

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

LA GRACIA DISRRUPTIVA DE FLANNERY O´CONNOR

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNA
LETRAS INGLESAS

PRESENTA:

JAHEL EUGENIA LEAL MEREDIZ

ASESOR: MTA. MARINA FE PASTOR

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Coty

Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional y a la Maestra Marina Fe sin cuya guía y valiosos comentarios este proyecto no hubiera sido posible.

La gracia disruptiva de Flannery O'Connor

Il n'y a qu'une façon de s'égalier aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux.

Albert Camus (Extracto de *Calígula*)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I EL GÓTICO DE FLANNERY O'CONNOR

II LA EPIFANÍA DEMONÍACA

III LA DISTORSIÓN GROTESCA

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La vida de Mary Flannery O'Connor fue tan compleja como sus obras. Nació en Savannah, en el estado norteamericano de Georgia, en 1925. Fue descendiente de algunos residentes católicos que emigraron a dicho estado cuando las leyes anticatólicas dejaron de tener vigencia hacia finales del siglo dieciocho. Desde pequeña mostró especial interés en el dibujo y la escritura, actividades que su padre, teniente de la Legión Americana y activista político, siempre alentó hasta su muerte a causa del lupus. La muerte de Edward O'Connor fue un golpe duró para la joven Flannery, no obstante continuó con sus estudios y se graduó en el Georgia State College for Women en Ciencias Sociales. Desde sus años universitarios fue reconocida por su humor sarcástico y sus mordaces caricaturas que se publicaban semanalmente en el periódico escolar. Su cuento corto "The Coat", que habla de una mujer negra que ocasiona la muerte de su marido al obligarlo a ocultar la evidencia de un crimen que no cometió, le valió el obtener una beca para el taller de escritura creativa de la Universidad de Iowa, uno de los más importantes de su época. Posteriormente, obtuvo un posgrado en Literatura y Artes en la misma institución.

Después de su graduación cambió su residencia a la comunidad de Yaddo en Saratoga Springs. Esta finca alberga —hasta nuestros días— a una importante comunidad de escritores, pintores y músicos. Su breve independencia fue interrumpida abruptamente ya que a principios de los 50's le diagnosticaron lupus, la misma enfermedad que se llevara a su padre y que lentamente iría minando su salud. A partir de este trágico suceso, O'Connor vivió recluida en compañía de pavorrales y gallinas en su granja de *Andalusia* a las afueras de Milledgville. En 1964 le detectan cáncer y se somete a una delicada intervención que se complica, cayendo en estado de coma del cual no se recupera. Flannery O'Connor muere a los 39 años el 3 de agosto de ese año.

Durante su corta existencia, la sureña escribió 32 cuentos y 2 novelas que fueron reconocidos con importantes premios literarios. La experiencia que se obtiene al entrar en contacto con su obra, más allá de predilecciones y preferencias estéticas, es siempre impactante. Sus personajes poseen la asombrosa habilidad de reflejar las zonas oscuras de la psique humana donde las imágenes distorsionadas que observamos en sus relatos nos recuerdan los grotescos espejos de las ferias y carnavales que son un incómodo recordatorio de la existencia de otras facetas y posibilidades de la propia personalidad y la fragilidad de la realidad que se ha construido en torno a ésta.

Uno de los aspectos más desconcertantes de la narrativa de O'Connor es la naturalidad con la que mezcla preocupaciones trascendentes con monótonas situaciones cotidianas. Sus historias rompen esa aura de misterio y distancia que se piensa envuelven a los momentos reveladores. Por el contrario, la autora elige los ordinarios escenarios de la vida diaria para presentar lo asombroso; ubica lo extraordinario en el mismo plano de lo ordinario mostrando que lo inusitado no es otra cosa que un aspecto de lo común. Los diferentes matices de una misma realidad que presenta su obra muestran que lo "otro" es parte de la experiencia diaria. Para que lo excepcional y diferente sea evidente es necesaria una "revelación" en la que a partir de un hecho brutal el personaje vislumbra con claridad aterradora esa otra faceta, aparentemente oculta, de su existencia. Sus historias no sólo traen una revelación devastadora para sus personajes, también sus lectores experimentan esa misma sensación de desconcierto y extrañeza.

En el trabajo de Flannery O'Connor hay una fascinación con la enfermedad y las discapacidades del cuerpo y la mente, una situación que ella conocía bien ya que la mayor parte de su vida adulta la vivió como una inválida. Probablemente todos estos factores se conjuntan para que en la visión de esta escritora el conocimiento que trae consigo la revelación sea o esté íntimamente ligado con la destrucción o deterioro físico de sus personajes. Uno de los desenlaces predilectos de su narrativa es la muerte: "I'm born a Catholic and death has always been a brother to my imagination. I can't imagine a story

that doesn't properly end in it or in its foreshadowing" (O'Connor, citada por Maling, 1988: 113). Sus personajes con frecuencia son asesinados, cornados hasta desangrarse, reciben golpizas, se ahogan. La muerte o desintegración de la psique dentro de su peculiar visión representa un movimiento hacia la gracia divina, ya que para la autora la función de la muerte es arrancar los velos e ilusiones con las que el hombre teje su mundo y se construye a sí mismo. Desde esta perspectiva la muerte es el acontecimiento más significativo en la vida del ser humano pues representa un momento en el cual es posible acceder al conocimiento verdadero y absoluto.

Uno de los temas centrales de su obra es el vano intento del ser humano por escapar a la gracia de Dios. Los teólogos católicos definen la gracia como un doble "misterio": la presencia de la Divinidad y la transformación del ser humano por obra de este don (Kilcourse: 26). El ser humano se enfrenta al abismo de la existencia que se le presenta en toda su complejidad. Este profundo encuentro por desconcertante que parezca, no trae la desesperación sino que abre el camino de la esperanza e iluminación. En el dogma cristiano la gracia es un evento sobrenatural, viene de Dios, desde la exterioridad y alteridad del Dios omnipotente. No se trata de un proceso de autodescubrimiento e interiorización sino que es recibida como un don que produce una transformación interior. La gracia es una participación de la naturaleza divina.

Por otra parte, la doctrina cristiana del pecado original intenta explicar el papel que juega el pecado antes de que el ser humano ejerza su libre albedrío. La definición de "pecado original" es precisamente la privación de la gracia sagrada. El poder redentor de la gracia y la corrupción del pecado son los dos principios fundamentales de la fe cristiana. En la visión más difundida del cristianismo la gracia está asociada con la bondad y el bienestar, es una revelación que exalta y regenera. No obstante, en el Antiguo Testamento la gracia es un acontecimiento que puede tener connotaciones terribles: la "gracia" llegó a Abraham en un mandato demente para asesinar a su hijo, y a Noé en la forma de un diluvio aniquilador. El concepto de gracia de O'Connor

está más cerca de la devastación del diluvio y el juicio final que de la resurrección y la gloria; comparada con la gracia que se le otorga al bíblico Job¹ los infortunios de los desequilibrados personajes de la escritora son una broma. Para la autora no toda la maldad es negativa, pues según su singular visión hay mal que sirve para despertar al ser humano y alejarlo del pecado: "evil is not simply a problem to be solved, but a mystery to be endured" (O'Connor, 1970: 35).

La mayoría de sus cuentos están contruidos para exagerar las fallas y señalar la necesidad de la gracia. Estos momentos de gracia tremenda no traen consigo la iluminación ni el movimiento espontáneo hacia el Dios redentor. La gracia de O'Connor no es una chispa que ilumine, es un fuego que arrasa a quienes la reciben. El uso de la distorsión y la violencia en su ficción es una metáfora de la gracia vista desde su peculiar perspectiva: "I have found that violence is strangely capable of returning my characters to reality and preparing them to accept their moment of grace" (O'Connor, 1970: 44). Flannery O'Connor está dispuesta a usar las situaciones más mezquinas, grotescas y ridículas para representar a la gracia. Así, resulta paradójico que siendo una de las escritoras más importantes —si no es que la más importante— que se reconocen como católicas, tenga tan pocos adeptos entre los practicantes de esta fe. En su ensayo "The Catholic Novelist in the Protestant South" se burla de la timorata devoción del católico promedio: "The reader wants his grace warm and binding, not dark and disruptive" (O'Connor, 1970: 200).

La visión religiosa de Flannery O'Connor es esencialmente maniqueísta, ya que basa sus concepciones en dos principios creadores eternos y absolutos

¹ El tema del libro de Job (el justo que sufre injustamente) es uno de los más controvertidos de la Biblia. Dios, en una apuesta con Satanás, permite que el demonio someta a Job —hombre religioso, bueno y justo— a numerosas y espantosas pruebas que incluyen la muerte de su familia, la pérdida de su salud y de sus bienes. Mientras Job sufre bajo las acechanzas del mal, Dios demuestra a Satanás que aun en la adversidad sigue siendo siervo suyo y reprende a Job por quejarse de su infortunio y no agradecer la gracia divina que lo eligió para servir de ejemplo. Desde el punto de vista de la mentalidad judeocristiana, el problema que ofrece el libro de Job es sumamente complicado, ya que para el creyente todo el Bien y todo el Mal proviene de Dios, porque él ha creado todo.

en una pugna constante. Su visión binaria de la realidad se reduce a bien/mal, no contempla los matices de la existencia y la reduce a un asfixiante y predeterminado devenir. Para la autora la epifanía o revelación que trae la gracia es producto de una forma de conocimiento no racional conocida en el ámbito de la teología como “vía negativa”. Este tipo de conocimiento intenta describir a la divinidad mediante la negación, es decir en términos de lo que “no es”. Puede definirse como un intento por alcanzar el conocimiento de Dios fuera de la vía de la razón (vía positiva o catafática). Esta tradición se encuentra estrechamente vinculada con el misticismo, ya que también se enfoca en la experiencia espontánea y no cultivada de la divinidad fuera de los canales de la percepción ordinaria. Se trata de una revelación fuera de las estructuras del sistema de la religión tradicional.

La ruta hacia el conocimiento a través de la negación es común en el misticismo oriental y occidental. Según esta forma de iluminación, no existen conceptos ni palabras que puedan expresar la verdadera esencia de lo divino ya que ésta se encuentra más allá de la razón humana. Al reconocer aquello que “no es”, el hombre libera su mente de los espejismos y se prepara para enfrentar la verdad y comenzar su viaje hacia el corazón del misterio. Este tipo de espiritualidad, también conocida como apofática, busca la comprensión profunda de Dios a través de visiones, imágenes y otras formas simbólicas de experiencia: el logos se rechaza como método para comprender lo verdaderamente trascendente (Mortley, *The Way of Negation*).

El temor y el castigo de la tradición judeocristiana parecen estar especialmente anclados en la visión religiosa de Flannery O'Connor. Su Dios se acerca más al colérico Yahvé del antiguo testamento que a la figura un tanto más conciliadora de Cristo. Para la sureña, el sufrimiento y agonía de la cruz tienen mayor relevancia que la Gloria, ya que el despertar del alma humana es un evento esencialmente doloroso. El camino oscuro y sinuoso de la vía negativa es el que la autora traza para sus protagonistas. Sus relatos ubican al hombre en el momento en que es alcanzado por la gracia divina que le revela la verdadera naturaleza de su existencia. El personaje —retrato del hombre que

actúa según su “libre albedrío”— debería reconocer la necesidad de arrepentirse y aceptar la oportunidad o bien ignorar el mensaje divino. Sin embargo, en las obras de O’Connor no existe una indicación clara de que el personaje haya respondido a esta revelación, ya que probablemente la autora decide dejar abierta la elección para que el lector sea quien la tome.

Uno de los pensadores y teólogos que más influyeron en la visión religiosa de Flannery O’Connor fue Pierre Teilhard de Chardin, jesuita y paleontólogo francés cuya obra intenta combinar el cristianismo con el pensamiento científico moderno y la filosofía tradicional. De Chardin propone que la evolución que observamos en el universo y en el hombre es también de carácter metafísico y debe converger en la unidad final. Ve el proceso de la evolución orgánica como una secuencia progresiva hacia la conciencia que debe culminar en la supraconciencia que es Dios. El jesuita divide la evolución en varias esferas, desde la esfera animal hasta la de la conciencia del alma o noosfera², siendo ésta el estado de desarrollo evolutivo en el que predomina la mente y la autoconciencia del ser.

Dentro de esta visión teológica, el concepto que más cautivó a O’Connor fue el del “punto omega”, definido como el momento en el cual el ascenso de la conciencia humana culmina en la fusión con la conciencia suprema. En una compleja exégesis, de Chardin sugiere que ningún ser permanece estático y que lo que define al ser humano es el cambio constante el cual tiende a evolucionar hacia un punto irreversible y trascendente.

El título del último volumen de Flannery O’Connor *Everything that rises must converge* —al cual pertenecen las obras analizadas en el presente trabajo— está tomado directamente de *El fenómeno humano*, el libro más importante de Teilhard de Chardin. El contexto de la frase viene de la explicación que su autor hace del punto omega:

² Teilhard de Chardin acuñó el término “noosfera” a partir del vocablo griego noos que significa mente.

"Remain true to yourselves, but move ever upward toward greater consciousness and greater love. At the summit you will find yourselves united with all those who, from every direction, have made the same ascent. *For everything that rises must converge.*" (De Chardin, citado en Early, 1995:111)

Temáticamente, los nueve relatos que componen esta obra póstuma — considerada por los críticos la más importante— muestran el momento en que los personajes se enfrentan con la gracia divina que se manifiesta en forma de revelación o epifanía la cual debería de provocar su evolución hacia la "conciencia suprema". No obstante, la llegada de los personajes al "punto omega" se encuentra fuera de los relatos; en el mejor de los casos las historias pueden sugerir una proyección de tal encuentro. *Everything that rises must converge* es una colección de revelaciones y, como toda revelación, apunta a experiencias que están más allá del ámbito de la razón, pero que sin embargo pueden presentársele a cualquiera.

La alienación y el conflicto del hombre consigo mismo son la materia prima con la que la autora teje sus despiadados relatos. El universo narrativo de Flannery O'Connor se despliega a partir de estos núcleos, mismos que constituyen el eje temático del llamado gótico americano. El gótico, al ser una literatura límite que explora los extremos de la experiencia humana, posibilita una lectura reflexiva y profunda de la obra. Asimismo, la perspectiva gótica permite el entendimiento de la complicidad del paisaje interior del personaje con la del paisaje exterior, la alienación y la pérdida de identidad que son la médula de la obra de esta brillante escritora sureña. El primer capítulo de este trabajo explora la relación existente entre la obra de O'Connor y los elementos literarios del gótico a fin de identificar y comprender los ejes temáticos y la perspectiva desde la cual la autora desarrolla su ficción.

El momento de la epifanía o revelación es el suceso alrededor del cual se tejen los relatos de Flannery O'Connor. En este evento convergen todos los pequeños puntos que la escritora traza cuidadosamente en sus narraciones. El segundo capítulo toma el cuento "The Enduring Chill", el cual narra el regreso de un frustrado escritor a su hogar para esperar su supuesta muerte, para

seguir de cerca el proceso interior del personaje hacia la revelación y las acciones que lo llevan a enfrentar su terrible epifanía.

Finalmente, el último relato escrito por O´Connor antes de su muerte “Parker´s Back” sirve como vehículo para abordar el aspecto grotesco en relación con la revelación y la gracia en la escritura de la autora. Parker, el temperamental protagonista de dicho relato, se convierte en un fenómeno de circo al intentar cubrir su insatisfacción personal con tatuajes que lo transforman tanto física como mentalmente.

I EL GÓTICO DE FLANNERY O'CONNOR

Gothic fiction gives shape to concepts of the place of evil in the human mind.

Elizabeth MacAndrew, *The Gothic Tradition in Fiction*

A menudo se ha comparado la obra de Flannery O'Connor con la de William Faulkner, por su peculiar descripción del carácter y la vida del sur de los Estados Unidos, y con la de Franz Kafka, por su preocupación por lo grotesco y absurdo. Sin duda puede afirmarse que O'Connor es una escritora gótica, aunque no en el sentido convencional de la tradición literaria gótica. Su goticismo emana de la intensidad y pasión con la que se mueve de la cotidianeidad tediosa al devastador derrumbe de la realidad y sus aterradoras consecuencias. La visión católica de la escritora —que raya en el fundamentalismo— construye un mundo habitado por hombres caídos y perdidos cuya existencia se ve sacudida por algún suceso siniestro que destruye su personalidad. La narrativa de O'Connor se ubica dentro del marco de tres de las vertientes más representativas del género gótico: americano, sureño y femenino. Sus relatos basados en el tema de la deformidad espiritual del ser humano y su violento enfrentamiento con la gracia divina se cuentan entre los trabajos más brillantes y originales de este elusivo género.

El gótico como estilo literario es un término que difícilmente se ajusta a definiciones simples y categóricas. La llamada literatura gótica aglutina un gran número de obras de naturaleza, temática y épocas tan diversas como el famosísimo *Frankenstein* de Mary Shelly y la enigmática *The Ballad of the Sad Cafe* de Carson McCullers. En el estricto sentido de la palabra, el estilo literario denominado "gótico" no tiene nada de gótico³. El término comenzó a emplearse para designar un estilo arquitectónico que apareció en Francia en el siglo XII y

³ Originalmente, el vocablo Goth se utilizó para nombrar a los habitantes de Europa oriental (Godos). Posteriormente, adquirió la connotación de "salvaje" en referencia al saqueo de las ciudades Romanas por parte de estos pueblos germanos. El término evolucionó hasta convertirse en una palabra peyorativa para designar lo teutón. Finalmente, se comenzó a aplicar al estilo arquitectónico medieval que durante el Renacimiento era visto como poco proporcionado y "bárbaro".

floreció durante el medioevo. Seis siglos después, la palabra "gótico" reaparece en Inglaterra como parte del título de la novela de Horace Walpole *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764) y es a partir del éxito de esta obra que el término genérico "literatura gótica" comienza a aplicarse a novelas y relatos cortos que poseían ciertas características especiales.

Los relatos que tradicionalmente se identifican con el gótico— casi siempre pertenecientes al gótico inglés— están llenos de misterio y horror, así como de elementos sobrenaturales. Los escenarios y atmósferas en las que se desarrolla la narrativa gótica son, al igual que en el romanticismo, una proyección de la psique de los abrumados personajes que se enfrentan a situaciones límite dentro de su opresiva realidad. Los lugares cerrados, ocultos, desolados, decadentes, situados en países extraños o en las márgenes de la ciudad dominan el paisaje gótico. Los castillos, prisiones y calabozos se convierten en los espacios predilectos del gótico inglés; dentro de los muros, acechando desde los rincones oscuros, se ocultan secretos terribles que rondan y atormentan a los personajes física y psicológicamente. La ficción gótica crea una zona intermedia entre las leyes de la realidad convencional y las infinitas posibilidades de lo sobrenatural, diluyendo, en algunas ocasiones, la línea divisoria entre ambos espacios.

En Inglaterra, el comienzo de la era industrial y la reproducción mecánica alimentó el poderío económico de una clase dominante sustentada por una amenazante y cada vez mayor clase trabajadora. La sombra de la esclavitud colonial, aunada al desarrollo de un discurso científico que pretendía catalogar y disectar cada parte del ser humano y del universo, si bien crearon una falsa sensación de control y dominio de las partes favorecidas en tan arbitrario "contrato", generaron también temor y angustia, tanto en la parte opresora como en la oprimida. Quienes impusieron estos códigos vivían bajo el perpetuo temor de la rebelión y aquellos que eran sometidos tenían el sueño de la rebelión y la angustia de ser excluidos del esquema imperante. Según algunos críticos, es esta dinámica social la que genera el sentimiento de culpa y de pérdida que subyace en el gótico; Leslie A. Fiedler, por ejemplo, sostiene que el

conflicto es motivado "by the guilt of the revolutionary (Romantic Period) haunted by the past (paternal past) which they are trying to destroy" (Fiedler: 29). Probablemente éste sea sólo uno de los muchos motivos que generan esta culpa, pero lo que es definitivo es que el gótico abre la puerta a la oscuridad de los sentimientos que pretenden ocultarse y por tanto, a la locura, el exceso y eventualmente a la desintegración.

No parece coincidencia que el relato gótico cobrara más fuerza en los albores del siglo xx a la par que Freud desarrollaba la teoría psicoanalítica. La gran mayoría de las obras pertenecientes a este estilo literario giran en torno a un "algo" latente y reprimido que poco a poco comienza a manifestarse hasta trastornar la existencia del protagonista. En el centro de esta mezcla de sentimientos sofocados y contradictorios existe el terror, o el terror potencial, de que esos poderes relegados se vuelvan en contra de uno mismo, y que el deseo que impulsa a destruirlos esté motivado no por un afán renovador sino por un deseo de caos y muerte. En la narrativa gótica considerada como clásica hay una noción velada del complejo edípico, casi siempre está presente el deseo de aniquilar o destruir aquello que representa el orden patriarcal. En el caso de las heroínas góticas, por ejemplo las de Anne Radcliffe y las hermanas Brontë, existe una lucha por mitigar o liberarse de los excesos del dominio patriarcal, a veces representado por antagonistas masculinos o por símbolos que lo representen, como los sombríos castillos medievales.

Dentro de la "gran tradición" de la literatura inglesa, el gótico siempre ha sido menospreciado, visto como una "forma afeminada", una lectura de pasatiempo, poco confiable y profunda que sin embargo es muy popular, un "guilty pleasure". Al contrario del gótico inglés, el gótico americano es un género bien establecido y reconocido, pues entre sus filas se cuentan sus más grandes glorias literarias: Hawthorne, Poe, Melville, Faulkner. En ningún otro país el gótico ocupa un lugar tan importante en el desarrollo de una literatura nacional: "Until Gothic had been discovered, the serious American novel could not begin, and as long as this novel lasts the Gothic cannot die" (Fiedler: 143).

Sólo diez años median entre la aparición de las novelas de Radcliffe y la aparición de la primera novela gótica norteamericana. En 1781 un granjero fanático del área norte del estado de Nueva York asesinó de manera ritual a su mujer y a sus cuatro hijos porque las “voces de los ángeles” se lo ordenaron. Esta extraña noticia llamó la atención del abogado de Filadelfia Charles Brockden Brown, quien utilizó esta parte oscura de “realidad americana” como premisa para escribir en 1798 *Wieland or the Transformation*, la primera novela que adopta las convenciones del gótico inglés a las circunstancias norteamericanas (Savoy 2002:172). Brown moldeó las fórmulas sajonas para crear una literatura nacional y recrear los escenarios y ambientes sobrenaturales que en Inglaterra estaban dados por castillos, abadías y demás ruinas que eran inexistentes y ajenos a la cultura americana; lejos de buscar lugares ficticios, volvió la mirada hacia lo cercano y cotidiano. La casa se convirtió en el elemento y símbolo más emblemático del gótico americano; este hogar, lejos de brindar protección y calor, se transformaría en un territorio ajeno, una prisión del cuerpo y el espíritu. En cuanto a los linajes aristocráticos, el Lord se convirtió en el habitante marginal de un pueblo perdido en el medio de la nada o en el anónimo hombre de la ciudad. El ser monstruoso o el espectro que acecha al atormentado protagonista es algún integrante del núcleo familiar, o bien es él mismo quien se transforma en aquello que más teme, convirtiéndose en un ser, más que sobrenatural, grotesco.

América representó para los colonos la oportunidad de “escribir una historia nueva” alejada de los horrores y violencia de la que muchos de ellos venían huyendo, desde persecuciones religiosas hasta pobreza extrema. La perspectiva de un territorio nuevo donde es posible comenzar desde cero y donde caben todas las alternativas es el motor que alimentó el mito del “American dream”. No obstante, la corrupción que genera los vicios y deformidades sociales se gesta en lugares mucho más profundos del ser humano y puede salir a la superficie en cualquier parte, como la historia ha demostrado. Siguiendo este hilo conductor, pareciera que el papel del gótico americano es presentar de manera figurativa la tendencia a repetir la historia,

del hijo a seguir al padre: "when the son finds himself, to his horror, transformed into the very father whose fanaticism he had vehemently rejected" (Savoy 2002:174). Vista desde esta perspectiva, la guerra de independencia norteamericana es una especie de parricidio, el hijo independiente aniquila a su colonizador padre y pretende negar su herencia para descubrir que está demasiado arraigada para ser desechada.

Resulta paradójico que en un país con una supuesta visión optimista, fundado en los principios de la razón, la libertad y la búsqueda de la felicidad, la literatura más representativa que se produzca sea opresiva, oscura, absurda y desesperanzada, el otro lado del "sueño americano". La "tierra de las oportunidades" que desde su fundación como colonia, y posteriormente como nación, creó el mito de la tierra del renacimiento y renovación, de los vastos parajes vírgenes donde era posible encontrar oro, también fue la tierra de las extensiones desoladas, del aislamiento del ser y de la contradicción, de los crímenes violentos que ensombrecen el brillante panorama. El gótico ofrece una experiencia alternativa de la historia americana y más que apropiarse de la estructura del género, la explora. Se trata de una literatura experimental cuya fuerza proviene de su gran originalidad, diversidad y desbordante imaginación que toma los elementos oscuros y perversos de su historia y los interioriza. Los relatos regresan obsesivamente al pasado histórico, personal y familiar, no para clarificarlos o añorarlos sino para hundir al personaje en una red de deseos y circunstancias de la cual no puede escapar o trascender: "it makes contact with the limits of language, with that which our structures cannot structure" (Savoy 2002:169). Uno de los aspectos más fascinantes del gótico es la capacidad que posee para expresar aquello que escapa a lo racionalmente explicable; el lenguaje alegórico abre la puerta a otras representaciones al rebasar los límites del significado. El encadenamiento de metáforas trasmite un significado figurado y oculto que manifiesta la irrupción de lo "otro" en la historia humana; este lenguaje evidencia la fragilidad de los sistemas que intentan categorizar y explicar el mundo.

La teología puritana de la época colonial sustenta buena parte del universo del gótico americano con su obsesiva preocupación por el pecado y la idea de la historia como un oscuro designio divino. El pensamiento maniqueo de los puritanos penetró en lo más profundo de la conciencia americana, con sus eternas metáforas del bien contra el mal, la salvación y la condenación, la virtud y el pecado. Fue así, como construyeron un mundo lleno de dualidades irreconciliables que se vieron magnificadas por la propia composición heterogénea de la población norteamericana. Así, la literatura gótica no pretende crear una unidad o conciliar los extremos, por el contrario toma su material de las relaciones de oposición, de lo alienado y contradictorio que manifiesta lo arbitrario e irracional de la vida misma. Para Henry James, los relatos deben completar un "circuito vital" entre los extremos, lo real y lo ideal, lo misterioso y lo conocido, la acción y el sentimiento, pero en el gótico americano, siempre situado en un extremo, este circuito no se completa⁴.

El tema de la familia inadecuada y fuera de balance está presente en la gran mayoría de los relatos del gótico americano. Por lo general, este núcleo se ve alterado ya sea por la muerte de uno de sus miembros o por las relaciones enfermizas que se desarrollan entre ellos. La carencia de relaciones familiares normales acentúa el sentimiento de opresión, aislamiento o esterilidad de los personajes. En las complicadas y conflictivas relaciones de los protagonistas de los relatos góticos existe un trasfondo inconsciente donde los traumas y temores, profundamente arraigados, aparecen una y otra vez corrompiendo todo vínculo.

En el gótico —particularmente en el gótico americano— aparecen, casi de manera obsesiva, experiencias ambivalentes e inquietantes donde lo conocido y cotidiano se convierte en motivo de angustia y conflicto. Freud definió este tipo de experiencias, relacionadas con el temor a lo que es conocido y familiar, como *unheimlich*⁵ (lo extraño, lo ajeno) que está

⁴ Es por esta razón que Richard Chase titula su ensayo sobre el Gótico Americano "The broken Circuit".

⁵ En 1919 Sigmund Freud publicó el ensayo *Das Unheimliche*, donde define dicho concepto y hace un análisis desde esta perspectiva del relato corto *The Sandman* (1817) de E.T. Hoffman.

profundamente ligado a lo íntimo, lo familiar (*heimlich*), al sentimiento de seguridad y comodidad que proporciona el hogar. Sin embargo, súbitamente lo familiar y conocido se vuelve ajeno y produce un sentimiento particular de extrañeza y temor. De acuerdo con Friedrich Schelling: "Unheimlich is the name for everything that ought to have remained secret and hidden, but has come to light"⁶. Este concepto, tomado del campo de la psicología, es central en los relatos del gótico americano, ya que en ellos las experiencias aterradoras casi siempre se desarrollan en el ámbito de lo conocido; ya sea que se trate del hogar que se transforma en una prisión psicológica o del sentido de la propia identidad que se modifica y distorsiona.

Lo abyecto, la aparición repentina de una dimensión sofocada y negada que irrumpe en la realidad construida para erosionarla y derrumbarla, fenómeno que se conoce como el "retorno de lo reprimido", es el motor principal del gótico americano. Julia Kristeva⁷ argumenta que este regreso de lo familiar (reprimido) es producto de aquello que se desecha (abyecta) de nuestro ser, esos aspectos ambiguos o de naturaleza compuesta que interfieren en la construcción de la identidad propia y ajena. Cualquier rasgo opuesto al canon establecido y la idea de totalidad se convierte en una manifestación extraña de lo familiar, como es el caso del cuerpo en sus aspectos de enfermedad y deformidad, la madre como opresora o las relaciones humanas como vínculos artificiales.

Los relatos góticos están llenos de contradicciones ya que todas estas anomalías presentes son distorsiones de lo "normal", todo aspecto inferior está contenido en su contraparte superior en una relación de interdependencia. La existencia misma del gótico se puede explicar en el juego de estas "posibilidades":

The Gothic clearly exists, in part, to raise the possibility that all of the 'abnormalities' we would divorce from ourselves are part of ourselves,

⁶ Tal y como aparece citado en Amtower, Laurel, *Freud and the Uncanny*
<<http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>.>

⁷ Kristeva, Julia, *Power of Horrors*. Modules on Kristeva,
<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>

deeply and pervasively (hence frightening), even while it provides methods to help us place such 'deviations' at a definitive, though haunting, distance from us. (Hogle: 12)

Ninguna otra corriente literaria ha explorado y enfrentado de manera tan sistemática las nociones establecidas de género, sexualidad, raza, clase, colonizados y colonizadores, lo físico y lo espiritual, lo normal versus lo diverso, como el gótico. La literatura gótica no pretende resolver o trazar líneas para entender estos dilemas. Si bien es cierto que la ambigüedad y hermetismo de esta narrativa permiten diversas posibilidades de lectura, contribuyen también a crear una sensación de extrañeza y desconcierto donde es difícil distinguir juicios u opiniones concluyentes.

En el gótico americano las atmósferas desconcertantes y extrañas se construyen mediante ciertos elementos narrativos muy característicos: los textos suelen centrarse en un solo personaje cuya óptica orienta el enfoque narrativo, por lo que los eventos y la forma en la cual los personajes los perciben e interpretan se transmiten a través de un único punto de vista (focalizador). Las experiencias son narradas desde una perspectiva específica, y aunque en ocasiones existen distintas voces que crean una polifonía narrativa (como el caso de Faulkner), un solo ángulo de visión es abordado a la vez. Este tipo de narración contribuye a la construcción de los ambientes claustrofóbicos y angustiantes de los relatos del gótico americano. Asimismo, lo real y lo fantástico se funden en la voz del personaje y los relatos parecen convertirse en la narración de un sueño que terminen como pesadillas. Estilísticamente este tipo de ficción combina la descripción de elementos objetivos, como son las descripciones de objetos y lugares pertenecientes a la cotidianeidad, con sucesos extraordinarios que, muchas veces, son efecto de la percepción distorsionada del protagonista. Por lo general existe un marco realista en el que ocurre una inesperada irrupción de lo fantástico, pero esta "irrupción" es narrada con la precisión y detalle de la narración objetiva (Hogle: 7).

El gótico puede definirse como una literatura de búsqueda, la llamada "Gothic Quest", en donde el personaje se embarca en un viaje, ya sea entre los

laberintos de un castillo ruinoso o los laberintos de su mente. En el modelo clásico de la literatura de aventura, el héroe se abre paso a través de infinitos obstáculos y enfrenta pruebas que lo hacen evolucionar para finalmente acceder al conocimiento o estado que ansía. Por el contrario, en el viaje gótico no hay sirenas ni bosques encantados, es un mundo oscuro y cerrado en el que el personaje enfrenta a la locura en una batalla con consecuencias devastadoras. Por otra parte, mientras que la búsqueda o "aventura clásica" culmina con la regeneración del mundo del héroe y con su plena integración a la comunidad, en el gótico:

The Gothic Quest ends in the shattering of the protagonist's image of his/her social/sexual roles manifesting in unease, emotional paralysis or death. The Gothic then may be described as a demonic quest narrative. (Gross: 2)

La búsqueda es el elemento alrededor del cual se construyó el romance medieval y es una de las cualidades que hacen que la narrativa gótica esté más cerca de ser llamada un "romance"⁸ que una novela. Como señala Richard Chase, la principal diferencia entre lo que definimos como romance y el género que identificamos como novela es la forma en la que se aproximan a la realidad. La novela se preocupa por apegarse lo más posible a la realidad, intenta recrearla en todo detalle; toma un grupo de personajes y los sigue en el desarrollo de la "vida" o momento en los que el escritor los coloca, los vemos desenvolverse de acuerdo con su temperamento, naturaleza, posición social e historia personal. Por otra parte, el "romance", siguiendo la tradición medieval, no está preocupado en crear una reproducción de la realidad en todo detalle y amplitud, describe escenas particulares que pueden estar temporalmente muy distanciadas. La narrativa es mucho más libre, ya que no tiene el freno de sujetarse a lo estrictamente real. Igualmente, los personajes pueden ser más planos y bidimensionales, los vemos reaccionar más que desenvolverse, pueden no tener un pasado definido o no estar totalmente insertos en su comunidad o

⁸ El término *romance* es sumamente problemático, ya que no existe una traducción adecuada al español. Originalmente designa a los relatos de leyendas y gestas heroicas, en verso o en prosa, que se refieren a personajes y temas legendarios y sobrenaturales.

relacionados con su ambiente. Sin embargo, las relaciones que se desarrollan entre ellos son obsesivas y enfermizamente estrechas, las más de las veces carecen de reciprocidad o claridad. En cuanto a la trama, ocurren eventos sorprendentes o terribles que generalmente tienen una importancia simbólica para el personaje. El "romance" se vale del lenguaje alegórico para hacer una representación simbólica de ideas o sentimientos abstractos por medio de figuras o atributos: "the allegory provides a discursive territory in which the actual is imbued with the darkly hypothetical" (Savoy 1988:6). Al igual que en el gótico, en el "romance" la realidad se presenta desde una visión íntima y desde situaciones límite; según Chase, el "romance" crea un territorio intermedio entre lo salvaje y lo civilizado, es la frontera en donde lo real y lo imaginario se encuentran. El universo del "romance" es menos coherente que el de la novela, hay discontinuidad en el relato y falta de conexión entre los personajes, "disconnected and uncontrolled experience is the essence of romance" (Chase: 57). En el gótico los peligros que en el "romance" medieval eran representados por dragones, forajidos y guerreros sobrenaturales toman, especialmente en el gótico americano moderno, la forma de lo común que se torna ajeno ("Gothic turn").

Según la gran mayoría de los críticos, la adopción de las convenciones góticas fue particularmente apropiada y exitosa en el sur de los Estados Unidos, ya que el salvaje esplendor del período anterior a la guerra civil se convirtió en un escenario análogo al misterioso medioevo de los relatos ingleses. Las imágenes de las impresionantes plantaciones sureñas, representantes de un próspero orden *quasi* feudal, en contraste con su decadencia y abandono, evocaron efectivamente a los ruinosos castillos, ambos nostálgicos símbolos de una era perdida. El llamado gótico sureño es una vertiente del gótico americano que, al igual que el género del que se desprende, se vale de sucesos extraños e irónicos para tejer sus tramas; a diferencia de su predecesor, esta variante no utiliza dichos elementos solamente para crear una atmósfera de suspenso y rareza, también los emplea para explorar y cuestionar aspectos particulares de la cultura sureña.

Uno de los rasgos característicos del gótico sureño es el elemento grotesco, ya sean situaciones, lugares o personajes que poseen ciertas cualidades ridículas y degradantes, como la desmesura, la intolerancia y el fanatismo. Los personajes que pueblan esta narrativa conforman un caricaturesco catálogo de fallas humanas que expone los elementos más oscuros de la vida en el sur sin caer en la literalidad o el moralismo. Los aspectos más aberrantes e incluso repugnantes se mezclan con gestos de ignorancia —inclusive inocencia— y opresión que convierten a estos protagonistas en víctimas y victimarios, despertando así sensaciones contradictorias. En la mayoría de los relatos del gótico sureño el personaje principal se encuentra aislado de su entorno, ya sea por una discapacidad física o mental o bien por poseer una visión del mundo diferente. El paisaje sureño se convierte en una prisión de la cual no es posible escapar, la tensión y fricción acumulada estalla de manera violenta. En este territorio el género gótico adquirió un matiz especial fomentado en parte por la muy particular perspectiva de Faulkner:

The obsessive concerns of Faulkner, and especially his vision of the South as a World of gothic terror disguised as historical fact, ceases to be the property of a single, eccentric author and becomes a living tradition. [...] Against a background of miasmatic swamps and sweating black skins, the Faulknerian syndrome of disease, death, defeat, mutilation, idiocy and lust continues to evoke in writers a shudder once compelled only by the supernatural. (Fiedler: 475).

Con esta nueva manera de entender al sur, resulta evidente el porqué una de las características más sobresalientes del gótico sureño sea lo grotesco y excesivo, figuras aberrantes que sugieren un violento pasado agrario donde grandes fortunas se construyeron gracias a la sangre negra. La tierra con su exuberante belleza y fertilidad, es propiedad del terrateniente. De esta imagen nace el estereotipo de la "southern belle" que, al igual que la tierra, es propiedad de la prepotente figura masculina. En el ámbito público de los salones de baile y paseos en bote, esta belleza era refinada y cautivadora, aunque recatada; en el ámbito de lo privado, el hogar, era dócil y complaciente con su marido; sin embargo, en su papel de "señora" debía ser enérgica y decidida para ayudar en la administración de la plantación. Después de la

derrota, el sur desarrolló un sentimiento de pérdida de identidad, fracaso y rabia. Los grandes mitos que lo estructuraron, como la supremacía blanca, se convirtieron en clichés: la seductora Scarlett O'Hara de *Gone With the Wind* se transformó en la decadente Blanche Dubois de *A Street Car Named Desire*.

La obra de Flannery O'Connor, inmersa en este universo angustiante, relata el dantesco descenso de sus personajes hasta enfrentar su terrible momento de "Gracia". El gótico, con su gusto por lo oscuro e inesperado y sus ambientes de extraña familiaridad se convirtió en el terreno perfecto para que la sorprendente imaginación de la autora germinara. El estilo de Flannery O'Connor no es tan colorido o lírico como el de otros grandes escritores del gótico sureño. La palabra común, cruda, severa, inclusive adusta, y la narrativa directa sin cambios o descomposición temporal, podrían parecer pesadas y planas; no obstante existe un "algo" latente que brota en cualquier momento para lanzarnos hacia lo inesperado y profundamente inquietante. O'Connor retrata a sus personajes con imparcialidad y, aun cuando tome el punto de vista particular de uno u otro personaje, la función de este cambio narrativo es reflejar diferentes aspectos de una misma realidad.

La narrativa de O'Connor se identifica más con el "romance" que con la novela: "I think I admit to writing what Hawthorne⁹ called romances" (O'Connor, 1985: 42). La escritora muestra a sus personajes involucrados en acciones determinadas que ilustran y señalan la naturaleza de los dilemas que enfrentan; existen sólo a través de la acción, sus historias se desarrollan en situaciones extremas que los llevan al encuentro con aquello que intentan evitar. Asimismo, sus protagonistas se embarcan en viajes psicológicos y espirituales que en muchas ocasiones son también travesías que sirven para ilustrar y dar propósito a su búsqueda. Así como la metáfora del viaje en el romance medieval funciona para mostrar el esfuerzo mediante el cual el héroe

⁹ When a writer calls his work a romance, he wishes to claim certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume had he professed to be writing a novel." Nathaniel Hawthorne citado en Hogle, Jerrold, ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. UK: Cambridge University Press: 2002.

triunfa sobre las fuerzas de la oscuridad ayudado por su razón, perseverancia y astucia, los relatos de la escritora sureña colocan igualmente a sus personajes en viajes. Sin embargo, los caminos por los que transitan estos seres son inciertos y los llevan a enfrentamientos autodestructivos. Sus dragones y quimeras son las falsas representaciones que de sí mismos y su entorno han creado, y vencer a estos "monstruos" significa la aniquilación de su personalidad y su mundo. La recompensa o crecimiento espiritual que les espera a estos distorsionados "caballeros" y "damiselas" es la transformación violenta de su ser.

El horror más perturbador y penetrante aparece cuando lo conocido y cotidiano se transforma súbitamente en ajeno y amenazante, y es precisamente el tipo de sensación que provoca la literatura de Flannery O'Connor. Dentro de la tradición gótica, el espacio siempre ha sido un protagonista más, desde los castillos sombríos del gótico inglés hasta las granjas perdidas del gótico americano contemporáneo; los "hogares" de los protagonistas se convierten en espacios asfixiantes y atemorizantes. Así, la narrativa de esta escritora transforma la cotidianeidad en un espacio extraño, no hay escenarios fantásticos ni fantasmagóricos, lo "otro" se descubre en aquello que se pensaba propio, ya sea la familia, el hogar o la personalidad que inesperadamente muestran el lado oculto bajo la sombra de lo conocido.

En los núcleos familiares que presenta la escritora imperan las relaciones disfuncionales y antagónicas; o bien sus personajes son huérfanos de padre y es la madre la que ejerce su opresiva influencia sobre los hijos, o son familias donde los integrantes mantienen vínculos hostiles. La guerra civil estadounidense dejó miles de viudas sureñas que tomaron las riendas de las ahora granjas e implantaron una estructura matriarcal que se ve claramente reflejada en las asfixiantes madres viudas de los relatos de O'Connor. Tanto madres como hijos ven características repugnantes en los otros y se rehúsan a identificarse con ellos. En la obra de O'Connor, el mecanismo de represión de lo materno y la aversión a identificarse con los valores e ideas familiares es una constante. El horror que experimentan sus personajes nace de los esfuerzos

que realizan para alejarse del modelo que representa la madre y el terror de descubrir en sí mismos la semilla de aquello que menosprecian y aborrecen.

La gran mayoría de los personajes de Flannery O'Connor concentra sus esfuerzos en definirse a sí mismos como lo contrario de sus madres o figuras de autoridad. Se autorrepresentan con base en la oposición sistemática de la ideología y personalidad tanto de sus madres como de su entorno y asumen papeles que los colocan fuera del alcance de lo familiar. Sin embargo, poco a poco esta fachada comienza a desmoronarse, convirtiendo lo que se ha admitido como conocido en ajeno y amenazante. La incapacidad de mantener una congruencia entre su realidad y los excesos con los que han construido su falsa identidad los transforma en seres grotescos.

Flannery O'Connor se expresa desde la marginalidad: es sureña, es mujer y es católica. Estas tres características son fundamentales en su obra ya que el fuerte sentido de no pertenencia e identificación con lo "otro" permea su narrativa. Las relaciones que establecen sus personajes son siempre de exclusión, se saben o luchan por estar fuera del grupo al que supuestamente pertenecen. La violencia de sus relatos surge del constante choque entre estos personajes ajenos a su entorno y la realidad que se impone sobre ellos.

Al crear su pesadillesco universo narrativo, O'Connor refleja su drástica experiencia personal al vivir en una región donde los valores del llamado "Bible Belt" afectaron la cultura y la ideología; una región donde el "juicio final" y la "condenación" están a la vuelta de la esquina. Por otra parte, ser una mujer educada en un medio rural —apartada por su infortunada enfermedad de los círculos literarios— la aisló aún más. Su experiencia fue, como la misma autora comentó, "being strikingly, stridently different".

Julianne Flanoor define al gótico femenino como una literatura de búsqueda en la que se mezclan varios sentimientos de terror, angustia, impotencia y disgusto hacia una misma (Flanoor: 6). En el gótico femenino americano, mucho más radical y ácido, lo oscuro y reprimido emerge de

manera fulminante. Existen ciertas características peculiares: hay personajes muy conflictivos e individualizados que toman la forma de "freaks", seres marginales y horribles, en conflicto ya sea con la madre ausente, o con aquello que represente lo femenino. La mutilada Joy/Hulga, personaje central del célebre relato de O'Connor "Good Country People", ilustra con su deformidad física su lisiada psique. La chica rechaza cualquier actitud que la integre con las demás mujeres de su entorno o que denote feminidad, por ejemplo se empeña en hacer más notoria su pierna de palo al apoyarla de tal forma que haga el mayor ruido posible. De igual manera, se esmera en lucir lo menos atractiva posible para desconcierto de su convencional madre.

Por otra parte, la madre se convierte en la principal antagonista, encarna el brutal choque entre lo individual y los valores de la sociedad, entre lo externo y lo interno. Uno de los ejemplos más claros de estas madres sofocantes son las matronas sureñas de O'Connor, quienes ejercen un poder devastador y a la vez fascinante sobre sus hijos o quienes las rodean. El terror masculino —e incluso el de las propias mujeres— a la sexualidad femenina es un tema constante del gótico femenino, "beneath the haunted castle lies the dungeon keep: the womb from whose darkness the ego first emerged, the tomb to which it must return" (Kahaene: 336). Acertadamente, Claire Kahane señala que ese sorprendente cuerpo femenino es a la vez hogar y prisión por lo que la casa se convierte en metáfora del opresivo mundo femenino. En los cuentos de O'Connor, las imágenes de casas y granjas alejadas donde imperan ambientes sofocantes retratan la marginalidad y aislamiento de sus habitantes que, en algunos casos, son víctimas de la aplastante autoridad materna. En ciertas ocasiones estas imágenes aluden al propio cuerpo de la mujer; el miedo a la sexualidad, la maternidad, la madurez transforman a ese cuerpo femenino, que tradicionalmente se ha asociado con belleza y tentación, en una forma grotesca. Por ejemplo, Ruby la protagonista de "A Stroke of Good Fortune" tiene una fuerte aversión hacia el embarazo y la maternidad que le recuerdan los horribles partos de su madre. Ruby, intenta a toda costa engañarse e ignorar los signos evidentes de su embarazo, prefiere creer que sus malestares

se deben a una enfermedad pasajera y que pronto vendrá la buena fortuna que una adivina le pronosticó.

El cuerpo que se reconoce como hermoso —definido por los canones estéticos clásicos— es simétrico, cerrado, estático; por el contrario el cuerpo grotesco es múltiple y cambiante, asociado con la constante transformación: "The images of the grotesque body are precisely those which are abjected from the bodily canons of classical aesthetics" (Russo: 8). En otras palabras, el cuerpo grotesco atraviesa los límites y desdibuja las distinciones al crear nuevas formas para presentarse. Al no ser una forma completa y totalmente definida, la figura grotesca presenta más posibilidades que limitaciones. La obsesión de O'Connor por la exageración y la distorsión hacen que la estética grotesca sea idónea para presentar a sus personajes quienes se encuentran inmersos en un constante proceso de transformación y desintegración que los obliga a enfrentar los extremos de su propia naturaleza. En sus relatos se conjunta la decadencia sureña con la fascinación de lo inesperado y lo cómicamente absurdo de la existencia. La obra de Flannery O'Connor escapa a la clasificación simplista, no existe una aproximación definitiva a su muy peculiar universo lleno de contradicción e ironía corrosiva. La posibilidad de búsqueda que ofrece el llamado gótico— que apunta hacia el extremo y el exceso— permite un acercamiento a las experiencias disruptivas que conforman el núcleo de la narrativa de la escritora sureña.

II LA EPIFANÍA DEMONÍACA

I suppose that the devil teaches most of
the lessons that led to self knowledge.
Flannery O'Connor

La desbordante creatividad de Flannery O'Connor fue capaz de convertir una mancha de humedad o un tatuaje grotesco, entre otras muchas rarezas, en símbolos de la gracia y redención. La inefable imaginación de la autora fue estimulada por la extraña mezcla de conceptos e imágenes al crecer siendo una católica devota en el medio del llamado "Bible Belt" sureño, donde el protestantismo se vive de la manera más radical. Gracias a su extraordinaria percepción fue capaz de captar y expresar las obsesiones y lenguaje de esta gente que habita una región acechada por la sombra de Dios, como la propia O'Connor acertadamente llamó: "Chirst-haunted" (Early: 45). La opresiva experiencia religiosa en el ultraconservador sur de los Estados Unidos —aún más recalcitrante y cerrada hacia los años 40's— centró su fe en la lucha continua contra el mal, una lucha que se convirtió en una cuestión personal y urgente. Así, en los relatos de Flannery O'Connor, la presencia del mal siempre está latente en cualquier aspecto de la vida y tal parece que sus personajes creen más en la realidad de Satán que en la de Dios. Por otra parte, en medio de este inflexible ambiente protestante la muy reducida minoría católica era vista como una secta extraña e incluso blasfema, completamente alienada de la idiosincrasia de esa región.

La vida de Flannery O'Connor transcurrió inmersa en una realidad que se contraponía a los valores en los que fue instruida y en los que creía fervientemente; sin lugar a dudas gran parte de su fuerza narrativa reside en este violento choque de visiones que construyen el mundo de forma distinta. Los católicos creen en un Dios que está presente en el mundo y se revela a través de su propia creación, el universo y sus eventos; los objetos y seres

tienden hacia Él, buscan la unidad. Por el contrario, los protestantes asumen un Dios ausente del mundo, que se revela sólo ante personas especiales y en ocasiones excepcionales y el universo tiende a ser diferente de su creador; la vida, el mundo es una prueba que el hombre debe superar, la presencia del creador no se manifiesta en él sino en las acciones que engrandecen al ser humano. La forma en la cual ambas creencias conciben a Dios influye en la manera en la que construyen sus representaciones: la imaginación católica es analógica, mientras que la protestante es dialéctica. Esto significa que para el católico una realidad corresponde a otra; es una concepción alegórica donde se representan ideas abstractas por medio de figuras o atributos; así, el agua es el bautismo, el incienso la purificación, símbolos que representan el misterio de su fe. La iglesia católica, consciente de la importancia de la imagen en la transmisión de sus preceptos, ha utilizado como vehículo para transmitir sus ideas toda clase de manifestaciones visuales, desde las elaboradas catedrales góticas hasta la intrincada iconografía llena de imágenes crípticas de santos torturados y cristos sangrantes; las artes plásticas se convirtieron en una herramienta esencial en la promulgación de su doctrina religiosa. Por otra parte, el protestantismo pone el énfasis en la Biblia, en lo textual como la principal fuente de revelación y verdad; al contrario de los católicos, los protestantes han hecho de la palabra el vehículo de su fe, por eso no parece coincidencia que la aparición de la imprenta haya coincidido con la Reforma (Kilcourse: 44).

La exuberante y grotesca imaginería católica, aunada a la austeridad asfixiante del ambiente protestante, forman una extraña alianza presente en las creaciones de Flannery O'Connor: "she has imposed her Catholic theology on the local image, and the marriage of Rome and South Georgia is odd to say the least" (Dubin: 50). No es solamente la violencia de sus historias lo que resulta inquietante, sino la noción de que esta violencia es el único camino hacia una verdad superior. El uso de lo brutal y lo grotesco no es gratuito en su narrativa, va mucho más allá del efecto de asombro que causan y están íntimamente

ligados con la peculiar visión de la autora que centra toda su fuerza narrativa en mostrar la acción de lo que concibe como la gracia divina. La violencia es la forma en la que O'Connor hace que sus personajes regresen a la realidad y acepten su momento de "gracia", muy a pesar suyo. El misterio de la gracia como compañía oscura del Dios que nos transforma llega a sus personajes en la forma de sucesos inesperados que hacen añicos a los habitantes de sus cuentos y novelas. Sus personajes recorren un tortuoso camino hasta desembocar inevitablemente en un momento de epifanía que, en palabras de la autora, es el instante en el cual se presenta "the image of ultimate reality as it can be glimpsed in some aspect of the human situation" (Kilcourse: 18).

Tradicionalmente, la palabra epifanía se usaba para identificar el momento en que una fuerza externa revelaba alguna verdad suprema a los seres humanos. En el mundo católico, el seis de enero se celebra la fiesta de la Epifanía en la que se conmemora el momento de la primera manifestación del redentor a los gentiles del este. No obstante dentro del contexto literario la palabra ha adquirido un significado diferente, especialmente después de Joyce quien adaptó la idea religiosa de "revelación" a una experiencia secular. La epifanía se ha convertido en sinónimo de una imagen intensa que tiene el poder de comunicar el significado último de las cosas. Estos momentos de claridad que son disparados por lo mundano y cotidiano, representan la fusión de un hecho objetivo con lo subjetivo e inconsciente y ocurren cuando la visión artística transfigura al objeto observado en algo nuevo. La fuente de la que nace la epifanía para Joyce es la cotidianeidad y los objetos que disparan esta experiencia no son activos *per se*, ya que se necesita de una mirada activa, de una percepción aguda que encuentre repentinamente el verdadero valor y significado de las cosas. Para Joyce el artista es "the astute perceiver, a 'priest' who converts the daily bread of common experience in the radiant body of everlasting life" (Schloss: 68). Esta epifanía celebra la unión de lo sagrado y lo profano; aquello que es "sagrado" es precisamente lo más común y familiar, y estas manifestaciones son sagradas no en el sentido teológico —derivado de la

gracia divina— sino en el simbólico. La idea de la espiritualidad se asocia así con aquel significado oculto que ha sido traído a la luz. La epifanía deja de ser una experiencia humana pasiva —la revelación de un dios activo— para ser el descubrimiento de los significados por obra de la imaginación y la inteligencia creativa del hombre.

Sin embargo, a pesar de que para Flannery O'Connor la epifanía es también la revelación de una verdad oculta bajo circunstancias aparentemente ordinarias y expuesta bajo condiciones extremas, intenta apegarse al concepto religioso de la palabra que enfatiza el origen divino de la experiencia, en la que el hombre se limita sólo a reaccionar. La epifanía de O'Connor no es producto de la visión y mente activa del hombre, pues sus protagonistas son los reticentes receptores de algún conocimiento no deseado. No importa qué tanto se nieguen, sus personajes son siempre alcanzados por su terrible epifanía, tarde o temprano son embestidos por un toro, golpeados por una negra o reciben un tiro de gracia.

De igual modo, la función de la furia y el temor que inundan el trabajo de O'Connor es sumergir al lector en una "epifanía", expresada bajo un principio estético de locura y violencia cuyas imágenes y motivos emanan directamente del mito de la "caída", del hombre pecador, perdido en las sombras de su mundo privado de la luz divina. No obstante, esta revelación resulta mucho más asfixiante que el mismo abismo en el que el personaje estaba sumido. El momento de la epifanía se da cuando, repentinamente, se desgarran el velo que separa a ese mundo superior del nuestro y el lector —así como los personajes— son lanzados hacia esta realidad oculta; es el momento en el que lo sobrenatural, lo invisible, lo espiritual, emerge en la conciencia. La verdad que alcanzan los personajes de O'Connor es el conocimiento de su propia limitación y oscuridad, mismas que, a lo largo del tiempo que convivimos con ellos, tratan ferozmente de ocultar, minimizar y aniquilar. Louis Gross

acuñó el término *demonic epiphany*¹⁰ para referirse a la clase de conocimiento que los personajes del gótico americano obtienen como resultado de su búsqueda, y en ningún otro caso es más apropiado el término, a pesar de las ideas religiosas de su autora, que en los relatos de Flannery O'Connor. La epifanía que la escritora tiene reservada a sus personajes es de una naturaleza tan violenta que los aniquila, ya sea psicológica o físicamente. Después de estas revelaciones terribles perdemos a los personajes, no hay ningún indicio de ellos, se desvanecen junto con su tremendo conocimiento. En la ficción de O'Connor es difícil intentar encontrar de manera clara la supuesta acción de la gracia divina, que tiene por objeto iluminar a quienes la reciben, y sólo puede ser sugerida por las explicaciones que la autora proporciona al margen de su obra: "the problem of the novelist who wishes to write about man's encounter with this God, is how to make the experience both natural and supernatural" (O'Connor:44).

El intentar plasmar literariamente su muy peculiar idea de lo sagrado, en un mundo en el que, en el mejor de los casos, es tomado como metáfora o sátira, es precisamente el gran dilema de O'Connor. La problemática que intenta resolver la autora es la del gótico mismo: intentar expresar aquello que se origina a partir de una percepción particular más que de un evento real (Scleifer: 85). Enfrentar a sus personajes consigo mismos es una acción recurrente en la narrativa de la sureña y su "epifanía" siniestra es una de las características centrales del gótico: transformar lo metafórico en literal. Así, la narrativa gótica lo consigue al describir sueños y pesadillas como realidades y proyectar la angustia y temor internos hacia un objeto o paisaje. La experiencia final culmina en el sentimiento de extrañeza del personaje, quien se convierte en un ser ajeno a sí mismo y a su entorno. Los sucesos que disparan este mecanismo disruptor violentan la cotidianeidad y crean una identidad rota.

¹⁰ "The knowledge of a certain aspect of oneself that shatters the foundations of personal identity [...] when the notion that certain evils could never befall a being in possession of a sound mind is abruptly broken". *Redefining American Gothic* (13)

De entre los múltiples relatos de Flannery O'Connor, "*The Enduring Chill*", publicado por primera vez en 1958, es uno de los que ilustra de manera más evidente el momento de epifanía aterradora. Asbury Fox, pseudo artista incomprendido, regresa de Nueva York, aquejado por escalofríos y fiebre, a su hogar en Timberboro junto a su insulsa madre y su amargada hermana a esperar la muerte. Su "testamento literario", una extensa carta dirigida a su madre, será la supuesta culminación artística de su existencia; ilusión que verá truncada por el burdo doctor rural que descubre que su "poética agonía" no es más que una rústica enfermedad (llamada "fiebre de malta" o brucelosis) ocasionada por tomar leche sin pasteurizar. El relato adapta, de acuerdo con la irónica mirada de la autora, la parábola bíblica del "hijo pródigo", aquel que habiendo dilapidado su fortuna regresa arrepentido de sus malos actos a los brazos de su padre y es perdonado y recompensado con la gracia divina. Al "hijo pródigo" de O'Connor no le espera ningún perdón ni bonanza, le espera la confrontación con la frágil y ridícula imagen que ha creado de sí mismo. De entre todos sus relatos cortos, éste es el único que liga explícitamente la "aspiración artística" con la autodestrucción. O'Connor toma el cliché romántico del artista con un impulso creador violento, hipersensible y con cierta tendencia a la melancolía para enfrentarlo a una experiencia trivial y patética que se presenta como enfermedad y desengaño.

El protagonista, Asbury Fox, es un individuo con un temperamento creativo pero incapaz de producir, un *artiste manqué*. Con su característico humor negro, la escritora se burla de todos esos sujetos con "delirios artísticos" que buscan sufrir bajo el noble yugo de la Musa y que anhelan secretamente el reconocimiento de los círculos intelectuales sin tener que sufrir demasiado en el proceso creativo. La "epifanía" que le espera a Asbury le hará comprender, demasiado tarde, que ahora sí tendrá un motivo real e inclusive físico por el cual ser infeliz; en palabras de su creadora: "a wretched young man arrives at the point where his artistic delusions come face to face with reality" (F. O'Connor en Humpries: 112).

El regreso de Asbury no es voluntario, se ve obligado a volver al insignificante Timberboro al perder el trabajo en la cosmopolita Nueva York como consecuencia del "misterioso y devastador" mal que le aqueja. En su pueblo natal le espera la confrontación con su madre y hermana, sobre las que se piensa infinitamente superior. Asbury rechaza cualquier nexos con su familia o lugar de nacimiento, e incluso su propio cuerpo se ha vuelto ajeno a él:

Mrs. Fox observed that his left eye was bloodshot. He was puffy and pale and his hair receded tragically for a boy of twenty-five. The thin reddish wedge of it left on top bore down in a point that seemed to lengthen his nose and give him an irritable expression that matched his tone of voice when he spoke to her. (357)

Asbury se ha convertido en una versión grotesca de sí mismo, un personaje que ni su madre o hermana son capaces de reconocer. Bajo la estética del gótico, la transformación física del personaje refleja el temor de perder la personalidad, de que aquello que hemos construido como nuestra identidad sea falso: "metamorphosis represents a nightmarish attempt to destroy identity as a social being" (Gross: 9). Sin embargo, la ofuscación de este personaje le impide observar en su cambio físico un cambio mucho más significativo; por el contrario, se regodea en lo patético de su aspecto físico al pensar que sacudirá a su ingenua madre, quien verá en la figura de su escuálido hijo a "la muerte". Asbury piensa que con su supuesta muerte, su madre enfrentará, al fin, la cruda realidad y desea para su madre lo que no desea para sí; irónicamente el aplastante peso de su realidad caerá sobre él mismo.

Asbury es otro de los muchos personajes de O'Connor —como Hulga, de *"Good Country People"* o Julien de *"Everything That Rises Must Converge"*— que no creen en nada más que en ellos mismos y su propia percepción. Para él, los escalofríos intermitentes que lo aquejan son los heraldos de un "negro destino" y se convierten en el fastuoso presagio de la muerte del "artista", nada más alejado de la insignificante enfermedad rural que los ocasiona. Desde el principio del relato, vemos la capacidad de Asbury para revestir las cosas más

planas e insignificantes de una grandiosidad majestuosa. En su mundo, un escalofrío es la muerte; la leche infectada, la comunión y una mancha en el techo se transforma en el Espíritu Santo.

La realidad es que Asbury, como pronto descubrirá, es igual de ordinario que Timberboro. De la misma manera en que permite que la luz blanquecina construya, sobre una estación rural, un escenario exótico y magnífico, rodeado de misterio y profundidad, le permite a su inmenso ego crear un artista atormentado por el peso de su "genialidad" mutilada por su castrante madre:

The sky was chill gray and a starling white gold sun, like some strange potentate from the east, was rising beyond the black woods that surrounded Timberboro. It cast a strange light over the single block of one story brick wooden shacks. Asbury felt that he was about to witness a majestic transformation, that the flat of roofs might at any moment turn into the mounting turrets of some exotic temple for a god he didn't know. (357)

Asbury decide creer que su malestar y aspecto deteriorado significan la inminencia de la muerte, y de esta manera logra convertir su frustración en poder: "Death was coming to him legitimately, as a justification, as a gift from life" (370). Ve en la muerte una manera de autojustificarse, pero lo más importante es que su supuesta muerte se convertirá en una venganza contra su madre. Cree que la muerte le traerá una transfiguración, que la enfermedad y el "exilio" lo elevarán al estatus de artista incomprendido, que lo harán admirable a los ojos de los otros. Pero esta representación del artista que muere en la cima de sus poderes creativos requiere del público adecuado, mismo que Asbury dejó en Nueva York: "He had become accustomed to the thought of death, but he had not become accustomed to the thought of death *here*" (358). Asbury intenta crear una situación en la que todo gire a su alrededor, define las percepciones de los demás de acuerdo con las suyas, impone su visión y nulifica la opinión de los otros al apelar a su supuesta "sensibilidad superior". No se equivoca al pensar que el arte toma su fuerza de la muerte, pero lo que no puede ver, cegado por su egolatría, es que ese impulso pertenece al arte, no al artista. Asbury no acepta la muerte como un

hecho inminente en la vida del ser humano; está fascinado con la sofisticada y ridícula idea que ha construido de la muerte, no con la muerte misma. Si realmente deseara morir, bien hubiera podido permanecer en Nueva York, entonces el hambre y el frío habrían acabado con él; pero regresa a Timberboro para prolongar su imaginaria agonía y ofrecer el espectáculo de su sacrificio a la única audiencia a la que le puede importar: su detestada familia. Asbury no quiere la muerte y el sufrimiento, lo que desea es la autoridad y poder que cree que la muerte le otorgará.

La familia disfuncional que tanto desprecia es un espejo de la verdadera identidad de Asbury. Mary George, su hermana, es una parodia de él mismo. Los atributos físicos típicamente asignados a ambos sexos son invertidos, Asbury es un reflejo disminuido y débil de su masculinizada hermana: "He and she had the same features, except that hers were bigger" (359). Ambos hermanos tienen pretensiones intelectuales que terminan por disolverse: en el caso de Mary George, su supuesto intelecto se queda atrapado en la escuela primaria local, y en el de Asbury en la esterilidad. La Sra. Fox mantiene una postura simétricamente opuesta a la de su hijo, ya que mientras Asbury convierte lo ordinario en extraordinario y espiritual, su madre niega lo sensible y se limita a lo físico y trivial. Ambos son igual de ingenuos, sólo que Asbury es también ridículo ya que pretende saber lo que no entiende. Asbury comparte, aunque se rehúse a verlo, las características que desprecia en su familia: es vano y falto de talento real al igual que su hermana, e ingenuo y trivial como su madre.

Una de las fuentes principales del humor corrosivo de Flannery O'Connor es precisamente este juego de espejos que distorsionan y amplifican las fallas de los personajes. Su grotesca subjetividad es resaltada, cada personaje exagera la monstruosidad de los otros y el cambiante punto de vista narrativo —de Asbury a su madre— acentúa las supuestas diferencias y le da un efecto cómico a los hechos. No sólo las personas sino también los animales amenazan

con revelar algún terrible parecido: "a small, walleyed Guernsey was watching him steadily as if she sensed some bond between them" (362); la falta de visión de la vaca, con sus enormes ojos nublados, es una cómica proyección de la falta de percepción de Asbury. El relato está lleno de reflejos y destellos que parodian la verdadera naturaleza del personaje quien, cegado por el desprecio y la ira, continúa con la farsa que lo protege de la realidad.

El colapso de la identidad de Asbury, el momento de su "epifanía", se ha puesto en marcha, y por ciego que sea a estas señales, de alguna manera las capta, ya que le molestan, como las visitas del Dr. Block o los comentarios de su familia. Este progreso es trágicamente cómico, pues las señales que el "héroe" de O'Connor recibe nos recuerdan a los presagios y símbolos oscuros de las grandes tragedias, trivializados y ridiculizados. El horror que el personaje siente por su hogar, su familia o una vaca, la posibilidad de que su muerte no sea segura y le impida convertirse en un "mártir del arte", esbozan la inminente destrucción de su identidad cuidadosamente construida con estereotipos e ilusiones. La ironía de su comportamiento radica en que la insistencia en la supuesta superioridad de su vocación artística es el motor que impulsa la serie de eventos que culminarán en el colapso de su identidad y sus fallidas pretensiones. Su madre y hermana, aun cuando también se ocultan bajo máscaras bufonescas, no están tan agobiadas por las apariencias. Ellas no poseen su "temperamento artístico", ni son tan "ingeniosas" como Asbury. Mary George, al igual que su hermano, es también una mujer educada, sin embargo no tiene expectativas tan altas de su propia persona; por otra parte su madre es ignorante de todo aquello que no sean cuestiones pragmáticas y cotidianas. Las falsas pretensiones artísticas de Asbury, su ansiedad por tener una experiencia artística, son las causantes de su campestre enfermedad ya que, en su obstinación, toma la leche sin pasteurizar en un gesto de supuesta rebeldía contra la autoridad materna. No obstante, a fin de cuentas sí obtendrá una experiencia que cambiará su vida, aunque no sea precisamente la que espera.

La única "obra" que Asbury ha producido es la carta dirigida a su madre que ocupa dos cuadernos completos. La parodia kafkiana del frustrado escritor tiene la doble función de ser su testamento artístico y de servir de "epifanía" para su madre; está destinada a ser la "terapia de choque" a través de la cual su aletargada madre abrirá finalmente los ojos. Los cuadernos serán el testimonio del "martirio" de Asbury, un grito de rabia que intenta llegar a los oídos de quien cree culpable de su fracaso, aunque también es un grito contra el colapso de la construcción de su persona:

I came here to escape the slave's atmosphere of home [...] to find freedom, to liberate my imagination, to take it like a hawk from its cage and set it "whirling off into the widening gyre" (Yeats) and what did I find? It was incapable of flight. It was some bird you have domesticated, sitting huffy in its pen, refusing to come out! [...] I have no talent. I can't create. I have nothing but the desire of these things. Why didn't you kill that too? Woman, why did you pinion me? (364)

Para escribir esta carta que debiera servir como una tremenda revelación para su madre, causante del "enduring chill" que finalmente recibirá él, Asbury tuvo que enfrentar sus propios demonios, su falta de talento y sus deseos frustrados; sin embargo, decide evadir su realidad y darle el papel de verdugo a la Sra. Fox. Inútilmente trata de proyectar su frustración en su madre al pretender que ella lo entienda y reciba una revelación funesta. Asbury anhela que su madre lo vea como él quiere ser visto: un mártir, un escritor coartado que debe morir para poder consagrarse; más que la causante de su falla, intenta convertirla en su cómplice al tratar de forzar su idealizada imagen en la mujer. O'Connor equivoca deliberadamente la cita de Yeats que Asbury incluye en su carta: "whirling off into the widening gyre". La frase es tomada del poema *The Second Coming* de W.B. Yeats:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;

(*The second coming*, L1-5)

Mientras que el halcón del poema representa, a grandes rasgos, la caída del orden establecido y la ciclicidad de la existencia; el ave que Asbury identifica con su imaginación se queda atrapada en el torbellino de sus falsas expectativas. El personaje de O'Connor —cuyo mundo también está al borde del colapso— reinterpreta equivocadamente la frase, al igual que equivoca el significado de todo lo que le rodea dándole otro diametralmente opuesto. La autora juega una vez más con la imagen de las aves, presente en todo el relato, pues Asbury se identifica en sus sueños artísticos con un halcón, para terminar como un ave de corral. Los sacerdotes que aparecen en el relato: Vogle, con quien Asbury se topa en una conferencia sobre budismo en Nueva York, y el padre Finn a quien manda traer para compartir sus “últimas horas”, son descritos con características de aves: dada la representación que O'Connor hace del oscuro y taciturno jesuita Vogle, bien podría caricaturizarse como un cuervo, mientras que Finn se identifica visualmente con un gigantesco buitres que surca los aires trayendo presagios de muerte.

La Sra. Fox no se deja envolver tan fácilmente en los delirios de su hijo, pues aunque cumple todos sus caprichos piensa que esta supuesta enfermedad mortal puede resolverse con la ayuda del doctor del pueblo. Asbury ve en la muerte la culminación de su fantasía artística, pero el doctor Block, con su rústico conocimiento, es el que terminará por destruir su intrincado disfraz. En su soberbia actitud, el frustrado escritor piensa estar “way beyond Block”, aunque para su desgracia es precisamente ese médico con mirada de asno quien sabe que “blood don't lie” (367). La implicación más evidente de esta frase se refiere al análisis clínico, que finalmente revelará que es un ordinario germen lo que corroe al frustrado artista; sin embargo, “blood don't lie” tiene también una implicación mucho más profunda, ya que Asbury es fiel a su “sangre”; la mediocridad y falta de visión que tanto desprecia en su familia habita también en él, y la experiencia significativa que desea obtener —la epifanía— le revelará, muy a su pesar, que su gloriosa muerte y su sensibilidad superior son

sólo una máscara burda que oculta la mediocridad de su existencia. La diferencia entre la percepción de Block y de Asbury no podría ser más evidente, ya que aunque el doctor es un bufón, se limita a los hechos desnudos y no tiene ninguna pretensión al respecto. Lo más frustrante para el reacio paciente es el temor latente de que su "muerte" no sea más que una dramatización y que en cualquier momento pueda perder el control sobre la imagen que intenta proyectar; pero Block insiste en basarse en hechos para ofrecer una opinión, en fenómenos físicos sobre los que Asbury no tiene control.

La casa materna y el entorno opresivo que lo rodean exasperan a Asbury, desde el insulso paisaje hasta la aterradora mancha de humedad en su cuarto que lo hacen sentir atrapado y perdido. En su breve visita anterior, el joven había decidido convivir con los empleados negros que trabajan en el establo de su madre para ver cómo actuaba "esta gente" realmente y darle una dimensión real a su fallida obra teatral acerca del negro. Para su deleite, Asbury encuentra una manera de contrariar a su madre haciendo exactamente lo que los trabajadores le dicen que está prohibido hacer en los establos: fumar y tomar leche. Irónicamente, la fuente de la enfermedad del protagonista es resultado directo de su "comunidad" con los trabajadores negros. El solo hecho de contradecir a su madre le parece lo suficientemente estimulante como para intentar cualquier cosa, por absurda e irrelevante que esta sea. En la mente de Asbury, convivir con "los negros" demuestra su compromiso con el arte, ya que pretende acercarse a "algo" totalmente ajeno e insignificante en aras de dotar de vida a su fallida obra dramática, dirigida a los opresores, como su madre. Por otra parte, comulgar con los negros, con "lo otro", tiene un doble propósito: enfrentar a su madre y transformar a los hastiados jornaleros en "audiencia" de su rebeldía. Las reglas que Asbury rompe, fumar en el establo y tomar leche sin pasteurizar no provienen del tiránico dominio de su madre, como su "sensible" vástago supone, simplemente obedecen a principios prácticos: el humo del cigarrillo impregna la leche que los clientes rechazan y la leche sin tratar ocasiona enfermedades. La leche, destinada a servir de emblema de rebeldía

contra su hogar, resulta ser más bien una alegoría de la “leche materna” que lo obliga a regresar y caer en el abismo que ha intentado evitar a toda costa.

El camino que Asbury sigue está lleno de indicios, de eventos que anuncian su oscura epifanía. Estas señales son símbolos de la fe cristiana distorsionados: la comunión se parodia con el momento en que el joven toma la leche infectada y el Espíritu Santo con la mancha de humedad en el techo que parece un águila furiosa a punto de descender. En su afán por crear, Asbury construye parapetos que lo protegen de su ordinaria realidad; inclusive pretende engendrar una falsa epifanía, un “momento significativo”: cuando piensa que el final se acerca, vuelve a recurrir a los negros, a su falsa “comunión,” para crear un momento relevante. Randall y Morgan nuevamente se muestran reacios a participar en su juego, a compartir su “última cena”. El “artista” termina reducido e infantilizado, vuelve a ser “el niño de mamá” que tiene que recurrir a la despreciada figura materna para deshacerse de los reacios trabajadores.

La breve analepsis que narra la experiencia del protagonista en una conferencia acerca del Vedanta en Nueva York, al lado de su amigo, el caricaturizado intelectual Goetz, sirve para que O'Connor juegue con el posible significado de la “muerte” de Asbury en diversas religiones y posturas filosóficas. Goetz explora y rechaza el Budismo con una postura simplista:

Although the Bodhisattva leads an infinite number of creatures into Nirvana, in reality there are neither any Bodhisattvas to do the leading nor any creatures to be led. (359-360)

En el Budismo, el Bodhisattva es aquel iluminado que ha llegado al conocimiento esencial y sirve de guía para que otros alcancen ese estado de conocimiento y comprensión llamado Nirvana. Goetz, siendo agnóstico, opina que la muerte es una ilusión y toda idea de trascendencia absurda. Su postura respecto al antiguo Vedanta, texto que afirma que el *atman* —en la versión cristiana, el alma— es la única esencia que transmigra, es también de rechazo:

"salvation is the destruction of a simple prejudice, and no one is saved" (360). Durante la conferencia, Asbury descubre a otro personaje cuya "taciturn superior expression" (360) parece más a la altura de su intelecto: el sacerdote Ignatius Vogle, quien sugiere la posibilidad de una salvación a través de la tercera persona de la trinidad cristiana. La aparición del cura es otro indicio de la extraña revelación que le espera a Asbury. Como es característico en su obra, O'Connor elige cuidadosamente el nombre de sus personajes: Asbury "Fox", resulta ser un zorro muy poco astuto, mientras que el Doctor "Block" resuelve el gran misterio a pesar de su aparente "cabeza dura". El nombre del sacerdote jesuita: Ignatius, es una alusión a Ignacio de Loyola y Vogle, que en alemán significa ave, hace referencia al símbolo de la paloma que en la iconografía cristiana representa al Espíritu Santo. La profunda impresión que Vogle deja en Asbury origina uno de los momentos más irónicos, grotescos y maliciosamente cómicos de toda la narrativa de O'Connor: el encuentro de Asbury y el padre Finn.

En su "lecho de muerte", Asbury pide como último deseo a su madre que le traiga un sacerdote jesuita, ya que considera que será el único con la suficiente inteligencia y sensibilidad para comprenderlo. "Father Finn from Purgatory" es la imagen distorsionada del idealizado Vogle. Finn decepciona profundamente a Asbury, resulta ser un "actor" fallido, muy inferior para poder representar el grandioso papel que el "moribundo" le ha reservado. "Blind in one eye, deaf in one ear" (375), el párroco es incapaz de ver lo que Asbury quiere mostrarle; sus palabras también chocan contra el oído muerto de su interlocutor que nunca ha oído hablar de Joyce ni puede ver en la muerte un final glorioso. Lo único que el testarudo cura conoce es el catecismo, el dogma cristiano que trata de imponer en el joven; según su fe, lo que el enfermo necesita es al "Espíritu Santo". Finn, no está del todo equivocado, con su único ojo logra ver más que Asbury quien, efectivamente, necesita desesperadamente enfrentar la realidad: "The Holy Ghost will not come until you see yourself as you are, a lazy ignorant conceited youth!" (377). Este "Espíritu Santo"

personifica el despojo de las capas de palabras e imágenes que cubren un profundo vacío: "Asbury inches toward the debilitating admission that he has no authority to define himself or anyone else, that he is intellectually and spiritually null" (Humpries: 135). El frustrado personaje está perdido, ha sido desplazado y malinterpretado por todos los que le rodean, y Finn amenaza a Asbury con sufrir el dolor más terrible por toda la eternidad, aquel de la pérdida de la gracia divina. La solemnidad de los pensamientos de Asbury colisiona con la trivialidad de su realidad, su tan anhelada muerte se convierte en una enfermedad ordinaria y molesta que lo debilitará y minará lentamente, dejándolo confinado al tan odiado mundo materno.

O'Connor decide convertir a la mancha de humedad en el techo, semejante a un feroz pájaro con una estalactita de hielo en su pico, en su muy peculiar Espíritu Santo:

[...] directly over his bed on the ceiling, another leak had made a fierce bird with spread wings. It had an icicle crosswise in its beak and there were smaller icicles depending from its wings and tail. It had been there since his childhood and had always irritated him and sometimes had frightened him. He had often had the illusion that it was in motion and about to descend mysteriously and set the icicle on his head. (365-366)

Esa mancha aterradora, lista para descender en cualquier momento sobre la cabeza de Asbury, se transforma en el símbolo de la iluminación y el conocimiento. En la doctrina católica el Espíritu Santo, la tercera persona de la trinidad, representa el espíritu de la verdad y de la iluminación por medio del cual la Gracia Divina puede ser conocida; es personificado por la paloma y también por el fuego asociado con la luz del conocimiento verdadero. Para O'Connor, la Gracia es hielo que congela e inmoviliza, no fuego que ilumina y da vida. El conocimiento que se obtiene de su epifanía congela y petrifica a los personajes; así, la mente y persona de Asbury se entumescen en su propia pequeñez. La gélida ira de la revelación desciende implacable sobre todos sus protagonistas, los deja inertes ante la aplastante verdad que revela su verdadera persona.

Al recibir la “buena noticia” del Dr. Block quien le dice que su “muerte” es una enfermedad bastante común, aunque molesta y permanente, Asbury se convierte en un ser paralizado, literalmente congelado e incapaz de moverse hacia la supuesta gracia que la autora insiste se oculta en sus textos. El final no es contundente, el supuesto avance espiritual de Asbury está en todas partes y en ninguna, se limita a una reducción patética del ser, un descenso interminable, un escalofrío perpetuo, una contemplación del vacío y la ilusión:

[...] and the last film of illusion was torn as if by a whirlwind from his eyes [...] But the Holy Ghost, emblazoned in ice instead of fire, continued, implacable, to descend. (382)

Como acertadamente comenta Joyce Carol Oates, Flannery O'Connor no tiene paciencia para una aceptación refinada y más razonada de su Dios: “Her World is that surreal primitive landscape in which the unconscious is a determining quantity that the conscious cannot defeat, because it cannot recognize” (53). Sus personajes poseen cierto conocimiento inconsciente de sí mismos, pero son incapaces de reconocerlo y aceptarlo a nivel consciente, es por eso que crean imágenes falsas y expectativas absurdas que terminan por colapsar estrepitosamente. La historia de Asbury se convierte en una sublime anti-parábola en donde lo mundano y risiblemente patético se eleva a alturas de las cuales se desploma trágicamente.

III LA DISTOSIÓN GROTESCA

N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours.
Albert Camus

Las deformes gárgolas que se ocultan entre las elevadas agujas de las catedrales góticas son piezas subversivas que violan la meticulosa estructura estética que refleja las rígidas formas teológicas del pensamiento medieval. La ruptura violenta de estas desproporcionadas quimeras en el espacio de sombría magnificencia provoca un extraño atractivo, mezcla de repulsión y encanto, que desborda una inquietante vitalidad en medio de la estática atmósfera. Las gárgolas no son representaciones de Satán y sus huestes, son los vestigios de deidades paganas que la Iglesia no pudo erradicar del subconsciente de la gente y subsisten en medio de la ortodoxia católica. Las "gárgolas" de Flannery O'Connor provocan la misma reacción de repulsión y seducción. Sus desmesuradas quimeras hechas de fanáticos religiosos, criminales, artistas fracasados, madres castrantes, granjeros embrutecidos y vendedores de biblias forman una procesión que, en palabras de la propia escritora "conjures up an image of Gothic monstrosities" (Di Renzo: 2).

Originalmente, la distorsión del carnaval que ignora jerarquías e invierte los valores y orden establecidos, celebraba la renovación del mundo y del individuo en un rito de muerte y resurrección. Las muecas grotescas de los bufones y máscaras deformes que se oponen a lo perpetuo y perfecto festejaban lo incompleto, al ser humano y la vida siempre cambiantes, siempre en proceso, "niegan y afirman, amortajan y resucitan" (Bajtín: 26). El grotesco es un arte transgresor que ignora fronteras y rebasa los márgenes de lo establecido; la degradación es el principal vehículo para acercar lo espiritual, ideal y abstracto al nivel material, rebajar lo celeste y hacerlo terreno. Sin embargo, como señala Mijail Bajtín, en las expresiones del grotesco moderno el efecto regenerador se ha perdido totalmente, la risa liberadora se ha convertido

en la oscura risa de la locura, la ambivalencia regeneradora se pierde en la oscuridad del pesimismo y el vacío existencial (42-43).

Así, Flannery O'Connor crea un paisaje infernal y pesadillesco, dominado por lo incoherente, ajeno y violento. La macabra preocupación con la percepción subjetiva de sus personajes cegados, aunada al tono cómico frente a los acontecimientos terribles y extraños, crea una tensión más cercana a lo absurdo que Camus describió como "el divorcio del hombre y su vida". El grotesco de O'Connor es similar al que Bajtin identifica como propio de los románticos, un grotesco que expresa una visión del mundo subjetiva e individual donde la risa deja de ser jocosa y se transforma en sarcasmo. La locura del bufón adquiere acentos sombríos y trágicos de aislamiento individual y se convierte en "un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento" (Bajtin: 40). Los personajes de O'Connor se pierden en sus manías y extrañezas personales, sus máscaras engañosas cubren el vacío que genera el choque constante de la identidad siempre en conflicto con un mundo esencialmente caótico y absurdo.

En una ocasión Flannery O'Connor comentó que el evento más memorable en su vida fue la actuación televisada de la gallina que había entrenado para que caminara hacia atrás, cuando tenía tan sólo seis años de edad. Algunos años más tarde, la monja que impartía la clase de "economía doméstica" en la escuela para señoritas a la que asistía, se quejó con su madre porque la Señorita O'Connor centraba sus impresionantes dotes de costurera y diseñadora en vestir con ropa de hechura impecable y gusto exquisito a sus gallinas, en lugar de hacer ropa para los niños del orfanato local. A medida que la talentosa escritora fue creciendo, le fue imposible buscar y crear grotescos entre las humildes criaturas de su granja. Entonces, volvió su incisiva mirada a sus congéneres que poca o ninguna ayuda necesitaban para resaltar su deformidad interna y su grotesco temperamento. Al retratar a todos estos seres desquiciados, la autora expresa su marginal experiencia personal: ser católica

ortodoxa y vivir en el llamado Bible Belt sureño donde la severidad de las sectas protestantes está involucrada en todos los aspectos de la vida.

“Parker´s Back” es el último cuento que la autora escribió, unos meses antes de su muerte. Este relato, tal vez el más cómico y grotesco de todos, recrea la “encarnación” de Dios en Cristo de la manera más literal posible. La historia, repleta de imágenes y alegorías, se convierte en una grotesca parodia religiosa. O.E Parker, un frustrado macho rural que sólo encuentra consuelo cubriéndose el cuerpo con tatuajes, inexplicablemente se casa con la seca puritana Sarah Ruth, obsesionada con el pecado y el juicio final. Parker, después de cierto accidente con un tractor, cree al fin haber encontrado el sentido de su opaca vida, a la vez que una forma de complacer a su agria mujer al tatuarse un adusto Cristo bizantino en la espalda.

Parker y Sarah Ruth son personajes antitéticos, representan dos actitudes diametralmente opuestas ante la vida y, según O´Connor, ante lo divino. Sarah Ruth, la hija un “Gospel Preacher” es una fundamentalista puritana que se opone radicalmente a todo aquello que represente el “progreso”, “diversión” o “frivolidad”, ya que en su cerrado mundo son estos los “disfraces” con los que el demonio tienta a los hombres :

One of the things she did not approve was automobiles. In addition to her other bad qualities, she was forever sniffing up sin. She did not smoke, dip, drink whiskey, use bad language or paint her face, and God know it would have improved it. (510)

El físico de la mujer es la expresión de su seca humanidad, su piel es como cáscara de cebolla, sus ojos fríos y cortantes, su áspero temperamento se ve reflejado en su poco atractiva figura. Su cocina es igual de austera que su físico, su “arte culinario” se limita a arrojar comida en una olla y dejarla hervir. Es incapaz de mostrar afecto por Parker, no aprueba el progreso, el arte, las iglesias son idólatras y desde luego los tatuajes de su marido son “vanidad de vanidades.”¹¹ Sólo tiene sexo con Parker en la noche, no puede tolerar verlo

¹¹ “Todo bajo el sol es vanidad de vanidades”, frase que aparece en el Cantar de los Cantares, en el libro del Eclesiastés (ECC 1:14); nada en esta tierra hará feliz al hombre, todo es transitorio y fútil, excepto el reino de Yavhé.

desnudo a la luz del día. No existe en Sarah Ruth nada que denote vida, calor, pasión, es la cáscara de un ser humano. Su desprecio por el cuerpo y lo humano es evidente y no duda en golpear el cuerpo de su marido para castigar su carne "pecadora".

El primer contacto físico que se establece entre esta absurda pareja es el golpe que Sarah Ruth le da a su futuro marido, cuya técnica seductora de maldecir para llamar la atención de la mujer encoleriza a este extraño personaje:

Parker's vision was so blurred that for an instant he thought he had been attacked by some creature from above, a giant hawk-eyed angel wielding a hoary weapon. (512)

Ante los nublados ojos de Parker, este ser es más parecido a un ángel terrible o a una colérica arpía que a la desgarrada mujer con una escoba que tiene frente a él. En el inicio del relato, O'Connor presenta a esta mujer embarazada, en un gesto de incongruencia grotesca: una mujer emocionalmente estéril y oscura a punto de dar a luz.

Parker es demasiado sensual, piensa que su cuerpo es una obra de arte, cree que es bien parecido, es lujurioso, holgazán y mentiroso. Parece irónico que en este rústico personaje exista el sueño de alcanzar un ideal estético que, en su elemental pensamiento, se reduce a colorearse el cuerpo como si la tinta penetrara en su existencia misma, llenándola de vida. La simplona vida del adolescente O.E. Parker, "ordinary as a loaf of bread" (513), se ve alterada cuando en la feria del pueblo tiene un encuentro con el "hombre tatuado". El muchacho, incapaz de sentir emoción alguna, se encuentra con algo tan extraño y maravilloso, oculto en los intrincados diseños de colores brillantes en la piel del actor de feria, que piensa que ha recibido un mensaje, "algo" que cambiaría su vida, concretamente "algo" con que llenar su ser, que para el obtuso chico se limita exclusivamente a su cuerpo, a su piel:

Until he saw the man at the fair, it did not enter his head that there was anything out of the ordinary about the fact he existed. (513)

Parker, el hombre ordinario, ajeno a lo extraordinario de la existencia, de su existencia, empieza a comprender que hay más cosas de las que abarca su estrecha visión. Por un momento vislumbra, sin tomar conciencia, el vacío de su persona, aunque no logra asimilarlo del todo; sin embargo, una vaga sensación de amargura se apoderará de su endeble mente: "it did not enter his head, but a peculiar unease settled in him" (513). El joven Parker cree haber hallado una manera de "llenarse" cubriéndose con tatuajes y creando su personalidad en torno a ellos, e intenta unificar su personalidad fragmentada bajo un uniforme manto colorido, "under a single intricate design of brilliant color" (512). Parker es un hombre insatisfecho y contradictorio cuya percepción de sí mismo se limita a lo físico, es incapaz de comprender que no sólo es su cuerpo el que lo define como persona. No obstante, intenta crearse una personalidad que no es coherente con lo que es en realidad.

Parker expresa un rechazo absoluto por su mujer, actúa como si fuera un hombre dominante que inspira respeto y deseo, pero la realidad es muy distinta: el hombre llega al límite de su salud mental en su afán por complacer a su mujer, aunque él insista que se trata de "ponerla en su lugar". La imagen de hombre rudo y conquistador que intenta proyectar es un "disfraz" fallido que le produce una intensa frustración al acentuar su contradictoria conducta. El problema de Parker es que cree que el exterior lo es todo, su pensamiento es tan superficial y simplista que piensa que al colocarse un disfraz éste transformará a su persona.

A partir del incidente en la feria, el descontento de Parker se expresa primero como una incipiente conducta rebelde: al entrar en la adolescencia quiere desempeñar el papel de "malo", comienza a beber y se convierte en un bravucón. Sin embargo, pese a todo el esmero que pone en su disfraz de tipo rudo, sigue siendo un niño jugando a ser lo que él piensa que es un hombre. Su primer tatuaje, una majestuosa águila parada en un cañón, en su brazo se convierte en un "pollo", bajo la mirada de la sombría Sarah Ruth. Incluso el tatuaje con el nombre de su madre, el único que la Sra. Parker estuvo dispuesta a pagar, en la mente de su febril hijo se transforma en el nombre de

una amante misteriosa. Para desgracia de O.E., las dos únicas mujeres con las que entabla una relación duradera, su madre y su esposa, son fanáticas religiosas. Escapa de su progenitora después de que ésta intenta llevarlo a un servicio metodista de “testimonio de fe” y, aterrorizado ante la imagen del enorme templo iluminado, el torpe muchacho se enlista en la marina. En cada puerto que visita adquiere un nuevo tatuaje y poco a poco su piel se convierte en un heterogéneo lienzo con pavorrales, panteras, águilas, serpientes e incluso Buda aparece en su piel al lado de los diseños obscenos de su vientre. El desasosiego de Parker es cada vez mayor, la construcción de su persona siempre está incompleta; al igual que el lienzo de su piel, siempre tiene un hueco. Y a medida que el espacio en su piel se agota, su inquietud aumenta:

His dissatisfaction, from being chronic and latent, had suddenly become acute and raged in him. It was as if the panther and the lion and the serpents and the hawks had penetrated his skin and lived inside him in raging warfare (514).

La piel de Parker absorbe y a la vez refleja su fragmentada psique. Psicológica y visualmente O.E. Parker es sin duda uno de los personajes más grotescos de Flannery O’Connor; al igual que un tatuador, la escritora traza y detalla poco a poco la totalidad de su “diseño”, hasta que aparece con todo su tortuoso y abigarrado colorido. Parker es un hombre lleno de contrastes, los ridículos tatuajes, su carácter poco reflexivo y la falsa personalidad de “hombre rudo” que se ha creado chocan violentamente con el enorme vacío existencial que siente y el ferviente deseo de complacer a su gélida mujer.

Probablemente es la carencia en estos dos seres tan diferentes lo que ha unido a Sarah Ruth y a Parker. Para la dogmática puritana, Parker es una tentación: el ex marino convertido en vendedor de manzanas le ofrece la “fruta prohibida”. Por su parte, Parker está igualmente intrigado por la extraña mujer, es un reto y un enigma que no puede resolver: “he stayed as if she had him conjured. He was puzzled and ashamed of himself” (510). Si Parker obliga a Sarah Ruth a enfrentar su sensualidad, su humanidad, Sarah Ruth, obliga a Parker a enfrentar la farsa de su personalidad, su vacía dimensión interior.

Hasta antes de su encuentro con Sarah Ruth, Parker había sido un hombre cuya única forma de relacionarse con el mundo era física; sólo a través de su cuerpo había experimentado el dolor y el placer, la identidad que se había construido era totalmente corpórea. Se había convertido en un exótico jarrón, repleto de diseños y colores pero completamente vacío en el interior. Su cuerpo había estado subordinado a su ideal de belleza y el dolor que le causaban las agujas del tatuador era una forma de sentirse "alguien": "it hurt very little, just enough to make it appear worth doing" (513). Después del encuentro con su futura mujer, el desconcierto de Parker aumenta incitado por el rechazo de lo corporal y humano de Sarah Ruth para quien la vida es una "vanidad" ofensiva e inútil. La sensualidad reprimida de la adusta chica es irresistible para el Don Juan rural.

O'Connor convierte el deslucido cortejo de Parker y Sarah Ruth en una pantomima grotesca del mito de Adán y Eva. Cuando la mujer toma la mano de Parker, quien finge haberse lastimado, para examinarla se queda paralizada ante el despliegue de águilas, serpientes y corazones dibujados en el brazo del hombre "as if she had accidentally grasped a poisonous snake" (512). Parker, intenta seducir a la hambrienta muchacha con sus manzanas y así se convierte textualmente en "la serpiente que ofrece la tentadora manzana del pecado". Sin embargo, el tentador es también tentado "by the circles of red, like apples, in the girl's cheeks" (512) que aparecen cuando coquetea con ella; estas "manzanas" repletas de sexualidad reprimida que Sarah Ruth le ofrece son más atractivas que las de él.

La "cualidad" de Parker que resulta definitiva para ganar la atención de Sarah Ruth es precisamente aquello que ha intentado ocultar a toda costa: su nombre. En una escena cargada de sensualidad, característica poco común en la escritura de O'Connor, los labios de Parker rozan el oído de Sarah Ruth al susurrar su verdadero nombre:

[...] He reached for the girl's neck, drew her ear close to his mouth and revealed the name in low voice.

"Obadiah," she whispered. Her face slowly brightened as if the name came as a sign to her. [...]
"Obadiah Elihue", she said in a reverent voice.
"If you call me that aloud, I'll bust your head open", Parker said. (517).

El contenido erótico del momento tiene una extraña mezcla de iluminación religiosa, ya que Sarah Ruth acepta el nombre de Parker "as if it were a divine revelation" (Di Renzo: 48). Así como el hombre tatuado en la feria fue una "señal" para Parker, el profético nombre es una poderosa señal para Sarah Ruth.

Los nombres de los personajes de Flannery O'Connor nunca son fortuitos; el nombre de Sarah Ruth alude a las hermosas heroínas bíblicas del antiguo testamento; por una parte el nombre funciona como una burla, ya que esta Sarah Ruth no es hermosa ni mucho menos heroica, y por otra parte acentúa el fanatismo religioso que rodea a la puritana mujer. El nombre completo de O.E., Obadiah (Obed) oscuro profeta menor, y Elihue (Eliú) ancestro del profeta Samuel (Kilcourse: 289) irónicamente conecta al rústico personaje con los sabios visionarios, aunque para desgracia de Parker la "visión" que le revelará el buscado tatuaje "perfecto" sólo profetizará la destrucción de su endeble personalidad, la aniquilación de O.E. Parker para que emerja Obadiah Elihue.

La frustración sexual parece ser el detonante en la explosiva relación de Parker y Sarah Ruth. O.E. tiene claro por qué se casó con la poco agraciada mujer: "he couldn't have got her in any other way" (510). Sin embargo, el matrimonio no cambia en nada a la reprimida Sarah Ruth quien "except in total darkness, (she) preferred Parker dressed" (519) y sólo en la oscuridad, oculta de la mirada de su Dios que todo lo juzga, la mujer accede a los deseos de su marido y tal vez a los propios. Sarah Ruth, ahora embarazada, presta menos atención a su marido y el frustrado Parker intenta despertar el sofocado deseo de Sarah Ruth incitando sus celos con la supuesta "hefty young blonde" (511) que lo emplea. A medida que sus intentos fracasan, su amargura crece hasta el punto que necesita un tatuaje que contenga toda su ira y frustración:

It had to be his back. There was no help for it. A dim half-formed inspiration began to work in his mind. He visualized having a tattoo put there that Sarah Ruth would not be able to resist —a religious subject. (519)

La obsesión de Parker por encontrar el “tatuaje” perfecto que complazca a su mujer, se convierte en una búsqueda fanática que finalmente lo destruirá. Detrás de esta “búsqueda mística”, cuyo fin no es precisamente “iluminar” a este caballero rural, está la frustración sexual de Parker; si la religión es lo único que excita a la fanática Sarah Ruth, él se “convertirá” en un motivo al que no podrá “darle la espalda”.

Parker intenta atrapar a Sarah Ruth con las redes de la religión, sin embargo es él quien queda enredado en su propia trampa. La frágil mente de Parker se ha perdido en la espiral de sus frustraciones y deseos, la desintegración de su psique ha comenzado inevitablemente. Los movimientos concéntricos y repetitivos que el ahora jornalero traza con el tractor bajo el sol ardiente para preparar el terreno de su patrona para la siembra siguen el mismo patrón de su desorientada mente:

As he circled the field his mind was in a suitable design for his back. The sun, the size of a golf ball, began to switch regularly from in front to behind him, but he appeared to see it both places as if he had eyes on the back of his head. All at once he saw the tree reaching out to grasp him. A ferocious thud propelled him into the air, and he heard himself yelling in an unbelievably loud voice, “GOD ABOVE!” (520)

La colisión entre el tractor y el árbol trae la “epifanía” que le muestra el camino a Parker. El árbol en llamas es la señal que había estado esperando. Nuevamente Flannery O’Connor crea otra grotesca parodia bíblica¹²; el arbusto en llamas que para Moisés fue el llamado del colérico Yahvé, para Parker es el llamado a la aniquilación total de su endeble personalidad:

He only knew that there had been a great change in his life, a leap forward into a worse unknown, and that there was nothing he could do about it. It was for all intents accomplished. (521)

¹² En el libro del Éxodo se narra el milagro de Yahvé en el monte Horeb, donde se presentó ante Moisés en forma de un arbusto en llamas que no era consumido por el fuego.

La transfiguración de Parker, representada simbólicamente con el árbol en llamas que consume su ser, "anuncia" el encuentro con la imagen del severo cristo bizantino en el libro de tatuajes. En el opaco mundo de O'Connor, la luz del fuego que ilumina los sentidos se convierte en la luz que ciega y nubla la visión de Parker hasta transformarlo en la "hollow eyed creature" que ni el tatuador ni Sarah Ruth serán capaces de reconocer:

The artist [...] looked up with an annoyed glance and did not seem to recognize Parker in the hollow eyed creature before him. (521)

Su frenética búsqueda parece haber llegado a su fin cuando en este estado de trance se topa frente a frente con los ojos voraces e irresistibles de la imagen sin profundidad del Cristo bizantino: "the haloed head of a flat stern Byzantine Christ with all-demanding eyes" (522). La muda voz de la poderosa imagen le ordena "GO BACK" cuando el obnubilado Parker intenta pasarla por alto. Parker tendrá tatuada la intimidante imagen del Cristo de catálogo, literalmente "encarnará" al Salvador. La espalda de Parker le dará la dimensión humana a esta imagen antes vacía y el resultado será desconcertante y grotesco. Los punzantes ojos del icono serán siempre parte de su cuerpo, su presencia penetrará y desintegrará su ser y Parker tendrá la mirada indeleble y la presencia constante de un Dios al cual no puede ver: "God has literally become another layer of his skin" (Di Renzo: 53).

Una noche antes de que el tatuador termine la angustiante figura, Parker, aún sumido en el marasmo religioso, se mueve inquieto entre menesterosos y borrachos en el catre del albergue "Haven of Light Mission". La luz fosforescente del crucifijo de neón, brillante como anuncio de coca-cola, es insuficiente para alumbrar la oscurecida razón de Parker. En medio de esta confusión, la única figura real a la que puede aferrarse es la de Sarah Ruth, e incluso la frialdad de su mujer es cálida comparada con los penetrantes ojos del Cristo que erosionan lo que queda de él. Parker busca desesperadamente una conexión que lo haga sentir que existe, que está vivo. Ya sea una bofetada de la hirsuta mano de su mujer o una aguja en su piel; el contacto físico confirma su existencia, "siente, luego existe". El contacto de la implacable presencia del

Cristo bizantino en su dorso, por el contrario, lo despoja de su frágil persona, lo hace sentir insignificante e inexistente, "transparent as the wing of a fly" (524).

Acurrucado en un callejón, después de ser expulsado por los hombres del billar que él creía eran sus semejantes, Parker emprende el descenso final a la oscuridad de su ser:

He saw it as a spider web of facts and lies that was not at all important to him but which appeared to be necessary in spite of his opinion. The eyes that were now forever on his back were eyes to be obeyed. (527)

El hombre que ha buscado durante toda su vida motivos con que llenar su piel y dar sentido a su vacía existencia, ha encontrado una imagen brutal que "debe ser obedecida" hasta que la telaraña, el nudo de su psique, se desenrede, y, finalmente, se deshaga: "it was as if he were himself but a stranger to himself" (527).

La experiencia de Parker es tan abrumadora que espera que su distante mujer aclare su turbada mente. Con el mismo fervor con el que intenta complacer a Sarah Ruth, desea que la mujer le dé alguna pista de su identidad extraviada. Parker grita su nombre frente a la puerta cerrada del que supone su hogar, "Me O.E." (528). Sin embargo, Sarah Ruth tampoco parece conocer a ningún O.E.; Parker es incapaz de expresarse y reconocerse como O.E., su mujer no puede rescatarlo. Mientras golpea desesperado la puerta, Parker tiene una "experiencia mística" y al igual que un mártir iluminado es atravesado por una "lanza celestial":

Parker turned his head as if he expected someone behind him to give him the answer. The sky had lightened slightly and there were two or three streaks of yellow floating above the horizon. Then as he stood there, a tree of light burst over the skyline. Parker fell back against the door as if he had been pinned there by a lance. (528)

El hombre busca desesperado una respuesta y la única que recibe proviene del terrible Cristo en su espalda. Las bestias tatuadas en su cuerpo parecen cobrar vida y convertirse en un idílico jardín, sin memoria ni tiempo. La transformación de O.E. en Obadiah Elihue está por concluir, la puerta se abre

sólo cuando susurra el nombre de este ser que poco a poco se ha convertido en él. Lo que aún queda del antiguo Parker intenta exponer su "irresistible" tatuaje a la fanática mujer quien destruye sus artimañas seductoras: "you ain't going to have none of me this near morning" (529). El desprecio que Sarah Ruth siente por su propia humanidad y corporeidad le impide aceptar y reconocer el mito esencial del cristianismo: la humanización de su Dios en la figura de Cristo. La grotesca "encarnación" de Parker tiene un efecto atroz en esta mujer obsesionada con la "palabra" y aterrada con la "imagen", quien simplemente rehúsa leer las "escrituras" en la piel de su marido.

La aventura de O.E. Parker se convierte en una parodia de la pasión de Cristo. La carnavalesca escena del desorientado macho azotado por su mujer con una escoba hasta que su "Cristo" se convierte en una copia fiel de las grotescas figuras e imágenes de los ensangrentados nazarenos que inundan la iconografía católica, es uno de los pasajes más negros del oscuro humor de O'Connor. La desconcertante imagen final con la que la autora decide dejarnos: Parker recargado contra un árbol "crying like a baby" (530), acentúa la naturaleza grotesca del relato. El llanto desconsolado de Parker ¿se debe al rechazo de Sarah Ruth? ¿a la desintegración de aquello que creía ser? O acaso ¿es el llanto del recién nacido Obadiah Elihue?

La mirada, el cómo eres visto, cómo ves y cómo deseas ser visto, juega un papel fundamental en "Parker's Back". Parker es un hombre que carece de introspección; es incapaz de mirar dentro de él, es ciego a cualquier cuestión que no sea tangible y física. Incluso en su obsesiva afición por tatuarse el cuerpo, Parker sólo encuentra sentido —por efímero que sea— en hacerse diseños donde él los pueda ver, aquello que no "puede ver" no existe. Por su parte, Sarah Ruth tiene la mirada "perdida", dirigida hacia aquello que no se puede ver: el juicio final, la salvación, el pecado, la fe. La obtusa mujer no puede ver más allá de lo que dicen sus "escrituras", las cuales tampoco puede ver adecuadamente, negando la parte interpretativa para perderse en la literalidad. La mujer es incapaz de encontrar su "salvación" y su Dios en la vida misma; niega lo físico tan ferozmente como Parker ignora lo intangible. Ambos

personajes tienen una visión distorsionada, Parker piensa que lo que ve es todo lo que existe y Sarah Ruth cree que lo que no ve es lo único real y la vida de ambos será alterada por la mirada penetrante e imperante del Cristo tatuado. Parker sólo puede ver esa mirada terrible a través del reflejo que le devuelven los espejos:

The artist took him roughly by the arm and propelled him between two mirrors. "Now look" [...] Parker looked, turned white and moved away. The eyes in the reflected surface continued to look at him still, straight, all demanding, enclosed in silence. (525-526)

La experiencia es tan aterradora que el hombre se ve despojando de su único refugio: su cuerpo. Parker se siente ajeno a ese cuerpo que con tanto esmero ha decorado y en torno al cual ha construido su personalidad. Su cuerpo ha sido tomado por ese Cristo de mirada aterradora que lo ha expulsado hacia el vacío de su existencia.

La ficción de Flannery O'Connor se construye en torno a momentos decisivos que trastornan la estancada existencia de sus personajes; estos silenciosos instantes de conocimiento revelador traen consigo la devastadora cadena de eventos que destruirá la personalidad de sus protagonistas. "Parker's Back" es la historia de la búsqueda de las profundas raíces del descontento y el vacío personal. En este texto existen dos eventos definitivos, dos "epifanías" o momentos en los que los personajes se enfrentan con una realidad oculta; la primera se presenta con el hombre tatuado de la feria, este personaje de carnaval que abre la puerta de su estancada visión y le muestra un camino. Para Parker el equilibrio perfecto de colores y seres que habitan la piel del fenómeno de feria representa un motivo físico y gráfico con el cual llenar su vida. Pero aún sin saberlo, emprende el camino sin retorno que lo convertirá en un ser grotesco por fuera y por dentro, un "freak" cuyo circo será su propia existencia.

El punto de no retorno del turbio viaje de Parker lo marca el accidente de trabajo que incendia al árbol, al tractor y sus zapatos, quemando también la frágil mente del hombre. La segunda "epifanía" está anunciada con una

grotesca parodia de los ya de por sí oscuros momentos de iluminación divina de santos y profetas: el árbol en llamas, que caricaturiza la visión de Moisés, la revelación que supuestamente debiera iluminar al personaje y dar luz a sus sentidos le muestra la idea absurda de tatuarse a Dios en la espalda. La revelación de este árbol de fuego es devastadora, se trata de una luz cegadora que oscurece el incierto rumbo del personaje. Finalmente, Parker se reconocerá como Obadiah, aniquilando así el último vestigio de O. E.

En su extensa correspondencia, Flannery O'Connor manifestó que su intención al crear "Parker's Back" fue la de narrar el encuentro de Dios y el hombre común, "a man getting religion by effecting the "getting" literally" (Schloss: 76). La increíble imaginación y mordaz ironía de la autora se despliega en este cuento en todo su retorcido esplendor. Si su intención era ilustrar el movimiento del ser humano hacia lo absoluto, en el sentido teilhardiano de redención en el que la conciencia humana evoluciona hasta obtener un conocimiento de su propia esencia que lo acerca al principio de todas las cosas, esta conciencia se pierde en medio del desfile de carnaval en el que participan sus personajes. Si bien la destrucción de la personalidad de Parker es absoluta, no hay ningún indicio que permita suponer que, como el ave fénix, resurgirá "renovado" de sus cenizas. La epifanía, el momento de conocimiento que enfrentan sus personajes, es devastadora y las escalofriantes consecuencias que traen terminan por destruirlos.

El grotesco literario explora los aspectos más profundos y oscuros de la naturaleza humana a través de construcciones ficticias sobre las que proyecta una visión del mundo desprovista de sentido, donde todo rasgo de orden es invertido para producir un mundo alienado, un mundo donde el hombre es arrancado de su ambiente. Esta división entre hombre y entorno es lo que produce lo grotesco y absurdo. O.E. Parker y su impactante tatuaje que representa esta especie de "pasión" de feria, son totalmente ajenos a su pequeño mundo de tractores, estiércol y paja, que cómicamente intenta adquirir proporciones épicas. La materia prima de lo grotesco es un evento potencialmente horrible (un tatuaje atemorizante, una enfermedad

devastadora) que se representa de forma cómica, y es precisamente esta extraña mezcla la que caracteriza lo grotesco. Lo cómico ridiculiza y expone la deformidad propia y ajena, despojando a lo terrible de su solemnidad. El horror *per se* es incapaz de producir esa experiencia de atracción y repulsión que la distorsión y fusión de contrarios logra.

La definición que mejor define el encuentro con el grotesco moderno es la de Wolfgang Kayser quien hace énfasis en su carácter imprevisto, sorpresivo y excluyente:

We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable. The grotesque instills the fear of life rather than the fear of death. [...] The grotesque is a play with the absurd ...an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world.
(*Nightmares and visions*: 6)

El grotesco, presente en el Gótico de Flannery O'Connor, es una estética extrema, se mueve en la delgada frontera de lo real, lo sobrenatural, lo sagrado y lo profano donde el caos y la violencia parecen ser el elemento cohesivo. A medida que el mundo se desintegra y las categorías se mezclan, los personajes de O'Connor se vuelven actores de carpa cuyas acciones son una mímica grotesca del mundo que habitan. El personaje grotesco no se quiere identificar con lo absurdo pero tampoco se rebela contra él, asume posturas ridículas de culpa, obsesión y locura; es víctima y victimario. Parker, representa torpemente su papel de macho arrogante para terminar apaleado por su perturbada mujer; Sarah Ruth intenta ocultarse tras la fachada de la piedad religiosa, pero su sádica naturaleza se escapa bajo su rígida máscara. Parker es un personaje de carnaval, es el "hombre tatuado" cuyo exagerado colorido ha penetrado su piel distorsionando su ser, condenado a llevar la mirada del Dios que todo ve pero que él no puede ver.

CONCLUSIÓN

Flannery O'Connor posee una imaginación prodigiosa, y aún en estas épocas en las que ya nada sorprende, sus historias tienen el poder de asombrar, asquear y extrañar al lector. Su obra no es fácilmente encasillable, evade las fórmulas y lugares comunes, su poder para sorprender surge de lo cotidiano. La autora rechaza los artificios fantasiosos e inversiones de la realidad para crear sus tramas, su idea de lo asombroso es muy cercana a la de Alejo Carpentier:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite" (Carpentier: 85).

Para O'Connor el escritor debe agotar todas las posibilidades de lo "concreto", es decir de los hechos de la vida misma, para acentuar el principio de complicidad y mimesis entre obra y audiencia, en el que el lector es forzado a enfrentar lo inexplicable que existe en lo cotidiano que de pronto se presenta como ajeno.

El mundo de Flannery O'Connor es una extraña combinación de violencia extrema y divinidad. Sus relatos son parodias sarcásticas y mordaces que intentan revelar luz y esperanza. Sin embargo, el abismo al que lanza a sus personajes es tan profundo que le es imposible hacerlos remontar, ya que la renovación que la gracia debe aportar se pierde en la caótica violencia de las situaciones que describe. Para la autora el camino de la espiritualidad es a través de lo físico, pues al igual que los "penitentes", sus personajes son flagelados para alcanzar su "momento de gracia". Si nos apegamos únicamente a las palabras contenidas en sus cuentos y novelas, es difícil responder si O'Connor era una fanática religiosa o una atea de clóset.

Los personajes que pueblan los relatos de la escritora son hombres y mujeres “incompletos”, su visión del mundo y de sí mismos es parcial hasta que un acto de violencia desgarradora les muestra el panorama completo. Este acto violento supuestamente trae consigo la posibilidad de la “gracia” que abre los ojos de sus protagonistas al evidenciar el lado oscuro e incómodo de su personalidad. Ya sea a través del castigo físico o mental, los personajes de O’Connor deben sufrir una iniciación brutal. Al igual que el oficial de *La colonia penitenciaria*, de Kafka, la “sentencia” se escribe en la piel de la espalda de Parker; el camino a la prometida espiritualidad y conocimiento es a través de lo físico, ya sea un terrible tatuaje o, en el caso del personaje de “*The Enduring Chill*”, una enfermedad. No obstante, al igual que el oficial de Kafka, en los despojos que quedan de ellos después de su “martirio” no existe signo alguno de la prometida redención, de la anhelada gracia: “as Christ suffered with his real body, literal body, so O’Connor’s people must suffer to realize Christ in them”. (Oates, 1973: 49). El camino a la redención que Flannery O’Connor ha elegido para que recorran sus personajes es el de la llamada *vía negativa*, que intenta encontrar en el dolor y el desconcierto una forma purificadora que acerque a la perfección, así como una justificación para un mundo caótico y esencialmente absurdo.

El aspecto más intrigante y fascinante —que muchos lectores encuentran repulsivo y enfermizo— es la literalidad con la que O’Connor toma y reinterpretar los símbolos y mitos del catolicismo: “if eucharist was a symbol, I’ll say the hell with it” (O’Connor 1988: 28). La sangre y el cuerpo de Cristo inundan el universo de los relatos de la autora sureña en toda su escalofriante literalidad. Al despojar a la religión de su dimensión simbólica y mística para hacerla terrena y tangible, se convierte en una representación monstruosa y atroz. Así, después de conocer la parodia carnavalesca del “calvario” de Parker, es difícil absorber el sentido redentor de su enfermiza revelación. Las imágenes de lo profano y ordinario que chocan violentamente con lo sagrado y simbólico, terminan mezclándose en una experiencia aterradora:

The basic structure of O'Connor's fiction seems inevitably binary, since her abiding theme is the fit between the secular and the spiritual. But the fuller picture she bequeaths us is one of unity, of terrifying mesh. (Weinstein: 119).

Los relatos de la sureña son historias de trauma y despojo; sus epifanías convierten a sus desorientados personajes en "lo otro", forzándolos fuera de la concha de su personalidad. Acertadamente, Joyce Carol Oates señala que el misterio más profundo de la experiencia humana es la subjetividad de nuestra existencia, inaccesible, por lo tanto irreal, para los otros, "all others are, in the deepest sense, strangers". Cuando los papeles que se asumen para interactuar con lo otros se colapsan, queda al descubierto esta dimensión extraña y ajena: "The art of the grotesque renders us children again, evoking something primal in the soul. The outward aspects of horror are variable, multiple, infinite —the inner, inaccessible" (Oates, 1993).

La fantástica narrativa de O'Connor se vale de la reconciliación de posibilidades contradictorias de lo grotesco para establecer el clima estético de su obra; no obstante el elemento "regenerador" que Bajtin señala como esencial del grotesco medieval está ausente en su obra. Nos encontramos ante un grotesco que ha perdido su carácter universal y renovador, ya que el grotesco de O'Connor no es una "poda" que ayude al florecimiento, es una tala que seca la raíz. El personaje grotesco a menudo se convierte en una extensión del mundo que habita. Su desolación espiritual se ve reflejada en el paisaje en el que se mueve en donde las imágenes de violencia y desorden predominan: la destartalada casa de Parker, solitaria en lo alto de una colina, semeja una iglesia abandonada de un dios olvidado y el regreso del hombre con el agobiante Cristo tatuado en la espalda completará esta extraña catedral al convertirse en una imagen viviente.

La autora siempre pone especial cuidado en sus escenarios: en el desaliño y descuido de sus granjas en medio de la nada, en las tonalidades de los cielos que cubren a sus personajes como mensajeros ominosos de sus siniestras epifanías. Al ser estos espacios una proyección del mundo interno de sus personajes, se convierten en sus cómplices, pues la naturaleza inanimada

adquiere también una “personalidad” desquiciada y abandonada que bien puede constituir una metonimia de la caótica experiencia de los protagonistas. El paisaje violento y hostil es una vívida imagen del infierno terreno en el que respiran los desequilibrados protagonistas de sus truculentas historias; como los sucios callejones que recorre descalzo Parker, primero para llegar al caótico y atiborrado departamento del tatuador; para más tarde refugiarse en el oscuro albergue con su cruz neón de mortecina luz blanca; y después para embriagarse en el sórdido billar y finalmente terminar humillado en un rincón de las tripas de esa ciudad sin nombre. Los laberintos de concreto y ladrillo reflejan los laberintos internos de la desorientada mente de Parker, los espacios descuidados, atiborrados de cosas inútiles son el reflejo de su asfixiante mundo interior.

El acto de enfrentarse “consigo mismo” —esencial para el gótico— es el núcleo temático de los relatos de O’Connor. Ya sea que se trate de Parker, quien se ve forzado a enfrentar aquello que no puede ver de su persona (literalmente representado en su espalda) o bien de Asbury, en donde la gracia toma la catastrófica forma de la enfermedad, los personajes reciben un conocimiento aterrador que más que transformarlos los trastorna. Esta confrontación se materializa en una acción recurrente que la autora llama “la acción de la gracia”: “I have found, from reading my own writing, that my subject in fiction is the action of grace in territory held largely by the devil.” (O’Connor, 1970: 118).

La maldad es una constante en la obra de O’Connor, sus relatos conforman una especie de “catálogo” de seres atroces, incluso sus primeros críticos opinaron que su obra era demoníaca: “surely the Devil was her muse” (Hawkes: 15). La autora reconoce que el mítico Satán, espíritu de la destrucción y la violencia, ocupa un papel central, si no es que es el centro mismo, en su ficción. Sin embargo, en la peculiar visión de la escritora el mal está destinado a servir al bien, ya que “obliga” al hombre a percibir su espíritu, actúa como “catalizador” de esa fuerza corrosiva y aniquiladora a la que llama gracia. Para O’Connor el hombre moderno, totalmente distanciado de lo

sagrado, ha creado un mundo dualista en el que ha reducido la trama de la vida a oposiciones simplistas como consecuencia de su ignorancia y falta de fe. El agnosticismo intelectual de este hombre moderno es lo que para la autora es grotesco y decrepito.

El tipo de hombre que O'Connor retrata es: "the modern man who can neither relieve nor contain himself in unbelief and who searches desperately, feeling about in all experience for the lost God" (O'Connor, 1970: 157). Este hombre busca un conocimiento que no puede ser conocido. En el universo de Flannery O'Connor la consecuencia de esta separación de lo sagrado — alienación en parte voluntaria y en parte heredada— es que lo sagrado sólo puede irrumpir en la vida del hombre como violencia que se desprende de la trama misma de la vida cotidiana para lastimar al cuerpo y el alma sumergidas en la falta de fe. Ante los ojos de O'Connor, una creyente ferviente, es la falta de fe del hombre moderno lo que lo ha convertido en un ser grotesco, un *freak* que no es capaz de reconocer lo divino en él, que duda de lo que ve y de lo que intuye, que se vuelve monstruoso por que tiene una relación de discordia con el mundo. Una de las preocupaciones principales de la autora es retratar esta situación, y para lograrlo debe mostrar la falta de balance que emana desde el interior del hombre y se manifiesta en la percepción que tiene del mundo:

The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him, and his problem will be to make these appear as distortions to an audience which used to see them as natural; and he may well be forced to take ever more violent means to get to get his vision across this hostile audience. (O'Connor, 1970: p 33)

El trabajo de este tipo de escritor no busca calmar ni complacer sino perturbar e incomodar. El punto de partida es el de la violencia que se lanza sobre el mundo, la violencia de la percepción que para O'Connor se origina de la brutalidad de lo sagrado que choca contra la vida y los hombres anestesiados para revelarles una visión del mundo en la que los seres humanos son actores de un gran misterio que trasciende más allá del límite de su entendimiento. Para la autora el "gesto redentor" aparece de forma tan brutal porque el estado de "enfermedad" es tan avanzado que es imposible una cura que no destruya.

Los personajes centrales de todos los relatos de la sureña retratan al “descreído” en diferentes facetas, desde el artista frustrado hasta el ateo rural. Finalmente, sus protagonistas se enfrentarán a la gracia fulminante que descenderá inexorablemente sobre ellos hasta aniquilarlos, similar al ave fénix que se destruye para luego renacer. La violencia de los relatos de O’Connor es una violencia ontológica que destruye los cimientos mismos del ser:

O’Connor’s view of art is extreme: not only is it epiphanic but it is essentially epiphanic at every moment, showing us that the common scene is always uncommon (Weinstein: 109)

Para Flannery O’Connor el hombre ha sido su propio demiurgo, el autor de su caída y el creador de su celda, pero esto no quiere decir que el mal no tenga una realidad física, es tan físico como el bien. El tener libertad para elegir y las consecuencias que desencadena esa elección son lo que hacen que el mal se materialice; cada elección equivocada tiene resultados que repercuten en el cuerpo y el espíritu del ser humano.

En el mundo de O’Connor —siguiendo los dogmas de su fe—, los aspectos absurdos y terribles de la existencia se recubren de un aura de “misterio insondable”. En su cosmovisión, los horrores de este mundo ocurren de acuerdo con un “plan divino” diseñado para guiar y elevar el espíritu del hombre, “los caminos de Dios son misteriosos”:

Remember that these things are mysteries and that if they were such that we could understand them, they wouldn’t be worth understanding. A God you understood would be less than yourself (O’Connor: 1988, Letter to Louise Abbot).

La enfermedad, la muerte y la masacre se convierten en un símbolo de la gracia, así como la imagen del Dios fulminante, el santo flagelado y el redentor crucificado funcionan en la visión judeocristiana como la tétrica promesa de la vida eterna.

Flannery O’Connor señaló fuera de su obra artística, en su extensa correspondencia, ensayos y seminarios, que la pasividad es una virtud que permite al hombre aceptar sus limitaciones y, a través de la acción de la gracia divina, evolucionar hacia un estado de mayor espiritualidad. En los escritos al

margen de su obra narrativa, la autora expresa con claridad que la gracia divina es una acción regeneradora que se presenta como un momento epifánico que trae consigo un conocimiento trascendente y esencial que puede modificar la existencia. Por el contrario, dentro de sus relatos es difícil para el lector ver en una golpiza o un enfermo devastado de qué manera esta gracia se presenta para enriquecer espiritualmente a sus personajes. En sus cuentos y novelas la "epifanía" se convierte en una visión inquietante y ambigua alejada del concepto de gracia de la propia autora: "Her own imagination is resistant to her theological point of view" (Schloss: 66).

Su ficción no sugiere de manera clara, aún para el lector que comparta las creencias de la autora, esa redención del hombre. La gracia se presenta o bien como una aniquilación absoluta o como la desintegración de la personalidad. El conocimiento que se obtiene de esta acción de la gracia sirve para revelar lo absurdo de la existencia y de esta "identidad" que el hombre construye de sí mismo. Ya sea que se asocie con la gracia o con lo demoníaco, la narrativa de O'Connor se sitúa en lo extraordinario y narra lo inenarrable. Su versión del gótico sureño se centra no tanto en la deformidad física como en la deformidad mental y espiritual. Aún cuando en sus relatos existen varios personajes explícitamente deformes, sus imperfecciones físicas nunca son tan grandes como las mentales que les impiden observar el mundo y a ellos mismos con claridad.

Probablemente el estilo literario gótico ha permanecido vigente durante tanto tiempo gracias a esa peculiar mezcla de anomalías, distorsiones y excesos que han permitido expresar los aspectos más nebulosos e intrincados del ser. Aunque el contexto cambie y algunos escenarios se vuelvan anticuados o sean asimilados, la cualidad irreal, extraña y grotesca permanece. *Drácula* y *Frankenstein* son historias que siguen siendo contadas una y otra vez con elementos diferentes pero con las mismas características que las insertaron en el imaginario colectivo del hombre moderno como metáforas de lo inexplicable de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

Amtower, Laurel. *Freud and the Uncanny*. San Diego State University. <<http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>>. 8 Oct. 2006.

Bajtín, Mijail., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2005.

Carpentier, Alejo. "De lo real maravilloso americano". *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976. 83-99.

Chase, Richard, "The Broken Circuit". *Theories of American Literature*. Eds. Donald M. Kartigner, Malcom A. Griffith. Nueva York: Macmillan, 1972. 41-59.

Clery, E.J. "The Genesis of Gothic Fiction". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold Hogle. UK: Cambridge University Press: 2002. 21-41.

Di Renzo, Anthony. *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1993.

Diccionario María Moliner. España: Gredos, 2000.

Dubin, Louis D. "Flannery O'Connor and the Bible Belt". *The Added Dimension: the art and mind of Flannery O'Connor*. Eds. Melvin J. Friedman y Lewis A. Lawson. Nueva York: Fordham University Press, 1966. 49-71.

Early Whitt, Margaret. *Understanding Flannery O'Connor*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1995.

Fe, Marina. "El gótico femenino en la narrativa norteamericana". *Anuario de Letras modernas*, Vol. 9. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 2000.

Felluga, Dino. *Guide to Literary and Critical Theory*. Purdue University. <<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/>>. 21 Oct. 2006.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. EUA: Dalkey Archive Press, 2003.

Fleenor, Juliann. "Introduction to the Female Gothic". *The Female Gothic*. Ed. Juliann Fleenor. Montreal: Eden Press, 1983. 3-28.

Gross, Louis. *Redefining American Gothic*. Londres: UMI Research Press, 1989.

Hogle, Jerrold. "The Gothic in western Culture". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold Hogle. Reino Unido: Cambridge University Press: 2002. 1-21.

Humpries, Jeferson. *The Otherness Within: Gnostic Readings in Marcel Proust, Flannery O'Connor and François Villon*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1983.

Kahane, Claire. "The Gothic Mirror". *The (M)other Tongue*. Eds. Shirley Nelson, Claire Kahane, Nadelon Sprengnether. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Kilcourse, George. *Flannery O'Connor religious imagination: a world with everything off balance*. Nueva York: Paulist Press, 2001.

MacAndrew, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. Nueva York: Columbia UP, 1979.

Maling, Irving. "Flannery O'Connor and the Grotesque". *The added dimension: The Art and mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1988. 109-122.

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

Mortley, Raoul. "What is negative theology". *The way of negation, Christian and Greek*. Nueva York: Hanstein, 1986.

<http://epublications.bond.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=raoul_mortley>. 24 Feb, 2008.

Muller, Gilbert. *Nightmares and visions: Flannery O'Connor and the Grotesque*, Georgia: University of Georgia Press, 1972.

O'Connor, Flannery. *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Eds. Sally y Robert Fitzgerald. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.

----- *The Complete Stories*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1991.

----- *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*. Eds. Sally y Robert Fitzgerald. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1988.

Oates, Joyce Carol. "Reflections on the Grotesque". *Haunted: Tales of the Grotesque*, Canada: Ontario Review, 1993.

<<http://www.usfca.edu/~southern/grotesque.html>>. 19 Sep, 2006.

----- "The visionary art of Flannery O'Connor". *Modern Critical Views: Flannery O'Connor*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House Publishers, 1986. 43-53.

Rodeau, Cecile. "Parkers Back ou l'écriture á l' epreuve de la surface". <http://netx.u-paris10.fr/faaam/article.php3?id_article=25>. 22 Jun, 2006.

Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. Nueva York: Routledge, 1995.

Savoy, Eric. "The rise of American Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge University Press, 2002. 167-187.

------. "The Face of the Tenant" *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Eds. Robert K. Martin, Eric Savoy. Iowa: University of Iowa Press, 1998. 3-19.

Schleifer, Roland, "Rural Gothic". *Modern Critical Views: Flannery O'Connor*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House Publishers, 1986. 81-91.

Schloss, Carol. "Epiphany". *Modern Critical Views: Flannery O'Connor*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House Publishers, 1986. 65-80.

Weinstein, Arnold. "Flannery O'Connor and the Art of Displacement". *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to Delillo*. Ed. Arnold Weinstein. Nueva York: Oxford University Press, 1993. 108-128.