

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

EL CAMINO A LA GRACIA EN CINCO CUENTOS DE FLANNERY O'CONNOR

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA:

SERGIO ELIGIO RODRÍGUEZ ESCANDÓN

Asesora:

Dra. Rocío Saucedo Dimas

Ciudad de México

2021

ÍNDICE

| | |
|--|-------|
| Introducción..... | 3-6 |
| I La presencia de la gracia divina en la narrativa de Flannery O'Connor..... | 7-19 |
| II Situaciones extremas: lo violento y lo grotesco como facilitadores de gracia..... | 20-37 |
| III Los personajes de Flannery O'Connor como receptores involuntarios de gracia..... | 38-56 |
| Conclusiones generales..... | 57-58 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 59-60 |

Introducción

El concepto de gracia es el eje conductor de la producción literaria de Flannery O'Connor, pero éste por lo general no es evidente en una lectura casual de los textos. Muchas de las cátedras y cartas personales de la autora están disponibles en la colección *Mystery and Manners* (1969); en algunos de sus escritos ella toca el tema de la presencia de gracia en su narrativa pero no da ninguna explicación profunda de lo que ese concepto significa exactamente. No obstante, a pesar de que hay un consenso entre los críticos y la autora misma en cuanto a la presencia de dicho agente espiritual, éste es un concepto muy complejo. La definición general de gracia que he producido para esta tesina proviene de mi interpretación de algunos pasajes del Catecismo de la Iglesia Católica y de la Biblia, particularmente de algunas de las cartas paulinas a las que haré referencia en el primer capítulo. Esta investigación comprende cinco cuentos, "A Good Man Is Hard to Find", "Good Country People", "The River", "A Late Encounter with the Enemy" y "The Displaced Person", todos ellos publicados en 1955. Los tipos de gracia de los que haré mención, algunos de los cuales se apegan a lo que se puede observar en los cuentos, son: a) Gracia santificante, la cual tiene la habilidad de transformar el alma y volverla santa; b) Gracia preveniente, la cual antecede cualquier tipo de decisión humana; y, por último, c) Gracia reveladora, la cual abre las puertas a la conciencia humana para asegurar la salvación. El Catecismo hace alusión a ellas en el capítulo tercero pero no da una explicación en cuanto a qué se refiere cada una exactamente por lo que para definir las citaré algunos críticos y teólogos que estudian la obra de O'Connor. A pesar de que existe un gran debate acerca de la diversidad del concepto de gracia y la dificultad que ello representa al intentar detectarlo en los cuentos y novelas de la autora, eso no implica que no se pueda observar ningún

tipo de patrón; por ejemplo, después del análisis que hice de los textos que comprenden esta investigación y los tipos de gracia mencionados con anterioridad, llegué a la conclusión de que la gracia preveniente suele aparecer en todos los cuentos (lo cual elaboraré con detalle a lo largo de la tesina). Asimismo, la gracia reveladora es recurrente en varios de los cuentos de O'Connor. Por ejemplo, en "A Late Encounter with the Enemy" y "Good Country People" los receptores involuntarios de gracia experimentan su momento de epifanía de tal forma que en el primer caso el personaje logra reconocer su pasado que había estado enterrado por muchos años y en el segundo el personaje sale de su estado de autoengaño, de manera que en ambos ejemplos su conciencia es abierta para dar paso a la gracia. En cuanto al personaje principal de "A Good Man is Hard to Find", se puede observar algo parecido aunque sólo logra claridad en su mente por un par de segundos antes de ser asesinada a balazos por un psicópata.

Además de ello, también hablaré del concepto de gracia protestante ya que el catolicismo lo concibe como un proceso en el que el individuo debe colaborar y en el que Dios perdona de forma amorosa. En contraste, desde la postura protestante, no hay cooperación del ser humano sino que la gracia le es concedida por simple voluntad de la divinidad, la cual opera de forma misteriosa. Así pues, el propósito de esta tesina es analizar cómo el concepto de gracia desarrollado por Flannery O'Connor en su ficción es diverso y se aleja de la ortodoxia católica, religión que abiertamente profesaba la autora, al menos en dos aspectos: colaboración del ser humano y perdón amoroso. Para ello me enfocaré en recursos narrativos que se emplean en los cuentos como agentes conductores de gracia, por ejemplo, las situaciones extremas, violentas y grotescas, las cuales funcionan como

un detonante que ayuda a los personajes a salir de su estado de autoengaño y prepararlos para su momento de gracia. En general las situaciones extremas se refieren a una perturbación de la realidad que saque al personaje de su cotidianidad. Asimismo, algunos de los críticos que citaré en el segundo capítulo concluyen que dichos episodios tienen como objetivo impactar al lector para que el trasfondo teológico pueda resonar en él de forma significativa. Por otro lado, la misma Flannery O'Connor habla de la violencia como un recurso que ella utiliza para que los personajes puedan "regresar a la realidad" y para prepararlos para su momento de gracia. No obstante, la violencia es un recurso utilizado por muchas obras literarias que tienen un trasfondo teológico, por lo que he concluido que el camino a la gracia está lleno de violencia no sólo en la narrativa de O'Connor sino en la Biblia misma y, entre otros, *The Pilgrim's Progress* de Bunyan, el cual ha sido de gran ayuda para poder ejemplificar la violenta travesía hacia la gracia en otra serie de fuentes. Otro agente conductor de gracia que es muy notable en la obra de O'Connor es el uso de lo grotesco, cuyo concepto es también complejo y que definiré con base de la obra de Harold Bloom titulada *The Grotesque*. Dicho texto servirá de marco teórico para ilustrar episodios grotescos en los cuentos arriba mencionados y poder así llevar a cabo un análisis de su función y su relación con la gracia.

Finalmente, hablaré de los personajes como receptores involuntarios de gracia a partir del análisis de cómo se construyen en los textos y los tipos de personajes que se pueden apreciar en la obra de O'Connor. Por ejemplo, "simples", en el caso de Bayley de "A Good Man is Hard to Find", y "complejos", como Joy/Hulga y la abuela ("Good Country People" y "A Good Man is Hard to Find")

respectivamente); son éstos últimos los que suelen ser los receptores involuntarios de gracia. El personaje va adquiriendo forma a partir de indicadores dispersados en el transcurrir de la historia y por medio de diferentes recursos narrativos como la caracterización. La red de rasgos que dan vida al personaje son el discurso (lo que dice el personaje), la acción (lo que hace el personaje), apariencia externa (la relación entre el aspecto físico del personaje y su psiquis) y el entorno (la relación entre el mundo interior y exterior). Asimismo, también mencionaré las diferentes técnicas para presentar lo que piensan los personajes, tales como psiconarración y focalización para poder así ilustrar cómo todas estas técnicas narratológicas contribuyen a la dramatización del momento de gracia. Para concluir el tercer y último capítulo, relacionaré el género de la alegoría con algunos de los pasajes en los cuentos arriba mencionado y los matices alegóricos de algunos de los personajes, al igual que las implicaciones que esos elementos tienen con la gracia.

I La presencia de la gracia divina en la narrativa de Flannery O'Connor

El propósito de este primer capítulo es explicar que casi cualquier análisis de la narrativa de Flannery O'Connor implica adentrarse en el fenómeno del momento de gracia divina que experimentan los personajes. Tanto la autora, como muchos de sus críticos, coinciden que es el elemento más importante de su producción literaria pero que éste suele no ser visible en una lectura casual de los cuentos. La gracia que O'Connor presenta en sus historias se puede estudiar desde la perspectiva del personaje o a partir del impacto que ésta pueda llegar a tener en el lector. Asimismo, haré una comparación entre algunas obras relevantes de la literatura inglesa que también transmiten un trasfondo teológico con los textos de O'Connor para ilustrar de forma más profunda su intención de presentar la gracia en su obra. Para comenzar mi análisis de este agente espiritual, responderé la siguiente pregunta: ¿qué significa exactamente la gracia? El concepto de gracia que he generado proviene de mi interpretación del Catecismo de la Iglesia Católica y de las cartas paulinas (particularmente 1 y 2 de Corintios, y 1 y 2 de Tesalonicenses) donde el apóstol Pablo hace alusión a ello de forma reiterativa. Asimismo, he incluido citas de críticos y teólogos que elaboran definiciones de algunos de los tipos de gracia que aparecen en el Catecismo, las cuales pueden relacionarse con varios de los acontecimientos de la trama de los cuentos para poder concluir cuáles son los tipos de gracia que son recurrentes en ellos. Dada la formación católica de la autora me di a la tarea de comenzar por investigar el concepto de gracia desde el enfoque de esa religión. No obstante, veremos que lo que se observa en la trama de dichos cuentos y el concepto de gracia desde una perspectiva católica implica una serie de problemas. Para subsanarlos habrá que hacer una yuxtaposición entre la interpretación católica y la protestante de la gracia para ver cuál se adecua más a

lo que se puede observar en los textos. Por otro lado, el concepto de gracia tiene un espectro amplio de tonalidades; entre más se estudia (desde ambas perspectivas, católica y protestante) éste se diversifica de tal forma que puede llegar a ser difícil hacer una conexión específica entre los diferentes tipos de gracia y las particularidades de cada historia. Sin embargo, esto no significa que no existan ciertos patrones en cuanto a cómo la gracia es concedida en las historias que se examinarán en el transcurso de este capítulo. Por lo tanto, llegaré a la conclusión de cuáles son los tipos de gracia que suelen aparecer en los cuentos que comprenden esta investigación y cómo se apegan tanto a la ortodoxia católica como a la protestante.

Si tuviéramos que mencionar la pieza más significativa para ensamblar el rompecabezas de la producción literaria de Flannery O'Connor, sería la presencia de la gracia divina así como el entendimiento que la autora tenía de ese concepto y que se ve reflejado en su obra. Es un agente espiritual que puede estudiarse en sus cuentos y novelas pero con frecuencia no es muy evidente. Por lo tanto, propongo comenzar por lo que ella misma dijo al respecto. En la actualidad se tiene acceso a una serie de cartas, cátedras y ensayos críticos que ella escribió acerca de su propia obra. La mayoría se encuentran en la colección *Mystery and Manners*, editada por Sally y Robert Fitzgerald, la cual representa una fuente invaluable que logra iluminar aspectos de la narrativa de O'Connor que de otra manera pudieron haber permanecido en la oscuridad. "[T]here is a moment in every great story in which the presence of grace can be felt as it waits to be accepted or rejected even though the reader may not recognize [that at] the moment" (O'Connor, *Mystery and Manners*

118). El momento de gracia que experimenta el personaje puede permanecer oculto en las líneas del texto esperando ser reconocido.

Hay bases para pensar que los cuentos y novelas de O'Connor tienen como intención introducir el concepto de gracia en dos niveles: el del personaje en primera instancia y el del lector en segunda. Es decir, las circunstancias en que la trama se desarrolla parecen tener la intención de transmitir un cierto trasfondo teológico al lector de la forma en que lo han hecho, por ejemplo, en un principio obras medievales como *Piers Plowman* hasta alegorías más elaboradas como *The Faerie Queene* o *The Pilgrim's Progress*. Este tipo de literatura intenta ejemplificar un mensaje religioso por medio de los acontecimientos dramatizados que tienen como objetivo inculcar una ideología en particular. De esta manera, los cuentos de O'Connor pretenden inspirar al lector la visión de la gracia que ella tenía.

El concepto de gracia, como ya mencioné, representa el hilo conductor del tejido de la obra de O'Connor aunque éste pueda llegar a ser un tanto confuso: "Her preoccupation with grace, that is, with the active presence of God in the world of nature and persons, which she says forms the central aesthetic insight and theme of her fiction has confused and confounded most of her critics" (Getz 7).

En general, el término gracia se refiere a un acercamiento que Dios tiene con el ser humano para purificarlo de sus pecados y para que de esta manera pueda aspirar a la salvación. En las epístolas paulinas (particularmente en 1 y 2 Corintios y 1 y 2 Tesalonicenses) el apóstol Pablo parece concebir la gracia como un regalo que la divinidad hace al hombre sin importar su calidad moral para que éste logre alcanzar el reino de los cielos. El Catecismo de la Iglesia Católica contiene un pasaje que hace una mención directa al concepto de gracia: "El hombre, llamado a la

bienaventuranza, pero herido por el pecado, necesita la salvación de Dios. La ayuda divina le viene en Cristo por la ley que lo dirige y en la gracia que lo sostiene” (610). Asimismo, el capítulo tercero (La Salvación de Dios: la ley y la gracia) hace mención de las diferentes modalidades de gracia entre las cuales destaca la santificante, la cual tiene la habilidad de transformar el alma y volverla “santa”. Esto implica un proceso de purificación de la “carne” para que cualquier apego al mundo terrenal desaparezca y se pueda aspirar a la salvación: “he might bring us to God, being put to death in the flesh but quickened by the spirit” (1 Peter 3:18).

La evolución que se necesita experimentar para llegar a la gracia santificante implica un proceso muy complejo, por lo que combinaré mi interpretación del catecismo con lo que algunos críticos de O’Connor han escrito al respecto. En su obra *Flannery O’Connor’s Religious Imagination, a World with Everything off Balance*, George A. Kilcourse hace una amplia paráfrasis de lo que el teólogo jesuita Karl Rahner concibe sobre la gracia; es decir, como un fenómeno en el cual la persona debe confrontar “el abismo de su existencia”. Para eso debe primero abrirse a sí mismo (“open himself”), lo que se puede interpretar como lograr dimensionar el vacío de su realidad y por consiguiente rendirse por completo ante Dios. Este desarrollo implica una verdadera metamorfosis:

A person who confronts the abyss of his existence...a person who opens himself... experiences that this holy mystery is also a hidden closeness, a forgiving intimacy, his real home, that it is a love which shares itself which he can approach and turn to from the estrangement of his own perilous and empty life...it is the person who in the forlornness of his guilt still turns in trust to the mystery of his existence which is quietly present and surrenders himself as one who even in his guilt no longer wants to understand himself in a self-centred and self sufficient way...[el subrayado es mío] (Rahner en Kilcourse 27).

Dicha transformación parte del principio de que el ser humano fue creado a imagen y semejanza de Dios, lo que implica que el individuo está más cerca de la divinidad de lo que se podría imaginar (“hidden closeness” y “real home”). También podemos observar en esta definición el amor intrínseco que se genera al entregarse a Dios y, al mismo tiempo, la idea de que la persona debe alejarse de la vida conectada al mundo terrenal, que Rahner describe en la cita anterior como “vacía” y “peligrosa”. Dentro de la desolación de dicha existencia surge la necesidad de un sentimiento de “culpa” que es recibido por un completo y acogedor perdón (“forgiving intimacy” [la traducción es mía]). Finalmente, eso produce el deseo de no querer concebirse a sí mismo de una forma “egocéntrica” y “autosuficiente”.

Los dos conceptos mencionados al final del último párrafo son de crucial importancia, ya que se pueden observar en varios de los personajes de los cuentos en los cuales se centra esta investigación. Por ejemplo, el general en “A Late Encounter with the Enemy” tiene una percepción de la realidad que gira exclusivamente en torno a él. Piensa que las festividades públicas de las que él sólo es un invitado están hechas únicamente para él y todo lo interpreta en relación a “jovencitas hermosas” con las que él fantasea constantemente: “He considered that he was still a very handsome man...I was surrounded by beautiful guls...” (O’Connor 135-136). Un comportamiento similar se puede apreciar en la abuela de “A Good Man Is Hard to Find”, quien manipula de forma desvergonzada a todo el mundo para lograr sus propósitos. Ella ni siquiera considera parpadear una fracción de segundo para preguntarse qué necesidades pudieran existir más allá de las suyas. El egocentrismo es elaborado y recalado en estas obras de forma muy recurrente y al final trae consecuencias desastrosas para los protagonistas. Sin embargo, es

precisamente el proceso de ruptura del narcisismo hacia la comprensión de que han estado viviendo en el autoengaño lo que sirve como un catalizador que conduce a estos personajes a una epifanía. Flannery O'Connor la describe como "el momento de gracia". Los personajes arriba referidos sufren un momento de epifanía en el cual se les obliga a "confrontar el abismo de su existencia" (para usar la terminología de Rahner) y como ambos mueren después de haberseles concedido la gracia puede suponerse que serán recompensados con la salvación ("hidden closeness" y "real home"). Sin embargo, no podemos observar ninguna especie de acogedor perdón ("forgiving intimacy") en estas historias, por lo que es posible concluir que las nociones de gracia derivadas de mi interpretación del catequismo y de la paráfrasis de Rahner contienen algunos aspectos que no encajan del todo con la manera en que la gracia se dramatiza en los cuentos mencionados. En efecto, suele haber una serie de inconsistencias entre el marco teórico sobre la gracia empleado por algunos críticos de O'Connor en contraste con lo que se aprecia en los cuentos y que habré de señalar poco a poco.

En muchos de los relatos de O'Connor se puede apreciar que la gracia se da en un contexto cercano a la muerte, en un mundo desolado y corrupto, y dominado por las fuerzas del mal. No obstante, la autora planeó este tipo de efectos dentro de la trama de su ficción con una visión que muestra la naturaleza de sus convicciones religiosas: "it is an action in which the devil has been the unwilling instrument of grace" (O'Connor, *Mystery and Manners* 118).

Como se ha visto, la gracia es disfrazada en episodios que a primera vista aparentan no tener intervención divina de ninguna clase. Además, ésta se da por lo regular en circunstancias que son bastante perturbadoras. Por ejemplo, en "The

River” se narra la historia de Harry/Bevel, un niño con padres adictos que pasa sus días en medio de la frustración y el abandono. Lo único que sabe es que quiere salir de su casa e interpreta la redención del bautismo como una forma de escape a su miserable entorno. Esto termina por ahogarlo en el río que hasta poco antes del trágico final aparentaba representar uno de los rituales más sagrados del cristianismo: “He plunged under once and this time, the waiting current caught him like a long gentle hand and pulled him swiftly forward and down” (O’Connor 499). ¿En qué parte cabe entonces el entendimiento de un niño ante tales misterios teológicos? y, aún más intrigante, ¿dónde está el amor de Dios en esta historia que pareciera salir de una antología de cuentos de terror? Es en episodios como éstos que no es posible identificar la gracia divina en los términos católicos tradicionales. Como se pudo observar cuando hice mención al catecismo, Dios debe “intervenir” en el intelecto humano para alcanzar la gracia santificante. Por lo tanto, es difícil concebir que un personaje como Harry/Bevel tenga la madurez que requiere ese proceso, lo que implica otra de las inconsistencias a las que he hecho alusión con anterioridad. Asimismo, el “acogedor perdón” del que nos habla Rahner tampoco parece estar presente.

Los cuentos que he citado hasta ahora (“A Good Man is Hard to Find”, “A Late Encounter with the Enemy” y “The River”) no sólo muestran una visión que no se apega del todo a lo que he mencionado en relación con el catecismo ni a la visión católica de algunos teólogos como Rahner (ya que no incluyen ni acogedor perdón ni ninguna evidencia clara del amor de Dios, entre otros aspectos). Además de eso, también implican una diversificación muy amplia del concepto de gracia. Por ejemplo, los protagonistas de “A Good Man is Hard to Find” y “A Late Encounter with

the Enemy” cumplen el requisito de “egocentrismo” y se enfrentan al final de la historia con “el abismo de su existencia”, como lo describe Kilcourse a través de las palabras de Rahner. No obstante, Harry/Bevel es un niño demasiado pequeño, incapaz de desarrollar aún el egocentrismo que los personajes anteriores demuestran. Por lo tanto, es posible observar circunstancias distintas en cada historia, lo que implica una serie de tonalidades entre los distintos tipos de gracia en los cuentos.

Entre los críticos que elaboran la tesis de la diversificación de los tipos de gracia está Carter W. Martin. En su obra *The True Country: Themes in the Fiction of Flannery O'Connor*, nos describe los tipos de gracia a los que ya he hecho mención por medio del catecismo: preveniente y reveladora (“prevenient” y “illuminating grace”). La primera antecede cualquier tipo de decisión humana y la segunda, “by which God enlightens men to bring them nearer to eternal life” (Martin 105), abre las puertas a la conciencia humana para asegurar su salvación. En el caso de Joy/Hulga se dan ambas ya que, por un lado, el impacto que recibe pareciera darle la oportunidad de un primer acercamiento a la divinidad. Por otro, ella no tiene ninguna especie de colaboración con Dios por lo que también se da la gracia preveniente. En el caso de Harry/Bevel, a pesar de su corta edad, se aferra al entendimiento que le da la versión de la Biblia para niños que obtiene en casa de la señora que lo cuida. Finalmente, su muerte lo llevará a la vida eterna; esto ocurre sin que él parezca estar consciente de ello, por lo que sólo podríamos relacionar su situación con la gracia preveniente. Las variaciones de gracia parecen confundir a muchos de los críticos de O'Connor al grado de que hay quien asegura que es

imposible tener un marco teórico coherente ya que pareciera que cada cuento tiene una modalidad distinta de gracia:

[The] viewpoint of critics who analyze her fiction in terms of theology of grace varies widely...[there are] differing theologian positions with such views that it may be said that there is either no grace as in religious theologian terms or that there is such that it is not easily identifiable as a Christian notion of grace or that O'Connor does not have a single theology of grace but more than one (Getz 15-17).

La gran variedad de tipos de gracia en el plano teológico y en la diégesis de los cuentos crean el dilema de si es posible establecer una relación entre ambas que no parezca forzada. Veremos que la respuesta está en hacer una distinción entre la gracia protestante y la gracia católica.

Si fuera necesario escoger qué concepción de gracia, protestante o católica, es más afín a las creencias de la autora sería lógico inclinarse por la segunda, ya que Flannery O'Connor profesaba con orgullo la religión católica. Es por eso que he comenzado esta investigación haciendo mención y citando el catecismo y a un crítico de O'Connor que estudia la gracia desde la perspectiva católica. No obstante, los problemas planteados en el párrafo anterior y hasta este punto en el capítulo muestran que ese tipo de gracia no se refleja del todo en los cuentos. Analicemos ahora algunas generalidades del concepto de gracia protestante:

While there are many denominations within Protestantism itself... their core teachings insist that grace is a gift given from God to those he sees fit to bestow it upon...man's mortal merits are inconsequential and even unnecessary when held in contrast to the grace provided by Christ's Atonement. Because people are unworthy creatures compared to the divinity of God, nothing they do can truly earn them a spot in Heaven; they can only attain eternal life through God's will and mercy (Strong 102).

Como se puede observar en la cita anterior, desde la postura protestante, la gracia emana exclusivamente de la voluntad de Dios sin importar lo que el ser humano

haga. En el caso de la abuela de “A Good Man Is Hard to Find”, ella está obsesionada con satisfacer sólo sus propios deseos al grado de que su egoísmo lleva a la muerte a toda su familia, incluyendo a un bebé, a manos de un psicópata. Ella ni siquiera está consciente de vivir en un “estado pecaminoso”, por lo que tampoco muestra deseos de “colaborar” para lograr su salvación. Ésta es prácticamente forzada por la situación extrema en la que se encuentra. La voluntad divina decide brindarle gracia como un regalo “no merecido” a un personaje que a lo largo del cuento actúa frívolamente.

Este tipo de ejemplos nos conduce a otro tema estrechamente relacionado con la gracia desde un enfoque protestante que es la predestinación, la cual implica que la salvación está destinada con antelación para ciertos individuos sin importar lo que hagan:

Though the importance of predestination in the Reformed theology need hardly be argued, this importance did not result from a fixation upon the attributes of absolute divine sovereignty... but was rooted in the Protestant theology of grace. Because salvation is entirely by grace, and not of human striving nor deserving...thereby predestination is made the protector and guarantor of the more important point in that justification and redemption are by God's grace alone (Wallace 6-7).

Joy/Hulga en “Good Country People” alcanza la gracia de forma similar a como se describe en esta cita. Ella se manifiesta de manera muy explícita y tajante como atea y pese a que rechaza los comentarios relacionados con las escrituras del vendedor de Biblias, pareciera recibir la oportunidad de dar un giro a su vida después del impacto sorpresa que obtiene al final. Ella, como los personajes de las otras historias mencionadas con anterioridad, no pide ese acercamiento con el “abismo de su existencia”. Simplemente Dios decide brindárselos como un “regalo”

sin importar su conducta (su egoísmo y vanidad). Personajes como Joy/Hulga, la abuela y el general representan, como lo haría un personaje alegórico, pecados como el orgullo y el egoísmo. En general la obra de O'Connor no tiende a mostrar la parte benévola de las personas sino su lado más oscuro; desde los pecados capitales recién mencionados hasta problemas sociales como el racismo ("A Good Man is Hard to Find"), el clasismo ("Good Country People") y la crueldad para con los inmigrantes ("The Displaced Person"). Desde la perspectiva protestante, las obras de los mortales en la tierra son "intrascendentes" para la voluntad de Dios por el simple hecho de que la visión humana es incapaz de comprender los planes de la divinidad. De acuerdo con esta rama del cristianismo, aquéllos que obtienen la gracia están ya "predestinados" a ello incluso antes de nacer.

Después de analizar la problemática que implica estudiar el concepto de gracia en la obra de O'Connor es posible hacer la siguiente aseveración: a pesar de que la autora profesaba la religión católica, los cuentos escogidos para esta investigación muestran que el concepto de gracia que se aprecia en su ficción tiene también elementos de la postura protestante. Ello se debe al hecho de que (como se ha expuesto en párrafos anteriores) no hay colaboración ni del intelecto ni de la voluntad de los personajes para alcanzar la salvación, la cual proviene exclusivamente de la voluntad divina. Tampoco es posible observar la noción del amor de Dios que describen teólogos como Rahner al mencionar una conducta divina que se muestra bondadosa con actitudes como el "acogedor perdón". Además, no se puede apreciar ningún acercamiento amoroso entre el ser humano y su creador como lo describe el teólogo antes mencionado ("hidden closeness" y "real home"). Esto es porque desde las convicciones teológicas que se reflejan en

los cuentos, Dios no es percibido de la forma que lo hacen las interpretaciones católicas que he mencionado.

Por otro lado, también es posible dar solución al otro problema que reveló la serie de inconsistencias que he listado hasta ahora: el de la diversificación de los tipos de gracia y cómo ello dificulta su análisis en la narrativa de la autora. Es indiscutible que el concepto de gracia es amplio y posee muchas variantes. No obstante, quienes aseguran que O'Connor no tiene un concepto de gracia claro o que incluso éste varía en cada una de las historias parecen enfocarse en las peculiaridades de cada una de las tramas para tratar de encontrar un tipo de gracia que se pueda relacionar con éstas de forma coherente. Este tipo de encuadre entre la gracia en los cuentos de O'Connor y un marco teórico teológico puede en efecto parecer exhaustivo e incluso imposible. Sin embargo, eso no implica que no sea factible observar cierto patrón que permita adquirir un entendimiento de la visión de la gracia en algunas de las historias de la autora. Por ejemplo, es posible establecer que modalidades de gracia como la "preveniente" se dan en todos los cuentos que he citado porque las circunstancias en la que es concedida siempre anteceden a la voluntad humana. Además, es evidente que la gracia reveladora (en la que, como Martin define, Dios ilumina al hombre para acercarlo a la vida eterna) es recurrente en la obra de O'Connor (en los casos de Hulga/Joy, el general y la abuela). Por lo tanto, es posible asegurar que los tipos de gracia en algunos cuentos de O'Connor suele ser "preveniente" y "reveladora".

En conclusión, la gracia es el eje conductor de la producción literaria de Flannery O'Connor. Ésta suele no ser evidente en una lectura casual de los textos. No obstante, la misma O'Connor y la mayoría de sus críticos están de acuerdo en

que dicho fenómeno está siempre presente en sus historias. En términos pragmáticos, la gracia se refiere a un regalo que Dios hace al ser humano para que logre alcanzar la salvación. La interpretación católica implica, por un lado, una visión de un Dios amoroso y, por otro, cierta participación de la voluntad y el intelecto humano para alcanzarla. Sin embargo, los personajes analizados en la serie de cuentos a los que he hecho alusión en este capítulo no contribuyen en nada para obtenerla. Simplemente se les es concedida como un regalo por parte de un Dios que opera de forma misteriosa y cuyos motivos el personaje es incapaz de comprender. Estos preceptos van más acorde con la interpretación protestante de la gracia a pesar de que la autora siempre profesó con orgullo su fe católica. Algunos críticos, como señala Getz, consideran que el espectro semántico y teológico de la gracia es muy diverso, por lo que es difícil hablar de un concepto coherente dentro de los cuentos de O'Connor. No obstante, eso no significa que no exista ningún patrón observable en los tipos de gracia que se presentan en las historias ya que en las lecturas que aquí he propuesto ésta suele ser "preveniente" y "reveladora". Estas variaciones de gracia son mencionadas en el Catecismo y los teólogos que las definen son católicos, por lo que tampoco es posible asegurar que el concepto de gracia de O'Connor sea meramente protestante. Por lo tanto, puedo concluir que se pueden observar elementos de ambas posturas en el concepto de gracia que se aprecia en los cuentos que cito y a los que hago referencia en esta tesina.

II Situaciones extremas: lo violento y lo grotesco como facilitadores de gracia divina

En este capítulo analizaré algunos episodios de violencia y grotescos, los cuales forman parte de lo que aquí denomino situaciones extremas como agentes conductores de gracia. Comenzaré por explicar a qué se refiere exactamente el término de situaciones extremas: las cuales son una alteración de la realidad que saca de lo cotidiano al personaje y que resulta impactante para el lector. Tanto muchos de sus críticos, como la misma Flannery O'Connor, señalan que dicho tipo de situaciones constituyen uno de los recursos más utilizados por ella. Estos episodios funcionan, por lo general, como un detonante que ayuda a los personajes a salir de su estado de autoengaño y a prepararlos para recibir su momento de gracia. Por otro lado, este tipo de acontecimientos narrados también tienen como intención impactar al lector de tal forma que el trasfondo teológico pueda dejar algún mensaje en él: "[O'Connor] shocks us into accepting the validity of religion" (Bloom 8). Un ejemplo de esto es Mrs. Shortley en "The Displaced Person" que logra la gracia después de un fuerte impacto. O'Connor describe la condición de tales personajes como ajenos a sí mismos y es sólo por medio de un choque violento que logran un estado de reconocimiento. Tal vez la violencia y lo grotesco sean elementos que no se asocian con frecuencia a la religión. No obstante, el lenguaje metafórico de algunos de los textos cristianos más relevantes en las letras inglesas emplean la violencia (*The Pilgrim's Progress*, *The Faerie Queene*, *Paradise Lost*) como una herramienta para expresar y ejemplificar ideas religiosas. Además, definiré el concepto de lo grotesco en términos de lo que se puede observar en la narrativa de O'Connor: lo grotesco constituye (Bloom) cualquier fenómeno que

tenga rasgos extraños, incongruentes, antinaturales y, entre otras cosas, la unión de componentes contrarios. Esto se puede observar en el proceso de caracterización de algunos personajes, lo cual ilustraré en pasajes de los cuentos “The River” y “A Good Man Is Hard” en los cuales se observa una combinación de la comedia y el terror. Asimismo, dicha unión también se puede observar en otras formas de arte como la pintura para lo cual también haré una comparación con el tríptico “El jardín de las delicias” de Bosco con varios de los recursos narrativos de O’Connor. Finalmente, relacionaré algunos de esos elementos para exponer cuestiones de género en la ficción de la autora y concluiré que todas esas técnicas operan en conjunto para conducir al lector al clímax de la historia, que es el momento de gracia.

Hasta este punto sólo he explorado el concepto de gracia por sí mismo en el primer capítulo. Ahora examinaré los factores que conducen a los personajes de los cuentos analizados en esta investigación a ese momento. En cualquier tipo de lectura de Flannery O’Connor, por más casual que ésta sea, sería difícil no notar los episodios con situaciones extremas, de violencia y sobre todo grotescas. Dicho tipo de escenas pueden llegar a perturbar al lector debido a la intensidad de los acontecimientos narrados y dejarlo perplejo ante el misterio de cuál puede ser su función, especialmente si se toma en cuenta que los textos tienen un trasfondo religioso.

Propongo comenzar con las situaciones extremas como primer agente conductor a la gracia. Entiendo por situaciones extremas aquellas que implican, entre otros factores, algún tipo de alteración de la realidad, que saque de lo ordinario

al personaje y que pueda resultar impactante para el lector. Lo extremo en Flannery O'Connor abarca todo lo que sea violento, grotesco y en general lo que rebase la frontera de lo cotidiano. En primera instancia habría que preguntarse cómo funcionan dichos elementos. Si el eje conductor de la producción literaria de O'Connor es el momento de gracia, es de esperarse que los recursos narrativos trabajen en conjunto para producir tal experiencia. El uso de las situaciones extremas es una de las técnicas más notables que conducen al momento de gracia. La autora dice lo siguiente al respecto: "In my own stories I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace" (*Mystery and Manners* 112). Como se vio en el capítulo anterior, personajes como la abuela y el general viven en el autoengaño, en una especie de existencia alterna que no les permite percatarse de sus pecados, como el egoísmo y el orgullo, por lo que las situaciones extremas funcionan como una herramienta para reubicarlos en su realidad y prepararlos para su momento de gracia.

Es indudable que la tensión que dramatizan los personajes tiene como fin aquel instante de epifanía. No obstante, en el universo de O'Connor lo extremo parece darle sentido a todo lo demás: "stories like her own (she remarked) were going to be wild because of the tensions they embody...in the world that she dramatizes only extremes have genuine existence" (Asals 2). De forma clara, el comportamiento humano en las diégesis de O'Connor tiene una tendencia a lo extremo. Ella confeccionó estos efectos con un propósito explícitamente religioso. La misión de los textos es impactar al lector para que su mensaje pueda resonar de tal forma que deje una impresión significativa en él. Para ilustrar esta idea,

utilizaré una de las historias más perturbadoras que esta investigación comprende: “The Displaced Person”. El odio y el sentimiento de superioridad de Mrs. Shortley llegan a un extremo tal que sufre de un paro cardíaco después de dejar el que había sido su hogar y lugar de trabajo. Su intención inicial era que Mr. Guizac, un inmigrante polaco a quien desea la peor de las suertes, fuera despedido a pesar de que demuestra ser más eficiente que ella y su esposo. El odio en contra de Guizac llega a tal punto que Mr. Shortley decide utilizar un tractor para atropellar a su némesis mientras la dueña de la granja permanece petrificada sin hacer nada al respecto. El fin didáctico del relato desde un primer análisis puede ser que el desprecio llevado al extremo llega a ocasionar la muerte del individuo que es víctima de esas emociones tan desbordadas. Esto se puede apreciar claramente en el asesinato de Guizac, ya que dichos sentimientos son potencialmente una fuerza letal que toma control de la parte racional de la mente y la vuelve una marioneta conducida por las fuerzas del mal que maniobran al individuo para cometer pecados atroces que, como la misma O’Connor concibe (citada en el primer capítulo) las acciones del mismo Diablo pueden ser utilizadas como instrumento para la gracia. De acuerdo con la lógica de O’Connor, esto se debe dramatizar de forma “extrema” para que se expresen las tensiones implicadas ya que no es exactamente lo mismo un asesinato con un puñal o una pistola que atropellar a alguien con un tractor porque ello implica una mutilación grave del cuerpo humano llevada a cabo con la máxima expresión de dolor posible.

Una interpretación religiosa de un cuento como “The Displaced Person” puede llegar a parecer un poco forzada, con la intención de imponer al texto una visión del dogma cristiano que tal vez no esté ahí. No obstante, además de que hay

un consenso entre los críticos acerca de la intención de los textos, también es necesario recalcar que el mensaje es disfrazado intencionalmente para eliminar sentimentalismos que pudieran caer en lo ridículo y lo predecible: “she wisely refrained from representing her own catholic vision which then might have emerged like another parody” (Bloom 9). Su visión religiosa no siempre se representa de forma explícita pero eso no quiere decir que no esté presente en este cuento. Por ejemplo, Mrs. Shortley es al principio consumida por el resentimiento pero logra la gracia “reveladora” de la que hablé en el primer capítulo y deja ir el odio que siente contra Guizac. Por el contrario, Mrs. McIntyre, quien pareciera al principio una persona a quien le gusta ayudar a los demás, ya que acepta la propuesta del padre católico para traer a una familia de refugiados, se deja más adelante conducir por el odio y la bajeza cuando descubre que Guizac está planeando un matrimonio interracial y se torna en contra suya a pesar de que le resulta muy productivo en su granja. Su odio crece y rebasa al de Mrs. Shortley ya que al final facilita el asesinato al no haber hecho nada para impedirlo. Al respecto de esta tendencia en los personajes de O’Connor, un crítico señala:

Those who believe they know themselves best, discover they have been living with a stranger. Those who appear to be innocent and friendly ...[discover themselves to be] avatars of the devil. So intense is the estrangement and so all-pervasive that it almost inevitably erupts in violence (Browning 41).

Si algunos de los personajes no son capaces de lograr la autocomprensión requerida que es el primer paso para recibir la gracia, tal vez el lector sí. Quizás él sí tenga esa oportunidad de enfrentarse al “abismo de su existencia” (del que habla Rahner en Kilcourse citado en el primer capítulo) al percatarse de la amenaza que representan los excesos y las conductas dramatizados en el cuento. El

reconocimiento se logra a través del uso de lo extremo que provoca un impacto tal que es difícil ignorar sus implicaciones.

El siguiente facilitador de gracia es el uso de la violencia, una forma específica de lo extremo que constituye uno de los agentes conductores más notables en la obra de esta autora: “Violence has generally been regarded as one of the most characteristic elements in Flannery O’Connor’s stories” (Robillard 218). Asimismo, es de esperarse que sus textos que tienen un mensaje cristiano utilicen este recurso ya que la Biblia misma lo hace:

No matter how you read it, the gospel contains birth in a cold, dirty stable and violent death on Golgotha. The Incarnation finds its actual fulfillment in the Resurrection but resurrection requires death. O’Connor understood that this is one hard fact that human kind would rather ignore and her characters show extraordinary initiative and ingenuity for finding ways to avoid confronting their frailties, the chief of which is their own mortality. It is often when a character smacks flat up against death that the necessity for salvation becomes apparent. That is why so many of O’Connor’s stories reach a violent climax, forcing the characters to see grace in a new and terrible way [el subrayado es mío] (Baumgaertner 26).

Desde una perspectiva cristiana, para alcanzar la gracia y por ende la salvación también hay que experimentar el calvario de la cruz (o su equivalente) e incluso morir de forma violenta si es necesario. Por ejemplo, la abuela de “A Good Man Is Hard to Find” debe presenciar el asesinato de toda su familia y, después de rogarle al Misfit le perdone la vida, acepta su muerte y recibe claridad por unos segundos en los cuales alcanza la gracia “reveladora” (definida en el capítulo anterior) para después ser aniquilada a balazos en el pecho: “The Misfit sprang back as if a snake had bitten him and shot her three times through the chest. Then he put his gun down on the ground and took off his glasses and began to clean them” (O’Connor 152). Personajes como la abuela reciben su momento de gracia pero no sin antes sufrir:

“The characters in Flannery O’Conor’s stories find grace but between their flight from the City of Destruction and their arrival at the gates of the Heavenly City they must encounter the trauma of the cross” (Baumgaertner 25). La alusión que Baumgaertner hace a John Bunyan nos permite recordar que, al igual que el Evangelio, los textos cristianos más relevantes en la literatura inglesa no son ajenos a la violencia.

La comparación que hace Bunyan de la vida cristiana con una travesía que el creyente debe recorrer en *The Pilgrim’s Progress* es un ejemplo de que la violencia es un elemento recurrente en narrativas cristianas sobre la salvación y la gracia. Christian, el personaje principal, que opera de forma alegórica, debe superar durante su camino un sinnúmero de obstáculos como el Slough of Despond donde se pone en peligro su salvación. Cuando llega a un lugar llamado House of the Palace Beautiful, logra descansar por tan sólo tres días después de una larga trayectoria durante la cual arriesgó su vida más de una vez. Es en ese lugar donde debe recobrar fuerzas para aún librar una serie de sangrientas batallas. Tendrá que vestirse con una armadura y prepararse con un escudo y espada. Las escrituras hablan de la necesidad de utilizar ese tipo de protección en sentido también alegórico: “Put on the full armor of God, so that you can take your stand against the devil’s schemes” (Ephesians 6:11). De hecho, la Biblia menciona que Satanás será finalmente vencido con dichos aditamentos: “In that day the LORD will punish Leviathan the fleeing serpent...with His fierce and great and mighty sword, Even Leviathan the twisted serpent; And He will kill the dragon who lives in the sea” (Isaiah 27:1). El personaje principal de Bunyan (que representa al creyente promedio en este mundo material) deberá en *The Pilgrim’s Progress* librar un combate a muerte con dichas tropas. Durante la batalla, la armadura de Christian es casi pulverizada

y por poco pierde la vida. Su arduo camino hacia a las puertas de la ciudad Celestial simboliza la vida de un cristiano, por la cual se puede avanzar únicamente librando batallas, las cuales ineludiblemente implican violencia de la mayor intensidad posible.

Otro ejemplo del recurrente uso de violencia en O'Connor es su obra literaria más extensa, *The Violent Bear it Anyway*, cuyo título fue muy probablemente inspirado en el siguiente pasaje bíblico: "From the days of John the Baptist until now, the kingdom of heaven suffereth violence, and the violent bear it anyway" (Mathew 11:12). A partir de la serie de ejemplos de algunos de los textos cristianos más relevantes en la literatura inglesa y de la Biblia misma es posible concluir que el lenguaje metafórico de dichas fuentes expresa una lucha constante, una contienda contra las fuerzas del mal y el pecado. Por lo tanto, este conjunto de textos parecen sugerir que quien fuese que aspire a la salvación, deberá encarar la violencia del mundo e incluso recurrir a dicha violencia él mismo.

El último agente conductor de la gracia que se explorará en este capítulo es el uso de lo grotesco. Al igual que la violencia y las situaciones extremas en general, éste es muy reconocible en la obra de esta autora; sin embargo, ¿a qué se refiere exactamente el término de lo grotesco? La compilación de Harold Bloom de ensayos sobre el tema titulada *The Grotesque* nos ofrece la siguiente definición:

[R]epresentation to the point of absurdity, ugliness...it's applied to anything having the qualities of *bizarre*, incongruous, ugly, *unnatural*, *abnormal*...*incongruous mingling* of the fantastic and the ideal, the sordid and the real, the comic and the horrific...it's often a *violent juxtaposition of laughter and disgust, the human and nonhuman* (Barash en Bloom 76-77). [el subrayado es mío]

La descripción de Mr. Paradise en "The River" contiene algunos de los elementos incluidos en la definición anterior. Para poder ejemplificarlos uno a uno, analizaré a continuación la sección del cuento que lo describe: "...a huge old man who sat like a humped stone on the bumper of a long ancient gray automobile. He had a gray hat and was turned down over one ear and up over the other to expose a purple bulge on his left temple" (O'Connor 492). Las ideas de "fealdad", "extraño", "antinatural" y "anormal" se pueden percibir en la presentación del personaje cuya figura se asocia con una enorme decadencia. Su forma de sentarse se compara con una piedra inerte a la que se le atribuye una joroba, lo que sugiere deformación. La alusión a la deformidad que se introduce con el símil de la piedra se traslada al plano de lo literal cuando se muestra el tumor morado en la sien del personaje. Éste se deja ver porque el sombrero cubre la oreja del lado opuesto a la sien donde se encuentra el tumor; por lo tanto, el sombrero debe esconder la oreja del personaje porque posee un elemento aún más "anormal" y "antinatural" que el tumor mismo. Cabe mencionar que el color del tumor denota descomposición de la carne, lo que aumenta aún más la percepción de decadencia que es introducida por la edad del individuo y la antigüedad del coche. En cuanto al término "incongruencia" que parece ser recurrente en la definición anterior de lo grotesco, es pertinente tomar en cuenta el nombre del personaje, "Mr. Paradise". La palabra "paraíso" es tradicionalmente asociada con la belleza y lo sublime, pero aquí se le atribuye a un individuo que denota cualidades completamente opuestas. Con respecto a la "yuxtaposición" de lo humano y lo no humano resalta la comparación del enorme cerdo con el personaje en cuestión que son presentados de forma paralela y con quienes se crea una asociación metonímica.

He hablado de la incongruencia y la unión de componentes contrarios como elementos comunes de lo grotesco. Para ilustrar esta noción, Sura Rath, en su estudio sobre Flannery O'Connor, hace referencia a quizá los polos más opuestos en la ficción: la comedia y el terror. "Something is grotesque when it violates our notions of reality by combining the dissimilar elements of horror and humor" (Rath 41). Esta idea se puede ejemplificar en el cuento "A Good Man Is Hard to Find". Durante la mayor parte de la narración se tiene la impresión que se está leyendo una sátira, ya que resaltan elementos caricaturescos como Red Sammy, quien es descrito como un gordo muy risueño: "THE FAT BOY WITH THE HAPPY LAUGH! A VETERAN! RED SAMMY'S YOUR MAN!" (O'Connor 121). Su nombre, al igual que el de la niña June Star y el gato Pitty Sing tienen una función irónica porque los personajes son odiosos y la mascota detona la acción principal del cuento ya que después de ser aplastado por la abuela salta y entierra sus uñas en la espalda de Bailey, lo que a su vez provoca el accidente automovilístico. Hasta ese momento todo se da en una atmósfera humorística. Por ejemplo, durante el viaje la abuela narra un anécdota en la que un pretendiente en sus años de juventud le regaló una sandía en la cual grabó sus iniciales con un cuchillo ("E.A.T") pero un "negrito", a quien recuerda con un tono marcadamente condescendiente, lo interpretó como una invitación a comérsela ("eat") y sació su hambre con ella:

She said once when she was a maiden lady she had been courted by a Mr. Edgar Atkins Teagarden from Jasper, Georgia. She said he was a very good-looking man and a gentleman and that he brought her a watermelon every Saturday afternoon with his initials cut in it, E.A.T. Well, one Saturday, she said, Mr. Teagarden brought the watermelon and there was nobody at home and he left it on the front porch and returned in his buggy to Jasper, but she never got the watermelon, she said, because a nigger boy ate it when he saw the initials, E.A.T.! (O'Connor 140).

A raíz de la anécdota anterior el viaje continúa desarrollándose en un ambiente cómico (aunque en ocasiones incómodo por el racismo de la abuela); no obstante, sabemos que ello es contrastado con la masacre de la familia entera. La unión entre la comedia y el terror dan a luz a un híbrido que es concebido como grotesco.

Después de haber ilustrado y ejemplificado el uso de elementos grotescos en algunos de los cuentos de la colección *A Good Man Is Hard to Find*, habría que preguntarse acerca del propósito de ellos. De entrada son, como ya he mencionado, un agente conductor a la gracia, además de que cumplen con la función, al igual que los otros agentes, de transmitir el trasfondo religioso de los cuentos. Es decir, atraen la atención del lector por medio del impacto para revelar la visión teológica de la autora. No obstante, hay críticos que elaboran el tema de forma más profunda y que incluso hacen comparaciones entre la obra de O'Connor con otras formas de arte. En su obra *Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*, Gilbert H. Muller hace una comparación entre O'Connor y el tríptico *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch: "for these two artists, the grotesque does not function gratuitously, but in order to reveal underlying and essentially theological concepts" (Muller 5). Llevaré a cabo mi propia interpretación de la pintura en relación con lo grotesco y la relacionaré con la definición de Harold Bloom de ello y, finalmente, con lo grotesco en Flannery O'Connor: el panel derecho muestra una ciudad incendiándose, actos de tortura y, entre varios otros elementos, animales híbridos devorando carne humana. En cuanto a la yuxtaposición de "lo humano y no humano", es común observar que algunos de los personajes de O'Connor son comparados con animales con base en su comportamiento; esto se puede observar

con el cerdo y Mr. Paradise en “The River” y en “A Good Man is Hard to Find” con el comportamiento del mono y Red Sammy:

Flannery O’Connor’s portraits picture human beings in terms of animal imagery, fixing the characters in fantastic despicable attitudes. Comparisons with the monkey, the bear, the frog, the sheep, the goat, the spider, the bull dog abound, evoked in the least flattering of positions: they squat, wait while passively chewing, scowl, frown or simply keep motionless, stupid, and dumb (Enjolras 8-9).

De forma similar en que la yuxtaposición de “lo humano y lo no humano” es descrito en O’Connor, las imágenes reveladas por esta pintura, como lo hace Dante en el infierno de la *La Divina Comedia*, también pueden interpretarse como un mensaje didáctico de lo que implica rechazar la gracia divina.

La figura central del mismo panel derecho muestra a una especie de hombre-árbol cuyo torso se asemeja a un cascarón de huevo y cuya cara, que parece mirar hacia afuera de la pintura, revela una expresión de resignación. La figura del cuerpo/árbol denota un estado de permanencia que junto con la cara presenta una situación de parálisis en la que le es imposible al individuo moverse. El interior del cascarón alberga en su centro a hombres desnudos en una cantina sucumbiendo al vicio, lo que indica que nunca podrán salir de ese estado de intoxicación ya que tener raíces debajo de la tierra implica inmovilidad. En este caso tenemos una mezcla marcadamente heterogénea porque se puede apreciar la intersección de varios campos semánticos: el de las plantas, los animales y el de los seres humanos. Los tres trabajan en conjunto para exhibir “conceptos teológicos subyacentes” que ejemplifican las terribles consecuencias de ciertas conductas. Las escenas grotescas sirven como herramienta disuasoria de la misma forma que lo hace la dramatización de ciertos eventos en cuentos como “The Displaced Person”,

donde un cuerpo triturado por un tractor funciona como advertencia de lo que puede pasar si no se controla el orgullo y la ira.

Otro elemento relacionado con lo grotesco y que también tiene la versatilidad necesaria para manifestarse en más de una forma de arte (artes visuales o literatura) es la sátira, la cual constituye otra pieza clave para completar el rompecabezas de la visión del cosmos de la autora. “Her use of the grotesque is ultimately satirical, corrective, therapeutic: she wants to shock us into realizing the shortcomings of our lives so that we can begin to appreciate something higher and more holy” (Bloom 77). En varios episodios de los cuentos analizados en esta investigación, la sátira opera de manera conjunta con una gran diversidad de agentes que trabajan colectivamente con una intención “correctiva” y “terapéutica” y que resaltan de forma caricaturesca las imperfecciones del ser humano para que éste se percate de su grotesca monstruosidad y acepte la gracia divina. Para ejemplificar esta noción, citaré la forma en que O’Connor describe a uno de sus personajes más icónicos, la abuela en “A Good Man Is Hard to Find”:

[B]ut the grandmother had on a navy blue straw sailor hat with a bunch of white violets on the brim and a navy blue dress with a small white dot in the print. Her collars and cuffs were white organdy trimmed with lace and at her neckline she had pinned a purple spray of cloth violets containing a sachet. In case of an accident, anyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady (O’Connor 138).

La sátira (además de ser un género) es un recurso literario que tiene como objetivo ridiculizar algún elemento al que se busca criticar. O’Connor pinta una imagen caricaturesca del estilo de vestir de la abuela. La forma minuciosa en que describe su ropa y accesorios tiene como objeto la diatriba. Por ejemplo, el sombrero blanco lleno de flores alrededor, su vestido azul marino con bolitas y el detalle de encaje

en el cuello y las mangas constituyen un recurso de caracterización¹ llamado “apariencia externa”: “the metonymic relation between external appearance and a character trait is a powerful resource” (Rimmon-Kenan 67). Los elementos externos del personaje plasman en el lienzo de la mente el estereotipo de una abuela ridícula cuyo atuendo, si bien busca proyectar que la portadora es una “dama”, se asemeja al de un payaso. Después de haber completado esta irrisoria descripción al principio del cuento, el personaje carecerá de credibilidad y seriedad.

Además de la apariencia externa, la caracterización implica el discurso y las acciones del personaje. Antes y durante el viaje en coche la abuela se comporta de forma impertinente y egoísta, pero es su discurso racista lo que la hace más odiosa y lo que revela el blanco de la diatriba dentro del cuento: “Oh look at the cute little pickaninny! ...Little niggers in the country don't have things like we do” (O'Connor 139). Más allá de los pecados como el orgullo y el egoísmo, O'Connor ataca el racismo y el clasismo por medio de un personaje que se concibe a sí misma como una señora elegante y distinguida. Al igual que la mayoría de los personajes de los cuentos que comprenden esta investigación, la abuela no está consciente de que su conducta es grotesca; prueba de ello es que piensa que en caso de tener un accidente y morir en él, al menos la gente en la carretera se percataría de que había sido “toda una señora”. Esta idea resulta irónica lo que intensifica el poder de la sátira, ya que en efecto la abuela terminará muerta, pero nadie la considerará de la

¹ Si bien hago referencia al concepto de “caracterización” para ilustrar episodios satíricos en relación con lo grotesco, en el próximo capítulo abordaré dicho concepto con mucho más detalle.

forma en que ella se concibe. Ella tampoco se da cuenta de que sus comentarios son condescendientes y sobre todo racistas. Esta última actitud o forma de pensar es una de las conductas que la autora más aborrece, ya que con frecuencia hace una sátira de ella para resaltar que forma parte de los defectos de la sociedad de su tiempo y que, una vez que llegue el momento de reconocimiento por medio del shock, la violencia y lo grotesco, los personajes tienen en algunas ocasiones la oportunidad de arrepentirse para alcanzar la gracia.

La diversidad de factores que laboran conjuntamente para dar vida a episodios grotescos no termina ahí. Varios críticos elaboran la tesis de que el uso de este elemento tiene otro trasfondo que frecuentemente pasa desapercibido: las cuestiones de género. Entre los críticos que han hecho una investigación exhaustiva al respecto está Sura P. Rath:

The grotesque takes on a dimension larger than the Southern cultural one: it is revealed most of all as a gender issue. Most of Flannery O'Connor's characters are women who have their eyes opened to some truth about themselves...the grotesque becomes a visual device verbalized...women in the stories talk and talk in endless clichés about sexuality, birth, deformity, abuse, death. In their talk of survival the disjunction between subject and tone can only be described as grotesque (Rath 40).

El que la mayoría de los personajes en la obra de O'Connor sean mujeres es debatible; en las dos novelas, *Wise Blood* y *The Violent Bear It Anyway*, los personajes principales no lo son (Hazel Motes y Tarwater respectivamente). Además, de los cinco cuentos que abarcan esta investigación sólo tres tienen personajes principales que son del género femenino ("Good Country People", "A Good Man Is Hard to Find" y "The Displaced Person"). No obstante, es imposible ignorar la importancia de las cuestiones de género en ciertos cuentos,

especialmente cuando éstos tienen implicaciones profundas en relación con la gracia. Uno de ellos es por supuesto “Good Country People” en donde los personajes femeninos Mrs. Hopewell y Mrs. Freeman controlan la mayor parte de la acción hasta poco antes del final; durante su interacción “hablan y hablan interminablemente empleando clichés”, como la noción de que la gente de antaño originaria del sur de Estados Unidos es inherentemente buena:

The reason for her keeping them so long was that they were...good country people ...she realized that nothing is perfect and that in the Freemans she had good country people and that if, in this day and age, you get good country people, you had better hang onto them (O'Connor 264-265).

En la cultura del sur de Estados Unidos (y en algunas de sus obras literarias) se puede percibir cierto resentimiento en contra de lo que viene de fuera (especialmente del norte) ya que existe la noción de que les han robado parte de su identidad; es por eso que hay recelo en contra de lo que no es estrictamente sureño. Ellos (una sociedad principalmente agraria) perciben que poco a poco se ha perdido su esencia por lo que “si hoy en día te topas con gente buena del campo, es mejor que no los dejes ir”. Este sentimiento de animosidad se deja ver en el ensayo de Flannery O'Connor “Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction” escrito en 1960: “Of course, I have found that anything that comes out of the South is going to be called grotesque by the Northern reader” (*Mystery and Manners* 40). Existe una relación del pasado y el presente en la que entre más nos remontamos al pasado, menos influencia del norte había y personajes como Mrs. Hopewell dramatizan ese sentimiento de nostalgia.

Rath concibe el “atraso” de la cultura sureña como parte de la razón de ser de lo grotesco en este tipo de literatura: “frontier society is a factor, for marginality...

gives rise to the grotesque” (Rath 39). Al igual que el sur se siente marginado por el norte, la marginación de la mujer tanto en el universo diegético de la autora como en su tiempo de vida se dejan ver en la caracterización de los personajes femeninos: “Mrs. Hopewell talking her head off is literalized by the grotesque dimension. These women are in danger of hasty marriage, boredom, depression, rape and the grotesque in their language alerts us to such urgencies (Rath 45) [el subrayado es mío]. La urgencia de poner atención a la marginación de la mujer y a los peligros a los que su género es más vulnerable como, por ejemplo, la violación, se deja ver de manera subyacente por medio de un discurso grotesco que es más que evidente en el caso de Mrs. Freeman en “Good Country People”: “[She] had a special fondness for...secret infections, hidden deformities, assaults upon children” (O’Connor 267) [el subrayado es mío]. La “dimensión de lo grotesco” que se deja ver en el discurso de un personaje también se puede interpretar como una protesta (por parte de la autora) ante la imposibilidad de defenderse por parte de los personajes femeninos en contra de cualquier tipo de abuso así como un “niño” en contra del ataque de un adulto. En términos más específicos en cuanto a la trama de los cuentos, Joy/Hulga y la abuela son cada una víctimas de un hombre. Esto también puede llegar a interpretarse, de manera simbólica, como una violación; sin embargo, es precisa y problemáticamente esa violación lo que les permite llegar a su momento de gracia.

En conclusión, las situaciones extremas como las violentas y grotescas funcionan por un lado como detonante que ayuda a los personajes a salir de su estado de autoengaño y a prepararlos para su momento de gracia y, por otro, como recurso narrativo que tiene como intención impactar al lector de tal forma que el trasfondo teológico pueda resonar en él de forma significativa. La violencia resulta

frecuentemente en la muerte de un personaje a quien se le concede la gracia justo antes de terminar su vida. Sin embargo, los personajes que permanecen vivos deben sobrellevar el “trauma de la cruz” (Joy/Hulga y Mrs. McIntyre, por ejemplo). A pesar de que estos elementos no se asocian tradicionalmente con temas religiosos, tanto los textos cristianos más icónicos de las letras inglesas como la Biblia misma muestran la violencia como algo que parece ser inherente e indispensable para alcanzar la gracia y por ende la salvación. Además de ayudar al personaje y posiblemente al lector a percatarse de que se ha vivido en el autoengaño, el tipo de recursos narrativos ejemplificados en este capítulo también sirven para concientizar al lector acerca de algunos de los defectos de la sociedad de la época de O’Connor como el racismo y el clasismo. Esto se logra también con el uso de lo grotesco que, entre otras cosas, implica la unión de elementos contrarios que funcionan como una herramienta disuasoria que ilustra las terribles consecuencias de rechazar la gracia divina. El elemento grotesco tiene un espectro de alcance crítico bastante amplio ya que puede tener una expresión satírica y abarcar cuestiones como las de género.

III Los personajes de Flannery O'Connor como receptores involuntarios de gracia divina

En este tercer y último capítulo hablaré de los personajes de Flannery O'Connor como receptores involuntarios de gracia divina. Los personajes, en general, nos pueden llegar a parecer un fenómeno muy natural ya que se asemejan en muchos aspectos a personas reales. No obstante, precisamente por ello pueden llegar a ser difíciles de estudiar. Por lo tanto, presentaré algunas de las posturas que existen para abordarlos, por ejemplo, la purista que argumenta que no existen fuera del texto que los concibió o como la realista que asegura que éstos adquieren cierta independencia de la historia en la que fueron concebidos. Por otro lado, veremos que pueden estar subordinados a la acción o viceversa y cómo en las historias de O'Connor se da el primer caso ya que ellos son simples instrumentos para los planes que la divinidad tiene en cuanto a la gracia. Además, exploraré el nivel de complejidad que éstos pueden llegar a tener: simples o complejos, y cómo en los cuentos analizados se dan ambos casos. Asimismo, explicaré cómo se construye el personaje a partir del texto, las diferentes técnicas narratológicas que crean el artificio de lo que puede parecer un individuo no ficticio. Dichas técnicas incluyen el proceso de caracterización que, a su vez, comprende la acción (lo que hace el personaje), la apariencia externa (la relación metonímica entre los rasgos de la psiquis del personaje y su apariencia física), el entorno (la relación entre el mundo exterior e interior del personaje) y, finalmente, el discurso (lo que dice y piensa el personaje). Posteriormente, ejemplificaré en detalle esos recursos con base en el marco teórico de distintos expertos en narratología y, por supuesto, estableceré una relación entre dichas técnicas con la forma en que se dramatiza el proceso de

obtención de la gracia. Para concluir, exploraré el género de la alegoría, los ecos que tiene en la obra de O'Connor, y, como es de esperar, la relación que tiene con la gracia en los cuentos que esta investigación comprende.

Hasta ahora he analizado el concepto de gracia por sí mismo en el primer capítulo y los conductores de gracia, tales como situaciones extremas, y los episodios de violencia y grotescos en el segundo. No obstante, los personajes son quienes la reciben de manera involuntaria. Por lo tanto, habrá que comenzar por reflexionar acerca de lo que los personajes constituyen en términos generales: "They are so familiar a phenomenon that they don't seem to require a closer inspection. Yet another reason could be that once they are subject to closer scrutiny, characters prove to be highly complex objects..." (Herausegegeben 4). En efecto, los personajes pueden llegar a parecer un fenómeno muy natural y por consiguiente no parecieran requerir una inspección profunda. Sin embargo, una vez que se empieza a estudiarlos, éstos se tornan más complejos de lo esperado en el sentido en que se asemejan en varios aspectos a personas reales, pero si no lo son ¿en qué consisten exactamente? Existe una gran diversidad de enfoques en cuanto a cómo abordarlos; algunos, como el estructuralista, se centran en las diferencias (cognitivas, físicas, etc.) entre los personajes y las personas reales; otros, como, el psicoanalista se concentran en explicar la psiquis de los personajes y los lectores (Herausegegeben 5-6). En su obra *Narrative Fiction*, Shlomith Rimmon-Kenan hace una paráfrasis del debate acerca de la independencia que los personajes pueden tener en relación con el texto en que fueron concebidos. El argumento "purista" asegura que los personajes no existen más allá de los eventos que les dan vida y

el “realista” sostiene que adquieren cierta independencia de los eventos de la trama y pueden ser discutidos desde cierta distancia fuera de su contexto original (Rimmon-Kenan 31-32).

Por otro lado, hay quien asegura que en lugar de subordinar el personaje a la acción o viceversa, ambos son interdependientes. Asimismo, hay textos en que el personaje predomina y otros en los que la acción lo hace. Por ejemplo, en el caso de Raskolnikov, sus acciones sirven para definirlo, y en el de Sinbad el personaje existe para servir a los propósitos de la acción (Rimmon-Kenan 36). En los cuentos analizados en esta investigación, los personajes están sujetos a la acción y es difícil discutirlos fuera del texto que los concibió. Los ejemplos anteriores también sirven para ilustrar la complejidad a la que los personajes pueden llegar: por un lado, los hay simples (*flat*) como en el caso de algunos personajes alegóricos o caricaturescos en los que se exagera una sola cualidad. Por otro lado, hay personajes complejos (*round*) como Raskolnikov, cuya psiquis evoluciona de forma radical durante el desarrollo de la trama de *Crimen y Castigo* (Rimmon-Kenan 41).

En cuanto al espectro de complejidad de los personajes en los cinco cuentos analizados en esta investigación, podemos observar a Bailey en “A Good Man is Hard to Find”, que parece no tener voluntad propia y cuyas acciones están subordinadas a los acontecimientos dictados por la trama. Contrariamente, hay personajes un poco más complejos, como Joy/Hulga y la abuela, quienes al menos en un principio aparentan tener el control de los eventos que se desarrollan antes del momento de epifanía. Lo que los personajes aquí analizados invariablemente comparten es que participan de alguna u otra manera en el momento de gracia. Por lo tanto (a diferencia del argumento “realista”), serán discutidos únicamente desde

su contexto original ya que dichos personajes son confeccionados predominantemente para dramatizar la obtención la gracia y con la intención de tal vez poder inspirar a los lectores: “characters can be crafted in a way that allows them to evoke certain thoughts, feelings and lasting effects in the target audience” (Herausegegeben 4).

Conviene ahora reflexionar sobre cómo se reconstruye un personaje a partir del texto: en el cuento el personaje es una abstracción a la que se va dando forma con la ayuda de varios indicadores dispersados en el transcurrir de la historia (Rimmon-Kenan 36-37). Entre la diversidad de factores que se revela durante el proceso de lectura se encuentran los rasgos de personalidad y son éstos los que contribuyen a formar el artificio de lo que puede llegar a parecer una persona real. El cómo logran los personajes convertirse en receptores de gracia depende de la forma en la que fueron diseñados, es decir, en la caracterización. En general, la red de rasgos que dan vida al personaje está subordinada principalmente al discurso (lo que dice el personaje), a la acción (lo que hace el personaje), a la apariencia externa (la relación metonímica entre los rasgos de la psiquis del personaje y su apariencia física) y al entorno (la relación entre el mundo interior y exterior del personaje) (Rimmon-Kenan 60-66). Todos estos recursos narrativos sirven para dar vida al personaje y, en la narrativa de O'Connor, algunos de ellos están estrechamente ligados a cómo funcionan como herramientas que dramatizan el momento de gracia. Por lo tanto, sólo analizaré los personajes que tengan relación directa con el momento de epifanía en los cuentos en los que se centra esta investigación.

Existen varias técnicas narrativas para presentar lo que dicen y piensan los personajes; comenzaremos con el análisis del discurso directo entre los padres, Harry/Bevel y la niñera en diferentes pasajes del cuento "The River":

"He ain't fixed right," a loud voice said from the hall.
"Well then for Christ's sake fix him"... (O'Connor 484)

"Wipe your nose, Sugar Boy."
He began rubbing his sleeve across it but she stopped him. "That ain't nice," she said. "Where's your handkerchief?"
He put his hands in his pockets and pretended to look for it while she waited. "Some people don't care how they send one off" (O'Connor 485).

"Will [the preacher] heal me?" Bevel asked.
"What you got?"
"I'm hungry," he decided finally.
"Didn't you have your breakfast?"
"I didn't have time to be hungry yet then," he said (O'Connor 486).

El primer intercambio de palabras entre los padres de Harry/Bevel es una riña en la que discuten acerca de que el niño no está bien vestido y sobre quién deberá arreglarlo (O'Connor 484). Esta discusión en la primera página del cuento sirve para comenzar a esculpir la imagen de malos padres y el ambiente adverso en el hogar del personaje principal, lo que es reforzado con la severa acusación que Mrs. Connin hace en contra de ellos en cuanto a que hay a quienes no les importan las condiciones en las que traen a un niño al mundo (O'Connor 485). Esto a su vez es reiterado con el descubrimiento de que ni siquiera le habían dado de desayunar al menor (O'Connor 486). La idea de que el estado en que se encuentra Harry/Bevel es de completa desesperanza y que el momento de gracia es inminente se va intensificando por los diálogos que van construyendo al personaje:

"Listen," Mrs. Connin said, "have you ever been Baptized, Bevel?"
He only grinned.

"I suspect he ain't ever been Baptized," Mrs. Connin said, raising her eyebrows at the preacher.

"Swang him over here," the preacher said and took a stride forward and caught him (O'Connor 493).

He had the sudden feeling that this was not a joke. Where he lived everything was a joke. From the preacher's face, he knew immediately that nothing the preacher said or did was a joke...

"If I Baptize you," the preacher said, "you'll be able to go to the Kingdom of Christ. You'll be able to wash in the river of suffering, son, and you'll go by the deep river of life. Do you want that?"

"Yes," the child said and thought, I won't go back to the apartment then, I'll go under the river...

"Lord," the preacher said "we pray for somebody in affliction who isn't here to testify. Is your mother sick in the hospital?"...

The child stared at him... "She has a hangover" (O'Connor 494).

En las citas referidas anteriormente se establece que los padres son negligentes ya que no visten ni alimentan de manera apropiada al niño. En esta última cita está claro que Harry/Bevel no ha sido bautizado, lo que es de suma importancia para la salvación desde una perspectiva tanto católica como protestante. Finalmente, Mrs. Connin tenía la impresión de que la madre estaba enferma y le pide al predicador que interceda ante Dios para que logre sanar, no obstante; Harry/Bevel confiesa que en realidad sólo sufría de resaca, sin duda producto del abuso del alcohol. Por medio de los diálogos se logra solidificar la noción de que los padres están tan corrompidos por el egocentrismo (defecto que comparten la mayoría de los personajes de Flannery O'Connor, como se ha visto en capítulos anteriores) que no le pueden prestar la atención adecuada a su hijo. El mismo Harry/Bevel expresa en sus pensamientos indiferencia ante la idea de regresar con sus padres (O'Connor 494) donde no sólo ellos sino que también sus amistades representan una presencia adversa para él:

“That’s valuable,” he said. “That’s a collector’s item” and he took it away from the rest of them...

“Don’t let George go off with that,” his girl said.

“I tell you it’s valuable” George said. “1832.”

Bevel shifted his direction again toward the room where he slept. He shut the door behind him and moved slowly in the darkness to the bed and sat down and took off his shoes and got under the cover... “What did that dolt of a preacher say about me?” [his mother] whispered. “What lies have you been telling today, honey?”

He shut his eye and heard her voice from a long way away, as if he were under the river and she on top of it. She shook his shoulder. “Harry,” she said, leaning down and putting her mouth to his ear, “tell me what he said.” She pulled him into a sitting position and he felt as if he had been drawn up from under the river. “Tell me,” she whispered and her bitter breath covered his face (O’Connor 496).

El primer acercamiento al Evangelio que Harry/Bevel tiene es la versión para niños del Nuevo Testamento que encuentra en la casa de Mrs. Connin. Él concibe de forma instintiva que ese objeto es algo importante y decide guardarlo. No obstante, la ambición de los amigos de sus padres lo despojan de esa pertenencia intuitivamente atesorada por él. Aunado a eso, vemos que el interés de la madre se centra en lo que pudieron haber dicho de ella y no considera remotamente que su hijo haya sido bautizado o derivado algún conocimiento que pudiese beneficiarle a él. Ella incluso utiliza violencia para exigir que le diga lo que el predicador pudo haber dicho de ella y tacha al niño de mentiroso. A estas alturas del cuento, el discurso de los personajes ha construido la imagen de los padres y sus amistades como individuos frívolos y egoístas. En la última parte de la cita anterior, Harry/Bevel cierra sus oídos y su mente a las palabras y la agresión de su madre y se concentra en el río que representa la salvación.

Después de haber ejemplificado el discurso directo como herramienta de la caracterización con el fin de dramatizar el momento de gracia, habrá que también

incluir no sólo lo que los personajes dicen sino también lo que piensan. Las técnicas narrativas para presentar lo que un personaje piensa son muy variadas. No obstante, las convenciones han evolucionado a un punto en el que el narrador describe los procesos mentales de una mente figurada sin dar ninguna indicación de que lo está haciendo. Una de las formas más comunes de llevarlo a cabo es por medio del uso de la psiconarración, de la cual Suzanne Keen nos da la siguiente definición:

Psycho-narration consists of the narrator's discourse about a character's consciousness...[it] allows the narrator to generalize about what a character has thought about for a long time, as well as reporting in the narrator's language on the gist of characters' thoughts and feelings...psycho-narration preserves the tense and person of the narration smoothly following the narrator's reports on external features, quoted speech, and characters' actions without any shift in the norms of the narration (Keen 61).

A continuación ejemplificaré algunos extractos en donde se utiliza esta técnica y elaboraré las implicaciones que tiene en relación con la caracterización y finalmente con la gracia en el cuento "A Late Encounter with the Enemy":

The general didn't give two slaps for her graduation but he never doubted he would live for it. Living had got to be such a habit with him that he couldn't conceive of any other condition. A graduation exercise was not exactly his idea of a good time, even if, as she said, he would be expected to sit on the stage in his uniform. She said there would be a long procession of teachers and students in their robes but that there wouldn't be anything to equal him in his uniform. He knew this well enough without her telling him, and as for the damn procession, it could march to hell and back and not cause him a quiver (O'Connor 398).

Lo que se puede apreciar en el extracto anterior es la voz narrativa que nos habla acerca de lo que el general piensa de la graduación de su nieta. El lector tiene a su disposición esa información a través de la mediación de un agente narrativo que tiene tanto acceso a ella como la habilidad de ponerla en palabras. Dicha voz

narrativa es casi imperceptible; el lector sabe que hay un tercero involucrado pero es difícil que lo perciba como tal. Esto constituye una de las ventajas de la psiconarración porque, como Dorrit Cohn asegura en su obra *Transparent Minds*, entre menos entrometido sea el narrador, más fácil se vuelve para un autor presentar la psiquis completa de un personaje y hacerlo más creíble. Esto se debe al hecho de que la sensación de que alguien está contando una historia es menos evidente y se crea el efecto de tener acceso a una “mente transparente”: “the audible narrator disappears from the fictional world... because a fully developed figural consciousness siphons away the emotional and intelectual energy formerly lodged in the expansive narrator...” (Cohn 25). En cuanto a la impresión que el uso de esta técnica en el extracto anterior produce es la imagen de alguien egoísta que está tan ensimismado en sus propios intereses, que concibe y trata al mundo exterior con desdén y despotismo. El egocentrismo y la vanidad que, como se ha visto en capítulos anteriores, son pecados muy recurrentes en los relatos de O’Connor y que finalmente conducen a la gracia, son elaborados de forma extensa con el uso de esta técnica:

For his part, the General would not have consented even to attend her graduation if she had not promised to see it that he sit on the stage. He liked to sit on any stage. He considered that he was still a very handsome man. When he had been able to stand up, he had measured five feet four inches of pure game cock. He had white hair that reached to his shoulders behind and he would not wear teeth because he thought his profile was more striking without them. When he put on his full-dress general’s uniform, he knew well enough that there was nothing to match him anywhere (O’Connor 399).

En este extracto de la historia, el lector tiene ya bien claro que el general está obsesionado con su propia imagen y que le gusta ser el centro de atención. Al final del cuento su narcisismo lo lleva a un punto de autoengaño que termina por cegarlo

casi completamente y cuando se le obliga a abrir los ojos tendrá la oportunidad de recibir su momento de gracia que en su caso es “reveladora” y “preveniente”. Sin importar la habilidad mental del personaje (el general tiene ciento cuatro años y maldice constantemente), la voz narrativa puede utilizar oraciones bien formadas y un lenguaje más complejo del que sería capaz de reproducir el personaje si fuera real para articular sus propias ideas. Por lo tanto, la “transcripción” de los pensamientos por un tercero permite una mejor claridad de la mente que el autor intenta crear. A pesar de que el lenguaje del narrador y el personaje se mezclan en un solo discurso, aún es posible distinguir exactamente de dónde proviene la información. Por ejemplo, el general compara su postura señorial con la de un gallo, pero la voz narrativa hace una parodia de él al ridiculizar su estatura (cinco pies, cuatro pulgadas). Además, el anciano considera que con su uniforme no se equipara con nada ni nadie, mientras que la voz narrativa se burla de su perfil sin dientes. La fusión de ambas fuentes de información tiene como objetivo exhibir los pecados del personaje y ridiculizarlos al mismo tiempo, lo que en Flannery O’Connor frecuentemente lleva al personaje a recibir su momento de gracia. Algo similar sucede con la abuela en “A Good Man Is Hard to Find” y con Joy/Hulga en “Good Country People”.

Otra técnica narrativa que contribuye a presentar la psiquis de los personajes es la focalización, que se refiere al punto de vista desde el cual se narran los eventos de la historia: “the mediation of some prisme, perspective...verbalized by the narrator” (Rimmon-Kenan 71). El “foco” es la mente cuyos pensamientos, reflexiones y juicios son revelados. Luz Aurora Pimientel explica la diferencia entre focalización externa: un punto de vista fuera de cualquier personaje, e interna:

cuando se narra desde el punto de vista de uno de los personajes (Pimentel 100-106). Los ejemplos en Flannery O'Connor que citaré están narrados utilizando la focalización interna:

Bevel had never seen a real pig but he had seen a pig in a book and knew they were small fat pink animals with curly tails and round grinning faces and bow ties... (O'Connor 488).

It was full of pictures, one of the carpenter driving a crowd of pigs out of a man. They were real pigs, gray and sour-looking, and Mrs. Connin said Jesus had driven them all out of this one man (O'Connor 490).

La narración de este pasaje, que también utiliza la técnica de psiconarración, está focalizada desde el punto de vista de Bevel y relatada en tercera persona del singular. Dicha narración es hecha por un agente distinto al focalizador (el centro de conciencia) quien en algunas ocasiones está restringido por sus propias limitaciones. Estas restricciones dan forma hasta cierto punto a la narración, la cual reproduce, al igual que la psiconarración, el proceso mental del personaje como si se tratase de una persona real. En el caso de Bevel, se puede apreciar que tiene muy poco contacto con el mundo ajeno al apartamento donde vive y sólo cuenta con impresiones caricaturescas de ciertos animales. El tipo de lenguaje que se usa para referirse a Jesucristo denota que no tiene conocimientos del Evangelio.

Los rasgos de la personalidad pueden ser insinuados por las acciones que los personajes llevan a cabo de forma habitual. Después de algún tiempo de ver a alguien actuar de cierta forma se puede emitir un juicio de cómo es la persona. Lo mismo ocurre con los personajes que muestran su carácter después de repetir más de una vez cierto comportamiento, lo cual tiene en ocasiones, como en el caso de la abuela, un efecto cómico: "habitual actions tend to reveal the character's

unchanging or static aspect, often having a comic or ironic effect” (Rimmon-Kenan 61). A continuación analizaré las acciones de la abuela de “A Good Man Is Hard to Find” para poder así determinar de qué forma influyen en el proceso de caracterización y cómo contribuyen para dramatizar el momento de gracia:

She wanted to visit some of her connections in east Tennessee and she was seizing at every opportunity to change Bailey’s mind...

“She wouldn’t stay home to be queen for a day... She wouldn’t stay at home for a million bucks,” June Star said. “Afraid she’d miss something. She has to go everywhere we go.”

“All right, Miss,” the grandmother said. “Just remember that the next time you want me to curl your hair.”

June Star said her hair was naturally curly (O’connor 137-138).

She knew that Bailey would not be willing to lose any time looking at an old house, but the more she talked about it, the more she wanted to see it once again and find out if the little twin arbors were still standing. “There was a secret panel in the house,” she said craftily, not telling the truth...The children began to yell and scream that they wanted to see the house with the secret panel. John Wesley kicked the back of the front seat and June Star hung over her mother’s shoulder and whined desperately into her ear that they never had any fun even on their vacation, that they could never do what THEY wanted to do. The baby began to scream and John Wesley kicked the back of the seat so hard that his father could feel the blows in his kidney (O’Connor 143).

Desde la primera página del cuento se empieza a formar la imagen de la abuela como una mujer manipuladora, ya que emplea mentiras para obtener lo que desea y tratar de justificar ante su familia su comportamiento impertinente y entrometido. Dicha imagen continúa ampliándose cuando se observa la determinación de la abuela de desviar el viaje. Ella sabe que su hijo no accederá a ello por lo que recurre a la mentira para manipular a sus nietos, quienes a pesar de mostrarse suspicaces en un principio, terminan creyéndole. Son sus acciones las que esculpen una imagen deshonesto de ella ya que termina por utilizar a toda su familia, incluyendo al bebé, para lograr sus deseos. Por lo tanto, a la mitad del cuento ya es posible

emitir el juicio, con base en su comportamiento, de que es mentirosa y manipuladora. Paradójicamente, son esas acciones deshonestas las que desvían el viaje y conducen a todos a la muerte, pero, al mismo tiempo, a que la abuela reciba su momento de gracia, que en su caso (al igual que el general) es “reveladora” y “preveniente” (lo cual, como mencioné en el primer capítulo, constituye un patrón observable en cuanto a cómo se dramatiza el momento de gracia en la narrativa de O’Connor).

A continuación daré otro ejemplo de cómo las acciones de los personajes contribuyen en el proceso de caracterización y conducen (como en el caso de la abuela) a Joy/Hulga en “Good Country People” a su momento de gracia:

Joy had given him one look on being introduced to him and then throughout the meal had not glanced at him again. He had addressed several remarks to her, which she had pretended not to hear. Mrs. Hopewell could not understand deliberate rudeness, although she lived with it, and she felt she had always to overflow with hospitality to make up for Joy’s lack of courtesy (O’Connor 272).

Las acciones de Joy/Hulga al tratar a la gente a su alrededor con prepotencia, debido a que se considera superior por tener un doctorado en filosofía, se desarrollan de forma repetitiva durante todo el cuento. Ella trata a su misma madre de forma desdeñosa y sus acciones implican que considera a toda la gente en su entorno como intelectualmente inferior. No obstante, Manley Pointer, el personaje a quien Joy/Hulga ignora casi por completo en el instante descrito en la cita anterior, le da (involuntariamente) una lección de humildad, lo que al final del cuento le abre a ella las puertas hacia la gracia que en su caso sólo es “reveladora”.

Hasta este momento he explorado las técnicas para presentar lo que los personajes dicen, piensan y hacen. Ahora analizaré el efecto que la descripción del

mundo exterior, es decir su entorno, tiene en lo que ellos experimentan y cómo contribuye para la dramatización del momento de gracia. El siguiente extracto de “The River” ilustra lo mencionado con anterioridad:

They walked on the dirt road for a while and then they crossed a field stippled with purple weeds and entered the shadows of a wood where the ground was covered with thick pine needles. He had never been in woods before and walked carefully, looking from side to side as if he were entering a strange country. They moved along...through crackling red leaves...he looked into two frozen green-gold eyes enclosed in the darkness of a tree hole (O'Connor 490).

El uso del contexto físico es una herramienta útil de caracterización: “a character’s physical surrounding...also used as trait-connoting metonymies” (Rimmon-Kenan 66). Debido a su corta edad, Harry/Bevel es ingenuo y aún no alcanza a comprender en su totalidad las implicaciones de la salvación ni las fuerzas antagónicas que operan para prevenirla. No obstante, el camino al río donde en primera instancia será bautizado y, en segunda, donde encontrará la gracia es descrito como un ambiente hostil y macabro, lo que sirve para resaltar la vulnerabilidad del niño. Pareciera como si la naturaleza del camino a la gracia cobrara vida y se opusiera a la salvación del personaje, ya que las ramas de los pinos se describen como amenazantes agujas en una atmósfera de oscuridad donde los troncos vacíos de los árboles muertos parecen cobrar vida y observan con recelo la trayectoria del personaje. El bosque representa las dificultades que se deben superar antes de llegar al momento de gracia. Una vez que Harry/Bevel alcanza su destino que es el río, el ambiente cambia por completo:

At the bottom of the hill, the woods opened suddenly onto a pasture dotted here and there with black and white cows and sloping down, tier after tier, to a broad orange stream where the reflection of the sun was set like a diamond. There were people standing on the near bank in a group, singing...they crossed the pasture...saw the preacher already standing out in the water (O'Connor 490).

Además de la relación que puede llegar a tener con el personaje como herramienta de caracterización, el entorno puede funcionar también en un plano alegórico. En la descripción del camino y llegada al río se puede observar que, por un lado, el contexto físico sirve para enfatizar un rasgo del personaje (en el caso de Harry/Bevel su vulnerabilidad), pero por otro, también cobra dimensiones alegóricas ya que el bosque puede interpretarse como las dificultades del cristiano para alcanzar la salvación y el río representa el destino final de la misma forma que Christian en *The Pilgrim's Progress* atraviesa un ambiente antagónico antes de llegar a la ciudad celestial. Son varios los críticos que hablan acerca de los matices alegóricos de la obra de O'Connor, por ejemplo, en "The River": "where O'Connor does found a story on allegorical symbol" (McDermott 35). Incluso hay quien compara una de sus novelas precisamente con la obra de Bunyan: "In Flannery O'Connor, Thomas Lorch also notes an allegorical turn. He says, 'in her efforts to portray the experience of mystery [she leans]...quite naturally to allegory,' He thinks that in both theme and technique, *Wise Blood* resembles John Bunyan's *Pilgrim's Progress*." (McDermott 37) Existe un consenso entre algunos críticos de que la obra de O'Connor tiene peculiaridades pertenecientes al género de la alegoría. No obstante, otros estudios al respecto aseguran que el uso de esta técnica es más visible en los cuentos de la colección *Everything that Rises Must Converge* (Robillard 105). Antes de ejemplificar los matices alegóricos de los personajes y las implicaciones que tienen en relación con la gracia en los cinco cuentos analizados en esta investigación, habrá que hablar de la alegoría en términos generales.

De acuerdo con el glosario de términos literarios de M.H. Abrams, la alegoría es “a narrative...in which the agents and actions, and sometimes the setting as well, are contrived by the author to make coherent sense on the “literal,” or primary level, of signification, and at the same time to communicate a second, correlated order of signification” (Abrams 7). Por ejemplo, en *The Faerie Queene* y en *The Pilgrim’s Progress* la trama explícita involucra el arduo y peligroso viaje del Red Crosse Knight y de Christian. No obstante, tanto el viaje como los personajes tienen un segundo significado que se puede interpretar de muchas formas, algunas obvias y otras abiertas a interpretación. En su obra *The Language of Allegory, Defining the Genre*, Maureen Quilligan dice lo siguiente al respecto:

Allegory names the fact that language can signify many things at once...shift between emphasis on words said and meaning meant versus the simultaneity of the process of signifying multiple meanings...allegory destroys the normal expectations we have about language that our words mean what they say. (Quilligan 26) [el subrayado es mío]

En la alegoría se puede observar una distinción entre lo que aparenta significar la trama en un nivel superficial, los significados que el autor probablemente tuvo la intención de producir, los significados que los lectores contemporáneos al autor le dieron a la obra y, por último, los significados que generaciones subsiguientes pueden darle. De la misma forma en que es posible hacer una distinción (como se hizo en el segundo capítulo) entre sátira como género y obras con toques satíricos, en el caso de Spenser y Bunyan tenemos alegorías y en el caso de Flannery O’Connor tenemos pasajes alegóricos como en “The River” y personajes con matices alegóricos.

Para propósitos de comparación, cabe recordar algunos personajes meramente alegóricos de *Piers Plowman*: Old Age representa a la senectud y es obviamente caracterizado por un señor de edad muy avanzada; el personaje Hunger lo hace en la forma de un perro que ataca con rabia las entrañas de la gente para hacerlos sentir hambre y obligarlos a trabajar; y Wrath es descrito como alguien que lleva las ropas desgarradas, que se muerde los labios constantemente y que habla y se comporta de forma errática. Todos estos personajes poseen una apariencia y actúan de la forma que su nombre lo indica y fueron confeccionados para dramatizar cuestiones teológicas y sociales que la obra busca transmitir. En el caso de los personajes de Flannery O'Connor, ellos no son alegóricos en el sentido de que no pertenecen a una obra de ese género. No obstante, como hemos visto, es posible que diferentes textos tengan rasgos de ese tipo de literatura sin necesariamente pertenecer a él. Algunos aspectos afines que los personajes de O'Connor tienen con los de algunas de las obras alegóricas que he mencionado es que representan pecados capitales. Por ejemplo, en *Piers Plowman* hay un personaje para cada uno de este tipo de pecados. En el caso de O'Connor, algunos de los personajes representan la vanidad, la ira y el orgullo.

Tal vez el más recurrente de los pecados dramatizados en los cinco cuentos abordados en esta investigación sea el orgullo; esto es muy visible en el caso del general de "A Late Encounter with the Enemy", el de Mrs. Shortley en "The Displaced Person", el de Hulga en "Good Country People" y el de la abuela en "A Good Man is Hard to Find". Todos ellos son culpables de menospreciar, tratar con desdén a los demás y por supuesto de sentirse superiores. Su discurso, sus acciones y demás técnicas narrativas descritas en párrafos anteriores trabajan de forma conjunta para

esculpir la imagen final de un personaje que representa una serie de pecados a tal grado que en ocasiones se asemejan a personajes alegóricos. El pecado personificado se torna en una abstracción del mal que sólo puede ser contrarrestado con la gracia.

Por un lado los personajes alegóricos pueden considerarse como simples (*flat*) ya que pueden representar una sola cualidad, como en el caso de Old Age de Langland. Por otro lado, éstos también pueden alcanzar una mayor versatilidad, lo que los hace complejos (*round*). Por ejemplo, el Red Crosse Knight de Spenser representa diversas cuestiones: las virtudes derivadas de un caballero medieval, el honor que representan las cruzadas para un soldado que lucha directamente para la gloria de Dios, la Iglesia anglicana, la castidad y santidad del matrimonio, etc. El personaje tiene la versatilidad de representar cualquiera de las abstracciones relacionadas con él dependiendo del enfoque con el que se le analice incluyendo algunas que nada tengan que ver con la Reforma de la Iglesia anglicana.

Los personajes de O'Connor no sólo tienen la versatilidad de ser asociados con la serie de pecados y cuestiones sociales que representan, sino que también pueden transformarse en monstruos que alegorizan lo grotesco de la esencia humana:

We do not confront human beings. We encounter monsters who assail us either with their defects, their impairments in the gruesome show of the puppet life they totter. (characters are half puppets)The pictures could easily turn into nightmares as scenes come to life not so much with people as with ghastly substitutes... [el subrayado es mío] (Enjolras 7)

La razón de ser de los personajes de O'Connor es dar vida a los pecados e imperfecciones de la sociedad que los concibió. Son una especie de "títeres" que actúan para la función del mal neutralizado por la gracia divina.

En conclusión, los personajes son receptores involuntarios de gracia; es a ellos a quienes se les concede y son los que permiten la dramatización de ésta. En cuanto al argumento "purista", los personajes de O'Connor en los cuentos aquí analizados no se prestan a ser discutidos en un contexto más allá del texto que los concibió, ya que han sido confeccionados para servir a los propósitos del momento de gracia. El artificio de lo que puede llegar a parecer una persona real se lleva a cabo por medio de varias técnicas narrativas que esculpen la imagen, por lo general negativa de un personaje. Las herramientas de caracterización que tienen relación directa con el momento de gracia son: el discurso directo (lo que literalmente dicen los personajes), la acción (lo que hacen), la descripción del ambiente (la relación entre el mundo interior y exterior del personaje) al igual que la psiconarración y la focalización. De forma similar en la que algunos pasajes contienen matices alegóricos, los personajes también poseen peculiaridades pertenecientes al mismo género. Por ejemplo, hay personajes en *Piers Plowman* que representan cada uno de los pecados capitales. En O'Connor los personajes también representan algunos de dichos pecados al grado de que pueden parecer convertirse en la personificación de ellos.

Conclusiones generales

En una lectura casual de la producción literaria de Flannery O'Connor puede llegar a ser difícil detectar un trasfondo teológico. Sin embargo, hay bases sólidas para aseverar que el concepto de gracia está presente en su narrativa y que representa su parte medular. En general, el concepto de gracia se refiere a un acercamiento que Dios tiene con el hombre para ayudarlo a alcanzar la salvación. A pesar de que la autora profesó abiertamente la fe católica, el concepto de gracia que se puede observar en los cuentos analizados en esta investigación se aleja de esa ortodoxia en dos aspectos (perdón amoroso y colaboración del ser humano). No obstante, dicho concepto es muy diverso y complejo por lo que es imposible establecer que la gracia que se refleja en los textos sea únicamente protestante o católica ya que como concluí en el primer capítulo tanto la gracia “iluminadora” como “preveniente” son muy recurrentes. Dichas variaciones de gracia son mencionadas en el Catecismo y definidas por teólogos católicos, por lo que tampoco podemos asegurar que el concepto de gracia de O'Connor sea meramente protestante. Por lo tanto, es posible establecer que se pueden observar elementos de ambas posturas.

Existen varios conductores de gracia en los cuentos aquí analizados; los más notables son las situaciones extremas que abarcan episodios violentos y grotescos cuya función es impactar al lector para que el trasfondo teológico pueda resonar en él. La misma O'Connor argumentó que la violencia es un recurso que logra dar claridad a sus personajes y prepararlos para su momento de gracia. Además, el lenguaje metafórico de la Biblia y diversos textos cristianos, en particular *The Pilgrim's Progress*, hacen referencia a la violencia como un elemento indispensable para recorrer el camino hacia la gracia. En los cuentos analizados en esta tesina, la

violencia por lo regular resulta en la muerte de un personaje a quien se le concede la gracia justo antes de terminar su vida. Asimismo, este elemento puede llegar a servir para concientizar al lector acerca de algunos de los defectos de la sociedad de la época como el racismo y el clasismo. Esto se logra también con otro conductor de gracia que es el uso de lo grotesco (que, entre otras cosas, se refiere a la unión de elementos contrarios) que funciona como una herramienta disuasoria que ilustra las consecuencias de rechazar la gracia.

Por último, los personajes son receptores involuntarios de gracia y son de vital importancia para el análisis de dicho momento de epifanía, ya que son ellos quienes la experimentan y quienes permiten que se lleve a cabo en los cuentos. Las herramientas de caracterización como el discurso, la acción y el entorno, al igual que las formas de presentar la conciencia de los personajes (psiconarración y focalización) trabajan en conjunto para dramatizar el momento de gracia de los receptores involuntarios. Finalmente, la autora utiliza otros recursos narrativos como la alegoría para personificar pecados como el orgullo y la vanidad.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. Cengage Learning, 2009.

ASALS, Frederick. *Flannery O'Connor, The Imagination of Extremity*. University of Georgia Press, 2007.

BAUMGAERTNER, Jill P. *Flannery O'Connor, A Proper Scaring*. Cornerstone Press, 1999.

BLOOM, Harold. *The Grotesque*. Bloom's Literary Criticism, 2009.

BEIBER LAKE, Christina. *The Incarnational Art of Flannery O'Connor*. Mercer University Press, 1992.

BROWNING, Preston. *Flannery O'Connor: The Coincidence of the Holy and the Demonic in O'Connor's Fiction*. Southern Illinois University Press, 1974.

Catecismo de la Iglesia Católica. Según la edición típica latina. Libreria Editrice Vaticana, 1997.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1983.

ENJOLRAS, Laurence. *Flannery O'Connor's Characters*. University Press of America, 1998.

FLETCHER, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornwell University Press, 1967.

GENTRY, Bruce. *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*. University of Mississippi Press, 1986.

GETZ, Lorine. *Nature and Grace in Flannery O'Connor's Fiction*. Edwin Mellen Press, 1982.

HERAUSGEGEBEN Von Fotis, Jannidis. *Characters in Fictional Worlds*. De Gruyter Berlin, 2010.

KEEN, Suzanne. *Narrative Form*. Washington and Lee University, 2015.

KILCOURSE, George. *Flannery O'Connor's Religious Imagination, a World with Everything Off Balance*. Paulist Press, 2001.

MARTIN, Carter W. *The True Country: Themes in the Fiction of Flannery O'Connor*. Vanderbilt University Press, 1994.

McDERMOTT, John V. *Flannery O'Connor and Edward Lewis Wallant, Two of a Kind*. University Press of America, 2005.

MULLER, GILBERT H. *Nightmares and Visions: Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*. University of Georgia Press, 1972.

O'CONNOR, Flannery. *The Complete Stories*. Farrar, Straus, and Giroux, 1971.

ORVEL, Miles. *Flannery O'Connor, an Introduction*. University of Mississippi Press, 1991.

PIMIENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI editores, 2005

RATH, Sura. *Flannery O'Connor, New Perspectives*. University of Georgia Press, 1996.

ROBILLARD, Douglas. *The Critical Response to Flannery O'Connor*. Praeger Publishers, 2004.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*. Routledge, 2003.

STRONG, Emily. "Flannery O'Connor's Protestant Grace", *Criterion: A Journal of Literary Criticism*, vol 9, n .1, art. 14, 2016, pp 102-108
<https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1094&context=criterion>
20 de diciembre 2018.

THE HOLY BIBLE, King James Version. Holman Bible Publishers, 2013.

WALLACE, Dewey. *Puritans and Predestination: Grace in English Protestant Theology*. Wipf and Stock Publishers, 2004.