el Enemigo espera de ella en varias ocasiones, pasando de un lado a otro de la performatividad a partir de la manipulación y un conocimiento de las leyes internas del discurso patriarcal asombroso con el objetivo de conseguir sus objetivos: en Red Bank, una reducción de condena, con la familia Kellogg, el acceso a la casa y la confianza de sus miembros para poder llevar a cabo el posterior secuestro del padre de familia.

No obstante, la hermandad no incluye a todas las mujeres, como podríamos pensar a priori, sino que deja fuera a aquéllas que se alían con el Enemigo, aquellas que reproducen comportamientos de sumisión extrema o defienden la postura del hombre con respecto a lo femenino. Incluye únicamente a las oprimidas, y es aquí donde entran de nuevo en juego las teorías del Padre Thériault: “Jesús mío son mis hermanas, al igual que mis hermanas las chicas de Foxfire. Porque veo que todas somos pobres, las chicas blancas y las negras encerradas aquí en Red Bank.” (Oates, 2014: 222).

Por otro lado, la hermandad, constituida sobre valores positivos, se hunde como consecuencia de la violencia extrema, violencia dirigida hacia el exterior y ejercida sobre el Otro masculino. Esta violencia es creciente, puesto que comienza con actos vandálicos (pintadas de insignias, “decoración” del coche del profesor de matemáticas), continúa con venganzas violentas (Wimpy Wirtz, navajazo en defensa de Violet que



lleva a Legs al reformatorio) y acaba con la muerte de dos personajes masculinos, el primero de ellos culpable de acoso, pero el segundo víctima de un secuestro. Es este último acto el que lleva a la disolución de la banda, y es llevado a cabo no por una de las chicas, sino por un personaje femenino externo que es introducido en la banda por Goldie y representa la locura en sí, y no como consecuencia de la opresión como en el resto de casos. V.V., de quien no conocemos ni siquiera el nombre completo, acaba con la vida de Mister Kellogg no por accidente, sino de una manera premeditada:

—¡Yo quiero que la diñe!, dice V.V., mientras sale de su escondite. Se acerca como un perro a Legs, encogida, servil, sí, pero también desafiante, retándola a que la eche. Legs, al mirarla, ve a una chica enferma y trastornada, mentalmente desequilibrada, ¿por qué no se dio cuenta antes? Una torcida sonrisa le deforma la cara, es el tipo de mueca que por fuerza acabará en una explosión de risitas. —Después podríamos quemar la maldita casa, ¿eh, Legs? ¿Verdad que podríamos? (Oates, 2014: 435)

En la obra las únicas triunfadoras capaces de establecerse como individuos autónomos tras huir de las limitaciones de género son Maddy y Legs. La primera, tras huir de la banda a tiempo (antes de que las chicas lleven a cabo el secuestro), continúa sus estudios en la universidad; mientras que de la segunda se pierde la pista, aunque existe la sospecha de que está en Cuba por una foto en el periódico en la que aparece junto a Fidel Castro. A modo de conclusión, podríamos decir que Calor Oates muestra la caída de la banda a partir del uso indiscriminado de la violencia a partir de focos de locura que hacen que ésta sea incontrolable, acabando por convertirse las conformantes de la banda en los Otros frente a los cuales se identificaban. ¿Hay otra manera de acabar con la performatividad y la opresión que no sea a partir de la reproducción de los mismos mecanismos de poder que hacen sufrir a los oprimidos?

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J., *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007.
- De Beauvoir, S., *The Second Sex*, New York, Vintage Books, 1974.
- Freud, S., *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, London, The Institute of Psycho-Analysis, 1933.
- Mikkota, C., *The Representation of Female Violence in Joyce Carol Oates's Later Fiction*, Ottawa, Université d'Ottawa, 2002.
- Oates, J. C., *Foxfire: Confesiones de una banda de chicas*, Madrid, Punto de Lectura, 2014.