

26



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



## La Eterna Adolescente en "Good Country People" de Flannery O'Connor

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Jefatura de la División del Sistema Universidad Abierta

# T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA

MODERNAS INGLESAS

PRESENTA:

Yvette Maria Vincke Vanneste

296500

ASESORA: MARINA FE PASTOR





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi agradecimiento a Marina Fe por su apoyo y por las horas que dedicó a este trabajo. Les agradezco también a Eva Cruz y a Raquel Serur su tiempo y la pertinencia de sus comentarios en las versiones previas. A José Juan Dávila y a Guillermo Quintero también les agradezco sus valiosas sugerencias.

## ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1. El sur	12
Capítulo 2. La religión	23
Capítulo 3. Lo gótico	35
Conclusiones	52
Bibliografía	59

## INTRODUCCIÓN

Flannery O'Connor (1925-1964) nació en Savannah, Georgia, estado donde transcurrió la mayor parte de su vida. Asistió al Georgia State College for Women, escuela católica para mujeres, para luego completar sus estudios profesionales en el norte, primero en Nueva York en 1945 y después en la ciudad de Iowa (1948). Más tarde, en 1950, ya enferma de lupus, regresó a Milledgeville donde permaneció bajo el cuidado de su madre en la granja familiar, hasta su prematura muerte en 1964. Su obra literaria consta de dos novelas: Wise Blood y The Violent Bear it Away. Escribió también gran número de cuentos; de los cuales treinta y uno fueron publicados y compilados en tres libros: Everything that Rises Must Converge; The Geranium: A Collection of Short Stories y A Good Man is Hard to Find, que incluye el cuento "Good Country People".\* Además, Mystery and Manners es una publicación de ensayos y lecturas de la autora sobre temas como el sur, la religión y lo grotesco y The Habit of Being, la publicación de una parte de su correspondencia.

\*Todas las citas de "Good Country People" serán tomadas de Flannery O'Connor, Collected Works, The Library of America, Nueva York, 1988. En adelante en el texto sólo se mencionará la página entre paréntesis.

Además de ser escritora Flannery O'Connor también fue una gran lectora, y

entre sus autores favoritos se encuentran: Hawthorne, Faulkner, Nathaniel West, Dostoievski, Samuel Johnson, Teilhard de Chardin, Tomás de Aquino, Sófocles, Joyce, Kafka, Flaubert, Balzac, Sartre, Conrad y Poe. De una u otra manera todos ellos tuvieron una importante influencia en su obra, pero el que influyó más en ella fue, sin duda, Nathaniel Hawthorne. En su correspondencia, O'Connor hace referencia en varias ocasiones, a Hawthorne, en especial a su cuento "The Birthmark"<sup>1</sup>, por la forma en que Hawthorne logra, a través del tipo de narrativa que él llamaba *romance*, describir las fuerzas oscuras del mal que operan en el hombre y con ello enseñar una moraleja.

En "The Birthmark", un científico quiere quitarle a su bella esposa una marca de nacimiento en la mejilla. Para el científico su mujer es perfecta, de no ser por la marca. Se empieza a obsesionar de tal suerte que decide operarla sin tomar en cuenta las consecuencias. En su intento por perfeccionar la obra de Dios provoca, sin embargo, la muerte de la esposa. Como una parábola, el cuento contiene una moraleja que plantea cómo la ciencia y el conocimiento del hombre siempre serán limitados frente al conocimiento y la sabiduría ilimitada y divina de Dios. A pesar de que el lenguaje no es religioso se puede inferir una enseñanza moral: la soberbia es castigada al final del relato. Pero el tema, el concepto que tiene el hombre del mal, trasciende la parábola.

La narrativa de Flannery O'Connor mantiene una relación estrecha con su

---

<sup>1</sup> Véase James A. Grimshaw, Jr., en The Flannery O'Connor Companion, "One is the fact that O'Connor refers directly and often to Hawthorne, especially to his story "The Birthmark". p. 28.

propia perspectiva religiosa, muy parecida a la de Hawthorne en quien vio un ejemplo a seguir, ya que ambos parecen compartir un mismo sentimiento fatalista respecto al mundo que habitan y ambos lo interpretan como una oscura prisión. Por eso la autora utiliza la forma del *romance*, sobre todo en sus novelas, influenciada por la gran obra de Hawthorne que es considerado como el padre del *romance* americano.<sup>2</sup>

La palabra *romance* sugiere la búsqueda de alguna verdad más allá de las experiencias cotidianas, la búsqueda de algún sueño ideal o por alcanzar una mejor vida al final del viaje. Es en cierto sentido una reelaboración de la novela de caballería tradicional, en la que un caballero (héroe) emprende un viaje de iniciación en busca de una vida más heroica, excitante y con más sentido que la que ofrece la existencia ordinaria. Lo que distingue al *romance* de una novela es la manera como en éste se interpreta la realidad: no se preocupa en demasía de dibujar la realidad en detalle y la acción predomina sobre los personajes (aunque eso no siempre es cierto como podemos ver en Hawthorne). Más que personajes son "tipos" bi-dimensionales que no están completamente relacionados unos con otros, con la sociedad o con el pasado. Comparten emociones sólo después de que éstas se han vuelto abstractas o simbólicas y cuando sí se relacionan es de manera profunda, estrecha; casi obsesiva. No se percibe un desarrollo psicológico en los

---

<sup>2</sup> Véase Samuel Chase Coale, In Hawthorne's Shadow, y respecto al "romance" O'Connor parece enfatizar que al igual que Hawthorne ella no escribe cuentos realistas. En "The Grotesque in Southern Fiction", en Collected Works, escribe: "Hawthorne knew his own problem and perhaps anticipated ours when he said he did not write novels, he wrote romances. Today many readers and critics have set up for the novel a kind of orthodoxy. They demand a realism of fact which may, in the end, limit rather than broaden the novel's scope." p. 814.

personajes; esto quiere decir que no hay un cambio notable en su personalidad durante el transcurso de los eventos ya que no evolucionan.

En el *romance* los héroes, villanos, víctimas o tipos legendarios se confrontan entre sí o con fuerzas misteriosas u horribles. La trama es muy colorida: pueden ocurrir eventos asombrosos que tienen plausibilidad simbólica o ideológica más que real. Por esto, el *romance* se inclina más hacia lo mítico, lo alegórico y lo simbólico; hay una predilección por lo asombroso, lo sensacionalista y lo legendario. El universo del *romance* es irracional, contradictorio y melodramático, y menos coherente que en la novela. Abunda lo singular, personalidades distorsionadas, dislocación de la vida normal, osadía de conductas y motivos malévolos.<sup>3</sup> De este modo, el *romance* es la forma de ficción que le dio forma a las profundas contradicciones y conflictos con lo que se enfrentaba, y aún enfrenta, el hombre en esta nueva nación.

En los *romances* de Hawthorne, lo real y lo alegórico van de la mano; su imaginación puritana transforma con símbolos místicos y alegóricos los eventos cotidianos. La simbología que emplea está relacionada con la moral, con la lucha entre el bien y el mal, la virtud y el vicio. Hawthorne evoca el pasado norteamericano en el que descubre no una inocencia original sino una culpa original y lo envuelve en terror; él asume que: "in Man and Nature alike, there is a "diabolical" element, a "mystery of iniquity"; .....that evil is real ", y que el deber

---

<sup>3</sup> Véase Richard Chase, "The Broken Circuit", Theories of American Literature, pp. 41-59.

del escritor es "to expose the blackness of life most men try deliberately to ignore."<sup>4</sup> Una visión que desde luego comparte O'Connor y que expresa a través de toda su narrativa.

El origen del estilo peculiar del gótico norteamericano bien se puede establecer a partir de las características del *romance* que predominan en la narrativa gótica: los personajes tipos, los motivos malévolos, los eventos extraordinarios o singulares, lo macabro, oponer lo improbable a lo razonable, personalidades distorsionados y fuerzas misteriosas u horribles etc. Así, el gótico norteamericano es una forma de ficción que expresa de manera muy singular los deseos y temores, los conflictos y confusiones del hombre, el amor y la culpa; la relación del individuo consigo mismo y con el "otro", la irracionalidad de la vida misma y las limitaciones de la condición humana, la oscuridad y el error en que vive el hombre y cómo deambula en el laberinto de las infinitas posibilidades de una realidad que nunca es real. A la ficción de O'Connor se le ha dado el nombre de gótico por la manera como logra traducir los sentimientos de temor y horror arraigados en el ser humano.

En algunos relatos, O'Connor, intensifica los elementos del *romance* con aspectos grotescos<sup>5</sup> como son: la exageración, la distorsión, la violencia y la

---

<sup>4</sup> Leslie A. Fiedler, Love and Death in the American Novel, p.432.

<sup>5</sup> Véase Dorothy Tuck, en Flannery O'Connor dice lo siguiente: "Some say in American literature the grotesque is an offshoot of the fictional form that Hawthorne designated as *romance* to distinguish it from the traditional novel. "Grotesque" refers to characters who are - physically or psychically abnormal and to bizarre and extreme situations, especially those in

intensificación de situaciones extremas para evocar un mundo sin sentido que ella concibe como la condición del mundo moderno: un mundo que ya no tiene sus raíces en la cristiandad y por lo tanto está sumergido en la maldad, alejado de la verdad y la razón, pero sobre todo de Dios. Lo grotesco en O'Connor está relacionado con su perspectiva cristiana y, a diferencia de otros escritores sureños, se utiliza con fines morales y éticos. Por eso Samuel Chase en su libro In Hawthorne's Shadow dice: "It took a Flannery O'Connor to shape the gothic and grotesque contours of modernist southern fiction to a moral pursuit, a more morally conscious level between the Manichean forces of utter disbelief and fanatical faith."<sup>6</sup>

Esta tendencia moralista se debe sobre todo a su formación católica, ya que la vida de Flannery O'Connor transcurrió en el seno de una antigua familia católica establecida durante generaciones en el estado de Georgia, en una región conocida como "the Bible Belt", entre blancos pobres y miembros también pobres de sectas protestantes que en realidad eran una especie de campesinos venidos a menos. El protestantismo se arraigó y desarrolló de manera tan peculiar que la región se volvió diferente y única dentro de la supuesta uniformidad de la nación: una región donde los profetas deambulaban por las calles y donde Cristo era casi una presencia real. Por ello O'Connor veía el sur como "Christ-haunted" más que "Christ-centered".<sup>7</sup>

---

which contradictory elements, such as comedy and horror are mixed." p. 31.

<sup>6</sup> Samuel Chase Coale. op. cit., p.84.

<sup>7</sup> Flannery O'Connor, "The Catholic Novelist in the South", Collected Works, p.861.

Aún ahora el protestantismo fundamentalista permea y, por así decirlo, moldea la vida de la gran mayoría de los habitantes de esta región. Los hábitos, los usos y las costumbres difieren en mucho de los del resto del país e incluso difieren de los de otros estados del sur de los Estados Unidos. Las diferencias son el resultado de historias distintas que han ido particularizando a las regiones del país. Georgia y el sur de Tennessee son, sin lugar a duda, las fuentes de inspiración de O'Connor. El énfasis en las costumbres sureñas se debe sobre todo a que la autora sentía que el sur estaba perdiendo su identidad, identidad basada sobre todo en sus costumbres y su sentido moral:

The anguish that most of us have observed for some time now has been caused not by the fact that the South is alienated from the rest of the country, but by the fact that it is not alienated enough, that every day we are getting more and more like the rest of the country, that we are being forced out, not only of our many sins, but out of our few virtues.<sup>8</sup>

Toda su narrativa se plasma en este sur, y sus personajes surgen de un extraño mundo costumbrista así como de la yuxtaposición del protestantismo fundamentalista con el catolicismo. Siendo católica romana en un sur protestante, la autora logra visualizar y a su vez retratar la complejidad de la vida humana, tanto desde afuera (por haber vivido en el norte y pertenecer a otra religión, lo cual le da una perspectiva muy diferente), como desde adentro (porque ella parece compartir la visión del mundo protestante, ya que en su región la religión católica

---

<sup>8</sup> Flannery O'Connor, "The Fiction Writer and his Country", *op.cit.*, pp.802-3

es una secta más entre muchas otras). Así, el hecho de haber vivido en el norte y de pertenecer a una religión que no es la dominante, le permite a O'Connor tener un enfoque muy diferente e interesante de su propio medio y verlo e interpretarlo con cierta objetividad, e inclusive con distancia.

A primera vista, el tema de la salvación y del individuo frente a la religión parecen ocupar todo el espacio de los textos de Flannery O'Connor. Sin embargo, al releer algunos cuentos desde la perspectiva de lo que la crítica literaria feminista describe como el "gótico femenino", encontramos que el tema de la identidad femenina está igualmente presente y que contribuye a la solución de la problemática que a veces presentan los cuentos. Flannery O'Connor creció en un medio donde la mujer era fuerte y dominante, pero de cualquier forma siempre sujeta al yugo de una sociedad patriarcal. Este poder femenino, problemático y conflictivo, delimitado por el dominio patriarcal, se manifiesta de manera muy especial en el "gótico femenino", particularmente en los cuentos sobre madres que llevan solas las riendas de una granja.

Típicamente, en estos cuentos se expresa la problemática de la femineidad que la protagonista debe enfrentar a través del conflicto madre- hija (adolescentes) y, posteriormente, a través de la confrontación de la propia sexualidad o frente al sexo opuesto. En por lo menos seis de los treinta y un cuentos de Flannery O'Connor hasta ahora publicados, la trama se centra alrededor de una hija y la difícil relación con la madre. En el cuento "A Circle in the Fire" aparece una chica de doce años, Sally Virginia Cope quien, al igual que la protagonista de "A Temple of the Holy Ghost" es una adolescente inteligente y rebelde. En

"Revelation", Mary Grace, una universitaria que no soporta escuchar las estupideces que salen de la boca de la señora Turpin, es otro ejemplo de una joven que se rebela contra las imposiciones de una sociedad patriarcal y se niega a desempeñar y aceptar el papel de mujer sumisa. La única que no se rebela, y eso porque es una retrasada mental, es Lucynell Jr., la hija de la señora Lucynell Carter, en el cuento "The Life You Save May Be Your Own". Casi todas las adolescentes, las que lo son cronológicamente, o las que no siéndolo se comportan como tales, se parecen a Joy, la protagonista de "Good Country People", el cuento que se estudiará en este trabajo.

Publicado por primera vez en junio de 1955 en Harper's Bazaar, "Good Country People" forma parte de la colección de cuentos A Good Man is Hard to Find. A lo largo de este trabajo se verá cómo Flannery O'Connor, en esta narración, explora la problemática de la identidad femenina, tema que ha sido ignorado por muchos críticos de la obra de O'Connor a pesar de que la mayoría de los relatos que conforman esta colección tienen como centro conflictivo la subjetividad femenina. En las páginas siguientes veremos cómo el gótico femenino de O'Connor está relacionado con las fantasías y miedos que sienten las mujeres en relación con su propio cuerpo, su sexualidad, la problemática de la identidad y la compleja relación de madre e hija.

El análisis se centrará en los elementos del género gótico empleados en este relato, tomando en consideración la religión y la procedencia de la escritora, ya que estos dos últimos factores, la religión y el sur, forman el marco del relato y contribuyen, en parte, a la ambigüedad que presente el texto.

## 1. EL SUR

La guerra de Secesión y la esclavitud han sido los dos grandes acontecimientos históricos que han definido el desarrollo social y cultural de los estados del sur de los Estados Unidos. El sur (Alabama, Tennessee, Mississippi, Louisiana y Georgia), con sus grandes plantaciones de algodón, su aristocracia, su orgullo y narcisismo, y su sentimiento de superioridad sobre otras razas, fue doblegado con la Guerra de Secesión. Así como quedó arraigado en la mente del sureño su glorioso pasado, también quedó arraigada la humillación de la derrota y el sentido de culpa por la esclavitud y la pérdida de poder económico.

A causa de la guerra y el monocultivo del algodón, tuvo lugar una gran devastación que dejó las tierras exhaustas. Las plantaciones cedieron su lugar a pequeñas granjas que a duras penas podían subsistir, y los campesinos pobres se alquilaban como jornaleros en granjas más grandes. La región se mantuvo rural mientras el resto del país se industrializaba y urbanizaba.

Antes de la guerra, y sobre todo después, los sureños se empeñaron en mantenerse diferentes y distantes del norte y lucharon para no perder su identidad. Para Flannery O'Connor, la identidad del sur se basaba en las costumbres y las tradiciones, en "manners which gave them social discipline to hold them together and give them an identity" (...) The South is struggling mightily to retain her

identity (...) without knowing always (...) quite in what her identity lies." <sup>9</sup> En consecuencia, se conservaron con mayor rigor las costumbres y formalidades. Según Louis D. Rubin Jr.:

The Southern experience was (is) still very much an affair of the complex patterns of community life, with the comings and goings of individuals taking place within a clearly recognized set of expectations and assumptions. In that kind of established social context, individual behaviour ran along expected forms, so there were certain agreed upon limits and standards of human conduct. Anything truly deviant, genuinely aberrant, would therefore stand out, since there was something against which it could be measured and identified. <sup>10</sup>

Durante la época en la que vivió y escribió O'Connor, el rigor debe de haber sido todavía similar porque al leer sus cuentos es fácil deducir el por qué algunos personajes viven al margen de la sociedad.

Así, el sur ha tratado de conservar su identidad diferenciándose del norte a través de las costumbres y normas sociales, pero dentro de la comunidad el individuo mismo tiene que seguir las reglas y normas que estipula la sociedad para salvaguardar su identidad. Grimshaw señala: "As ironic as it may sound to some, that identity is based in a sense of values of the worth of the individual." <sup>11</sup> Si los valores del individuo son diferentes o distintos a los de la comunidad, sobre todo

---

<sup>9</sup> Flannery O'Connor, "The Catholic Novelist in the South", *op.cit.* p. 861.

<sup>10</sup> Louis D. Rubin Jr., *A Gallery of Southerners*, p. 143.

<sup>11</sup> James A. Grimshaw jr., *The Flannery O'Connor Companion*, p. 17.

en relación con la conducta, el individuo es mal visto y castigado con el destierro o aislamiento: el "misfit" se vuelve un "outcast".

De este modo la pérdida de la identidad individual se deriva de la diferencia, del mal (evil), de la maldición (curse) y de la condición de ser elegido o condenado. El siguiente fragmento en boca de un personaje de otro escritor sureño expresa de manera ejemplar la preocupación por la maldición y la fatalidad. Dice Miss Coldfield en Absalom, Absalom! de William Faulkner:

Yes, fatality and curse on the South and on our family as though because some ancestor of ours had elected to establish his descent in a land primed for fatality and already cursed with it, even if it had not rather been our family, our father's progenitors, who had incurred the curse long years before and had been coerced by Heaven into establishing itself in the land and the time already cursed.<sup>12</sup>

A partir del fracaso que representó perder la guerra, la historia del sur, para O'Connor (como para muchos sureños), ha sido interpretada desde una perspectiva teológica, es decir, como una experiencia tanto personal como colectiva de la historia bíblica de la caída. La escritora se refiere a la época antes de la guerra como "our first stage of innocence".<sup>13</sup> La preocupación por el bien y el mal, la inocencia frente a la experiencia, la inocencia y su corrupción, la virtud y la culpabilidad, son una herencia del puritanismo que sigue definiendo la visión del sur por encima de los cambios históricos y económicos. Al respecto dice Ihab

---

<sup>12</sup> William Faulkner, Absalom, Absalom!, pp.12 y 16.

<sup>13</sup> Citado por James A. Grimshaw, op. cit. p. 22

Hassan :

The south, of course, is a place where the dialectic of innocence and guilt, communion and estrangement, primitivism and ceremony, can be clearly observed; it is a place where the protestant mind and the folk spirit have not succumbed entirely to business ethics or urban impersonality.<sup>14</sup>

De una forma u otra, sin que esto sea necesariamente intencional por parte de la autora, esta antítesis entre inocencia y experiencia está presente en los personajes de Joy y Pointer en "Good Country People": Joy es la inocencia y Pointer la experiencia. En este cuento, como a continuación veremos con más detalle, los personajes están atrapados en un mundo donde el honor, las creencias y las normas se han distorsionado hasta que el destino individual se convierte en el legado ineludible e insoportable de un pasado colectivo que no ha muerto y no ha pasado.

La protagonista Joy/ Hulga no es propiamente una heroína, más bien parece ser un antihéroe en busca de su propia realización existencial para con ello resolver su problema de identidad. Vive sola con su madre, la señora Hopewell, en una granja aislada en el campo. La señora había contratado a una pareja, los Freeman, para que le ayudaran con las faenas de la granja ya que se había divorciado hacía mucho y su hija no tenía interés en ayudarla. Joy/ Hulga, enorme

---

<sup>14</sup> Ihab Hassan, Radical Innocence, p.79.

y pesada, de treinta y dos años, tiene un doctorado en filosofía, pero la mala condición de su corazón y su pierna de madera la obligan a quedarse allí. Ella parece gozar de su propia fealdad e inteligencia y hace todo lo posible para verse aún peor. Está enamorada de la melancólica concepción escéptica que tiene del mundo. No cree en nada ni en nadie y pasa los días leyendo y escuchando las conversaciones banales que sostienen las dos señoras, Hopewell y Freeman, hasta que un día aparece Manley Pointer, un vendedor de Biblias. Ella siente una peculiar atracción hacia el joven, sobre todo porque cree ver en él una inocencia tal como nunca antes había visto, y piensa que él puede creer en todo lo que ella no puede. Decide seducirlo para ver si logra destruir su inocencia y así confirmar su propia crueldad. Sin embargo, a pesar de todos sus conocimientos y estudios, es engañada por Manley Pointer, ya que resulta que es él quien la seduce y ella se deja seducir porque le encanta ser venerada, aunque él sólo quiere anexar su pierna de palo y sus lentes a la extraña colección de objetos que tiene guardada en su maletín.

La autora establece un distanciamiento en el cuento por medio de la narración en tercera persona. La perspectiva del narrador domina, opina, juzga y matiza, y difiere en mucho de la autora y en menor grado de los personajes, creando una tensión entre los eventos narrados, el narrador y el lector. La voz narrativa (omnisciente) nos muestra el mundo con desapego, sin mostrar ninguna especie de compasión por lo que les sucede a los protagonistas. La voz es educada, distanciándose así de los eventos narrados que son sobre todo rústicos. Sin embargo, llama la atención el tono burlón de la voz narrativa. Esta especie de tono irónico y a veces sarcástico parece tener eco en la voz de Joy/Hulga, aunque

a diferencia de ésta, es capaz de ver las cosas más claramente. Los eventos en este relato ocurren en el presente y tienen lugar en un espacio temporal de menos de 24 horas. Los primeros párrafos introducen a los personajes más importantes, el conflicto central y las imágenes dominantes que establecen la relación necesaria para el desarrollo de los acontecimientos. El tono irónico del narrador se refleja también en los nombres de los personajes que no coinciden con su manera de actuar. Sus palabras, muchas veces, expresan lo contrario de lo que éstos hacen.

El cuento se desarrolla en el sur, aunque no se menciona la ubicación exacta de la granja, ni tampoco hay una descripción exhaustiva del entorno. Sabemos que la granja se encuentra rodeada de "red hills" porque el narrador dice de Joy que si no hubiera sido por su condición "...she would be far from these red hills and good country people"(p. 268). Al final del relato, desde el pajar, se veía que "...the two pink speckled hillsides lay back against a dark ridge of woods"(p. 279). El entorno no funge como una prolongación o explicación de los personajes, más bien es una descripción realista del espacio; se trata de una descripción de la región norte de Georgia. La granja donde vive Joy con su madre es una típica granja del sur. Está aislada y los personajes también viven aislados, así como el sur está aislado por su frontera ("Frontier") de los estados del norte y por su lucha por permanecer diferente, apoyándose en sus costumbres.

Los personajes encarnan, por así decirlo, las tradiciones sureñas. Esto se manifiesta por lo que dicen y cómo lo dicen. El sentimiento de superioridad y orgullo por pertenecer a una clase social mediana o mediana alta, lo expresa la señora Hopewell cuando llama a la gente pobre "chusma blanca" (white trash), en

un afán por distinguirse de ellos. Al referirse a los Freeman explica: "The reason for her keeping them so long was that they were not trash. They were good country people" (p. 264). Afirma que la señora Freeman "was a lady" y que a ella no le avergüenza llevarla a donde sea o presentarla a cualquiera que se encuentren por el camino. Irónicamente, la señora Freeman se expresa con el habla local: "Well, I wouldn't of said it was and I wouldn't of said it wasn't," (p. 263) a la manera de la gente pobre. La señora Hopewell suena ridícula al afirmar que la señora Freeman no es basura blanca, pero sus juicios no pueden ser tomados muy en serio.

Por otro lado Pointer, con su galantería, es un modelo del hombre sureño pero, a pesar de pulirse al hablar para agradarle a la señora Hopewell, dice **Chrastian** (p. 270), **inraduce** (p. 271) y **sher** (p. 273). El vendedor de Biblias, no obstante, es un verdadero camaleón que a través de la palabra va ganando y engañando a la gente. Sin duda esta caracterización de los personajes por su manera de hablar es una cualidad muy distintiva de la narrativa de O'Connor. El uso del dialecto le da un colorido local y al mismo tiempo resulta cómico, sobre todo por los diálogos que mantienen los personajes. Sin embargo, lo cómico conduce a situaciones dramáticas que estremecen al lector. Una refinada crueldad subyace el texto y surge en el clímax y en el desenlace, sorprendiendo al lector desprevenido. Los sucesos resultan también más crueles por la yuxtaposición de lo cómico con lo dramático aunque la brutalidad de los eventos se ve amortiguada por el humor, la ironía y la farsa; como si la violencia no importara.

La autora recurre al humor para mostrar la mentalidad de esta "buena gente"

del sur: a través de la señora Freeman, con sus relatos sobre sus hijas Glynese y Carramea, la autora exhibe el humor ( incluso su propio sentido de humor) y el folklore sureño. Las observaciones de la señora Freeman sobre algunos malestares de sus hijas son elocuentes:

"Glynese gone out with Harvey Hill again last night," she said. "She had this sty."

"Hill," Mrs. Hopewell said absently, "is that the one who works in the garage?"

"Nome, he's the one that goes to chiropracter school," Mrs. Freeman said. "She had this sty. Been had it two days. So she says when he brought her in the other night he says, 'Lemme get rid of that sty for you,' and she says, 'How?' and he says, 'You just lay yourself down acrost the seat of that car and I'll show you.' So she done it and he popped her neck (p. 273).

La señora Freeman habla como hablan los blancos pobres y nos transmite la sabiduría provincial acerca del dinero, el matrimonio, los ritos religiosos y las enfermedades:

'Carramea said when her and Lyman was married Lyman said it sure felt sacred to him. She said he said he wouldn't take five hundred dollars for being married by a preacher."

"How much would he take?" the girl asked from the stove.

"He said he wouldn't take five hundred dollars," Mrs Freeman repeated.

"Well we all have work to do," Mrs Hopewell said.

"Lyman said it just felt more sacred to him," Mrs Freeman said."The doctor wants Carramea to eat prunes. Says instead of medicine. Says them cramps is coming from pressure. You know where I think it is?"

"She'll be better in a few weeks," Mrs Hopewell said.

" In the tube," Mrs. Freeman said. "Else she wouldn't be as sick as she is"(p. 274).

Sin embargo, lo que es más relevante para el análisis del cuento son las relaciones de género. Durante la época sexista de los años 50, no solamente en el sur sino en toda la nación, la mujer era catalogada como un ser inferior, menos inteligente y menos talentosa, emocionalmente inestable, irresponsable, débil y sumisa. Su función era la de ser buena esposa y buena madre y las mujeres debían de ser educadas como mujeres. El matrimonio era el único estado natural y la soltería era considerada anormal. Existía un concepto estereotipado de los sexos basado en la idea freudiana de que la anatomía es el destino, y se consideraba que la sociedad funciona mejor si cada sexo desempeña el papel "natural" predeterminado por su sexo. Cada desviación del papel natural era atacada, obstaculizada y ridiculizada.<sup>15</sup> Esto puede sonar un poco exagerado y desde luego que muchas mujeres jóvenes ignoraban la lección, pero la mayoría creía en el mito de la inferioridad femenina. Vista desde la perspectiva de los años cincuenta, Joy no desempeña su papel tradicional, ya que a sus treinta y dos años es aún soltera y además estudió una carrera que no era considerada apropiada para una mujer. Por su parte, la señora Hopewell, una mujer divorciada, parece representar a las mujeres fuertes y dominantes que se encargan solas de la educación de sus hijos y de sus pertenencias en un medio hostil. Estas mujeres no eran bien vistas por los hombres porque lograron obtener demasiada independencia. Las comunidades femeninas casi siempre se ven amenazadas, en los cuentos de O'Connor, por un intruso masculino. En "Good Country People", Joy sufre el engaño y es humillada

---

<sup>15</sup> Para más sobre el mismo tema ver J. Ronald Oakley, en "Women, Love, and Sex in Eisenhower's America", en God's Country: America in the Fifties, pp.291-310.

y derrotada por el sexo opuesto como un castigo por haber pretendido ser independiente y diferente a las demás mujeres de su comunidad.

Hay una actitud ambigua y deshonesta hacia las mujeres en el sur. El sureño, sobre todo en lo público, es caballeroso para con la mujer y la venera como imagen intocable y perfecta, pero su trato íntimo es de indiferencia y de menosprecio, como si de alguna manera hubiera un sentimiento de malestar o de miedo escondido detrás de esta máscara de caballerosidad y de idealización. Esta ambigüedad tiene también sus orígenes en la religión, ya que una mujer, Eva, es la que seduce a Adán ocasionando al mismo tiempo el despertar sexual y con ello el conocimiento, pero también la muerte. En el sur :

(...) the land was seen as female, and the Southern white male's stewardship of this rich possession reflected similar paradoxes to those in his relations with consorts and daughters. Uneasiness and guilt about his surrender to female seductiveness led him to severely subdue his public ideology. <sup>16</sup>

La relación entre la seducción y el subsecuente sentido de culpabilidad la expresa Joy/Hulga a través de la voz narrativa: "(...) she imagined, that things came to such a pass that she very easily seduced him and that then, of course, she had to reckon with his remorse.(...) She imagined that she took his remorse in hand and changed it into a deeper understanding of life"(p.276). Como si la mujer fuese la encarnación del mal y al mismo tiempo tuviera una especie de poder de salvación, al ser capaz de cambiar el remordimiento en "understanding".

---

<sup>16</sup> Louise Westling, Sacred Groves and Ravaged Gardens, p.11.

Al tratar de analizar los cuentos de Flannery O'Connor desde una perspectiva social y cultural resulta indispensable mencionar la influencia de la religión porque ha jugado un papel decisivo en la manera como el hombre juzga a la mujer, sobre todo en ciertas regiones rurales donde la religión es más un fanatismo que una religión. Estas creencias provienen en parte del puritanismo que se ha conservado con mayor intensidad en el sur y que examinaremos en el siguiente capítulo.

## 2. LA RELIGIÓN

La religión es de gran trascendencia en toda la obra de Flannery O'Connor tanto por motivos personales como por ser parte esencial de la identidad sureña:

...what has given the South her identity are those beliefs and qualities which she has absorbed from the Scriptures and from her own history of defeat and violation: a distrust of the abstract, a sense of human dependence on the grace of God, and a knowledge that evil is not simply a problem to be solved, but a mystery to be endured.<sup>17</sup>

De allí que la narrativa sureña manifieste un gran interés en este problema y con frecuencia gire alrededor de la idea del "mal". Leslie Fiedler, al hablar sobre la literatura de Faulkner y de la escuela que le precede, dice: "In Faulkner, such writers find a ready-made paysage moralisé, through which to move their epicene protagonists, the landscape of the South already endowed with the proper symbolic values of decay and brooding evil."<sup>18</sup> Para O'Connor, así como para otros escritores norteamericanos, el "mal" es algo real y no es del todo negativo. Sin la confrontación con el mal no se puede aspirar al bien ni a la salvación. En primer término se debe poder reconocer la presencia del mal, lo que obviamente no pueden hacer los personajes en este cuento, luego confrontarlo, sobrevivirlo, ser más astuto que el mal mismo y finalmente triunfar sobre él.

---

<sup>17</sup> Flannery O'Connor, "The Fiction Writer and his Country", *op.cit.*, p. 804.

<sup>18</sup> Leslie Fiedler, Love and Death in the American Novel, p.476.

La autora siempre insistió en que escribía básicamente para el lector laico y que le hubiese gustado que su obra fuese vista como profética, o por lo menos que sus cuentos fueran entendidos como parábolas. Ella misma declara que "my subject in fiction is the action of grace in a territory held largely by the devil."<sup>19</sup> Para hacer visible la acción de la gracia, recurre necesariamente a la distorsión y a la exageración:

She had to flatten her fictional world, to distort it cruelly in order to make room for the Christian mystery that was to arise from and within it: "It should reinforce our sense of the supernatural by grounding concrete, observable reality. And in such a world, in such a palpable physical and visible prison, violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace."<sup>20</sup>

A lo que se refiere O'Connor es a que coloca a los protagonistas en situaciones tales de manera que puedan alcanzar el estado de gracia (limpios de pecado) para su posterior salvación. Para ella, la gracia debe entenderse en el sentido en que se entiende en el catolicismo: es decir, como el "don o ayuda sobrenatural que Dios concede a los hombres en vista a su salvación."<sup>21</sup> El misterio de la redención encierra el concepto de que gracias a la pasión y muerte

---

<sup>19</sup> Flannery O'Connor, "The Fiction Writer and his Country", *op. cit.*, p.804.

<sup>20</sup> Citado por Samuel Chase Coale, en "Faulkner, Mc. Cullers, O'Connor, Styron", *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>21</sup> Diccionario Usual, p. 288.

de Jesucristo cada hombre tiene la posibilidad de redimirse. Este concepto de la redención está latente en sus relatos. Para O' Connor, según la apreciación de James A. Grimshaw: "The eternal and absolute, the meaning of life, is centred in 'Our Redemption by Christ'. She does not see a way for writers to separate mystery from manners, judgment from vision." <sup>22</sup>

Para encontrar la gracia, los personajes se tienen que encontrar con el mal y con sus propios demonios y deben enfrentarlos. Un ejemplo muy claro del uso de la idea de gracia se puede encontrar en el cuento "Revelation", en el que la señora Turpin tiene su momento de revelación cuando la joven estudiante irónicamente llamada Mary Grace la ataca en el consultorio médico y le dice con voz baja pero nítida: "Go back to hell where you came from, you old wart hog" (p. 646). Para la señora Turpin es como si una voz del más allá hablara a través de la chica revelando una verdad, y a partir de este momento, al darse cuenta de que es más despreciable que los propios cerdos, tiene una posibilidad de enmendar sus fallas. Incluso, al final del cuento, tiene una visión donde ve almas que suben al cielo: "whole companies of white-trash,...and bands of black niggers...,and battalions of freaks and lunatics...."(p. 654); las personas a las que ella siempre había despreciado son las que encabezan la procesión, y hasta el final va la gente como ella y su marido.

---

<sup>22</sup> James A. Grimshaw Jr., op. cit. p. 22.

Hay que tomar en consideración que el mundo que retrata O'Connor no es el del ritual católico sino el protestante fundamentalista así como el de una sociedad materialista más preocupada por el dinero y la propiedad que por la religión o la moral, a partir de su propia perspectiva y visión católica. Ambas religiones tienen puntos en común, así como también sus diferencias. Louis D. Rubin, Jr. en su detallado estudio de la religión en "Flannery O'Connor and the Bible Belt" considera que:

It is true that there is agreement on the divinity of Christ, the Virgin Birth, the Redemptive Power, the physical resurrection. But there are also several important differences between Roman Catholicism and rural Southern fundamentalism. The Catholic Church emphatically does not believe in the direct and unaided revelation of prophecy that is so typical of fundamentalism; Catholicism is a liturgical faith, and the untutored and frenzied emotionalism, unchecked by dogma and unaided by reason, that characterizes primitive fundamentalism is foreign to the Catholic religious experience.<sup>23</sup>

Los ritos religiosos en "Good Country People" no se ven tan resaltados como sucede en otros cuentos de Flannery O'Connor como "The River", "A Temple of the Holy Ghost", "The Displaced Person", "The Enduring Chill", "The Lame Shall enter First", "Parker's Back", "Revelation", "Everything that Rise Must Converge" y en las novelas Wiseblood y The Violent Bear it Away, a pesar de que Pointer es un vendedor de Biblias. En "Good Country People" más bien se recurre a una inversión de valores religiosos. Se parodia el lenguaje religioso

---

<sup>23</sup> Louis D. Rubin Jr., "Flannery O'Connor and the Bible Belt", en The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O'Connor, p. 69.

para referirse a hechos vulgares o sin mayor trascendencia; por ejemplo, después de que Hulga acepta enseñarle a Pointer dónde se junta su pierna con la pierna de palo: "It was like losing her own life and finding it again, miraculously, in his"(p. 279). Esta frase es muy similar a la que se encuentra en obras religiosas; "Losing her own life" y "miraculously" reflejan el lenguaje utilizado en sermones populares. Otros ejemplos similares son: " just the salt of the earth"(p. 274) y "Get rid of the salt of the earth" (p. 271). Joy/ Hulga, a pesar de ser atea, utiliza la palabra God como una simple exclamación: "Do you ever look inside and see what you are *not?*"\* (en cursivas en el texto) God! "(p. 268) y también hace suya una cita Bíblica; "to turn her dust into Joy"(p. 267).

Manley Pointer, el vendedor de Biblias, un personaje típico de la geografía sureña, también cita: "the word of God ought to be in the parlor" (p. 270), "I know you believe in Chrustian service"(p. 270) y "He who losest his life shall find it" (p. 272). Con tal de tener una buena impresión le dice a la señora Hopewell que quiere ser misionero para así poder ayudar más a la gente. Le cuenta también que su madre se había encargado de mandar a sus hijos a la escuela dominical y que leían la Biblia todas las noches. Para las iglesias protestantes el hombre puede alcanzar la salvación gracias a la fe individual, independientemente de su obrar concreto respecto de sus semejantes, y la lectura de la Biblia basta para entrar en contacto con Dios; esto quiere decir: autoridad soberana de las escrituras y libre interpretación de las escrituras y evangelios. Por eso Pointer insiste tanto en tener una Biblia en casa y a la vista. Curiosamente este personaje parece representar dos aspectos: por un lado el del protestantismo primitivo y por el otro el del interés materialista, ya que comercializa con objetos sagrados. Pointer es un personaje

central en el relato ya que a partir de su aparición descubrimos la posición de cada cual frente a la religión.

Joy es atea y su madre no es muy creyente ya que tiene la Biblia en el desván:

"I see you have no family Bible in your parlor, I see that is the one lack you got!" Mrs. Hopewell could not say, "my daughter is an atheist and won't let me keep the Bible in the parlor." She said, stiffening slightly, "I keep my Bible by my bedside." This was not the truth. It was in the attic somewhere (p. 270).

Más que la religión, para la señora Hopewell las máximas populares son su verdad e intenta estructurar su vida de acuerdo con ellas, o por lo menos así lo cree aunque los hechos la contradigan porque dice: "Everybody is different" y "It takes all kinds to make the world" (p. 265) pero no acepta a su hija Joy/Hulga, por ser diferente. A la señora le hubiera gustado que Joy fuera igual a las demás, como las hijas de la señora Freeman que pretenden ser como las *belle* sureñas, obviamente sin ninguna posibilidad ya que son hijas de una empleada. La señora Hopewell, con sus buenos deseos como indica su nombre, confunde las reglas de la moral y de la religión con las máximas que son parte de la cultura popular.

El tratamiento irónico que se le da a la señora Hopewell está ligado con la pérdida de valor y de sentido de la religión. La voz narrativa dice de ella: "Mrs. Hopewell had no bad qualities of her own, but she was able to use other people's in such a constructive way that she never felt the lack" (p. 264). La ironía de este

comentario sugiere la vanidad de la señora Hopewell, que por tener alguna cualidad propia tiene que apropiarse de las imperfecciones de los demás, aunque no las tolera. Otras expresiones utilizadas en este sentido son: "Nothing is perfect. This was one of Mrs. Hopewell's favorite sayings. Another was: that is life! And still another, the most important, was: well, other people have their opinions too"(p. 264) y sin embargo no es tolerante con los demás. Este tipo de ironía es muy característico en O'Connor y nos hace cómplices de un conocimiento que los demás personajes no tienen respecto de los otros y de sí mismos.

La autora también utiliza los nombres propios y algunos adjetivos en doble sentido o para demostrar justamente lo contrario. El adjetivo "good" en el título de este cuento resulta justamente lo contrario, la gente aparentemente buena en realidad no lo es. El nombre Hopewell encierra el significado de buenos deseos, que se quedan en eso solamente ya que la señora quiere ver cosas buenas en todo pero no es capaz de ver la realidad y por eso es tan fácil engañarla. Por otra parte, la señora Freeman ("hombre libre") es en realidad libre en el sentido en que no cree en las cosas a simple vista y no está casada con las opiniones que tiene, además de ser la única que ve a través del engaño del vendedor de Biblias. Sin embargo no es libre en su persona, ya que trabaja como empleada para la señora Hopewell. Joy ("alegre"), es justamente lo opuesto de lo que significa el nombre. Para no ser esa Joy que su madre quiere que sea, Joy cambia su nombre a Hulga que le parece más adecuado, un nombre inventado que según ella va con su personalidad y actitud ante la vida y la religión. Joy no cree en nada, ni tampoco en Dios. En términos religiosos esto implica que: "[she]..exerted the power of the Creator by reconceiving herself, flaunting her control over language and

destiny."<sup>24</sup> Esto es un pecado y por él recibe un castigo. La intención se puede inferir por el texto: "One of her major triumphs was that her mother had not been able to turn her dust into Joy, but the greater one was that she had been able to turn it herself into Hulga"(p. 267). El hecho de entretejer esta cita de las escrituras "To turn dust into" en el texto pide una interpretación o una analogía con la religión. Su falta de fe derivada de su soberbia y su orgullo intelectual la lleva a comparar su autosuficiencia con el Creador. Desde el punto de vista religioso, el revés que sufre al encontrarse con Pointer le muestra sus debilidades y límites como ser humano, castigándola por el peor de sus defectos, el orgullo.

El nombre de Manley Pointer tiene más que nada implicaciones sexuales. Él es el hombre que invade el espacio femenino y de hecho lo destruye. Por el sentido religioso, por la extraña seducción de parte de Pointer, y por la intención de moralizar, el cuento tiene similitud con los "fabliaux" medievales; de acuerdo con lo que sostiene Anthony Di Renzo:

The physical always defeats the mental in fabliaux, and the surprise of that defeat shocks and delights us. We have been suddenly startled by a clap of thunder and have burst into nervous laughter. "(That) laughter", says Bloch, quoting Schopenhauer, "originates in the incongruity between conception and perception, between abstraction (or disbelief) and experience.". In fabliaux self-important human beings are always rudely reminded of their bodies through seduction or dismemberment.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Arnold Weinstein, "Nobody's Home, Speech, Self, and Place", en American Fiction from Hawthorne to Delillo, p. 120

<sup>25</sup> Anthony Di Renzo, "This is My Body", Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque, p. 73.

Otros elementos de los fabliaux medievales son: una seducción extraña, elementos de parodia religiosa y crítica al intelectualismo. En los fabliaux se enfatiza la corporalidad a través del cuerpo mutilado; así la corporalidad de Joy/Hulga se enfatiza por la pérdida de la pierna "which had been shot off in a hunting accident when Joy was ten"(p. 266) y un corazón débil: "The doctors had told Mrs. Hopewell that with the best of care, Joy might see forty-five. She had a weak heart"(p. 268). Di Renzo cita a Bloch:

In the middle Ages, bodily mutilation was almost always treated in larger than physical terms and is linked implicitly to the field of sacramental theology and the relation of each Christian to the Church and to the body of Christ."<sup>26</sup>

En este caso, la pierna mutilada está relacionada con el alma lisiada: "She took care of it as someone else would his soul, in private and almost with her own eyes turned away" (p. 281), dice la narradora.

Algunos críticos ven en Pointer una figura invertida de Cristo, sobre todo por la descripción al final del relato "...she saw his blue figure struggling over the green speckled lake" (p. 283) que recuerda a Cristo caminando sobre el lago. Esta analogía resulta doblemente irónica por lo se que dice en el siguiente párrafo:

Mrs. Freeman's gaze drove forward and just touched him before he disappeared under the hill. Then she returned her attention to the evil-smelling onion shoot she was lifting from the ground. "Some can't be

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 80.

that simple," she said. "I know I never could" (p. 284).

Esta observación, expresada por la más *simple*, la señora Freeman, que piensa que ella misma no puede ser tan simple resulta ser muy atinada, ya que mientras ellas se ocupaban de las cosas más banales, Hulga fue agredida por este ser aparentemente inocuo. Aquí se ve de nuevo el peculiar sentido de humor que caracteriza toda la narrativa de O'Connor.

La descripción induce a hacer una analogía entre Pointer y el retoño de la cebolla que huele mal, como algo podrido. Además la palabra "evil", utilizada en este contexto, es muy significativa. Parece ser que el vendedor de Biblias representa el mal "necesario" con el que Hulga se tiene que enfrentar para poder alcanzar una posible salvación (redención). Pointer es un personaje ambiguo si se plantea de esta manera.

O'Connor parece interpretar el "mal" como un instrumento de Dios para poner a prueba a los humanos y con ello, según la decisión que tomen, darles la posibilidad de la redención. Paradójicamente el bien y el mal son dos caras de una sola moneda. Esta idea se deriva de una concepción de Dios como "El creador de luz y tinieblas" en el Antiguo Testamento. Por eso, al final del relato, la autora deliberadamente describe a Pointer caminando sobre las aguas como lo hizo Cristo. Pointer representa entonces el bien y mal que afecta al hombre. Esta analogía no es una mera coincidencia. De hecho, en el relato "The Life You Save May Be Your Own" aparece una alusión similar, pero del señor Shiftlet: "[...]

and his figure formed a crooked cross [...]"<sup>27</sup> Joyce Carol Oates opina que:

[O'Connor] sees man as dualistic: torn between the conventional polarities of God and the Devil, but further confused because the choice must be made in human terms, and the divine might share superficial similarities with the diabolical.<sup>28</sup>

Lo que sería el caso de Pointer, que sería el instrumento enviado por Dios para ejecutar su obra, si se le quiere dar esta interpretación. No sabemos si Hulga realmente tuvo una revelación o una epifanía. Si se lee el texto como una parábola se tendría que suponer que sí, y que Hulga a través de esta experiencia tiene una nueva oportunidad; pero eso no está en el texto. Más bien parece que la epifanía la experimenta el lector, ya que en el cuento se plasman sólo los hechos y no hay una introspección de los personajes mismos. Según Weinstein los cuentos de O'Connor "[...] work this theme of shock and discovery in double fashion; that is, they tell a story of trauma and revelation, and they occasion for the reader something of that same leap or fall."<sup>29</sup>

Por último, vale la pena hacer notar que si bien para Flannery O'Connor la religión es un elemento fundamental, la relación del individuo con la comunidad es muy importante. De hecho, para esta comunidad, Dios ha muerto. Al final de cuentas Pointer tampoco cree en nada, lo mismo que la protagonista: "No," she

---

<sup>27</sup> Flannery O'Connor, op.cit., P. 173.

<sup>28</sup> Citado por Samuel Chase Coale, op.cit. p. 14.

<sup>29</sup> Arnold Weinstein, op. cit., p. 111

said, ..... "I don't even believe in God" ... (p. 277) El hecho de negar la existencia de Dios es parte de la necesidad de Joy de ser independiente, de no creer en nada que no esté dentro de ella misma y que ella pueda controlar. Hulga trata de ejercer control sobre sí misma, sobre su cuerpo y mente, y si se deja, también sobre Pointer. Es un ser aislado y solitario que ha construido su mundo con artificios propios. El encuentro con Pointer hace que aflore su femineidad, hasta entonces reprimida en una prolongada adolescencia, como veremos en el siguiente capítulo.

### 3. LO GÓTICO

La obra de Flannery O'Connor pertenece al llamado género "gótico", aunque ya no se encuentran aquí ni las tramas ni los elementos que eran tan distintivos y obvios en las obras góticas tradicionales. Los muertos, el misterio, lo sobrenatural, los monstruos, los fantasmas y las sombras, tanto como las casas encantadas, los pasadizos y castillos lúgubres casi han desaparecido de la narrativa gótica moderna. Ya no se plasman los eventos en un pasado remoto ni en un país exótico o lejano. El gótico ya había sufrido cambios sustanciales desde su invención en Europa, y en los Estados Unidos las circunstancias del país produjeron transformaciones aún mayores. Charles Brockden Brown, el padre del gótico estadounidense, según Fiedler, se basó en las obras de Anne Radcliffe y Matthew G. Lewis, adaptándolas a las necesidades del nuevo país: una nación joven, moderna y futurista que al mismo tiempo alberga el sueño americano, un sueño que para muchos se puede convertir en una pesadilla. Para Fiedler, en Love and Death in the American Novel, el origen del género gótico es esencialmente protestante. La manera calvinista de vivir, ver e interpretar el mundo ha contribuido sustancialmente a la existencia de elementos góticos en toda la literatura norteamericana y también a esa oscura necesidad de muchos americanos de proyectar su existencia nacional en términos de un pacto con el diablo.

Our literature as a whole at times seems a chamber of horrors disguised as an amusement park "fun house", where we pay to play at terror and are confronted in the innermost chamber with a series of inter-reflecting mirrors which present us with a thousand versions of our own face [...] In our most enduring books, the cheapjack machinery of the Gothic novel is called on to represent the hidden blackness of the human soul

and human society.<sup>30</sup>

Como ya se dijo, la presencia de elementos góticos en la literatura norteamericana se debe en gran medida a la visión puritana de sus primeros pobladores y, por ende, a la interpretación religiosa de los eventos históricos que han marcado al individuo para la posteridad. De allí que los héroes faustianos, en muchas novelas norteamericanas, reciban un castigo por sus propios excesos.

En el gótico siempre hay algún elemento que infunde miedo, exacerbado a través de la descripción visual de seres grotescos que se mueven en un mundo similar a una pesadilla en que se funden las delgadas líneas entre la vida y la muerte. También Ellen Moers al definir lo que se entiende por el gótico se refiere al miedo: " But what I mean by "the Gothic" is not so easily stated except that it has to do with fear. In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare."<sup>31</sup> Según Fiedler, lo que produce este terror es el tema del incesto dentro de una trama edípica.<sup>32</sup> Este es un enfoque masculino,

---

<sup>30</sup> Leslie Fiedler, op. cit., p. 27.

<sup>31</sup> Ellen Moers, "Female Gothic", Literary Women, p. 90

<sup>32</sup> Citado por Claire Kahane en "The Gothic Mirror", donde dice: "From this perspective, the latent configuration of the Gothic paradigm seems to be that of a helpless daughter confronting the erotic power of a father or brother, with the mother noticeably absent. More typically, however, male critics of the Gothic choose to focus on male authors and male protagonists in order to elaborate the oedipal dynamics of a Gothic text, and effectively restrict if not exclude female desire even from texts written by women. [...] Thus Fiedler discusses the Gothic as representing the son's rebellious confrontation with paternal authority." pp. 335-336.

desde luego, pero hay algo más que es relevante para esta tesina que también menciona:

{...} beneath the haunted castle lies the dungeon keep: the womb from whose darkness the ego first emerged, the tomb to which it knows it must return at last. Beneath the crumbling shell of paternal authority, lies the maternal blackness, imagined by the gothic writer as a prison, a torture chamber.<sup>33</sup>

Tanto los hombres como las mujeres se sienten incómodos ante la femineidad. El sentirse incómodo puede estar relacionado con el hecho de que el cuerpo materno es visto como una prisión que encierra tanto el concepto de la vida como de la muerte, el ser y el no ser que es necesario diferenciar y separar. En la primera etapa crítica de la infancia, el infante está encerrado en una relación simbiótica con la madre y en la medida en que va creciendo se da cuenta que es un ser separado y individual. Claire Kahane considera que el niño puede utilizar el hecho de su sexo para diferenciarse de su madre y que la niña, quien comparte el cuerpo femenino y su lugar simbólico dentro de nuestra cultura, queda encerrada en una lucha más tenaz y fundamentalmente ambivalente para lograr una identidad separada.<sup>34</sup> Esto es lo que Kahane ve en la estructura gótica femenina: "This ongoing battle with the mirror image who is both self and other is what I find at the center of the Gothic structure, which allows me to confront the confusions

---

<sup>33</sup> Citado por Claire Kahane, *Ibid.* p. 336.

<sup>34</sup> Véase Claire Kahane, *Ibid.* Kahane expone que: " Hers is the body, awesome and powerful, which is both our habitat and our prison, and while an infant becomes conscious of a limited Other, the mother remains imaginatively linked to the realm of Nature, figuring the forces of life and death." pp. 336-337.

between mother and daughter and the intricate web of psychic relations that constitute their bond." <sup>35</sup>

El gótico femenino expresa las protestas, fantasías y miedos de la mujer. Elaine Showalter en Sister's Choice cita a una de las grandes y primeras teóricas del gótico femenino, Ellen Moers:

Moers extended her theory of Female Gothic to self-hatred and self-disgust directed towards the female body, sexuality, and reproduction. The Gothic, in her view, had to do with women's anxieties about birth and creativity, including the anxiety of giving birth to stories in a process that society could deem unnatural.<sup>36</sup>

En la obra de O'Connor el malestar por ser mujer, este odio a sí misma, hacia el cuerpo femenino, la sexualidad y la reproducción, se expresa a través de un rechazo hacia la figura de la madre. La relación con la madre es un aspecto muy importante en el gótico <sup>37</sup> y las madres desempeñan un papel fundamental en algunos de los cuentos de O'Connor. El tema principal en todos los cuentos

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Citado por Elaine Showalter en Sister's Choice, p. 128.

<sup>37</sup> Claire Kahane, op. cit., en su opinión: "I discover - in the Gothic center the mystery of female identity, teeming with archaic fantasies of power and vulnerability, which a patriarchal society encourages by its cultural divisions. Especially in a time when these divisions themselves are being weakened, issues of identity, and especially gender identity, converge for me within the center of modern Gothic [...] What is seen depends on how women are seen, but that in turn depends on our vision of the mother, a vision that in Gothic fiction is dominated by the uncanny mother of infancy, who will continue to haunt us as long as women remain, on the one hand, the sole custodians of infantile identity, and on the other, on the margin of social power." pp. 350-351.

relacionados con las granjas es la identidad femenina y la autoridad materna.

Las madres abarcan y dominan todo, a partir de sus buenas intenciones y deseos hacia sus hijos. Sin embargo las hijas (y también algunos hijos), ven en ellas, si no al enemigo, por lo menos a un ser que involuntariamente no las deja ser ellas mismas. Su presencia es una molestia porque son el constante recuerdo de lo que es ser mujer y lo que al mismo tiempo implica el no serlo. El odio hacia la figura materna es también una metáfora del odio hacia sí mismas. El embarazo y el parto son metáforas góticas femeninas, porque a través de ellos se puede manifestar el miedo a la pérdida de la integridad física que está directamente relacionada con el sentido que la mujer tiene de sí misma y de su ego. Este miedo al embarazo y a la transformación del cuerpo, a este vientre abultado, ocupado por otro ser, a las limitaciones y restricciones de la maternidad y a la terrible responsabilidad de convertirse en madre son armas poderosas contra la sexualidad femenina. En el cuento "A Stroke of Good Fortune" O'Connor expone de manera directa este miedo de estar atrapada en el cuerpo materno. Aquí se narra la experiencia de Ruby, una mujer que bajo ninguna circunstancia quiere tener hijos por el doloroso recuerdo que tiene de su madre. El miedo y el terror que experimentó Ruby al ver envejecer a su madre se expresa por medio de la imagen de una escalera oscura que simboliza, por así decirlo, tres etapas claves de su vida. A medida que va subiendo la escalera, que más bien parece un túnel del tiempo, sufre una regresión al cuerpo materno y revive su propio nacimiento. Más adelante ocurre una aparente transición: ese cuerpo materno resulta ser su propio cuerpo y ella parece sufrir los dolores del parto. El niño que aparece en la escalera con su juguete es el presagio de su próxima maternidad. En el momento de mayor

angustia, cuando recuerda a su madre, parece que ambas se funden en una misma persona. Es lo que las hijas temen tanto, la sensación de estar atrapadas en el cuerpo materno, en ese mundo que no es el yo; dual, oscuro y poderoso.

En "Good Country People", en la confrontación directa entre madre e hija surge este rechazo a la figura materna. Esta rebeldía encierra la necesidad de tener una identidad o la posibilidad de perderla al ser absorbido por la imagen de la madre, quien amenaza todos los límites entre el yo y el otro (o el no-yo). La Sra. Hopewell trata de moldear a Joy a su modo de ser y Joy, a su vez, intenta todo para no ser como su madre, aunque extrañamente la una se refleja en la otra como una imagen en un espejo. Incluso, a la señora Hopewell le parece que su hija "grew less like other people and more like herself - bloated, rude, and squint-eyed"(p. 267). La madre se ve a sí misma en su hija y olvida que Joy tiene su propia forma de ser y de expresarse. La madre de Hulga trata de ser comprensiva y paciente, siendo el ejemplo mismo de una dama en el sentido tradicional que vanamente trata de enseñar a su hija. Sin embargo, la señora Hopewell quiere moldear una personalidad dependiente, de allí que la trate como a una niña. Hulga, a su vez, siente rencor hacia la madre porque depende tanto económica como afectivamente de ella, lo que le obstaculiza su lucha para separarse de la figura materna.

Showalter dice que " Women artists of the period [ entre los 50 y 60] attempted to resolve their sense of freakishness by rejecting and exorcising the

mother."<sup>38</sup> Y Adrienne Rich interpreta la matrofobia como "a womanly splitting of the self, in the desire to become individuated and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr."<sup>39</sup> Por otra parte la mujer, en términos generales, queda al margen del poder social, por lo tanto la hija sabe que también será un ser marginado dentro de una sociedad patriarcal. Así, mientras que en las novelas góticas del siglo diecinueve la madre era un espectro, en la época a la que ahora nos referimos la confrontación con una madre real es el vehículo para explorar la identidad femenina.

Joy expresa el rechazo a su madre de diferentes maneras como, por ejemplo, la forma como contesta a sus exigencias: " "If you want me, here I am -LIKE I AM" " (P. 266). Además de hacer sentir mal a su madre, esta respuesta también encierra su deseo de ser aceptada tal como es y demostrar que piensa por sí misma. Otra de sus exclamaciones, que deja atónita a la madre, es la siguiente:

To her own mother she had said - without warning, without excuse, standing in the middle of a meal with her face purple and her mouth half full - " Woman! do you ever look inside? Do you ever look inside and see what you are *not*? God!" she had cried sinking down again and staring at her plate, "Malebranche was right: we are not our own light. We are not our own light!" (p. 268)

El doctorado en filosofía de Hulga deja en completa desventaja a la madre;

---

<sup>38</sup> Elaine Showalter, op. cit. p. 138.

<sup>39</sup> Ibidem.

por un lado ya no puede presumir a su hija diciendo que es enfermera o maestra, lo que hubiera sido normal según las circunstancias de la mujer en aquel tiempo y lugar pero, además, porque su madre no puede comprender ni participar de su conocimiento. Hulga necesita ser completamente distinta a la madre ya que sólo en esa medida puede lograr tener una identidad propia. El acto de mayor rebeldía de Joy fue cambiar su nombre legalmente a Hulga y todo lo que hace va encaminado a corromper y debilitar la autoridad de la madre. El cambio de nombre es una forma de independencia así como de autogénesis, rechazando con ello a su propia progenitora. Ese cambio, en realidad, está definiendo además a un ser dividido en dos personalidades: una de ellas es un "freak" (un monstruo) que busca la trascendencia de la perfección y encuentra solamente la frustración y la imposibilidad humana de alcanzar el ideal, y la otra es un ser normal que quedó reprimido en su desarrollo por la contraparte. También se asemeja mucho a los personajes de doble personalidad como Dr. Jekyll y Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson; el bueno y el malo: Joy es como la madre y Hulga es la parte maldita, la identidad separada. Hulga representa de alguna manera la idea de la procreación de un ser contra natura creado, como el monstruo de Frankenstein, por el hombre mismo. En ese sentido sería una "freak"<sup>40</sup> (fenómeno) porque no nace, en sentido

---

<sup>40</sup> Ellen Moers, *op. cit.* [...] "Freaks" is in fact a better word than monster for the creations of the modern female Gothic [...]. De hecho no hay un equivalente en español o una palabra que describa mejor a estos seres. Además, ya no son monstruos o criaturas mitad hombre mitad animal, o gigantes y enanos etc. como en el gótico tradicional; más bien son criaturas ambivalentes, hermafroditas, lesbianas, adolescentes, hasta seres de lo más normal que tienen alguna deformación oculta, no necesariamente física; incluso basta con que se desvíen de las conductas que rigen la sociedad. Desde luego que persiste el énfasis en la sexualidad, aún hoy en día parece que cuando no se define bien el sexo de una persona es un ser anormal, una aberración más que un ser. Hay algo en eso que no se puede entender y de allí surge toda esa fantasía, quizá

literal, de un ser humano si no que es su propia creación. En Literary Women, Ellen Moers sugiere que:

... the keynote of the modern, post-war American Female Gothic was its obsession with freaks. She pointed to Southern Gothic writers such as Flannery O'Connor, Katherine Anne Porter, and Carson McCullers, whose adolescent heroines see the discomfoting changes in their bodies mirrored in grotesques and freaks.<sup>41</sup>

Hulga refleja los terrores y obsesiones de Joy como un espejo que refleja imágenes distorsionadas, y en ese sentido parece una dramatización del yo dividido. Hulga, a sus 32 años, no quiere vestirse como corresponde a su edad ni a su sexo, ni tampoco es femenina. " Here she went about all day in a six-year-old skirt and a yellow sweat shirt with a faded cowboy on a horse embossed on it. She thought this was funny, ..." (p. 268) pero a la madre le parece infantil. De hecho Hulga aún no ha pasado por la adolescencia, pero mira a los jóvenes como si pudiera oler su estupidez. La adolescencia es la etapa en que el individuo se vuelve más consciente de su propio cuerpo, sobre todo por los cambios que éste presenta y, es la etapa crucial en que se elige vivir según el cuerpo biológico (hombre o mujer) que le ha tocado. Al rechazar este aspecto vital que es su femineidad, Hulga queda al margen tanto de su identidad como de la sociedad. En

---

por la problemática de no poder definirlos y con ello poder encajonarlos y darles un sitio en la sociedad. p. 108.

<sup>41</sup> Elaine Showalter, op. cit. p. 135.

el gótico femenino las adolescentes<sup>42</sup> son vistas como freaks porque de una u otra forma encierran esa ambigüedad de sexo. Hulga rechaza a los jóvenes, que representan la sexualidad, porque rechaza y niega su propia sexualidad, escondiéndose y refugiándose en un comportamiento de niña o de adolescente en una sociedad patriarcal que prescribe las reglas del deber ser de la mujer y porque, como dice L. Westling: "The Southern world provided only a dishonest basis for a girl's identity as she grew into a woman, and dishonest grounds for relations with men."<sup>43</sup>

Irving Malin dice que el nuevo gótico americano "employs the family as a microcosmos: the family dramatizes the conflict between private and social worlds, ego and super-ego."<sup>44</sup> En este cuento no hay una familia como tal, solamente Joy y su madre; no hay una figura paterna desde el divorcio de la señora Hopewell. Es un mundo de mujeres ya que O'Connor únicamente describe a la señora Freeman y nunca al marido quien no tiene ninguna función dentro del relato. El único personaje masculino que aparece es Pointer: un intruso en ese mundo femenino.

Cuando Hulga lo ve durante la cena, piensa que él es una criatura inocente,

---

<sup>42</sup> Ellen Moers incluye a las adolescentes entre los "freaks" cuando habla de las fotografías de Arbus: "[...] drag queens, lesbian, circus people, adolescents, lunatics, dwarfs and the rest [...]" *op. cit.* p. 109.

<sup>43</sup> Louise Westling, *op.cit.* p. 2.

<sup>44</sup> Irving Malin, *New American Gothic*, p. 8.

y sueña con corromperlo. Es posible que Hulga quiera demostrar su propia crueldad y control sobre él, ya que en su mente narcisista se considera de mente superior. Pero, en su soberbia, se le ha olvidado que es una mujer y que no tiene la menor noción de cómo es un hombre ni tampoco de su propia sexualidad. En su relación con Pointer hay un intento de inversión de papeles, ya que es ella quien va a tratar de seducirlo y de corromperlo. Esta intención se manifiesta en el sueño que tiene:

She imagined that the two of them walked on the place until they came to the storage barn beyond the two black fields and there, she imagined, that things came to such a pass that she very easily seduced him and that then, of course, she had to reckon with his remorse (p. 276).

Al día siguiente, la muchacha se pone unos pantalones y una camisa blanca sucia, y en lugar de perfume un poco de Vapex. Estas observaciones de la voz narradora le dan un tono humorístico a la situación y crean desde luego un fuerte contraste con toda la seriedad con la que Joy/Hulga se ve a sí misma. También hubiera sido más normal que se hubiera puesto una falda y una blusa, ya que tenía la intención de seducir al vendedor de Biblias.

Hulga es un personaje grotesco ya que todo en ella es exagerado: "a large blonde girl who had an artificial leg"(p. 263), "square and rigid-shouldered"(p. 266), " bloated, rude, and squint-eyed"(p. 268). Su físico es repugnante si se compara con los personajes femeninos tradicionales en las novelas. No es el estereotipo de una mujer bella que se seduce justamente por su belleza o por su bondad y dulzura, ya que tampoco esto tiene. Es un personaje opuesto a lo

tradicional y por lo tanto tiene una función diferente en el texto gótico. Este cuerpo mutilado expresa toda la problemática relacionada con la femineidad, lo repulsivo y negativo. En el texto, las hijas de la señora Freeman, Glynese y Carramea, dos jóvenes atractivas que aspiran a parecerse a la típica *belle* sureña, fungen como elementos de comparación y para resaltar la dislocación de Hulga. Por ser Hulga como es, la seducción se torna igualmente grotesca independientemente de las falsas pretensiones de Pointer y de su propio aspecto físico: descrito como una caricatura, con sus calcetines amarillos metidos en los zapatos y el traje azul chillante.

Al caminar hacia el bosque, él trata de besarla en varias ocasiones y le pregunta dónde está la juntura de su pierna. Durante todo el camino no había dejado de adularla y al besarla de nuevo, ella piensa que tiene todo bajo control. La soberbia y el narcisismo han limitado su ser y por eso no se da cuenta de que es él quien la seduce con sus palabras lisonjeras. Por otro lado, Hulga se deja seducir porque piensa que Pointer sí ha podido reconocer en ella a un ser excepcional y le halaga su adulación. Cuando Pointer pregunta dónde se podrían sentar, ella de inmediato le menciona el granero, un lugar donde ella aparentemente tiene el control, aunque este control al final se muestra ilusorio.

También la extraña seducción de Pointer resulta grotesca, sobre todo por la obsesión que muestra por la pierna de palo. En la ficción, el solo hecho de tratar de conquistar a una persona mutilada encierra en sí un acto grotesco y morboso, y en las historias de amor generalmente se trata de seducir a una persona "normal" y no a una persona lisiada. La seducción en el granero está descrita como un acto

sexual intencionalmente distorsionado con las imágenes de la pierna de palo. Resulta irónica la repetida mención de la inocencia: primero Pointer parece inocente y al final la inocente parece ser Hulga. A este respecto es importante lo que dice Arnold Weinstein: "To take someone's innocence is an old truism about the loss of virginity."<sup>45</sup> La cuidadosa selección de palabras como "a little cry", "obscenity", "shocked", y el juego entre el "no" y finalmente "sí" y "surrendering to him" en este contexto necesariamente parodian un juego erótico.

He leaned over and put his lips to her ear. "Show me where your wooden leg joins on," he whispered. The girl uttered a sharp little cry and her face instantly drained of color. The obscenity of the suggestion was what shocked her. ....No one ever touched it but her. She took care of it as someone else would his soul, in private and almost with her own eyes turned away. "No," she said. ....When after a minute, she said in a hoarse high voice, "All right," it was like surrendering to him completely. It was like losing her own life and finding it again, miraculously, in his(p. 280-81).

Cuando Manley Pointer abre la maleta que contiene objetos aparentemente relacionados con el acto sexual:

It was hollow and it contained a pocket flask of Whiskey, a pack of cards, and a small blue box with printing on it. [...] He put the blue box in her hand. THIS PRODUCT TO BE USED ONLY FOR THE PREVENTION OF DISEASE, she read, and dropped it (p. 282).

Hulga se da cuenta de que él no es lo que aparenta ser y que no es de la buena

---

<sup>45</sup> Arnold Weinstein, *op. cit.* p. 121.

gente del campo. " 'Aren't you,' she murmured, 'aren't you just good country people?' "(p. 282). Es significativo que repita lo mismo que siempre dice su madre y que resulte igual de crédula. Aquí se da una analogía entre madre e hija a través del uso de las expresiones, y con ello, Hulga parece ser una extensión de la madre o la madre encarnada en ella misma.<sup>46</sup> Incluso cuando se están besando en el granero, la voz narrativa dice: "His breath was clear and sweet like a child's and the kisses were sticky like a child's. [...] the mumbling was like the sleepy fretting of a child being put to sleep by his mother"(p. 279), y más adelante Hulga le dice: "You poor baby" (p. 280) como si efectivamente se tratara de una madre con su bebé.

Sin embargo, Pointer no sólo la engaña sino que también le roba la pierna de palo y sus lentes. Joy queda atrapada en el granero y nunca podrá dejar su mundo después de haber sido sacudida por el engaño de Pointer. Se mueve en un círculo de donde no se puede escapar: la mala condición de su corazón le impide ir a vivir a otro sitio, así que siempre tendrá que quedarse en la granja bajo el cuidado de su madre. Cuando Pointer inspecciona cómo se junta la pierna, Joy había pensado en la posibilidad de escaparse con él: "She was thinking that she would run away with him and that every night he would take the leg off and every morning put it back on again"(p. 281). Aquí se puede apreciar un cambio radical

---

<sup>46</sup> Véase Claire Kahane, *op. cit.* . Muy a tono con lo que se está discutiendo aquí es el comentario de Leona Sherman sobre la relación temprana entre madre-hija: "I find myself recreating from Gothic my ambivalence toward a femaleness which is my mother in me: nurturing and sexuality, mother and woman and child, conflicted between her and me and therefore in me as me." p. 338.

en Hulga, surge con más fuerza la identidad de Joy, que es más parecida a la madre. Su pensamiento refleja, aunque planteado de manera muy infantil, el deseo de formar una pareja, y el deseo de que él le quite y coloque de nuevo la pierna, manifiesta el deseo de jugar el papel de una mujer dependiente. Pero esa posibilidad queda truncada después de descubrir las verdaderas intenciones de Pointer.

El viaje o escape en el gótico femenino es casi siempre destructivo. En este caso, el viaje es hacia el granero. Los sitios encerrados han sustituido al castillo gótico y el granero es aquí el símbolo del mundo privado, lascivo y nihilista de Joy, y también representa el cuerpo femenino de donde no puede escaparse. Es la no-separación de la madre: el granero es su refugio y su prisión; es una imagen que representa tanto el útero materno como la de su propio cuerpo femenino. Cuando Hulga decide asumir el papel de mujer, pierde absolutamente todo. Se puede deducir esto porque antes de que la chica conozca a Pointer parece un ser andrógino, y cuando ella empieza a asumir el papel de mujer es cuando su mundo se derrumba. Ahora bien, el que le roba la pierna es un muchacho del sexo opuesto, recalcado además por su nombre fálico, Manley Pointer. La autora juega con el significado del nombre, insinúa, pero deja la última interpretación al lector. Si la pierna de palo es una imagen de la intimidad femenina de Hulga, entonces lo que le roba Pointer está relacionado con la parte más vulnerable de su identidad femenina. La problemática de la femineidad se reduce aquí a la problemática del cuerpo femenino, en este caso un cuerpo mutilado. Así, la autonomía que Hulga había alcanzado al no cumplir con un papel establecido por la sociedad, la ha dejado en completa soledad y aislamiento. Su anterior escape en una adolescencia

prolongada, negando su propia sexualidad femenina, le ha truncado la posibilidad de encontrar su propia identidad y la posibilidad de realmente ser independiente. Hulga, en su lucha por ser una mujer y autónoma ha quedado destruida. Recibió un castigo por transgredir los límites impuestos a la identidad femenina, sobre todo desde el punto de vista de una cultura que define a una “verdadera” mujer en términos biológicos y reduce el concepto de la identidad femenina a una sexualidad pasiva y una maternidad altruista.

La pierna de palo es otra manera de mostrar que Joy/Hulga es una persona incompleta en la medida en que no ha querido reconocer su propia identidad femenina, ya que siempre ha actuado como si eso no fuera parte esencial de ella misma. Kahane dice respecto a los personajes femeninos de O'Connor:

Although her various female characters continually attempt to escape by repudiating their womanhood, their flight invariably proves to be circular, nightmarishly bringing them face to face with the danger inherent in female identity - face to face, that is, with mothers.<sup>47</sup>

Hulga en ningún momento realmente ha reconocido su propia femineidad porque ella piensa que ha atraído a Pointer por su inteligencia, por su nihilismo y por su pierna de palo. Es más, su pierna de palo es su atractivo, todo se centra ahí tanto para ella como para Pointer. Su sexualidad no es racional, surge como un instinto primitivo. En el momento crucial del juego erótico, todo lo que había imaginado y racionalizado con anterioridad se desvanece, es más, ni siquiera se ha

---

<sup>47</sup> Claire Kahane, *op. cit.* p. 347.

dado cuenta qué tan sexual fue su reacción y qué vulnerable la vuelve. Imita jugando a ser lo que ella entiende por ser mujer. De cualquier modo está presente la idea de seducirlo, no importan las razones, y para ello tiene que asumir el papel de mujer.

Aún en el gótico moderno a menudo se obliga a la heroína a asumir un papel aceptado por la sociedad o de lo contrario es destruida ya que el gótico femenino expone y no plantea soluciones para la difícil situación de la mujer; de hecho es una crítica a la vida como mujer y muestra como las mujeres no tienen salida, siempre hay algo que las vuelve atrapar. En este sentido Hulga tiene algo en común con la protagonista Miss Amelia en The Ballad of the Sad Café de Carson McCullers, no físicamente desde luego, porque Amelia es descrita como hermafrodita, pero sí en el sentido en que cuando Amelia asume el papel de mujer se queda encerrada en su género y atrapada en una casa en ruinas, así como también queda atrapada Hulga en el granero, metáfora del cuerpo femenino, que es también el legado materno.

## CONCLUSIONES

Después de analizar los diferentes aspectos de "Good Country People", se puede comprobar que O'Connor trata oblicuamente, aunque con gran profundidad, el tema de la identidad femenina. Lo trata de manera oblicua porque quiere añadir al texto una enseñanza de moral religiosa.<sup>48</sup> Sin embargo, la conciencia acerca de la identidad está presente no sólo en este cuento sino en muchos otros, y esto a menudo ha sido ignorado o relegado por parte de los críticos al poner énfasis en los elementos religiosos. Los cuentos de O'Connor pertenecen al gótico femenino no sólo porque tratan temas a veces macabros, poblados con personajes grotescos, personas con mentes distorsionadas o situaciones inverosímiles y exageradas, sino también porque tratan el tema de la identidad femenina.

En la larga y compleja tradición del gótico femenino, dice Ellen Moers, se examina a la mujer con ojos de mujer, la mujer como hermana, como madre, como "uno mismo" (self).<sup>49</sup> Así, a pesar de establecer un distanciamiento hacia sus personajes, como narradora Flannery O'Connor se identifica con algunos de ellos.

---

<sup>48</sup> Véase Arnold Weinstein, "Nobody's Home, Speech, Self and Place", en American Fiction from Hawthorne to DeLillo, "[...] For the reader it is a question of extending one's vision, both inwardly and outwardly, of being shocked into a recognition of the real reaches of ordinary things. And this effort, O'Connor always insisted, was essentially imaginative rather than moral.[...]" p. 111.

<sup>49</sup> Véase Ellen Moers, op. cit. p. 109.

La protagonista Joy/Hulga, "la eterna adolescente", es uno de los personajes favoritos de O'Connor, seguramente porque se ve reflejada a sí misma en ésta. En su correspondencia hace mención a cómo era de adolescente, y allí se puede ver la semejanza entre el personaje y la escritora:

In a very revealing letter to "A", O'Connor talks about the relation of this story to her own life, presumably because "A" has claimed Hulga is like her creator in never having loved anybody before she meets young Pointer. After agreeing that Hulga is autobiographical, O'Connor writes an uncharacteristically vehement and muddled paragraph whose confusion mirrors in a small way the confusions of the story itself.<sup>50</sup>

El elemento autobiográfico moldea el cuento de manera muy particular y al mismo tiempo muestra una profunda preocupación por el problema de la identidad que se expresa reiteradamente en la profunda confusión de Joy/Hulga acerca de sí misma y de su lugar en el mundo. La autora, en las cartas a su amiga "A", revela anécdotas sobre su propia vida y deja entrever cierta similitud entre ella y la protagonista Hulga:

Hulga in this case would be a projection of myself into this kind of tragi-comic action -presumably only a projection, because if I could not stop short of it myself, I could not write it. You have to be able to dominate the existence that you characterize. That is why I write about people who are more or less primitive.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Louise Westling, "Good Country People", en Sacred Groves and Ravaged Gardens, p. 150.

<sup>51</sup> Flannery O'Connor, Cartas, op. cit. p. 964.

También comparte con ella el rechazo a crecer cuando dice: "I never allowed myself to picture me as an adult" y le escribe a "A": "When I was twelve I made up my mind absolutely that I would not get any older." y en otra carta señala: "what you say about there being two (sexes) now brings it home to me. I've always believed there were two but generally acted as if there were only one."<sup>52</sup> Joy/Hulga también actuaba como si nada más existiera un género y nunca se ve a sí misma como un adulto. El hecho de no querer crecer es una forma de transgresión, en el mismo sentido en que los hermafroditas son transgresores en la literatura gótica femenina.

Las adolescentes son un elemento muy importante en el gótico femenino ya que el sentirse monstruosa (*freakish*) surge en esta etapa cuando la niña percibe los cambios incómodos en su cuerpo. Joy/Hulga, de 32 años, se comporta como una adolescente puesto que no quiere ser una adulta, tratando de evadir lo ineludible: quedar encerrada en su cuerpo de mujer. La manera como trata de resolver su sentido de *freakishness* es rechazando a la madre. Las figuras maternas suelen representar casi todo los aspectos negativos, o por lo menos siempre hay una cierta ambigüedad hacia ellas. Para los personajes femeninos, la necesidad de tener una identidad propia, independiente y separada de la madre, se traduce en un odio y un rechazo hacia la figura materna. Por ello las figuras maternas siempre o casi siempre son centrales, en el sentido en que son ellas las que incitan ciertas situaciones o reacciones en las protagonistas; son el espejo

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 985.

donde se ven reflejadas las hijas ya que comparten ese mismo cuerpo femenino. La presencia de la madre de Hulga, en el texto, tiene justamente esta función, ella es el pivote de la narración. En los fragmentos donde no estamos ante la presencia directa de la madre, seguimos oyendo su opiniones como un eco en alguna parte de nuestro cerebro.

La influencia de la madre es tan fuerte porque es así como O'Connor quiere que la veamos, pero además sirve para crear un efecto de contradicción, ya que en el cuento nada es lo que aparenta ser: Pointer no es realmente un vendedor de biblias sino un ladrón, y su aparente inocencia es una máscara; la señora Hopewell actúa al contrario de lo que siempre dice y Hulga, a pesar de todos sus estudios y su nihilismo, resulta ser la más crédula e ingenua. Aunque trata de ser completamente diferente de su madre, Hulga acaba siendo, hacia el final del relato, casi idéntica a ella.

Por otra parte, las hijas no parecen tener muchas opciones en los cuentos de Flannery O'Connor y parecen moverse en círculos sin jamás poder realizarse. Cada vez parecen regresar al punto inicial como Hulga, quien antes de la llegada de Pointer había logrado una cierta independencia gracias a su individualidad, aunque no físicamente ya que su enfermedad la tenía limitada a la granja y al cuidado de la madre. Sin embargo, al final del cuento queda aún más impotente y desamparada sin sus lentes y sin su pierna artificial. Regresa simbólicamente a ese cuerpo que la tiene atrapada.

Las deformaciones o defectos físicos de los personajes en toda la narrativa

de O'Connor, expresan sus faltas morales o sus deficiencias como seres humanos. Lo que le sucede a Joy es paradójico: sus estudios en filosofía, su soberbia y nihilismo, no merecen ser castigados por un tipo tan vil, en cierto modo peor que ella. Lo que le ocurre es motivado sobre todo porque no se da cuenta de la fuerza de las diferencias sexuales ni tampoco de sus propias necesidades como mujer. Por la misma razón, cuando Pointer le roba la pierna ella queda completamente desamparada, ya que la pierna es símbolo de su individualidad femenina mal asumida, pero también de cuanto había logrado hasta entonces: ser distinta a la mujer sumisa tradicional. Llama la atención en la narrativa de O'Connor que son hombres los que irrumpen en ese mundo femenino y casi invariablemente lo destruyen o lo modifican. Los hombres parecen introducir, en su narrativa, una amenaza sexual. En este cuento, como en otros, el enredo con hombres eventualmente destruye las pretensiones de independencia y obliga a las hijas a compartir la vulnerabilidad de las madres.

Lo que se puede advertir es que las hijas no pueden identificarse con la generación de las madres y en ese medio rural aún menos, por lo cual la crisis de identidad que sufren estas chicas es muy profunda y terminan generalmente mal: víctimas destruidas por la sociedad o por fuerzas oscuras dentro de sí mismas, todo ello provocado, o a causa de, una profunda soledad. Quedan doblemente marginadas: en primera instancia porque son mujeres y en segundo lugar porque no encuentran un sitio en ese medio tan tradicionalista. Esto se manifiesta, sobre todo, a través de las protagonistas como Hulga y la chica Wesley en el cuento "Revelation", quien estudia en una universidad del norte. Ambas, por alguna razón, regresan a este medio rural. La brecha generacional es enorme, no por

cuestiones de edad sino porque los hijos han modificado sus costumbres y hábitos por la influencia del poder económico que ejerce el norte sobre el sur, el cual cada día pierde un poco más su identidad y trata de cerrarse ante la amenaza de perderla.

Las mujeres no tienen futuro ni esperanza, pero son las hijas las que sufren la peor suerte, y por eso se puede pensar que O'Connor condena la expectativa e innovación que genera la juventud. Sin embargo, lo que la autora hace es resaltar la difícil situación de los jóvenes, en particular de las mujeres.<sup>53</sup> En sus cuentos, las hijas no pueden ni quieren ser como las madres porque el papel que éstas desempeñan no es nada alentador, como tampoco lo es la situación para la nueva generación. Parece que solamente tienen dos opciones: o ser como las hijas de la señora Freeman y cumplir un papel tradicional o, por el contrario, quedar ante los ojos de la sociedad como desadaptadas sociales y en consecuencia, marginadas.

La razón por la cual las figuras maternas sobreviven o parecen estar latentes y siempre presentes se debe a que las madres derivan su identidad del medio social tradicional. La señora Hopewell vive en un medio rural sin mucho contacto con el exterior, pero es parte de la comunidad y se identifica con ella en

---

<sup>53</sup> Véase Louise Westling, *op. cit.* En relación a la situación de la mujer Westling dice: "Mc.Cullers and O'Connor, on the other hand, only grudgingly accept a female status that their fiction pictures as a trap, a paralysis, a diminishment. The problems they have articulated are not limited to the South, but because of the Southern tradition of the lady, the difficulties of defining a positive feminine self can be felt more intensely there." p. 183.

la medida en que comparte las mismas tradiciones y costumbres; todo lo contrario de Joy/Hulga, que no puede identificarse con nadie. La señora Hopewell desempeña una función social: es madre y es dueña de una granja. Hulga, en cambio, no desempeña un papel significativo dentro de la sociedad, lo que la deja completamente fuera. Su refugio ha sido el de una adolescencia prolongada, y eso quizá ni siquiera por voluntad propia sino porque su crecimiento emocional se ha visto truncado por las circunstancias adversas. Tampoco puede refugiarse en la religión y obtener a través de ella la sensación de pertenecer a algo, ya que no cree en nada. Joy/ Hulga está mutilada desde un principio por no confrontarse con su propia identidad sexual y, por tanto, no obstante lo que haga, jamás será en verdad independiente de su madre: será una eterna adolescente.

## BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl, *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (El Contexto de Francois Rabelais)*. Barral Editores, S.A., Barcelona, 1971.

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 1997.

Chase Coale, Samuel, *In Hawthorne's Shadow*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1985.

Chase, Richard, 'The Broken Circuit', *Theories of American Literature*, Donald M. Kartigener, Malcolm A. Griffith eds., Macmillan, Nueva York, 1972.

Di Renzo, Anthony, *Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*, Southern Illinois University Press, Ill., 1995.

Domínguez Michael, Christopher, "Flannery O'Connor, nacida dos veces", *Letras Libres*, México, año II, núm 19, julio de 2000, pp.94-95.

Faulkner, William, *Absalom, Absalom!*, Literary Classics of the United States Inc., Nueva York, 1990, pp 5-310.

Fe, Marina, "El Gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea". *Anuario de Letras Modernas*, vol. 9, Fac. de Filosofía y Letras, UNAM, Mexico 2000 p.p. 33-43.

Feeley, Kathleen, *Flannery O'Connor*, Rutgers University Press, Nueva Jersey, 1972.

Fiedler, Leslie A., *Love and Death in the American Novel*, Paladin, Nueva York, 1970.

TRINIDAD  
DE LA BIBLIOTECA

Grimshaw, James A. Jr., *The Flannery O'Connor Companion*, Greenwood press, Westport, Connecticut, 1981.

Hassan, Ihab, *Radical Innocence*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1961.

Hawthorne, Nathaniel, *Nathaniel Hawthorne's Tales*, Mc.Intosh, James (ed.), A Norton Critical Edition, W.W. Norton & Company Inc., Nueva York, 1987, pp. 118-131.

Hoffman, Frederick J, "The Search for Redemption", en *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O' Connor*, Melvin J. Friedman, Lewis A. Lawson (eds.), Fordham University Press, Nueva York, 1966.

Kahane, Claire, " The Gothic Mirror", en *The (M)other Tongue*, Shirley Nelson, Claire Kahane, Madelon Sprengnether (eds.), Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 1986.

Malin, Irving, *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, Illinois, 1968.

McFarland, Dorothy, *Flannery O'Connor*, Frederick Ungar Publishing Co. Inc., Nueva York, 1973.

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

Oakley, Ronald, J., "Women, Love, and Sex in Eisenhower's America", en *God's Country: America in the Fifties*, Dember books, Nueva York, 1986.

O'Connor, Flannery, *Collected Works*, The Library of America, Nueva York, 1988.

O'Connor, Flannery, *Mystery and Manners*, Sally and Robert Fitzgerald (eds.) Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1961.

Pimentel, Luz Aurora, *El Relato en Perspectiva*, Siglo xxi editores, México, 1998.

Rubin, Louis D.Jr., *A Gallery of Southerners*, Louisiana State University Press, Nueva Orleans, 1982.

Rubin, Louis D. Jr., *The American South: Portrait of a Culture*, Forum Series, Nueva Orleans, 1979.

Rubin, Louis D. Jr., "Flannery O'Connor and the Bible Belt", en *The Added Dimension: The Art and Mind of Flannery O'Connor*, Melvin J. Friedman, Lewis A. Lawson (eds.), Fordham University Press, Nueva York, 1966.

Schloss, Carol, *Flannery O'Connor's Dark Comedies: The Limits of Inference*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1980.

Showalter, Elaine, *Sister's Choice*, Oxford University Press, Nueva York, 1991.

Skaggs, Maguire Merril, *The Folk of Southern Fiction*, The University of Georgia Press, Athens, 1972.

Stephens, Martha, *The Questions of Flannery O'Connor*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1973.

Weinstein, Arnold, en *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, Oxford University Press, Nueva York, 1993.

Westling, Louise, *Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O'Connor*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1985.