UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

Department of Modern Languages

TESIS DOCTORAL

PhD Dissertation

LA LITERATURA GÓTICA LLEGA AL NUEVO SUR: INFLUENCIAS Y REFORMULACIÓN DEL GÓTICO EN LA OBRA DE FLANNERY O'CONNOR

Gothic Literature Reaches the New South: Influence and Retelling of the Gothic in the Works of Flannery O'Connor

CANDIDATO:

PhD Candidate

José Manuel Correoso Rodenas

DIRECTORA:

Dissertation supervisor:

Dra. Dª. Margarita Rigal Aragón

2017

Índice

Agradecimientos……..……..pág. 8

Introduction (English)……..……....pág. 12

Introducción…….....pág. 20

Parte I: Consideraciones metodológicas y de procedimiento……..…pág. 28

Abreviaturas utilizadas en esta Tesis Doctoral……pág. 29

Capítulo I: Hipótesis y objetivos: búsqueda de la influencia de la literatura gótica en la obra de Flannery O'Connor…….……pág. 30

Capítulo II: Estado de la cuestión……..……..pág. 33

II.1: Literatura gótica……pág. 33

II.2: Literatura gótica norteamericana…….…pág. 37

II.3: Flannery O'Connor…….……..pág. 39

II.4: Relación de Flannery O'Connor con la literatura gótica……..pág. 42

Capítulo III: Postulados teóricos y metodológicos…….…….pág. 45

Capítulo IV: Justifiación sobre la selección de textos analizados……..….pág. 51

Parte II: El concepto de "gótico" y su evolución histórica…….….pág. 55

Capítulo V: Definición, génesis y primera evolución del concepto de "gótico" y la literatura gótica……...…..……pág. 56

V.1: Aproximación a la definición del género gótico……..pág. 56

V.2: Nacimiento del género, orígenes y principales características.pág. 61

V.3: 1820, el *turning point* de la literatura gótica……....pág. 70

Capítulo VI: La literatura gótica en Norteamérica: de los orígenes al primer Romanticismo…….…….pág. 74

VI.1: La difícil clasificación de la literatura norteamericana. Breve aproximación teórica……..……..pág. 74

VI.2: Orígenes de la literatura "norteamericana"……pág. 77

VI.3: Características góticas de la literatura norteamericana……...pág. 79

VI.4: Lo gótico en la tradición literaria de Norteamérica……pág. 91

VI.4.i: La época colonial……..…pág. 91

VI.4.ii: América en la encrucijada. J. Hector St. John de Crèvecoeur y el viaje al Sur……..pág. 99

VI.4.iii: Charles Brockden Brown…….….pág. 107

VI.4.iv: Isaac Mitchell, el desconocido…….…….pág. 120

VI.4.v: Washington Irving, o el gótico romántico…….pág. 122

Capítulo VII: El gótico estadounidense durante el "American Renaissance"……..pág. 128

VII.1: Introducción. Nuevos tiempos, viejos terrores……....pág. 128

VII.2: Nathaniel Hawthorne. Maestro del *chiaroscuro*……..pág. 130

VII.3: El gótico olvidado. William Gilmore Simms y los fantasmas del Sur…….….pág. 146

VII.4: Edgar Allan Poe. Cruce de caminos……pág. 155

Parte III: Flannery O'Connor y su relación con la literatura gótica…….….pág. 177

Capítulo VIII: Opiniones de Flannery O'Connor sobre la literatura en general y sobre la literatura gótica en particular……pág. 178

VIII.1: *Mystery and Manners*……...…..pág. 180

VIII.2: *The Habit of Being* y otras cartas de Flannery O'Connor..pág. 195

VIII.3: Reseñas…….……..pág. 203

Capítulo IX: Análisis de los relatos de Flannery O'Connor en relación con la literatura gótica……..……pág. 205

IX.1: *The Geranium* (1947)……pág. 206

IX.2: *A Good Man Is Hard to Find* (1955)……..……..pág. 226

IX.3: *Everything That Rises Must Converge* (1965)…….…..…pág. 300

Capítulo X: Análisis de las novelas de Flannery O'Connor en relación con la literatura gótica…….….pág. 345

X.1: Introducción……..….pág. 345

X.2: *Wise Blood* (1952)……..pág. 346

X.3: *The Violent Bear It Away* (1960)……...…….pág. 388

Conclusiones…….…….pág. 412

Conclusions (English)……..…..pág. 420

Bibliografía y recursos……..…….pág. 428

Fuentes primarias……..…….pág. 429

Otros textos literarios empleados en el presente estudio……...…pág. 432

Estudios críticos y teóricos……...…….pág. 435

Enlaces externos…….pág. 516

Cronología…….……pág. 518

“Estoy convencido de que el Todopoderoso

es sureño”

Benjamin Horne

To the quircks of fate

Agradecimientos

Me gustaría comenzar esta sección reconociendo el apoyo institucional y financiero ofrecido por la Universidad de Castilla-La Mancha y materializado en la Beca para la Formación del Personal Investigador concedida por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha, otorgada en 2014 y en una ayuda concedida para la realización de una estancias en universidades extranjeras (que disfruté en febrero-marzo de 2017). Ambas me han permitido llevar a cabo esta tesis doctoral de manera satisfactoria. Durante mi paso por la universidad, me he formado en la Facultad de Humanidades de Albacete (mi Alma Máter); primero cursé el Grado en Humanidades y Estudios Sociales y, posteriormente, el Máster Universitario de Investigación en Humanidades, Cultura y Sociedad. En ambos ciclos, los conocimientos adquiridos y las experiencias vividas han sido capitales para la conclusión del presente estudio, que sirve de culminación a mi periplo universitario iniciado en 2009.

De entre el profesorado que trabaja en dicha Facultad, merece ser destacada, sin duda alguna, Margarita Rigal Aragón, directora de esta tesis y amiga, cuyo juicio y buen hacer me han conducido por los siempre procelosos caminos de la investigación. Sus desvelos y consejos merecen estas líneas y mucho más. Su aliento y su cercanía han revestido este proceso que ahora culmina de humanidad, haciendo el camino mucho más ameno. Al suyo debe sumarse el nombre de Juan Bravo Castillo, profesor y, en el más erudito sentido de la palabra, maestro. Sin sus lecciones sobre literatura y su sabiduría, que nunca ha dudado en compartir, hoy no estaríamos aquí. También importantes en este proceso han sido los profesores Fernando González Moreno, Ricardo Marín Ruiz y Ángel Galdón Rodríguez. A ellos, y al resto de componentes del Grupo de Investigación "Estudios Interdisciplinares en Literatura y Arte" –LyA– muchas gracias por dar forma y reconocimiento a una labor callada de años. Con ellos y

con Silvia García Alcázar, Juan Antonio García González y José Javier Benéitez Prudencio la investigación se ha compartido alrededor de una mesa durante largas mañanas, tardes y noches. Compañero y amigo de años es Alejandro Jaquero Esparcia. Él conoce mejor que nadie los dulzores y amarguras de la investigación, pues he tenido el honor de recorrer este largo camino a su lado. Gracias, y él lo sabe, pues sin él y su decisiva intervención en el momento oportuno, el camino habría sido muy distinto. Espero que, durante muchos años, podamos seguir colaborando codo con codo. Junto a él, siempre, casi desde el principio, está Marina Zamora Hernández, callada, paciente. Como alguna vez le he dicho, ella es la única en traer cordura muchas veces. Muchas gracias por ello y, como siempre, por tu tolerancia. No me gustaría cerrar esta sección sin mencionar a Juan Antonio Belmonte Marín, quien en 2013 me brindó la oportunidad de tener mi primera experiencia como responsable único de una asignatura, haciéndome cargo de "Literatura II" en la Universidad de Mayores "José Saramago". Por ello, y por, como alguna vez le he dicho, hacerme el regalo de la duda cuando fui estudiante suyo, gracias.

Fuera de la Universidad de Castilla-La Mancha ha habido instituciones y personas que, de un modo u otro, han contribuido a que este trabajo haya llegado a su fin y que la experiencia de redactarlo haya sido más placentera. Comenzando por lo más cercano, me gustaría expresar mi agradecimiento al Instituto de Investigación en Estudios Norteamericanos "Benjamin Franklin" de la Universidad de Alcalá el cual, en la figura de su director, Julio Cañero Serrano, me permitió realizar mi primera estancia de investigación en el año 2015. Antes de abandonar Europa, quisiera dar las gracias a la profesora Linnie Blake (Manchester Metropolitan University), quien hizo todos los esfuerzos que estuvieron en su mano para que pudiera realizar una estancia en su universidad. Desgraciadamente, la burocracia frenaría aquel proyecto. De ahí habría que

dar un salto oceánico, y mencionar al maravilloso equipo que tuve la suerte de encontrar en la University of Nebraska at Omaha. Por ello, antes de pasar a mencionar nombres concretos, quiero lanzar un agradecimiento general a dicha institución y, más concretamente, al College of Arts and Sciences, el Department of English y la Criss Library. Los recursos y materiales que todos ellos pusieron a mi alcance han contribuido a que esta tesis esté, sin duda, mucho más completa. Sin las correcciones de Kathy Radosta y su Writing Center, mi inglés académico sería menos inglés y menos académico. También, sin su amistad y la de su marido Jon Kunce, mis estancias americanas habrían sido mucho más complicadas e improductivas. Gracias también a los profesores Lisabeth Buchelt, Barbara Robins y Frank Bramlett, por su ayuda y las oportunidades que me han ofrecido. Durante estas visitas a Omaha también he tenido el placer de conocer compañeros que me gustaría destacar, como Hannah Gill, Erin Painter, Neil Pozin, Heather Hannaford, Melanie Stanek Seitzer o Samantha Maine. Todos ellos, inmersos en esos momentos en el desarrollo de sus investigaciones, me permitieron compartir experiencias e inquietudes, y me ayudaron a conocer mejor su cultura. También en Estados Unidos me gustaría dar mi agradecimiento a la University of Iowa y al Georgia College and State University. La primera de estas instituciones puso a mi disposición un valioso documento que contenía el original de la MFA Thesis de Flannery O'Connor "The Geranium", así como distintos manuscritos de la autora. La segunda de ellas, en la figura de Marshall Bruce Gentry, como referente que es en lo concerniente a los estudios de Flannery O'Connor, me ayudó a orientarme, haciéndome llegar, desde Milledgeville, los trece primeros tomos de la *Flannery O'Connor Review*. Por último, en el lado americano, quiero dar las gracias a Emron Esplin (Brigham Young University), en quien encontré un gran profesional y un divertido compañero, y

cuya visita a Albacete en noviembre de 2016 contribuyó a estrechar lazos entre ambos países e instituciones.

Gracias, por supuesto, a mi familia, a los que siempre creyeron y a los que dudaron. Que este trabajo sirva para justificar a unos y convencer a otros. Gracias por lo previo y por lo por venir. Gracias, hermana, por "querer entender". Puesto que, como dijo Cervantes, padre de todos los ingenios, "El que anda mucho y lee mucho, ve mucho y sabe mucho", sea él, ¿quién mejor?, mi justificación. Y, puesto que la libertad es el mayor don que a los hombres concedieron los cielos, sirva esta tesis como explicación, si todavía es necesaria, de que mi forma de alcanzar la libertad ha sido, es y será, leyendo.

Gracias, también, a la que se oculta bajo nombre romano. Gracias, por ser y por estar; por ser, a la vez, fuente de inspiración y elevado objetivo; por estar, y porque estés.

Por último, allá donde esté, quiero dar las gracias a Flannery O'Connor. Con ella empezó todo y, aunque algunas veces me hayan asaltado las dudas, me ha hecho saber que escogí el camino correcto. Gracias, por la maestría de tu pluma y por ser la última dama sureña.

INTRODUCTION (ENGLISH)

After World War II, and with the tragedy of racial segregation shading the South of the United States, Flannery O'Connor and her works arose to show that the only cure to Existentialism was spirituality, and that the only inferior people were those who did not believe in the supernatural. The Southern Renaissance, which had begun decades earlier with William Faulkner and Robert Penn Warren, achieved its highest peaks of development and popularity with its second generation. Along with O'Connor, the names of Truman Capote, Eudora Welty, Carson McCullers and Tennessee Williams, among others, must be highlighted. One of the main characteristics of this generation was their ability to marry their regional tradition (and their national one, too) with the historical moment in which they lived. O'Connor justly deserves to be included among them, due to her capacity to join all the aforementioned writers to her own cultural knowledge and personal experience. The time she spent in the Iowa Writers' Workshop and Yaddo, and the fact of being a Catholic in the Protestant South, add value to her production. For instance, many of her stories deal with her worries about the problems of her time, such as the war in Europe, the returning soldiers, the Polish refugees, the racial segregation in the South, etc. Not in vain, O'Connor was the first woman included in the collection of The Library of America, and the second author of the 20th century to be included in it, only after William Faulkner. Due to all this, and to the strength of her prose, when she died prematurely in 1964 (at the age of 34), some voices claimed the United States had lost a Nobel Laureate. The world had to wait until 2013 for her disciple Alice Munro to be awarded the highly deserved prize, which also honored O'Connor and the remaining writers of her generation.

The Gothic was among the many traditions O'Connor and her contemporaries included in their writings; for instance, Truman Capote's *Other Voices, Other Rooms* (1948) is an outstanding example of its kind. O'Connor, born years after most of the

previously mentioned authors, would become the last great representative both of the Southern Renaissance and of the Southern Gothic. Her two novels and her short fiction are enough to give O'Connor the category she deserves; they prove her skills both as a narrator and as a "painter of scenes" and locate her among the most outstanding geniuses of American and world literature.

This dissertation, entitled *Gothic Literature Reaches the New South: Influence and Retelling of the Gothic in the Works of Flannery O'Connor*, stands as a homage to that generation of writers and as a podium for O'Connor to conquer the reading public which has sometimes been reluctant to approach her works. As one might surmise by the title, this study deals both with influence and retelling, since O'Connor's narratives are good examples of both. Indeed, as it will be proven in the following chapters, O'Connor's texts received the influence of many different literary traditions; Gothic literature lies in a privileged position among them. On the other hand, the writings of Flannery O'Connor were not only born of these influences, but she revised and retold them many times, creating a very personal and innovative corpus.

Within the following pages, I will explore these and some other aspects, both in relation to Flannery O'Connor and to Gothic literature. Due to this, the dissertation will dedicate its first sections to the methodological foundations in which this study is based. In the section "Hypothesis and Objectives" ("Hipótesis y objetivos"), the reader will have the opportunity to get acquainted with the path followed throughout the research. Even if the objectives might seem very ambitious, it will be noticed how, with adequate procedures, they are achievable. The "Literature Review" ("Estado de la cuestión") offers an exhaustive bibliographical review, concerning titles on Flannery O'Connor and on the Gothic in general. Here, the evolution of Gothic scholarship will also be analyzed, from old manifestations to the contemporary ones. Next, we have proceeded

on to explain the methodological bases used. In this section, the reader will notice how this dissertation departs from a well-developed critical corpus (specially produced during the last decades). However, since this section deals mainly with theory, it leaves the door open for future scholars to continue this labor because the usage of the same theoretical frame on other works (or on different ones by O'Connor) can produce new results, letting the field of literary studies continuously evolve.

Chapters V, VI and VII offer a comprehensive view of the evolution of Gothic literature during approximately two centuries. In them, the reader will notice what the argumentative and structural basis of the Gothic is; the main trends of the genre will also be explored and explained, along with the most remarkable authors and works which have contributed to make this movement one of the most successful in the history of literature. The goal of these chapters is to establish the historical and cultural frame in which Flannery O'Connor's works can be included. Obviously, O'Connor lived far away (both temporally and spatially) from the authors mentioned on those pages. However, her production is only a link in the chain that got all of them started and continued. In this way, the aforementioned title of this study adjusts to the research developed herein. These chapters deal with Gothic literature from a broad perspective, going into details after having offered a wider overview. That is why the first step was a revision of the concept "Gothic." Although this is a topic with an abundance of literature and scholarship (both old and contemporary, with David Punter, Fred Botting and Jerrold Hogle, among others leading the debate), it needs to be included here to clarify the subsequent analysis as this revision provides the reader with the essential historical and literary references. When dealing again with the term "Gothic," it will be appreciated how broad it is, and how vague its limits are. That is the reason why, even bearing in mind the reservations of many scholars, at the end of this dissertation, the

reader will be able to induct Flannery O'Connor into this category. After the review of the concept, I offer a brief historical analysis of it. This examination goes from the birth of the genre to the first decades of its development. During those years, the main trends followed by later authors will be forged. Flannery O'Connor will reveal herself, in many aspects, as an inheritor of those first novels in which the supernatural was presented following the most irrational and unlikely ways authors could find. Gothic literature, soon after it was "created" in England, crossed the Atlantic and began to develop also in the United States. However, before July 4th, the shores of the New Continent had already witnessed a cultural and literary evolution that shared many characteristics with the new genre. A lot of recurring elements present in O'Connor's works (the perverse influence of religion, for instance) or of Southern Gothic in general (see J. Hector St. John de Crèvecœur's works, for example) can already be appreciated here. During the first decades of the new country, and until the first ones of the 19th century, Gothic literature flourished in America unlike anywhere else. Those decisive decades marked the future development of the genre, and at the end of the century, Gothic literature would travel back to Europe, carrying within it the new models. During the third, fourth, and fifth decades of the 19th century, the first "Renaissance" of American letters took place, with the Gothic being a key element in its development. It impregnated the works of Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, William Gilmore Simms, and Herman Melville, among others. All of them would later be, in one way or another, O'Connor's precursors, from whom she would learn themes and techniques.

The next chapters (VIII, IX and X), after a section which offers some considerations, deal specifically with Flannery O'Connor's production. The first of them, before proceeding further to her novels and short stories, concern her essays, lectures, and letters. All these texts prove the life-long relationship of O'Connor with

literature. In a similar way, these texts also demonstrate that the Gothic and the supernatural were never far away from her world. I use all these examples as a basis for a later understanding of the gothic implications of O'Connor's novels and stories, since they offer valuable opinions on literature (American, Southern, and universal). Those texts also present useful ideas about the culture and the history of the South, and about the deep religious beliefs of O'Connor. More concretely, her letters are a good source to examine the relations O'Connor maintained with some contemporary writers. Within them, it is also possible to see what her main readings were. Among these, it is possible to find many authors and texts that accomplish the definition of the Gothic, some of them having been analyzed in the previous sections. Hawthorne, Poe, James, Faulkner, Isak Dinesen, etc., compose the main group of references O'Connor took for her inspiration; her letters, on the other hand, are a precious source to appreciate how big this influence was. Although with a less important trajectory than her essays, lectures, and letters, O'Connor also wrote a good deal of literary reviews. As I explain in this section, most of the texts she reviewed were religious. However, some of them, even being religious or theological books, were written from a more esoteric point of view. Due to the topic of these works, or to O'Connor's aim, it is true that these examples show how the author interpreted the texts she read. This way of reading is typical of someone interested in Gothic literature. Last but not least, O'Connor's *Prayer Journal* (her least studied work) deserves to be included in this section. In spite of its brevity, the (then) to be writer offers a personal (and personalist) view of Catholicism. She also offers her own views about the mystery of Divinity. Through these lines, it is possible to appreciate O'Connor's belief in the supernatural and in the possibility of interacting with it. Years later, she would return to this idea in order to compose some of her more classic texts.

The subsequent two chapters of this dissertation constitute the crucial part of the research developed here. In them, as it will be seen, a detailed analysis of O'Connor's fictitious texts is carried out (only some minor pieces have been left aside due to the reasons explained). One of these chapters is dedicated to O'Connor's short stories and the other one to her novels. Bearing this in mind, the research developed in these sections will focus on two main aspects: on the one hand, it will focus on the gothic elements included by Flannery O'Connor in her works; on the other hand, it will also focus on the specific literary influences she could have had. As mentioned, the first of these sections will be dedicated to O'Connor's short stories. These texts (along with *Wise Blood*) have received a high percentage of the attention academia has dedicated to her production. However, one of O'Connor's collections of short fiction has been considerably less studied, having been even neglected in many cases: this is *The Geranium,* which took the form of her MFA Thesis. Here, some beginner's mistakes are depicted, but it is also true that some of the stories of this collection (for instance, "Wildcat") are literary jewels portraying a symbolic world that will be barely revisited in her later, major, works. Finally, her novels are analyzed. Both *Wise Blood* and *The Violent Bear It Away* are immense canvases which show O'Connor's mastery in creating and retelling. This section exmines the two novels, relating them to the long-lasting tradition of Gothic literature.

The goal of the pages that follow is to offer the reader a clear, concise and suitable study. This will allow us to finally position Flannery O'Connor and her production among the major examples of the Gothic, one of the richest literary movements ever.

INTRODUCCIÓN

En un mundo resultante de la II Guerra Mundial, y con el drama de la segregación racial ensombreciendo la mitad sur de Estados Unidos, la obra de Flannery O'Connor nace con el doble objetivo de mostrar que el Existencialismo tiene cura mediante lo espiritual y que la única casta inferior es aquella que se niega a creer en lo sobrenatural. El marco contextual del Renacimiento Sureño, iniciado unas décadas antes por figuras como William Faulkner o Robert Penn Warren, alcanzaría algunas de sus mayores cotas de desarrollo con la segunda generación de autores que formaron parte del mismo. Junto a O'Connor es necesario destacar otros nombres, como los de Truman Capote, Eudora Welty, Carson McCullers o Tennessee Williams. Una de las principales características de esta generación de escritores fue su capacidad para aunar la tradición de una región, y aun de un país, con el momento que les tocó vivir. Flannery O'Connor, muy justamente, merece ser destacada entre todos ellos, pues a lo anterior ella supo añadir su propio bagaje cultural y personal. Su paso por el Iowa Writers' Workshop y Yaddo y su condición de católica en un Sur mayoritariamente protestante son pinceladas que aumentan la valía de su producción. Como ejemplos por las preocupaciones de su época quedan, entre otros, su tratamiento de la guerra en Europa y de los soldados que retornaban, de los refugiados polacos, de la segregación racial en las ciudades del Sur, etc. No en vano, la escritora de Milledgeville fue la primera mujer en ser incluida en la colección de la Library of America; lo que es más, el suyo sería el segundo nombre de las letras del siglo XX en dicha colección, habiendo sido precedida sólo por William Faulkner. Por todo ello, y por la ímpetu de su prosa, cuando la muerte le sobrevino de forma prematura a los 39 años, algunas voces clamaron que Estados Unidos acababa de perder un Premio Nobel. Habría que esperar hasta 2013, cuando su discípula Alice Munro por fin consiguió (para ella y el resto de escritores de su generación) el tan merecido galardón. Una de las tradiciones que muchos de estos autores (O'Connor entre

ellos) incorporaron a sus páginas fue la del gótico, utilizado en piezas tan espléndidas como *Other Voices, Other Rooms* (1948), de Truman Capote. O'Connor (1925-1964), nacida en una fecha más tardía que los autores mencionados, sería la última gran representante, tanto del Renacimiento Sureño como del movimiento del gótico sureño. Las dos novelas y el puñado de historias que escribió se revelan suficientes para conferir a la autora la categoría que merece: sus dotes de narradora y pintora de escenas merecen ser situadas entre las más sobresalientes de la literatura, tanto norteamericana como mundial.

El presente trabajo, titulado *La literatura gótica llega al Nuevo Sur: influencias y reformulación del gótico en la obra de Flannery O'Connor*, quiere servir como homenaje a aquella generación y como púlpito desde el que la obra de la escritora de Georgia abandone su enclaustramiento académico y llegue al gran público, el reducto que le queda por conquistar. Como se puede desprender del título, la labor aquí llevada a cabo trata tanto de influencia como de reformulación, pues la obra de Flannery O'Connor presenta la una y la otra. En efecto, como se podrá ver, los textos flannerianos están muy influenciados por diversas tradiciones, entre las que destaca la literatura gótica; por otro lado, O'Connor no sólo vivió de los réditos de esas influencias, sino que volvió sobre ellas una y otra vez, creando una obra a un tiempo personal e innovadora.

A lo largo de las páginas que siguen, se irán explorando estos y otros muchos aspectos de la relación de Flannery O'Connor con la literatura gótica. Para ello, las primeras secciones están dedicadas al fundamento metodológico del que se parte. En el apartado dedicado a "Hipótesis y objetivos", el lector podrá percatarse de cuál va a ser el camino que se pretende seguir a lo largo de toda la investigación. Aunque, *a priori*, los objetivos parezcan demasiado ambiciosos, en los capítulos subsiguientes se podrá

ver cómo, con las herramientas y los procedimientos adecuados, son asumibles. Una vez hecho esto, se expone el "Estado de la cuestión", en el que se ofrece una exhaustiva revisión bibliográfica, tanto en lo concerniente a Flannery O'Connor y su obra como a la literatura gótica en general. En ese apartado se podrá apreciar la evolución sufrida por la crítica acerca del género, desde las primeras aproximaciones hasta las más contemporáneas. A continuación, se exponen las bases metodológicas y de procedimiento que se seguirán a lo largo de todo el trabajo. En esa sección ("Metodología), se apreciará cómo esta tesis se apoya en un amplio espectro teórico desarrollado, fundamentalmente, en las últimas décadas. Asimismo, este apartado, debido a su carácter eminentemente teórico, deja abierta la puerta a futuras investigaciones, pues la utilización de los mismos postulados teóricos en otras obras (o de diferentes en las mismas) podrá arrojar nuevos resultados, provocando que el campo de los estudios literarios esté en continua evolución.

Los capítulos V, VI y VII ofrecen un estudio de la literatura gótica en general y su evolución a lo largo de, aproximadamente, dos centurias y media. En ellos, el lector podrá apreciar cuáles son los principios argumentales y estructurales de la literatura gótica, poniéndose de manifiesto algunos de los más relevantes movimientos que han nutrido este género, así como algunos de los autores y obras que han contribuido a que sea uno de los más exitosos de la historia. Esos capítulos tienen como finalidad establecer el marco histórico y cultural en el que se pretende insertar a Flannery O'Connor. Obviamente, O'Connor vivió alejada, tanto temporal como espacialmente, de la mayoría de autores que se mencionan en esas páginas. Sin embargo, su producción es un eslabón en la cadena formada por todos ellos, haciendo así que el título del estudio, arriba mencionado, comience a adquirir significado. Esos capítulos tratan la literatura gótica desde una perspectiva amplia, yendo desde lo más general a lo más

particular. Por ello, se parte de una revisión del concepto "gótico"; aunque es un tema sobre el que se ha escrito y se siguen escribiendo infinidad de estudios (destacaremos aquí los nombres de David Punter, Fred Botting o Jerrold Hogle), se considera necesaria su inclusión en el presente trabajo con el objetivo de que el posterior análisis sea más claro, proporcionando las referencias histórico-literarias necesarias. Al volver sobre el concepto de gótico, se podrá apreciar cuán laxo y amplio es el término, presentando unos límites difusos. Es por ello que, pese a las reticencias de una gran parte de la crítica, al final de esta tesis, será viable incluir a Flannery O'Connor dentro de esta categoría. Después de la revisión terminológica, se ofrece una breve recapitulación histórica, que abarca el nacimiento del género y sus primeras décadas de desarrollo. Será ahí cuándo se forjen las principales líneas de actuación de los autores de los años siguientes. Flannery O'Connor, en muchos aspectos, es heredera de esas primeras novelas en las que lo sobrenatural se presentaba de la forma más irracional o inverosímil posible. Como la crítica ha demostrado, la literatura gótica no tardó en cruzar el Atlántico y afincarse en los recién fundados Estados Unidos de América. No obstante, antes de este trascendental 4 de julio, las costas del Nuevo Continente ya habían sido testigo de un desarrollo literario y cultural que compartiría muchas características con el género que estaba a punto de nacer. Ahí ya pueden rastrearse algunos de los elementos recurrentes de la posterior obra de Flannery O'Connor en particular (la perversa influencia de la religión, por ejemplo) o del gótico sureño en general (piénsense en la obra de J. Hector St. John de Crèvecœur).

Los capítulos siguientes (VIII, IX y X), tras unas páginas justificativas en las que se ofrecen algunas consideraciones que deben ser tenidas en cuenta, abordan específicamente la producción de Flannery O'Connor. En el primero de todos ellos, antes de proceder con sus cuentos y novelas, se abordarán las producciones ensayísticas

de la autora. Sus ensayos y conferencias, sus cartas y su diario serán el objeto de estudio de ese capítulo. En todos esos textos se ofrecen las pruebas de la relación que O'Connor mantuvo con la literatura (y, más concretamente, con la literatura gótica) a lo largo de su vida. Estos textos son utilizados como base y soporte para, después, proceder a justificar las implicaciones góticas de las novelas y los cuentos de la autora. Más concretamente, sus ensayos y conferencias son buena muestra de las opiniones que O'Connor tenía acerca de la literatura, americana, sureña y universal, textos en los que también se incluyen las opiniones de la escritora acerca de la cultura y la historia del Sur y acerca de las profundas creencias religiosas de las que siempre hizo gala. Por su parte, las cartas de la autora son un buen ejemplo de las relaciones que esta mantuvo en vida con otros literatos y agentes culturales contemporáneos (y pertenecientes a épocas anteriores) suyos. Entre estas, se cuentan numerosos autores que encajan dentro de la categoría de lo gótico, siendo algunos de ellos analizados en el presente estudio. William Faulkner, Isak Dinesen, Henry James, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, etc., componen el panteón literario y referencial de Flannery O'Connor. Aunque con menos recorrido que los ensayos, las conferencias o las cartas, las reseñas que O'Connor redactó también son un buen muestrario de las lecturas que hizo a lo largo de su vida y su carrera como escritora. Como se pone de manifiesto en la sección correspondiente (VIII.3), la mayoría de estos textos son relativos a obras religiosas. Sin embargo, existen algunas reseñas que, aun tratando de obras religiosas o teológicas, lo hacen desde un punto de vista más esotérico. Como se podrá apreciar en el apartado correspondiente (VIII.3), este modo de leer tiene mucho que ver con el que se espera de alguien acostumbrado a batallar con textos literarios góticos. Por último, pero ciertamente no por ello menos importante, su *Prayer Journal*, la obra menos estudiada de la escritora de Milledgeville merece, por méritos propios, ser destacado en esta

selección. En las breves páginas que lo componen la (entonces) aspirante a escritora ofrece una visión personal (y personalista) de la religión católica, y arroja sus propias reflexiones acerca del misterio de la Divinidad. A través de estas líneas, se puede apreciar la firme creencia de la joven O'Connor en lo sobrenatural, y en la posibilidad de interactuar con ello. Años después, volvería sobre estas ideas para componer algunos de sus textos más clásicos.

Los dos capítulos siguientes de esta tesis (Capítulo IX y X) componen la parte central de la investigación desarrollada en la misma. En ellos se lleva a cabo un detallado análisis de cada uno de los textos de ficción que componen el canon flanneriano (tan sólo se han obviado algunos menores, con las razones para ello debidamente indicadas). Dedicando una de estas secciones a los cuentos y otra a las novelas, este estudio analítico se centra, principalmente, en dos aspectos: por un lado, en los elementos propios de la literatura gótica que Flannery O'Connor incluyó en su obra; por otro, en las influencias literarias más concretas que se han podido apreciar, perteneciendo, asimismo, muchas de estas al rango de lo gótico. Como se ha mencionado, la primera de estas secciones tiene por objeto las narraciones breves de O'Connor. Como el lector sabrá, estos textos, junto con *Wise Blood*, han acaparado un alto porcentaje de la atención dedicada por la crítica a la obra de la autora sureña. Sin embargo, existe una colección de relatos que la crítica ha estudiado considerablemente menos, siendo incluso menospreciada en algunas ocasiones. Se trata de *The Geranium*, la primera de las colecciones que escribió O'Connor. En ella, como autora todavía en ciernes, es cierto que aparecen errores de principiante, pero también lo es que muchos de esos cuentos (póngase por ejemplo "Wildcat") son auténticas joyas literarias, conteniendo en un espacio muy breve un mundo referencial y simbólico que, más tarde, en piezas más elaboradas y extensas, le costará volver a dibujar. Por último, serán las

novelas las que constituyan el objeto de estudio. Tanto *Wise Blood* como *The Violent Bear It Away* actúan como inmensos lienzos en los que la maestría reformuladora y creadora de Flannery O'Connor se despliega en toda su grandiosidad. Esta última sección analiza las dos novelas, poniéndolas en relación con la larga tradición de la literatura gótica.

Las páginas que aquí comienzan tienen por objeto ofrecer una investigación de modo claro y conciso para el lector. Con ello se pretende que la obra de Flannery O'Connor pueda ser vista, de ahora en adelante, como un ejemplo más de lo gótico, uno de los movimientos más ricos de la historia de la literatura.

PARTE I: CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y DE PROCEDIMIENTO

Abreviaturas utilizadas en esta Tesis Doctoral

CC: *Correspondence of Flannery O'Connor and the Brainard Cheneys* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1986).

CS: *The Complete Stories* (Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux, 1971).

CW: *Collected Works* (Nueva York: Library of America, 1988).

HB: *The Habit of Being* (Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1979).

MM: *Mystery and Manners* (Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1969).

PG: The Presence of Grace *and Other Book Reviews* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1983).

Capítulo I

Hipótesis y objetivos: búsqueda de la influencia de la literatura gótica en la obra de Flannery O'Connor

Este estudio parte de la hipótesis de que la literatura gótica tuvo una influencia en la obra de Flannery O'Connor mayor de la que hasta ahora le ha otorgado la crítica. Esta afirmación, como se verá en las páginas siguientes, no sólo hace referencia a la producción tradicionalmente incluida dentro de la categoría de "gótico sureño", sino que se extiende a las obras (novelas y relatos cortos) clave de la literatura gótica desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX. Como se pone de manifiesto en la sección siguiente, la mayor parte de la crítica que ha abordado la vida y obra de O'Connor (un *corpus* ciertamente amplio, especialmente en Estados Unidos) lo ha hecho centrándose en aspectos como la religión, el género, la raza, el contexto histórico y social de la autora y otros de índole más técnica, como el análisis lingüístico de su obra, relegando los aspectos góticos.

Para demostrar la hipótesis arriba expuesta, se plantean una serie de objetivos. El primero de ellos es situar la producción literaria de Flannery O'Connor (aunque también, en menor medida, su vida) dentro del contexto literario norteamericano y, muy especialmente, dentro del contexto de la literatura gótica producida en Estados Unidos. Para ello, se ponen de manifiesto las conexiones entre la tradición literaria previa y la obra de la autora de Milledgeville. Algunas de estas conexiones se establecen con obras de autores tan famosos como Edgar Allan Poe o Nathaniel Hawthorne, de los que bebió y por los que O'Connor sintió intensa admiración. Otras de estas conexiones se establecen con nombres y tradiciones menos estudiados, como la literatura puritana, Charles Brockden Brown o William Gilmore Simms, por citar sólo algunos casos. Entre todos ellos y la autora de Georgia se puede establecer, como se demuestra en los

capítulos siguientes, un continuo narrativo que sirve para construir la literatura gótica norteamericana.

El segundo de los objetivos planteados es probar que las opiniones que Flannery O'Connor tenía con respecto a la literatura y, más concretamente, con respecto a la literatura gótica, se encuentran presentes a lo largo del desarrollo de su obra. A través de sus cuentos y novelas pero, especialmente a través de sus ensayos y reflexiones (*Mystery and Manners* y *The Habit of Being*), la escritora vierte una serie de testimonios, más o menos explícitos, en los que expone qué es la literatura para ella y cómo se debe componer una obra literaria. Debido, quizá, a su propio devenir vital, la mayor parte de estas opiniones versan sobre la narrativa breve, campo en el que destacó y en el que llegó a ser una maestra. Sin embargo, no todos sus testimonios ni cartas disertan sólo sobre "teoría" literaria. Algunos también tratan sobre qué autores tuvieron una mayor influencia en su producción. Entre estos nombres, aparecen algunos que están indefectiblemente ligados al concepto de literatura gótica (Hawthorne, Poe, Henry James). Asimismo, algunos de los destinatarios de sus misivas, escritores ellos también, incluyen en sus escritos argumentos que contribuyen a que esta influencia, admitida por O'Connor, sea todavía, si cabe, más relevante. En este último grupo cabe destacar el nombre de John Hawkes, autor y crítico que fue el primero en establecer conexiones entre la obra de O'Connor y el Mal.

El último de los objetivos propuestos, y quizá el más importante, es llevar a cabo un minucioso estudio de cómo la literatura gótica (europea y norteamericana) está presente en la obra de Flannery O'Connor. Para ello, se desarrollará un pormenorizado examen de sus cuentos y novelas, resaltando cuáles son los pasajes, personajes, escenas, etc., que muestran una mayor influencia de la literatura gótica. Algunos trabajos clásicos, como el de Montero y Gamíndez (1984) o los de Ronald Schleifer (1982, 1986

y 1993), ya han mencionado este aspecto. Sin embargo, una característica común a todos ellos es que este análisis no ha sido el eje central de sus argumentaciones. Así, este estudio se diferencia de los anteriores, precisamente, en esa reflexión detallada, pues gracias a ella se puede ver, de forma clara y metódica cómo, dónde, cuándo y cuánto ha influido la literatura gótica en la obra de la autora sureña. Por otro lado, como se ve en el Capitulo IV, no todos los relatos de Flannery O'Connor han sido incluidos en este análisis. La razón de ello (que quedará claramente explicada más abajo) es que no todos presentan una explícita influencia gótica, y algunos lo hacen de forma muy tangencial. Sí están incluidas, por su parte, sus dos novelas, *Wise Blood* y *The Violent Bear It Away*, y sus cuentos más clásicos y conocidos (según la crítica y el mercado editorial), pues en todos estos textos es posible rastrear una influencia determinante de la literatura gótica.

El desarrollo de esta tesis doctoral se articula, por tanto, en torno a tres momentos u objetivos principales. Estos tres objetivos constituyen un conjunto narrativo coherente y continuado que permite que su consecución quede probada a lo largo de las páginas que siguen.

Capítulo II

Estado de la cuestión

Para dar respuesta a los interrogantes arriba planteados (¿Tuvo Flannery O'Connor influencia de la literatura gótica? ¿Cómo fue esta influencia?), el presente estudio se apoya, principalmente, en dos tipos de fuentes. En primer lugar, se toman en consideración estudios especializados en historia y teoría de la literatura gótica y, más concretamente, de la literatura gótica norteamericana; por otro lado, también se apoya en estudios críticos de diferente naturaleza (biográficos, narratológicos, interpretativos, etc.) relacionados con la vida y producción de Flannery O'Connor. En este último punto, la presente investigación se centra, especialmente, en aquellos trabajos previos que relacionen, de algún modo, la producción de la autora sureña con la literatura gótica; como se podrá ver, estos estudios no abundantes.

II.1: Literatura gótica

En lo que a literatura gótica se refiere, es este un campo sobre el que mucho se ha escrito, y desde puntos de vista tan diversos como la historia literaria, los estudios de género, la narratología, los estudios poscoloniales o los estudios culturales, por citar sólo algunos ejemplos. Desde que el género se comenzara a estudiar de una manera científica en los años veinte del pasado siglo, los trabajos dedicados a la literatura gótica han florecido de manera espectacular, especialmente en las últimas décadas, coincidiendo con el auge de obras góticas a finales del siglo XX. Abordar la totalidad de estudios académicos y/o críticos que han versado sobre la literatura gótica sería algo irrealizable, y requeriría una (o varias) tesis doctoral propia. Esos inicios a los que se ha aludido vinieron marcados por el estudio, ya clásico, de Edith Birkhead titulado *The Tale of Terror; a Study of the Gothic Romance*, publicado en 1921. En él, como cabía

esperar, la autora se centra especialmente en el gótico británico y europeo. No obstante, el estudio también cuenta con un capítulo dedicado al primer florecimiento del género gótico en Estados Unidos, básicamente centrado en la figura de Charles Brockden Brown. Es cierto que, anteriormente, la figura del escritor pensilvano ya había sido abordada por estudiosos norteamericanos. Sin embargo, será el trabajo de Birkhead el que marque el punto de partida a la hora de considerar la literatura gótica, a ambos lados del Atlántico, como un conjunto, un todo con características y motivos comunes que trascienden las diferencias culturales y de tradición de los autores de los dos continentes. Después de esta primera incursión en la producción de bibliografía sobre lo gótico, quienes tomarían el relevo de Edith Birkhead se irían sucediendo de forma más o menos escalonada durante las décadas siguientes, hasta alcanzar el apogeo comenzado, aproximadamente, en los años 80. Quizá, el siguiente gran hito sería el del americano Ernest Baker quien, en su historia de la novela inglesa, dedica el volumen 5 a "the novel of sentiment and the Gothic romance" (1929 –1957–). El capítulo dedicado al género que aquí se presenta ofrece un breve repaso histórico del mismo desde sus comienzos hasta las primeras décadas del siglo XIX, aproximadamente. Baker se centra, principalmente, en las figuras de Horace Walpole, Ann Radcliffe y William Godwin, aproximándose también a las novelas gótica, oscuras y menores, que impregnaron el panorama literario británico durante esas décadas. Sin embargo, a diferencia de Birkhead, la literatura gótica norteamericana, aunque contemporánea e influida por los autores sobre los que él diserta (recuérdese la relación de Brockden Brown y William Godwin), queda excluida de su estudio. Podría establecerse que el equivalente a Baker en lo que a la literatura gótica norteamericana se refiere es Leslie Fiedler. Este autor publicó en 1960 un libro que el lector reconocerá fácilmente: *Love and Death in the American Novel*. En él se hacen afirmaciones tales como "It is the gothic form that has

been most fruitful in the hands of our best writers" (1967:28). Además, su disertación se basa en continuas concatenaciones de gótico clásico y gótico contemporáneo (para él) en el que aparecen figuras tan recientes para esa época como Truman Capote, John Hawkes, Carson McCullers o la propia Flannery O'Connor.

Después de estas primeras incursiones en la crítica sobre el género, habría que esperar, como se ha mencionado más arriba, hasta más o menos los años 80 del siglo XX para asistir a un nuevo e imparable auge que aún dura en nuestros días. En esta sección cabe destacar a David Punter, Fred Botting o Jerrold Hogle, entre otros muchos como los Allan Lloyd-Smith, Victor Sage, Charles Crow, etc. Son ellos los que, desde uno y otro lado del Atlántico, han liderado el estudio de la literatura gótica durante los últimos veinte años, y lo siguen haciendo hoy en día. Estos críticos y teóricos, desde perspectivas muy diversas, han llevado a cabo publicaciones, individuales y conjuntas, que se han convertido en un referente para aquel que quiera centrarse en el estudio de la literatura gótica. Aquí sólo se mencionarán algunas de las principals obras. Comenzando, por ejemplo, con David Punter, cabe destacar títulos como los de *A Companion to the Gothic* (2000), *Gothic Pathologies: The Text, the Body, and the Law* (1998) o *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day* (Londres, 1996). Todos ellos ofrecen material suficiente como para que el estudioso de la literatura gótica pueda encauzar su investigación de manera satisfactoria. Más concretamente, *A Companion to the Gothic* supuso una de las primeras recopilaciones acerca de la crítica en torno al gótico que se hizo, aunando temas tan diversos como Ann Radcliffe o "Queer Gothic". Por su parte, *Gothic Pathologies* ofrece un interesante fresco de la relación entre la literatura gótica, la ley y los distintos momentos históricos en los que se ha desarrollado, como la Francia de Robespierre, o la expansión colonial británica de la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente, *The*

Literature of Terror, editado en dos volúmenes, actúa como verdadera enciclopedia del género. En este estudio, David Punter, ofrece una minuciosa historia de la literatura gótica desde sus comienzos literarios (ingleses) hasta su actual desarrollo a nivel global y multigénero. El siguiente nombre destacable es el de Fred Botting, una de las figuras clave en la International Gothic Association. Entre los trabajos de este académico cabe destacar los que llevan por título *Gothic* (2014) y *The Gothic* (2001), respectivamente. El primero de ellos es un intento de construir una historia de la literatura gótica en pequeño formato, partiendo de los orígenes y llegando hasta la época del Modernismo. Por su parte, *The Gothic* es una obra conjunta que cuenta entre sus participantes con autores de la talla de los ya mencionados David Punter o Jerrold Hogle, amén de otros nombres importantes como los de E. J. Clery o Helen Stoddart. *The Gothic* pretende ser un referente para el estudio del gótico contemporáneo, con temas tan novedosos como "Candygothic", "Gothic Hysteria" o "The Return of the Body". Por su parte, Jerrold Hogle se ha erigido como uno de los máximos representantes de la escuela de estudios góticos que relaciona este género literario con los Estudios Culturales. Entre sus obras, cabe destacar los dos volúmenes editados *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2011) y *The Cambridge Companion to Modern Gothic* (2014). El primero de los estudios señalados consiste en una revisión clara y organizada del estado de la cuestión de la literatura gótica hasta ese momento, con capítulos dedicados a cuestiones tales como la necesidad de la literatura gótica en la actualidad, el gótico británico o la emergencia del género en la década de 1790. En lo que respecta al presente estudio, es especialmente interesante el capítulo de Eric Savoy titulado "The rise of American Gothic", en el que se aborda cómo el género nace y se desarrolla en la nueva república, llegando su análisis hasta el siglo XX. Por otro lado, *The Cambridge Companion to Modern Gothic* actúa como segunda parte del anterior, centrándose en la evolución del

género a partir del siglo XX, partiendo del Modernismo, donde Botting lo había dejado en el ensayo arriba citado.

II.2: Literatura gótica norteamericana

Intrínsecamente relacionado con el estudio de lo gótico están aquellos trabajos dedicados específicamente al gótico norteamericano. Desde la publicación del ya mencionado *Love and Death in the American Novel*, los críticos estadounidenses comenzaron a producir magníficos trabajos con respecto a la literatura gótica publicada en su país, marcando las diferencias que existiesen con la que se hacía en Europa u otras partes del mundo. Asimismo, estos críticos también han conseguido establecer un canon para el gótico norteamericano, incluyendo diferentes subgéneros, entre los que destaca el gótico sureño. Algunos de los principales autores dedicados a estudiar el gótico estadounidense, destacan Allan Lloyd-Smith, Charles Crow y Teresa Goddu. De los trabajos de Lloyd-Smith destaca el que lleva por título *American Gothic Fiction: An Introduction* (2004). Este volumen pretende convertirse en manual de referencia para aquellos que deseen iniciarse en el estudio de la literatura gótica estadounidense. En él se ofrecen aportaciones tan interesantes, como una definición del gótico americano, o una reflexión sobre los temas principales de este tipo de literatura; todo ello acompañado por una recopilación de textos clave para entender el desarrollo del gótico en Norteamérica. Por su parte, Charles Crow destaca como editor de antologías de textos góticos y de volúmenes de estudios conjuntos. Entre estos últimos, sobresale *A Companion to American Gothic* (2014). Este libro es especialmente interesante para esta tesis (más allá de la inclusión de capítulos sobre "Ghost Town Syndrome", narraciones de cautiverio, gótico de Nueva Inglaterra o Charles Brockden Brown) por el capítulo de Chad Rohman titulado "Awful Mystery: Flannery O'Connor as Gothic Artist". No obstante este capítulo será analizado con detenimiento en la última sección

de este apartado. Por último, entre las aportaciones de Crow, merece la pena destacar su *American Gothic*, que constituye, como ya hiciera Botting en *Gothic*, una historia del género en Estados Unidos, incluyendo a Flannery O'Connor entre los autores tratados. Finalmente, Teresa Goddu es autora de una de obra imprescindible para la base teórica del presente estudio: *Gothic America. Narrative, History and Nation* (Nueva York, 1997). Esta obra es capital a la hora de establecer las relaciones formales y temáticas entre la literatura gótica y el llamado gótico sureño. El trabajo de Teresa Goddu propone tratar las diferentes producciones de corte gótico siguiendo una óptica global, sin compartimentos estancos, haciendo ver al lector y al estudioso que el gótico sureño es una continuación, con vocación regionalista, de un movimiento más amplio conocido como literatura gótica.

A este grupo sería conveniente añadir a la irlandesa Bernice Murphy. Esta autora, muy recientemente, ha publicado dos estudios que son capitales para entender dos de las principales (si no las principales) manifestaciones del gótico estadounidense: el gótico rural y el gótico suburbano. Siguiendo un orden cronológico, habría que retrotraerse hasta 2009 para ver la primera de estas obras publicadas. Su título es *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (Nueva York). En 2013 vería la luz su continuación: *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Aunque ninguno de estos libros trata específicamente de Flannery O'Connor (ni de ningún otro autor) sí es cierto que en ambos se resaltan ideas que la autora sureña desarrolla plenamente en sus escritos y que se analizarán en los capítulos que siguen. En primer lugar, está la propia subdivisión que Murphy hace del gótico norteamericano: suburbano y rural. Como se podrá ver más adelante, muchos de los textos producidos por O'Connor pueden ser fácilmente incluidos en alguna de estas dos categorías. Por otro lado, a lo largo de sendos volúmenes, Bernice Murphy

desarrolla algunos aspectos temáticos concretos que aparecen en la obra der O'Connor, como la "cabin in the woods", el aislacionismo de los personajes, la naturaleza entendida como ente pseudo-maligno y alienante, la estructura de la ciudad suburbana o los miedos y supersticiones que viajan del medio rural al suburbano de la mano de los personajes.

II.3: Flannery O'Connor

En relación a los estudios clave concernientes a Flannery O'Connor, a su biografía y a sus obras, utilizados para la realización de este estudio, debe tenerse en cuenta que la producción de la escritora de Milledgeville también ha sido abordada desde innumerables perspectivas. Ello, en parte, ha sido debido a su condición de mujer, de católica y de sureña. Por lo tanto, es posible encontrar gran cantidad de estudios (muchos de ellos incluidos en esta tesis) en los que la óptica predominante es el género, los estudios raciales o religiosos. Como se ha planteado en los objetivos, la finalidad de este estudio no es ahondar en aquellos aspectos que la crítica, principalmente norteamericana, ya ha investigado amplia y magistralmente; la finalidad del presente trabajo es relacionar la obra de O'Connor con la literatura gótica. No obstante, para ello, indudablemente se han utilizado obras de referencia, diversas entre sí, que ofrecen diferentes perspectivas, pues todas son necesarias a la hora de aportar una nueva lectura.

A la hora de abordar cualquier tipo de investigación acerca de Flannery O'Connor, como también ocurriera con la literatura gótica, hay una serie de nombres de forzosa mención: Marshall Bruce Gentry, Robert Brinkmeyer o Jan Nordby Gretlund, entre otros. El primero de ellos es el actual líder de los estudios flannerianos a nivel mundial, ostentando la cátedra Flannery O'Connor en la Georgia College and State University (Milledgeville, Georgia), y siendo también el editor de la *Flannery*

O'Connor Review, principal faro para la divulgación de la investigación acerca de la autora sureña y su obra. Entre sus publicaciones cabe destacar *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque* (1986). Este estudio, ya un clásico, aborda la tradicional dicotomía que rodea a la producción de la autora sureña: ¿es su obra gótica o grotesca? Sobre este tema también se han pronunciado investigadores españoles, como es el caso de Constante González Groba. Por su parte, Gentry ofrece argumentos reforzando ambas posturas, y ofreciendo una solución intermedia: la obra de Flannery O'Connor es lo suficientemente profunda como para que no pueda ser totalmente clasificada en un sólo compartimento estanco. Por lo tanto, según el libro de Gentry, la autora de Milledgeville participaría de ambas tendencias. Quizá, llegados a este punto, y antes de proceder con las aportaciones de Brinkmeyer, sea necesario aclarar la importancia de la *Flannery O'Connor Review*. Indudablemente, la existencia de una publicación periódica de tipo académico dedicada en exclusiva a la vida y obra de un autor es signo de la relevancia que ese escritor presenta para la comunidad científica. Así es, por tanto en el caso de Flannery O'Connor. Desde el año 2001, la *Review* viene aunando los esfuerzos de gran parte de los investigadores que, a nivel mundial, trabajan sobre O'Connor. Sin embargo, cabe destacar que, antes de la aparición de esta revista, ya existía una publicación de este tipo, aunque de menor relevancia: el *Flannery O'Connor Bulletin* que, desde 1972 hasta el 2000, hizo las veces de púlpito desde el que pregonar los avances en la investigación flanneriana.

Entre las publicaciones de Robert Brinkmeyer (quizá el otro gran estudioso de la obra de Flannery O'Connor a nivel mundial), las más sobresalientes son su libro *The Art & Vision of Flannery O'Connor* (1989) y el capítulo "'Jesus, Stab Me in the Heart!': *Wise Blood*, Wounding, and Sacramental Aesthetics", incluido en el volumen editado por Michael Kreyling y titulado *New Essays on* Wise Blood. Tanto el volumen en su

conjunto como el capítulo de Brinkmeyer ofrecen una nueva visión acerca de esta novela. Más concretamente, el estudio de Brinkmeyer contribuye a asociar esta magna obra con la vertiente más macabra y gótica de los estudios religiosos. A estos los nombres de Gentry y Brinkmeyer habría que añadir el de Jill Pelaez Baumgaertner. Entre los títulos de esta investigadora norteamericana, para el presente estudio destaca *Flannery O'Connor: A Proper Scaring* (2013). En él se va analizando la narrativa breve de la autora sureña, relacionando cada conjunto de relatos con un tema que guarda cierta relación con la literatura gótica, como por ejemplo, la ley y su trasgresión. Por su parte, las últimas secciones del libro están dedicadas a *Wise Blood* y *The Violent Bear It Away*, haciendo constar la importancia de la presencia de lo sobrenatural en ellas.

Otro bloque de publicaciones de gran importancia tanto para el estado de los estudios flannerianos como para el desarrollo del presente estudio son los que siguen: *The True Country: Themes in the Fiction of Flannery O'Connor* (1969) de Carter Martin; *Ritual Performance in the Fiction of Flannery O'Connor* (2001) de Cynthia Seel; *Flannery O'Connor. New Perspectives* (1996) editado por Sura Rath y Mary Neff Shaw; y *Critical Companion to Flannery O'Connor. A Literary Reference to Her Life and Work* (2008) de Connie Ann Kirk. El primero de los títulos señalados, tras una larga y minuciosa exposición sobre la espiritualidad y la gracia en la obra de Flannery O'Connor, incluye un valioso capítulo titulado "The Gothic Impulse". Una vez más, como hará más tarde Bruce Gentry en el estudio arriba señalado, Carter Martin se centra en las diferencias entre gótico y grotesco, y en cómo ambos géneros se entremezclan en la producción de Flannery O'Connor. El libro de Cynthia Seel, por su parte, es también de un gran valor para este trabajo pues, aunque no trata directamente temas de literatura gótica, sí que lo hace de ciertos aspectos que guardan una estrecha relación con ella, como los exorcismos, la figura del "trickster" o el ritual religioso. Finalmente, los dos

últimos títulos destacados son obras cuasi-enciclopédicas, en las que sus autoras han querido verter todo el saber que existe sobre la autora sureña. En *New Perspectives*, como su título indica, se ponen de manifiesto las distintas tendencias que actualmente existen para estudiar a O'Connor. Así, incluye capítulos sobre Lingüística, estudios de género, narratología, *doppelgängers*, retórica, religión y estética. Por su parte, la magna obra de Connie Ann Kirk es una referencia necesaria para cualquier estudio, del tipo que sea, sobre Flannery O'Connor. Estructurado como un diccionario, en él se ofrecen definiciones de personas, personajes, lugares, obras, momentos históricos, palabras clave, etc., que tuvieron alguna relación con O'Connor o sus escritos. También incluye un breve resumen de cada cuento y de cada novela, con una detallada lista de referencias intertextuales que contribuyen a enlazar las obras de ficción de la autora con aquellas que no lo son.

En nuestro país, debe ser destacada la innegable importancia de la aportación de la obra de Manuel Broncano Rodríguez. Primero en forma de tesis doctoral (1990) y, luego, en forma de libro (*Mundos breves, mundos infinitos. Flannery O'Connor y el cuento norteamericano*, 1992), su investigación supuso un antes y un después en lo que a los estudios sobre Flannery O'Connor en España se refiere. El análisis realizado por Broncano, que estableció claramente los parámetros divisivos de la narrativa flanneriana, es un texto fundamental para el presente estudio.

II.4: Relación de Flannery O'Connor con la literatura gótica

Por último, una serie de artículos y de estudios más extensos sirven para respaldar esta tesis; finalidad de estos es poner de relieve la relación de la obra de Flannery O'Connor con la literatura gótica. Como ya se ha podido ver anteriormente, el estudio de esta relación ha sido minoritario si se comparara con otros campos de la

literatura. Sin embargo, sí ha habido estudiosos que, de forma más o menos tangencial (como ya se expuso en la sección "Hipótesis y objetivos") han tratado esta relación y sus implicaciones. Habría que comenzar por el ya mencionado capítulo de Chad Rohman "Awful Mystery: Flannery O'Connor as Gothic Artist", incluido en *A Companion to American Gothic*. El hecho de que Charles Crow decidiera incluir un capítulo sobre Flannery O'Connor en un volumen dedicado exclusivamente a la literatura gótica supone una gran valentía académica, pues esa no es la posición predominante entre la crítica. En su capítulo, Rohman trata, entre otros aspectos, la influencia de la religiosidad en la literatura gótica de O'Connor, la presencia de monstruos en sus textos, la constante e irremediable inclusión de muerte y violencia por parte de la autora, etc. Entre los artículos destaca la labor de una serie de investigadores que han contribuido a que la noción de Flannery O'Connor como escritora relacionada con lo gótico no esté tan alejada de las opiniones predominantes. Estos artículos han sido uno de los pilares fundamentales en los que se sustenta el presente estudio. "The 'Peculiar' Glare of Recognition': Drunkenness and the Southern Gothic in Flannery O'Connor's *The Violent Bear It Away*", de Lindsey Michael Banco se focaliza en la segunda novela de la escritora sureña; en él se explora el tema de la adicción como recurrente gótico en esta pieza. A través de un análisis de personajes y escenas, Banco explica que Francis Marion Tarwater puede ser incluido en la lista de personajes góticos presas de uno u otro vicio: Vathek, Melmoth, Silas Ruthyn, Dorian Gray, etc. En segundo lugar, se encuentra "The Functional Gothic Of Flannery O'Connor", de Ollye Tien Snow. En este artículo, se presenta el (para la autora) particular uso que O'Connor hace de la literatura gótica, sirviéndose de ella para construir obras que (una vez más según Snow) se encuentran alejadas del género. El tercero de los títulos incluidos en esta recopilación es "Southern Gothic and Appalachian Gothic: A Comparative Look at

Flannery O'Connor and Cormac McCarthy", obra de Louis H. Palmer III. En este estudio, el autor realiza una interesante labor comparativa entre dos modalidades góticas similares, ambas herederas del regionalismo literario norteamericano y que se dan en un momento y lugar similar. Es necesario aludir, también, a la obra de Ronald Schleifer, tanto su artículo "Rural Gothic: The Stories of Flannery O'Connor" como sus capítulos "Rural Gothic" y "Rural Gothic: The Sublime Rethoric of Flannery O'Connor", incluidos en *Flannery O'Connor* (Nueva York, 1986) y *Frontier Gothic. Terror and Wonder at the Frontier in American Literature* (Teaneck, NJ, 1993). El hilo argumental de los tres escritos es parecido, situando buena parte de las historias de la autora de Milledgeville dentro del ya mencionado subgrupo del gótico rural, enlazando así con las aportaciones de Bernice Murphy a la bibliografía gótica. Finalmente, entre los estudios extensos cabría destacar la tesis doctoral *Flannery O'Connor; su tratamiento del Mal*, defendida en la Universidad Complutense en 1984. La autora, María Isabel Montero y Gamíndez, desde una óptica religiosa, lleva a cabo el primer análisis minucioso realizado en nuestro país acerca de la obra de la autora sureña. En él, mientras Montero desarrolla su investigación, se pone de manifiesto cómo el Demonio está presente en la obra de O'Connor.

Partiendo, fundamentalmente, de las bases metodológicas y temáticas que proponen estos estudios se puede ahondar en puntos que la crítica especializada tan sólo ha abordado de forma minoritaria. Todas las referencias mencionadas son de un gran valor en sus respectivos campos; por lo tanto, las páginas que siguen abrirán un nuevo campo de estudio para futuros investigadores.

Capítulo III

Postulados teóricos y metodológicos

Debido a la exhaustividad de los objetivos planteados, es necesario construir un escenario metodológico específico, que pueda ser aplicado de manera rigurosa. Para ello, se parte, obviamente, del estado de la cuestión y de las líneas de trabajo en él expuestas.

En lo que a literatura gótica —en general— se refiere, el autor de esta tesis cuenta la experiencia previa, adquirida con la realización del TFG *Dehumanized Sons at the* fin-du-globe*:* The *"Pictures"* of Dorian Gray *in the Context of Gothic Literature* (presentado en 2013) y del TFM *Donde habita el horror. Análisis de la espacialización gótica en dos obras de la literatura victoriana finisecular:* The Picture of Dorian Gray *y* The Turn of the Screw (presentado en 2014). Ambos trabajos se centraron en algunas de las manifestaciones de la literatura gótica y, por lo tanto, para poder desarrollarlos, fue necesario profundizar detenidamente en las características del género. Como se puede desprender de los títulos, ambos estudios examinan obras concretas de la tradición gótica decimonónica. Sin embargo, la lectura y análisis sólo de las obras objeto de estudio no era suficiente para llevar cada uno de los trabajos a buen término; se tuvo que acudir, por lo tanto, a otros exponentes del género, como *The Castle of Otranto* (1764), *Vathek* (1782), *Caleb Williams* (1794), *The Monk* (1796), *The Italian* (1797), *Wieland* (1798), *Frankenstein* (1818), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), *Dracula* (1897), etc. De este modo, se logró una visión mucho más acertada acerca del nacimiento, la evolución y los pormenores del género. Por otro lado, no sólo se recurrió a obras clásicas de la literatura gótica, sino que fue necesario iniciarse en el estudio y asimilación de la teoría producida con respecto a este movimiento literario. Así, los

escritos de David Punter o Fred Botting, entre otros, ya se utilizaron para el desarrollo de ambos trabajos. Desde entonces, y de forma ininterrumpida, se ha continuado ahondando en el conocimiento del este género, descubriendo y asimilado nuevas y variadas teorías, que han permitido que la compresión del mismo sea, cada día, más profunda.

Por su parte, la adquisición del conocimiento necesario con respecto a la persona y la obra de Flannery O'Connor es ardua tarea. Aunque los títulos fundamentales para conocer el estado de los estudios sobre la autora sureña se han abordado de forma pormenorizada en el estado de la cuestión, cabe aquí insistir en algunos de ellos. Los ya clásicos estudios realizados en nuestro país a cargo de María Isabel Montero y Gamíndez y Manuel Broncano Rodríguez, o los llevados a cabo en Estados Unidos por investigadores como Marshall Bruce Gentry o Robert H. Brinkmeyer (por citar sólo algunos) han contribuido a encauzar este trabajo hacia la consecución de los objetivos planteados, pues todos ellos han sido los investigadores punteros en temas flannerianos. Las distintas perspectivas aunadas por estas y otras figuras han contribuido a la configuración del marco teórico y contextual de este estudio. Es a partir de sus argumentos que se ha podido continuar con la investigación, si bien la presente tesis ha seguido un desarrollo distinto al expuesto por la mayoría de ellos. Así, tras establecer la relación de la autora de Milledgeville con la literatura gótica, se procede a indagar en los textos formales/no ficticios de la escritora (fundamentalmente sus ensayos y cartas, aunque también su *Prayer Journal*). Ahí se encuentra una valiosa fuente de información sobre las opiniones que Flannery O'Connor tenía acerca de una gran cantidad de asuntos, tanto cotidianos como trascendentes. La literatura se halla entre esos asuntos, y a través de estos escritos se puede ir esclareciendo la relación que mantenía con algunos elementos propios de la literatura gótica, como el Mal, la influencia de ciertos autores, o

una firme convicción de la presencia de lo sobrenatural. Los ensayos, recogidos en la colección *Mystery and Manners*, son una valiosísima fuente de información para aprehender la concepción de Flannery O'Connor acerca de la literatura y de la cultura sureña. Al ser muchos de ellos fruto de conferencias impartidas en diferentes universidades norteamericanas, el carácter erudito y académico de los textos les otorga un valor añadido, habiendo servido sus opiniones, presumiblemente, como inspiración a críticos y escritores que se estaban formando en ese momento. Las cartas, por su parte, fueron recogidas en el volumen *The Habit of Being*. En ellas, aparecen numerosos intercambios de opiniones entre O'Connor y otros autores de su época. Al ser documentos de corte más personal, en ellos se incluyen abundantes opiniones, aunque también recuerdos y experiencias. Sin embargo, como apunta Robert McGill, la importancia de esta colección es sólo parcial, pues los editores, Robert y Sally Fitzgerald, seleccionaron qué textos debían incluirse, dejando cartas fuera o, por ejemplo, omitiendo aquellas que O'Connor recibía.

Estos datos contribuyen a obtener un conocimiento más profundo de los gustos e inquietudes de Flannery O'Connor, permitiendo establecer que siempre tuvo presente lo gótico y lo sobrenatural. Por su parte, el *Prayer Journal* constituye, sin duda, la obra menos estudiada de la autora de Milledgeville. A ello contribuyó su tardío descubrimiento en 2013. Sin embargo, este diario de juventud (lo compuso cuando contaba 21 años) es una fuente inmejorable para acercarse a la religiosidad de O'Connor, siendo este un aspecto que, como se verá en las páginas siguientes, tuvo una importancia capital tanto en su vida como en su obra. En las páginas de este diario, se puede apreciar como la escritora mantiene una relación íntima y personal con Dios, con lo sobrenatural. Como se verá más adelante, este sentido de contacto con el otro lado la va a acompañar siempre, y se reflejará en sus escritos.

En lo que atañe a la metodología empleada para estudiar la relación de la obra de Flannery O'Connor con la literatura gótica, se aplica la habitual en el campo de los estudios de literatura comparada. Mediante la búsqueda de elementos y patrones comunes (personajes, escenarios, leitmotiv, temas, pasajes, referencias, etc.) entre la obra de Flannery O'Connor y la literatura gótica de corte clásico, se espera desarrollar el análisis planteado en los objetivos. Otra tendencia de esta disciplina es la que intenta relacionar las manifestaciones literarias con otras producciones artísticas de diversa índole: pintura, música, escultura, etc., lo que se conoce como "iluminación recíproca de las artes", y con diversas manifestaciones de una cultura concreta, como la filosofía, la religión, la historia, etc. (véase VILLANUEVA, Darío, 1994:106). Esta segunda tendencia tiene como objeto demostrar que la literatura no es un compartimento estanco, sino que las Artes, en su más amplio sentido, beben unas de otras y se influencian recíprocamente. Por ello, en esta tesis se demostrará que la obra de Flannery O'Connor no es tan estanca como ha apuntado la crítica de forma mayoritaria. No existe una sola lectura de los textos de la autora sureña, como no existe una sola interpretación de cualquier obra literaria. Los textos se pueden entender como entidades vivas, como apunta, en parte la teoría medioambientalista. Por ello, cada texto es un prisma infinito, con multitud de lecturas posibles, y que refleja muchos de los aspectos de la realidad en que fue fraguado.

En los Capítulos IX y X se aplica de forma extensiva la metodología de la literatura comparada, siendo utilizada para todos los cuentos de la autora de Georgia y para sus dos novelas. Cada pasaje se analiza con la profundidad necesaria como para poder determinar su relación (o la ausencia de ella) con la literatura gótica. Lo mismo se hace con los personajes, escenarios, escenas concretas, etc. Así, se determinará cada influencia que Flannery O'Connor pudiera tomar, directa o indirectamente, de la

literatura gótica, tanto en lo que se refiere a temas más o menos amplios como a referencias concretas. Durante este proceso se podrá apreciar que la literatura gótica ha jugado un papel mucho más clave en la producción de O'Connor del que hasta ahora se le ha otorgado. Esta metodología, aunque con una gran multitud de variantes, se centra en la búsqueda y examen de motivos comunes en obras pertenecientes a autores, momentos o tradiciones diferentes. Así, se pretende establecer que, más allá de las literaturas nacionales o de los movimientos literarios puntuales, existe un continuo temático y formal que trasciende fronteras y épocas. En palabras de Claudio Guillén: "Por literatura comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales" (recogido en VILLANUEVA, Darío, 1994:106). William Faulkner diría a este respecto: "[…] there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact" (recogido en VILLANUEVA, Darío, 1994:115). Esto se puede apreciar, por ejemplo, en cómo la obra de Flannery O'Connor, alejada temporal y espacialmente de la Europa e, incluso de los Estados Unidos de los siglos XVIII y XIX (cuando la literatura gótica nace y florece), asume sus mismos motivos, adaptándolos a su propio contexto. Por otro lado, los postulados de la escuela del *New Criticism* norteamericano también se hallan presentes en el análisis que constituye la parte central de este estudio. Una de las principales líneas de actuación de esta tendencia es la interpretativa, dando un significado a los textos con los que se trabaja. De este modo, a cada pasaje de los cuentos y novelas de O'Connor se le ha podido otorgar un significado concreto si se tiene en cuenta la tradición de la literatura gótica. Otra extendida corriente del *New Criticisim* norteamericano es aquella que pretende alejar el estudio de los textos de cualquier otro agente externo, prescindiendo del contexto, la historia, la psicología del

autor, etc., creando así un sentido de ahistoricismo (para más información sobre este tema, véase BERCOVITCH, Sacvan (Ed.): *The Cambridge History of American Literature. Volume 8: Poetry and Criticism, 1940-1995*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996). Debido a la amplitud de los postulados de este movimiento, un trabajo que persiguiese unos objetivos diferentes de los aquí expuestos podría encontrar significados diferentes en los mismos pasajes, dándole así al texto un significado infinito.

Capítulo IV

Justifiación sobre la selección de textos analizados

Como parte de esta metodología, otro de los objetivos es ofrecer una explicación y una valoración de las obras de Flannery O'Connor que han sido seleccionadas, y los motivos que nos ha llevado a tal decisión.

La obra de la autora de Milledgeville es una de las más ricas que produjo la literatura estadounidense en las décadas centrales del pasado siglo, especialmente si se tiene en cuenta tanto su brevedad en términos puramente cuantitativos, como los escasos años que tuvo la escritora para engendrarla. Sin embargo, tanto los relatos como las novelas de O'Connor han sabido desligarse de esas imposiciones cronológicas y alzarse como una producción independiente, plagada de numerosísimas referencias a tradiciones previas y que ha dado lugar a un universo literario que, aunque limitado, aún sigue siendo tema de discusión por parte de la crítica.

En el tema objeto de este estudio –analizar la relación de su obra con la literatura gótica— las narraciones de Flannery O'Connor pueden organizarse en diferentes grupos. Sin embargo, antes de ello, debería ofrecerse una breve explicación de por qué unos relatos han sido seleccionados y otros, por el contrario, han quedado fuera de este "canon" de obras góticas salidas de la pluma de la escritora. Esto ha sido fruto de un minucioso análisis de los cuentos[1] que ha permitido determinar que no todos presentan las características góticas que se pretenden estudiar y estudiar aquí. La presente selección difiere, por tanto, de otras anteriores, como la que ya hiciera Manuel Broncano en 1990. La clasificación de Broncano, como se desprende del título (*La aportación de Flannery O'Connor al cuento norteamericano. Análisis semiótico*), se

[1] Puesto que las dos novelas sí que se han incluido.

basa en características de corte semiótico, estructural y formal, centrándose, además, tan sólo en la narrativa breve. Nuestra clasificación, por su parte, se basa en características temáticas, atendiendo a los elementos semánticos que pueblan tanto los relatos como las novelas y que guardan relación con la literatura gótica, haciendo confluir la obra de O'Connor con la tradición gótica occidental y, más concretamente, con la tradición gótica americana, analizadas ambas más adelante.

A continuación, conviene establecer una clasificación interna de las obras objeto de estudio. Para ello, como muestra la siguiente tabla, se han establecido tres grupos principales, que más adelante, en la sección de esta tesis que se dedique a analizar los relatos y las novelas pormenorizadamente (Capítulo IX y X), se irán desgranando en grupos más pequeños, así como se irán estableciendo conexiones entre los grupos, de primer o segundo nivel. Los tres grupos que se han establecido son: novelas, relatos con una alta concentración de componentes góticos y relatos en los que los componentes góticos son más escasos o están más velados. El primer grupo resulta obvio; sólo añadir que ambas novelas, en especial *The Violent Bear It Away*, presentan un profundo grado de simbolismo gótico, como se estudiará en su momento. Son los dos siguientes grupos los que, quizá, requieren una explicación más detallada. La clasificación, como se ha dicho más arriba, se ha hecho siguiendo premisas eminentemente temáticas. Sin embargo, también se ha recurrido a componentes estructurales cuando ha sido necesario como, por ejemplo, a la hora de analizar los espacios. Aquellos que se han incluido en el segundo grupo, son los que, entre sus páginas, presentan con mucha (o con bastante) claridad elementos góticos suficientes como para ser clasificados dentro del canon de la literatura gótica. Estos elementos pueden ser de muy distinta índole, como se explicará en su momento: personajes, espacios, tramas, situaciones, leitmotiv, etc. Por su parte, los relatos incluidos dentro del tercer grupo son todos aquellos cuyas características

góticas, aunque existentes, son más escasas o menos obvias que en los del segundos grupo. Como se podrá ver, muchos de ellos se incluían en la colección *The Geranium*, que constituyó la MFA Thesis de Flannery O'Connor en la University of Iowa. De ello se deduce, quizá, que O'Connor siempre tuvo la predisposición de convertirse en una escritora cuya obra presentara una gran carga gótica y sobrenatural[2]. Siendo esto así, esta primera colección debería tomarse como los primeros pasos del camino que más tarde recorrería, cuando aún estaba en proceso de aprendizaje del oficio de escritora y cuando todavía estaba luchando por hallar y fijar su estilo.

[2] Como se puede deducir, por ejemplo, de ciertos pasajes de sus ensayos, en especial "Introduction to *A Memoir of Mary Ann*", donde muestra su repulsa por el realismo, motivo por el cual rehusará escribir la biografía de la niña: "[…] that I was not the one to write the factual story"; o en "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction". Más tempranamente, ya en su *Prayer Journal* daría muestras de esta predisposición: "Let me get away dear God from all thins thus 'natural.' Help me to get what is more than natural into my work – help me to love & bear with my work on that account" (2013:18).

Novelas	Relatos con una gran concentración de elementos góticos	Relatos con una concentración de elementos góticos más velada
Wise Blood *The Violent Bear It Away*	"A Good Man Is Hard to Find" "The Life You Save May Be Your Own" "The River" "A Circle in the Fire" "The Displaced Person" "A Temple of the Holy Ghost" "Good Country People" "A View of the Woods" "The Comforts of Home" "The Lame Shall Enter First" "Revelation" "Judgment Day"	"An Afternoon in the Woods" "The Geranium" "The Barber" "Wildcat" "The Crop" "The Turkey" "The Train" "The Peeler" "The Heart of the Park" "You Can't Be Any Poorer Than Dead" "Greenleaf" "The Enduring Chill" "Everything That Rises Must Converge" "The Partridge Festival" "Parker's Back"

PARTE II: EL CONCEPTO DE “GÓTICO” Y SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Capítulo V

Definición, génesis y primera evolución del concepto de "gótico" y la literatura gótica

V.1: Aproximación a la definición del género gótico

Desde sus orígenes, en la segunda mitad del siglo XVIII, muchos han sido los críticos y teóricos que han intentado arrojar luz sobre la compleja cuestión de definir la naturaleza de la literatura gótica. A día de hoy, intentar ofrecer una definición con validez universal y que abarque todas las manifestaciones (literarias, cinematográficas, de cultura de masas, etc.) que participan de este género es una tarea ardua y casi imposible. No en vano, la literatura gótica, en su desarrollo durante los últimos 250 años, ha producido ejemplos de muy diversa índole que la crítica no ha dudado en calificar como góticos. Desde la publicación de *The Castle of Otranto* en 1764 hasta las manifestaciones más recientes (tómense como ejemplo la obra de autores como Stephen King o las películas que, recurrentemente, pueblan las carteleras de los cines de todo el mundo) numerosas creaciones pertenecientes a muy diversos géneros se han calificado bajo la etiqueta de "gótico", tal y como afirma el crítico británico Clive Bloom:

> "Furthermore, the nature of the gothic is so disparate that it can include (because of formal similarities) Works of fiction that contain neither supernatural nor horror elements but which do contain similar attitudes to setting, atmosphere or style" (2007:1).

El teórico Kelly Hurley también ha intentado ofrecer una definición de este resbaladizo término literario, abarcando las distintas ramificaciones que el género ha manifestado, desde sus orígenes hasta sus manifestaciones más recientes y controvertidas:

> As David Punter puts it, we can define the Gothic "as a historically delimited genre or as amore wide-ranging and persistent tendency within fiction as a whole" (*Literature of Terror*, I, 12), and some critics have wondered whether the genre Gothic should be said to exist at all after

> 1825 or so. Nicholas Daly, for one, rejects the formulation of Gothic as a literary "mode" that lingers on, in Victorian period and afterwards, like "the ghost of eighteenth-century Gothic fiction." Such a formulation, he argues, may be both overly capacious and overly constricting. If we understand Gothic as a genre that reemerges at different historical moments and is designed to explore and manage "the taboo areas of particular culture," then nearly any text that treats social transgression may be understood as Gothic, rendering the category meaningless. At the same time, it will become difficult to read a text claimed as an instance of the genre as doing anything except managing cultural anxieties.
>
> Most critics, nonetheless, have found it useful to retain an understanding of Gothic as a transhistorical genre. Its plots elements and setting may change, but its plots still remain exorbitant, piling incident upon incident for its own sake, and its settings are still overcharged with a fearsome and brooding atmosphere. The nature of social transgression may differ from one era to another, and clinical understandings of mental disorder shift as well, but the Gothic still shows a fascination with extreme behaviors and derangements of human subjectivity. The genre is about excess, Fred Botting argues in *Gothic*: excessive imagery, excessive rhetoric, excessive narrative, and excessive affect. Thus we may easily describe a novel like *Moreau* – structured on good scientific principles but marked by its frequent and graphic depiction of grotesquely liminal bodies, the overheated language of its narrator, and hysterical moments of narrative disjunction and refusal– as Gothic rather than (or as well as) science fiction (2011:193-194).

Etimológicamente, se ha querido ligar el término "gótico" con los pueblos godos. Los antiguos godos fueron un conjunto de pueblos bárbaros[3] que, en el siglo quinto de nuestra era, irrumpieron en el Imperio Romano y acabaron por destruirlo. Los godos eran lo opuesto a aquello que Roma representaba (orden, civilización, etc.). De ahí la primera acepción del término "gótico" según el Diccionario de la Real Academia Española: "Perteneciente o relativo a los godos"[4]. Durante el siglo XVIII, la intelectualidad británica protagonizó un resurgimiento del interés por las épocas oscuras de la Edad Media, aquellas que abarcan el período desde aproximadamente el siglo V hasta el Renacimiento carolingio (siglos VIII-IX). Es en esta época cuando una serie de historiadores, literatos, filósofos etc. comenzaron a orientar sus estudios (o parte de ellos) hacia la recuperación y el conocimiento de este período sombrío de la historia, dejado de lado hasta ese momento y considerado como un período menor.

[3] Siendo quizá los más famosos visigodos y ostrogodos que, respectivamente, fundaron sendos reinos en la Península Ibérica y en Italia.
[4] http://lema.rae.es/drae/?val=g%C3%B3tico (Consultado el 27 de diciembre de 2014).

En lo que a Gran Bretaña se refiere, los siglos medievales se corresponden con una época convulsa de su historia, enmarcada por el abandono de los romanos de la isla y por las reiteradas invasiones que se sucedieron (sajones, anglos, pueblos nórdicos…). Este proceso culminaría en 1066 con la llegada de los normandos encabezados por Guillermo el Conquistador. En el plano literario, el XVIII se caracteriza por ser el siglo en el que se publicaron una gran cantidad de obras (de todo tipo, como se verá más adelante) en relación al supuesto pasado gótico de la isla, rescatando del olvido no sólo los hechos históricos pretéritos, sino también las formas literarias que, supuestamente, utilizaron estos pueblos bárbaros para plasmar sus composiciones. Paradigmático es el caso de Ossian[5], el supuesto bardo gaélico cuyas obras traduciría, en la década de 1760, el amigo de Horace Walpole, James Macpherson (1736-1796). Sin embargo, este no es el único ejemplo. Como apunta Sue Chaplin "Gothicism was associated not with barbarism, but with a freedom-loving people who were the true ancestors of the English" (2011:10); esto promovió que una gran cantidad de intelectuales procedentes de todos los ámbitos comenzaran a producir obras muy dispares utilizando un "punto de vista gótico", es decir, clamando hacia este supuesto pasado heroico en el que la libertad y la justicia habían sido las enseñas de la sociedad inglesa. Obras como la de Gibbon *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776) y de William Blackstone *Commentaries on the Laws of England* (1765-9) son buenos ejemplos de este fenómeno. El primero, desde el punto de vista de la historia y la política, y el segundo, desde el Derecho, intentan mostrar al lector del siglo XVIII la época y la supuesta ideología de los godos como ejemplo en el que inspirarse y casi como destino inevitable de todos los pueblos civilizados. Así pues, lo gótico (o el gusto por lo gótico que potenció su "revival" en la segunda mitad del siglo XVIII) nace rodeado e

[5] Las supuestas obras de Ossian gozaron de una gran popularidad en su momento, incluso cuando el escándalo salió a la luz en 1803 y se demostró que había sido el propio Macpherson el autor de dichos poemas.

imbricado con la historia, relación de la que ya no podrá desasirse prácticamente durante todo su desarrollo. En el caso concreto del gótico sureño, objeto central de esta investigación, este sentimiento de unidad con el pasado histórico será, si cabe, aún más determinante, como se apreciará en los apartados correspondientes.

No sólo la historia, sino también la ideología del momento marcaron crucialmente el desarrollo de la literatura gótica durante sus primeras décadas de existencia. Será esta también una característica que la acompañará durante todo su desarrollo y marcará los principales momentos de renovación del género llegando, en algunos casos, a convertirse en un agente de modificación de la ideología nacional de un país. En el momento de su nacimiento, la novela gótica se enmarca en el período histórico en que Gran Bretaña estaba conformándose como nación. Tras el período convulso que supuso el siglo XVII, con la ejecución de Carlos I, la expulsión de Carlos II o la Revolución de 1688, se llega a una etapa de estabilidad a comienzos del siglo XVIII que facilitará la posterior prosperidad y superioridad económica y política de Gran Bretaña durante el siglo XIX. La culminación de este proceso se puede situar en 1707, con la unificación de los Parlamentos de Inglaterra y Escocia, lo que supuso la definitiva unión de ambas coronas y el nacimiento del Reino Unido. En el terreno político Gran Bretaña estaba intentando hacerse un hueco en la Europa del Barroco y la Ilustración, mientras que en el terreno religioso se fue acentuando el proceso de diferenciación del continente iniciado en el siglo XVI con la Reforma de Enrique VIII. Tras la forzada renuncia del último monarca católico de Inglaterra (Carlos II), la ley fue modificada para que un seguidor de la Santa Sede no pudiera ocupar el trono británico, por lo que el siglo XVIII ha de entenderse, en definitiva, como el momento en el que Gran Bretaña buscaba el reconocimiento, tanto dentro como fuera de sus fronteras, como ente diferenciado del resto de potencias europeas en el plano religioso. Es el

momento en el que más se acentúa el sentido de "nacionalismo anglicano" y oposición al Catolicismo desde los tiempos de la Reforma. La novela gótica vino, pues, a contribuir a este nuevo sentimiento nacionalista que estaba surgiendo en la mentalidad colectiva británica. Mediante el procedimiento de situar la acción de la mayor parte de las tramas de las novelas góticas de estas primeras décadas en países meridionales y orientales, se conseguía reforzar ese sentimiento de superioridad de la civilización europea, sublimada en Inglaterra, y de la religión protestante, opuesta a la barbarie representada por la Iglesia Católica y sus manifestaciones en la literatura y en la cultura popular (Inquisición, monjes demoniacos, monasterios como símbolo de opresión y perversión, etc.). Habrá que esperar al desarrollo del gótico norteamericano para asistir a una "domesticación" del género, es decir, para encontrar historias góticas situadas en el mismo contexto crono-tópico de los autores.

La palabra "gótico", por derivación de su relación con los pueblos germánicos, también se asocia a aquello que no se amolda a un canon. En consecuencia, si se considera el término respecto a la literatura, los escritos que se incluyan bajo el apelativo de "gótico" tienen necesariamente que ser irracionales; los sentimientos gozarán, por tanto, de una mayor importancia que las ideas. Sin duda, el irracionalismo va a ser una de las características principales del nuevo género, pero no será la única. La inclusión del elemento sobrenatural, la revalorización de lo "oscuro" o la utilización de elementos de la naturaleza (una naturaleza que evolucionará hasta tornarse amenazadora y escalofriante) también adquirieren una gran importancia. Durante la primera parte del siglo XVIII ya se producen obras que anuncian la posterior eclosión del género gótico hacia el final de la centuria, tal y como señalan David Punter y Glennis Byron:

> Crucial to the Augustan ideal, as embodied in, to take a major example, Alexander Pope, is that the early classical poets had already found out and indeed described the secrets of the natural world; it would therefore be presumptuous of a poet or any other writer to claim to be

> discovering novelty; the task was instead to express old truths in increasingly beautiful and arresting forms. But it is also important to notice that as early as the 1740s we can trace the development of a form of poetry which was radically different from anything Pope advocated, and which came to be called 'graveyard poetry'. Graveyard poetry is significant here because it prefigures the Gothic novels in several ways, and its emergence was sudden and dramatic: Edward Young's massive *Night Thoughts* came out between 1742 and 1745; Robert Blair's *The Grave* in 1743; James Hervey's major work, *Meditations among the Tombs*, between 1745 and 1747; Thomas Warton's *On the Pleasures of Melancholy* in 1747; and Gray's famous *Elegy in a Country Church-Yard* in 1751 (2011:10).

V.2: Nacimiento del género, orígenes y principales características

Tradicionalmente, se sitúa el nacimiento de la novela gótica en el año 1764, con la publicación de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole en las prensas de Strawberry Hill. Sin embargo, aunque esta novela se considera como el primer ejemplo de literatura gótica "pura", no se puede afirmar que fuese la primera obra literaria de la tradición occidental que tratase una temática "gótica". Así, desde los orígenes de la literatura, ha habido obras que ya presentaban muchos de los rasgos característicos de las novelas góticas de los siglos XVIII, XIX y XX. Algunos de estos rasgos se pueden cifrar en términos de apariciones sobrenaturales, descripciones de naturalezas o ambientes de carácter salvaje, presencia de la muerte, conductas violentas, etc. Ya desde la Antigüedad, la literatura "culta" ha acusado numerosos ejemplos de estas características, aunque sería incluso posible rastrear sus más remotos orígenes hasta el surgimiento del lenguaje y la conciencia en los seres humanos, adentrándonos en el ámbito de la narración oral, tal y como apunta Andrew Mario Escudero:

> […] such conventions were formed from an intricate discursive tradition that may be traced to the ancient art of storytelling, a common discursive activity that precedes the development of formal writing, literacy. Ancient storytelling and the conventions that were applied by bards of antiquity were memorized, taught, borrowed, reinvented and adapted into long intricate oral epic poems that were normally sung to audiences from memory. As language systems developed into more sophisticated forms such epics also developed into copiously informative discursive devices of knowledge transmission (2012:124).

Las "epics" a las que alude este crítico serían de muy variada índole, pero cabe pensar que las narraciones con tintes "sobrenaturales", es decir, aquellas sobre los miembros de la comunidad que hubiesen fallecido o sobre las fuerzas (por entonces) inexplicables de la naturaleza ocuparían un lugar destacado, puesto que lo misterioso era (y aún es) parte inseparable de la existencia humana.

Conforme la literatura fue adquiriendo categoría de producción cultural y los sistemas de escritura se desarrollaron, estas creaciones orales fueron fijadas también, lo que ha permitido que, a día de hoy, tengamos conocimiento de algunas de ellas. Una de las más antiguas y famosas es el Poema de Gilgamesh (2500-2000 a.C.), en el que aparecen algunos elementos proto-góticos. A pesar de que la obra presenta una riqueza de matices que merecerían un estudio en profundidad, aquí se mencionan sólo algunos de ellos, por considerarlos más relacionados con el posterior desarrollo de la literatura fantástica que, andando el tiempo, derivaría en la literatura gótica[6]. Uno de los pasajes más esclarecedores es el reencuentro en el príncipe Gilgamesh y su difunto amigo Enkidu tras la vuelta de este último desde el inframundo. Ahí, por primera vez en la literatura escrita, se aprecia la aparición de un espectro, y la posibilidad de quedar atrapado en un universo paralelo de connotaciones cuasi-infernales. Así, el lamento de Gilgamesh a Enki para poder ver por última vez a su difunto amigo –junto con la efectiva vuelta de éste—constituye el primer pasaje sobrenatural de tradición literaria occidental:

> -Héroe, valiente Nergal, de acuerdo a mis/ órdenes/ abre solamente el acceso del Infierno/ para que el espectro de Enkidu pueda salir del/ Infierno/ y pueda informar a su hermano de las reglas del Infierno […]

[6] Para profundizar en el estudio de las diferencias entre literatura y fantástica se recomienda la obra del Dr. Juan Herrero Cecilia *Estética y pragmática del relato fantástico* (Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).

> -El héroe, el valiente Nergal, accediendo a sus/ órdenes/ abrió solamente el acceso del Infierno/ y el espectro de Enkidu, como un soplo de viento/ salió del Infierno (2007:Tablilla XII, Columna III, versión asiria y texto sumerio, vv. 79 y 82-84, p. 187).

Los fragmentos siguientes (Columnas IV, V, VI y Anexo) constituyen el diálogo entre Gilgamesh y el espectro de Enkidu, en el que el primero interroga al segundo sobre las normas del Infierno y quiénes lo habitan. Como se verá más adelante, esta estructura será reutilizada posteriormente por otros autores de la Antigüedad, como Homero en su *Odisea*.

Por otro lado, la Biblia judeocristiana también aportará su granito de arena a la configuración del imaginario sobrenatural de la cultura occidental. El concepto bíblico de Infierno, así como la prestancia del Dios veterotestamentario o la presencia de seres sobrenaturales, como ángeles (Gn. 18, 1-15 o Tb. 12)[7], demonios (Gn. 3), etc. va a ser una de las fuentes más ricas de la que beberán, no sólo los autores de novela gótica, sino la mayor parte de los pertenecientes al canon occidental. Pasajes como el comienzo del libro de Job (capítulos 1 y 2) tendrán una gran influencia en la conformación de motivos literarios tan trascendentales como el del Doctor Fausto, una de las fuentes más directas del género gótico, tanto en su versión de Christopher Marlowe (1589-1593) como en la de Johann Wolfgang von Goethe (1772 y ss.).

Por su parte, la literatura clásica grecolatina, partiendo de ejemplos y modelos anteriores, también presenta escenas con un marcado carácter proto-gótico. Como ya se ha anunciado más arriba, algunas de las más representativas son los viajes de Odiseo (Canto XI) y Eneas (Libro VI) –en la *Eneida* del romano Virgilio– por los inframundos del Hades. Como ya hiciera Gilgamesh con el retornado Enkidu, estos personajes querrán conocer el funcionamiento del Hades, así como las leyes que lo rigen o la experiencia de algunos de los moradores de ese universo paralelo. Estos pasajes, así

[7] Todas las citas bíblicas han sido tomadas de la *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.

como la inclusión de ciertos personajes como las sirenas o la Circe homéricas (Cantos X y XII), van a coadyuvar en la configuración de escenas que, si bien no dejan de pertenecer a la literatura épica, profetizan algunos de los leitmotiv más interesantes y fructíferos de la literatura fantástica y gótica hasta nuestros días.

El paso de la Antigüedad a la Edad Media va a propiciar que la literatura popular de corte sobrenatural vuelva a resurgir, si es que alguna vez había entrado en una decadencia previa. Sin embargo, la ruralización de la sociedad, así como las invasiones bárbaras y el acusado analfabetismo de la inmensa mayoría de la población del continente europeo, provocaron que este resurgir volviera a situarse en el campo de la oralidad, como ya ocurriera en sus orígenes. Las brujas, los aparecidos, las posesiones demoniacas, etc. constituirán una parte sustancial del imaginario europeo medieval, dejando incluso huellas de ello en el arte y en las crónicas. Las leyendas actuales hunden sus raíces en este período medieval, en el que se comienzan a configurar los núcleos de población que van a perdurar a lo largo de los siglos. Algunos hechos históricos, como la Peste Negra de 1348, o el establecimiento de la Santa Inquisición (en el siglo XIII en Francia y en el XV en los reinos hispánicos), también van a contribuir a confeccionar ese caldo de cultivo del que siglos más tarde surgirá la novela gótica.

Con la llegada de los siglos XVI y XVII, y la primera ola de racionalismo que recorrió Europa, parecía que estos miedos estaban condenados al destierro, siendo propios de épocas oscuras dominadas por la incultura y la barbarie. No obstante, algunos autores de estos siglos decidieron incorporar elementos góticos a sus obras[8].

[8] Para una visión más panorámica de lo sobrenatural en la literatura inglesa de los siglos XVI y XVII, véase ESCUDERO, Andrew Mario: "Gothic Literary Progenitors: Evil, Madness and the Supernatural", en ESCUDERO, Andrew Mario: *Exhuming Caliban: Gothic and Madness in Late Twentieth and Twenty-first -Century Caribbean Literary Fictions* [Tesis doctoral presentada en la University of California San Diego, en 2012] (Disponible en https://escholarship.org/uc/item/0wv917tw).

Uno de los más destacados (y de mayor influencia en la literatura gótica, como apunta, entre otros Sue Chaplin –2011:11-13–) fue William Shakespeare (1564-1616), cuyas obras presentan elementos que más de un siglo más tarde recuperarán los novelistas góticos. Los espectros de (entre otras) *Hamlet* (1599-1602) o *Richard III* (1592), las brujas de *Macbeth* (1606), o la explícita violencia de prácticamente todos sus dramas históricos, serán de una importancia impagable para el devenir sobrenatural de la literatura al finales del siglo XVIII.

Aunque es cierto que, en la novela de Walpole encontramos el primer ejemplo de literatura gótica "pura", se escribieron, a lo largo del XIX, otras obras que preconizaban los principales temas de los que se iba a servir el nuevo género y que, a grandes rasgos y haciendo las salvedades específicas de cada ejemplo nacional concreto, son las que se mantienen a día de hoy. Más allá de la poesía lúgubre y oscura de los *Graveyard Poets*, la novelística, que durante toda la centuria estaría en constante renovación y ebullición en las letras inglesas, también provee de buenos ejemplos de temas considerados "góticos". La violación y el suicidio presentes en *Clarissa, or, the History of a Young Lady* (1748), de Samuel Richardson (1689-1761) son quizá los más sobresalientes.

Sin embargo, con *The Castle of Otranto* se abre una vía diferente. A pesar de que la obra de Horace Walpole toma muchos elementos de la tradición folclórica europea[9], el planteamiento que se hace es novedoso en tanto que la organización que se le da es, por primera vez en la historia literaria, el de una novela perfectamente estructurada[10], y en tanto que consigue crear una brecha en la tradición literaria "culta" del continente europeo. Asimismo, *The Castle* es la obra que sirve para dar una

[9] Como hará, en gran medida, toda la literatura gótica.
[10] Siguiendo los modelos aristotélicos.

definición, tanto terminológica como temática, a este nuevo género. En el plano terminológico, resulta obvio que se adoptara el vocablo gótico para referirse a esta nueva literatura pues, en la segunda edición de la novela, esta aparece subtitulada como *A Gothic Story*, haciendo una referencia al movimiento "goticista" aludido más arriba y que se desarrolló tan ampliamente en la Gran Bretaña de la Ilustración. En el plano temático, por su parte, la definición que se ofrece es de índole mucho más literaria y crítica. Se puede afirmar, efectivamente, que en *The Castle of Otranto*, se encuentran ya muchas de las características que van a poblar la novela gótica, al menos durante sus primeras décadas de existencia. Por un lado, tenemos un castillo que, junto con la abadía, se va a convertir en el espacio paradigmático que elijan los autores de novela gótica para situar los escenarios de sus tramas. Por otro, se puede apreciar que la trama de la novela se abre con un hecho portentoso, sobrenatural: la muerte del joven Conrad el día de su boda aplastado por un yelmo gigante. Así pues, la inclusión de elementos fantásticos y sobrenaturales va a ser otra característica (quizá la principal) de la literatura gótica. A lo largo de la novela, aparecen otra serie de localizaciones y elementos estructurales que contribuirán a conformar el posterior imaginario temático de la novela gótica. Entre ellos, se puede destacar la estrecha relación entre los hechos centrales de la novela y el elemento religioso, materializado en la abadía cercana al castillo y en la que transcurre parte de la acción y en la figura de Friar Jerome. Por otro lado, los pasadizos que recorren el castillo en su parte subterránea, así como la casi demoniaca actitud de Manfred (con intentos de violación, incesto, asesinatos, etc.) o el carácter sobrenatural de la resolución de la historia, son otras de las características que los sucesivos autores góticos van a explotar magistralmente, haciendo de ellos los paradigmas de toda obra que aspirase a ser considerada gótica[11].

[11] Para una más profunda revisión de *The Castle of Otranto*, véase CLERY, E. J.: "Introduction", en

A partir de la obra de Walpole, y durante el resto del siglo XVIII, la literatura gótica floreció como pocas veces ha ocurrido en la historia de la cultura occidental, primero en el ámbito anglosajón y, a medida que el cambio de centuria se aproximaba, en el resto del continente, numerosos autores decidieron sumarse a la línea iniciada por *The Castle*. Una de las más famosas (y exitosas) fue Ann Radcliffe, cuyas obras están consideradas como auténticos "bestsellers" de la década de 1790. Especialmente las tres novelas que componen la parte central de su producción (*The Romance of the Forest* –1791–, *The Mysteries of Udolpho* –1794– y *The Italian* –1797–) sirven para seguir el desarrollo de la novela gótica en el último tramo de la centuria. Como ya ocurría con *The Castle of Otranto*, la acción de las obras de Mrs. Radcliffe se sitúa en lugares de la Europa meridional, con el objetivo de acentuar esa dicotomía Norte-Sur, civilización-barbarie, Protestantismo-Catolicismo a la que ya se ha aludido más arriba. Por otro lado, la obra de Ann Radcliffe sí que presenta una serie de novedades con respecto a la producción anterior; novedades que van ser mantenidas por sucesivos autores prácticamente hasta nuestros días. Una de ellas es la "exteriorización" de los miedos o de las escenas de tintes sobrenaturales. Esta "exteriorización" ha de entenderse no como un avance hacia lo que a finales del siglo XIX pasará a conocerse como fantástico interior, sino como un cambio en las localizaciones de sus argumentos. Mrs. Radcliffe decide, en algunos momentos de su obra, prescindir de los agobiantes y cerrados castillos y abadías[12] para situar las angustias de sus personajes en lugares externos ligados a la naturaleza, especialmente bosques. Los bosques, con su toque de desconocido, de salvaje, de "uncanny", van a pasar a constituir una localización capital

WALPOLE, Horace: *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. vii-xxxviii, y CORREOSO RODENAS, José Manuel: "*The Castle of Otranto* como paradigma de la literatura gótica", en CORREOSO RODENAS, José Manuel: *Donde habita el horror. Análisis de la espacialización gótica en dos obras de la literatura victoriana finisecular:* The Picture of Dorian Gray *y* The Turn of the Screw. Trabajo Fin de Máster defendido en la Facultad de Humanidades de Albacete [Universidad de Castilla-La Mancha, 2014].

[12] Aunque los castillos y las abadías no van a dejar de estar presentes.

en futuras novelas góticas en Europa y, muy especialmente en Estados Unidos. Efectivamente, los bosques americanos, con su carga temática de frontera, de separación entre civilización y barbarie, casi entre vida y muerte, se convertirán en el principal escenario de muchas de las obras del llamado gótico norteamericano, como se tendrá la oportunidad de ver más adelante. La otra novedad es la resolución que Mrs. Radcliffe da a los conflictos planteados en sus novelas, como apunta Robert Miles "Radcliffe looked back to the novel of sensibility, […] And […] Radcliffe explained the supernatural as the product of the natural, […]" (2000:41). Esta explicación racional de los supuestos fenómenos sobrenaturales será un recurso ampliamente explotado por autores venideros en los siglos XIX y XX.

Ann Radcliffe también ofrece valiosas contribuciones en el campo de la teoría sobre la novela gótica, especialmente en lo que a la diferenciación de las dos principales tendencias de la misma se refiere. Mediante la definición de los términos *terror* y *horror* se puede apreciar los dos principales caminos que tomó la novelística gótica a finales del siglo XVIII y principios de XIX: la tendencia popular y la tendencia culta, coincidiendo la primera con el *horror* y la segunda con el *terror* radcliffeano. Según la novelista inglesa, la diferencia entre ambos vocablos radica en que "Terror expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life. Horror contracts, freezes and nearly annihilates them" (1826:149). Siguiendo una vez más a Miles, se puede afirmar que:

> Radcliffe begins with what it is that induces horror or terror in the viewer, where terror forms the basis of the sublime. An explicit representation of threat induces horror, whereas terror depends on obscurity. The difference turns on materiality. Terror is an affair of the mind, of the imagination; when the threat takes a concrete shape, it induces horror, or disgust. When Radcliffe heroines fear physical injury or rape, they react with horror; when the inciting object is immaterial, such as the suggestion of preternatural agency of ghostly presence of the divine nature, they experience uplifting terror (2000:41).

A diferencia de esta primera tendencia más "culta", la llamada popular tiene sus máximos representantes en Matthew Gregory Lewis (1775-1818) y William Beckford (1760-1844). Esta segunda tendencia se caracteriza por seguir los pasos del *horror* de Ann Radcliffe. En las novelas de estos autores, como *The Monk* (1796) y *Vathek* (1786), no hay una explicación racional que aclare los hechos sobrenaturales que han tenido lugar a lo largo de la trama, sino que todo queda en suspenso, con unos personajes que son simplemente malvados y con la inclusión de nuevos elementos que contribuyen a acentuar la atmósfera gótica y maligna de la novela, como es la aparición de la figura del Demonio (el judeocristiano y el musulmán) en las dos novelas citadas anteriormente. Esta será la tendencia que goce de una mayor popularidad entre el público europeo y la que ocupe prácticamente todo el desarrollo de la novela gótica hasta 1820, momento en el que ésta se transforma, como se verá a continuación.

A pesar de que su obra no puede ser calificada de gótica, la producción del marqués de Sade (1740-1814) ha contribuido en gran medida a afianzar los conceptos y las características que han definido el género desde 1800 aproximadamente. La utilización por parte de Sade de algunos de los principales elementos estructurales de la novela gótica, así como los artículos y otros escritos del marqués en relación a este género "revolucionario" han servido tanto a escritores como a críticos para establecer una definición de la literatura gótica desde épocas muy tempranas. El marqués de Sade suele ser considerado como el primer crítico que valoró teóricamente la literatura gótica, ofreciendo definiciones como la siguiente: "[The Gothic novel is] the necessary fruit of the revolutionary tremors felt by the whole of Europe" (recogido en JONES: 2002:9). No son de extrañar las afirmaciones del marqués, pues se producían en una época convulsa de la historia europea, con la Revolución Francesa aún cercana y con sus más inmediatos efectos (guerras napoleónicas) aún vigentes; tal y como apunta Sue Chaplin:

> The relation between the Gothic and its political contexts, which had been apparent in the fifty years before, becomes especially marked in the period after the French Revolution. This period was characterized by anti-French and anti-Catholic sentiment in the British establishment which persisted until the end of the Napoleonic wars in 1815. Notions of the 'Gothic' were incorporated, moreover, into the dominant political discourses of the period. The 'Gothic' Anglo-Saxon constitution was invoked as the antidote to dangerous revolutionary aspirations, on one hand; on the other, the revolution was figured as a traumatic 'Gothic' event and Gothic novelists themselves figured as a traumatic 'terrorist novel writers' (2011:14).

Por otro lado, las novelas de Sade contribuyeron a afianzar el imaginario gótico entre la intelectualidad europea de ese momento. Algunos ejemplos, como *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791), *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1799-1800) o *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (compuesta en 1785 y publicada entre 1931 y 1935) participan de muchos de los elementos más reconocibles de la novela gótica, como pueden ser las abadías como escenarios principales, la depravación moral y sexual de los religiosos que las pueblan, las muertes violentas, violaciones, incestos, etc.

V.3: 1820, el *turning point* de la literatura gótica

A principios del siglo XIX, gracias a las contribuciones del marqués de Sade y a la labor novelística de algunos autores británicos (como William Godwin y Charles Robert Maturin) la novela gótica continuó su desarrollo hasta aproximadamente 1820[13]. Este año acontecen varios sucesos en el panorama literario europeo que merecen ser tenidos en cuentan, pues en gran manera explican lo que sucedió con la novela gótica a lo largo del siglo XIX. Por un lado, se aprecia que, al término de la Guerras Napoleónicas y con la restauración de las monarquías en Europa, la literatura vuelve a hacer ostentación de rasgos más conservadores, como ya hiciera en el siglo XVIII, pero siguiendo nuevos modelos estilísticos[14]. En lo que

[13] Se toma convencionalmente esta fecha por considerarse que todas (o la mayoría) las novelas góticas de primera línea fueron compuestas y publicadas antes de la misma, aunque hay algunos ejemplos como la obra del escocés James Hogg (1770-1835) *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) que datan de algunos años después.

[14] La novela será ahora el género por excelencia gracias, en gran medida, a la novela gótica de finales del siglo XVIII.

a los temas se refiere, los escritores (principalmente franceses, que van a ser el nuevo centro de la literatura europea) tienden a orientar sus producciones hacia el realismo, objetivo que se conseguirá hacia la mitad de la centuria. Por otro lado, el afianzamiento de la Revolución Industrial propició el auge de la clase burguesa, con un especial gusto por la novela, aunque también con un especial recelo hacia la fantasía, lo que provocó que la novela gótica entrara en una fase de decadencia. A pesar de esta decadencia, el género no desaparece, sino que sufre una serie de cambios.

Tradicionalmente, la crítica ha considerado que esta novela gótica "de primera generación" acaba con dos obras que presentan una serie de diferencias con la producción de las décadas anteriores y que han tenido una gran influencia en la literatura y en la cultura posteriores: *Frankenstein: or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) y *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin (1782-1824).

A partir de esta fecha, la literatura gótica comienza un proceso de imbricación y de asimilación al resto de géneros literarios que se desarrollaron a lo largo del siglo, como la novela realista, la novela naturalista, el relato policiaco, etc. En palabras de Robert Miles "[…] after 1820 the Gothic does not go away, but migrates into other forms and media, or undergoes generic recrudescence" (2011:60). Los autores de estos nuevos géneros recogieron los principales elementos de la novela gótica (que, a través de los románticos, habían gozado de una gran popularidad entre el público) y los reformularon para adecuarlos a los nuevos cánones. Así, es posible encontrar en obras eminentemente realistas pasajes, personajes o ambientaciones que

recuerdan sobremanera a aquellos de la novela gótica[15]. Un caso aparte es el relato policiaco, descendiente directo de la novela gótica, de la que toma una gran serie de características, partiendo del hecho de la investigación de un crimen, que puede ser real o ficticio. Desde sus más primarios orígenes en los *Newgate Calendar* hasta su postrero desarrollo en el siglo XIX con las obras de, entre otros, William Wilkie Collins (1824-1889) o Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) la literatura detectivesca ha estado indisolublemente unida al género gótico, tanto en sus ambientaciones, motivos, personajes, etc., como en el propio desarrollo de las tramas[16].

El crítico Davenport-Hines ofrece una explicación de cómo el género gótico se ha adaptado a los sucesivos cambios y avatares histórico-estéticos que ha sufrido la cultura occidental en la que se ha desarrollado:

> Gothic has always had the versatility to provide imagery to express the anxieties of successive historical epochs. It has provided fantasies and isolation-which since the seventeenth century have gratified, distressed or chilled consumers of paintings, ornaments, buildings, literature, cinema and clothes. With such antecedents it has easily filled the imaginative vacancy left by the death of Satan (1998:79).

Así se explica que la literatura gótica no haya desparecido en más de dos centurias de existencia y se comprenden los cambios que ha sufrido en las diferentes sociedades en las que se ha desarrollado. En cada uno de los momentos históricos, sociológicos y culturales en los que ha habido autores dispuestos a producir relatos góticos, su narrativa se ha adaptado a las circunstancias, adoptando y desarrollando los miedos concretos de cada momento y de cada sociedad. De este modo es posible incluir, bajo la etiqueta de gótico, obras tan diferentes como puedan ser las de Horace Walpole o Mrs.

[15] Un caso paradigmático es el de la producción novelística de Charles Dickens (1812-1870) en la que, en algunas obras como *Hard Times: For These Times* (1854) o *Great Expectations* (1860-1861) es posible encontrar algunos aspectos propios de la novela gótica, como mansiones lúgubres, pasados familiares turbios, etc.

[16] Para más información sobre el relato policiaco véase, por ejemplo: RIGAL ARAGÓN, Margarita: "La narración policíaca: el nacimiento de un género", en BRAVO CASTILLO, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II. El siglo XIX: los grandes maestros*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 963-1007.

Radcliffe, el gótico sureño o, por citar una de las corrientes más novedosas de investigación, el llamado *Caribbean Gothic*.

Capítulo VI

La literatura gótica en Norteamérica: de los orígenes al primer Romanticismo

VI.1: La difícil clasificación de la literatura norteamericana. Breve aproximación teórica

Cuando el 4 de julio de 1776 George Washington, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin y los demás representantes de las colonias británicas de Norteamérica firmaron e hicieron pública la *Declaration of Independence*, se inició la andadura de una nueva nación, de un nuevo estado y de un nuevo sistema socio-político y económico basado en las premisas de la Ilustración europea que, paradójicamente, se materializaba al otro lado del Atlántico. No sería esta la única (ni la última) paradoja del nuevo país, como se tendrá oportunidad de ver más adelante.

El hecho de que lo que pronto se comenzó a llamar Estados Unidos surgiera de un acto unilateral de independencia y de una guerra de secesión contra una potencia imperialista (Reino Unido) provocó que el nuevo país surgiera marcado por la inevitable herencia británica y, a su vez, por el deseo de zafarse de la misma. Por otro lado, la fecha en que esta independencia se hizo factible (últimas décadas del siglo XVIII) ayuda a que Estados Unidos entrara con ventaja en el juego de la cultura occidental, pues la nación surgió en un momento en que Europa todavía estaba en proceso de conformación. En efecto, aún habrían de venir las guerras napoleónicas de principios del siglo XIX y la posterior Restauración de las monarquías para que comenzara a desarrollarse la cultura burguesa y capitalista que marcaría el resto de la centuria, así como la siguiente. Estados Unidos pudo, pues, incorporarse desde el primer momento a este desarrollo político, cultural y social, desbancando en muchos aspectos a sus "pares"

del viejo continente, como, por ejemplo, en la aplicación del sufragio universal masculino[17].

Este conglomerado de circunstancias dará lugar a una serie de dificultades a la hora de establecer una clasificación clara, concisa y universalmente aceptada de la literatura de esta nación. Cuando en 2008 el académico sueco Horace Engdahl espetó sobre los posibles candidatos estadounidenses al Premio Nobel de Literatura que "The U.S. is too isolated, too insular. They don't translate enough and don't really participate in the big dialogue of literature. That ignorance is restraining[18]" viejos fantasmas volvieron a salir a la luz y el debate en torno a la clasificación de la literatura estadounidense se reabrió en el mundo de la crítica, si bien es un tema que siempre ha estado presente, con mayor o menor intensidad según el momento histórico. La frase de Engdahl también puede ser entendida en términos de regionalismo: la literatura norteamericana se caracteriza por no haber seguido los modelos europeos de una forma fiel y "canónica", sino por haber vuelto los ojos hacia sí misma. Sobre esta supuesta carencia de universalidad también se han pronunciado muchos escritores, entre ellos la propia Flannery O'Connor quien, en su posterior ensayo "The Regional Writer" (1963) afirmaba:

> The best American fiction has always been regional. The ascendancy passed roughly from New England to the Midwest to the South; it has passed to and stayed longest wherever there has been a shared past, a sense of alikeness, and the possibility of reading a small history in a universal light (1970:59).

No obstante, aunque la autora afirma que los mejores ejemplos de literatura estadounidense corresponden a la tendencia regionalista, estos son también ejemplos que se han de leer a la luz de la universalidad, pues no es posible entender los avatares

[17] Habría que esperar hasta 1869 para que, en el por entonces territorio de Wyoming el voto fuera concedido a las mujeres, siendo este uno de los primeros lugares del mundo en el que accedieron a este derecho.
[18] Véase http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2008/10/nobel_gas.html.

de personajes oriundos de un lugar concreto sin entender las emociones, los sentimientos y las acciones del ser humano, en este caso universales.

La literatura estadounidense, especialmente en sus comienzos, trató por todos los medios de imitar los modelos británicos y europeos en general[19]. Habría que esperar hasta las primeras décadas del siglo XIX (en algunos casos hasta bien entrado) para que una serie de autores comenzaran la labor de desmarcarse de los modelos que venían de la metrópoli o de otros países como Francia, Alemania, etc. Entre ellos sobresalen los principales autores del Renacimiento Americano (Washington Irving, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville…). Estas características (la adopción de los motivos británicos coloniales, la inclusión de elementos propios, algunos de los cuales se analizarán más adelante, y el intento de separación literaria y cultural) han provocado que la crítica haya calificado la literatura estadounidense de literatura poscolonial. Asimismo, y debido a la característica apuntada más arriba de que la nación norteamericana naciera en un período en que los estados nacionales europeos aún estaban surgiendo, provocó que su literatura se enlazara en el continuo desarrollo que estaba protagonizando la europea, participando de los principales movimientos y motivos. No obstante, desde sus más remotos orígenes, la literatura norteamericana ha venido incorporando motivos diferenciadores con respecto al resto de literaturas occidentales (especialmente la británica). El principal de estos motivos (dividido a su vez en submotivos temáticos) ha sido la propia nación, los propios Estados Unidos[20]. Esto hace que la clasificación como literatura poscolonial (la primera) que se le da a la

[19] Este intento de adecuación a la tradición literaria de la metrópoli se plasmó no sólo en la nueva literatura que se producía en las recién independizadas colonias, sino que también tuvo un reflejo muy importante en la importación de libros, actividad que, durante décadas, fue un lastre para el desarrollo de una literatura independiente. Sydney Smith, en 1820, publicaba en la *Edinburgh Review*: "Literature the Americans have none, why should the American write books, when a six weeks' passage brings them, in their own tongue, our sense, science and genius, in bales and hogsheads. Prairies, steam-boats, grist-mills, are their natural objects for centuries to come" (SAVOY: 2011:175-176).

[20] Submotivos tales como historia, conformación de la identidad nacional, política, expansión territorial, relaciones intra e internacionales, etc.

literatura norteamericana no sea válida, pues carece de esa mixtura entre el elemento nativo y la herencia colonizadora de la que harán gala las obras poscoloniales del siglo XX[21].

VI.2: Orígenes de la literatura "norteamericana"

A la hora de intentar abordar una historia de la literatura norteamericana, varias son las cuestiones que se tienen que solventar y, quizá la primera de ellas, es la de la fecha en que dicha literatura tiene sus comienzos. Esta cuestión está enlazada con la anteriormente discutida de la naturaleza estructural de la literatura norteamericana: ¿nos encontramos ante una literatura propia, ante el primer ejemplo de literatura poscolonial o ante una literatura colonial que, debido a una serie de circunstancias históricas y políticas, evolucionó y siguió caminos diferentes? En cualquier caso, la cuestión de los orígenes responde simplemente a la pregunta ¿cuándo nace la literatura norteamericana? Como apunta Fernando Galván Reula (2000), a lo largo de la "historia de las historias de la literatura norteamericana", los diferentes críticos que han abordado la cuestión han ofrecido una serie de respuestas enfocadas a modificar, al alza o a la baja, la fecha de comienzo de la tradición literaria del territorio que, desde 1776, pasaría a conocerse como los Estados Unidos de América. A grandes rasgos habría tres momentos históricos que pueden considerarse como el punto de partida de esta literatura norteamericana. El primero de ellos, obvio a primera vista, coincidiría con la independencia de los Estados Unidos en el último cuarto del siglo XVIII. No obstante, al escoger esta fecha, se está pasando por alto una realidad mucho más amplia. Se están obviando los ejemplos de

[21] Debe matizarse que, la ausencia de estas características poscoloniales no se dio desde el principio, sino que habría que esperar hasta los primeros años del siglo XIX, como se ha apuntado más arriba, para que sean sustituidos por el elemento nacional, el cual va a acompañar a la literatura estadounidense en prácticamente todo su desarrollo.
Para establecer la diferencia con la literatura poscolonial del siglo XX se pueden emplear obras tan paradigmáticas como *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, natural de Dominica, o *The Shadow Lines* (1988), de Amitav Ghosh, natural de India.

literatura que se produjeron en los territorios norteamericanos antes de 1776. Es cierto que, en ese momento, dichos territorios eran colonias británicas, lo que podría llevar a clasificar estas obras como obras británicas (inglesas) por haberse producido dentro sus fronteras. Como se tendrá oportunidad de ver en este mismo capítulo, los autores que desarrollaron su actividad literaria durante la época colonial, si bien conscientes de su condición de súbditos británicos (consciencia que fue atemperándose conforme avanzó el siglo XVIII), produjeron algunas muestras de literatura que se alejaban de los modelos de la metrópoli[22]. El segundo momento que debe tenerse en cuenta, tanto por el volumen de obras como por la calidad y diferenciación de estas, es el propio período colonial, desde aproximadamente 1600 hasta los albores de la independencia. Los relatos de exploraciones, la literatura puritana o algunos ejemplos de literatura ilustrada que se van a dar en el siglo XVIII constituyen una base muy sólida y muy interesante para el posterior desarrollo de la literatura estadounidense[23]. Sin embargo, hay críticos, como el propio Fernando Galván en la obra citada o, de forma un poco más tímida, Emory Elliot en su casi canónica *Columbia Literary History of the United States*[24], que van más allá y sitúan los orígenes de la literatura, ya no sólo estadounidense sino norteamericana (en un sentido geográfico) siglos antes de la llegada de los europeos. Estos críticos *avant la lettre* incluyen dentro del canon literario estadounidense la voz nativa, es decir, aquélla literatura (oral casi exclusivamente) que habían venido produciendo los pueblos indígenas del continente desde siglos o, quién sabe, milenios antes de que el hombre blanco hollara las costas americanas. Tomar en consideración este tercer momento, sin embargo, provocaría reabrir viejas cuestiones de la teoría

[22] Por ejemplo, mediante la escasez de obras de ficción y la importancia superlativa del elemento religioso.
[23] Cabe destacar que, por ejemplo, este es el momento que la mayoría de críticos, teóricos e historiadores de la literatura consideran como el más adecuado para situar los orígenes de la tradición literaria de Estados Unidos. Algunos de estos críticos, por citar unos pocos ejemplos, serían Cleanth Brooks, R. W. B. Lewis, Robert Penn Warren, Sacvan Bercovitch, o Peter B. High.
[24] N. Scott Momaday: "The Native Voice", pp. 5-15.

literaria más pura, como por ejemplo, ¿qué es la literatura? ¿Qué es lo que le da "carta de naturaleza literaria" a un texto, para pasar de ser un mero objeto utilitario a contarse entre el número de las piezas artísticas que componen la tradición de un pueblo? ¿Qué tipos de literatura se deben (o se pueden) tener en cuenta a la hora de componer un canon? ¿Se puede estar seguro de la veracidad de muchos de estos ejemplos de literatura nativa a la hora de retrotraer los comienzos de la misma casi hasta los albores del poblamiento del continente?[25] Cuestiones todas estas que habrán de ser tratadas en estudios posteriores, debido a que aquí abordamos otras cuestiones.

VI.3: Características góticas de la literatura norteamericana

Como se ha podido apreciar en el apartado anterior, las décadas finales del siglo XVI asistieron a las primeras exploraciones de la mitad del nuevo continente por parte de navegantes, soldados, comerciante, etc. al servicio de las distintas potencias europeas. Desde ese momento en adelante y, especialmente a partir de la fundación de Jamestown en 1607, las exploraciones y los asentamientos se sucederán sin freno, y la colonización de la costa este de Norteamérica alcanzará sus más altas cotas. Correspondería a otro tipo de estudio adentrarse en los pormenores de la colonización (por parte de Inglaterra y de otras potencias) de las tierras recién exploradas, sin embargo, será imposible obviar que algunas de las características que desarrolla la literatura gótica en esta parte del mundo están intrínsecamente ligadas a la historia en general y al proceso colonizador en particular.

[25] Por ejemplo, N. Scott Momaday, en su contribución a la *Columbia Literary Histoy of the United States*, ofrece algunos ejemplos que vendrían a aseverar esta antigüedad de la literatura norteamericana: "At Barrier Canyon, Utah, there are some twenty sites upon which are preserved prehistoric rock art. One of these, known as the Great Gallery, is particularly arresting. Among arched alcoves and long ledges of rock is a wide sandstone wall on which are drawn large, tapering anthropomorphic forms, colored in dark red pigment. There on the geologic picture plane is a procession of gods approaching inexorably from the earth. They are informed with irresistible power; they are beyond our understanding, masks of infinite possibility. We do not know what they mean, but we know that we are involved in their meaning. They persist through time in the imagination, and we cannot doubt that they are invested with the very essence of language, the language of story and myth and primal song. They are two thousand years old, more or less, and they remark as closely as anything can the origin of American literature" (1988:5).

Los colonos que decidieron emprender el viaje al Nuevo Mundo e instalarse en sus desconocidas tierras lo hacían, en gran medida, movidos por motivaciones religiosas. Buscaban, en efecto, un país libre de la pecaminosidad de Europa y que todavía no estuviera contaminado por los vicios de la sociedad civilizada. Norteamérica se prestaba inmejorablemente a este efecto, pues se abrió ante los colonizadores como una tierra virgen, libre de toda sociedad estructurada más allá del nivel tribal y, aparentemente, con recursos suficientes para que las futuras colonias pudieran subsistir y desarrollarse. Como ocurriera cien años antes en las tierras del Caribe y de América Central, las costas de Norteamérica eran esa imagen del Paraíso del que había hablado la religión cristiana y que había proliferado entre las distintas ramas del Protestantismo durante toda la centuria. Así, América se presentaba a los europeos como un lugar libre de las fobias, ansiedades y temores con los que habían tenido que convivir en el viejo continente. Como no se tardaría en descubrir y en plasmar literariamente, esto no era así. Las nuevas tierras albergaban sus propias fuentes de temores, sus propias fobias, y las que los colonos portaban no quedaron en el puerto de salida, sino que hicieron la travesía con ellos y se instalaron en los asentamientos que establecieron. América, con sus bosques inexplorados y espesos, la amenaza de los nativos y la religiosidad cuasi supersticiosa de buena parte de los colonos se ajustaba a la definición que a principios del siglo XX daría Sigmund Freud de "uncanny"

> The German Word *unheimlich* is obviously the opposite of *heimlich*, *heimsch* – meaning 'familiar', 'native', 'belonging to the home'; and we are tempted to conclude that what is 'uncanny' is frightening precisely because it is *not* known and familiar. Naturally not everything which is new and unfamiliar is frightening, however; the relation cannot be inverted. We can only say that what is novel can easily become frightening and uncanny; some new things are frightening but not by any means all. Something has to be added to what is novel and unfamiliar to make it uncanny […] (En SAGE (Ed.): 1990).

La religiosidad sería uno de los principales factores que conformarían el ideario de la sociedad, la cultura y la literatura de Norteamérica desde, aproximadamente, la

década de 1620. Ese año, la nave *Mayflower*, que había partido de Plymouth (Inglaterra) arribó a las costas de lo que hoy es Massachusetts. La importancia que reviste dicha expedición radica en la composición de sus miembros. Pretendían, con este viaje, encontrar una tierra no hoyada para construir una sociedad de acuerdo con su fe y con lo que ellos entendían eran los mandatos de Dios. Como se ha podido analizar más arriba, su producción literaria es la primera, para gran cantidad de críticos, de la tradición americana. Aquí puede también situarse el detonante de las sucesivas explosiones de religiosidad que se van a registrar a lo largo de la historia de Estados Unidos.

Al igual que exploradores y colonos previos, los puritanos de Nueva Inglaterra buscaban ese paraíso terrenal en el que vivir aislados de las tribulaciones y temores del mundo y en el que construir su *civitas Dei*. Sin embargo, pronto tuvieron que afrontar la realidad de que América tenía tantas sombras como luces, que era mucho lo desconocido y que, como después diría Freud: lo que no nos es familiar, lo que nos es desconocido, nos causa temor o, como, también reza la famosa estampa de Goya "el sueño de la razón produce monstruos"[26]. Estos monstruos que acosarían a los puritanos, no obstante, no serían amenazas externas, como la que podrían representar los nativos o los crudos inviernos, por ejemplo, sino que nacían de las propias convicciones y creencias de los colonos, del, en principio, noble ideario religioso que los llevó a cruzar el Atlántico; Bernice M. Murphy lo explica del siguiente modo:

> For the settles, the Americas were a kind of metaphorical and literal tabula rasa upon which they could project their deepest fears, longings, and anxieties; a space filled with both promise and terror. For the Puritans, it was simultaneously a space in which one could fulfill God's plans for his chosen people and the natural site for the Devil to inhabit so that he could snare the unworthy (2013:19).

Resulta paradójico que en un territorio libre de los vicios de la cultura europea comenzarse a desarrollarse el mismo tipo de ideario en lo que a los miedos se refiere

[26] Aguafuerte de Francisco de Goya publicado en 1799 para su serie *Los Caprichos*, siendo la estampa número 43 de dicha serie.

que existía en el viejo continente. Cuando, a finales del siglo XVIII, Estados Unidos comienza su andadura como país independiente, esta paradoja no hará sino acentuarse. La nueva nación surge a la luz de los ideales de progreso, libertad y conocimiento que propugnaba la Ilustración europea. Como apunta Davenport Hines por boca de Bernice Murphy "'Gothic' means pessimistic, reactionary, (occasionally) ironic, and class-ridden, whilst American culture, on the other hand, is puritanical, progressive, optimistic, earnest and ostensibly egalitarian" (2013:4). Así, todo rastro de irracionalismo y de superchería no tendría cabida dentro de los límites de la recién nacida república. Sin embargo, como se tendrá oportunidad de ver más adelante, esto no será así.

A la hora de establecer cuáles son las características generales del gótico norteamericano, se plantea la cuestión de si realmente existe una entidad literaria que pueda ser llamada gótico norteamericano. Ha habido (y aún existen) críticos que defienden una postura contraria. El gótico, en tanto que género eminentemente europeo, necesita de Europa como su razón de ser, y no puede desarrollarse en otros territorios, en los que, como mucho, aparecerá la literatura de terror[27]. Teresa Goddu, a pesar de mostrarse favorable a la existencia del gótico norteamericano como género propio enlazado con el gótico europeo y a la utilización, por consiguiente, del término, ha establecido cuáles pueden ser las principales razones esgrimidas por los que no son favorables a la utilización de esta terminología:

> The question "How do you define gothic?" has been the necessary starting point for most conversations about this project [el libro del que se extrae la cita]; the inquiry has less to do, I

[27] Para una ampliación en las posibles diferencias entre el gótico y la literatura de terror véase SAGE, Victor y LLOYD-SMITH, Allan (Eds.): *Modern Gothic. A Reader*. Mánchester: Manchester University Press, 1996. Por otro lado, algunos críticos, incluso van más allá, llegando a afirmar que el canon de la literatura gótica, ya en Europa, es mucho menor de lo que tradicionalmente se ha apuntado, excluyendo obras que se consideran clásicos de este género: "For example, Gogol's story "Viy" or R. L. Stevenson's "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" are horrible, but they are not Gothic, neither is "The Picture of Dorian Gray" by O. Wilde" (PILTER, 2004:6).

> suspect, with a need for generic precision than with a genuine bafflement about what might constitute the *American* gothic. When modified by *American*, the gothic loses its usual referents. The second most-asked question about this project –"How do you differentiate between the American and the British gothic?"– supports this theory: the canonical British gothic serves as the reference point for readers attempting to locate the less identifiable American version. As a critical category, the American gothic lacks the self-evident validity of its British counterpart.
>
> Several factors contribute to the uncertain status of the American gothic. Unlike the British gothic, which developed during a definable time period (usually marked as beginning with Walpole's *The Castle of Otranto* [1764] and continuing through the 1820s) and has a recognized coterie of authors (Walpole, Radcliffe, Monk Lewis, Godwin, Hogg, Maturin, Mary Shelley), the American gothic, one of the several forms that played a role in the development of the early American novel, is less easily specified in terms of a particular group of authors. There was no founding period of gothic literature in America, and given the critical preference for the term *romance*, few authors were designated as gothicists. Even when authors such as Edgar Allan Poe or periods such as the twentieth-century Southern Renaissance are associated with the gothic, they reveal the difficulty of defining the genre in national terms: the American gothic is most recognizable as a regional form (1997:3).

Una vez considerado el debate teórico, y aceptando como premisa que sí existe un género (o subgénero) literario, propio de Estados Unidos que se puede clasificar bajo el nombre genérico de *American Gothic*, es necesario establecer cuáles son sus principales características. La principal característica que la mayoría de los críticos han apuntado es la acuciante falta de tradición gótica que presenta Estados Unidos. A diferencia de Europa, con un rico pasado medieval que ha dejado como testimonio un rosario de castillos, fortalezas, abadías, monasterios, catedrales, leyendas, etc. a lo largo y ancho del continente, el nuevo continente, en el momento en que comienza a desarrollarse la literatura gótica, sólo contaba, en las zonas más privilegiadas, con 150 años de historia[28]. Esto provocó que no hubiera vestigios "goticistas" como los que se podrían encontrar a este lado del Atlántico, lo que será causa de las peculiaridades del gótico norteamericano. Ya antes de que la crítica moderna se hiciera eco de esta falta de tradición, en una fecha tan temprana como 1820, Washington Irving, en una de sus obras góticas más reconocidas, "The Legend of Sleepy Hollow" "[…] reiterates his complaint that America has no past, and he suggests ironically that the setting of the

[28] Obviamente, se toma referente para establecer el punto de partida de esta historia de Estados Unidos el momento en que los primeros colonos llegaron y se asentaron en el continente.

tale, 'some thirty years ago,' is 'a remote period of American history'" (CONN: 1989:116-117).

La ausencia de tradición llevará a que el gótico norteamericano presente una serie de características muy marcadas que lo diferenciarán del europeo, prácticamente desde sus orígenes hasta nuestros días, tal y como Teresa Goddu ha afirmado:

> America's lack of gothic subjects, particularly a ruined past, is constantly remarked upon by early American writers and critics and continues to trouble authors as late as Hawthorne and James. As Hawthorne puts it in his preface to the *The Marble Faun* (1860), "No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, not anything but a common-place prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native hand". While Hawthorne complains about the lack of gothic materials in America, he turns this lack into the sign of the country's uniqueness as a commonplace, daylight world with no gloomy past (1997:54).

Ante la falta de marcos espaciales y etnográficos apropiados para desarrollar una copia colonial (o poscolonial) del género iniciado por Walpole, los autores norteamericanos que decidieron aventurare en los terrenos de la literatura gótica tuvieron que adaptarse a las posibilidades que les ofrecía la tierra en la que habitaban, con sus singularidades históricas, religiosas, sociales, etc. El propio Charles Brockden Brown, para muchos el pionero de la literatura gótica en América, ofreció en 1799 una serie de razones, como las que siguen, para este fenómeno:

> […] the field of investigation, opened to us by our own country, should differ essentially from those which exist in Europe. "Puerile superstition and exploded manners; Gothic castles and chimeras" might be the materials usually employed in this genre, Brown continues, but the "incidents of Indian hostility, and the perils of western wilderness, are far more suitable; and, for a native of America to overlook these, would admit of no apology (recogido en GODDU: 1997:4).

Además, como añadidura a estas razones, habría que tener en cuenta, como se analizará en apartados siguientes, que el propio territorio se convirtió en una fuente inagotable para los autores góticos.

Dejando a un lado la falta de tradición, la principal característica, quizá, de la literatura gótica de Estados Unidos es la transformación tematológica y de ambientación que sufrió el género. Los castillos y las abadías fueron sustituidos por mansiones, casas burguesas urbanas, plantaciones sureñas, etc. los villanos góticos por burgueses de la nueva nación o por nativos americanos de más allá del bosque, los espectros por fantasmas del pasado que vuelven para recordar a los personajes viejas deudas[29]… A este respecto Helen Wheatly afirma:

> Henry James proclaimed in 1865 that American Gothic literature was 'connected at a hundred points with the common objects of life' (Davenport-Hines, 1998:267) and contemporary critics have also recently taken up James' stance. Fred Botting, for example, characterizes the early American Gothic as a 'domestication' of the European Gothic:
>
> > the bourgeois family is the scene of ghostly return, where guilty secrets of past transgression and uncertain class origins are the sources of anxiety… Though the grand gloom of European Gothic was inappropriate, the commonplace of American culture was full of little mysteries and guilty secrets from communal and family pasts. (1996:114-5)
>
> Botting details the fact that the canonical texts of the American Gothic, such as Charles Brockden Brown's *Wieland* (1798), Nathaniel Hawthorne's *The House of the Seven Gables* (1851) and Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher' (1834), all focus on familial psychodramas, with each of these key texts taking the ancestral home as their setting in narratives that focus on the resurfacing of family guilt (2006:123).

Esta domesticación que Wheatly pone en boca de Botting podría definirse como una mezcla de las principales líneas argumentales y temáticas del gótico europeo adaptadas a esa *tabula rasa* que pretendía ser Estados Unidos. Fue entonces cuando el terror entraba en la esfera privada de las familias urbanas y rurales. Fue entonces también cuando los consumidores de literatura gótica tuvieron que enfrentarse con escenarios, tramas y ambientaciones que podían muy bien reflejar algunos aspectos de su propia existencia, como una fortuna de oscuros orígenes, un pasado que pretende hacerse permanecer oculto, correrías de juventud que podrían acabar con el noble lector, cuanto menos, como objeto de escarnio ante la opinión pública. Esto provocaba que los niveles

[29] Como afirma Claire Kahane: "In the more radical modern Gothic fictions, that figure emerges from the obscure background and dominates; typically, in modern Gothic, there is no scape" (1985:341)

de ansiedad, terror y horror alcanzados por las obras y los autores góticos norteamericanos, alcanzaran, en muchos casos, cotas considerablemente mayores que sus homólogos europeos, donde las tramas eran menos creíbles, los personajes más estereotipados y las ambientaciones más irreales. Los lectores de novela gótica, a uno y otro lado del Atlántico, no habitaban viejos castillos ni perversas abadías, pero muchos de ellos, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, habitaban casas burguesas como las que se describían en estas historias.

Sin embargo, si se presta atención al desarrollo del gótico europeo, se puede apreciar que, en algunos aspectos, podría parecer que "aprende" del americano, pues es cierto que el gótico del período victoriano en Gran Bretaña comienza a presentar algunas de las características que se han apuntado como propias de la literatura gótica de Estados Unidos. Sue Chaplin lo expresa de la siguiente manera:

> The authors who are the main focus of the chapter [capítulo 3 de la tercera parte de la obra citada] are carefully chosen to facilitate coverage of key generic and cultural shifts during this century, amongst which are: the blending of elements of Gothicism with Victorian domestic realism, sensation fiction and the detective novel; the emergence of the Gothic short story as a popular and influential narrative form […]; the development of American Gothic; and the cultural significance of Gothic narratives of monstrosity, in particular the iconic Gothic novel of the 1880s, Robert Louis Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). (2011:81).

El caso norteamericano resulta interesante porque en él se puede apreciar un desarrollo anterior al británico en la domesticación de las características estructurales y temáticas: lo que en el gótico inglés (y europeo en general) sucede a partir de la década de 1830 con el advenimiento de la era victoriana, en el gótico estadounidense es posible encontrarlo desde sus orígenes. Esta domesticación del género vendrá acompañada en la literatura gótica de Estados Unidos por otro fenómeno que en Europa no se producirá hasta bien entrado el siglo XIX: la interiorización de los miedos y de los elementos góticos que componen las tramas. La literatura gótica nace presentando escenario,

tramas y elementos sobrenaturales que pueden ser percibidos por todos los personajes que toman parte en su desarrollo. Sin embargo, en el caso de Estados Unidos (y en Europa en el último cuarto de la centuria)[30] lo fantástico o sobrenatural de la literatura gótica se interioriza, pasa a formar parte más de la psique de los personajes que de que factores o ambientaciones externas. Edgar Allan Poe, en 1840, en el prefacio de sus *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, formulará un enunciado que ha quedado como clásico a la hora de establecer esta definición: "If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany but of the soul" (1840:5). Con esta afirmación, Poe ofrecía una ajustada descripción de esta característica diferenciadora del gótico norteamericano, dejando a un lado la tendencia "exteriorizante" propia del gótico, prerromanticismo y romanticismo europeos y adoptando la más americana de la interiorización. En efecto, si se tienen en cuenta algunas de las obras cumbres de la literatura gótica de Estados Unidos, se podrá apreciar que, salvo contadas excepciones[31], los terrores y las ansiedades de los personajes tienen su origen, mayoritariamente, en una mente perturbada, en un pasado turbulento o en secretos que amenazan con destruir la estabilidad de la familia burguesa.

Más allá de la domesticación arriba expuesta, la crítico Marta Komsta, parafraseando testimonios previos de Savoy, añade la repetición como otra de las características fundamentales del gótico norteamericano. Esas maldiciones, esos oscuros pasajes del pasado a los que se ha aludido más arriba, no son sino una repetición de un momento gótico primigenio, que dará lugar, bajo las circunstancias apropiadas, a

[30] Es interesante, sin embargo, apreciar cómo, a finales del siglo XIX, autores europeos y estadounidenses comenzaron a explorar nuevas modalidades literarias dentro del género fantástico, dando lugar a lo que se ha conocido como el fantástico interior, con ejemplos tan sobresaliente como *The Turn of the Screw*, (1898) de Henry James, o "Le Horla" (1886-87) del autor francés Guy de Maupassant.

[31] Quizá una de las más famosas sea la figura del Headless Horseman de *Sleepy Hollow*.
Sin embargo, también es necesario puntualizar que, en los casos en que la fuente de los temores aparece aparentemente exteriorizada, como en el ejemplo dado, los narradores la ambientan y describen de tal manera que, en ocasiones, se puede llegar a confundir con un temor interno.

nuevos momentos góticos, estos mucho más terribles porque ahora el personaje, en muchos casos, sí tiene algo que perder, ya sea una vida, una familia o una fortuna:

> In his discussion of the theoretical foundations of American Gothic, Savoy remarks that "the gothic tendency in American culture is organized around the imperative to repetition, the return of what is unsuccessfully repressed, and […] this return is realized in a syntax, a grammar, a tropic field" (1998: 8). The key aspect here is allegory as it "provided a tropic of shadow […] in which the actual is imbued with the darkly hypothetical, discursive field of return and reiteration" (1998: 6). Though what the scholar views as "the allegorical turn," the Gothic "veers away from the clarity of denotation towards the ghostly realm of connotation: accordingly, the gothic registers a trauma in the strategies of representation as it brings forward a traumatic history toward which it gestures but can never finally refer" (1998: 11) (2014:248).

En lo que a la temática respecta, la principal recurrencia del gótico norteamericano, como sucede con buena parte de la literatura estadounidense en general, será la propia nación, el propio territorio de Estados Unidos donde se van a situar las acciones de las novelas y los relatos góticos. Como dijera Walt Whitman "The United States themselves are essentially the greatest poem" (1982:5). En el caso de la literatura gótica, no sería un poema, sino el motivo que provoque el terror de un buen número de novelas y relatos. El género gótico, como Sue Chaplin afirma, "has been concerned often, indeed one might say invariably, with representation of 'otherness' and with the power relationships that define the identity and status of the 'other'" (2011:260). América en general, y Norteamérica en particular, se transformaron en escenarios privilegiados para dar cuerpo a esta afirmación ya desde los comienzos de las exploraciones europeas. Todo lo que los conquistadores encontraban a su paso era nuevo y, como nuevo, muchas veces, perturbador: los nativos, sus (desde la óptica cristiano-europea) bárbaras costumbres[32], las selvas (primero) y los bosques vírgenes (después) y el desconocimiento de lo que pudiera habitar más allá de los límites de la colonia, en un territorio inmensamente vasto y plagado de supersticiones creadas por los colonos para suplir la falta de relatos fiables sobre esos territorios. Se puede afirmar,

[32] Tómese como ejemplo la omnipresente amenaza del canibalismo, temor que acompañó a los europeos en sus contactos con los nativos hasta prácticamente el siglo XIX y cuyo fundamento real era muy escaso, más allá de ciertas tribus aisladas en islas caribeñas.

pues, que América "was plenty of others". Estos "others" van a ser los indios, los negros, los habitantes de las montañas, las gentes del Sur, etc. conforme la nación y la literatura que la acompaña vayan desarrollándose.

Hay dos conceptos que se deben tener en cuenta a la hora de entender los orígenes y el desarrollo temático del gótico norteamericano: *wilderness* y *frontier*. Estos términos, traducidos como "zona totalmente inexplorada"[33] y "frontera del oeste, límite de los territorios colonizados"[34] van a constituir la parte central de la literatura gótica de Estados Unidos, al menos hasta las primeras décadas del siglo XIX. El primero de ellos hace referencia a ese territorio salvaje y desconocido con el que los colonos se encontraron cuando pusieron el pie en el Nuevo Mundo, lo que nos lleva al segundo término. *Frontier*, frontera, pero no una frontera física como la que pueda existir entre dos estados, se constituyó en la separación entre dos mundos: el mundo de los colonos (la colonia) y todo lo que estaba más allá, dotándose esta última sección de todas las connotaciones negativas que puedan imaginarse. Aparentemente, estos sentimientos de *wilderness* y *frontier* sólo acompañaron a la sociedad y a la literatura estadounidense en sus primeras décadas de existencia, pues en el momento en el que el conocimiento del territorio era mayor, no había, en principio, razones para seguir temiendo lo que había "más allá". Sin embargo, como Bernice Murphy apunta, estos primigenios temores, reformulados de acuerdo con el desarrollo de los tiempos, han acompañado al ciudadano estadounidense prácticamente hasta el día de hoy:

> I would argue that American literature and popular culture in general is similarly haunted by this idea of the 'wilderness-that-was', and that this legacy finds its fullest expression in the narratives which I have identified in this study as examples of the 'Rural Gothic' (2013:211).

Una vez establecida la definición de *wilderness* y *frontier* se ha de establecer su relación con el contexto literario del gótico de esta nación. El primero de los términos analizados

[33] *Oxford Spanish Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, p. 1891.
[34] *Ibíd*., p. 1221.

ha de entenderse desde la realidad de las comunidades que los colonos establecieron en Norteamérica: muchas de ellas (si no todas) eran pequeñas poblaciones prácticamente aisladas del resto de colonias, cerca del mar y que tenían que buscar sus propios medios para sobrevivir, por lo que no ha de resultar ilógico el florecimiento de temores que poblaron estas colonias, amenazadas, real o aparentemente, por toda suerte de peligros. No todas estas comunidades consiguieron sobrevivir y prosperar. Debido a un factor u otro, algunas de ellas fueron destruidas y sus habitantes perecieron, en ocasiones de forma no del todo aclarada[35]. "The spectre of the colony that fails is one of the most powerful anxieties in the American psyche" (MURPHY: 2013:48).

Muy relacionado con la definición de *frontier* se halla la de *west*. Efectivamente, a medida que la expansión hacia el oeste crecía, la frontera de Estados Unidos y el resto del territorio norteamericano (*wilderness*) también cambiaba, situándose más a occidente. Sin embargo, la *frontier* americana nunca ha dejado de existir, incluso cuando la expansión del territorio ha sido completada: zonas del interior, de las montañas y, muy especialmente, de los bosques, se han erigido en las nuevas *frontier*. Charles L. Crow introdujo en 1999 la idea de que la frontera no sea algo que afecta sólo a la comunidad, sino también al individuo en tanto que ser inteligible: "The key moment in a Gothic work will occur at the moment of boundary crossing or revelation[36], when something hidden or unexpressed is revealed, and we experience the shock of an encounter which is both unexpected and expected" (1999:1); un poco más adelante,

[35] Este fenómeno de la desaparición misteriosa de la colonia no tendrá su reflejo únicamente en la literatura del período en que los hechos tuvieron lugar, sino que ha venido siendo un tema desarrollado por los escritores hasta los siglos XX y XXI. Uno de los últimos ejemplos (y quizá de los más famosos por su condición de *best-seller*) la novela es *It* (1986), de Stephen King, en la que se narra como la primigenia población de la ciudad ficticia de Derry (Maine) desaparece durante el invierno sin dejar el más mínimo rastro.

[36] Esta revelación a la que alude Crow puede entenderse como relativamente similar a la epifanía joyceana o al concepto de gracia que Flannery O'Connor va a definir en su ensayo "On her Own Work", recogido en la recopilación *Mystery and Manners*, y se trataría más de una frontera psicológica que de una física, acentuado la línea "intimista" que se ha apuntado como característica del gótico norteamericano.

afirmará que "Gothic explores frontiers: between races, genders, and classes; people and machines; health and disease; the living and dead; and the boundary of the closed door" (1999:2).

La última idea apuntada por Crow resulta muy ilustrativa, pues la frontera por sí sola es muy difícil que se convierta en una fuente de temores y de ansiedades. Es necesario que haya seres humanos capaces de concebir esa frontera como tal y, llegado el momento, capaces de aventurarse a cruzarla, en busca de lo desconocido pero también del conocimiento. Así, el gótico norteamericano se hace eco de las ideas paradisiacas de los primeros colonos hilando el terror característico del género con la idealización clásica, situando la frontera casi como un reflejo de la caverna platónica, de la que sólo se puede escapar luchando contra aquello que produce temor. Más adelante se tendrá oportunidad de analizar algunas obras cuyos personajes centrales cruzan la frontera pero, sin duda, hubo un punto de no retorno en la producción gótica de los jóvenes Estados Unidos: cuando en 1799 el personaje de la novela homónima de Charles Brockden Brown, Edgar Huntly, se aventuró voluntariamente en el bosque de Pensilvania, abrió la puerta, como apuntaba Crow, para que muchos otros personajes, reales y ficticios, cruzaran la *frontier* y se aventuraran en la *wilderness* americana.

VI.4: Lo gótico en la tradición literaria de Norteamérica

VI.4.i: La época colonial

Este apartado se centrará casi con exclusividad en la literatura puritana producida en la región de Nueva Inglaterra, por considerar esta tradición literaria como una de las más ricas y que más influencia tuvo en el posterior desarrollo de la literatura gótica durante los primeros años de andadura independiente de Estados Unidos. Desde los primeros momentos de la colonización británica en Norteamérica, los nuevos

habitantes del continente comenzaron a producir sus propios modelos literarios que, en gran medida, trataban de adaptarse a la literatura británica del Barroco y la Ilustración, aunque las características propias de los colonos los llevaron a explorar nuevos estilos.

Hay críticos que afirman que la tradición puritana no sólo tuvo una gran influencia en la literatura estadounidense posterior en general y en la propia idea de independencia, sino que también tuvo un influjo directo en lo que a la literatura gótica se refiere. Tal es el caso de Bernice Murphy o John Gatta. La primera afirma que For the Puritans, whose impression would leave the most lasting upon the American Gothic tradition, the wilderness that presented as much threat as it did opportunity. It epitomized chaos, whilst *they* were the bringers of order (2013:29).

Quizá, la principal aportación de los colonos de Nueva Inglaterra a la tradición gótica americana sea la persistente y perversa influencia de la religión, que está presente condicionando tanto a autores como a los personajes de las diferentes obras de ficción. Esta característica se pone de manifiesto desde ejemplos tan tempranos como Charles Brockden Brown y su *Wieland* (1798), pasado por la obra de Nathaniel Hawthorne, heredera de la tradición puritana de su Massachusetts natal, ejemplos del siglo XX como el Renacimiento Sureño u obras tan contemporáneas como *Carrie* (1974), de Stephen King, no en vano, también nacido y residente en Nueva Inglaterra.

Esta influencia de la religión se va a poner de manifiesto tanto en los temas que van a tomar distintos autores para componer y ambientar sus obras, como en los propios formatos de las producciones literarias. En lo que al primer punto respecta, la visión que del Nuevo Mundo forjaron los puritanos, así como su propia concepción de la nueva realidad a la que tenían que hacer frente marcó el desarrollo de algunas de las obras más representativas de su literatura, como se tendrá oportunidad de ver a continuación. Todo

esto, sumado a la estricta religiosidad de los miembros de las nuevas comunidades[37], llevó a que su literatura, sin ninguna pretensión gótica, produjera ejemplos ricos en elementos góticos, que conseguirían inspirar a otros autores décadas o siglos después. En lo referente al segundo punto, puede apreciarse el que fue el principal y más difundido formato de la literatura puritana: el sermón. En efecto, los predicadores puritanos compusieron una serie de sermones, encaminados, en principio, a perfeccionar el estilo de vida de sus correligionarios pero que, sin embargo, presentan gran cantidad de aspectos góticos. Las constantes imprecaciones al Demonio, las visiones del Infierno y de los pecadores que allí sufrían su condenación eterna, o la constante amenaza que los pastores cernían sobre el común de la población, constituyen elementos que pueden, muy fácilmente, se asimilados a la literatura gótica, especialmente por la difundida idea de que todo lo terrorífico expresado en los sermones no era algo abstracto, sino que podía atacar la vida de cualquiera de los oyentes en el momento menos esperado.

Si se analizan títulos tan significativos como "The Day of Doom: or, A Poetical Description of the Great and Last Judgment" (Michael Wigglesworth, 1662) "Sinners in the Hands of an Angry God" (Jonathan Edwards, 1741) se podrán apreciar todas las características arriba mencionadas. Del primero cabe destacar la visión del día del Juicio, con la resurrección de la carne y la condenación definitiva de los pecadores, y del segundo, la idea de amenaza de la que ningún ser humano está libre[38] y que no ha de resultar ajena a los miembros de la iglesia, pues se condena directamente a algunos de ellos. Hay que tener en cuenta, también, que estos escritos perseguían un objetivo

[37] Rigidez que llevó a algunos miembros, como Roger Williams (1603-1683), a emprender campañas a favor de la tolerancia religiosa y en contra del exhaustivo control que los ministros puritanos tenían de todos los aspectos de la vida, públicos y privados. De hecho, Roger Williams tuvo que exiliarse de la Colonia de Plymouth y establecerse en la nueva de Rhode Island, desde donde compuso su *The Bloody Tenent of Persecution, for Cause of Conscience* (1644), primer manifiesto americano en favor de la libertad de conciencia.

[38] Paradójicamente, años después, el propio Jonathan Edwards compondría el manifiesto *Freedom of Will* (1754) en el que se pone de manifiesto la idea ilustrada de la libertad individual.

similar al que luego se le asignará a la literatura gótica y que está en consonancia con el concepto de *horror* radcliffeano: constreñir el alma y casi aniquilar cualquier sentimiento que esté por encima de aquellos que la comunidad predica como virtuosos o buenos. Sin embargo, a pesar de las similitudes señaladas con la literatura gótica, hay que tener en cuenta que los sermones puritanos consiguieron llegar, al menos en teoría, a un público mucho mayor, debido al hecho de que eran, aparte de textos escritos y publicados, ejercicios de oratoria que los distintos ministros predicaban delante de un auditorio compuesto por sus feligreses. No sólo estos sermones largos (empleados, principalmente, en festividades especiales) son de destacar, sino que también son de interés para el tema que aquí nos ocupa una gran variedad de sermones mucho más breves, en los que los elementos góticos también están presentes. Quizá el ejemplo más sobresaliente en este aspecto sea Cotton Mather (1663-1728). Sus sermones "Death Made Easy and Happy" and "The Best Way of Living, Which is to Die Daily", que departen con el leitmotiv de la muerte, de la mortificación y, una vez más, con la condenación debido a las obras impías, son buenos ejemplos para ilustrar este tipo de escritos y su relación con el posterior desarrollo de la literatura gótica.

Los puritanos no produjeron únicamente sermones, como es lógico y bien sabido, sino que su literatura se nutre de otras muchas tipologías de escritos, entre las que destacan los diarios, las descripciones y, muy especialmente, las historias. Siguiendo las palabras de Peter B. High "To the Puritans, history developed according to "God's Plan"" (2010:6-7). Esta visión transcendental de la historia les llevará a producir numerosos textos históricos, especialmente concernientes a la nueva historia que ellos mismos habían comenzado en las colonias de Nueva Inglaterra. Uno de los primeros y más sobresalientes ejemplos de estas historias fue *Of Plymouth Plantation* (1630-1651), escrita por William Bradford (1590-1657); de esta obra dice Taylor:

> Instead of viewing the pre-colonial landscape as beautiful, the leading Puritans perceived, in William Bradford's phrase, 'a hideous and desolate wilderness full of wild beasts and wild men'. The New English saw the Indians as their opposite – as pagan peoples who had surrendered to their worst instincts to live within the wild, instead of laboring had to conquer and transcend nature (2002:188).

Esta obra es de capital importancia no sólo por ser uno de los más tempranos y mejor concebidos ejemplos de historia puritana sino porque, por primera vez[39], se ofrece una imagen de los nativos que va a ayudar a conformar, en parte, el imaginario de los miedos ("gótico") de las primeras comunidades de colonos.

La temática india, y su oposición a la sociedad y los valores puritanos van a constituir el argumento de gran cantidad de obras producidas durante el período colonial, como ejemplos de esos *others* que poblaban América y a los que se hacía alusión más arriba. Sin embargo, la convivencia con los mismos había sido mayoritariamente pacífica (exceptuando las escaramuzas poco más que anecdóticas que narra Bradford o algún que otro ejemplo puntual, como el misterioso final de la colonia de la isla de Roanoke (1585-1590). La presencia del otro, no obstante, nunca dejo de ser una amenaza constante. A todo debe añadirse que los indios eran vistos negativamente no sólo por el hecho de ser seres paganos alejados del ideal puritano de civilización, sino por una serie de connotaciones asociadas a ellos y de las que nos han dejado testimonio algunas obras literarias. La primera de estas connotaciones negativas es el hecho de que habitaran en el bosque (o más allá de él), lugar al que tuvieron que replegarse para sobrevivir una vez los colonos comenzaron a asentarse en la costa. Esto,

[39] Es cierto que, en obras anteriores (siendo quizá la más conocida *General Historie of Virginia, New England, and the Summer Isles* –1624–, del capitán John Smith –1580-1631–) aparecen representados los nativos, pero la imagen que se da de ellos es meramente anecdótica, por carecer los navegantes y primeros colonos de una convivencia prolongada con ellos.

unido al hecho de su paganismo y de sus (para los europeos) cuasi satánicos rituales los llevaron a ser asimilados con prácticas brujeriles o hechiceras[40].

A tenor de esta amenaza (real o ficticia) surgió la idea de la captura, de un miembro de una comunidad blanca secuestrado por los nativos, torturado e, incluso, asesinado. Algunas de estas experiencias fueron plasmadas en forma de tempranas narraciones por parte de sus protagonistas, dando lugar a un subgénero nuevo que se manifestaría en obras de tanta trascendencia como *The Last of the Mohicans* (1826), de James Fenimore Cooper. Al respecto, Bradbury y Ruland afirman:

> The Captivity stories tell of being taken by the Indians, suffering dreadful hardships, witnessing horrors, facing the cruelty of captors towards their prisoners, then of a rescue or escape which restores the narrator and permits him or her to recount their adventures to seek out their providential meaning. Captivity narratives were stories of trial and persecution endured in the Satanic world of darkness that lay just beyond the conventional settlement. In the prose of a devout believer, the entire adventure could be shaped into a lived allegory of salvation, not just for the individual, but to an entire people (1991:27).

Este es, efectivamente el esquema que sigue la narración de Mary Rowlandson *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* (1682), en la que ella misma narra su período de cautiverio a manos de los nativos que atacaron su localidad de residencia en Lancaster, Massachusetts. La crítica y la historiografía han discutido ampliamente sobre la fiabilidad del relato de Mrs. Rowlandson, pero el hecho es que, cierto o no, constituye un magnífico ejemplo de los miedos con los que coexistían los primitivos habitantes de Nueva Inglaterra, así como de la relación que estos mantenían con los nativos. Sin embargo, la narración de Mary Rowlandson puede parecer un tanto estereotipada, desarrollando algunas de las características que, casi un

[40] Como es bien sabido, la paranoia colectiva debido a los supuestos casos de brujería tuvo una notable presencia en las comunidades de la Nueva Inglaterra de finales del siglo XVII, alcanzando su máxima expresión en los procesos de Salem (1692), en los algunos autores mencionados, como el propio Cotton Mather o su padre Increase Mather (1639-1723), tomaron parte activa.

siglo más tarde, harán famosa a la novela gótica, como es el caso de la doncella apresada por el villano, aquí personificado en los nativos. Clover afirma al respecto[41]:

> The image of the distressed female most likely to linger is the image of the one who did not die: the survivor, or Final girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise and scream again. She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B) (1992:35).

La propia Mary Rowlandson sufre parte de estas experiencias, pues tiene que presenciar la manera en la que algunos de sus vecinos y amigos mueren a manos de los atacantes, tanto durante el secuestro como antes de él, en el ataque indio a Lancaster, convirtiéndose ella así, tras el pago de sus rescate, en una especie de *Last Girl*, en terminología de Clover. Los pasajes que describen estas muertes (algunos de ellos al menos) lo hacen en una forma que recuerda mucho a las posteriores narraciones de guerra o, incluso, a la literatura postapocalíptica; por ejemplo, cuando la población es asaltada, Mrs. Rowlandson escribe:

> Oh, the little that we think of such dreadful sights, and to see our dear friends and relations, lie bleeding out their heart-blood upon the ground. There was one who was chopped in the head with a hatchet and stripped naked, and yet was crawling up and down. It is a solemn sight to see so many Christians lying there in their blood, some here and some there, like a company of sheep torn by wolves, all of them stripped naked by a company of hell-hounds, roaring, singing, ranting and insulting, as if they would have torn our very hearts out (2007:169).

Se trata, por tanto, de una imagen de corte típicamente gótico. Hay algunos elementos que acentúan este aura de goticismo, bien por chocar de frente con la concepción puritana del mundo, bien por haber constituido leitmotiv góticos en décadas y centurias futuras. El primero de ellos es la desnudez. Considerada como una conducta bárbara y pecaminosa por parte de los puritanos, el hecho de que los asaltantes desnudaran a parte

[41] Testimonio ofrecido en relación al cine de terror pero que es perfectamente aplicable tanto a la novela gótica (desde *The Castle of Otranto* a las obras de Ann Radcliffe en Europa o en Estados Unidos desde, por ejemplo, el personaje de Clara Wieland hasta el de Wendy Torrance, protagonista femenina de *The Shining* –1976–, de Stephen King), como a la narración de Mrs. Rowlandson, tal y como afirma, entre otros, Bernice Murphy en *op. cit*.

de sus rehenes es la máxima expresión de la vejación y la humillación practicada sobre ellos. Por otro lado tenemos el elemento de la sangre. En el breve fragmento citado, la sangre aparece nombrada cinco veces directa o indirectamente. Si se analiza más profundamente la obra, se verá que no es esta la última ocasión en que el líquido vital aparece mencionado, dotado de una gran importancia para la narradora más allá de sus propiedades fisiológicas. En la página 180 de la citada edición, la sangre vuelve a aparecer, en este caso ya no asociada a la muerte, sino a la barbarie que reina sobre los indios y a la que los cautivos se están viendo abocados. En el campamento indio, a los rehenes se les ofrece comida (pues el objetivo de los captores era obtener un rescate por ellos) que en, un principio se niegan a ingerir. Más tarde, movidos por el hambre, se ven obligados a comer la carne cruda con la que han sido provistos. Es ahí cuando Mary Rowlandson afirma que acabó la colación con "blood about my mouth". Las asociaciones son inevitables y la literatura vampírica va a venir irremediablemente a la mente del lector contemporáneo. Esta frase, intento de muestra de la barbarie india por parte de Mrs. Rowlandson podría considerarse uno de los primeros cuento proto-vampírico de las letras estadounidenses.

No sólo la literatura puritana, sino también la propia sociedad constituyeron una inagotable fuente de inspiración para los posteriores autores góticos. La omnipresencia de la religión, el poder público y privado de los ministros y el clima de perenne sospecha contra todo aquel que no se amoldara a las nomas puritanas son sólo los ejemplos más destacados. Estas características sociales, reflejadas en obras magistrales como *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne[42], llevaron a sucesos tan trágicos y de una importancia tan capital como los procesos de Salem. La brujería había permanecido en el imaginario colectivo europeo desde la Edad Media como folclórico,

[42] La obra de Nathaniel Hawthorne será analizada en siguiente capítulo.

de lo que nunca se habían tenido noticias ciertas. Sin embargo, durante el siglo XVII (y hasta mediados del XVIII), tanto en Europa como en América se vivió un renacimiento del temor a la hechicería y a todas sus consecuencias[43], del que no sólo se hizo eco la literatura, sino también la historia, la política, la filosofía, la teología, etc. Los sucesos de Salem, por su parte, y las consecuencias que tuvieron para la población de Nueva Inglaterra han sido una fuente de inspiración para escritores de novela gótica o pseudo-gótica prácticamente hasta nuestros días[44], así como una constante en el imaginario colectivo y popular de la población estadounidense.

VI.4.ii: América en la encrucijada. J. Hector St. John de Crèvecoeur y el viaje al Sur

Ya se ha analizado el sentido paradójico de la colonización del continente americano, cuando se veía cómo los colonos no hallaron en el Nuevo Mundo ese refugio cuasi paradisíaco que ansiaban, según su fe unos, según su conveniencia otros, sino que hallaron un territorio plagado de miedos que ellos mismos se forjaron y que vinieron a añadirse a los que traían a sus espaldas desde el Viejo Continente. Así, este sentido paradójico en el desarrollo de la literatura gótica en Estados Unidos volvería a manifestarse precisamente en el momento del nacimiento del nuevo país. Los miedos y las ansiedades que pudieran haber florecido auspiciados de la convivencia con los nativos (de la que se derivarían episodios como el de Mary Rowlandson) o de la religión supersticiosa de los puritanos de Nueva Inglaterra quedaban, en teoría, sepultados bajo la losa de la razón durante el proceso de independencia. Las ideas ilustradas que iluminaron la lucha contra el imperialismo británico, tanto en lo militar como en lo

[43] No sólo la brujería vivió un renacer y una nueva época dorada, también es el período del resurgimiento de viejos miedos, como el del vampirismo que, gracias a las obras del padre Augustin Calmet (1672-1757) alcanzó Occidente (véase *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, de Moravie, etc.*, 1746).
[44] Véase, por ejemplo, *The Witches of Eastwick* (1984), de John Updike.

intelectual y literario, no fueron capaces, sin embargo, de arrojar claridad sobre las sombras de los bosques, de la vasta extensión de la *wilderness* americana, ni sobre las almas de los habitantes de la joven nación. Como ya ocurriera en Europa una o dos décadas antes, la literatura florece con especial virulencia especialmente en los momentos de mayor desarrollo del ideario ilustrado: los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. Es en este momento cuando, una vez conseguida la independencia y con un glorioso porvenir por delante, la novela (y el relato) de corte gótico despiertan y alcanzan sus primeros ejemplos sobresalientes. Este período no es sólo el del resurgir del gótico norteamericano, tal y como afirma Eric Savoy, sino que será también el del advenimiento de los primeros intentos de lograr una literatura nacional:

> From the turn of the eighteenth into the nineteenth century and the beginning of a distinctive American literature, the Gothic has stubbornly flourished in the United States. Its cultural role, though, has been entirely paradoxical: an optimistic country founded upon the Enlightenment principles of liberty and "the pursuit of happiness," a country that supposedly repudiated the burden of history and its irrational claims, has produced a strain of literature that is haunted by an insistent, undead past and fascinated by the strange beauty of sorrow. How can the strikingly ironic, even perverse, career of the Gothic in America be accounted for? Why has it been so at home on such inhospitable ground? (2011:167).

Más adelante, en el mismo texto, el propio Savoy aventura algunas respuestas para las preguntas formuladas. Habla, entre otras cosas, de uno de los leitmotivs más conocidos y recurrentes de la historia y de la cultura popular americana: el *American Dream*. Así, los autores de literatura gótica, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, se han venido encargando de transformar este sueño de progreso en una auténtica *American Nightmare*. Savoy afirma que sueño y pesadilla son dos caras de una misma moneda (2011:167) y que, por lo tanto, el sueño americano nació irremediablemente unido a la pesadilla en la que esa sociedad podía verse envuelta. Teresa Goddu va más allá, afirmando que estas contradicciones y paradojas no son otra cosa que la esencia misma

del sentido nacional de Estados Unidos, cuyo catalizador, como ya dijera el marqués de Sade para el caso europeo[45], será la literatura gótica[46]:

> American gothic literature criticizes America's national myth of new-world innocence by voicing the cultural contradictions that undermine the nation's claim to purity and equality. Showing how these contradictions contest and constitute national identity even as they are denied, the gothic tells of the historical horrors that make national identity possible yet be repressed in order to sustain it (1997:10).

No obstante, no será necesario que pase mucho tiempo para que ese *political utopianism* al que también alude Allan Lloyd-Smith (2000:109) dé paso a las primeras manifestaciones del gótico propiamente dicho en Estados Unidos. El texto de Savoy también es ilustrativo para conocer cuáles van a ser dos de los principales temas de los que va a beber la literatura gótica estadounidense: la herencia de un pasado que se intenta dejar atrás y el gusto por lo perverso, lo macabro que esconde el alma humana[47]. Ambas temáticas estarán presentes en prácticamente toda la producción gótica norteamericana alcanzando quizá, en el gótico sureño[48], una de sus cotas más altas.

Sin embargo, antes de la independencia, habrá un escritor que, si bien no suele ser incluido como autor gótico, debe ser tenido en consideración para las cuestiones que aquí se tratan: J. Hector St. John de Crèvecoeur (1735-1813). Su ascendencia francesa, su pasado aristocrático y el hecho de que se posicionara en contra de los revolucionarios

[45] El marqués afirmaba que la novela gótica era "the necessary fruits of the revolutionary tremors felt by the whole of Europe" (recogido en SAGE: 1990:49).

[46] Lo que lleva a la amplia cuestión de ¿por qué necesitamos el gótico? Pregunta que fue formulada por primera vez por el marqués de Sade y que aún hoy sigue alimentando los escritos de teóricos y creadores. Para tener una aproximación al estado de la cuestión de esta pregunta, véase, por ejemplo BRUHM, Steven: "The contemporary Gothic: why we need it", en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 259-276.

[47] A medida que avance el siglo XIX y, con él, la literatura gótica, se asistirá a una interiorización y domesticación, también, de esta herencia del pasado que alimenta las pesadillas góticas. Ya no serán (o no sólo) los fantasmas del pasado de la nación los que amedranten a los personajes, sino los de su propia historia personal. Por otro lado, ese *beautiful sorrow* al que alude Savoy será, cada vez más, consecuencia del pasado que persigue al personaje. De esto quedan como ejemplos sobresalientes los relatos de fantasmas de Edith Wharton (1862-1937) y de Henry James (1843-1916).

[48] Principalmente en lo que a la primera temática se refiere. Todas las definiciones (desde las más académicas hasta las más "populares") que se han dado de este subgénero literario coinciden en que el pasado de la región es la principal fuente de recursos para los escritos producidos por estos autores.

de 1776-1783[49], hacen de él un autor que ha sido considerado como atípico y cuya "americanidad" está todavía siendo discutida entre los círculos de la crítica. La obra de Crèvecoeur que interesa a la hora de establecer este recorrido por los orígenes del gótico norteamericano es quizá aquella que le ha hecho más famoso y que más sobresale de entre el conjunto de su producción: *Letters from an American Farmer* (1782). Esta obra sigue la tradición de otras narraciones epistolares que se habían dado en Europa y que Crèvecoeur, como francés, conocía bien. Algunos de estos ejemplos, que pueden constituir las fuentes en las que se inspiró Crèvecoeur, son las *Lettres philosophiques* (1734), de Voltaire y las *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu. Sin embargo, la diferencia de las cartas de Crèvecoeur radica en que, en este caso, sería un propio habitante de América (del estado de Nueva York más concretamente) quien narra y son sus ojos a través de los cuales el lector percibe las imágenes del país que el autor quiere transmitir, sin necesidad de recurrir a agentes foráneos. Otra diferencia radica en que, mientras los ejemplos europeos, especialmente el de Montesquieu, fueron concebidos siguiendo el modelo y la estructura de las novelas epistolares, la narración de Crèvecoeur parece alejarse de estos ejemplos. Se consigue así una obra que está a medio camino entre la novela epistolar y la descripción.

Por otro lado, la propia vida de Crèvecoeur estuvo salpicada de algunos episodios que guardan una estrecha relación con lo que ha establecido más arriba como características del gótico americano. Como afirma James Hart, en 1783, "Crèvecoeur returned to America only to discover that his wife was dead, his home burned, and his children had disappeared, as result of an Indian raid" (1983:175). Así, la propia vida de Crèvecoeur podría asimilarse a, por ejemplo, la narración de Mary Rowlandson o, en definitiva, al concepto de *frontier* arriba discutido, y a al estilo de vida que impuso. De

[49] Un *tory* según la terminología de la época y según afirma, entre otros, Peter Conn (1998:57).

hecho, la última de sus cartas trata sobre el tema de la frontera. Lleva por título "Distresses of a Frontier Man" y relata las andanzas de un amigo del narrador (farmer James) en el período de la Guerra de Independencia y de cómo, al verse atrapado entre las fuerzas británicas y el ejército continental, la única salida que encuentra para salvar la vida es adentrarse más allá de la frontera, cruzar el bosque y llegar a la *wilderness*. Esta diatriba, junto con las ansiedades que provoca en el personaje, es el hilo argumental del relato. El concepto de frontera en Crèvecoeur es uno de los más desarrollados de las letras norteamericanas hasta ese momento, pues incluye un nuevo factor: si hasta ahora la frontera era únicamente vista como el lugar hacia el oeste en el que habitaban los nativos, ahora, a partir de la carta IX, el Sur también empezará a ser concebido como parte de esta *frontier* americana, en la que, si bien, no hay nativos amenazantes, los dueños de las plantaciones y la sombra de la esclavitud son casi igual de inquietantes:

> If the frontier represents America's impure past and the middle and northern colonies its virtuous, industrious present, the South signifies America's degenerate future. Instead of finding in Charles Town the even greater perfection his progressive philosophy would predict, James discovers all the signs of a society heading toward ruin. Luxury, a primary symptom of societal corruption in the republican lexicon, abounds. James voices his concerns about this vice when he remarks that Charles Town's "climate renders excesses of all kinds very dangerous" (167)[50]. Besides threatening to ruin the city, such vice could also infect the entire American society, for as James warned in Letter 4, "A Description of Nantucket," "could the manners of luxurious countries be imported here, like an epidemical disorder they would destroy everything" (125). In fact, luxury is so infectious that James prescribes emigration as its only cure. Signs of the South's excesses serve as a warning that America might not be immune from Europe's diseases after all. As the "centre of the beau monde," the South represents the abject "other" that is supposedly excluded from American identity, but that constitutes its very core (166) (GODDU: 1997:17-18).

A primera vista, sin embargo, aunque parezca que la relación de las *Letters* con la literatura gótica pueda ser arbitraria[51], pero se comprobará que no es así y que, además,

[50] Las referencias que utiliza Teresa Goddu, pertenecen a la versión de *Letters from an American Farmer* que ella maneja, que es la editada por Albert E. Stone y publicada en Nueva York por Penguin en 1986.
[51] Y, en efecto, una gran parte de la crítica se va a pronunciar defendiendo esta postura. Algunos de los nombres más sobresalientes son Robert Lawson-Peebles (*Landscape and Written Expression in*

la obra de Crèvecoeur no sólo es uno de los primeros pasos del gótico estadounidense, sino que también yace en los orígenes[52] de otra importante tradición literaria, que constituye el segundo gran universo temático del presente estudio: la literatura sureña o concerniente al Sur. Han surgido algunas voces, desde las posiciones más afianzadas de la crítica, que han defendido la postura de que Crèvecoeur consigue crear una obra, cuanto menos, protogótica o goticista, es decir, que participa de muchas de las características de las obras góticas propiamente dichas.

La segunda paradoja histórica de Estados Unidos que se mencionaba anteriormente como parte constituyente del gótico norteamericano aparece reflejada en la producción de Crèvecoeur, no sólo en sus *Letters*:

> Crèvecoeur did not describe America as a utopia, nor did he expect it to become one. Yet he saw far more hope and health in a society where "individuals of all nations are melted into a new race of men" than in the older, closed societies of Europe. At the same time, he was afraid that this happiness would be destroyed by the Revolution. In his *Sketches of Eighteenth Century America* (not published until 1925), he explains these fears. In the most important and interesting part of *Sketches*, Crèvecoeur describes the tragedy of people who have been destroyed by the lawlessness of the Revolution. Neighbors, who were once friends, burned each other's houses and killed each other's families. To Crèvecoeur, the ideal American was quite different: a social man who co-operates with his neighbors, while earning his own living from farming (HIGH: 2010:25).

Habla aquí Crèvecoeur de los *historical horrors* a los que hacía referencia Teresa Goddu y critica, o al menos pone en duda, el sueño americano en los años en que todavía estaba naciendo, opinión a la que también se suma William L. Hedges:

> Ironically James is not a citizen of the United States but a British subject. The Revolution is not mentioned until the last of his letters. The freedom he boasts of is that ostensibly guaranteed by English law, the freedom that American Patriots claimed to be upholding. He cannot condone British treatment of the colonies, but, disturbed by the violence of Whig resistance, he remains neutral in the war. His confidence in America is obviously shaken. Already in an earlier letter, shocked by the brutality of slavery in the South, James has at least briefly lapsed into the

Revolutionary America), Thomas Philbrick (*St. John de Crèvecoeur*), Pamela Regis *(Describing Early America*), etc.

[52] Este término debe ser matizado. Aunque desde la época colonial y las primeras exploraciones europeas hay obras relativas a lo que hoy son los estados sureños (véanse, por ejemplo, los escritos del capitán John Smith), Crèvecoeur es el primero que consigue hilar y relacionar el Sur con lo gótico, en su carta IX, como se tendrá oportunidad de ver.

> traditional view of human nature as innately evil. After all, a slave had no chance of becoming, in Crèvecoeur's terms, an American, that is, a "new" human being (1988:187).

Como se ha podido desprender de los fragmentos citados, es en la carta IX donde se van a centrar los esfuerzos de la crítica para relacionar esta obra con lo gótico. Esta carta narra el viaje del personaje ficticio James hasta Carolina del Sur (concretamente su ciudad más rica y populosa, Charleston –Charles Town– en la carta) e, inevitablemente, su toma de contacto con el mundo sureño y con la institución de la esclavitud. En las descripciones que se ofrecen de esta práctica, así como del propio territorio del Sur aparecen numerosos elementos que la hacen poder ser asimilable a la novela gótica, como es el caso del monstruo, con el que se compara uno de los esclavos que James tiene oportunidad de ver ("horrifying encounter" como lo califica CROW: 2013), o de la sociedad degenerada. Ejemplos clásicos de la novela gótica (como el Madrid de *The Monk,* o el califato oriental de *Vathek*) escogen este tipo de sociedades para ambientar sus tramas, lo que puede llevar a pensar que esta elección por parte de Crèvecoeur no fue una coincidencia, sino que fue deliberada[53]. Teresa Goddu no duda en calificar de plenamente gótico el pasaje en el que James descubre al esclavo enjaulado:

> The scene he describes is a gothic one. Leaving the daylight world by taking a sheltered path through a pleasant wood, James is horrified to discover not a ghost but a "living spectre," a salve suspended in a cage […]. This hideous sight is rendered even more frightening by its uncanny nature (1997:19).

En efecto, la descripción que ofrece Crèvecoeur del esclavo está más próxima a aquellas que se puedan hallar de zombies u otros seres sobrenaturales en la literatura gótica postmoderna que a la de un ser humano:

> I shudder when I recollect that the birds had already picked out his eyes; his cheek-bones were bare; his arms had been attacked in several places; and his body seemed covered with a

[53] Puede incluso llegarse a pensar que Crèvecoeur, durante sus años de exilio forzado en Francia, pudo haber conocido algunos de los ejemplos de novela gótica que durante esos años se convertían en auténticos *best-sellers* en el Viejo Continente.

> multitude of wounds. From the edges of the hollow sockets and from the lacerations with which he was disfigured, the blood slowly dropped and tinged the ground beneath (1986:178).

No obstante, aunque para James, un habitante del estado de Nueva York, la escena pueda resultar de lo más terrorífica por extraña, es lógico pensar que los habitantes de Charles Town no se sintieran tan desasosegados ante una visión tan tremenda de la tortura y la vejación ejercida sobre un ser humano. Para ellos, es muy probable que la escena fuera incluso familiar, como afirma un poco más adelante Teresa Goddu: "Located in a clearing enclosed by shaded woods, the caged slave makes manifest the horror of slavery that the sunny South conceals from the public. Moreover, by fusing contradictory categories, this scene of live burial makes the familiar frightening" (1997:20).

Como se ha podido colegir de los fragmentos utilizados, Crèvecoeur no utilizó en ningún momento fórmulas novedosas ni recursos que no estuvieran ya inventados a la hora de crear la ambientación gótica de su narración. Varios elementos muy clásicos hacen su aparición, como puede ser el entierro de una persona viva, símil al que se asemeja el esclavo enjaulado y que tenía una larga tradición en la cultura popular europea, desde los casos de supuesto vampirismo estudiados por Gerard van Swieten (1700-1772) hasta la archiconocida novela de Matthew Gregory Lewis o, ya en el siglo XIX, en algunos relatos de Edgar Allan Poe; también juega Crèvecoeur con la contraposición de espacios, recurso muy utilizado por autores de novela gótica, utilizando los espacios oscuros o cerrados para situar las escenas terroríficas y reservando los iluminados o abiertos para las más calmadas[54]. Sin embargo, es al final

[54] Para una información más amplia sobre la contraposición de espacios en la literatura gótica véase LÓPEZ SANTOS, Miriam: "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica", en *SIGNA*, 19, 2010, pp. 273-292, o CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Los espacios en la literatura gótica", en CORREOSO RODENAS, José Manuel: *Donde habita el horror. Análisis de la espacialización gótica en dos obras de la literatura victoriana finisecular:* The Picture of Dorian Gray *y* The Turn of the Screw. Trabajo Fin de Máster defendido en la Facultad de Humanidades de Albacete [Universidad de Castilla-La Mancha, 2014], pp. 20-27.

de la última cita utilizada cuando la esencia del gótico norteamericano hace su aparición las *Letters* de Crèvecoeur: el convertir lo familiar en terrorífico. No es esto otra cosa que la domesticación de los terrores y las ansiedades que van a protagonizar la literatura gótica en Estados Unidos. En cierto sentido Crèvecoeur preconiza cuál va a ser parte del devenir del gótico americano: la interiorización de los miedos. Cuando James se encuentra frente a frente con el esclavo enjaulado, siente que la angustia física que debe de estar padeciendo el pobre desgraciado se le trasvasa a sí mismo transformándose en angustia mental: "Like the caged slave, James is seemingly unable to free himself from the torture and the oppression of the scene" (GODDU: 1997:20).

Así, los Estados Unidos de América, la joven nación creada gracias al impulso racional y voluntario de un grupo de hombres libres para garantizar la libertad, igualdad y salvaguarda de sí mismos, sus descendientes y sus conciudadanos, veían la luz entre un mar de sombras, sombras de las que, como se tendrá ocasión de analizar más adelante, les será prácticamente imposible zafarse. Estados Unidos nacía con una marca gótica sobre su rostro, casi como como la marca que Dios infligió a Caín tras el asesinato de Abel (Gn. 4, 15)[55]. Así, al igual que la marca bíblica, en América, el gótico no será señal de oprobio, sino de identidad nacional, haciendo coincidir sus grandes momentos culturales con nuevos renaceres de la literatura gótica.

VI.4.iii: Charles Brockden Brown

> When the novel [*Wieland*] was published in September [1798], readers discovered the bizarre tale of an itinerant ventriloquist who visits a country estate outside Philadelphia, impersonates de voice of God, and may or may not be responsible for inspiring a young father (whose own father had died by spontaneously combusting, apparently while in prayer) to take a hatchet to his wife and children, murdering them all. It was, as critics have often pointed out, the birth of the American Gothic novel (2011: vii).

[55] "Y Yahvé puso una señal a Caín para que nadie que lo encontrase lo atacara".

Con semejante carta de naturaleza nacía la novela gótica en Estados Unidos. El autor de la obra referida en la cita anterior, Charles Brockden Brown (1771-1810), es, hoy en día, considerado como el primer escritor profesional de la recién independizada nación norteamericana. Asimismo, también se le reserva el honor, de ser el primer novelista de cierta valía que producía el continente[56]. Sean o no ciertas las aseveraciones anteriores (prácticamente cada crítico ofrecerá una opinión distinta) lo que sí es cierto es que Charles Brockden Brown puede ser considerado como el primer autor plenamente gótico de las letras norteamericanas.

Brown, sin embargo, es un reformador de la novela, y como tal va a destacar por ser el primero que, partiendo de la tradición inglesa[57], consigue crear un producto gótico nuevo para Norteamérica[58]. De la novelística británica toma la solución racional con la que cierra sus obras, mientras que de la norteamericana se sirve de los textos puritanos y de las descripciones que hicieran los colonos de las tierras salvajes, especialmente Pensilvania[59]. En 1973, Cleanth Brooks, R. W. B. Lewis y Robert Penn Warren dirán de él que "Beyond Brown's interest in reform, however, it was his theory of the use of American materials that distinguishes him from the ordinary imitators of the Gothic novel" (226). Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurría con los ejemplos europeos (en especial los de Ann Radcliffe, parodiados de forma magistral por Jane Austen en su

[56] Aunque es cierto que es posible encontrar ejemplos de novelas escritas en Estados Unidos antes de que la producción de Brown viese la luz. Algunos de estos son *Power of Sympathy* (1789, considerada la primera novela estadounidense), de William Hill Brown (1765-1793) o *Charlotte Temple* (1791), de Susanna Rowson (1762-1824).

[57] En especial el *Caleb Williams* (1794) de William Godwin (1756-1836).

[58] Así, por ejemplo, en el prólogo "To the Public" de su novela *Edgar Huntly* va a establecer cuáles son los puntos que él, como novelista americano, va a seguir a diferencia de los europeos: "One merit the writer may at least claim; that of calling forth the passions and engaging the sympathy of the reader, by means hitherto unemployed by preceding authors. Puerile superstition and exploded manners; Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end. The incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness, are far more suitable; and, for a native of America to overlook these, would admit no apology. These, therefore, are, in part, the ingredients of this tale, and these he has been ambitious of depicting in vivid and faithful colours. The success of his efforts must be estimated by the liberal and candid reader" (1988:3-4).

[59] Por ejemplo, el mencionado texto de Mary Rowlandson servirá de inspiración para algunos de los pasajes más célebres de su novela *Edgar Huntly, Or, Memoirs of a Sleepwalker*.

Northanger Abbey), Brown no siempre conseguirá que la explicación racional satisfaga al lector o a los propios personajes, tal y como afirman Victor Sage y Allan Lloyd-Smith:

> The novels of Charles Brockden Brown […] are constructed out of this opposition between the irrational but intractable facts of experience and the beliefs of benevolence and order that should make such facts impossible. In *Wieland* (1798) Wieland's sister Clara struggles for most of her narrative to accommodate what she knows with what she thinks she knows: her brother is a deranged murdered of his family and attempting to murder her too, but since this cannot be the case for Clara's intellectual understanding she resists the knowledge and puts herself at further risk; Wieland himself embraces the supernatural instead of perceiving his own madness. Much the same can be said of *Edgar Huntly* (1799), and, to an extent, of *Arthur Mervyn* (1799, 1800) (1996:7-8).

Así, mediante la inclusión de este componente de ambigüedad narrativa, Brown inaugura una tendencia que el gótico norteamericano va a desarrollar ampliamente durante los próximos dos siglos. La diferencia con el gótico europeo radica, quizá, en que los personajes de Brown (algunos de ellos, al menos) consideran la posibilidad de la presencia de lo supernatural desde el principio de la narración, pensamiento derivado de la fuerte influencia del componente religioso al que se ha aludido anteriormente. Por otro lado, las realidades británica y norteamericana a finales del siglo XVIII y principios del XIX van a ser muy distintas, lo que va a provocar que la literatura gótica de ambos lados del Atlántico presente ciertas diferencias en cuanto a las tramas y los temas: "The Gothic took root in America early in the nineteenth century where it developed into a distinct form suited to the articulation and interrogation of nationally specific tensions and anxieties" (CHAPLIN: 2011:93).

Si se atiende a la biografía de Brown, lo primero que llama la atención es lo escaso de su producción: un manifiesto en favor de los derechos de la mujer[60], un puñado de cuentos y *sketches* y, lo que resulta interesante a la hora de hablar de

[60] *Alcuin* (1798), siguiendo los modelos que Mary Wollstonecraft estaba desarrollando en Europa.

literatura gótica, cinco novelas[61]. Estas obras, además, cuentan con la peculiaridad de que fueron escritas en un período muy breve de tiempo (aproximadamente entre 1795 y 1800)[62]. La literatura gótica en general, y el gótico norteamericano en particular, deben a Charles Brockden Brown gran parte de lo que han llegado a ser, especialmente durante su desarrollo del siglo XIX. Temas, estilo, caracterizaciones, etc., que Brown incluye en sus obras van a reaparecer recurrentemente en la literatura de corte gótico en Estados Unidos. Sus cinco novelas tratan, de un modo más o menos amplio, sobre algún tema relacionado con la literatura gótica o con lo gótico en general. Así, *Wieland* (1798) versa sobre lo sobrenatural, *Edgar Huntly* de lo desconocido que habita más allá del bosque y, finalmente, *Arthur Mervyn* y *Ormond* (1799) se centra en los devastadores efectos de la fiebre amarilla que asoló Filadelfia en 1793, con más de 5000 muertos[63].

Este estudio se centrará casi con exclusividad en las que son, quizá, las obras cumbre del autor de Filadelfia: *Wieland* y *Edgar Huntly*, ya que éstas constituyen ejemplos representativos de la trascendencia de Charles Brockden Brown como "padre" de la literatura gótica norteamericana, siendo la primera deudora de los modelos europeos y la segunda un magnífico exponente de la nueva literatura que nacía en América. Así, con estas dos novelas, se puede ejemplificar la rápida transición entre la literatura gótica inglesa y la que se comenzará a producir en la joven república, con todo el cambio de motivos, temas, personajes, ambientaciones, etc. que se llevará a cabo.

---

[61] Una de estas novelas, *Sky-Walk; or, The Man Unknown to Himself* (1798), nunca llegó a ser efectivamente publicada, hallándose, hasta el momento presente, desaparecida.

[62] Algunos críticos, como Bryan Waterman (2011:ix), aseguran que este freno a la actividad literaria de Charles Brockden Brown se debió, al menos en parte, al hecho de contraer matrimonio con la hija de un ministro cuáquero, quien no vería con muy buenos ojos la actividad "licenciosa" a la que se dedicaba el marido de su hija.

[63] La novela breve (o relato extenso) *Memoirs of Carwin the Biloquist* (compuesta en 1798 y publicada en 1803-1805) serán considerada de forma conjunta con *Wieland*, por ser una secuela ("actually a prequel" (WATERMAN: 2011:xi)) de esta (apareciendo, incluso, nombrada en su "Advertisment").

La primera de sus novelas, *Wieland: or, The Transformation: An American Tale*, es quizá el ejemplo más interesante para analizar el gótico de Brown. La cita que abría este subapartado (VI) refleja a la perfección la síntesis del argumento de esta novela: la historia de un emigrante alemán, originario de Sajonia, que, tras una breve estancia en Londres, decide emprender el viaje hacia las colonias de Norteamérica y establecerse como granjero a las afueras de Filadelfia. Una vez allí, su dominio se transforma en una especie de lugar sagrado en el que el personaje puede dar rienda suelta a su religión personal, derivada del Protestantismo y creada por sí mismo. Un buen día, mientras reza, es aparentemente consumido por una combustión espontánea y serán sus hijos, Theodore y Clara (narradora de la historia) los que ocupen el lugar principal del desarrollo de acontecimientos. Una vez muerto el padre, y mediante la siempre misteriosa presencia de Carwin, Theodore escucha unas voces que él interpreta como divinas y que lo arrojan a acometer la tarea de liberarse de sus ídolos asesinando a su esposa y a sus hijos. Al margen de su indudable relación con la literatura gótica, *Wieland* ha sido interpretada como una alegoría de la realidad política de Estados Unidos durante los primeros años, justo tras la independencia[64]. Uno de los testimonios más lúcidos a este respecto es el de Jane Tompkins:

> Brown's picture of the disintegration of the Wielands' miniature society is a more or less direct reflection of Federalist skepticism about the efficacy of religión and education in preparing citizens to govern themselves […] the novel's plot offers a direct refutation of the Republican faith in men's capacity to govern themselves without the support and constraints of an established social order (1985:48-49).

Las características góticas de esta novela se desatan tras la muerte nunca aclarada del padre de los protagonistas[65]. Estas podrían clasificarse en cuatro grandes grupos: las voces que atormentan a los personajes (primero a Clara y, posteriormente y con fatales resultados a Theodore), el personaje de Carwin, el momento climático de la

[64] No en vano, Charles Brockden Brown llegó incluso a cartearse con el presidente Thomas Jefferson.
[65] Más allá, obviamente, de lo sublime que pueda presentarse tras una combustión espontánea.

acción con el asesinato de la familia de Theodore, y el cierre de la novela con la desesperada necesidad de Clara por conocer la verdad.

Como Bryan Waterman anunciara en el pasaje con el que se abría este subaprtado *Wieland* surge ante el lector como receptora de dos tradiciones literarias: por un lado, es descendiente directa del *Caleb Williams* (1794) de William Godwin (1756-1836), autor por el que Brown sintió verdadera admiración y con quien incluso llegó a mantener un breve período de correspondencia; por otro lado, Brockden Brown tenía en mente, al escribir las páginas de *Wieland*, componer una historia genuinamente americana, como deja de manifiesto el subtítulo de la obra (*An American Tale*). Así, por un lado, el gótico europeo de corte radcliffeano[66] y, por otro, la literatura de la joven nación americana serán las fuentes de las que beba la historia de Theodore Wieland. Ambas tradiciones van a dejar una gran impronta en esta novela que se abre con la confesión de Clara Wieland de los terribles hechos que han sucedido en la familia de su hermano unos años atrás y que estuvieron a punto de costarle la vida también a ella. El primer capítulo, de carácter introductorio, contiene el relato de los antepasados de los Wieland y de cómo estos llegaron y se establecieron como granjeros a las afueras de Filadelfia. A partir de ahí, la narración se ralentiza y Clara va desgranando para el lector los pormenores de la vida campestre en la América colonial. Sin embargo, antes de abandonar el Viejo Continente, Wieland *Sr.* tiene su primer encuentro con lo que, décadas después, va a ser el desencadenante gótico de la tragedia que Brown nos ofrece: el fundamentalismo religioso[67]:

> His morals, which had never been loose, were now modelled by a stricter standard. The empire of religious duty extended itself to his looks, gestures, and phrases. All levities of speech, and negligences of behaviour, were proscribed. His air was mournful and contemplative. He

[66] Género del hizo una reseña en su revista *The Literary Magazine and American Register* ("Terrific Novels", Vol. III, abril 1805, pp. 288-289).
[67] Por añadidura, el viejo Wieland había pasado un tiempo en Europa estudiando los textos albigenses franceses, pertenecientes a la quizá mayor herejía de la Edad Media.

> labored to keep alive a sentiment of fear, and a belief of the awe-creating presence of the Deity. Ideas foreign to this were sedulously excluded. To suffer their intrusion was a crime against the Divine Majesty inexpiable but by days and weeks of the keenest agonies (2011:10-11)[68].

Será con esas creencias con las que el padre de Theodore y Clara abandone Europa y se instale en América, provocando el temor de su familia, como se refleja en siguiente pasaje:

> What was it that she feared? Some disaster impended over her husband or herself. He had predicted evils, but professed himself ignorant of what nature they were. When were they to come? Was this night, or this hour to witness the accomplishments? She was tortured with impatience, and uncertainty. All her fears were at present linked to his person, and she gazed at the clock, with nearly as much eagerness as my father had done, in expectation of the next hour (2011:16).

Años más tarde, sin embargo, serán esas mismas creencias las que destruyan la familia de su hijo. La extremada religiosidad (que Brown tuvo oportunidad de vivir, primero en el seno de su familia cuáquera y, posteriormente, a través de la familia de su esposa, Elizabeth Lynn, también cuáquera) será el medio utilizado por el autor de *Wieland* para abrir la puerta a la locura y construir el escenario gótico con que culmina la obra.

Quizá, la característica más valiosa en relación al gótico que nos presenta Charles Brockden Brown en esta novela, es la marcada ambigüedad que en todo momento rodea la acción. Más arriba se ha mencionado que la interiorización de los miedos es parte crucial del gótico norteamericano; pues bien, si se acepta *Wieland* como su primer representante, se aprecia que esta característica ha acompañado al género desde su mismo nacimiento, como Bernard Rosenthal expresa: "The theme of illusion and reality, so central to the writings of Hawthorne, Melville, and Poe, found its first American expression in *Wieland*. It was expressed well" (1981:125). El lector que se acerca a la narración de Clara Wieland y la recorre hasta el final, acaba con una sensación de que, en determinados pasajes (cruciales algunos de ellos) la trama está velada por la niebla de la incertidumbre. Este magistral efecto lo consigue Brown con la

[68] Todas las citas de *Wieland* pertenecen a la edición de Norton Critical Editions de 2011.

introducción de uno de los personajes más ambiguos de las letras estadounidenses: Carwin "the Biloquist"[69]. Este hombre[70], aparecido de la nada y con un acuciado pasado gótico a sus espaldas[71], sirve como contrapunto del idilio pastoral en que se desarrolla la acción tras la muerte, por combustión espontánea, como si el mismo Infierno se abriera para llevárselo, de Wieland *Sr*. Desde que Carwin entra en escena, la ambigüedad va *in crescendo* y ya nunca abandonará a los Wieland, provocando todo tipo de desastres a su paso; su primera aparición ya está envuelta por el exacto conocimiento de lo que está aconteciendo, pues Pleyel (íntimo amigo de los Wieland) confunde su voz con la de su propia esposa, debido a la habilidad de Carwin para imitar voces ajenas:

> "I kept on my way. The images that haunted me were solemn; and I entertained and imperfect curiosity, but no fear, as to the nature of this object. I had ascended the hill little more than half way, when a voice called me from behind. The accents were clear, distinct, powerful, and were uttered, as I fully believed, by my wife. Her voice is not commonly so loud. She has seldom occasion to exert it, but, nevertheless, I have sometimes heard her call with force and eagerness. If my ear was not deceived, it was her voice which I heard (2011:29).

Como más tarde (demasiado tarde si atendemos a los hechos que se van a suceder) se descubre, el oído de Pleyel sí estaba "deceived", pero no será el único. Más adelante Clara y, finalmente, el propio Theodore, serán embaucados por la pericia imitadora del pérfido Carwin, el primer villano gótico de la literatura norteamericana. Las voces que

[69] Años más tarde, el propio Brown publicará *Memoirs of Carwin the Biloquist* como intento de arrojar un poco de luz sobre este oscuro personaje.

[70] Aunque hay críticos, como Leigh Eric Schmidt que van más lejos y llegan a afirmar que Carwin no es un hombre, (o sólo un hombre), sino que es un agente demoníaco.

[71] Por ejemplo, es muy ilustrativo el pasaje del capítulo VII, en que Carwin narra el tiempo que vivió en España, adoptando sus costumbres y, lo que es más importante, su religión. Recordemos que, tanto España como el Catolicismo, habían constituido parte de los temas fundamentales de la novela gótica, con ejemplo tan sobresalientes como *The Monk*: "In answer to my enquiries, he informed me that, three years before, he was a traveller in Spain. He had made an excursión from Valencia to Murviedro with a view to inspect the remains of Roman magnificence, scattered in the environs of the town. While traversing the scite of the theatre of Saguntum he lighted upon this man, seated on a stone, and deeply engaged in perusing the work of the deacon Marti. A short conversation ensued, which proved the stranger to be English. They returned to Valencia together. / His garb, aspect, and deportment, were wholly Spanish. A residence of three years in the country, indefatigable attention to the language, and a studious conformity with the customs of the people, had made him indistinguishable from a native, when he chose to assume that character. Pleyel found him to be connected, on the footing of friendship and respect, with many eminent merchants in that city. He had embraced the catholic religion, and adopted a Spanish name instead of his own, which was CARWIN, and devoted himself to the literature and religion of his new country. He pursued no profession, but subsisted on remittances from England" (2011:54-55).
Asimismo, en el pasaje se ilustra el gusto que Carwin desarrolla en España por las ruinas, enlazándose así con la tradición de los viajeros románticos que recorrían Europa.

Carwin imita llevan a los demás personajes de la novela (salvo a Pleyel, lo que le cuesta su expulsión de Mettingen, la finca de los Wieland) a dudar incluso de su propia cordura, como le ocurre a Clara la primera vez que su habitación se ver invadida por los misteriosos y malévolos sonidos: "No other conclusion therefore, was left me, but that I had mistaken the sounds, and that my imagination had transformed some casual noise into the voice of a human creature" (2011:47). Sin embargo, conforme avanza la trama, incluso Clara llegará a creer en la realidad de estas voces, que toma como una amenaza para su virtud e incluso su vida (nunca se aclara si acertadamente o no), aunque acabe confesando que estas podían ser fruto de su mente enferma o de una pasión insatisfecha:

> Thus was I distressed by opposite conjctures: thus was I tormented by phantoms of my own creation. It was not always thus. I cannot ascertain the date when my mind became the victim of this imbecility; perhaps it was coeval with the inroad of a fatal passion; a passion that will never rank me in the number of its eulogists; it was alone sufficient to the extermination of my peace: it was itself a plenteous source of calamity, and needed not the concurrence of other evils to take away the attractions of existence, and dig for me an untimely grave (2011:66).

Las voces, por último, junto con la educación extremadamente religiosa que los jóvenes Carwin habían recibido, serán el desencadenante del asesinato de Catherine Wieland (esposa de Theodore) y de sus hijos, así como el intento de asesinato de la narradora, quien, no obstante, nunca se mostrará totalmente convencida de la culpabilidad de su hermano. La escena en la que se comienza el pasaje de los asesinatos con el descubrimiento de Theodore por parte de Clara en una especie de éxtasis religioso, es muy ilustrativo y, a la vez, sirve como compendio de los elementos góticos de la obra, pues Wieland tomará la voz sobrenatural que le habla, supuestamente evocada por Carwin (aunque este punto nunca se aclara) por un mandato divino que él, presto, se dispone a cumplir[72]:

[72] Como la crítica ha discutido ampliamente, la inspiración fue tomada por Brown de un caso real, de 1781, en que un granjero del estado de Nueva York asesinó a su familia supuestamente siguiendo una orden de Dios. En su confesión, J. Yates se expresa de esta forma: "Instantly a new light shone into my room, and upon looking up I beheld two Spirits, one at my right hand and the other at my left; -he at the

> Grief at this scene of ruin and blast was at first the only sentiment of which I was conscious. A fearful stillness ensued. At lenght Wieland, lifting his hands, which were locked in each other, to his breast, exclaimed, "Father![73] I thank thee. This is thy guidance. Hither thou hast led me, that I might perform thy will: yet let me not err: let me hear again thy Messenger![74]" […] "Prepare thee to die" (2011:162).

Para concluir con el análisis de *Wieland*, es necesario poner al lector frente a una de las imágenes más sublimes de toda la producción de Charles Brockden Brown. Ésta tiene lugar en el momento en que, tras asesinar a su familia, Theodore es descubierto por su hermana Clara, quien aún no sabe que él es el perpetrador de los crímenes. La frase "his soul was tranquil and sublime" (2011:167) no hace sino añadir otra vuelta de tuerca (por utilizar la expresión jamesiana) a la ya de por sí ambigua tragedia que se acaba de desencadenar. ¿Era Theodore consciente de lo que estaba haciendo? Y, si era así, ¿cómo es posible que su alma esté "tranquil and sublime" después de asesinar a su familia? ¿Es tal su paranoia religiosa –herencia de su difunto padre– que le hace estar convencido que las voces que ha oído son un mandato divino? Y, por último, ¿de dónde provenían realmente estas voces? ¿De Carwin, a pesar de que posteriormente siempre lo negara? ¿De su mente perturbada? ¿O había algo más en Mettingen que Brown sólo es capaz de aventurar mínimamente y que será la literatura gótica decimonónica quien lo desarrolle? Todas estas (y otras muchas) preguntas han de ser contestadas por cada lector. Brockden Brown, como harán sus sucesores en la aventura del gótico

---

left bade me destroy all my *idols*, and begin by casting the Bible into the fire; -the other Spirit dissuade me, but I obeyed the first, and threw the book into the flames. […] –A voice behind me, said 'This [su esposa] is also an idol!' –I broke from her instantly, and wrenching a stake from the garden fence, with one stroke levelled her to the earth!" ("The Yates Family Murder", en BROWN, Charles B.*: Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist*. Nueva York: Norton, 2011, pp. 267-268).

[73] Esta exclamación introduce una nueva vía explicativa en la obra: la de que, quizá, es el propio padre de Wieland quien lo incita a cometer los asesinatos, asemejándose a un oscuro espectro shakespeariano o, como más adelante se verá, ocurre en los relatos "The Comforts of Home" y "Revelation" de Flannery O'Connor.

[74] Con esta nueva exclamación, Brown introduce una nota más de ambigüedad en el pasaje, pues hace dudar al lector de qué voz es la que está oyendo Wieland, la de ese misterioso Father con que se abre la oración o la de alguien más, quien, en este caso, sí podría ser Carwin, que adopta la "figura" de Dios o del padre de Theodore para incitarlo a cometer los crímenes, aunque más tarde se confiese inocente ante Clara.

norteamericano, no se caracterizará por dar todas las claves de los misterios de sus obras, abriendo así la puerta a la libre interpretación.

En lo que respecta a *Edgar Huntly* (1799), la presencia constante del bosque y de los misterios que éste encierra[75], así como la decisión del protagonista de, voluntariamente, cruzar sus límites en busca del asesino de su amigo Waldegrave, Clithero, son características que van a acompañar al gótico estadounidense, en todo su recorrido. La primera diferencia que se puede apreciar entre *Edgar Huntly* y *Wieland* es la naturaleza de ambas. Mientras que la primera es una obra de corte "europeizante" siguiendo los dictados de la novela gótica inglesa, *Edgar Huntly* es eminentemente "an American tale". Tanto los personajes[76], como la temática y las ambientaciones son mucho más cercanas a la realidad contemporánea de Estados Unidos que a la literatura europea del momento. Esta es una característica sobre la que ya se manifestó el propio Brown y con la que críticos de muy diversa condición de los últimos doscientos años han estado mayoritariamente de acuerdo. Por citar algunos ejemplos, se pueden traer a colación los testimonios de Norman Grabo, quien afirma que "The novel is original in that it avoids the Gothic machinery of medieval castles[77]" (1988:xv-xvi) o de Wendy Anne Witherspoon, quien, yendo un paso más lejos que Grabo, pone de manifiesto la intrínseca naturaleza política y casi "metanacional" de la novela:

---

[75] Como el pasaje en el que el propio Edgar describe su recorrido siguiendo a Clithero: "He then proceeded along an obscure path, which led accross stubble fields, to a wood. The path continued through the wood, but he quickly struck out of it, and made his way, seemingly at random. Through a most perplexing undergrowth of bushes and briars" (1988:18).
Todas las citas de *Edgar Huntly* pertenecen a la edición de Penguin Classics de 1988.

[76] Aunque se hagan algunos guiños a Europa, como en el personaje de Clithero, irlandés criado en Dublín.

[77] Porque no debe olvidarse que, el Mettingen de *Wieland* no es sino un trasunto de los castillos europeos que pueblan las novelas góticas "clásicas". Este recurso de las adaptaciones del castillo medieval al gótico norteamericano será muy utilizado por diversos escritores de muy distintas épocas, siendo algunos ejemplos ilustrativos la mansión del "The Fall of the House of Usher" poeniano, la casa donde Hester Prynne se ve obligada a recluirse en *The Scarlet Letter*, la mansión de Bly en *The Turn of the Screw* y, ya en siglo XX, Sutpen's Hundred y el resto de plantaciones y granjas que aparecen la literatura gótica sureña, así como los "lots" o pequeñas granjas y míseros habitáculos en los que algunos de los personajes de Flannery O'Connor desarrollan su existencia, llegando hasta los ejemplos más recientes del Overlook Hotel (*The Shining*) o las ciudades pequeñas de la ficción de Stephen King.

> That is, Brown's novel uses the gothic to inaugurate a conversation not only about the early republic's relationship to its new land, but also about its relationship to its new literature. Clithero's casting his personal history as a gothic story and telling it in the middle of the American wilderness puts American literary identity on notice, so to speak, that it faces a crossroads, a place where it must honestly face the ghosts that have traveled along with the settlers to the new world. The use of gothic motifs throughout the novel, including moments of spectrality and the supernatural, the failure of parental authority, the motif of unspeakability, and many colonial wanderings, all suggests disquietude about the way in which American sons seem to keep repeating the sins of their British fathers (2007:66).

No sólo teóricos contemporáneos son de esta opinión, sino que para nombres tan consagrados como Leslie Fiedler, es precisamente esta misma característica la que hace que la novela adolezca de una pequeña falta de "naturaleza gótica": […] the novel shows the conservatism of the foundations of the American gothic, and how the heathen, unredeemed wilderness and not the decaying monuments of a dying class, nature and not society becomes the symbol of evil (1960:160).

Brockden Brown, a modo de introducción, escribió una especie de "advertisment" titulado "To the Public", en el que exponía su opinión sobre la americanidad de Edgar Huntly y sus posibles diferencias frente a la novela gótica europea:

> Puerile superstition and exploded manners; Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end. The incidents of Indian hostility,[78] and the perils of western wilderness, are far more suitable; and, for a native of America to overlook these, would admit of no apology (1988:3).

Así, como el propio Brown, Grabo y Fiedler afirman, *Edgar Huntly* es una novela en la que van a predominar los espacios rurales y abiertos. En efecto, la mayor parte de la narración, una vez más en primera persona, transcurre en el bosque o en espacios de una acusada ruralidad, tan sólo haciéndose referencia a la ciudad como lugar de paso. Sin embargo, las descripciones que hace Clithero de su estancia en Dublín son bastante ilustrativas como primer paso para un subgénero que se desarrollará en las décadas siguientes: el gótico urbano; tal y como afirma Witherspoon: "Brown's Dublin hardly

[78] Con quizá, la narración de Mary Rowlandson en mente.

reaches the levels of dilapidation and decay of London in Dickens' much later *Bleak House* (1853), but there are nonetheless some indications that the modern city is just as much a haunted place as the wilderness for Brown" (2007:45).

El hecho desencadenante de la acción (el asesinato de Waldegrave a manos de Clithero), la persecución de éste por parte de Edgar, casi anticipándose al relato policíaco o algunos de los pasajes más célebres, como cuando Edgar se ve obligado a pernoctar en una cueva alimentándose de carne cruda[79], o el enfrentamiento a una pantera, o las descripciones de las tropelías cometidas por los nativos[80] constituyen elementos góticos de primer orden. Por otro lado, algunas recurrencias temáticas, como la del entierro en vida, que serán magistralmente desarrolladas por autores posteriores (por ejemplo, Edgar Allan Poe en su "The Premature Burial" –1844–) ya aparecen formuladas en las páginas de *Edgar Huntly*, por ejemplo cuando el protagonista se halla perdido en medio del bosque, sometido a los rigores de la intemperie y arrastrando un hambre de varios días:

> Sometimes I imagined myself buried alive. Methought I had fallen into seeming death and my friends had consigned me to the tomb, from which a resurrection was impossible. That in such a case, my limbs would have been confined to a coffin, and my coffin to a grave, and that I should instantly have been suffocated, did not occur to destroy my supposition: Neither did this supposition overwhelm me with terror or prompt my efforts at deliverance. My state was full of tumult and confusion, and my attention was incessantly divided between my painful sensations and my feverish dreams (1988:154-155).

[79] "My hunger speedily became ferocious. I tore the linen of my shirt between my teeth and swallowed the fragments. I felt a strong propensity to bite the flesh from my arm. My heart overflowed with cruelty, and I pondered on the delight I should experience in rending some living animal to pieces, and drinking its blood and grinding its quivering fibres between my teeth" (1988:156-157).

[80] "During former Indian wars, this rude Surface was sometimes traversed by the Red-men, and they made, by means of it, frequent and destructive inroads into the heart of the English settlements. During the last war, notwithstanding the progress of population, and the multiplied perils of such and expedition, a band of them had once penetrated into Norwalk, and lingered long enough to pillage and murder some of the neighbouring inhabitants. / I have a reason to remember that event. My father's house was place on the verge of this solitude. Eight of these assassins assailed it at the dead of the night. My parents and an infant child were murdered in their beds; the house was pillaged, and then burnt to the ground. Happily, myself and my two sisters were abroad upon a visit. The preceding day had been fixed for our return to our father's house, but a storm occurred, which made it dangerous to cross the river, and by obliging us to defer our journey, rescued us from captivity or death" (1988:165-166)

Debido a los límites impuestos para la realización de esta tesis doctoral, un análisis más profundo de la obra de Charles Brockden Brown, sin lugar a dudas de un gran interés, queda para estudios posteriores. Sirva como introducción la relación de influencia que las novelas de Brown (especialmente *Wieland* y *Arthur Mervyn*) tuvieron sobre autores y obras europeos del período romántico, como en *Frankenstein* y *The Last Man* (1826), de Mary Shelley.

VI.4.iv: Isaac Mitchell, el desconocido

Durante los primeros años de la república surge otro nombre importante para las letras góticas estadounidenses: el autor neoyorkino Isaac Mitchell (1759-1812). Sin embargo, y a diferencia de lo que ha ocurrido con Charles Brockden Brown, la obra de Mitchell ha pasado prácticamente desapercibida, habiendo sido recuperada del olvido sólo en los últimos años por una serie de críticos, entre los que destacan los miembros de la James Fenimore Cooper Society. La carrera de Mitchell se desarrolló mayoritariamente en el campo del periodismo y del mundo editorial, llegando a ser director de, entre otras, la revista *Political Barometer*, en la que aparecieron publicadas sus novelas breves. Al margen de su labor como editor, Isaac Mitchell publicó tres novelas de muy diversa catalogación entre 1802 y 1804: *Albert and Eliza* (1802), *Melville and Phalez* (1803) y *Alonzo and Melissa* (1804). Será esta última, conocida durante muchos años como *The Asylum*, la que cobraría más fama y[81], a día de hoy, la que más nos interesa a la hora de establecer los orígenes del gótico norteamericano.

Si de Charles Brockden Brown se ha resaltado el carácter eminentemente americano de sus novelas --especialmente *Edgar Huntly*), Isaac Mitchell debería colocarse en el otro extremo, pues América aparece simplemente como escenario de sus

[81] Fama en la que tuvo mucho que ver la edición pirata que de la misma hizo el compañero de Mitchell, Daniel Jackson, Jr. en 1811, quien durante mucho tiempo fue considerado como el verdadero autor.

obras, importando todo lo demás de la tradición europea. Como han apuntado Teresa Goddu o Cathy Davidson[82], Mitchell incluso llegó a emplazar en el nuevo continente los castillos románticos europeos. Sin embargo, queda la duda de si estos castillos de Mitchell son meras copias de los europeos o unas muy elaboradas adaptaciones al contexto de la novela gótica de realidades de Estados Unidos, como puede ser la plantación sureña. Esto es especialmente relevante si se tienen en cuenta testimonios como el de H. Bradley Jackson, quien en 1904 escribía para el *New York Times* "The story was written from real fact, and the scenes were laid in Connecticut and South Carolina. […]" (3 de septiembre de 1904).[83]

Como ya ocurriera con Crèvecour, una historia que comienza a desarrollarse en un contexto norteño (en este caso en Nueva Inglaterra), con unos personajes que parecen exentos de tradición americana, ve la acción trasladada al Sur justo en el momento climático de la obra. El Sur de Estados Unidos, como se tendrá oportunidad de valorar ampliamente, se ha convertido, tanto en el plano cultural como en el literario, especialmente a medida que ha ido avanzando el siglo XX, en un nuevo territorio de frontera. En este caso, no una frontera física, sino una frontera cultural y antropológica que ha separado históricamente esta región del resto del país. Isaac Mitchell, en su breve novela, acerca al lector a un emplazamiento "exótico": Carolina del Sur. No debe olvidarse que la localización en lugares y tiempos remotos (principalmente la Edad Media) fue uno de los rasgos principales de la novela gótica desde su aparición allá por 1764. Desde el punto de vista de un neoyorkino como Mitchell (y como, seguramente, la mayoría de sus lectores) una novela ambientada en tal escenario y con castillos, debió

[82] En *Gothic America. Narrative, History and Nation*. Nueva York: Columbia University Press, 1997, p. 4 y "Isaac Mitchell's *The Asylum*; or, Gothic Castles in the New Republic", en *Prospects: The Annual of American Cultural Studies*, 8, 1982, pp. 281-300, respectivamente.

[83] Disponible en http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9C07E4D91F3AE733A25750C0A96F9C946597D6CF.

de resultar muy atractivo. No en vano, Mark Twain, en su *Life on the Mississippi* (1883), afirmaba que *Alonzo and Melissa* era una de las novelas más leídas de su tiempo[84]. Por segunda vez, el gótico norteamericano viaja hacia el Sur y, también por segunda vez, se empiezan a ver algunas de las características "sureñas" que se añaden a las ya mencionadas como generales. Sin embargo, habrá que esperar todavía unas décadas para que este proceso eclosione y aparezcan los primeros ejemplos de lo que podría calificarse de "proto-gótico sureño". En este proceso, la obra de Mitchell será la primera que equipare plantaciones sureñas con cIastillos góticos, espacios ambos (ahora ya sí) donde pueden tener lugar el mismo tipo de atrocidades y de historias truculentas[85].

VI.4.v: Washington Irving, o el gótico romántico

Uno de los hechos más destacables con respecto a la figura de Washington Irving (1783-1859) radica en haber sido el primer autor estadounidense (junto con su contemporáneo James Fenimore Cooper –1789-1851–) cuya obra gozó de una amplia aceptación entre el público europeo (casi exclusivamente británico), aunque por muy diversos motivos. La obra de Irving, tanto por los motivos que trata como por el período histórico en el que se enmarca, ha sido clasificadas por una gran cantidad de autores como más propia del Romanticismo que de la literatura gótica propiamente dicha. Sin embargo, algunos de sus relatos presentan características que se acercan mucho al modelo británico de literatura gótica. Estos relatos forman parte de la que es quizá su

[84] En DAVIDSON, Cathy N.: *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. 2004, pp. 322-327.

[85] Una diferencia podría radicar, quizá, en la aceptación social de estos espacios: mientras que la simple visión de un castillo tenebroso haría desconfiar a cualquiera que se haya aproximado mínimamente a la novela gótica, la plantación (al igual que las casas pensilvanas de Brockden Brown o los emplazamientos urbanos, suburbanos o rurales que poblarán los relatos góticos en adelante) era una institución socialmente aceptada, pilar de la comunidad sureña anterior a la Guerra de Secesión. Esto, sin embargo, convierte los emplazamientos sureños (y, por extensión, estadounidenses en general) en más peligrosos que los que se habían volcado en los textos literarios hasta ese momento.

obra más relevante: *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819-1820). No obstante, otros aspectos tanto de la vida como de la producción de Washington Irving guardan una estrecha relación con la cultura gótica. A menudo se le ha calificado como "el Walter Scott americano". Esto es porque, al igual que el novelista escocés, Irving mostró una gran atracción por los hechos del pasado y por los localismos, reflejándolos en sus textos. Sin embargo, y a diferencia de Scott, Irving no se sintió atraído por las historia de su tierra natal, llegando a señalar la carencia que de ésta tenía Estados Unidos[86]. Por el contrario, el creador de Diedrich Knickerbcker estaba más interesado en el pasado europeo, como refleja en la mayoría de sus *sketches*. Los pocos que sí tienen una ambientación norteamericana, como "Rip Van Winkle" (1819) o "The Legend of Sleepy Hollow" (1820), se centran en el período colonial o en las reminiscencias que éste ha dejado en determinadas comunidades (costumbres, nombres, idioma…)[87], por ser éste el período "más antiguo" de la historia de Norteamérica[88].

Este segundo oficio de Irving, el de "antiquarian", guarda una estrecha relación con la literatura gótica, especialmente si se observa cómo Irving utilizaba en sus relatos las fuentes y recursos literarios de los que tenía noticia (mayoritariamente mientras viajaba por Europa), ya fuesen estos leyendas o tradiciones locales, obras literarias u obras de historia. Si se recuerda la primera novela gótica, *The Castle of Otranto* (1764), se apreciará que también Walpole afirma que la el escrito que va a "reproducir" ha sido hallado entre los papeles de una antigua familia italiana. El mismo recurso sería empleado cincuenta años después por Washington Irving al componer, por ejemplo, "Rip Van Winkle": "The following Tale was found among the papers of the late

[86] Como se ha apuntado más arriba, apartado "Características góticas de la literatura norteamericana".
[87] Washington Irving se centrar en el pasado holandés de la ciudad y del estado de Nueva York, reflejando muchas de sus costumbres y peculiaridades. Téngase en cuenta que la comunidad holandesa del Valle del Hudson fue muy influyente, dando incluso un presidente de Estados Unidos, Martin Van Buren (1782-1862), único presidente cuya lengua nativa no era el inglés.
[88] Obviando, claramente, el pasado nativo.

Diedrich Knickerbocker, an old gentleman of New-York, who was very curious in the Dutch history of the province, and the manners of the descendants from its primitive settlers" (1996:33)[89]. El pasado, propio, familiar o nacional, va a ser uno de los principales motivos de los que se va a nutrir la literatura gótica de Estados Unidos, con ejemplos tan remarcables como "The Minister's Black Veil" (1836), de Nathaniel Hawthorne, los relatos de fantasmas de Henry James, "Pomegranate Seed" (1930), de Edith Wharton o las novelas del ciclo de Yoknapatawpha, de William Faulkner.

Los *sketches* de Irving en los que se centra este estudio pertenecen, como ya se ha dicho, a su *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* A pesar de las disputas que existen entre la crítica a la hora de clasificar sus relatos como pertenecientes a la literatura gótica, algunos de los textos que aparecen en esta colección sí presentan características y elementos que también van a ser partícipes de otras narraciones góticas, americanas o europeas. En el primero de ellos, "Rip Van Winkle", se narra la historia del mágico sueño de un colono holandés del valle del Hudson, que duerme durante veinte años y regresa a su pueblo natal. Por un lado la pócima con que Rip entra en este profundo trance y, por otro, el propio hecho de su desaparición durante un período tan prolongado de tiempo, constituyen una estructura narratológica y temática muy cercana a algunos relatos góticos, anteriores y posteriores. Por ejemplo, los sueños de trance en los que se sume el califa Vathek o el viaje hacia las regiones más oscuras del alma humana que realiza Dorian Gray a través de sus colecciones pueden ser símiles que anuncien o continúen el destino de Rip Van Winkle. Asimismo, la ambientación en la que se desarrolla la historia también tiene mucho de gótica, pues ésta transcurre en un bosque del estado de Nueva York. Como se ha tenido oportunidad de ver, los bosques son uno de los principales símbolos góticos de la literatura estadounidense, por su

[89] Todas las citas de *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.* pertenecen a la edición de Oxford University Press de 1996.

componente de lugar desconocido y de lugar de encuentro entre la civilización y la barbarie. Será en un bosque donde Hester Prynne se encuentre con el ministro Arthur Dimmesdale en *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne (1850), donde Mr. Rutledge se encuentre con el misterioso espectro que amenaza con llevarlo a la muerte en "Bewitched", de Edith Wharton (1925). Asimismo, también será un bosque el escenario principal de la novela de Flannery O'Connor *The Violent Bear It Away* (1960), donde Mason Tarwater va a llevar a cabo su labor de "profeta amateur"; por otro lado, el bosque también es lugar de revelación, como ocurrió con Joseph Smith, Jr. (1805-1844), fundador de la Iglesia Mormona.

Otra narración digna de tener en consideración para nuestro estudio es "The Spectre Bridegroom". Esta, a diferencia de la anterior, introduce un elemento gótico claramente identificable: el espectro. Éste es quizá el más gótico de los *sketches* de Geoffrey Crayon, pero también, sin duda, el más europeo, como apunta, entre otros, Susan Manning, que lo califica de "German Gothic" (1996:xv)[90] y quien resalta las características típicas del gótico inglés presentes en el texto:

> 'The Spectre Bridegroom', for instance, is enthusiastically garnished with the furnishings of gothic and chivalric romance: 'Hacked corslets, splintered jousting spears, and tattered banners… mingled with the spoils of sylvan warfare' (p. 141); but they remain just that – furnishings–the richly signifying pegs on which Irving hangs the bodiless garment of the tale. The effect, here and elsewhere, is not exactly that of pastiche; it is rather as though the young-old American has been let loose in the fancy-dress box in the attic of English literature. Adopting the costumes of his literary heroes, he impersonates their voices too, executing a series of verbal 'sketches', *tableaux vivants* of the pen (1996:xv).

Aquí, los elementos góticos saltan a la vista: el castillo, la familia aristocrática de Europa, la ambientación caballeresca… Una vez más, y como será muy habitual en la literatura gótica de Estados Unidos, un espectro regresa del pasado para recordar una deuda pendiente a la actual familia en posesión del castillo. Quizá, lhaya que remontarse

[90] La literatura gótica se considerará de influencia germánica hasta que Edgar Allan Poe publique sus *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, en cuyo prefacio está la famosa sentencia "I maintain that terror is not of Germany but of the soul", a la que ya se ha aludido anteriormente.

a la famosa novela de Matthew Gregory Lewis *The Monk* para localizar las fuentes de las que bebió Irving aquí. No debe olvidarse que una parte sustancial de esta obra transcurre en Baviera, y es también en el ámbito germánico (Estrasburgo y la propia Baviera) donde Raymond se encuentra con la presencia de dos de los personajes sobrenaturales más característicos de toda la novelística gótica de primera generación: "The Wandering Jew" y "The Bleeding Nun". Ambos vuelven para recordar promesas fallidas, palabras dadas que nunca han llegado a cumplirse. Años más tarde, estos espectros que regresan para saldar deudas, volverán a aparecer en algunos de los relatos de Henry James, tales como "Sir Edmund Orme" (1891), "Owen Wingrave" (1892), "The Friends of the Friends" (1896) o "The Third Person" (1900).

Por último, el más conocido de los sketches de Washington Irving, "The Legend of Sleepy Hollow", debe su fama, quizá más que la relato en sí, a su impronta en la cultura popular, estadounidense e internacional, con adaptaciones cinematográficas, series televisivas, espectáculos musicales, etc. Ahora bien, tanto el argumento como la ambientación de este relato constituyen uno de los ejemplos más sobresalientes del llamado "gótico de primera generación" en Estados Unidos. Publicada en 1820, "Sleepy Hollow" sería para la literatura norteamericana lo que *Melmoth the Wanderer* para la británica/europea: el final de la primera oleada de autores de literatura gótica y el comienzo de la transición hacia la segunda[91]. Por lo tanto, "The Legend of Sleepy Hollow" muestra características de ambas generaciones literarias. Por un lado, se aprecia la presencia del Headless Horseman, transunto neoyorkino del villano gótico y del espectro sobrenatural de las novelas de Radcliffe; por otro, las brumas del valle del Hudson, la ambigua personalidad de Katrina Van Tassel o la inexplicablemente

[91] Debe recordarse, no obstante, que la literatura gótica estadounidense presenta, ya desde sus comienzos, características que, en la literatura europea, van a desarrollarse a partir de la década de 1830, lo que hace que sea más complicado establecer la separación entre las dos generaciones de autores.

sospechosa conducta de "Brom Bones", así como el carácter y la formación racionalista de Ichabod Crane, construyen este nexo de unión entre el pasado y el futuro del relato gótico en Estados Unidos. Además, el propio desarrollo argumental del *sketch*, con elementos propios de la narración policíaca y con el enfrentamiento final entre Crane y el jinete, sirve como pregón de lo que está por venir, la lucha de la literatura gótica por sobrevivir en la racionalista segunda mitad del siglo XIX[92].

Así, con estas tres joyas de la narrativa breve, ejemplos sobresalientes también del quehacer de los escritores góticos y románticos de principios del siglo XIX, Washington Irving, el más americano de los escritores ingleses y el más inglés de los padres de la literatura estadounidense, hacía un recorrido por el camino que dejaba atrás, el de las novelas herederas de Radcliffe y Lewis, el de la América colonial con su terror endémico a lo desconocido, pero también abría la puerta a lo que estaba por venir: el brumoso siglo XIX, donde el gótico se volverá más sutil, más ambiguo, jugará con los sentidos de los lectores hasta hacerlos dudar de lo que están leyendo. Así, con la misteriosa desaparición de Ichabod Crane, Estados Unidos comenzaba una nueva etapa en su literatura gótica, donde ya no serían jinetes sin cabeza ni villanos con aires aristocráticos (aunque estos últimos rara vez los fueron) los que atemoricen a un ciudadano, sino que este temor provendrá de su propio barrio, su propia comunidad, su propia casa y, por último y, quizá más relevantemente, su propia alma.

[92] A este respecto también pueden añadirse obras como "The Raven" (1845), de Edgar Allan Poe o el prefacio de Edith Wharton a sus *Ghost Stories*, donde refleja el revival que, a finales del siglo, sufrirá la literatura gótica a ambos lados del Atlántico.

Capítulo VII

El gótico estadounidense durante el "American Renaissance"

VII.1: Introducción. Nuevos tiempos, viejos terrores

Las décadas en las que se enmarca el llamado Renacimiento Americano van a ser cruciales para el posterior desarrollo de la literatura gótica en Estados Unidos. Partiendo de tradiciones previas, las apuntadas en el capítulo anterior, e introduciendo novedades estilísticas, autores como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne o Herman Melville van a dar una vuelta de tuerca a la literatura gótica norteamericana. Tanto es así que sus efectos, con muy pocas variaciones, se van a seguir sintiendo en autores de los siglos XX y XXI, como si de un devastador terremoto literario se tratase. Como numerosos investigadores, entre los que se pueden destacar Faye Ringel (2014), Louis H. Palmer III (1991), Leslie Fiedler (1967) o Bernice Murphy (2013), han tratado con anterioridad, los motivos, las tramas, las estructuras compositivas, etc. de las obras de la América prebélica, van a constituir el principal nutriente de autores tan conocidos y reconocidos como H. P. Lovecraft, Stephen King, Sylvia Plath, Shirley Jackson, William Faulkner o Flannery O'Connor. Como se tendrá oportunidad de ver detalladamente, esta aseveración no carece de veracidad, pues simplemente apuntando aspectos tan generales como la regionalización de la literatura, la definitiva implantación de modelos norteamericanos en las obras o la exploración de temáticas nunca antes tratadas, es posible observar cuán inmensa va a ser la influencia de este período, sus autores y sus obras en la literatura posterior. Por otro lado, durante el Renacimiento Americano, por primera vez, Estados Unidos va a contar con un pasado nacional lo suficientemente amplio como para poder echar la vista atrás y alcanzar ese punto de "haunted by history" que anunciará Teresa Goddu en su *Gothic America*.

Los años comprendidos entre la guerra anglo-estadounidense de 1812 y la Guerra Civil de 1861-1865 van a ser testigos de un florecimiento sin precedentes en la literatura norteamericana (Matthiessen:2010)[93]. También, en lo que respecta al presente estudio, van a ser testigos de un florecimiento, con muchos precedentes pero también con muchas innovaciones, de la literatura gótica. Varias tendencias serán las que confluyan en esos años en Estados Unidos, manteniendo casi siempre ese carácter de regionalismo que Flannery O'Connor destacaba en sus ensayos[94]. Van a ser muchos los nombres de las letras norteamericanas que se destaquen en este período, abarcando prácticamente todos los géneros literarios, a diferencia de lo que había ocurrido hasta el momento. Sin embargo, debido a los límites y naturaleza, así como al objeto de estudio que se plantea en estas páginas, sólo algunos de ellos serán estudiados. Este análisis de realizará, además, con el objeto de mostrar su importancia para la posterior evolución de la literatura norteamericana y porque van a ser, ya en el siglo XX, las inevitables fuentes de las que beberá la obra gótico-sureña de Flannery O'Connor. Estos nombres serán los de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), William Gilmore Simms (1806-1870) y Edgar Allan Poe (1809-1849). Ellos tres pilares, en Nueva Inglaterra el primero, en el Sur el segundo y como uno de los forjadores de la literatura nacional estadounidense el tercero, van a ser la base sobre la que se sustente el universo literario de O'Connor[95]. Nathaniel Hawthorne será el encargado de difundir el profundo sentido religioso que ya exploraran los puritanos de las colonias y que, por primera vez, alcanzará el imaginario

[93] Aunque otros autores, como Crow (2009), desde un punto de vista más literario, apuntan como límites cronológicos para este Renacimiento Americano, por un lado, la publicación de *Nature* (1836) y, por otro, la Guerra Civil.

[94] Véase el capítulo anterior.

[95] Es posible rastrear otras muchas y variadas influencias en su obra. Sin embargo, al versar esta tesis doctoral sobre su imaginario dentro de la literatura gótica, se ha decidido tan sólo aproximarse a aquellos autores cuya producción de corte goticista tuviera influjo sobre la autora de Georgia. También es cierto que las novelas de William Faulkner, muchas de ellas intensamente góticas, ejercieron asimismo una gran impresión en la joven autora. Sin embargo, William Faulkner, con una obra inabarcable para los límites impuestos en el presente estudio, y con una obra que comienza siendo modernista y acaba con uno de los universos literarios más personales del siglo XX, quedaría fuera del análisis principal que aquí se está llevando a cabo.

de toda la nación; el segundo de ellos es un autor eminentemente regionalista que hoy en día ha caído en la noche del olvido, pero que, sin embargo, ofrece algunos buenos ejemplos de literatura gótica mezclada con ambientaciones sureñas y de frontera; por su parte, Poe ha sido un maestro en casi todos los sentidos para infinidad de escritores, tanto dentro como fuera de las fronteras de Estados Unidos. Su afán por trascender la literatura regional para alcanzar la gloria nacional, así como su clarividencia para renovar el género de terror son aspectos que, indudablemente, no se pueden obviar en este estudio.

Más allá de una un análisis detallado de las obras de los autores seleccionados (aunque se recurrirá a él cuando sea necesario) a lo largo de las páginas de este capítulo se procederá a indagar sobre la importancia que han tenido las tipologías literarias que representan en la conformación de, por un lado, el conocido como gótico sureño, ejemplificado en la obra de Flannery O'Connor y, por otro, en la evolución de la literatura gótica en general en Estados Unidos.

VII.2: Nathaniel Hawthorne. Maestro del *chiaroscuro*

Quizá pueda sorprender la inclusión de Nathaniel Hawthorne en un estudio cuyo principal objeto es establecer un análisis de las características góticas de una autora católica natural de Georgia. Tanto en el tiempo, como en el espacio y en las características particulares de cada genio de las letras, Hawthorne y O'Connor parecen estar irremisiblemente alejados el uno de la otra. Sin embargo, como se tendrá oportunidad de ver a lo largo del presente estudio, ambas producciones vinieron a convergir en más de un punto, siendo Hawthorne uno de los autores que más aparecen en la producción ensayística y epistolar de Flannery O'Connor. De él habla en ensayos como "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", "The Regional Writer" e, irremediablemente, en "Introduction to *A Memoir of Mary Ann*". Entre sus cartas,

destacan dos en las que habla del autor de *The Scarlet Letter*: la primera de ellas, fechada el 3 de marzo de 1954 y dirigida a Ben Griffith[96], concluye diciendo que "[…] my opinión of Hawthorne is that he was a very great writer indeed" (1979:70). Más adelante, en otra carta dirigida a William Sessions[97] el 13 de septiembre de 1960, O'Connor entrará en uno de los mayores debates sobre la obra de Nathaniel Hawthorne: la diferencia entre *novel* y *romance*, afirmando que "Hawthorne said he didn't write novels, he wrote romances; I am one of his descendants" (HB:407). Sobre esta cuestión volverá a pronunciarse en el ya mencionado "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", afirmando que

> Hawthorne knew his own problems and perhaps anticipated ours when he said he did not write novels, he wrote romances. Today many readers and critics have set up for the novel a kind of orthodoxy. They demand a realism of fact which may, in the end, limit rather than broaden the novel's scope. They associate the only legitimate material for long fiction with the movement of social forces, with the typical, with fidelity to the way things look and happen in normal life. Along with this usually goes a wholesale treatment of those aspects of existence that the Victorian novelist could not directly deal with. It has only been within the last five or six decades that writers have won this supposed emancipation. This was a license that opened up many possibilities for fiction, but it is always a bad day for culture when any liberty of this kind is assumed to be general. The writer has no rights at all except those he forges for himself inside his own work. We have become so flooded with sorry fiction based on unearned liberties, or on the notion that fiction must represent the typical, that in the public mind the deeper kinds of realism are less and less understandable.
>
> The writer who writes within what might be called the modern romance tradition may not be writing novels which in all respects partake of a novelistic orthodoxy; but as long as these works have vitality, as long as they present something that is alive, however eccentric its life may seem to the general reader, then they have to be dealt with; and they have to be dealt with on their own terms (*MM*:38-39).

Críticos tan reputados como Harold Bloom han reconocido cuánta certeza se escondía detrás de estas palabras de O'Connor, afirmado que "Hawthorne's descendant she certainly was, by way of Faulkner, T. S. Eliot, and Nathanael West, but though Hawthorne would have approved her mode, he would have been shocked by her matter" (1986:3).

[96] Escritor y profesor contemporáneo de Flannery O'Connor.
[97] Profesor y escritor norteamericano, contemporáneo de Flannery O'Connor, con la que trabó una intensa relación a raíz de su colaboración en el periódico de la Archidiócesis de Atlanta.

El hecho de que, tanto la propia Flannery O'Connor como la crítica adscriban su obra más a la tradición de los *romances* hawthornianos que a la de las *novels* (desarrollada principalmente a partir del auge del Realismo en Europa) reviste especial importancia para el desarrollo del presente estudio pues establece una línea de continuidad entre la literatura gótica clásica y su propia obra. Como Nathaniel Hawthorne afirmara en 1851, en el prefacio de su novela *The House of the Seven Gables*, el vocablo *romance* está más ligado a lo irreal, a lo fantástico y por ende, y teniendo en cuenta la tradición de la que venía el autor de Salem, a lo sobrenatural, una de las principales características de la novela gótica desde sus orígenes:

> When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and materials, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a Novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The former –while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably, so far as it may swerve aside from the truth of the human heart– has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation. If he thinks fit, also, he may so manage his atmospherical medium as to bring out or mellow the lights and deepen and enrich the shadows of the picture. He will be wise, no doubt, to make a very moderate used of the privileges here stated, and, especially, to mingle the Marvellous rather as a slight, delicate, and evanescent flavor, than as any portion of the actual substance of the dish offered to the Public. He can hardly be said, however, to commit a literary crime, even if he disregard this caution (1991:1).

Como se puede desprender del fragmento citado, y como se tendrá oportunidad de ver cuando se analice en profundad la obra de Flannery O'Connor, el concepto de *romance* sirve de nexo entre lo maravilloso, lo sobrenatural, y lo real, modificado todo ello coherentemente por la pericia del autor para dar cabida a lo fantástico dentro de un discurso más o menos cercano a la realidad, como A. Robert Lee expone en su clásico ensayo *Gothic to Multicultural*:

> Hawthorne's terms of reference for the romance as literary kind have long won their place in discussion of American narrative, the neutral territory neither wholly realist in the light of the social English novel nor wholly fantastical in the line of Walpole's *The Castle of Otranto* of Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*. His "moon-lit room" gives exactly the right intermediary locale, daytime made right-time, the solid become the evanescent. The transfiguring "unusual light" that "spiritualizes" the family room, however, is to continue throughout *The Scarlet Letter*, each coming scene of Street, forest, scaffold, house and square.

> The effect, vintage chiaroscuro if ever there where, become a perfect juncture, the one text taken into the other (2009:98).

Debe apreciarse la conexión directa que Lee hace entre el *romance* hawthorniano y las obras más clásicas de la literatura gótica, de las que inevitablemente tiene que partir para poder alejarse lo suficiente y situarse a medio camino entre ellas y la literatura de corte realista. Por otro lado, el pasaje de Lee es esclarecedor en lo que respecta al concepto de claroscuro, uno de los principales de la literatura gótica de Nathaniel Hawthorne y que se expondrá a continuación. Otros críticos, como J. G. Whittier, ya en vida de Hawthorne afirmaron que el *romance* era la única forma de expresión posible en la región en la que les tocó vivir: "New-England is full of Romance… the great forest… the red men – their struggle and their disappearance – the Powwow and the War-dance… the tale of superstition, and the scenes of Witchcraft" (1969:35). Esa "moon-lit room" será una de las principales características de la obra de O'Connor un siglo después de que la historia del coronel Pyncheon viera la luz. Obras como "A View of the Woods" (1953), *The Violent Bear It Away* (1960), "The Comforts of Home" o "Revelation" (1965) participan plenamente de esta unión entre lo real (las ambientaciones sureñas, la recreación de ciertos tipos, etc.) y lo fantástico-sobrenatural (inclusión de elementos que se presentan para perturbar la realidad de los personajes, como en "The Comforts of Home" o "The Lame Shall Enter First"). Una nueva vuelta de tuerca la introduce Michael Davitt Bell en su introducción a *The House of the Seven Gables*, cuando afirma que "Whatever its meanings for twentieth-century critics, 'romance' had some clear and fairly uncomplicated associations for Hawthorne's contemporaries. It was linked, above all, with the tradition of *Gothic* romance […]" (1991:xiv). Así, la obra de Hawthorne y, por herencia directa como se ha apuntado más arriba, la de Flannery O'Connor, se halla ligada con la novelística gótica de finales del siglo XVIII, aunque gran parte de la crítica haya pasado por alto este detalle.

La obra de Nathaniel Hawthorne abarca tipologías y modalidades literarias distintas. No obstante, ha pasado a la posteridad como el renovador de la tradición puritana de Nueva Inglaterra así como por ser el creador de nuevos universos compositivos que van a nutrir a gran parte de los autores estadounidenses del siglo XIX (véase Henry James, por ejemplo). Con respecto a Hawthorne, como ocurrirá más adelante con Gilmore Simms, lo primero que destaca en relación a su formación es su marcado provincianismo: perteneciente a una de las familias de más rancio abolengo de Massachusetts, se formó y vivió durante la mayor parte de su existencia en los centros de la América puritana (Boston, Salem, Concord…). Será este influjo histórico, así como la propia historia de sus antepasados lo que marque el carácter gótico de gran parte de sus obras.

Como ocurrirá ya en el siglo XX con Flannery O'Connor, no obstante con mejor fortuna, la obra de Nathaniel Hawthorne no siempre ha sido apreciada en toda la magnificencia de sus características góticas. Es cierto que temáticas y ambientaciones muy variadas confluyen en las líneas de sus *romances* y de sus relatos, pero también lo es que, entre ellas, el gótico es una de las que más priman. El propio Hawthorne llegó a afirmar, en su *The Marble Faun* (1860), que ninguna obra producida en Estados Unidos o con personajes y ambientaciones norteamericanas podría ser nunca calificada de gótica (1990:3). Sin embargo, siendo poco fiel a su propio prejuicio, la mayor parte de su producción sí que tiene cabida al amparo del género creado por Horace Walpole. *Romances* como *The Scarlet Letter* o *The House of the Seven Gables*, así como los relatos "The Minister's Black Veil" (1837), "Rapaccini's Daughter" (1844), "Young Goodman Brown" (1835) o "The Birthmark" (1843), entre otros, son testigos de ello. No obstante, Hawthorne no es sólo un continuador, sino un renovador, en más de un sentido. No conforme con seguir los parámetros de la novelística inglesa de finales del

siglo XVIII y principios del XIX, decidió, consciente o inconscientemente, proceder del modo que indica Manuela López Ramírez:

> Even though Hawthorne keeps the most typical Gothic devices used by Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin and Godwin (haunted houses, mysterious portraits, enchanted mirrors, etc.), he transforms them into symbols. He succeeds in marking the traditional gothic mode with a distinctive stamp. […] Hawthorne employs traditional gothic to create a psychological and symbolic dimension, researching the inner world of his characters and the dramatic conflicts of their consciences. Besides, Hawthorne resorts to the Gothic genre to depict, in his view, the sense of darkness about American's past as a national experience[98] (2010:16-17).

Esta separación lo llevará no sólo a dejar la de lado la narrativa británica, sino también a alejarse de modelos estadounidenses como el de Charles Brockden Brown quien, en parte de su producción, aún adolece de esa dependencia con respecto a la literatura europea de la que los escritores norteamericanos no lograrán desasirse hasta el Renacimiento Americano[99].

Será ese carácter psicológico que apunta López Ramírez el que va a caracterizar muchas de las obras hawthornianas. Por primera vez en la literatura gótica, el lector puede encontrar pensamientos de los personajes. Pensamientos que ahora sí irán más allá de la propia meditación sobre los miedos que los hechos sobrenaturales acontecidos producen en ellos. En personajes como Hester Prynne, Arthur Dimmesdale, Aylmer o el reverendo Mr. Hooper se puede apreciar cómo el discurso mental va más allá del terror

[98] Aquí procedería hacer un apunte a las valoraciones de Manuela López, haciendo constar que la oscuridad que Hawthorne apunta con respecto al pasado de América no se establece tanto para ensombrecer la experiencia nacional y el proyecto de país que se estaba forjando como para resaltar lo que comentara Washington Irving: la ausencia de pasado, esa "no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong" (1990:3). Sin embargo, el genio de Hawthorne suplirá con creces estas carencias de la escena americana, creando sus propias sombras (o, más bien rescatándolas de un pasado que con cada nueva obra suya parece ser más amplio), sus inescrutables misterios y un pintoresquismo que va a ser uno de los temas centrales de gran parte de su narrativa, focalizado, eso sí, siempre en Nueva Inglaterra.

[99] Nathaniel Hawthorne, en su "Hall of Fantasy" (1842) eleva a Brockden Brown por encima de sus contemporáneos norteamericanos, hasta igualarlo con figuras como Homero, Shakespeare o Cervantes: "In niches and pedestals, around the hall, stood the statues or busts of men, who, in every age, have been rulers and demigods in the realms of imagination, and in kindred regions. The grand old countenance of Homer; the dark presence of Dante; the wild Ariosto; Rabelais's smile a deep wrought mirth; the profound, pathetic humour of Cervantes; the all-glorious Shakespeare; Spenser, meet guest for an allegoric structure; the severe divinity of Milton; and Bunyan, moulded of homeliest clay, but instinct with celestial fire - were those that chiefly attracted my eye. Fielding, Richardson, and Scott, occupied conspicuous pedestals. In an obscure and shadowy niche was reposited the bust of our countryman, the author of Arthur Mervyn" (1974:173-174).

que ocupaba los pensamientos de los personajes de, por ejemplo, Ann Radcliffe, o de la maldad que nubla la visión de Ambrosio en la novela de Matthew Gregory Lewis. Un antecedente a esta manera de reflejar la psique de los personajes en la literatura gótica habría que buscarla, paradójicamente, en Jane Austen, en concreto en su parodia del género *Northanger Abbey*, donde la protagonista sí que se ve abrumada por toda una serie de pensamientos más propios de la novela sentimental de corte richardsoniano que de la novela gótica. En el caso de Hawthorne, de especial relevancia sería el caso de los clérigos, debido a su capital importancia en el desarrollo de algunas de las tramas de sus obras. Por un lado Dimmesdale en *The Scarlet Letter* y por otro, Mr. Hooper en "The Minister's Black Veil", son ejemplos de cómo Hawthorne se muestra como uno de los pioneros en esta construcción del pensamiento que, por vía de Herman Melville y Henry James[100], llegará al siglo XX y, con él, al monólogo interior joyceano. Sin embargo, existe una diferencia entre la traza del pensamiento de ambos pastores: del primero se ofrece una selección de escenas en las que el discurso de su conciencia se torna protagonista (capítulo 11 "The Interior of a Heart"), ofreciendo Hawthorne incluso un contrapunto literario en el personaje de Roger Chillingworth; por su lado, el relato del que el segundo es protagonista comienza *in media res*, desconociéndose cuáles han sido los motivos que le han llevado a cubrir su rostro, activando así el torrente de pensamientos de su feligresía.

La actitud renovadora de Hawthorne no se detiene en cuestiones formales, sino que también, con respecto a los temas y a su tratamiento ofrece importantes innovaciones que van a nutrir a posteriores autores, prácticamente hasta nuestros días. Por un lado, Nathaniel Hawthorne puede ser considerado como uno de los iniciadores

[100] No en vano, ambos autores expresaron reiteradamente su admiración por Hawthorne y su obra. Más concretamente, Melville convirtió al autor de Salem en el dedicatario de su *Moby Dick* (1851) y James sería, en 1879, compondría el que se ha convertido en el primer volumen biográfico y de crítica en torno a la figura de Nathaniel Hawthorne: *Hawthorne*, publicado en Londres y Nueva York.

del claroscuro literario, técnica que utiliza para dar nuevos aires a la novelística gótica. Es a partir de su obra cuando los autores góticos o que incluyen motivos góticos en su producción van a jugar más explícitamente con la ambigüedad, dejando al lector lleno de dudas. Este claroscuro no sólo afecta a la composición climática de la obra, sino que también se emplea como elemento técnico: Hawthorne emplea magistralmente ambientaciones a dos luces, amplias zonas de sombra, momentos crepusculares o de aurora para situar escenas cruciales, lugares a medio camino entre la civilización y la barbarie, etc. En las narraciones de Hawthorne las cosas no son blancas o negras, sino que desarrolla una variada paleta de grises que cubren lo mejor de su producción. La obra de Flannery O'Connor también va a participar de este claroscuro literario, especialmente la segunda parte de su producción, durante los años finales de su vida. Esta etapa comprende su segunda novela (*The Violent Bear It Away*) y su colección de relatos póstuma *Everything That Rises Must Converge*, en la que algunas de las historias que la integran ("Revelation", "The Lame Shall Enter First", "The Conforts of Home", "Judgment Day", etc.) participan con muy buena fortuna de estas medias tintas que comenzara a desarrollar Nathaniel Hawthorne, aunque esta característica ya se puede apreciar en algunas obras anteriores como "A Good Man is Hard To Find", "A View of the Woods" o "The River". Tanto la ambigüedad climática como la ambientación "fronteriza" de las mismas acentúan el carácter gótico de la obra de ambos genios regionales, sirviendo de conexión entre ellos.

De entre la producción de Hawthorne, quizá el ejemplo más sobresaliente de claroscuro sea *The Scarlet Letter*, en la que se conjugan gran parte de las actitudes que se han apuntado más arriba. Resultan paradigmáticas las escenas que transcurren en el bosque, concentradas en gran parte en el capítulo 16 "A Forest Walk" y las que tienen lugar en el capítulo 12 "The Minister's Vigil". En ambos capítulos, las escenas a media

luz, e incluso los planos a contraluz tienen una presencia o una importancia mayor que aquellos que se hallan perfectamente iluminados o en total oscuridad. En el primero de los ejemplos citados resulta más claro, pues la propia sombra de los árboles contribuye a crear ese ambiente crepuscular que quiere plasmar Hawthorne. Además, el bosque, en el siglo XVII, como ya se apuntó más arriba, era la frontera entre la colonia y la América salvaje, y de esta forma es descrito en la novela:

> The road, after the two wayfarers had crossed from the peninsula to the mainland, was no other than a footpath. It straggled onward into the mystery of the primeval forest. This hemmed it in so narrowly, and stood so black and dense on either side, and disclosed such imperfect glimpses of the sky above, that, to Hester's mind, it imaged not amiss the moral wilderness in which she had so long been wandering. The day was chill and sombre (2003:159).

Así, con unas breves pinceladas Nathaniel Hawthorne recrea una atmósfera, con una intensa carga gótica. Por otro lado, la inclusión de los rayos de sol y el arroyo con los que juega la pequeña Pearl sirve para crear esa ambigüedad mencionada anteriormente:

> The child wen singing away, following up the current of the brook, and striving to mingle a more lightsome cadence with its melancholy voice. But the Little stream would not be comforted, and still kept telling its unintelligle secret of some very mournful mystery that had happened –or making a prophetic lamentation about something that was yet to happen– within the verge of the dismal forest. So Pearl, who had enough of shadow in her own life, chose to break off all acquaintance with this repining brook. She set herself, therefore, to gathering violets and Wood-anemones, and some scarlet columbines that she found growing in the crevices of a high rock (2003:63-164).

El bosque, territorio de las brujas, parece ejercer un extraño influjo sobre los presentes, impregnando la escena de una potencial irrealidad. El segundo de los pasajes mencionados alcanza su clímax en el momento del amanecer, cuando ambos amantes corren el riesgo de ser descubierto por los ciudadanos de Boston que comienzan sus tareas diarias y cuando son, efectivamente, sorprendidos por la mira escrutadora de Roger Chillingworth: "To this features, as to all other objects, the meteoric light imparted a new expression; or it might well be that the physician was not careful then, as at all other times, to hide the malevolence with which he looked upon his victim" (2003: 136). Una vez más, Hawthorne juega con las medias luces y con los momentos

crepusculares del día para aumentar la ambigüedad, una de las características dominantes de la literatura gótica. Amén de las escenas descritas, otros elementos de la historia de Hester Prynne también se ven marcados por el claroscuro que Hawthorne compone. Uno de los más representativos es el propio marido de Hester, Roger Chillingworth, del que ya se ha dado algún dato. Este personaje aparece en Boston después de haber pasado una temporada viviendo entre los nativos que pueblan esa *wilderness* americana, y de los que aparece haber tomado conocimientos para su ciencia médica. Asimismo, la entrada en escena de Chillingworth se produce después de que prácticamente se le haya dado por muerto en su travesía hacia el Nuevo Mundo. Por lo tanto, aparece como un retornado de entre los muertos que llega al mundo de los vivos para desbaratar las vidas que estos están intentando forjar. Así, Roger Chillingworth se sitúa a medio camino entre la vida y la muerte, entre la civilización y la barbarie, acentuando el sentido de claroscuro. Una vez más se puede apreciar ese carácter de interioridad y domesticidad propio del gótico norteamericano y que, durante este período, alcanzará uno de sus primeros puntos álgidos, especialmente con la obra de Edgar Allan Poe. Quizá un último apunte que puede hacerse sobre la historia de Hester Prynne es la presencia de "the Black Man", más tarde identificado como el propio Dimmesdale. Esta presencia entronca con las raíces más profundas de lo "uncanny", así como con una de las obras fundacionales del gótico europeo, "Der Sandmann", de E. T. A. Hoffmann. No en vano, el propio Freud utilizaría este relato como fuente de inspiración para su ensayo de 1919 en que define su concepto de "uncanny"[101]. La presencia de algo familiar (Coppelius, Arthur Dimmesdale, el padre de Thomas Withdrew en "The Conforts of Home", el payaso Pennywise en *It*) que, debido a los macabros atributos de que se le adorna, se convierte en algo oscuro y perverso (el

[101] Fragmento citado más arriba.

hombre de arena, "the Black Man", el impulso que lo lleva a matar a Sarah Ham, It) va a ser una constante en la literatura gótica, pero será sólo a partir de la obra de Hawthorne cuando este concepto entre de lleno en las letras norteamericanas. Sin embargo, en *The Scarlet Letter* lo gótico aparece aun antes de que la novela dé comienzo. Eric Savoy (2011) señala como uno de los puntos álgidos de ambientación gótica el prefacio titualdo "The Custom-House". Allí, a diferencia de lo que ocurre en el prefacio de *Mosses from an Old Manse* (titulado "The Author Makes the Reader Acquainted with his Abode"), Hawthorne opone la oscuridad de la ciudad (Salem) a la luminosidad del campo. En "The Custom-House" es posible obtener información del período que pasó trabajando en las aduanas del puerto de su ciudad natal. Hawthorne se considera a sí mismo como un personaje gótico a lo largo de este prefacio, debido a que tuvo que aceptar este empleo (bastante alejado de su formación intelectual y del próspero y noble origen de sus antepasados) para poder subsistir y mantener a su familia. La mediocridad y la oscuridad que, según Hawthorne, envolvieron su vida mientras trabajó en las aduanas constituyen un caldo de cultivo para, por un lado, construir un escenario gótico de primer orden (que Eric Savoy equipara con una casa embrujada: "'The Custom-House' turns out to be swarming with ghosts – it is surely one of the most deeply emblematic haunted houses in American literature" (2011:177); haciendo referencia, sin duda, a la frase que el propio Hawthorne menciona en el prefacio: "Ghosts might enter here, without affrigthing us" (1983:149)); y, por otro, contribuye a darle a este texto un tinte de gótico urbano, subgénero que se encargaría de popularizar y llevar a sus más altas cotas Charles Dickens con obras como *Bleak House* (1853), en contraste con la ambientación principal de la novela que prologa. El concepto de casa embrujada, con la perniciosa influencia que se arroga para con sus habitantes, va a ser uno de los principales motivos que tanto Hawthorne como O'Connor utilizarán en

sus respectivos relatos y novelas. Es con dos textos del XIX, *The House of the Seven Gables* y la poeniana "The Fall of the House of Usher" (1839), cuando este leitmotiv ya explorado, aunque tímidamente, por Charles Brockden Brown en su *Wieland,* recibe su definitiva carta de naturaleza (llegando a uno de sus mayores puntos climáticos en *The Turn of the Screw* (1898)). O'Connor también se servirá de las casas embrujadas aunque, como corresponde al siglo XX, los elementos compositivos de este tipo de espacios no sean tan obvios ni visibles como ocurre en el siglo anterior. Sin embargo, el concepto que subyace bajo la utilización de una casa como espacio principal en el que se desarrolle el terror es la misma en una y otra centuria: la idea de que lo sobrenatural y lo terrorífico no sólo habita lúgubres castillos y abadías, sino que forma parte del día a día de cada uno de los ciudadanos, especialmente en Estados Unidos, un país con un pasado forjado sobre la caza de brujas, el fundamentalismo religioso, la esclavitud y las luchas fronterizas. Como bien explica Liliane Weissberg

> This house [the bourgeois house], built for the nuclear family, tells of the regular income of its adult inhabitants, their sense of order, and their acceptance of an American way of life as a celebration of middle-class values. The description is also generic enough to be recognized by young readers as a reference to their own home. Housing is translated into a familiar concept that would help to overcome the strangeness of the letters, and promote the learning of a new skill. This primer's modern house is both a lesson in reading, and a confirmation of values (1996:106-107).

Posteriormente, este fenómeno será magníficamente estudiado por Bernice Murphy (2009), quien explica cómo el proceso de suburbanización será el que eleve, definitivamente, a los hogares como centros de los terrores de los personajes y, por extensión, de los lectores, durante los siglos XIX y XX, llegando hasta nuestros días.

Por último, Hawthorne va a ser un renovador de la línea que comenzara Washington Irving: la historia (y la historia provincial más concretamente) como argumento. Hawthorne, seguidor de Irving, pero también de James Fenimore Cooper (1789-1851) y de Sir Walter Scott (1771-1832), se va a servir de ese pasado que él

mismo calificara de prácticamente inexistente para componer sus relatos. Una vez más siguiendo a Irving, su "campo de estudio" será una de las regiones más ricas históricamente de Estados Unidos: Nueva Inglaterra. Como se ha tenido oportunidad de ver más arriba, desde los comienzos de la colonización, gran parte de la producción literaria puritana participó de varios motivos góticos. Nathaniel Hawthorne no era ajeno a este hecho, sino que se sirvió del mismo. Mirando hacia la propia historia de su familia, pudo observar como el goticismo envolvía su pasado propio y el de la región: un antepasado suyo, John Hathorne (1641-1717) fue uno de los jueces en los tristemente célebres procesos por brujería de Salem de 1692[102]. Como resulta obvio, este hecho concreto guarda relación con uno de los pasajes más intrínsecamente góticos de la historia de Nueva Inglaterra que, no obstante, no fue sino un reflejo del clima de religiosidad/superstición extrema que se vivía y de las profundas creencias de los colonos. Todo ello, junto con los textos que componían la tradición literaria de Massachusetts, contribuyó a que Hawthorne procediera a su personal renovación del imaginario puritano. Esta influencia la remarcaba ya en 1921 Edith Birkhead, cuando afirmaba que "He [Hawthorne] would gladly have written a 'sunshiny' book, but was capriciously fated to live ever in the twilight, haunted by spectres and by 'dark ideas'" (203). Gracias a su pluma, la religión y la idiosincrasia puritana abandonarán el carácter provinciano que habían tenido hasta ahora y alcanzarán los oídos de toda la nación, de norte a sur y de este a oeste, dando a conocer los verdaderos supuestos en que las colonias norteamericanas fueron fundadas, como apunta Eric Savoy: "This historical archive proved so rich that, with Hawthorne, the Gothic arrived at what it had lacked for several generations: a national way of reconstructing history that arose from a

[102] Su supuesto no arrepentimiento por su participación en la caza de brujas, y su severidad durante los juicios, le han llevado a convertirse por sí mismo en un elemento de la cultura popular de corte gótico en Estados Unidos, como en el drama *The Crucible* (1953), de Arthur Miller o en la película *The Lords of Salem* (2013) dirigida por Rob Zombie. Posteriormente, Nathaniel incluiría esa "w" que desde entonces ha acompañado a su apellido como un intento de alejarse de su macabro progenitor.

homegrown verbal tradition and a strong engagement with the idea of 'America'" (2011:176).

De acuerdo con Teresa Gibert, "Young Goodman Brown" será uno de los ejemplos más claros en que los procesos de Salem estén presentes en la obra de Nathaniel Hawthorne. Sorprendentemente, a pesar de su relación "directa" con estos juicios, su obra intenta velarlos no aludiendo a ellos a pesar de mostrar, muchas veces, la religiosidad puritana en toda su crudeza[103]. El juicio y condena de Hester Prynne puede servir como muestra suavizada, así como la presencia de la hermana del gobernador, considerada por la comunidad como una bruja. Volviendo al relato mencionado, debe destacarse que Hawthorne no aborda los procesos de forma frontal ni hace una pormenorizada descripción de un juicio ni de una condena, sino que, una vez más, este tema aparece velado por el claroscuro característico de su obra, envuelto en otras líneas temáticas (la culpa, principalmente) y argumentales que ayudan a componer la historia de forma global; en esta línea, Gibert ha señalado:

> There is one aspect of the Salem witchcraft trials that is particularly relevant in Hawthorne's tale: spectral evidence. In the seventeenth century many people believed in the existence of spectres. They thought that, through some kind of satanic intervention, the mysterious simulacra of certain humans could suddenly appear in places remote from the locations of their actual being. As it was commonly accepted that the devil only assumed the shape of his sworn disciples, many accusations of witchcraft were based upon spectral evidence. In fact, most of the victims of the Salem witchcraft delusion were hanged on nothing except spectral evidence. The validity of this kind of evidence was called into question soon after the trials, when some Puritan theologians contended that the devil did not only used the form of his followers, but was powerful enough to manipulate the spectral appearance of innocent persons as well. The practice of convicting people upon spectral evidence was explicitly condemned by the nineteenth-century historians whose works influenced Hawthorne's treatment of this theme in "Young Goodman Brown" (2005:223).

Esta "presencia de espectros" que lleva a los personajes a cometer actos irracionales que desembocan, incluso, en la muerte (de ellos mismos o de otros) es una constante en los relatos de Flannery O'Connor, en personajes como Thomas Withdrew en "The

[103] Esto puede interpretarse como un intento más de alejarse de la perniciosa memoria de su antepasado juez.

Comforts of Home", Norton en "The Lame Shall Enter First", Mrs. Turpin en "Revelation", Harry/Bevel en "The River", etc. Así como en "Young Goodman Brown", en otros relatos también Hawthorne pone de manifiesto esta sensación de irracionalidad y de obsesión que desemboca en trágicas consecuencias para sus personajes; así sucede en dos de sus relatos paradigmáticos: "The Birth-mark" y "Rappaccini's Daughter"[104]. En el primero, el deseo de Aylmer de "perfeccionar" la belleza de su esposa desencadena en la muerte de esta, provocando, aunque no se mencione, las marcas de la putrefacción, mucho más terribles que aquella que supuestamente afeaba su rostro; en el segundo, el amor de Giovanni por Beatrice se torna obsesivo hasta tal punto que el protagonista es incapaz de apreciar la naturaleza venenosa de las plantas del jardín de Giacomo Rappaccini. Hawthorne cuenta además, en este caso, con la presencia de uno de los personajes más paradigmáticos de la literatura gótica: la *femme fatale*.

Un siglo después, Flannery O'Connor conseguirá algo parecido a lo que hiciera Hawthorne con respecto al Puritanismo. Tomando como punto de referencia el Sur (al igual que Hawthorne, la región donde se crió y donde residió la mayor parte de su vida) y la intensa religiosidad sureña (en este caso el Baptismo) creará un universo literario con muchos paralelismos con la obra de Hawthorne, de la que toma tanto referencias directas como indirectas, como se verá en el apartado correspondiente. Para reafirmar esta postura y esta relación entre la obra de O'Connor y la de Hawthorne puede acudirse al ensayo de Frank Lawrence Owsley "The Irrepressible Conflict", incluido en el volumen *I'll Take My Stand*, en el que ya se habla de que no sólo en el Norte, sino también en el Sur hubo puritanos que se establecieron al comienzo de la colonización de la zona:

[104] Aunque quizá este último ejemplo deba obviarse, debido a su ambientación italiana, nacionalidad que también ostentan los personajes.

> One would judge from the average history text and from the recitations conducted by the Northern schoolma'am that the Puritans and Pilgrim fathers were the ancestors of every self-respecting American. Southern children spoke of "our Puritan fathers." No child ever heard of the Southern Puritan fathers – the great horde of Scotch-Irish Presbyterians and German Lutherans and other strict and puritanical peoples who had pushed to the Mississippi River and far North of the Ohio before the New England population had got a hundred miles west of Boston (2006:65).

Según apunta Bernice Murphy (2013), Nathaniel Hawthorne también fue un gran renovador de lo que la crítica moderna conoce como *rural gothic*. Esta ramificación de la literatura gótica se ha gestado genuinamente en Estados Unidos, apreciándose ejemplos ya desde la época colonial. La inclusión de ambientaciones y tipos de corte rural ha sido una constante a lo largo de toda la historia de la literatura gótica norteamericana. Obviamente, Nathaniel Hawthorne no fue el introductor de esta modalidad gótica, pero sí que fue el que consiguió darle un nuevo impulso. Tanto sus dos novelas más góticas (*The Scarlet Letter* y *The House of the Seven Gables*) como muchos de sus relatos presentan una ambientación alejada de centros urbanos, con tramas y personajes que también lo están[105]. Según Murphy, en la literatura puritana se hallan los ejemplos de esta subdivisión del gótico, por lo tanto, no es de extrañar que Hawthorne recurriera a estos leitmotiv para construir sus obras "neo-puritanas". Analizando con más detalle las obras, se puede apreciar como el *rural gothic* alberga las características idóneas para que la atmósfera gótica de sus obras aparezca en todo su esplendor. Si se atiende a, por ejemplo, el pérfido influjo de los clérigos o a la presencia de casas encantadas, se aprecia que estos podrían haber sido difícilmente desarrollados en una ambientación urbana, donde la concentración de personas/personajes es mayor y donde las lógicas y el desarrollo de la vida cotidiana son distintos. Tan sólo en una ambientación rural, en la que existen amplios espacios abiertos que separan a los personajes tanto física como emocionalmente, así como la constante y acuciante

[105] A pesar del emplazamiento de *The Scarlet Letter* en Boston, esta obra puede contarse perfectamente dentro del número de las que componen el canon de *rural gothic*, pues en el siglo XVII, Boston aún no se había transformado en la floreciente ciudad que llegaría a ser.

presencia de la naturaleza, que en muchas ocasiones se torna amenazante, propician las lógicas rurales tanto de la obra de Hawthorne como de la de O'Connor. Una gran ciudad, como en este momento podrían ser Nueva York o Filadelfia, serviría de escenario para albergar otro tipo de terrores muy diferentes de los que aparecen en las obras enmarcadas bajo el apelativo de *rural gothic*. Autores como Edgar Allan Poe con sus relatos de la "trilogía Dupin" o Edith Wharton con algunos de sus relatos se encargarán de ponerlo de manifiesto.

VII.3: El gótico olvidado. William Gilmore Simms y los fantasmas del Sur

> Simms's neglect and lack of reputation or attention was caused somehow by the fact that the South lost the war and must pay some sort of penance for its racist past (SHILLINGSBURG: 2003:5).

Esta cita resume con creces el estado que la obra de William Gilmore Simms ha presentado en el campo de los estudios literarios estadounidenses prácticamente desde su muerte en 1870, corriente acentuada a partir de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, como también apunta Peter Shillingsburg, durante las últimas décadas, a partir de los años 90 aproximadamente, los estudios sobre este literato, capital para entender el desarrollo de la evolución de la literatura estadounidense durante el siglo XIX, parece haber sufrido un breve repunte: "But Simms until recently has been poorly served by literary historians, biographers and anthologists of American literature" (2003:7). Resulta curioso este olvido cuando ya su contemporáneo Edgar Allan Poe afirmó que era el mejor novelista que los Estados Unidos habían producido (*Broadway Journal*, 20 de septiembre de 1845)[106]. Si se atiende a la parte de su producción que entraría dentro del campo de la literatura gótica, el nivel de abandono es todavía mayor. Recientemente,

[106] Referencia que, el 4 de octubre del mismo año, repitió, también en el *Broadway Journal*, a propósito de una reseña de la colección de cuentos del autor de Charleston *The Wigwam and the Cabin* (1845): "In a recent number of our Journal we spoke of Mr. Simms as "the best novelist which this country has, upon the whole, produced;" and this is our deliberate opinion. We take into consideration, of course, as well the amount of what he has written, as the talent he has displayed; — he is the Lopez de Vega of American writers of fiction. His merits lie among the major and his defects among the minor morals of literatura" (disponible en http://www.eapoe.org/works/pollin/brp30204.htm).

tan sólo los trabajos de Benjamin Franklin Fisher[107] han conseguido arrojar un poco de luz al respecto. Sin embargo, la mayor parte de la producción gótica del escritor sureño permanece, ominosa aunque recurrentemente, en las sombras.

Una vez más, y a diferencia de lo que ocurrirá con Edgar Allan Poe, un escritor regional (en este caso, también sureño, natural de Charleston, Carolina del Sur) llevará a la literatura norteamericana a una cotas muy altas, aprehendiendo entre sus novelas y relatos diferentes corrientes literarias y estilísticas, entre las que, como no podía ser de otra manera, es posible hallar la literatura gótica. La vida y la obra de William Gilmore Simms, más allá de su condición de dueño de plantación, activista pro-esclavista y soporte intelectual de la Confederación que, en parte, han sido causa de su actual ostracismo, corrió en paralelo a la de otros autores que sí que han alcanzado el debido reconocimiento, bien en vida, como James Fenimore Cooper, bien *a posteriori*, como ha sido el caso del propio Edgar Allan Poe. Gran parte de su obra es deudora de los romances salidos de las plumas de Washington Irving y James Fenimore Cooper, aunque también de la novela histórica ideada por Walter Scott. Tanto es así, que Simms ha llegado a ser calificado como el Scott del Sur. Pero no sólo será esta corriente de romances la que el autor de Charleston seguirá, sino que en su obra también es posible encontrar retazos de la literatura de Ann Radcliffe, de Matthew Gregory Lewis, de William Shakespeare[108] y otros autores góticos o que incluyeron elementos góticos en sus obras, como bien apuntaba en 1943 John Higham: "Before 1834, gothic melodramas, stories of adventures in foreing lands, and Indian legends occupied Simms' creative talents" (1943:213). Asimismo, es destacable la influencia del

[107] Trabajos como "'To Shadow forth Its Presence': Simms's Gothic Narrative Poems", en *Southern Quarterly*, vol. 41, nº. 2, invierno de 2003, pp. 60-72.

[108] Obviamente, William Shakespeare (1564-1616) no se considera un autor de novela gótica, tanto por limitaciones cronológicas como de producción. Sin embargo, algunos autores desde Alexander Pope hasta los contemporáneos Leslie Fiedler o Sue Chaplin pasando por Edith Birkhead. lo han señalado como el más claro antecedente de la corriente literaria que inaugura Horace Walpole.

analizado J. Hector St. John de Crèvecoeur quien, como el lector recordará, narró un viaje hacia el Sur, hacia la ciudad natal de Simms, Charleston. Debido a los terrores que su personaje-narrador presenció allí, hizo cambiar su vida para siempre. No sólo la coincidencia espacial, y el ambiente en que Simms se crió, muy parecido al narrado por el colono francés, sirven como nexo de unión entre ambos autores: al igual que, tras la Guerra de Independencia, Crèvecoeur encontró su casa arrasada y a su familia desaparecida debido a una *razzia* de los nativos, al término de la Guerra Civil, Simms volverá a su plantación para contemplar desolado que las tropas norteñas han causado unos estragos muy parecidos en su propiedad. Otro punto de unión entre ambos autores lo constituye la vida de frontera: Crèvecoeur en la *limes* de la *wilderness* de la colonia de Nueva York y Simms en los confines de Mississippi, Luisiana y las regiones interiores de Carolina del Sur, Georgia y Alabama, ambas plumas tuvieron que enfrentarse en su vida cotidiana a la constante amenaza que suponía vivir en unas zonas todavía sin pacificar por completo, en la que cada día podía suponer una nueva lucha por la supervivencia, bien debido a los ataques de los nativos, cada vez menos frecuentes según avanzaba el siglo XIX, bien debido simple y llanamente a la hostilidad que suponía vivir en un terreno virgen.

Como ya se ha explicado más arriba con respecto a Nathaniel Hawthorne, la inclusión de William Gilmore Simms en un estudio dedicado a la influencia de la literatura gótica en la obra de Flannery O'Connor responde a motivos justificados[109]. Si con respecto al autor de *The Scarlet Letter* se decía que O'Connor había tomado su reformulación del sentido religioso, con respecto al autor de *The Yemassee* va a tomar el "sentido de Sur", es decir, la conciencia de pertenecer a una región distintiva de los

[109] Sirva como ejemplo, simplemente, la afirmación Benjamin Fisher que dice: "Simms's techniques in 'The Haunter of the Calawassee" and "The Casique of Accabee" may be seen as paving stones on the roads that lead, to cite but a few examples, toward the writings of Edith Wharton, Sherwood Anderson, William Faulkner, Flannery O'Connor, Eugene O'Neil, Shirley Jackson, Stephen King, August Wilson, and Cormac McCarthy" (2003:70).

Estados Unidos con un pasado y una cultura característicos que la hacen peculiarmente fascinante, sobre todo a la hora de componer literatura. Este "sentido de Sur", así como el orgullo de pertenencia a esa región y a esa cultura concretas van a ser, tanto para William Gilmore Simms como para Flannery O'Connor una constante reflejada en sus obras. En 1963, Flannery O'Connor, en su ensayo titulado "The Regional Writer" se hacía eco de la deplorable situación de olvido que grandes autores sureños (Simms entre ellos) estaban viviendo dentro incluso del propio Sur:

> In the nineteenth century, Southern writers complained bitterly about the lack of attention they got at home, and in a good part of this century, they complained bitterly about the quality of it, for the better Southern writers were for a long time unheard of by the average Southerner. When I went to college twenty years ago, nobody mentioned any good Southern writer to me later than Joel Chandler Harris, and the ones mentioned before Harris, with the exception of Poe, were not widely known outside the region. As far as I knew, the heroes of Hawthorne and Melville and James and Crane and Hemingway were balance don the Southern side by Br'er Rabbit – an animal who can always hold up his end of the stick, in equal company, but here too much was being expected of him (*MM*:55-56).

Del pasaje citado pueden deducirse varias circunstancias que ayudarán a comprender esta, en apariencia arbitraria, elección. Por un lado, se ve ese orgullo al que se aludía más arriba, ese "sentido de Sur" del que Simms es un capital exponente en el siglo XIX. Se puede apreciar cómo O'Connor intenta hacer justicia a esos autores que, con excepción de Poe, han sido condenados al olvido. No es descabellado, sino todo lo contrario, pensar que William Gilmore Simms, uno de los hombres de letras más importantes de su generación, viniera a la mente de la autora de Georgia cuando escribía estas líneas. En segundo lugar, el hecho de que mencione las quejas de los escritores sureños del siglo XIX hace pensar que su conocimiento de la literatura norteamericana era más profundo de lo que se puede desprender de sus cartas o de sus testimonios después de pasar por el Iowa Writers' Workshop[110].

[110] Cabe la posibilidad de que en sus manos cayera una de las obras de William Gilmore Simms o de alguno de los seguidores del genio de Charleston, lo que llevaría a potenciar su desarrollo de ese "sentido de Sur" anteriormente mencionado.

Ciertamente, como se ha dejado entrever, la obra poética y narrativa de William Gilmore Simms abarcó una gran cantidad de temas, géneros y formatos, como venía siendo habitual en la primera mitad del siglo XIX. Todavía a medio camino entre el Romanticismo y el Realismo, su obra presenta una serie de rasgos muy concretos que deben ser tenidos en cuenta a la hora de establecer su importancia en el desarrollo del gótico norteamericano, como forjador de esos "fantasmas del Sur" que dan título al presente apartado. Desde el romance (o novela) histórico, pasando por la biografía, la crónica fronteriza, el poema narrativo, la literatura de plantación, hasta el relato de corte gótico, la obra de William Gilmore Simms cubre una amplitud suficiente como para que este autor sea, *per se*, aclamado entre los grandes hitos de la literatura norteamericana decimonónica. Sobre la que quizá es la faceta más conocida de Simms, la de escritor de relatos de frontera, Sam Lackey ha afirmado:

> […] the fact that he heyday of Simms's frontier writings coincides with the Golden era of American supernatural fiction, a tradition often atributed to Washington Irving, who passed it down to the likes of Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, and Henry James, all of whom continued the development of the genre by adding a more psychological bent (2012:21).

Esto viene a demostrar que no sólo los relatos meramente góticos de Simms, tales como "Grayling; or, 'Murder Will Out'" (1845) o "Marie de Berniere: Ghost of My Husband" (1853) presentan elementos sobrenaturales o características góticas, sino que la atmósfera gótica va mucho más allá, impregnando toda (o casi toda) su obra. Como se vio en el capítulo anterior, desde los tiempos de la colonia, (con relatos como los de Mrs. Mary Rowlandson), pasando por las *Letters from an American Farmer* de Crèvecoeur o algunos *sketches* de Washington Irving, la vida en la frontera ha sido, y en las décadas centrales de la decimonónica centuria seguía siendo, un elemento clave en la literatura de Estados Unidos, que la cargaba de goticismo, ya fuera éste de procedencia sobrenatural o racional. La que ha sido calificada como la novela más famosa y más lograda de Simms, *The Yemassee* (1835), pertenece precisamente a esta tipología

literaria. En ella, aunque el elemento gótico se halla prácticamente ausente, Simms explora algunas características que luego repetirá en sus relatos de corte gótico, como las caracterizaciones o las ambientaciones. Sobre esta novela dentro del corpus de las obras de Simms se pronuncia Kathryn McKee en los siguientes términos:

> His most famous novel, […], *The Yemassee* (1835), laments the passing of native culture in conflicto with White settlement. Despite de novel's eighteenth-century setting, Simms's elegiac tone more closely matches the tenor of the Removal, and the inevitability of the novel's outcome bespeaks the more comprehensive visión of manifest destiny, Southern style. Taylor's point –that native removal from the southeast is only one of several regionally specific Lost Causes– will undoubtedly return scholars to the region-defining moments of the 1830s to discover what the literary margins reveal. In the closing paragraphs of Simms's novel, for instance, various strains of the nineteenth century coalesce. The powerful female figure at the book's center, Matiwan, "was unconscious of all things… sabe the Yemassee was no longer the great nation." She speaks metaphorically but also literally. Slaves finish off the clash between settlers and natives; the narrator tells us that "wild almost as the savages… they hurried over the forests with a step as fleet, and a ferocity as dreadful – sparing none, whether they fought or pleaded, and frequently inflicting the most unnecessary blows, even upon the dying and dead." The threat is displaced, then, from native resitance tos lave revolt, but both forces trouble the narrative of White power (2013:16-17).

Peter High, por su parte, señala a William Gilmore Simms, con obras como *The Yemassee* las demás de su ciclo de obras ambientadas en la frontera, como superior incluso a Walter Scott, destacando el valor psicológico que supo darles a sus personajes, especialmente a los nativos, a diferencia de Cooper:

> […] in his finest novel, *The Yemassee* (1835), he created a highly original work of literature. His subject is a tribe of Indians whish is slowly being destroyed by the advance of white society. Unlike Cooper, who was more interested in individuals, Simms describes Indian society as a whole. Their customs and psychology are studied in detail. The book is both literatura and history: Simms believed that "it is the artist only who is the true historian" (2010:39).

En lo que respecta a la producción meramente gótica del escritor sureño, tan sólo algunas de sus obras, de entre su vasta producción, han merecido la atención de la crítica, algunas de ellas bastante recientemente. Quizá, el ejemplo más significativo de esta recuperación teórica ha sido la que ha llevado a cabo el experto poeniano Benjamin Fisher, dando a lo gótico el justo valor que tiene dentro de la obra de Simms con firmaciones tales como: "Naturally, Simms the apprentice writer experimented with Gothic tradition as the basis for one or another of his imaginative works" (2003:60); o

"Simms's early ventures into Gothicism took strong roots in what he knew firsthand. He also commanded great familiarity with both British and German varieties of Gothicism then in vogue with many American readers" (2003:60-61). De tales afirmaciones pueden desprenderse dos conclusiones: por un lado, el conocimiento que Gilmore Simms, ya desde joven, tenía de la literatura europea y, por otro, los constantes esfuerzos del, por entonces, aspirante a escritor, de crear una obra distintiva y atractiva para el público americano. No es extraño, pues, que las maravillas de la literatura gótica fueran unas de las primeras en venir a su mente.

Una de las historias que, sorprendentemente, ha conseguido superar el marasmo crítico en el que se han visto las obras de Simms ha sido el breve relato "Grayling; or, 'Murder Will Out"'. Esta narración destaca por encima de las demás al haber merecido, ya en vida del autor, elogiosas críticas por parte de, entre otros, Edgar Allan Poe, quien el 4 de octubre de 1845 afirmaba:

> "Murder Will Out" is the first and the most meritorious of the series now lying before us. We have no hesitation in calling it the best ghost-story we ever read. It is full of the richest and most vigorous imagination — is forcibly conceived — and detailed throughout with a degree of artistic skill which has had no parallel among American story-tellers since the epoch of Brockden Brown (1986:265)[111].

Esta narración cuenta la historia de un grupo de viajeros que se dirigen desde el interior de Carolina del Sur hacia la ciudad portuaria de Charleston. Durante el viaje se produce el asesinato del mayor Spencer, héroe de la revolución, quien estaba a punto de embarcar para Inglaterra para proceder al cobro de una herencia. Dicho crimen es perpetrado por un misterioso personaje que aparece de la nada y que se une a la comitiva, en teoría, también para embarcar en Charleston. Este personaje responde al nombre de Mr. Macnab y es supuestamente otro veterano de la guerra. Sin embargo,

[111] Disponible en http://www.eapoe.org/works/pollin/brp30204.htm.

cuando Spencer aparece muerto, el joven Grayling, de catorce años de edad, recibe la visita de su espectro para incitarle a ir a la búsqueda de su asesino:

> He looked very pale, and his garments were covered with blood; and James said that he strove very much to rise from the place where sat and approach him; – "for, in truth," said the lad, "so far from feeling any fear, I felt nothing but fury in my heart; but I could not move a limb. My feet were fastened to the ground; my hands to my sides; and I could only bend forward and gasp. I felt as if I should have died with vexation that I could no trise; but a power which I could not resist, made me motionless, and almost speechless. I could only say, 'Murdered!' – and that one Word I believe I must have repeated a dozen times.
>
> "'Yes, murdered! – murdered by the Scotchman who slept with us at your fire the night before last. James, I look to you to have the murderer brought to justice! James! – do you hear me, James?' (1845:19).

Este recurso shakesperiano de la inclusión de un espectro que guía hacia la resolución de un misterio es un motivo muy frecuente en la literatura gótica, ya lo encontramos en *Otranto* y en los dramas de Ann Radcliffe. Asimismo, en la narrativa decimonónica aparece de forma recurrente, siendo algunos de los ejemplos más sobresalientes las novelas de William Wilkie Collins (1824-1889) y algunas de las de Charles Dickens (1812-1870).

En el siglo XX, Flannery O'Connor va a retomar este recurso, pero añadiéndole un matiz macabro que caracteriza casi toda su obra en cuentos tales como "The Lame Shall Enter First", "Revelation" o "The Comforts of Home". En estos relatos, la inclusión de un elemento sobrenatural[112] provoca que los personajes se encaminen hacia una determinada verdad, aunque con la peculiaridad de que en el caso de la autora de Georgia no siempre sea hacia la Verdad, sino hacia una verdad particular que ese ente externo tiene interés en imbuir en la mente del resto de personajes. Como novedad, O'Connor introduce un nuevo aspecto: la mayoría de los personajes que reciben esta revelación "sobrenatural" acaban muertos o abocados a la locura que provoca la muerte de otro de los personajes.

[112] A excepción de "The Lame Shall Enter First", en que la inclusión del niño Rufus no reviste carácter sobrenatural, aunque, sin embargo, este personaje ajeno al núcleo familiar sí que va a actuar como los espectros de Shakespeare, encaminando al otro niño, Norton, hacia lo que él interpreta como la verdad.

Sin embargo, volviendo a las palabras de Benjamin Fisher citadas más arriba ("Simms's early ventures into Gothicism took stron roots in what he knew firsthand"), es posible aventurar que no sólo los castillos de Europa cautivaron al escritor, bien en su juventud bien en su madurez personal y literaria. Como ya dijera Charles Brockden Brown[113], "The incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness, are far more suitable; and, for a native of America to overlook these, would admit o no apology" (1988:3). Estas dos realidades, la hostilidad de los nativos y el temor a lo desconocido que habitaba más allá de los límites de los asentamientos no era nada desconocido ni extraño para Gilmore Simms, por lo que no es sorprendente que también decidiera plasmarlo, como hizo recurrentemente en sus obras de geografía y de historia, en composiciones literarias cargadas de elementos góticos. Sin embargo, como también apunta Fisher, para esta labor no escogió el formato del cuento breve, sino que se decantó por el del poema narrativo, composición anticuada para los cánones y modas del momento aunque de un mayor prestigio literario[114]. El primero de estos poemas lleva por título "The Hunter of the Calawassee: A Legend of South Carolina" (1838). Este poema versa sobre una comunidad indígena y sus rituales de caza, como puede desprenderse del título. Sin embargo, al igual que va a ocurrir con *Moby-Dick* en 1851, el hecho de la persecución de los animales se va a tornar de tintes sobrenaturales. La propia lucha primigenia del hombre contra la naturaleza y contra la bestia, así como el medio en que dicha batalla tiene lugar[115] contribuyen a acentuar esta atmósfera gótica del interior de Carolina del Sur. Otro aspecto que conecta este poema con la literatura gótica, en este caso con la magna obra *Edgar Huntly* de Brockden Brown, es el hecho

[113] Autor con el que, no debe olvidarse, Edgar Allan Poe comparaba a Simms.

[114] Recuerde el lector que, antes de la publicación de *The Castle of Otranto*, las prensas de Strawberry Hill ya habían producido una serie de este tipo de narraciones épicas: las compuestas por el amigo de Horace Walpole James Macpherson contando la historia del supuesto héroe gaélico Ossian (1760-1761). Obras que, a día de hoy, se consideran como uno de los más claros antecedentes de la novela gótica.

[115] "The island of Calawassee, in an uninhabited cypress swamp between two rivers in lower South Carolina, makes an excellent replacement or successor for the forbiding, mysterious European castle or abbey encountered in many early Gothic works" (FISHER: 2003:64).

de que los propios cazadores se ven obligados a llevar a cabo la consumición de la carne cruda de sus víctimas, como Edgar se ve obligado a hacer con la carne de la pantera con la que pasa una noche encerrado en una cueva.

El segundo de estos poemas, "The Cassique of Accabee: A Legend of the Ashley River" (1853) versa sobre un aspecto muy diferente, aunque también relacionado con los nativos americanos: la pérdida de la identidad como fruto del avance de los colonos y la corrupción de la sociedad india que ello conlleva. Este hecho, junto con la supuesta presencia demoniaca en el seno de la tribu[116], la relajación de los líderes hasta sucumbir a sus más bajas pasiones y la presencia del fantasma amenazante de una tribu anterior (los Yemassee)[117] que había ocupado el mismo terreno y que había sufrido el mismo destino al que ellos mismos parecen abocados componen una narración con profundas connotaciones góticas que sólo tendrá fin con la destrucción o desplazamiento de los componentes de la tribu.

VII.4: Edgar Allan Poe. Cruce de caminos

Si la principal característica que se apuntaba como influencia de Nathaniel Hawthorne en la literatura de Flannery O'Connor era su reformulación del ambiente provinciano y de extrema religiosidad de Nueva Inglaterra, y la de William Gilmore Simms eran sus ambientaciones del Sur profundo, la influencia de Edgar Allan Poe en O'Connor, como en tantos otros autores, es enorme, como apunta Benjamin Fisher:

> From Poe's tales and poems, often through some pathways as serpentine or spiraling as those to be found in "Usher," "Masque," "Metzengerstein," "The Assignation," and "Tarr and Fether" (which in part may parody, under de guise of reality-madness paradigms, the Gothic effects in "Usher," "Masque," and "Murders"), Poe's Gothicism cast shadows over many later works of fantasy, science, and detective fiction –not to mention the numerous "modern Gothics" that continue to pour forth– just as it enters the work of Edith Wharton, William Faulkner, Eudora Welty, Flannery O'Connor, Hart Crane, Stephen King, and much else (2003:91).

[116] Presencia que más tarde se revela simplemente como esa ineludible corrupción moral.
[117] "here the ghost still walks of the old Yemassee" (en FISHER: 2003:65).

La vida del genio de Boston transcurrió alternativamente entre el Norte y el Sur, criándose en Virginia, sirviendo a la patria en Carolina del Sur y viviendo y trabajando principalmente en Filadelfia, Nueva York y Baltimore. Por todo ello, así como debido a su profundo conocimiento de la literatura del momento a ambos lados del Atlántico[118], Edgar Allan Poe puede ser considerado como un verdadero cruce de caminos[119] en la literatura norteamericana. Un cruce de caminos que, sin embargo, tiene más de un significado. Por un lado, la literatura de Poe muestra elementos sureños y del Norte, fundiéndolos en una composición única. Asimismo, sus relatos góticos se enmarcan dentro de ese puente entre el gótico de primera generación y el de segunda generación al que ya se ha aludido. Por último, es ya quizá un tópico, aunque no por ello menos cierto, que la literatura de Estados Unidos tuvo un antes y un después con respecto a la producción del bostoniano.

En una carta dirigida a "A" (Betty Hester) fechada el 28 de agosto de 1955, Flannery O'Connor afirmaba que durante su adolescencia y juventud había pasado por, como ella lo define, un *Edgar Allan Poe period*, en el que había conocido la obra del autor de "The Raven". Según la propia O'Connor, este conocimiento se habría producido principalmente a través de un volumen titulado *The Humerous Tales of E. A. Poe* (*HB*:98), lo que no evita que trabase conocimiento de otras obras escritas por Poe, lo cual parece más que evidente si se atiende a algunos de sus relatos, en los que la atmósfera de las góticas historias poenianas está indudablemente presente. Sin embargo, simplemente con los cuentos recogidos en el volumen que la autora cita, se pueden extraer algunas características muy interesantes a la hora de establecer una línea de influencia Poe-O'Connor. Por ejemplo, como apunta Connie Ann Kirk, gran parte del

[118] Simplemente véanse sus más de mil reseñas literarias.
[119] Imagen muy gótica en sí misma y que en la literatura de la época va a tener un gran significado, como se desprende de las obras de William Gilmore Simms.

sentido de lo grotesco en la literatura de Flannery O'Connor está tomado de la producción de Poe, en concreto de los relatos recogidos en el mencionado volumen (2008:358-359).

La crítica especializada ha vacilado durante los últimos 150 años en torno a la cuestión de si Edgar Allan Poe puede ser contado entre el número de los escritores sureños del siglo XIX o no. Se ha apuntado brevemente a la doble naturaleza de Poe como escritor estadounidense, criado en el Sur y residente durante muchos años en el Norte. Por lo tanto, puede resultar complicado o, cuanto menos polémico, intentar clasificar a Poe de un escritor meramente sureño. Haciendo tal cosa se estaría, indudablemente faltando a la verdad. Sin embargo, también se faltaría a la verdad si se afirmase lo contrario. Es posible encontrar enconadas opiniones defendiendo una y otra postura. Algunos hechos parecen innegables, como el carácter "de caballero sureño" de que el propio autor gustaba de rodearse, o la influencia "europea y aristocrática" de gran parte de su producción. Con respecto a la primera de estas características, en nuestro país se han alzado voces, como la de Margarita Rigal Aragón (1998, 2011) o la de Francisco Javier Castillo (2010) que no dudan en afirmar que Poe era (o intentó ser, con mejor o peor fortuna), un caballero sureño. La rotundidad con que Castillo establece esta premisa resulta esclarecedora: "El nacimiento accidental del escritor en Boston –ciudad a la que en el relato 'X-ing a Paragrab' llama Frogpondium, por los trascendentalistas– carece de consecuencias: él es un hombre del Sur" (237)[120]. Rigal, años antes, también se pronunció sobre la personalidad sureña de Edgar Allan Poe; más concretamente, ella habla de sus opiniones políticas, con las siguientes aseveraciones:

> Pese a que Poe había nacido en el norte (Boston), fue educado, como sabemos, en el sur, y aunque la desafortunada relación con J. Allan le llevase a no poder lograr un estatus

[120] A continuación se podrá comprobar que la rotundidad de esta afirmación no corresponde al 100% con la realidad de Edgar Allan Poe, aunque sí que plasma muchas de las características que van a cubrir su personalidad y su producción.

económico, nunca perdió su condición de sureño, para él la frontera meridional de Pensilvania separaba dos comunidades diferentes […] (1998:43-44).

En el ámbito extranjero, una de las voces que con más resonancia ha sonado en este debate, quizá ha sido la de G. R. Thompson, quien en la antológica *Columbia Literary History of the United States* no duda en clasificar a Edgar Allan Poe entre los escritores "del Antiguo Sur", equiparándolo a otros de innegable procedencia sureña como William Gilmore Simms, George Tucker (1775-1861) o Augustus Baldwin Longstreet (1790-1870). En concreto, respecto a su relación con el primero de los autores mencionados, afirma lo siguiente:

> Edgar Allan Poe and the historical romancer William Gilmore Simms are the two most important figures of the literature of the Old South. But unlike the Works of Simms, whose settings, characters, and themes are centrally Southern, few of Poe's Works feature Southern locales and characters, and virtually none has distinctive Southern themes (1988:264).

Más adelante, el mismo autor continúa diciendo que "Among his supposed Southern qualities are a high formalism of prose style, and idealizartion of women, a scorn for democracy and the idea of progress, and an uneasiness about the age of the machine" (1988:269). Sin embargo, esta afirmación sobre el carácter y la ideología poenianas, según Thompson, no habría trascendido al plano literario, pues según él, "Poe does not campaign for a Southern literature. It is American literature on the world stage that is important to him" (1988:269)[121]. Charles Sanford, quizá, da un paso más, al atribuir a Poe la labor que en Nueva Inglaterra habían llevado a cabo los puritanos y que, en este momento histórico, estaba culminando Nathaniel Hawthorne: la alienación y gotificación del supuesto Edén que suponía América. A este respecto, Sanford apunta lo siguiente:

> In the main, Poe inverted the Southland's aristocratic ideal, investing it with the alien trappings of that feudal European culture which the American Adam has traditionally associated with Hell. I has been said in this respect that Poe's stories with their medieval European settings

[121] Más recientemente, ya pasado el Renacimiento Sureño del siglo XX, algunas voces, como la del periodista y escritor MO Walsh, van a lanzar la pregunta de "why is southern gothic literature so popular across the globe?" (2015). Así, casi dos siglos más tarde, la preocupación de Poe por no constreñir la literatura de su región natal a un nivel provinciano, parece estar siendo superada.

> could have been written if he had never set foot in America. This charge, besides being irrelevant to the question of artistic merit, is certainly untrue. The furniture for Poe's stories comes straight out of the Southern mind. The more the South was put to defend its shaky institutions, that is, the more frantically the plantation gentry sought to trace their aristocratic lineage back to Europe, the more enamoured they became with the ancient example of European privilege. Just prior to the Civil War, the Southern mind became so saturated with Sir Walter Scott's romantic idealizations of chivalry that Mark Twain half-facetiously attributed the Civil War to Sir Walter Scott. Poe rearranged the furniture of Sir Walter Scott for the scenario of an American "Frankenstein." Thus he converted the Southland's flattering self-image into the American Adam's familiar stereotype of the hellish Old World (1970:301).

La segunda de las premisas que se mencionaban más arriba, la que atañe a la obra del bostoniano, es tratada por, entre otros. Teresa Gibert (2005), quien expone que "[…] Poe both ridiculed and admired nineteenth-century Gothic tales […]" (286). Esta curiosa relación de admiración y aversión, sin embargo, no impidió que algunos de los mejores relatos salidos de su pluma tengan una ambientación, unos personajes o una trama extraída de la más pura tradición gótica británica o germánica (véase "Metzengerstein: A Tale in Imitation of the German", "Berenice", "Ligeia", "William Wilson", "The Oval Portrait", "The Pit and the Pendulum", los relatos de Dupin, etc.). También resulta característico, teniendo en cuenta las opiniones de Gibert, que algunas de las mejores críticas que salieron de la pluma de Edgar Allan Poe tuvieran como objeto obras de marcado carácter gótico, como los *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, en las que llega a compararlo al alemán Ludwig Tieck (1773-1853), maestro de la literatura gótica de aquel país (FISHER, 2003:73).

De las opiniones de Rigal que se han traído a colación más arriba se desprenden algunos de los aspectos principales de la cultura y la literatura sureñas que, como corresponde, están presentes en la obra de Flannery O'Connor. Estas son, por un lado el conservadurismo que impregnaba (y aún hoy, en gran medida, impregna) la sociedad del Sur de Estados Unidos y, por otro, la capital importancia de la educación. Poe, como buen futuro caballero e hijo (aunque acogido) de una familia respetable de Richmond,

iniciaría su contacto con el mundo del conocimiento de la mano de tutores personales[122]. Como es sabido, entre 1826 y 1827 Poe fue alumno de la prestigiosa Universidad de Virginia, cuna de la intelectualidad sureña del momento (como lo sería Vanderbilt en el siglo XX). Su paso por la institución fundada por Thomas Jefferson debió de ser crucial en el desarrollo de la vida intelectual del joven pues, por primera vez, tendría acceso a obras literarias, históricas, filosóficas, etc. de renombre mundial y, además, se vería inmerso en el ambiente de los que estaban llamados a ser sus pares. También, en lo que al aspecto literario se refiere, en el paso por la universidad estaría el germen de una modalidad literaria que, en gran medida, Poe contribuyó a forjar: el *Schoolhouse Gothic*. De acuerdo con Sherry R. Truffin, esta modalidad dentro de la literatura gótica (muy propia de Estados Unidos) podría definirse como:

> Schoolhouse Gothic takes place in primary schools, high schools, universities, and even non-academic settings controlled by teachers or academics, but is unified in portraying Western education, its guardians, and its subjects using explicitly Gothic tropes such as the curse, the trap, and the monster (2014:164).

Las premisas expuestas por Truffin pueden extrapolarse a contextos no estrictamente académicos y ampliarse, siendo así posible encontrar numerosos ejemplos a lo largo de la historia de la literatura estadounidense. La producción de Flannery O'Connor, partiendo del relato fundacional de "William Wilson", va a participar en distintas ocasiones de este *Schoolhouse Gothic*, presentando a un grupo de personajes (preferentemente dos) en el que uno de ellos ejerce una influencia sobre el otro derivada de una posición de superioridad intelectual o moral. Normalmente, en los relatos de O'Connor, esta influencia se salda con la muerte de alguno de ellos o con su transformación en un personaje gótico. Así, tal es el caso del vendedor de Biblias Manly Pointer con respecto a Joy/Hulga en *Good Country People*, de Rufus Johnson con respecto a Norton en "The Lame Shall Enter First" o de Hazel Motes con respecto a

[122] La estancia de Poe en Reino Unido entre 1815 y 1820 trastocó ligeramente esta educación eminentemente sureña.

Enoch Emery o del viejo con respecto a Francis Marion Tarwater en sus novelas *Wise Blood* y *The Violent Bear It Away* respectivamente.

Fuese o no Poe un caballero (y un escritor) sureño, lo que sí queda patente es que algunos de sus relatos más famosos presentan características que anuncian lo que ya en el siglo XX se va a conocer como gótico sureño. Numerosos autores posteriores, siendo quizá el más destacado de ellos William Faulkner, beberán de las premisas que Edgar Allan Poe estableciera en algunos de sus relatos más celebrados para desarrollar este nuevo subgénero literario que se desarrollará en el siglo XX, como apunta, entre otros, William Moss: "Following this classic of the American Gothic, the ruin of the once-grand mansión, finally devoured by flame or sinking into flood has become a pervasive image in Southern Gothic fiction" (2014:177). Y más adelante, el mismo crítico añade: "On the ruins of the house of Usher, Poe lays the foundation of a Southern Gothic" (2014:179). De entre toda su producción, hay un cuento que sobresale por encima de los demás en lo que a la gestación del gótico sureño se refiere: "The Fall of the House of Usher". Esta narración, dada a la prensa en 1839, presenta gran cantidad de las características que va a desarrollar la producción faulkneriana aunque, también, como se verá, la de otros autores, entre los que se encuentra Flannery O'Connor. El concepto de "casa encantada" es primordial en la producción gótica en general y en la estadounidense en general. Pero la casa de Roderick Usher no es una casa encantada cualquiera. Teniendo en cuenta simplemente el comienzo del relato, se aprecia que ésta está situada en una región apartada de la civilización, en un lugar innominado que, sin embargo, yace lejos de casi cualquier presencia humana:

> During the wholle of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary track of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher (2000:397).

Aquí, Edgar Allan Poe hace quizá uno de los guiños más profundos en toda su obra a la tradición gótica norteamericana: la casa de Usher, física y, como se ve continuando con la lectura del relato, moralmente, se halla en una región de *backwoodness*. El hecho de que el anónimo narrador haya tenido que cabalgar, como poco, durante una jornada para alcanzar la casa, da una idea de lo profundo de su aislamiento. Esto nos lleva a uno de los principales puntos de unión entre "The Fall" y el gótico sureño: el aislamiento de sus emplazamientos y de sus personajes. En toda la literatura gótica, pero en el gótico rural (con el que el gótico sureño comparte muchas de sus características) en particular, el aislamiento es un elemento muy recurrente. Es posible trazar su desarrollo en la literatura estadounidense desde prácticamente los comienzos de la novela, con Mettingen en *Wieland* hasta la actualidad. Poe, en este relato, explora el concepto de aislamiento extremo hasta alcanzar una de las mayores cotas en la literatura estadounidense: pese a los trágicos y macabros sucesos que tienen lugar en el cuento (y a pesar de los supuestos antecedentes incestuosos que ha supuesto la mayor parte de la crítica), nadie, en ningún momento de la acción, aparece. Los tres personajes (uno de ellos, Madeline, muerta durante gran parte de la narración) son conscientes de lo que en verdad ocurre[123], aunque como en un pacto de silencio, los tres callan. Más de un siglo después, en *The Violent Bear It Away*, Flannery O'Connor abrirá su narración situando también a tres personajes (uno de ellos muerto) y guardando silencio sobre los terribles sucesos que han tenido lugar en su emplazamiento alejado de otra presencia humana. El término *Backwoodness*, sin embargo, no hace sólo referencia a un lugar retirado. Para que este concepto pueda ser utilizado, es necesario, además, que este lugar ejerza una influencia perniciosa sobre los personajes. Esta influencia puede proceder del propio aislamiento, pero también puede servir como conducto para canalizar las locuras y las

[123] O dos, pues la consciencia que tiene el narrador de los hechos acaecidos no es del todo clara.

obsesiones de quienes pueblan estos espacios, convirtiéndolos en escenarios de pesadilla.

Relacionado con el concepto de *backwoodness*, y quizá sirviéndole de punto de partida, es posible encontrar el concepto de ruralidad, tema que, si bien Edgar Allan Poe no desarrolló en todo su esplendor, sí que lo utilizó para situar algunos de sus relatos. Ciertamente, la obra del bostoniano (al menos sus relatos más aclamados) ostentan una situación alejada del medio rural, o al menos del medio rural literario tal como se entiende hoy en día. Los cuentos que pueden parecer (o que definitivamente están) alejados de un medio urbano pertenecen a tradiciones anteriores que no permiten su encasillamiento como de ambientación rural o, siguiendo con el interés del presente estudio, con el gótico rural. Así, por ejemplo, "The Oval Portrait" o "Metzengerstein", situados en sendos castillos ("[…] among the Apennines, […]" –2000:662– el primero e "[…] in the interior of Hungary […]" –2000:18– el segundo) no pueden ser clasificados como tales, sino como herederos de la más pura tradición gótica europea, partiendo de *The Castle of Otranto* y siguiendo con las novelas de Ann Radcliffe. Será a partir de la era victoriana cuando se pueda empezar a hablar de un gótico rural propiamente dicho, aunque autores como Bernice Murphy han apuntado, muy esclarecedoramente, que esta dicotomía presenta una serie de magníficos antecedentes que no pueden ser obviados. Se suele situar la frontera en la era victoriana por ser este período histórico el primero en la historia en que Europa y Estados Unidos presentan una clara distinción entre mundo rural y urbano debido al ingente desarrollo de las ciudades como consecuencia de la Revolución Industrial. Quizá, de entre la producción poeniana, los relatos que mejor muestran este camino hacia la definitiva separación entre mundo rural y mundo urbano sean sus relatos detectivescos. Más allá de los que protagoniza C. Auguste Dupin, de marcada ambientación urbana (parisina), otros relatos en los que la resolución

de un misterio de corte criminal constituye el tema central de la trama presentan una ambientación alejada de los núcleos urbanos, que puede ser fácilmente interpretable como, cuanto menos, proto-rural. Quizá, el ejemplo más paradigmático sea el de "Thou Art the Man" (1844) en el que la pequeña comunidad de Rattleborough se enfrenta a la desaparición y posible asesinato de uno de sus más prominentes ciudadanos, Barnabas Shuttleworthy. La resolución del crimen no reviste, en este caso, tanta importancia como el desarrollo de la investigación, en el que se puede apreciar claramente el carácter marcadamente rural en que tienen lugar los hechos[124]. Por ejemplo, se puede apreciar en el hecho de que un "Spanish knife"[125] se torne en una prueba determinante para la supuesta resolución del crimen, o en el pasaje en el que se narra la búsqueda que los habitantes de Rattleborough hacen de su desaparecido vecino:

> As for the matter of that, there could have been no better pioneer than "Old Charley," whom everybody knew to have the eye of a lynx; but, although he led them into all manner of out-of-the-way holes and corners, by routes that nobody had ever suspected of existing in the neighborhood, and although the search was incessantly kept up day and night for nearly a week, still no trace of Mr. Shuttleworthy could be discovered. When I say no trace, however, I must not be understood to speak literally; for trace, to some extent, there certainly was. The poor gentleman had been tracked, by his horse's shoes, (which were peculiar,) to a spot about three miles to the east of the borough, on the main road leading to the city. Here the track made off into a by-path through a piece of woodland – the path coming out again into the main road, and cutting off about half a mile of the regular distance. Following the shoe-marks down this lane, the party came at length to a pool of stagnant water, half hidden by the brambles to the right of the lane, and opposite this pool all vestige of the track was lost sight of (2000:1048-1049).

Resulta característica la calificación de "Old Charley" como "pioneer", asimilándolo así a los colonos norteamericanos que tuvieron que desenvolverse en un medio completamente hostil, como se ha dejado ver en el capítulo anterior. Así, con este pasaje, Poe nos muestra el medio que rodea el pueblo, un lugar rural y mayoritariamente agreste equiparable, en cierta medida, al que se encontraron los pioneros cuando

[124] Para ampliar información a este respecto, véanse, por ejemplo, RIGAL ARAGÓN, Margarita: "The Thousand-and-Second Dupin of Edgar A. Poe", en GONZÁLEZ MORENO, Beatriz y RIGAL ARAGÓN, Margarita (Eds.): *A Descent into Edgar Allan Poe and His Works: The Bicentennial*. Berna: Peter Lang, 2010, pp. 47-58 o RIGAL ARAGÓN, Margarita: "La narración policíaca: el nacimiento de un género", en BRAVO CASTILLO, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II. El siglo XIX: los grandes maestros*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 963-1007.

[125] Artefacto ligado a la vida y a la actividad del campo.

arribaron a las costas de Norteamérica. También ha de notarse la referencia que hace Poe a la novela gótica de Charles Brockden Brown *Edgar Huntly*, en la que la persecución de Clithero deja pasajes tremendamente similares.

"The Fall of the House of Usher" es quizá uno de los relatos poenianos que más aparato crítico ha suscitado, llegando a inspirar incluso libros que lo sitúan como el iniciador de una nueva fórmula narrativa en la literatura norteamericana, como apuntan Dennis Perry y Carl Sederholm en su ensayo "The House of Usher" *and the American Gothic* o Thomas Woodson en la recopilación que coordina: *Twentieth Century Interpretations of* "The Fall of the House of Usher". Una de las interpretaciones que más ríos de tinta ha inspirado ha sido la de la localización geográfica de la decadente mansión. Debido a las descripciones, más o menos góticas, que el narrador ofrece (*bleak walls, vacant eye-like windows, decayed trees*…) podía pensarse que se trata de una de las mansiones rústicas y antiguas de las que la novela gótica había venido sirviéndose desde su nacimiento en 1764, como apuntaba Edith Birkhead en 1921: "The dreary picture of the house of Usher may have originated in a dim recollection of one of Mrs. Radcliffes's deserted abbey" (1921:219). Así, este pensamiento llevaría a otro por el que la acción tendría lugar en algún lugar de Europa, quizá de Gran Bretaña (país que Poe conoció en su infancia) o de Centroeuropa (lugar que, años más tarde, será el escenario para piezas clave del género, como *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu (1871). No debe olvidarse que E. A. Poe ya había recurrido a este exótico escenario para la localización de su primer relato publicado: "Metzengerstein", castillo no muy distante del que habitan Laura y su padre en la *novella* del irlandés. Sin embargo, otra parte de la crítica se ha decantado por dar a la finca campestre de los Usher una localización un tanto diferente, localizándola en un lugar que Poe conocía bien y de primera mano: el Sur de Estados Unidos. Durante sus años en Virginia, así como durante su período en el

ejército en Charleston, Poe tuvo la oportunidad de, más de allá de las ciudades (Richmond o la propia Charleston), empaparse de la cultura rural predominante en el Sur, una cultura marcada por la presencia casi constante de las plantaciones[126]. Estas edificaciones no sólo eran un lugar donde se concentraba la explotación agraria de un determinado terreno, sino que se convirtieron en auténticos focos de la cultura y de la vida social sureñas que, como no podía ser de otra manera, ha tenido un gran reflejo en la literatura de la región, como apunta Moss: "In the course of more than 150 years of American Southern literature, the significances of the house and its fall range from terror to tragedy and beyond" (2014:178). La casa de Usher, debido al lugar en que se sitúa, apartada de los principales núcleos de población, y por su carácter rural, y de robusta estructura, que hace pensar en ella como en un centro de poder, podría ser una de estas construcciones que salpicaban la mitad sur de Estados Unidos antes de la Guerra Civil. La obra literaria de Flannery O'Connor, a pesar de que no vuelve recurrentemente al romántico Sur prebélico y a la cultura de las plantaciones, como sí ocurre con otros autores sureños como William Faulkner nos ofrece, nos obstante, algunos ejemplos de plantación o antigua plantación cuyo destino estuvo ligado al del esplendor de una familia, como ocurre en el relato de Poe. Así, en relatos como "A Good Man Is Hard to Find", "Everything that Rises Must Converge", "The Displaced Person" o, en menor medida "The Enduring Chill", es posible apreciar la presencia de las plantaciones o antiguas plantaciones, a veces simplemente como una sombra en la vida de algún personaje, otras como una realidad ineludible que condiciona toda la realidad a su alrededor y que acaba siendo la desencadenante de una desgracia que lleva

[126] No debe olvidarse por otro lado, que uno de los relatos más antologizados de Poe, "The Gold Bug", tiene una explícita ambientación sureña, transcurriendo en Sullivan Island, cerca de la portuaria ciudad de Charleston, en Carolina del Sur: "Many years ago, I contracted an intimacy with a Mr. William Legrand. He was of an ancient Huguenot family, and had once been wealthy; but a series of misfortunes had reduced him to want. To avoid the mortification consequent upon his disasters, he left New Orleans, the city of his forefathers, and took up his residence at Sullivan's Island, near Charleston, South Carolina" (2000:806).

a los personajes, principales o secundarios, a su total destrucción. En los relatos de O'Connor, a diferencia de lo que ocurría en el caso del bostoniano, las plantaciones siempre salen adelante, siempre duran más allá de la desgracia de sus moradores. Como si fuera un ejemplo del triunfo de la obra sobre la voluntad, de la decadencia de la cultura sobre el espíritu, las plantaciones siempre sobreviven para recordar a unos personajes que, como dijera Horace Walpole en el primer prefacio de su *Otranto*, llevan sobre sus frentes la marca los pecados de los padres, maldiciendo la existencia de los hijos hasta la tercera y la cuarta generación. Quizá el ejemplo más claro de está maldición recurrente lo hallemos en la más clásica y citada de las historias de O'Connor: "A Good Man Is Hard to Find". Al comienzo del relato, la abuela de la familia intenta convencer a su hijo, su nuera y sus nietos de que, en lugar de ir a Florida de vacaciones, vayan a las montañas de Tennessee a visitar los lugares donde se crió de niña: "The grandmother didn't want to go to Florida. She wanted to visit some of her connections in east Tennessee and she was seizing at every chance to change Bailey's mind" (CS:117). Más adelante, y ya de camino a Florida, una vez más su empeño hará variar toda la acción. Gracias a sus ruegos consigue que toda la familia se desvíe para visitar una plantación que ella tuvo oportunidad de ver en su juventud:

> Outside of Toombsboro she woke up and recalled an old plantation that she had visited in this neighborhood once when she was a young lady. She said the house had six White columns across the front and that there was an avenue of oaks leading up to it and two little wooden trellis arbors on either side in front where you sat down with your suitor after a stroll in the garden. She recalled exactly which road to turn off to get to it. She knew that Bailey would not be willing to lose any time looking at an old house, but the more she talked about it, the more she wanted to see it once again and find out if the little twin arbors were still standing. "There was a secret panel in this house," she said craftily, not telling the truth but wishing that she were, "and the story went that all the family silver was hidden in it when Sherman came through but it was never found…" (*CS*:123).

Será este fatídico intento de la señora, maldecida por el pasado esclavista y opresor de sus antepasados en dicha plantación, la que desencadene la tragedia que acabará con la vida de toda su familia, ella incluida[127].

Más allá de la coordenada espacial del relato, los temas que Poe explora en él lo convierten en un auténtico hito en el desarrollo del gótico sureño: el incesto (supuesto) y la maldición de la familia que sólo puede deshacerse con la destrucción de todos sus miembros. La mayor parte de las obras de William Faulkner hacen referencia a la relación amplia que existe entre una serie limitada de familias. Relación que muchas veces, como en *Absalom, Absalom!* (1936), está marcada por el incesto de uno de sus personajes principales, lo que desencadena una maldición que acabará con la eliminación de la familia. Tal y como sostiene gran parte de la crítica (Fiedler, Maboott, Woodson, Levin, Weekes, Chaplin, etc.), en el relato poeniano Usher, supuestamente, mantiene una relación incestuosa con su hermana Madeline; ya en 1967 Leslie Fiedler lo explicaba con estas palabras:

> In Poe the incest theme belongs to the private world of his own tortured psyche rather than the broader arena of social life in the South. Over and over, the writer, who married his scarcely nubile cousin and called her Sis, returns to the theme, particularly in that series of tales involving dark and terrible ladies, which is his most authentic and convincingly achievement. The first of these stories is "Berenice", ("Berenice and I were cousins, and we grew up together in my paternal halls…"); and the line continues on through "Eleonora" ("She whom I loved in youth… was the sole daughter of the only sister of my mother long departed") to reach a climax in "The Fall of the House of Usher," in which the doomed beloved is at last identified as the protagonist's sister. Sometimes, as in "Morella" and "Ligeia," the dying succubus-bride is portrayed as not even being kin to her husband; but always she is clearly a dark projection of his psyche, as intimately related to him as his own image in the mirror. And always, too, she bears the stigmata of a tabooed figure; the dark eyes and hair, which mark her as the carrier of madness and death. She tends to become, indeed, the symbol of mortality, the figure of death itself – combining the characteristics of shadow and *anima*, as if intended to signify that the soul of a man and his death are one thing (415).

Sue Chaplin va más allá al afirmar que este incesto no estaría únicamente circunscrito a la perversa relación de los hermanos Roderick y Madeline, sino que

[127] Finalmente se descubre que la susodicha plantación no estaba camino de Florida, sino en Tennessee, después de que la familia sufre el accidente que los arroja en manos del Misfit: "The horrible thought she had had before the accident was that the house she had remembered so vividly was not in Georgia but in Tennessee" (CS:125).

habría de remontarse a generaciones previas de la dinastía Usher, como ocurría en los ambientes aristocráticos europeos:

> Roderick and his twin sister, Madeline, are both suffering from strange illnesses that the narrator intimates might be attributed to the intermarriage of the family; the aristocratic practice of marrying within the family in order to preserve land and status is thus posited as one cause of the paranoia and unrest that is played literally and symbolically within the "house of Usher" (2011:95).

Como se desprende del relato, todas las precauciones que la familia haya podido tener para preservar su nobleza de sangre acaban teniendo un resultado nefasto, pues el relato concluye con la destrucción de la casa como lugar físico así como con la eliminación de la dinastía de los Usher, que quedan sepultados junto con los desgarrados retazos de su propiedad:

> From the chamber, and from the mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were along behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight –my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the *"House of Usher"* (POE: 2000:417).

A diferencia de las obras de Faulkner en las que el incesto es un tema central y sirve como argumento estructurador de la historia y como desencadenante de la tragedia final, los relatos y las novelas de O'Connor no presentan esta propensión a situar una relación incestuosa (y sus frutos) como centro de sus argumentos. Sin embargo, como recurso habitual tanto en la literatura gótica como en la literatura sureña, la autora de Milledgeville se sirve de este elemento para trazar algunas de sus líneas más magistrales. La relación de intensa religiosidad y aislamiento social que mantienen Francis Marion Tarwater y su tío-abuelo en *The Violent Bear It Away*[128] o la que se deja

[128] Así como la que el viejo había mantenido años antes con el tío de Francis, Rayber: "'You're too blind to see what you did to me. A child can't defend himself. Children are cursed with believing. You pushed me out of the real world and I stayed out of it until I didn't know which was which. You infected me with

entrever entre Grandfather Fortune y Mary Fortune Pitts en "A View of the Woods"[129], relación basada en el propio narcisismo del anciano[130] que provoca un desenlace propio de las más paradigmáticas obras de ficción romántica.

El concepto de incesto poeniano o "usheriano" va a estar muy relacionado con otro concepto clave de la narrativa de Edgar Allan Poe según el estudioso A. Robert Lee: "the South's custodial presence". Es cierto por tanto, que la relación entre Roderick Usher y su hermana Madeline no se limita tan sólo a unas supuestas relaciones carnales de tipo pecaminoso, sino que toda esta atmósfera se encuentra acentuada debido a la cuasi-paternal/marital autoridad que el hermano varón ejerce sobre la fémina. Esta idea será extrapolada a la narrativa de Flannery O'Connor en múltiples formas. Por ejemplo, en la autoridad que ejerce Sheppard sobre Norton en "The Lame Shall Enter First" o el que la madre ejerce sobre Joy/Hulga en "Good Country People" o sobre Lucynell en "The Life You Save May Be Your Own".

No obstante, y aunque su relevancia pueda parecer capital para un estudio de estas características, conceptos concretos como el incesto o la idea de *backwoodness* que los relatos de Edgar Allan Poe puedan presentar y que tengan una gran importancia en la génesis y evolución del gótico sureño no son el único punto en el que se relacionan con los que Flannery O'Connor, un siglo después, va a escribir en su reclusión en Andalusia. Hay ideas más amplias, percepciones mucho más inclusivas a los que ambos autores se van a acercas de formas muy similares. En relación con el método o la fórmula "Usher", la investigadora Ludmila Gruszewska Blaim afirma los siguiente:

---

your idiot hopes, your foolish violence. I'm not always myself, I'm not al…' but he stopped. He wouldn't admit what the old man knew. 'There's nothing wrong with me,' he said. 'I've straightened the tangle you made. Straightened it by pure will power. I've made myself straight." (CW:376-377).

[129] Así como entre el propio padre de la niña y esta, cada vez que la saca de la casa y la lleva al cobertizo.

[130] "No one was particularly glad that Mary Fortune looked like her grandfather except the old man himself. He thought it added greatly to her attractiveness. […]; but she was like him on the inside too. She had, to a singular degree, his intelligence, his strong will, and his push and drive. Though there was seventy years' difference in their ages, the spiritual distance between them was slight" (CS:336).

"Obsessed with the past, Gothic fiction abounds in dark family secrets which, when disclosed, reveal horrific, compromising truths causing havoc and vengeful destruction" (2014:156). Otro concepto muy poeniano que O'Connor va a explorar y explotar es el de la domesticidad como ámbito gótico. En anteriores capítulos (V y VI) ya se apuntó el hecho de que la literatura gótica norteamericana gusta de trasladar las ambientaciones de sus obras a escenarios conocidos por el lector, para situar los miedos entre sus experiencias y amenazas diarias. Ahora bien, Poe, con su magistral labor como creador de universos de pesadilla, conseguirá dar una vuelta de tuerca a este concepto: llevará gran parte de lo mejor de su producción a ámbitos domésticos, situando los miedos y las escenas de lo macabro en los quehaceres de cada día, entre la vida de matrimonios y familias normales como las que cada lector podía tener por vecinos o incluso en el seno de su propio hogar. En esta categoría se podría incluir una subdivisión interna: relatos en los que la acción transcurre en hogares "normales" (casas burguesas urbanas) y los que sitúan la acción en lugares más exóticos, como mansiones, castillos, etc. En el primer grupo entrarían títulos tan renombrados como "The Tell-Tale Heart"[131], "The Black Cat"[132], "Morella"[133], "The Oblong Box"[134] o el poema "The Raven"[135]. Por su

[131] "It is impossible to say how first the idea entered my brain; but, once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had not desire. I think it was his eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture – a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees – very gradually – I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever" (2000:792).

[132] "I married early, and was happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own. Observing my partiality for domestic pets, she lost no opportunity of procuring those of the most agreeable kind. We had birds, gold-fish, a fine dog, rabbits, a small monkey, and a cat" ("2000:850).

[133] "With a feeling of Deep yet most singular affection I regarded my friend Morella. Thrown by accident into her society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never known. But the fires were not of Eros – and bitter and tormenting to my eager spirit was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. Yet we met, and Fate bound us together at the altar, and I never spoke of love, or dreamed of passion. She, however, shunned society and attaching herself to me alone rendered me happy. It is a happiness to wonder. It is a happiness to think" (2000:225).

[134] "The artist had engaged passage for himself, wife, two sisters, and a servant. His wife was, indeed, as she had been represented, a most lovely, and most accomplished woman. On the morning of the fourteenth of June, (the day in which I first visited the ship,) the lady suddenly sickened and died. The young husband was frantic with grief – but circumstances imperatively forbade the deferring his voyage to New York. It was necessary to take to her mother the corpse of his adored wife, and on the other hand,

parte, el segundo incluiría relatos tales como "Berenice"[136] , "Ligeia"[137], el mencionado "The Fall of the House of Usher" o "The Oval Portrait"[138]. Las acciones de tanto unos como otros incluyen escenas de vida conyugal, en las que se mezcla algún tipo de suceso sobrenatural o macabro que hace que el relato dé el salto hacia el género gótico, definiendo un poco más el gótico norteamericano. En la mayoría de los casos

---

the universal prejudice which would prevent his doing so openly, was well known. Nine-tenths of the passengers would have abandoned the ship rather than take passage with a dead body.

In this dilemma, Captain Hardy arranged that the corpse, being first partially embalmed, and packed, with a large quantity of salt, in a box of suitable dimensions, should be conveyed on board as merchandise. Nothing was to be said of the lady's decease; and, as it was well understood that Mr. Wyatt had engaged passage for his wife, it became necessary that some person should personate her during the voyage. This the deceased's lady's-maid was easily prevailed on to do. The extra state-room, originally engaged for this girl, during her mistress' life, was now merely retained. In this state-room the pseudo wife slept, of course, every night. In the day-time she performed, to the best of her ability, the part of her mistress – whose person, it had been carefully ascertained, was unknown to any of the passengers on board" (2000:933-934).

Aunque este relato no transcurra en una casa sino en las entrañas de un barco, la historia y la escena gótica sí que tienen lugar en seno de un matrimonio, por lo que se ha considerado oportuna su inclusión aquí.

[135] "Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying wrought its ghost upon the
floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost
Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name
Lenore –

Nameless here for evermore" (2000:365).

[136] "Berenicë and I were cousins, and we grew up together in my paternal halls. Yet differently we grew – I, ill of health, and buried in gloom – she, agile, graceful, and overflowing with energy; hers, the ramble on the hill-side – mine, the studies of the cloister; I, living within my own heart, and addicted, body and soul, to the most intense and painful meditation – she, roaming carelessly through life, with no thought of the shadows in her path, or the silent flight of the raven-winged hours. Berenicë! – I call upon her name – Berenicë! – and from the gray ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah, vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh, gorgeous, yet fantastic beauty! Oh, sylph amid the shrubberies of Arnheim! Oh, Naiad among its fountains! And then – then all is mystery and terror, and a tale which should not be told. Disease – a fatal disease, fell like the simoon upon her frame; and even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went! – and the victim – where is she? I knew her not – or knew her no longer as Berenicë" (2000:210-211).

[137] "I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia, Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering. Or, perhaps, I cannot now bring these points to mind, because, in truth, the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown" (2000:310).

[138] "She was a Maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee. And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter. He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art; she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee: all light and smiles, and frolicksome as the young fawn: loving and cherishing all things: hating only the Art which was her rival: dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments which deprived her of the countenance of her lover" (2000:664-665).

apuntados, este hecho desencadenante es la muerte de la mujer protagonista del relato, a una edad todavía temprana, y con algún factor relacionado con la locura o lo sobrenatural envolviendo la trama de un aire de sublimidad. Centrando la atención en la segunda colección de relatos publicada por Flannery O'Connor (*Everything that Rises Must Converge*), se puede apreciar que su narrativa da un giro en lo que a las ambientaciones se refiere. Pasamos de lugares más o menos amplios en *A Good Man Is Hard to Find* a presenciar escenas macabras en el seno del hogar en la segunda colección. Siguiendo esta línea poeniana, O'Connor traza una serie de relatos en los que la vida doméstica va a ser el eje articulador del argumento y, en su caso, también del trágico desenlace que, una vez más, va a acabar en tragedia. Sin embargo, a diferencia de la cuentística del bostoniano, la autora de Georgia va más allá, ampliando las relaciones domésticas no sólo a la tradicional hombre-mujer, sino que introduce una serie de variantes que consiguen aumentar la presión sobre algunos personajes hasta llevarlos a la culminación gótica de las obras. Resulta paradigmático que uno de los títulos más canónicos y más logrados de esta segunda colección sea precisamente "The Comforts of Home"[139]. Sin embargo, estos "conforts" pronto se demostrará que no son tales, sino que la inclusión de un elemento externo en el seno del núcleo del hogar lleva al protagonista, Thomas, a personificar uno de los mejores desenlaces que nos ha dejado la pluma de O'Connor, así como una de las escenas más góticas de toda su producción.

Quizá, el último de los grandes temas poenianos que también va a explorar Flannery O'Connor es el del "entierro prematuro". Más allá de su antológica historia de 1844 con este mismo título, Poe, en otros de sus mejores relatos, también recurre a la utilización de este recurso. Así, por ejemplo, en el analizado "The Fall of the House of

[139] Título que, anecdóticamente, es el que se ha preferido en las traducciones al castellano de la segunda colección de cuentos de Flannery O'Connor, haciéndolo primar por encima del que ella concibió como titular: "Everything That Rises Must Converge".

Usher", se ha apuntado como una de las posibles interpretaciones para la locura del protagonista, más allá del incesto: el hecho de que su hermana Madeline haya sido enterrada viva. Especialmente, ya hacia el final de la historia, el propio Roderick hace una mención explícita a esta posibilidad:

> 'Not hear it? – yes, I hear it, and *have* heard it. Long – long – long – many minutes, many hours, many days, have I Heard it – yet I dared not – oh, pity me, miserable wretch that I am! – I dared not – I *dared* not speak! *We have put her living in her tomb!* Said I not that my senses were acute? I *now* tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin (2000:416).

También, en "The Cask of Amontillado" (1846) aparece una escena de entierro prematuro o, más concretamente, de una de sus variantes, el emparedamiento en vida. La venganza que Montresor lleva contra el irritante Fortunato consiste en someterlo a este castigo: enterrarlo vivo en uno de los sótanos de su palacio para dejarlo morir por asfixia:

> As I said this words I busied myself among the pile of bones of which I have before spoken. Throwing them aside, I son uncovered a quantity of building stone and mortar. With these materials and with the aid of my trowel, I began vigorously to wall up the entrance of the niche. […] No answer still. I thrust a torch through the remaining aperture and let it fall within. There came forth in return only a jingling of the bells. My heart grew sick – on account of the dampness of the catacombs. I hastened to make an end of my labor. I forced the last stone into its position; I plastered it up. Against the new masonry I re-erected the old rampart of bones. For the half of a century no mortal has disturbed them. *In páce requiescat!* (2000:1262-1263).

Otro ejemplo sería "The Facts in the Case of M. Valdemar" (1845) en el que, si bien el entierro prematuro no aparece de forma explícita, sí se puede apreciar la interrelación entre vida y muerte característica de esta tortura: el argumento de este relato se basa en los experimentos sobre mesmerismo de un grupo de eruditos que utilizan al titular M. Valdemar como sujeto. El experimento consistía en hipnotizar a M. Valdemar en su lecho de muerte, para así preservarlo de los horrores del paso de esta vida a la otra. Lo que se consigue, sin embargo, es la narración, en primera persona, de esos mismos horrores y, finalmente, la descomposición inmediata del cadáver ante la vista atónita de los circundantes.

> "For God's sake! – quick! – put me to sleep – or, quick! – waken me! – *I say you that I am dead!"* […]
>
> As I rapidly made the mesmeric passes, amid ejaculations of "dead! dead!" absolutely *bursting* from the tongue and not from the lips of the sufferer, his whole frame at one – within the space of a single minute, or even less, shrunk – crumbled – absolutely *rotted* away beneath my hands. Upon the bed, before that whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome – of detestable putridity (2000:1242-1243).

Pero, sin duda alguna, el relato donde mejor expresó el bostoniano la angustia del entierro prematuro, desde una perspectiva homodiegética, fue en "The Premature Burial". Allí, con la maestría que caracterizaba su estilo, Poe expone cuáles serían los efectos de esa inhumación en vida y cuáles serían los pensamientos de la víctima de tan terrible tormento[140]. Este relato, junto con su poema "The Conqueror Worm" (1843) suponen una exploración del autor de "The Raven" de los horrores de lo que hay tras la muerte, al menos desde un plano físico. En el mencionado relato, Poe los describe de la siguiente manera:

> Fearful indeed the suspicion – but more fearful the doom! It may be asserted, without hesitation, that *no* event is so terribly well adapted to inspire the supremeness of bodily and of mental distress as is burial before death. The unendurable oppression of the lungs – the stifling fumes of the damp earth – the clinging to the death garments – the rigid embrace of the narrow house – the blackness of the absolute Night – the silence like a sea that overwhelms –l the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm – these things, with thoughts of the air and grass above, with memory of dear friends who would fly to save us if but informed of our fate, and with consciousness that of this fate they can *never* be informed – that our hopeless portion is that of the really dead – these considerations, I say, carry into the heart, which still palpitates, a degree of appalling and intolerable horror from which the most daring imagination must recoil. We know of nothing so agonizing upon Earth – we can dream of nothing half so hideous in the realms of the nethermost Hell (2000:961).

La obra de Flannery O'Connor, una vez más, se hace eco de la exploración que Poe lleva a cabo de este tenebroso lugar del alma humana. Sin embargo, como es característico de la autora de Georgia, sus novelas y relatos no reconstruyen pasajes idénticos a los de Edgar Allan Poe, sino que se sirven de las imágenes creadas por él para construir sus propias escenas. Así, el recurso del entierro prematuro aparece de forma recurrente en la narrativa de la escritora sureña, provocando, como ya ocurriera

[140] Para obtener otra visión o una profundización sobre este tema, así como sobre el sufrimiento en la obra de Poe en general, puede recurrirse a RIGAL ARAGÓN, Margarita y MARÍN RUIZ, Ricardo: "Pain and 'Mourning' in Poe's Tales", en *Cultural and Religious Studies*, vol. 2, Nº. 4, April 2014, pp. 205-213.

en la obra del bostoniano, una terrible angustia en los personajes, con la salvedad de que ahora esta angustia parece afectar más a los observadores heterodiegéticos que a las propias víctimas. Posiblemente, el mejor ejemplo de esto se halle en la novela de 1952 *Wise Blood*, así como en el relato previo que concibió para llegar a ella "The Peeler" (1949). En esta novela se narra el pasaje de la infancia del héroe/villano Hazel Motes en la que, en una feria, se encuentra con una mujer desnuda encajonada en lo que es fácilmente asimilable a un féretro, pasaje que también se narra el cuento mencionado que sirvió a O'Connor para componer, de forma genial, su primera novela. Este momento epifánico, o de gracia, siguiendo la nomenclatura de la propia Flannery O'Connor, va a ser un momento crucial en el desarrollo del personaje, pues va a ser cuando se geste en su alma el deseo de desligarse de las ataduras de su infancia y su educación religiosas, lo que llevará al gótico desenlace de la novela.

Posteriormente a la composición de esta novela, Flannery O'Connor volverá a utilizar el entierro prematuro como recurso, pero ya no se alcanzará la maestría de este primer ejemplo. Así en "Judgment Day", "The Enduring Chill", "Good Country People", "Everything That Rises Must Converge" o "The Comforts of Home", por ejemplo, también se pueden ver personajes que, aun no siendo víctimas de la peor de las torturas poenianas, sí que viven experiencias similares en su vida diaria, lo que las lleva, en la mayoría de los casos, a la locura (Mr. Tanner, el joven escritor Asbury, Thomas…) y, en todos ellos, a la muerte.

PARTE III: FLANNERY O'CONNOR Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA GÓTICA

Capítulo VIII

Opiniones de Flannery O'Connor sobre la literatura en general y sobre la literatura gótica en particular

Flannery O'Connor no fue una crítica literaria ni una teórica de la literatura al uso; sus opiniones en torno a lo gótico han de ser desgranadas de textos mayores que abarcan otros muchos tópicos. Por ello, en esta sección se recurre a las obras de no-ficción que produjo la autora sureña, es decir, sus ensayos, sus cartas y su diario. En menor medida, cuando sea necesario, se acudirá a las reseñas que hizo de diferentes obras literarias y teológicas.

Los ensayos se concentran en la colección titulada *Mystery and Manners*, editada por los amigos íntimos de Flannery, Robert y Sally Fitzgerald en 1969. Por su parte, las cartas hubieron de esperar una década más antes de ver la luz en 1979 de la mano de Sally Fitzgerald, bajo el título *The Habit of Being*[141]. Sin embargo, no todas ellas fueron publicadas ese año, pues aquellas que componían la correspondencia entre la autora y los Brainard Cheneys no lo serían hasta 1986. Unos años antes, en 1983, se publicaría el volumen titulado *The Presence of Grace and Other Book Reviews by Flannery O'Connor*, que contenía las reseñas de libros (en su mayoría obras religiosas) que se le habían encargado a O'Connor en vida. No sería hasta 2013, cuando esta colección se completaría con el descubrimiento y la publicación de su *Prayer Journal*, escrito en sus años de estudiante de posgrado en la University of Iowa. No obstante, en él ya aparecen pasajes que hacen presagiar los derroteros que va a tomar su posterior producción. Tres entradas son especialmente relevantes a este respecto. La primera de

[141] Sin embargo, no toda la crítica coincide en que estas colecciones sean definitivas ni se hayan hecho con el mejor criterio posible. A tal respecto, véase, por ejemplo MCGILL, Robert: "The Life You Write May Be Your Own: Epistolary Autobiography and the Reluctant Resurrection of Flannery O'Connor", en *Southern Literary Journal*, Vol. 36, Nº. 2, 2004, pp. 31-46.

ellas, sin datar, hace partícipe al lector de un miedo interno que según ella, oscurecía su alma, haciendo presagiar las oscuras, y muchas veces crueles, páginas que el destino le tenía reservado escribir: "I am afraid of insidious hands Oh Lord which grope into the darkness of my soul" (2013:7). La segunda, también sin fecha, es, a la vez, un ruego y una declaración de intenciones, donde Flannery O'Connor se desliga a sí misma de la línea realista y naturalista de la literatura y afirma su intención de dedicarse a lo sobrenatural: "Let me get away dear God from all things thus 'natural.' Help me to get what is more tan natural into my work – help me to love & bear with my work on that account" (2013:18). La última de todas, del 26 de septiembre de 1947, es también muy esclarecedora. En ella, Flannery O'Connor decide romper con todo lo que había sido su vida anterior y, más concretamente, sus anteriores entradas en el diario. La muchacha que buscaba a un Dios paternal y que incluso pedía la palma del martirio para sí misma, deja paso a alguien que decide apegarse a la vida terrena y comenzar a explorar el lado oscuro del alma humana. Las dos últimas frases de esta entrada proporcionan un cierre abrupto a todo lo anterior: "Today I have proved myself a glutton – for Scotch oatmeal cookies and erotic thought. There is nothing left to say of me" (2013:40).

Una vez establecidas las fuentes en las que se basa esta revisión teórica, es preciso aclarar que, del mismo modo que Flannery O'Connor no era una crítica literaria al uso, tampoco era una teórica del gótico al uso. Por el contrario, hay que bucear en sus textos, sumergirse en su, en ocasiones, intrincada prosa, para hallar retazos o pasajes que puedan interesar al estudioso. De igual modo, es preciso señalar que Flannery O'Connor no habla abiertamente de literatura gótica, o lo hace en muy contadas ocasiones, ni tan siquiera refiriéndose al gótico de Estados Unidos como hicieran algunos de sus predecesores (Washington Irving o Nathaniel Hawthorne, por ejemplo). Las expresiones que utiliza en sus opiniones son referidas a lo grotesco, a lo

sobrenatural o incluso al concepto freudiano de *uncanny*[142]. Es ahí, sin embargo, donde se pueden establecer la mayor parte de las conexiones entre su obra y la literatura gótica. Es en esos pasajes donde hay que buscar el sentido profundo de los relatos y la novelas de la escritora de Georgia, dotados muchos de ellos de un significado gótico inmanente expresado en una serie de características ineludibles.

VIII.1: *Mystery and Manners*

El gusto por lo macabro que O'Connor desarrollará también en sus relatos, ya aparece en el primero de los ensayos de esta colección: "The King of Birds", cuando afirma lo siguiente,

> I favored those with one Green eye and one orange or with overlong necks and crooked combs. I wanted one with three legs or three wings but nothing in that line turned up. I pondered over the picture in Robert Ripley's book, *Believe It or Not*, of a rooster, that had survived for thirty days without his head; but I did not have a scientific temperament (*MM*:4).

Aquí se aprecia claramente lo expuesto más arriba: en un ensayo que nada tiene que ver con lo gótico, ni tan siquiera con la literatura, sino que versa sobre la cría de ganado aviar, es posible hallar fragmentos en los que quien habla es la conciencia de Flannery O'Connor, sea esto de forma intencionada o no. Esta será la primera vez que suceda esto, pero no la última. Casualmente, cada vez que se dé el caso, se apreciará como la parte de la psique de O'Connor que se manifieste en sus escritos será relativa a lo macabro y a aspectos muy oscuros de la literatura o de la realidad. En muchas ocasiones, todas estas manifestaciones se reflejarán en la producción de sus novelas y, especialmente, de sus cuentos.

[142] En palabras de la española María Isabel Montero y Gamíndez: "Flannery O'Connor, dice Snow, se apropia de todas las técnicas del gótico del siglo XVIII y las emplea para lograr efectos horripilantes, refinándolas y adaptándolas a las necesidades orgánicas y artísticas de sus novelas. La voz omnisciente, incorpórea, sin origen visible, es el recurso gótico más horrendo y usado frecuentemente para añadir a la trama un aire de misterio y darle una cualidad fantasmagórica" (1984:203).

El segundo de los ensayos que componen la colección sí es un texto que versa sobre la labor del escritor, más concretamente, sobre la labor del escritor sureño, y qué significa ser sureño, especialmente en la América de los años 50 y principios de los 60[143]. Más allá de ser una defensa de la literatura regional americana[144], "The Fiction Writer & His Country" también ofrece la opinión que Flannery O'Connor tenía acerca de cómo la literatura sureña era vista en el resto del país. Esta opinión, aunque indudablemente personal, no difería mucho de la realidad de ese momento:

> Most readers these days must be sufficiently sick of hearing about Southern writers and Southern writing and what so many reviewers insist upon calling the "Southern school." No one has ever made plain just what the Southern school is or which writers belong to it. Sometimes, when it is most respectable, it seems to mean the Little group of Agrarians that flourished at Vanderbilt in the twenties; but but more often the term conjures up an image of Gothic monstrosities and the idea of preoccupation with everything deformed and grotesque. Most of us are considered, I believe, to be unhappy combinations of Poe and Erskine Caldwell (*MM*:28).

Resulta curioso que, una de las principales imágenes que la comunidad lectora e intelectual del Estados Unidos de la época tenía del Sur (admitiendo que las percepciones de O'Connor no se alejaban en demasía de la realidad) era la de lo gótico y lo grotesco. Aunque O'Connor menciona a Edgar Allan Poe y Erskine Caldwell, no se pude obviar el hecho de que otros autores sureños también ejercieran una gran influencia sobre el público norteamericano, a los que se refiere brevemente en su influyente ensayo "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction":

> In the nineteenth-century American writing, there was a good deal of grotesque literature which came from the frontier and was supposed to be funny; but our present grotesque characters, comic though they may be, are at least not primarily so. They seem to carry an invisible burden; their fanaticism is a reproach, not merely an eccentricity. I believe that they come about from the prophetic vision peculiar to any novelist whose concerns I have been describing. In the novelist's case, prophecy is a matter of seeing near things with their extensions of meaning and thus of seeing far things close up. The prophet is a realist of

[143] Como el lector recordará, este ensayo ya ha sido abordado cuando se discutía la relación de Flannery O'Connor con otros autores sureños que la habían precedido, cuando se remarcaba su "sentido de Sur" heredado de William Gilmore Simms.

[144] Defensa que también llevaría a cabo en "The Regional Writer", como se ha tenido la oportunidad de ver anteriormente.

> distances, and it is this kind of realism that you find in the best modern instances of the grotesque (*MM*: 44).

Ya en el siglo XX, dos de ellos serían William Faulkner y Robert Penn Warren. El primero es ampliamente conocido y reconocido como uno de los grandes escritores; el segundo por su parte, es menos aclamado entre el gran público. Esto es debido a su labor como profesor en Vanderbilt, lo que marcaría su carrera literaria, tanto reduciendo su volumen como haciendo que sus obras fuesen más intelectuales y menos asequibles. Sin embargo, la obra de los dos muestra claras características de la literatura gótica. Las novelas y los relatos de William Faulkner presentan un penetrante goticismo. Recuérdense simplemente títulos como *Absalom, Absalom!*, *As I Die Lying* o "A Rose For Emily". Las tragedias familiares, plagadas de incestos, violaciones, espectros del pasado que vuelven para "poseer" el presente y a sus habitantes, las ambientaciones góticas (véase Sutpen's Hundred), etc., son una constante en todo el ciclo del condado de Yoknapatawpha.

Flannery O'Connor también hará su aportación al universo mítico sureño, siguiendo la estela de Faulkner y de Eudora Welty, con la creación de la ciudad de Taulkinham, escenario de *Wise Blood*[145]. La aportación de Warren a la literatura gótica es, por su parte, más discreta. No obstante, este autor tuvo una gran importancia en el desarrollo de la carrera literaria de O'Connor, pues fue gracias su mediación, y a la de su profesor en Iowa Paul Engle, le fue concedida la beca para realizar su estancia en la colonia de Yaddo[146]. Su principal aportación al género, de acuerdo con A. Robert Lee, la habría hecho en sus últimas novelas, además, de una forma que guarda cierta relación con la ficción de William Faulkner y de Flannery O'Connor:

[145] Sin embargo, esta correlación ha de matizarse (tarea que se llevará a cabo cuando se analicen las obras pormenorizadamente y por separado) debido que en este ejemplo, más que una geografía mítica propiamente dicha, Flannery O'Connor crea un escenario atópico, ficticio y completamente extraído de la realidad circundante, tanto en el plano espacial (que se construye con muy escasas pinceladas de realidad) como en el temporal.

[146] Para más información, véase la Cronología.

> Warren, in fact, has long been subject to rebuke. One typical unflattering phrase applied to his fiction was "drug-store Gothic", by which was meant that all too easily he gave himself to writing shot through with sub-Faulkner cadence and to emotions awkwardly in excess if the facts. Thus Warren's regional world of memory, his dark and bloody ground of stored-up passions, the Civil War, the South of both mansion and backcountry, was never the match of Faulkner Yoknapatawpha, or Flannery O'Connor's bible-driven Georgia, or Eudora Welty's family-dynastic Delta (2009:410).

El apelativo de "drug-store Gothic", o simplemente "drug-store literatura" que Lee adjudica como el más comúnmente atribuido a Warren no debe ser motivo de menosprecio de la "calidad gótica" de estas sus últimas producciones. No debe olvidarse que, ya desde sus orígenes, la literatura gótica sufrió el vilipendio de la llamada "gran literatura", esencialmente realista[147], con el objetivo de dejarla fuera de los grandes circuitos editoriales[148]. Por otro lado, la obra de Flannery O'Connor, especialmente *Wise Blood*, también fue calificada de "drug-store", como prueba la carta escrita el 4 de mayo de 1955 y con Ben Griffith como destinatario, en la que se afirma lo siguiente:

> Recently I talked in Macon (nobody had ever heard of me, of course) and it was announced in the paper the next day that I was a "writer of the realistic school." I presume the lady came to this conclusion from looking at the cover of the drugstore edition of *Wise Blood*. In a few weeks I am going to talk to some more ladies in Macon and I am going to clear up that detail. I am interested in making up a good case for distortion as I am coming to believe it is the only way to make people see (*HB*:79).

Por otro lado, es destacable el hecho de que Flannery O'Connor afirme que son las "Gothic monstrosities" lo primero que viene a la mente del lector cuando piensa en la literatura sureña. Eso es un claro indicio de que la literatura producida en el Sur guarda una estrecha relación con la literatura gótica, aunque muchas veces esta no haya sido totalmente cultivada por los autores originarios de esta región. Esas "monstrosities" a las que O'Connor alude pueden hacer referencia a dos vertientes bastante distintas

[147] Aunque en la cita inmediatamente referida, se aprecia una pasaje en el que Flannery O'Connor fue calificada como realista en una visita a Macon, GA, como también quiere demostrar la Tesis Doctoral de Gillian Nelson Bauer *Gothic Slumming: Realist Writers and Gothic Texts in Progressive Era America* (2013).

[148] Valga para ello simplemente un ejemplo: aquel en que el marqués de Sade calificó de "acto terrorista" a la novela gótica.

pero que crean la esencia del Gótico. Por un lado, las "monstrosities" de O'Connor pueden ser aquellas que pueblan lo sobrenatural[149], lo que la crítica, especialmente en los últimos años, ha llamado lo *eerie*[150]; por otro, el Sur de Estados Unidos, como en los siglos XVIII y XIX lo fue el Sur de Europa, era visto como una región subdesarrollada, plagada de fundamentalistas religiosos[151] y con unas estructuras urbanas bastante menos avanzadas que otras regiones de referencia[152], lo que dejaba al descubierto grandes áreas rurales con poblamiento muy disperso entre bosques y ciénagas. Todo ello creará un ambiente propicio para que comiencen a correr rumores y leyendas, más o menos ciertos, sobre determinadas prácticas sureñas, como pueden ser el incesto, la bestialidad, el aislamiento social, etc. Las novelas y los relatos de Flannery O'Connor van a mostrar ejemplos de las dos vertientes, decantándose, quizá, más por la segunda. Sin embargo, como se tendrá oportunidad de ver, lo sobrenatural nunca abandonará el horizonte compositivo de la autora. Sin embargo, ella siempre buscó una salida de esa constricción realista a la que se aludía más arriba, con una constante búsqueda de los sobrenatural, que debía cubrir todos los aspecto de la vida y la realidad, como pone de manifiesto en su ensayo sobre literatura y religión "Novelist and Believer": "The supernatural is an embarrasment today even to many of the churches. The naturaristic

[149] Siendo uno de los primeros representantes históricos la *Bell Witch* de Tennessee.

[150] Este concepto es muy interesante, y sobre él se volverá más adelante, cuando se ponga en relación con ejemplos puntuales de la producción de Flannery O'Connor. Sin embargo, y a modo de introducción al mismo, puede apuntarse su etimología. Partiendo de una definición moderna, *eerie* significaría, según el *Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, en su primera acepción, "fearful, superstitional" y, en la segunda, "Inspiring unease or fear; spine-tingling; strange, weird, gloomy" (p. 798). Por otro lado, si se atiende al origen histórico del vocablo, Guus Kroonen apunta, en su *Etymological Dictionary of Proto-Germanic* (p. 34), la palabra tendría su más remoto origen en el vocablo indoeuropeo $*h_3org^h$-, cuyo significado sería "to copulate". No resulta sorprendente que este sea su significado original pues, citando una vez más el *Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, la primera acepción de este término revela que su significado es "Join, link together" (p. 519). Así, lo *eerie* podría entenderse como la unión del mundo sensible, el mundo que nos rodea, y el mundo que está más allá, pero más allá incluso de la imaginación humana. Sería, pues, la unión –cópula– con el mundo de la pesadilla, de lo terrorífico y lo fantasmagórico.

[151] Cambiando el adjetivo de católicos por el de baptistas.

[152] Eminentemente el Noreste del país. Paradójicamente, el Medio Oeste presenta unas características poblacionales muy parecidas a las del Sur. Sin embargo, su mayor desarrollo, económico y cultural, hace que quede fuera de esta calificación de región plagada de "monstrosities".

bias has so well saturated our society that the reader doesn't realized that he has to shift his sights to read fiction which treats of an encounter with God" (MM:163). Sobre esta vergüenza acerca de lo sobrenatural volverá a referirse en el siguiente ensayo de la colección, "Catholic Novelists", cuando dice:

> Baron von Hügel, one of the great modern Catholic scholars, wrote that 'the supernatural experience always appears as the transfiguration of Natural conditions, acts, states…,' that 'the Spiritual generally is always preceded, or occasioned, accompanied or followed, by the Sensible… The highest realities and deepest responses are experienced by us within, or in contact with, the lower and lowliest.' This means for the novelist that if he is going to show the supernatural taking place, he has nowhere to do it except on the literal level of natural events, and that if he doesn't make these natural things believable in themselves, he can't make them believable in any of their spiritual extensions" (*MM*:176);

También lo hará en su relato "Greenleaf" el cual, a pesar de ser uno en los que la carga gótica está menos presente, deja para la posteridad algunos pasajes estelares: "Mrs. May winced. She thought the Word, Jesus, should be kept inside the church building like other words inside the bedroom" (*CS*:316). Aunque no sólo lo sobrenatural es el argumento de O'Connor para separarse de la línea realista de la literatura, llegando a afirmar, en "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", que esta separación ha de intentar lograrse por todos los medios:

> I think that every writer, when he speaks of his own approach to fiction, hopes to show that, in some crucial and deep sense, he is a realist; and for some of us, for whom the ordinary aspects of daily life prove to be of no great fictional interest, this is very difficult. I have found that if one's Young hero can't be identified with the average American boy, ore ven with the average American delinquent, then his perpetrator will have a good deal of explaining to do (*MM*:37).

Uno de los ensayos más ricos de cuantos escribió y pronunció Flannery O'Connor es el titulado "Writing Short Stories". En él, expone su teoría sobre la narrativa breve, la narrativa breve norteamericana y cómo debía afrontar un escritor la tarea de componer un relato. Se trata de un bello y esclarecedor alegato en favor de la cuentística frente a la novela. En él, la escritora de Milledgeville, plasma frases tan contundentes como la siguiente: "A good short story should not have less meaning tan a

novel, nor should its action be less complete. Nothing essential to the main experience can be left out of a short story" (*MM*:93).

Muy cerca de este pasaje, unos párrafos más arriba, Flannery O'Connor expone otro testimonio que guarda una estrecha relación con la literatura gótica, aunque ella lo aplique a la literatura en general: el concepto de ver y mostrar frente a leer y contar: "Now learning to see is the basis for learning all the arts except music. […] Fiction writing is very seldom a matter of saying things; it is a matter of showing things" (*MM*:93), concepto que habría de ser completado con el de creer, como se extrae de la misiva dirigida a Shirley Abbott del 17 de marzo de 1956[153]: "For the fiction writer, to believe nothing is to see nothing" (*HB*:147)[154]. Retrotrayéndonos en el tiempo, a finales del siglo XIX, otra autora norteamericana cuya producción queda, parcialmente, incluida en el campo de lo Gótico, Edith Wharton, también coincidió en estos aspectos, en su caso aplicándolos a sus *Ghost Stories*. En la conferencia pronunciada por Eulalia Piñero el 23 de mayo de 2013 en el "II Congreso de Arte, Literatura y Cultura Gótica Urbana"[155], titulada "Los fantasmas no se ven, se sienten: Edith Wharton y el relato gótico de mujeres" se incidía en este aspecto, pero yendo un poco más allá. La experiencia sensible, en este caso trascendiendo la visa, se torna, pues, en ambas autoras como trascendente a la hora de estar en presencia de lo sobrenatural. A este respecto, también una carta de O'Connor habla de las terroríficas cosas que había que "ver" en su obra. Ésta iba dirigida a "A"[156], con fecha del 24 de marzo de 1956, y dice: "Perhaps you are able to see things in these stories that I can't see because if I did see I would be

[153] "Abbot was a student who sent O'Connor questions and then a sample of her writing about O'Connor's work. O'Connor answered her questions and commented on the student's article" (KIRK:2008:186).
[154] Concepto muy en relación con lo que se debatirá más adelante acerca de la influencia de Henry James en la obra de O'Connor, así como con una estrecha relación con producciones mucho más modernas y en otros soportes, como el largometraje *The X-Files: I Want to Believe* (2008), dirigido por Chris Carter.
[155] Véase http://www.herejiaybelleza.com/ii-congreso-sobre-arte-literatura-y-cultura-gotica-urbana/
[156] Betty Hester.

too frightened to write them" (*HB*:149). Esto puede ser prueba de la inconsciencia con la que Flannery O'Connor incluía los elementos góticos en su obra o de la insensibilidad que presentaba hacia los mismos, quizá debido a lo naturales que le resultaban, fruto de su conocimiento de la Teología y la Escatología católicas. La necesidad de que sea el lector quien vea lo que no se puede ver a simple vista en el texto también es expresada en otra misiva dirigida a "A" el día 19 de mayo de 1956, cuando dice "Fiction doesn't lie, but it can't tell the whole truth" (*HB*:158). Esa faceta oculta de la verdad es lo que se relaciona con lo sobrenatural, con aquello que está más allá de la realidad visible y sensible, algo que sólo puede ser percibido de la forma oscura que la literatura gótica viene manifestando desde 1764 o incluso antes.

Volviendo a la cita de Flannery O'Connor, también cabe hacerse la pregunta de "¿qué es lo que hay que ver?" Establecer una respuesta definitiva a esta cuestión no es un asunto sencillo ni frívolo, ni siquiera utilizando los cuentos de la propia autora como modelo y canon. Las dos respuestas más factibles y fácilmente concebibles son 1) ver simplemente la realidad tangible o 2) trascender la realidad sensible e ir más allá. Aunque las obras de O'Connor muchas veces se decanten por la primera de estas dos posibilidades, no pueden dejarse de lado algunos sorprendentes y magníficos ejemplos de la segunda, como los que pueden encontrarse en "The Comforts of Home", "Revelation" o "The Lame Shall Enter First", por ejemplo. Este segundo postulado, referente a ver lo que hay más allá, es especialmente interesante en relación a la literatura gótica, debido al carácter transgresor que siempre ha tenido. Si la mente humana se queda en la primera de las opciones, sólo se apreciará la realidad sensible, aquello que está al alcance de nuestros ojos y manos; sin embargo, una actitud aperturista es la que lleva que, por ejemplo, los relatos de fantasmas sean posibles. Si se acepta que lo que se cree imposible pueda tener cabida en el pensamiento humano,

entonces se está aceptando el segundo de los postulados arriba establecidos. Flannery O'Connor, a pesar de ser una autora que muchas veces ha sido calificada de realista es, no obstante, una escritora que aceptó la presencia y la influencia de lo sobrenatural, tanto en su vida como en su obra. Bien es cierto que los elementos sobrenaturales a los que ella se refería casi en su totalidad son aquellos concernientes a la presencia el ente religioso y teológico que ella, como católica devota, aceptaba. Por lo tanto, conceptos como el Espíritu Santo o, lo que es más importante, el Demonio, y su aceptación como realidades, hacen que la noción de "ver" sea mucho más complicado de lo que se pueda pensar *a priori*.

Estrechamente relacionados con lo arriba expuesto, están ciertos postulados que la autora incluyó en su ensayo "On Her Own Work", donde va dando algunas pinceladas que sirven para establecer una mejor interpretación de los relatos y novelas que legó al mundo. En uno de estos pasajes, Flannery O'Connor hace gala de una gran influencia freudiana, pues se adentra en el terreno de lo *uncanny*, un concepto explicado en apartados anteriores y que está muy presente en gran parte de la producción de O'Connor. Así, la escritora dice "I think that the more a writer wishes to make the supernatural apparent, the more real he has to be able to make the natural world, for if the readers don't accept the natural world, they'll certainly not accept anything else" (*MM*: 116). De este modo, se señala la esencia pura del concepto que Sigmund Freud desarrollara en 1919, lo sobrenatural dentro de lo natural, lo familiar que se torna extraño y fuente de terror para aquellos que se convierten en espectadores o en actores de la escena. De acuerdo con O'Connor, cuanto más "real, perfecto y natural" se presenta el mundo cotidiano que nos rodea, más lugar habrá para lo sobrenatural, para lo *uncanny*, para lo que la lógica humana concibe como imposible. Por lo tanto, los

escenarios que se desprenden de sus novelas y de sus relatos son el contexto perfecto para esta dicotomía.

La América de los años 50, con su estado del bienestar, el desarrollo del suburbanismo y el crecimiento económico, se propugnaba como el mejor lugar para la vida que había existido hasta ese momento en la historia. Sin embargo, como señalarán autores como Bernice Murphy (2009), los escritores de la época serán las primeras voces discordantes de este supuesto mundo idílico que el final de la II Guerra Mundial había traído consigo. Flannery O'Connor no será sino uno más de los nombres que se incluyan en esta lista de escritores que introducen elementos sobrenaturales en la literatura de la época a modo de cuñas en la "perfecta" realidad que rodeaba al lector. Para ello, habrá que fijarse especialmente en los relatos de la segunda colección, *Everything That Rises Must Converge*, donde la madurez compositiva de la escritora aparece en todo su esplendor, y en los que estas características se desarrollen.

Un poco más adelante, en el mismo ensayo, Flannery O'Connor esgrime otro argumento que complementa al anteriormente explicado:

> To insure our sense of mystery, we need a sense of evil which sees the devil as a real spirit who must be made to name himself, and not simply to name himself as vague evil, but to name himself with his specific personality, for every occasion. Literature, like virtue, does not thrive in an atmosphere where the devil is not recognized as existing both in himself and as a dramatic necessity for the writer (*MM*:117).

Por primera vez en sus escritos, O'Connor reconoce la necesidad de imbuir el mal a sus textos y a sus personajes para crear el aura de misterio, algo que hará a la perfección conforme vaya madurando su obra[157]. Además, también por primera vez, la fuente de ese mal es reconocida y expresada sin ambages y libremente: el demonio, el mal por antonomasia. Flannery O'Connor, como devota católica y conocedora de su religión que

[157] Quizá el mejor ejemplo sea su segunda novela *The Violent Bear It Away*, donde el mal es una presencia constante que dirige el destino de los personajes.

era, conocía la figura del demonio, tanto en las sagradas escrituras como en la tradición de la Iglesia, y no vacila en atribuirle un papel primordial en la génesis de sus relatos y novelas. Sin embargo, como se irá viendo más adelante en los análisis pertinentes, la presencia demoníaca no será explícita, sino una fuerza primigenia, casi telúrica, que va a guiar los destinos de los personajes y a conducir las tramas hasta la consecución de un final poblado del propio concepto flanneriano de "grace". El demonio, sin embargo, no va a ser el único ser maligno relacionado con la religión. Los propios agentes religiosos o ministros (ese "irreligious male" de Penelope Hope Goff[158]) también van a jugar su macabro papel, como apunta Ollye Tine Snow:

> The ability to extend beyond itself and to assume significance beyond its integral horror is evidenced by another type of Gothic device which appears in both of Miss O'Connor's two novels and it at least one of the short stories. This device is the modernized religious figure related to Father Jerome in *The Castle of Otranto*, Ambrosio in *The Monk*, and the corrupted clergy in Hawthorne's "Goodman Brown." Adaptations of this device include Onnie Jay Holy and Asa Hawks in *Wise Blood* and, on a lesser scale, the Cormodys in *The Violent Bear It Away*. Since these figures belong to the religious profession and may be considered servants of a divine authority, they are immediately related to Miss O'Connor's pervading theme of struggle against authority (1965:291).

Ya en 1962 (y todavía en vida de la autora), el crítico y escritor John Hawkes puso de manifiesto la presencia del demonio en la obra de O'Connor, con el ya antológico ensayo publicado en *The Sewanee Review* "Flannery O'Connor's Devil" (Vol. 70, Nº. 3, 1962, pp. 395-407). Esto provocó una reacción por parte de la propia escritora, quien el 5 de abril de ese mismo año, escribirá una carta a Hawkes haciendo notar que la valoración que este hace del mal y de lo perverso, se queda corta y es inexacta, siendo esto achacable a la falta de religiosidad del escritor[159]:

> I think what you do is to reduce the good and give what you take from it to the diabolical. Isn't it arbitrary to call these images such as the cat-faced baby and the old woman that looked like a cedar fence post and the grandfather who went around with Jesus hidden in his head like a

[158] 1992:123.

[159] Esta falta de religiosidad, para Flannery O'Connor será uno de los peores vicios en los que puede incurrir el escritor, como se extrae de la citada misiva a Shirley Abbott: "For the fiction writer, to believe nothing is to see nothing" (*HB*:147).

> stinger – perverse? They are right, accurate, so why perverse? I think you call them perverse because you like them. They may be perverse to the bourgeoise mind. Thomas Mann has said the grotesque is the true anti-burgeoise style. But you don't have a burgeoise mind and for you perverse means good. Nobody with a religious conciousness is going to call these images perverse and mean that they are really perverse. What I mean to say is that when you call them perverse, you are departing from the word's traditional meaning (*HB*:471).

Esta presencia del demonio que, según la escritora, es indispensable y crucial para el desarrollo de sus tramas, va a ser también objeto de defensa en otras misivas, como la dirigida a "A" el 24 de agosto de 1956 en la que afirma que "My characters are ridden either, said be, by Christ or the Devil […]" (*HB*:171), o la también dirigida a John Hawkes el 20 de abril de 1961, en la que habla de espíritus caídos: "Fallen spirits are of course still spirits, and I suppose the Devil teaches most of the lessons that lead to self-knowledge" (*HB*:439). En efecto, muchos de los relatos de la escritora sureña se basan en un proceso de auto-reconocimiento que concluyen con episodios dramáticos y de alto contenido gótico, siendo los mejores ejemplos "Evertything That Rises Must Converge", "The Comforts of Home" y "Revelation", donde el crecimiento personal de los protagonistas desencadena en catastróficas consecuencias para ellos, el resto de personajes o el estilo de vida de los mismos. También el argumento que expone en su ensayo "Catholic Novelists" es interesante para lo que aquí nos ocupa: "[…] the devil plays the major role in the production of fiction. Probably the devil plays the greatest role in the production of that fiction from which he himself is absent as an actor" (*MM*:189). Así, el demonio, pese a no aparecer de forma explícita en los textos de Flannery O'Connor (salvo en algunos, como se verá más adelante) juega un papel crucial, haciendo que sus personajes no sean libres, sino que sus vidas y las tramas a las que dan lugar estén subordinadas a la acción demoníaca, sin posibilidad de remisión[160]. Sobre este papel determinante que el Demonio (o, más bien, la fuerza demoníaca) ejerce

[160] En la cita anterior, O'Connor va incluso más allá, afirmando que no sólo su obra, sino toda la literatura está impregnada de la presencia del demonio, lo cual requeriría un estudio mucho más amplio y de una índole diferente que el que aquí se pretende obtener. En nuestro país, la mejor aproximación que se ha hecho, no obstante circunscrita únicamente a la obra de Flannery O'Connor, ha sido la tesis doctoral de María Isabel Montero y Gamíndez, titulada: *Flannery O'Connor: su tratamiento del Mal* (1979).

en su obra y en sus personajes, Flannery O'Connor también se pronuncia en las líneas que prácticamente cierran el ya citado ensayo "On Her Own Work", cuando dice:

> Story-writers are always talking about what makes a story "work." From my own experience in trying to make stories "work," I have discovered that what is needed is an action that is totally unexpected, yet totally believable, and I have found that, for me, this is always an action which indicates that grace has been offered. And frequently it is an action in which the devil has been the unwilling instrument of grace. This is not a piece of knowledge that I consciously put into my stories; it is a Discovery that I get out of them.
>
> I have found, in short, from reading my own writing, that my subject in fiction is the action of grace in territory held largely by the devil (*MM*:118).

Una vez más, Flannery deja a su audiencia el desconcertante testimonio de haber escrito de forma casi inconsciente y, lo que es aún más *eerie*, de haber incluido las presencias demoníacas de forma inconsciente en sus novelas y relatos, como si una fuerza la hubiera impelido a ello, haciendo de sus textos obras mucho más góticas de lo que, quizá, en principio pretendían ser. Así, en la última de las cartas dirigidas a John Hawkes que se van a citar aquí (28 de noviembre de 1961), Flannery O'Connor menciona cuál es ese "Devil" al que se refiere y que se ha venido citando[161]:

> You haven't convinced me that I write with de Devil's will or belong in the romantic tradition and I'm prepared to argue some more with you on this if I can remember where we left off at. I think the reason we can't agree on this is because there is a difference in our two devils. My Devil has a name, a history and a definite plan. His name is Lucifer, he's a fallen angel, his sin is pride, and his aim is the destruction of the Divine plan. Now I judge that your Devil is co-equal to God, not his creature; that pride is his virtue, not his sin; and that his aim is not to destroy the Divine plan because there isn't any Divine plan to destroy. My Devil is objective and yours is subjective. You say one becomes "evil" when one leaves the herd. I say that depends entirely on what the herd is doing (*HB*:456).

La existencia de ese "Devil" flanneriano, cristiano, ha sido reconocida por la Iglesia Católica, cuyas doctrinas, no debe olvidarse, seguía la escritora. Así, en el *Catecismo de la Iglesia Católica* se dedican varias secciones a tratar sobre el Demonio, el Infierno y otros temas relacionados. Esto es especialmente significativo si se acepta que el *Catecismo* es, como se dice en su "Prólogo", una "[…] exposición orgánica y sintética de los contenidos esenciales y fundamentales de la doctrina católica tanto sobre

[161] Obviamente, el Demonio teológico.

la fe como sobre la moral" (15). Por lo tanto, lo expuesto en esas páginas ha de ser creído y aceptado por todo fiel católico, pues es la esencia de su fe. Flannery O'Connor, como devota católica que era, hemos de suponer que, cuanto menos, conocía y respetaba los preceptos que en tal libro se exponen. Ya en lo que es el cuerpo del *Catecismo*, dos son las partes principales en las que se alude al Demonio. La primera de ellas la Primera parte, Segunda sección, Capítulo primero, Párrafo 7, donde se habla de la Caída[162], en concreto de la Caída de los ángeles. Ahí se hacen afirmaciones (referenciando textos anteriores como las deliberaciones del IV Concilio de Letrán en 1215) tales como que: "El diablo y los otros demonios fueron creados por Dios con una naturaleza buena, pero ellos se hicieron a sí mismos malos" (92); o, en referencia al potencial poder que el Diablo pueda tener sobre los hombres:

> La Escritura atestigua la influencia nefasta de aquel a quien Jesús llama "homicida desde el principio" (Jn. 8, 44) y que incluso intentó apartarlo de la misión recibida del Padre (cf. Mt. 4, 1-11). […]. La más grave en consecuencias de estas obras ha sido la seducción mentirosa que ha inducido al hombre a desobedecer a Dios. […]. Aunque Satán actúe en el mundo por odio contra Dios y su Reino en Jesucristo, y aunque su acción cause graves daños –de naturaleza espiritual e indirectamente incluso de naturaleza física– en cada hombre y en la sociedad, esta acción es permitida por la divina providencia […] (93).

Más adelante, en la Primera parte, Segunda sección, Capítulo tercero, Artículo 12, se debate sobre el dominio del Diablo: el Infierno, cuya existencia y misión se explica de la siguiente manera:

> La enseñanza de la Iglesia afirma la existencia del infierno y su eternidad. Las almas de los que mueren en estado de pecado mortal descienden a los infiernos inmediatamente después de la muerte y allí sufren las penas del infierno, "el fuego eterno" (cf. DS 76; 409; 411; 801; 858; 1002; 1351; 1575; SPF 12). La pena principal del infierno consiste en la separación eterna de Dios en quien únicamente puede tener el hombre la vida y la felicidad para las que ha sido creado y a las que aspira (242).

[162] Véase el paralelismo con la "Caída" que había sufrido el Sur al terminar la Guerra de Secesión: "every serious writer will put his finge ron it at a slightly different spot but in the same región of sensitivity. When Walker Percy won the National Book Award, newsmen asked him why there where so many good Southern writers and he said, 'Because we lost the War.' He didn't mean that simply a lost war makes good subject matter. What he was saying was that we have had our Fall. We have gone into the modern world with an inburnt knowledge of human limitations and with a sense of mystery which could not have developed in our first state of innocence – as it has not sufficiently developed in the rest of the country" (*MM*:58-59).

Esta imagen, como el lector habrá apreciado, guarda gran relación con muchos de los pasajes de la literatura gótica más tradicional. En algunos de ellos, el descenso se ocasiona de una manera explícita, como puede ser el caso del *Vathek* de Beckford, pero en otros este descenso y alejamiento se produce de un modo implícito, ante la dificultad de traer la realidad escatológica del Infierno a las páginas de una novela. Uno de los principales ejemplos sea la utilización de mazmorras, pasadizos subterráneos o criptas, donde estos niveles inferiores asemejarían la inferioridad del Infierno y sus habitantes, muchas veces forzados, serían una remembranza de los condenados fallecidos en estado de pecado mortal.

Uno de los ensayos más famosos de Flannery O'Connor es el titulado "Introduction to *A Memoir of Mary Ann*". En él, y con la excusa de narrar la declinación de la oferta hecha por una congregación de monjas dominicas de Atlanta para escribir la historia de una niña enferma de cáncer a la que cuidaban y a la que querían elevar a los altares, lo que en realidad hace es el prólogo para esa historia que había rechazado. Aunque este texto pueda parecer, *a priori*, poco interesante para lo que aquí nos ocupa[163], ha legado para la posteridad una frase, muy en consonancia con la teoría literaria de la escritora, que sí resulta muy ilustrativa, cuando todavía se está planteando qué tipo de escrito va a redactar: "A novel, I thought. Horrors" (*MM*:214). La asociación del género novelístico con la denominación "Horrors" es hartamente interesante, máxime teniendo en cuenta las dos novelas producidas por su pluma, ambas con multitud de elementos propios de la literatura terrorífica (especialmente la segunda). Así, con esa breve afirmación, O'Connor relaciona su propia prosa con la de aquellos autores que la habían precedido, a los que ella admiraba y que se habían servido de este

[163] Más allá, quizá, del mero hecho de los grotesco de las circunstancias de esa niña.

género literario para plasmar horrores siendo, quizá, el más representativo de todos ellos Nathaniel Hawthorne, cuya relación con O'Connor ya ha quedado establecida.

VIII.2: *The Habit of Being* y otras cartas de Flannery O'Connor

Como algunas de las citas referidas más arriba demuestran, las cartas de Flannery O'Connor han dejado valiosos testimonios sobre las opiniones de la autora. Opiniones que versan sobre muchos y muy diversos temas, como la literatura, tanto su propia producción como el hecho literario en general, la religión católica, las relaciones interpersonales o los viajes que O'Connor hizo viajando por diversas universidades y asociaciones culturales de Estados Unidos, recorriendo una buena porción del país, no sólo de su Sur natal, sino de todo el territorio nacional: Chicago, Indiana, Texas, Virginia, Tennessee, Nueva Orleans, Kentucky, las Carolinas, etc. Algunas de estas misivas, como ya se ha tenido la oportunidad de ver en algunos casos, son relativas a la influencia de la literatura gótica en la obra de la autora de Milledgeville.

Quizá, la primera de todas ellas sea la dirigida a Ben Griffith el 13 de febrero de 1954, en la que habla de la que fue una de las mayores influencias literarias que recibió, desde su estancia en Iowa, y a lo largo de toda su carrera, la de Henry James: "I read Henry James, thinking this may affect my writing for the better without my knowing how. A touching faith, and I have others" (*HB*:68). Esta referencia a James y a su obra, junto con la que hace en su carta a "A" del 28 de agosto de 1955, hacen de este autor una de las fuentes más importantes de las que bebe la producción de O'Connor: "I've read almost all of Henry James from a sense of High Duty and because when I read James I feel something is happening to me, in slow motion but happening nevertheless" (*HB*:99). Más concretamente, el 16 de mayo de 1959, en otra carta dirigida a su amiga "A", O'Connor se adentra un poco más en lo que es el universo literario jamesiano,

haciendo referencia a una de sus obras más famosas: "Have you read *What Maisie Knew*? Several processes of parents and their successive divorces and lovers seen through the consciousness of a child. You sometimes think the child must have a bald head and a swallow-tail coat; nevertheless it is a very moving book…" (*HB*:332-333). Sin duda, este es uno de los libros más perturbadores de cuantos salieron de la pluma de Henry James y, aunque no posea el elemento sobrenatural que sí va a aparecer en otras de sus novelas y relatos[164], siendo *The Turn of the Screw* la más famosa, sí que muestra una atmósfera siniestra en la que los inocentes son víctimas de las culpas de otros, como también ocurre en algunos de los relatos de O'Connor. Además, tanto la protagonista de *What Maisie Knew* como los de *The Turn of the Screw* son niños, participando, de este modo, de una gran preocupación que O'Connor compartía: la vulnerabilidad e indefensión de los niños en el mundo de los adultos. Así lo pone de manifiesto en su carta dirigida a "A" el 11 de febrero de 1956, cuando afirma lo siguiente: "The weight of centuries lies on children, I'm sure of it" (*HB*:137). Este peso que reposa sobre los hombros de los niños se puede apreciar, en la producción de Flannery O'Connor, en dos vertientes: por un lado, se pueden encontrar niños víctimas, como es el caso de sus relatos "The River" o "A Good Man Is Hard to Find" y, por otro, aparecen los personajes de los niños-verdugo, como aquellos que pueblan y atormentan en su relato "A Circle in the Fire"[165]. Además, según se recoge en el comienzo de *The Turn of the Screw*, *What Maisie Knew* (publicada un año antes, en 1897) pudo perfectamente haber servido de prólogo a la historia de la institutriz:

> The story had held us, round the fire, sufficiently breathless, but except the obvious remark that it was gruesome, as on Christmas Eve in an old house a strange tale should essentially be, […].

[164] Como por ejemplo "Sir Dominick Ferrand", "Nona Vincent", "The Great Good Place", "The Third Person", "Sir Edmund Orme", "Owen Wingrave", "The Friends of the Friends", etc.
[165] Todo esto será ampliado convenientemente en la sección dedicada al análisis pormenorizado de los relatos.

> "[…] If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children–?" (2008:115).

Por su parte, *The Turn of the Screw*, con esa presencia ambigua de lo sobrenatural, con la mezcolanza tan sutil que se logra de lo *eerie* y lo *uncanny*, bien pudo haber sido la fuente de inspiración de algunos relatos más conocidos del canon de Flannery O'Connor, sobresaliendo "The Comforts of Home" entre todos ellos. Además, el testimonio con se cierra el ensayo "On Her Own Work" hace casi una equiparación entre la propia Flannery O'Connor y su labor de demiurgo y la institutriz de la *novella* jamesiana, conductora de las fuerzas sobrenaturales y punto de unión entre este mundo y el siguiente[166]: "I have found, in short, from reading my own writing, that my subject in fiction is the action of grace in territory held largely by the devil" (*MM*:118).

Henry James no será, sin embargo, la única influencia gótica de la que Flannery O'Connor hable en sus cartas. En una misiva dirigida a Cecil Dawkins el 17 de noviembre de 1957[167], habla de otro volumen que también parece haberle causado una gran impresión: "All I have read of Isak Dinesen are the twelve *Gothic Tales* and some of them I like right much – the one where the old woman and the money change places – but I can't take much of her at one time" (*HB*:253). Si se analizan estos relatos, se podrá observar que, aunque no presenten una calidad literaria sobresaliente dentro del canon de lo gótico[168], sí se aprecian algunos aspectos que bien pudo haber tomado Flannery O'Connor de Dinesen para su producción. Quizá, el más interesante de todos ellos sea el que lleva por título "The Deluge at Norderney". Este relato, aparte de

[166] Véase CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Nuevas concepciones espaciales en *The Turn of the Screw*", en *Epos: Revista de Filología*, Nº. 32, en prensa.

[167] Cecil Dawkins (1927-), escritora y profesora estadounidense que ostentó el puesto de "Calloway/O'Connor Chair Professor" durante los años 1996-1997. Fue la encargada, en 1966, de adaptar a la escena el relato "The Displaced Person" de O'Connor, cuya versión teatral se estrenó en el American Place Theater de Nueva York.

[168] Quizá con las salvedades de "The Roads Round Pisa" y "The Supper at Elsinore", que sí suponen una curiosa reformulación del gótico más primigenio en pleno siglo XX. Gabriel García Márquez hará algo parecido en su relato "Espantos de agosto" (1980).

presentar retazos del gótico clásico, como el que los hechos transcurran en España y el Norte de África o la presencia de los bandidos, resulta atractivo por la inclusión del cardenal Hamilcar von Schestedt. Este personaje se ha retirado a la isla de Norderney con el objetivo de escribir un gran tratado sobre el Espíritu Santo. La tercera persona de la Trinidad es una de las presencias más constantes y perturbadoras en la obra de O'Connor, pues no es sólo portadora de ánimo y gracia divina, como la Iglesia Católica propugna, sino que es también el instigador de muchos de los crímenes que se llevan a cabo en sus páginas, así como de la vida reprimida y anodina que viven muchos de sus personajes. Concretamente, en la Primera parte, Segunda sección, Capítulo tercero, Artículo 8, se define cual es la naturaleza y la misión de este enigmático ser:

> Aquel al que el Padre ha enviado a nuestros corazones, el Espíritu de su Hijo (cf. Ga. 4,6) es realmente Dios. Consubstancial con el Padre y el Hijo, es inseparable de ellos, tanto en la vida íntima de la Trinidad como en su don de amor para el mundo. Pero al adorar a la Santísima Trinidad vivificante, consubstancial e indivisible, la fe de la Iglesia profesa también la distinción de las Personas. Cuando el Padre envía su Verbo, envía también su aliento: misión conjunta en la que el hijo y el Espíritu Santo son distintos pero inseparables. Sin ninguna duda, Cristo es quien se manifiesta, Imagen visible de Dios invisible, pero es el Espíritu Santo quien lo revela (165).

Ya se ha hablado más arriba de la predisposición que parece que acompañó a Flannery O'Connor durante toda su vida (haciendo referencias tanto a su colección *The Geranium* como a su *Prayer Journal*) para producir una obra con un importante conjunto de implicaciones góticas desde su época de juventud y formación en Iowa. Sin embargo, una carta dirigida a "A" el 17 de enero de 1956 ya afirma que esta predisposición era mucho más antigua, remontándose prácticamente este hecho a su infancia:

> I don't want to be any angel but my relations with them have improved over a period of time. They weren't always even speakable, I went to the Sisters to school for the first 6 years or so… at their hands I developed something the Freudians have not named – anti-angel aggression, call it. From 8 to 12 years it was my habit to seclude myself in a locked room every so often and with a fierce (and evil) face, whirl around in a circle with my fists knotted, socking the angel. This was the guardian angel with which the Sisters assured us we were all equipped. He never left you. My dislike of him was poisonous. I'm sure I even kicked at him and landed on

> the floor. You couldn't hurt an angel but I have been happy to know I had dirtied his feathers […], (*HB*:131-132).

Quizá, uno de los conceptos más complejos y ambiguos de la producción de Flannery O'Connor sea el de "grace". En cierto pasaje de "On Her Own Work", la propia autora da una definición de este término de acuerdo con su obra, siendo ésta muy parecida a aquella que, décadas antes, diera Joyce de su "epifanía"[169]: "There is a moment in every great story in which the presence of grace can be felt as it waits to be accepted or rejected, even though the reader[170] may not recognize this moment" (*MM*:118).

A grandes rasgos, esa "grace" de O'Connor puede definirse como un momento crucial en la vida de los personajes y, por ende, en el desarrollo de las tramas de sus cuentos y novelas. Sería aquel momento en que la narración da un giro (muchas veces inesperado) que provoca que la trama ya no pueda, bajo ninguna circunstancia, volver a ser como antes. Hay una especie de presencia que impregna la escena, que hace que la historia ya no sea la misma. Muchas veces, en el caso de los relatos de O'Connor, esta presencia puede tener un origen sobrenatural, incluso maligno, como deja entrever en su carta a Eileen Hall del 10 de marzo de 1956[171]: "In any case, it operates surrounded by evil" (*HB*:144), o en la que le dirigió a Andrew Lytle el 4 de febrero de 1960: "[…] grace can be violent or would have to be to compete with the kind of evil I can make concrete" (*HB*:373). Por lo tanto, esa "grace", ya sea natural o sobrenatural, está intrínsecamente ligada al mal. Siendo esto así, sería ese Mal el que operaría los

[169] No debe olvidarse que, junto con James, Hawthorne, Kafka y algunos otros, James Joyce fue uno de los escritores que más valoró y que más influencia tuvo en su obra ("I didn't really start to read until I went to Graduate School and then I began to read and write at the same time. When I went to Iowa I had never Heard of Faulkner, Kafka, Joyce, much less read them. Then I began to read everything at once, […]" *HB*:98), siendo, por ejemplo, su relato "An Enduring Chill" un homenaje a la producción joyceana, más concretamente a *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

[170] O los personajes.

[171] Eileen Hall, poeta americana cuya mayor contribución a las letras fue *The Fountain and the Bough* (1938).

cambios, el que establecería los puntos de no-retorno de los personajes y las tramas de Flannery O'Connor.

Sin duda alguna, la correspondencia que Flannery O'Connor mantuvo con Betty Hester ("A" en sus cartas) es una de las más ricas y valiosas, tanto cuantitativa como cualitativamente. El 8 de septiembre de 1956, le escribía lo siguiente: "I mortally and strongly defend the right of the artist to select a negative aspect of the world to portray and as the world gets more materialistic there will be more such to select from" (*HB*:173). Una vez más, los postulados de Flannery O'Connor y de Edith Wharton coinciden. Como ya dijera la autora de *The Age of Innocence* (opinión que compartía con Henry James), cada vez que el mundo volvía a caer en un época de progreso y materialismo, la literatura gótica, lo sobrenatural se hacían más necesarios que nunca. Así lo pone de manifiesto en el prefacio:

> To a generation for whom everything which used to nourish the imagination because it had to be won by an effort, and then slowly assimilated, is now served up cooked, seasoned and chopped into little bits, the creative faculty (for reading should be a creative act as well as writing) is rapidly withering, together with the power of sustained attention; and the world which used to be so *grand àla charté des lampes* is diminishing in inverse ratio to the new means of spanning it; so that the more we add to its Surface the smaller it becomes (2009:2).

Estas afirmaciones, junto con las que después desplegará con respecto a la radio, al jazz o al progreso industrial de su época, la llevan a concebir el momento finisecular como el momento idóneo para el desarrollo de una segunda gran ola de literatura gótica[172]. Sería este momento, pues, el digno sucesor de aquel en que la literatura gótica fue escrita y publicada por primera vez: la segunda mitad del siglo XVIII y, más concretamente, la última década de esa centuria. El momento en que nació, como ya se ha visto en otras secciones del presente estudio (Capítulos V y VI), coincidió con el de desarrollo y auge de la Ilustración. Nació, pues, y como ya se ha tenido oportunidad de

[172] Téngase en cuenta que algunos de los ejemplos más representativos de este género fueron escritos durante las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), *The Picture of Dorian Gray* (1890), *Dracula* (1897), *The Turn of the Screw* (1898), etc.

ver más arriba, como reacción al "exceso de racionalismo" que invadía Europa. La época de Edith Wharton estaría sufriendo un movimiento similar: los avances tecnológicos y científicos, el progreso industrial y económico de Europa y Estados Unidos, la expansión colonial, etc., amenazaban, una vez más, con constreñir los ejemplos de literatura de terror hasta asfixiarlos[173]. No puede decirse que la época de Flannery O'Connor correspondiese con una etapa finisecular, pues cronológicamente se sitúa en las décadas centrales del siglo XX. Sin embargo, sí comparte algunos rasgos con aquella en que viviera Edith Wharton. La década de 1950 fue un período de gran expansión económica y social para los Estados Unidos de América, así como de un giro conservador en lo político. Es la época en la que el actual estado del bienestar fue concebido. Por lo tanto, la época de O'Connor también es una de esas etapas poco propicias para el misterio y para lo gótico, como lo habían sido las ya mencionadas anteriormente. Sin embargo, los años cincuenta también fueron una de las épocas más fructíferas para la literatura gótica y de componente sobrenatural. La obra de O'Connor es sólo un ejemplo entre muchos. Nombres como los de Carson McCullers (*The Ballad of the Sad Café*, 1951), Arthur Miller (*The Crucible*, 1953), Richard Matheson (*I am Legend*, 1954) o Shirley Jackson (*The Haunting of Hill House*, 1959), etc., sirven de muestra para ese cuestionamiento que se llevó a cabo, dentro de la sociedad estadounidense, al ficticio progreso que se estaba viviendo en esos años. El componente religioso de la obra de Flannery O'Connor no hace sino añadir otra vuelta de tuerca a este panorama. El conservadurismo norteamericano de los años 50 estuvo, en parte, basado en un renacimiento religioso que en el Sur tuvo uno de sus principales focos. Así, las novelas y cuentos de la autora de *Wise Blood* saltan las concepciones

[173] Esto podría extrapolarse perfectamente al final del siglo XX, cuando la literatura gótica vuelve a sufrir un nuevo *revival*, alentado esta vez por los nuevos descubrimientos científicos (genética, astrofísica…) y avances tecnológicos (informática…), que han dado como lugar un nuevo auge de producciones literarias terroríficas, con ejemplos tan reseñables como Stephen King, Joyce Carol Oates, John Banville, etc.

meramente políticas y sociales y "atacan" el que quizá era el único pilar en que muchos miembros de la sociedad estadounidense podían apoyarse: la religión.

En comparación con *The Habit of Being*, la correspondencia que Flannery O'Connor mantuvo con Brainard y Fances Neel Cheney es mucho menor[174], tanto en cantidad como en calidad. Sin embargo, sí que son útiles para obtener información sobre ciertos aspectos de la vida y el pensamiento de la escritora que en la colección anterior no trascienden, como por ejemplo sus inclinaciones políticas. A pesar de esta mayor brevedad y mayor implicación personal que se pueden desprender de esta segunda colección de cartas, hay una que es especialmente interesante para el presente objeto de estudio: la dirigida a Brainard Cheney el 13 de febrero de 1963. En ella, después de hablar de cuentos que la autora estaba publicando en se momento y de la continua retroalimentación que ambos mantenían, Flannery O'Connor muestra consciencia de su inclusión en un volumen sobre literatura gótica: "There is a new book out called NEW AMERICAN GOTHIC by somebody name Irving Malick (sp) that drags me over the coals. I haven't read it but Hawkes did & told me about it", (*CC*:166). Resulta curiosa esa relación que, ya en vida de la escritora, se hizo de su obra con la literatura gótica, especialmente teniendo en cuenta que, muchos trabajos posteriores, se han dedicado a demostrar precisamente lo contrario. Irving Malin (que no Malick), al comienzo del capítulo 4 del mencionado volumen, afirma lo siguiente:

> In OLD GOTHIC we encounter the haunted castle, the voyage into the forest, and the reflection. Walpole, Monk Lewis, and Mrs. Radcliffe do not use these images in any psychologically acute way: they remain mere props. But the inheritors of old Gothic regard these images as "objective correlatives" of the psyche. Thus Hawthorne and Henry James –to name only two– view the castle as the outpost of authoritarianism; the voyage as the flight from such authoritarianism into new directions of strength or love; the reflection as the two-sidedness of motives, the "falseness" of human nature. The pattern exists in *The House of the Seven Gables* and "The Jolly Corner."

[174] Brainard Cheney (1900-1990) fue un novelista y dramaturgo norteamericano, natural de Georgia que, debido a su paso por Vanderbilt University, se relacionó con los "Agrarians".

> New American Gothic uses the same images. It is unnecessary here to prove that Capote and the others have read Walpole or Henry James – such proof cannot demonstrate how *they* use the images, nor can it explain the psychological accuracy or literary power of their images (1968:79).

A partir de ahí, el autor va explorando las implicaciones góticas de seis escritores que vivían y producían a principios de la década de 1960[175], convirtiendo su obra, así, en pionera en el estudio del goticismo que se desarrollaba en América en las décadas centrales del siglo XX.

VIII.3: Reseñas

Durante sus años activos, Flannery O'Connor no sólo fue conocida como autora de ficción, sino también como reputada autora de reseñas. Sus reseñas literarias se circunscriben, principalmente, a obras de religión y a obras compuestas por autores, como ella, católicos[176]; pero no se limitan a esto, pues dichos textos abarcan temas tan diversos como "el misterio de la Misa" o "la filosofía zen", por nombrar sólo algunos ejemplos. La mayoría de ellas, además, fueron publicadas en semanarios y otro tipo de publicaciones católicas. Aquella que alcanzó una mayor resonancia en Estados Unidos fue la que versa sobre uno de sus autores preferidos, el teólogo francés Pierre Teilhard de Chardin, en concreto de su obra traducida *The Phenomenon of Man*. Esta reseña apareció en el número de otoño de 1961 de la revista *The American Scholar*.

En lo que respecta al presente estudio, quizá sólo uno de estos breves textos es interesante. Se trata de una reseña conjunta que hizo de tres obras: *God the Unknown*, de Victor White[177], *The Inner Search,* de Hubert Van Zeller[178] y *Occult Phenomena,* del

[175] Los autores que Irving Malin valora en su obra son Truman Capote, James Purdy, Flannery O'Connor, John Hawkes, Carson McCullers y J. D. Salinger.
[176] Como anécdota, cabe citar la reseña que hizo de la obra del sacerdote español José Luis Martín Descalzo *La frontera de Dios* [*God's Frontier*], y que apareció en *The Bulletin* el 14 de mayo de 1960.
[177] Sacerdote dominico, colaborador de Jung, que es fundamentalmente reconocido por sus estudios sobre el Mal en la *Biblia*.
[178] Escultor y escritor perteneciente a la orden de los benedictinos. Su área de estudio se centró en el sufrimiento humano.

Dr. Alois Wiesinger[179]; esta apareció el día 8 de junio de 1957 en *The Bulletin*[180] y, a lo largo de sus tres párrafos, ofrecía una visión general de las tres obras. La obra que interesa para este estudio es, como quizá se puede deducir de los títulos, la tercera. Ella, en comparación con las otras dos y con la mayoría de las obras reseñadas por O'Connor, es un texto heterodoxo, que contempla posibilidades que la ciencia y la religión oficial no osaban ni permitían contemplar, como se desprende del siguiente pasaje:

> Dr. Wiesinger is a theologian who is versed in the findings of depth psychology and parapsychology, and in "Occult Phenomena" he deals with the subject of mysterious manifestations ranging from telepathy and clairvoyance to the secondary phenomena in genuine mystical experience. He believes that all such manifestations are examples of gifts which were possessed by man before the Fall and which now appear as rudiments of those powers. These can act only when the spiritual part of the soul is partly released from the body as in sleep trance, hypnosis, etc. This theory removes us from the extremes of spiritualism and demonomania and is in line with the Church's teachings to regard all such phenomena as natural until it is proven otherwise. The book is particularly interesting in the distinction it makes between trance and the last stages of mystical experience. It leaves the reader with a sense of the unknown God by providing him a sense of the largely unexplored activities of the spirit-soul (*PG*:39).

Aquí se ve, una vez más, a una Flannery O'Connor ávida de trascender el mundo sensible e ir más allá, como ya hicieran sus admirados Nathaniel Hawthorne y, muy especialmente, Henry James. Con este efusivo pasaje para reseñar una obra, por otro lado, de escaso alcance fuera de los círculos teológicos, O'Connor se mostraba partidaria de aceptar este tipo de fenómenos, lo que la hace una candidata perfecta a escritora gótica. Es más, en el pasaje inmediatamente anterior llega a afirmar que los fenómenos paranormales y la creencia en ellos no van en contra de las enseñanzas de la Iglesia y, que esto lo dijese una católica devota de misa diaria, reviste un especial interés. Así, sobre parte de su producción puede arrojarse una nueva luz que ayude a interpretarla.

[179] Sacerdote e intelectual cisterciense austriaco que se destacó principalmente en la labor social de la Iglesia y en el estudio de los fenómenos paranormales.

[180] Boletín diocesano de Savannah que comenzó su andadura en 1922 y en el cual Flannery O'Connor reseñó obras desde 1956 hasta su muerte en 1964. Para más información, véase KIRK, Connie Ann: *Critical Companion to Flannery O'Connor. A Literary Reference to Her Life and Work*. Nueva York: Facts On File, 2008, pp. 318-321.

Capítulo IX

Análisis de los relatos de Flannery O'Connor en relación con la literatura gótica

Desde los tiempos de Iowa hasta prácticamente su lecho de muerte, los relatos breves fueron, sin duda, el género literario que más horas y páginas ocupó en la vida de la escritora Flannery O'Connor. Bien es cierto que la publicación que la haría saltar del anonimato a la fama en el panorama de las letras estadounidenses sería la de su primera novela *Wise Blood* (1952)[181]. Sin embargo, para la calidad literaria que presenta esa novela, a la autora le hicieron falta hasta tres relatos para conseguir llegar al punto de madurez creativa suficiente como para componer una obra de las dimensiones y la profundidad de *Wise Blood*. Estos relatos serían: "The Train" (parte de su MFA Thesis, –escrito en 1946– y publicado en en el volumen 56 de *Sewannee Review* en 1948), "The Peeler" (volumen 16 de *Partisan Review*, 1949), "The Heart of the Park" (aparecida junto con la anterior en el mismo volumen) y "Enoch and the Gorilla" (publicado por primera vez en en el primer volumen de *New World Writing*, en 1952). No obstante, habría que esperar hasta 1952 para que O'Connor consiguiera completar y publicar una novela. Se trata de "The Geranium", primera pieza de su MFA Thesis y la que le daría título. Esta breve narración aparecería en *Accent*[182]. A este relato la autora se refiere como una gran proeza en su más temprano escrito, su *Prayer Journal*, cuando afirma, en una entrada sin fecha: "Please help me dear God to be a good writer and get something else accepted" (2013:10). En la entrada siguiente, también sin datar, continúa hablando con su dios acerca de su producción: "Dear God, tonight it is not desappointing because you have given me a story" (2013:11).

[181] Las novelas serán tratadas en el siguiente capítulo.
[182] Verano de 1946 (Vol. VI).

IX.1: *The Geranium* (1947)

Esta colección corresponde con las primeras muestras de ficción que salieron de la pluma de la autora de Georgia[183]. Son seis piezas en las que la escritora demuestra lo que ha tenido ocasión de aprender en el Iowa Writers' Workshop, por lo que estos relatos aún se encuentran atados a las convenciones de la novelística europea del siglo XIX y de principios del siglo XX, siguiendo modelos de autores como D.H. Lawrence, Marcel Proust, Franz Kafka, etc., que Flannery O'Connor tanto admiraba. Sin embargo, ello no es óbice para que, entre sus páginas, ya sea posible apreciar algunos de los rasgos que van a constituir parte de sus obras más clásicas y, como no podía ser de otra manera, la presencia de lo gótico es una de estas características. Tal vez, la relación más obvia entre estos relatos y la producción posterior de O'Connor sea la reutilización de partes de ellos para construir futuras obras. A este respecto, el caso más sobresaliente

[183] No obstante, autores como Kathleen Feeley o Brad Gooch mencionan algunas obras anteriores, obras de adolescencia y primera madurez, como dignas de incluirse en el canon flanneriano, algunas presentando ya incluso rasgos góticos, como afirma Feeley: "Her one published piece of collegiate fiction, "Home of the Brave," which appeared in the college literary magazine, The Corinthian, concerns the sudden and undramatic death of a young soldier, son-in-law of the protagonist" (1982:87). Gooch, por su parte, habla de historias que nunca llegaron a ser publicadas, y que la adolescente Flannery O'Connor escribía como entretenimiento, quizá como vía de escape de la anodina realidad que la rodeaba: "Nothing Mary Flannery was writing, or reading, directly addressed the 'ancient' or 'weighted' sense she remembered from that year. Yet later on she did evoke these feelings. In a fragment of another early story, an 'MF'-style girl named Caulda mourn when her dog trots up carrying in his mouth her pet chicken Sillow. She thinks of Sillow as her 'brother' and fights with her mother to allow her to keep the dead chicken in her bed. Her mother, annoyed at the carcass that 'was stiff already and he smelled some,' tries to scare her by telling her that the man in white she spotted walking up the road is Death coming to get her. In an eerie passage, the frightened little girl confronts the fears raised by this shadow of death. 'Will he cut my tongue?,' she asks. 'That and more,' her mother said. 'That for yer lyin.' Trapped in bed, Caulda feels as if she's running: 'She had the feeling like a Stone was creeping all over her and she was facing a wal of it and another was behind her and one was pushing in on one side and he was coming up the other' (2010:48-49). Algunas páginas más Adelante, Gooch añade un nuevo factor gótico a esta producción de la adolescente Flannery, en referencia a que no sólo el campo de la ficción se verá contagiado de estos elementos literarios, sino también aquellos textos que la joven escribía como diario, como más tarde haría en su *Prayer Journal*. En el siguiente pasaje se puede apreciar la oscuridad que se cernió sobre la vida de la joven tras la prematura muerte de su padre: "In a jumbled notebook that O'Connor kept during her first year of college, about two years after the death of her father, she did meditate briefly on her grief. A spiritually precocious seventeen-year-old, she gave a rare glimpse into the private wisdom she earned from the tragedy: 'The reality of death has come upon us and a consciousness of the power of God has broken our complacency like a bullet in the side. A sense of the dramatic, of the tragic, of the infinite, has descended upon us, filling us with grief, but even above grief, wonder. Our plans were so beautifully laid out, ready to be carried to action, but with magnificent certainty God laid them aside and said, 'You have forgotten – mine?'' (71-72). Así, como se ha podido ver, el concepto burkeano de lo sublime aparece en este fragmento, cuando Flannery habla del "wonder" que, más ella que su familia, sitió ante el fenómeno de la muerte.

quizá sea el de "The Geranium" que la autora magistralmente reconvertirá en su último cuento y testamento literario "Judgment Day" (1964)[184]. Este relato nos narra la historia del viejo Dudley, trasplantado desde su Sur natal a la gran urbe que es Nueva York, para vivir con su hija y su yerno. La relación de esta breve historia con la literatura gótica se manifiesta en dos vertientes. La primera de ellas atañe al sentimiento de soledad y aislamiento que abate al anciano, desarraigado de todo lo que conoce y ama y forzado a vivir en un lugar hostil, junto a unas personas que deberían protegerlo y quererlo pero que simplemente buscan librarse de él de la forma más rápida y aséptica posible. Así, Flannery O'Connor asimila el Nueva York de su época y a Old Dudley con algunas de las historias más clásicas de la literatura gótica, como pueden ser *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen o, más recientemente, *Uncle Silas* (1864), de Joseph Sheridan Le Fanu. Del mismo modo que Emily St. Aubert y su homóloga Catherine Morland se ven arrancadas de su medio, de manera, más o menos voluntaria, y sometidas a toda una serie de aventuras oscuras y, en gran medida, sobrenaturales, Dudley vive una experiencia similar en Nueva York. Los altos edificios con minúsculos apartamentos proletarios, las estrechas y oscuras calles, el subterráneo y populoso metro semejan en este cuento, los castillos, estancias cerradas o pasadizos y túneles secretos por los que las heroínas mencionadas tienen que correr para salvar su vida. Los malvados captores (reales o imaginario en el caso de la novela de Miss Austen) se convierten en la hija y el yerno, que no muestran ni el más mínimo amor o compasión para con el anciano, cuyo único refugio espiritual es el geranio que el vecino saca todos los días al alféizar de su ventana. Este constante retornar a la naturaleza para salvarse va a ser un elemento muy recurrente en la prosa de Flannery O'Connor, con ejemplos tan sobresalientes como "A Circle in the Fire", "The River",

[184] Sin embargo, el análisis de esta obra se dejará para el apartado correspondiente.

"A View of the Woods", *The Violent Bear It Away*, etc. Sin el geranio, la vida del anciano está vacía; los sentimientos de desesperanza, nulidad, pequeñez e impotencia se acentúan. La naturaleza es lo único que puede salvar al hombre de sus temores, tanto de los que habitan y lo amenazan desde el exterior como de los que, más peligrosos todavía, habitan en lo más profundo de su psique. Es debido a esto que, cuando hacia el final del relato el anciano descubre que la planta no está en el que debería ser su sitio, su único recurso es llorar, llorar sabiendo que toda esperanza es baldía, que, desde ese momento en adelante, lo único que le queda, es esperar la muerte.

> He shuffled to the chair by the window and sank down in it. His throat was going to pop. His throat was going to pop on account of a nigger – a damn nigger that patter him on the back and called him "old timer." Him that knew such as that couldn't be. Him that had come from a good place. A good place. A place where such as that couldn't be. His eyes felt strange in their sockets. They were swelling in them and in a minute there wouldn't be any room left for them there. He was trapped in this place where niggers could call you "old timer." He wouldn't be trapped. He wouldn't be. He rolled his head on the back of the chair to stretch his neck that was too full.
>
> A man was looking at him. A man was in the window across the alley looking straight at him. The man was watching him cry. That was where the geranium was supposed to be and it was a man in his undershirt, watching him cry, waiting to watch his throat pop. Old Dudley looked back at the man. It was supposed to be the geranium. The geranium belonged there, not the man. "Where is the geranium?" he called out of his tight throat (*CS*:13).

De este pasaje pueden desprenderse dos conclusiones interesantes. La primera de ellas es que el momento epifánico que vive Dudley es precisamente cuando se da cuenta de su aislamiento y de que se encuentra atrapado en un medio hostil: "He was trapped in this place where niggers could call you 'old timer'" (*CS*:13). Ahí, Dudley se asemeja mucho a la joven Maud Ruthyn quien, tras unas primeras semanas aparentemente placenteras viviendo con Silas en Bartram-Haugh, descubre que no sólo está secuestrada, sino que lo más probable es que intenten asesinarla para quedarse con la herencia de su difunto padre. Por otro lado, el hecho de que la naturaleza sea el único refugio que le queda al hombre[185], hace que este relato, como otros salidos de la pluma

[185] No obstante, esto será desarrollado más ampliamente en "A View of the Woods".

de O'Connor, tengan una gran relación con el mito del buen salvaje, desarrollado por entre otros Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Según esta tradición, el hombre sólo puede ser eminentemente bueno en un estado primitivo y natural o, lo que es lo mismo, todo lo que de bueno tiene el hombre es aquello que guarda relación con la naturaleza. La segunda conclusión es que lo que relaciona "The Geranium" con la literatura gótica es el hecho de que Old Dudley viva constantemente esperando la muerte, como final temido y, finalmente, como una salvación y liberación. Se asemeja así a otro personaje flanneriano desarrollado años más tarde: Asbury, intelectual protagonista de "The Enduring Chill (1965). La única diferencia en que el anciano, que no ha hecho nada para merecer la muerte, acaba recibiéndola y el joven sureño, que se ha preparado para recibirla desde que descubrió los primeros síntomas de su enfermedad todavía en Nueva York, acaba salvándose, condenado a una vida enfermiza, pero vivo, al fin y al cabo. Autores como Kathleen Feeley o Suzanne Morrow Paulson, entre otros, han escrito sobre este tema. Las dos investigadoras mencionadas coinciden en hacer el mismo símil con respecto de este continuo esperar la muerte: ambas afirman que la vida del viejo Dudley es un camino que corría libre mientras el hombre estaba en el Sur pero que, sin embargo, ahora en Nueva York, se ve asediado por la "Death-Parade" (FEELEY, 1982:87) y por el dragón que ya acosó a los Padres del Desierto[186]: "The dragon is not a beast or devil external to the self but is found wherever human will exerts itself at the expense of others. Materialistic goals and sadistic impulses reassuring the self that it can control mortality are evil forces prevalent in the modern world" (PAULSON, 1988:90).

[186] Sobre la relación de Flannery O'Connor y su obra con la tradición de los Padres del Desierto, véase GIANNONE, Richard: *Flannery O'Connor, Hermit Novelist*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. Son de particular interés sus aseveraciones sobre la relación que guardan los personajes flannerianos y sus diatribas mentales con las luchas, dialécticas y físicas que los ermitaños del desierto libraron con los demonios que intentaban tentarlos y alejarlos de su cometido (2000:65-89). Señala Giannone a Hazel Motes como uno de los principales exponentes de este enfrentamiento.

Una historia similar es la que se desarrolla en el relato "Wildcat", también incluido en su MFA Thesis. Sin embargo, existen algunas diferencias entre ambos cuentos. Quizá la más notable resida en que, mientras que el protagonista de "The Geranium" y su espera de la muerte se deben simplemente a causas naturales o, como mucho, a la profunda desesperanza que siente ante la actitud de sus familiares más cercanos, el protagonista de "Wildcat", también un anciano, Old Gabriel, siente la muerte como algo próximo, pero asociada no sólo con este mundo, sino también con lo sobrenatural. Esta historia es quizá la primera de cuantas escribió Flannery O'Connor que guarda una gran relación con lo sobrenatural y con la literatura gótica, al estar plagada de un amplio simbolismo oscurantista y cargada de imágenes que nos retrotraen a pasajes inmensamente góticos de la literatura occidental. Lo primero que, de modo paradójico, salta a la vista, es el propio personaje de Gabriel. Un anciano ciego que teme el ataque de un gato salvaje, afirmando que puede olerlo: "I smells it" (*CS*:27). Este hombre espera sentado cada día en su porche la inevitable llegada de la muerte, que está hábilmente personificada en la imagen del propio gato. Haciendo un análisis más pormenorizado del personaje de Gabriel, habría que atender a varias características que O'Connor le otorga. La primera de ellas es su nombre, "Gabriel", el arcángel mensajero, protagonista de uno de los momentos más cruciales de la historia de la humanidad y de la literatura: la Anunciación a la Virgen María narrado en el Evangelio de San Lucas (1, 26-38). Más allá del significado cristiano y teológico que este pasaje pudiera tener para la autora[187], se trata de un momento clave para el desarrollo de un concepto sobre el que ya se ha debatido en el presente estudio pero sobre el que habrá que volver más adelante: lo *uncanny*. Viendo esta escena en su versión más literal (y tomándola por cierta en tanto que obra literaria), el anuncio de Gabriel a la doncella galilea supone la

[187] Significado que se indudablemente se ha de suponer como cierto teniendo en cuenta su religiosidad, incluso durante sus años de juventud, como pone de manifiesto su *Prayer Journal*.

unión de dos realidades, la realidad de lo terrenal y de lo sobrenatural, la unión de lo tangible con lo intangible, de lo visible con lo desconocido. Así, con las breves palabras usadas por el arcángel ("El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso, el que va a nacer será santo y le llamarán Hijo de Dios" Lc 1, 35), se produce un hecho que trasciende los límites de la naturaleza humana: que la divinidad se convierta en prácticamente indistinguible de lo humano, el mundo superior, poblado de todo tipo de seres sobrenaturales, comienza a caminar en el mundo de los humanos, haciendo que estos nunca más puedan estar a salvo, pues cualquier congénere que vean puede ser la materialización de lo intangible. Sin embargo, el Gabriel de Flannery O'Connor no sólo es un reflejo del Gabriel bíblico. El profeta griego Tiresias también está presente, en la ceguera del personaje. El defecto visual no es el único nexo de unión entre ambos personajes, sino que su actitud también lo hace. En el canto XI de la *Odisea* se narra cómo embarca a Odiseo en su viaje hacia el Hades, el reino de los muertos, siendo esta una de las primeras (si no la primera) grandes escenas de la literatura occidental en que lo gótico está presente:

> Y hacía abundantes súplicas a las inertes cabezas de los muertos, jurando que, al volver a Ítaca, sacrificaría en mi palacio una vaca que no hubiera parido, la que fuera la mejor, y que llenaría una pira de obsequios y que, aparte de esto, sacrificaría a sólo Tiresias una oveja negra por completo, la que sobresaliera entre nuestros rebaños (2005:202).

El anciano de "Wildcat" cumple con un papel similar, al embarcar a los jóvenes del pueblo en la búsqueda y caza del gato, dando el mensaje de que se esconde en el bosque, como si del mensajero bíblico se tratara, aunque esta decisión le suponga una desazón interna, quizá porque teme que sea la muerte lo que espere a todo aquel que intente enfrentarse a la fiera: "Gabriel felt the sweat on himself. It kin smell me good's I kin smell it, he thought. I settin' here smellin' an' it comin' here smellin'. Two hunnert an' fo'; where he lef' off at? Fo' hunnert an' five…." (*CS*:30-31). Pero las similitudes van más allá. Tiresias, a pesar de su condición de ciego, puede ver el futuro, cosa que

los que gozan del sentido de la vista no pueden; Gabriel, por su parte, también ciego, puede presentir la cercanía de la muerte, cosa que ningún otro mortal de los que aparecen en el relato puede.

Por otro lado, las implicaciones góticas de la historia van mucho más allá, pues el viejo no teme al gato salvaje porque sí. Hay una razón fundada para ese temor: cuando era joven presenció una escena de terrible violencia en la que el protagonista era un gato salvaje y, desde entonces, su imagen y su presencia, más sobrenatural que física, le han acompañado, haciendo que su vida se haya desarrollado completamente en un aura de malditismo y arrepentimiento:

> "How many wildcats you killed, Gabrul?" Their voices, raising to him through the darkness, were full of gentle mockery.
>
> "When I was a boy, there was a cat once," Gabriel started. "It come 'round here huntin' blood. Come in through the winder of a cabin one night an' sprung in bed with a nigger an' tore that nigger's throat open befo' he could holler good" (*CS*:26).

Así, la imagen que se presenta al lector del gato no es la de un animal manejable por el hombre, como suelen ser los gatos salvajes, sino que este aparece transformado prácticamente en una bestia del averno que abandona los bosques en busca de sangre, como si de un vampiro se tratase: "[…] huntin' blood" y "[…] tore that nigger's throat open […]" (*CS*:26). Esa es la razón por la que su vida ha sido la que ha sido y por la que ahora, en sus últimos años de existencia, teme que esa bestia sobrenatural vuelva a atacar el pueblo, a él concretamente. Debido a este temor se desarrolla una de las escenas más góticas de todo el relato, y que sirve de clímax del mismo, cuando el ciego Gabriel, ya anochecido, vuelve a casa y todos sus temores se despliegan:

> There was a sudden scratching by the chimney. He sat forward, tense, tight-throated. "Come on," he whispered, "I here. I waitin'." He couldn't move. He couldn't make himself move. There was another scratching. It was the pain he didn't want. But he didn't want the waiting either. "I here," he – there was another, just a small noise and then a flutter. Bats. His grip on the stick loosened. He should have known that won't it. It won't no farther than the barn yet. What ail his nose? What ail him? Won't no nigger for hunnert miles could smell like he could.

> He heard the scratching again, coming differently, coming from the corner of the house where the cat hole was. Pick… pick… pick. That was a bat. He knowd that was a bat. Pick… pick. "Here I is," he whispered. Won't no bat. He braced his feet to get up. Pick. "Lord waitin' on me," he whispered. "He don't want me wish my face tore open. Why don't you go on, Wildcat, why you want me?" He was on his feet now. "Lord don't want me with no wildcat mark." He was moving toward the cat hole. Across on the river bank the Lord was waiting on him with a troupe of angels and Golden vestments and stand there with the Lord and the angels, judging life. Won't no nigger for fifty miles fitter to judge than him. Pick. He stopped. He smelled it right outside, noising the hole. He had to climb onto something! What he going toward it for? He had to get on something high! There was a shelf nailed over the chimney and he turn wildly and fell against a chair and shoved it up to the fireplace. He caught hold of the shelf and pulled himself onto the chair and sprang up and backwards and felt the narrow shelf board under him for an instant and then felt it sag and jerked his feet up and felt it crack somewhere from the wall. His stomach flew inside him and stopped hard and the shelf board fell across his feet and the rung of the chair hit against his head and then, after a second of stillness, he heard a low, gasping animal cry wail over two hills and fade past him; then snarls, tearing short, furious, through the pain wails. Gabriel sat stiff on the floor (*CS*:31).

La memoria, más allá obviamente de lo que puede percibir a través de sus sentidos, es lo que hace que esta patética huida y la caída final tengan lugar. Al igual que Tiresias en la antigua Grecia, Gabriel puede ver ahora, a pesar de su ceguera, o quizá gracias a ella, a toda una corte de seres celestiales y sobrenaturales alrededor de su Dios, el más sobrenatural de todos ellos. Quizá, entre todos los ángeles y demás seres celestiales que Gabriel "ve" se encuentra su homónimo, siempre portador de noticias difíciles de asimilar, que en este momento para el ciego anciano sólo puede ser la de su inminente muerte.

El largo párrafo, no obstante, todavía guarda más relación con la literatura gótica. Ya se ha apuntado más arriba la relación que se puede hacer entre el gato salvaje y el vampirismo. Pues bien, en el pasaje citado, O'Connor vuelve sobre la misma imagen, sobre el tema del vampirismo, pero en este caso trayendo a la mente del lector la imagen zoomórfica más primitiva que se asocia con estos seres: el murciélago. Sin embargo, aunque esta solución satisface al viejo un poco más que la del gato, tampoco sirve para calmarlo del todo, porque su gato salvaje y los murciélagos de su atropellada huida, plagada de falsa valentía o de resignación cristiana, ("I here. I waitin'" –*CS*:31–,

repite hasta en tres ocasiones[188]) son dos caras de la misma moneda, algo que sabe que existe pero a lo que no quiere tener que enfrentarse. Este fragmento, una vez más, hace al lector retrotraerse a uno de los ejemplos de gótico americano más conocidos y famosos, el de Edgar Allan Poe. Indudablemente, la última de las frases que Flannery O'Connor para describir el final de la crisis del viejo Gabriel parece ser una remembranza, más de cien años después, de los últimos versos de "The Raven":

> And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
> On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
> And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming,
> And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
> And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
> Shall be lifted — nevermore! (2000:369).

Ambos hombres, Gabriel y el anónimo intelectual poeniano parecen tener el mismo fin después de librar la misma batalla. Ambos se han enfrentado a lo desconocido y a lo sobrenatural y ambos parecen haber sido derrotados, pues ambos acaban sus respectivas

[188] Con todo el simbolismo que tiene el número tres en la tradición literaria occidental, desde los tres días que pasó Jonás en el vientre de la ballena (Jn. 1, 8-2, 11) o los tres día que pasó Jesús en los Infiernos (como dice el Credo de la Iglesia Católica, véase *Catecismo de la Iglesia Católica*, Primera parte, Primera sección, Capítulo segundo, Artículo 5, Párrafo 1, donde se dice que "La Escritura llama infiernos, sheol o hades (cf. Flp. 2, 10; Hch. 2, 24; Ap. 1, 18; Ef. 4, 9) a la morada de los muertos donde bajó Cristo después de muerto, porque los que se encontraban allí estaban privados de la visión de Dios (cf. Sal. 6, 6; 88, 11-13). Tal era, en efecto, a la espera del Redentor, el estado de todos los muertos, malos o justos (cf. Sal. 89, 49; 1S. 28, 19; Ez. 32, 17-32), lo que no quiere decir que su suerte sea idéntica como lo enseña Jesús en la parábola del pobre Lázaro recibido en el "seno de Abraham (cf. Lc. 16, 22-26). "Son precisamente estas almas santas, que esperan a su Libertador en el seno de Abraham, a las que Jesucristo liberó cuando descendió a los infiernos (Catech. R. 1, 6, 3). Jesús no bajó a los infiernos para liberar allí a los condenados (cf. Cc. de Roma del año 745: DS 587) ni para destruir el infierno de la condenación (cf. DS 1011; 1077) sino para liberar a los justos que le habían precedido (cf. Cc. de Toledo IV en el año 625: DS 485; cf. También Mt. 27, 52-53)", hasta las negaciones de Pedro (Mt. 26, 69-75; Mc. 14, 66-72; Lc. 22, 54-62), repetidas en otro cuento del canon flanneriano, "The Artificial Nigger", cuando Mr. Head niega tres veces a su nieto Nelson: "Mr. Head sensed the approach of the policeman from behind. He stared straight ahead at the women who were massed in their fury like a solid wall to block his scape, 'This is not my boy,' he said. 'I never seen him before.'

He felt Nelson's fingers fall out of his flesh" (*CS*:265).

Sin embargo, en este pasaje, el Viejo Gabriel no está negando, sino afirmando tres veces. Esto también tiene su correlación en un pasaje bíblico que la joven Flannery O'Connor parece haber querido reproducir aquí, el pasaje en que Cristo pregunta tres veces a Pedro si lo quiere y Pedro contesta afirmativamente en las tres ocasiones (Jn. 21, 15-17): "Después de haber comido, preguntó Jesús a Simón Pedro: 'Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que estos?' Respondió él: 'Sí, Señor, tú sabes que te quiero'. Jesús le dijo: 'Apacienta mis corderos'. Volvió a preguntarle por segunda vez: 'Simón, hijo de Juan, ¿me amas?' Respondió él: 'Sí, Señor, tú sabes que te quiero'. Le dijo Jesús: 'Apacienta mis ovejas'. Insistió por tercera vez: 'Simón, hijo de juan, ¿me quieres?' Se entristeció Pedro de que le preguntase por tercera vez ¿Me quieres? y le dijo: 'Señor, tú lo sabes todo; tú sabes que te quiero'. Le dijo Jesús: 'Apacienta mis ovejas". Así, Gabriel parece estar indicando que está preparado para lo que tenga que sucederle a partir de ese momento, ya sea enfrentarse a los murciélagos, al gato salvaje o al juicio de Dios, del mismo modo que Pedro acepta la profecía que Cristo le hace sobre el martirio que tendrá que sufrir.

narraciones en el suelo, impotentes ante lo que sea que los amenaza, peligro que quizá ni ellos mismo alcanzan a comprender. El paralelismo entre los dos protagonistas parece, incluso querer ir más allá, pues los dos comparten una característica más: la ceguera. Ceguera física en el caso del negro de O'Connor y ceguera intelectual en el caso del estudioso de Poe, que parece haber cerrado su vida en el recuerdo de su difunta Lenore, cegándose virtualmente a todo lo demás[189].

La última gran característica gótica de este breve relato es la continua atmósfera de oscuridad. Desde sus orígenes, la literatura gótica, tanto en sus ambientaciones como en sus tramas ha presentado una indudable tendencia hacia la oscuridad. Esta oscuridad no sólo ha de entenderse como algo físico, como ausencia de luz, sino como una circunstancia que atenaza la vida de los personajes y condiciona el desarrollo de los argumentos, definiéndolos en algunas ocasiones. Magnífico ejemplo de este último caso sería el brutal desenlace de la ya citada *Uncle Silas*, donde se ve cómo el perverso Dudley, bajo las órdenes del no menos malvado Silas Ruthyn asesina a Madame de la Rougierre al confundirla con Maud:

> I remained perfectly still, with a terrible composure, crouched in my hiding-place, my teeth clenched, and prepared to struggle like a tigress for my life when discovered. I thought his next measure would be to light a match. I saw a lantern, I fancied, on the window-sill. But this was not his plan. He stole, in a groping way, which seemed strange to me, who could distinguish objects in this light, to the side of my bed, the exact position of which he evidently knew; he stooped over it. Madame was breathing in the deep respiration of heavy sleep. Suddenly, but softly, he laid, as it seemed to me, his left hand over her face, and nearly at the same instant there came a scrunching blow; an unnatural shriek, beginning small and swelling for two or three seconds into a yell such as are imagined in haunted houses, accompanied by a compulsive sound, as of the motion of running, and the arms drumming on the bed; and then another blow – and with a horrid gasp he recoiled a step or two, and stood perfectly still. I heard a horrible tremor quivering through the joints and curtains of the bedstead, the convulsion of the murdered woman. It was a dreadful sound, like the shaking of a tree and rustling of leaves. Then once more he stept to silence – and another – and more silence – and the diabolical surgery was ended. For a few seconds, I think, I was on the point of fainting; but a gentle stir

[189] Como el lector sabrá, la ceguera cumple una importante función en otras obras de Flannery O'Connor, como se tendrá ocasión de ver en su momento. Sin duda alguna, la más sobresaliente y conocida de todas ellas es su primera novela, *Wise Blood*, con el personaje de Asa Hawks y el gótico final de Hazel Motes.

> outside the door, close to my ear, startled me, and proved that there had been a watcher posted outside. There was a little tapping at the door (2000:435).

Otros ejemplos, anteriores y quizá más fundacionales del género son aquellos que pueden encontrarse en lugares como los pasadizos subterráneos de Otranto, por donde Isabella huye de las perniciosas influencias de Manfred; o también los pasadizos que unen los conventos en la novela de Matthew Gregory Lewis, que al final serán escenario de una de las escenas más tétricas de la literatura gótica: Agnes durmiendo junto al cadáver de hijo recién nacido. Conforme avanzan las décadas y se van produciendo más y distintos ejemplos de novela gótica, esta oscuridad pasará no sólo de ambientar tenebrosos lugares cerrados a hacerlo con espaciosos escenarios abiertos, donde la sensación de libertad que tanto el lector como los personajes experimentan es tan sólo una quimera, pues la oscuridad, ya sea esta de la noche, de un frondoso bosque o de los plomizos cielos que usualmente cubren las Islas Británicas, hacen que la opresión aparezca en igual medida, llevando quizá a una desesperación mayor a todo aquel que se ve envuelto en tales escenas. El último paso de este desarrollo sería el que se da ya en el siglo XIX, cuando, como ya se ha apuntado más arriba, los autores comienzan a jugar con la mezcla de los espacios externo e internos. La diferencia radica en que estos espacios internos ya no serán los del castillo o la abadía, ni siquiera los del palacio urbano o la casa burguesa, sino que se trascenderán los límites de la arquitectura para adentrarse directamente en la mente perversa de los personajes. Personajes que pasarán a estar adornados ya no sólo con la maldad casi cómica de los villanos de la primera generación, sino con atributos mucho más mundanos, como la locura, el ansia de poder, la avaricia o la obsesión. Autores como los ya mencionados Nathaniel Hawthorne o Edgar Allan Poe serán los maestros de esta nueva técnica. Como ya se puso de manifiesto en trabajos anteriores[190], algunos de sus escritos amplían la

[190] CORREOSO RODENAS:2014.

coordenada espacial incluyendo la mente de parte de sus personajes. Volviendo al empleo de la oscuridad en estas concepciones espaciales, resulta lógico el paso de una oscuridad externa a los caracteres a una interna, que emana de lo más profundo del alma de cada uno de los personajes. Los motivos para que esto suceda son muy variados, desde una enfermedad mental hasta la simple y llana maldad, pasando por estadios intermedios como una experiencia traumática o un hecho concreto que cambia radicalmente la vida de los personajes hasta convertirlos en villanos aún peores que aquellos que poblaban las obras de Walpole o Radcliffe[191].

En el relato de Flannery O'Connor la oscuridad funciona de una manera similar a todas las que se han revisado. A pesar de tratarse de una historia de una gran brevedad, la joven autora hizo en ella un gran trabajo en lo que a la construcción de los distintos tipos de oscuridad se refiere. Quizá huyendo del recorrido cronológico que se ha tenido la oportunidad de ver, O'Connor invierte los tiempos, comenzando por el último tipo de oscuridad analizado: aquel que emana del alma de los personajes. En este caso, el hecho que marca la existencia del protagonista, Old Gabriel, es el encuentro que

[191] Quizá, con respecto a este punto sería muy sugestiva una lectura freudiana de estos motivos. Sin embargo, los límites y objetivos del presente estudio no permiten adentrarse con la profundidad que sería necesaria en dicho análisis. Queda, no obstante, como puerta abierta para futuras investigaciones.
Algunos de estos personajes a los que un hecho concreto ha cambiado la vida tornándolos en poco menos que demonios andantes se han convertido en prototipos de la literatura gótica, pasando a ser poco menos que leitmotiv literarios. Por citar sólo un par de entre los más famosos, cabe destacar a Ambrosio, el protagonista de la novela "maldita" (por utilizar terminología de la época) de Lewis, a quien la lasciva tentación de Rosario/Matilda hace comenzar una vida de pecado, delito, oprobio y muerte; el otro gran ejemplo sería, sin lugar a dudas, el archiconocido Dorian Gray. Un encuentro casual en el estudio del pintor Basil Hallward con el decadente Lord Henry Wotton hacen que el joven entre en una espiral de perversión y oscuridad que lo conviertan en el más odiado de los dandis londinenses, como el propio artista advierte: "'I don't want you to meet him.'
'Mr. Dorian Gray is in the studio, Sir,' said the butler, coming into the garden.
'You must introduce me now,' cried Lord Henry, laughing.
Basil Hallward turned to the servant, who stood blinking in the sunlight. 'Ask Mr. Gray to wait, Parker: I will be in a few moments.' The man bowed, and went up the walk.
Then he looked at Lord Henry. 'Dorian Gray is my dearest friend,' he said. 'He has a simple and beautiful nature. Your aunt was quite right in what she said of him. Don't spoil him for me. Don't try to influence him. Your influence would be bad. The world is wide, and has many marvellous people in it. Don't take away from me the one person that makes life absolutely lovely to me and that gives to my art whatever wonder or charm it possesses. Mind, Harry, I trust you.' He spoke very slowly, and the words seemed wrung out of him almost against his will.
'What nonsense you talk!' said Lord Henry, smiling, and, taking Hallward by the arm, he almost led him into the house" (2011:87).

tuvo, años ha, con un gato salvaje: "'When I was a boy, there was a cat once,' Gabriel started. 'It come 'round here huntin' blood. Come in through the winder of a cabin one night an' sprung in bed with a nigger an' tore that nigger's throat open befo' he could holler good.'" (*CS*:26). Este terrible hecho, presenciado por un niño, junto con la leyenda que se ha formado a su alrededor, como lo atestigua el párrafo siguiente ("'This cat in the Woods, Granpaw. It jus' come out to git cows. Jupe Williams seen it when he gone through to the sawmill.'" –*CS*:26–) han contribuido a que las facultades mentales de Old Gabriel no se encuentren en óptimas condiciones, habiendo hecho de su vida una existencia gris (oscura, acentuada por su ceguera) pendiente tan sólo de la "presencia" del gato. Sin embargo, a diferencia de muchos de los personajes tradicionales de la literatura gótica, Old Gabriel no se convierte en un villano, al menos según el término usual de la palabra. Lo que le sucede es que, como también se ha tenido la oportunidad de ver más arriba, sí que se convierte en una especie de ente sobrenatural para su comunidad, se convierte en una especie de nexo entre el mundo real (muchas veces un mundo muy mediocre, especialmente en el medio rural sureño) y el mundo mágico y de la fantasía, el mundo, en definitiva, del mito y la leyenda. Así, el anciano ciego habría ido adquiriendo prácticamente los atributos y las funciones sociales de un chamán o de un contador de historias de las sociedades más arcaicas. Como corresponde a la pluma de Flannery O'Connor, no obstante, este contador de historias lo es en un sentido grotesco, siendo en muchas ocasiones el blanco de las burlas de sus conciudadanos. Pero no acaba la oscuridad que emana de este encuentro primigenio con el gato, sino que también contribuye a más hechos que todavía están por venir. Por un lado, es el primer contacto del joven con la violencia en su más brutal expresión, al ver a un hombre degollado. Así, como es habitual dentro de la literatura sureña[192], se asiste a un

[192] Véanse, por ejemplo, las novelas de Carson McCullers.

rito de paso entre la niñez y la edad adulta, marcando lo que reste de vida del personaje con violencia, de la que ya no podrá zafarse, no por mucho que lo intente, sino que, muy posiblemente, no se le presente la oportunidad de intentarlo. Por último, esta oscuridad derivada de este momento, como lo definiría la propia Flannery O'Connor años después, de gracia, tiene una última manifestación, que quizá tenga su origen en lo anterior. Este hombre, Gabriel, así como ya toda su familia, se verán indefectiblemente ligados a la tierra, ligados al lugar no ya tanto de origen como de encuentro con lo sobrenatural, marcando la existencia de sus posibles descendientes como mediocre y anodina. El Sur, ya libre de la esclavitud *de iure*, sigue siendo escenario para que una serie de personas nunca puedan abandonar sus fronteras, teniendo que vivir para siempre, y puede que en contra de su voluntad, en y de lo que este lugar pueda ofrecer.

Una historia similar a la anterior es la que lleva por título "The Turkey". Tanto la ambientación como el personaje principal recuerdan a aquellos que se encuentran en "Wildcat". A pesar de que el protagonista es un joven, posiblemente en los primeros años de la adolescencia, su configuración psicológica es tremendamente parecida a la de Old Gabriel. Asimismo, el factor que desencadena el hecho principal de la historia es muy parecido al encontronazo de Gabriel con el gato en sus años mozos. La diferencia radica en que, en este caso, el encuentro es con un pavo salvaje, y que no tenemos el recorrido vital del personaje para poder saber cómo influye este hecho en el devenir de su vida adulta, que se supone marcada cuando se llega al desenlace del cuento. Sin embargo, a pesar de todas las semejanzas que ambas historia presentan existe una gran diferencia entre ellas: el escenario principal de "The Turkey" difiere del de "Wildcat" no siendo un escenario urbano[193]. En este caso, Flannery O'Connor decidió optar por la utilización de uno de los escenarios más ricos de la literatura (gótica) norteamericana:

[193] Entiéndase urbano en oposición al campo porque el pueblo donde transcurre "Wildcat" no presenta las características suficientes para ser considerado un centro urbano.

los "backwoods". Como ya se ha discutido anteriormente[194], el concepto de "backwoodness" ha poblado la literatura norteamericana en general, y la gótica en particular, prácticamente desde sus orígenes coloniales. En efecto, los bosques y la separación espacio urbano-espacio rústico aparece muy acusada en la literatura gótica producida en Estados Unidos, siendo el llamado gótico sureño uno de sus mayores exponentes. A pesar de haber sido colonizado en épocas tan tempranas como Nueva Inglaterra, el Sur siempre presentó un poblamiento más disperso que el Norte, siendo frecuentes las casas aisladas rodeadas de monte y bosque, las pequeñas poblaciones sin apenas conexión con los emplazamientos colindantes[195], las granjas, las plantaciones, etc., durando este fenómeno hasta bien entrado el siglo XX[196]. El protagonista de "The Turkey", como muchos otros que pueblan la producción de Flannery O'Connor, se ve irremisiblemente arrastrado hacia "the wilderness" por una fuerza que es superior a él, simbolizada en este relato en la figura del pavo salvaje. El joven queda como atrapado con la visión del ave y tiene que seguirla, hacia lo desconocido y peligroso que representa el bosque, donde alimañas y todo tipo de peligros habitan. El pavo, así, se transforma como en un ser sobrenatural que conduce los destinos del muchacho para, como se descubrirá al final del cuento, desaparecer finalmente:

> It zigged across the middle of the field and toward the woods again. It couldn't go into the woods! He'd never get it! He dashed behind it, keeping his eyes sharp on it until suddenly something hit his chest and knocked the breath black out of him. He fell back on the ground and forgot the turkey for the cutting in his chest. He lay there for a while with things rocking on either side of him. Finally he sat up. He was facing the tree he had run into. He rubbed his hands over his face and arms and the long scratches began to Sting. He would have taken it in slung over his shoulder and they would have jumped up and yelled, "Good Lord look at Ruller! Ruller! Where did you get that wild turkey?! He kicked a stone away from his foot. He'd never

[194] Véanse Capítulos V, VI y VII.

[195] Estos dos modelos poblacionales son especialmente frecuentes en la región conocida como Appalachia, que se extiende prácticamente desde Alabama hasta Virginia Occidental, y que ha sido el escenario utilizado por autores desde el siglo XIX hasta nuestros días, siendo quizá Cormac McCarthy uno de sus últimos representantes.

[196] No debe olvidarse que la propia Flannery O'Connor vivió gran parte de su vida en una granja separada de la ciudad más cercana.

> see the turkey now. He wondered why he had seen it in the first place if he wasn't going to be able to get it (*CS*:45).

Este breve pasaje contiene algunas frases que son de especial relevancia para el objeto de estudio de esta Tesis doctoral. Por ejemplo, en las líneas citadas, el pavo aparece como la figura del tentador que intenta (y consigue) conducir al tentado Ruller hacia un destino en el que no quiere verse involucrado: el de ser un transeúnte, quién sabe si perdido, en el bosque. También, en el pasaje anterior, puede apreciarse una escena de gran contenido sobrenatural: el momento en el que el joven Ruller es golpeado por algo que consigue privarlo de su respiración y dejarlo tumbado en el suelo durante un instante, el tiempo suficiente para que el pavo avance hacia la oscuridad de los árboles. El sujeto de su ataque nunca es revelado, sino que queda a la imaginación del lector. Finalmente, hacia las últimas frases del pasaje, se descubre las que, desde ese momento en adelante, va a ser la principal presencia sobrenatural a lo largo del relato: la presencia de Dios. En efecto, Ruller parece protagonizar una escena muy evangélica de "Aparta de mí este cáliz"[197]. Más adelante, según evoluciona la historia, y una vez Ruller ha convencido al resto de adolescentes del pueblo de que el pavo ha sido puesto delante de él por Dios, Su presencia, real o sugerida, va a impregnar todas las páginas. Esta presencia se hace especialmente notable cuando Ruller cuenta a sus conciudadanos la hazaña (casi una Cruzada) que está a punto de llevar a cabo[198]:

> He guessed God had stopped him before it was too late. He should be very thankful. Thank You, he said.
>
> Come on, boys, he said, we will take this turkey back for our dinner. We certainly are much obliged to You, he said to God. This turkey weighs ten pounds. You were mighty generous.
>
> That's okay, God said. And listen, we ought to have a talk about these boys. They're entirely in your hands, see? I'm leaving the job strictly up to you. I have confidence in you McFarney.

[197] "Él se adelantó un poco, cayó rostro en tierra, suplicaba así: 'Padre mío, si es posible, que pase de mí esta copa, pero no sea como yo quiero, sino como quieres tú'" (Mt 26, 39); "Decía: '¡Abba, Padre!, todo es posible para ti; aparta de mí esta copa, pero no sea lo que yo quiero, sino lo que quieres tú'" (Mc 14, 36); "Se apartó de ellos como un tiro de piedra y, puesto de rodillas, oraba así: 'Padre, si quieres, aparta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad sino la tuya'" (Lc 22, 41-42).

[198] De nuevo aparece aquí la figura del contador de historias.

You can trust me, Ruller said. I'll come through with the goods (*CS*:49-50).

El tercer párrafo de este pasaje es quizá el más ilustrativo de todos. Ahí no sólo se aprecia la oración de Ruller, fruto de su fe y religiosidad, sino que Flannery O'Connor decidió hacer un paralelismo entre el Sur de su época y los escenarios del Antiguo Testamento: Dios, en persona, contesta a Ruller, lo llama por su nombre y le encarga una misión, la de proteger a los muchachos que decidan acompañarlo en la empresa de cazar el pavo. Sin embargo, lo realmente importante de estas líneas es el propio hecho de que Dios interviene, contesta. Así, como en el momento de la Encarnación anteriormente citado, el plano de lo sobrenatural se une con el plano de lo humano, la natural y lo cotidiano. Del mismo modo, también, Ruller McFarney es presentado como un paralelismo de los profetas y patriarcas del Antiguo Testamento (especialmente estos últimos), cuya relación con Dios se manifestaba en conversaciones personales y misiones que debían cumplir por el bien de la comunidad[199].

Una lectura distinta del mismo párrafo podría abrir la puerta a la posibilidad de que, en realidad, no existe ninguna respuesta por parte de la Divinidad, sino que todo es fruto de la imaginación de Ruller, quizá víctima de una enfermedad mental como la esquizofrenia. Sin embargo, esta segunda y más prosaica interpretación también guarda una gran relación con la literatura gótica en general, y con la literatura gótica norteamericana en particular. Se estaría, en ese caso, ante la posibilidad de que Ruller escuchase voces en su cabeza, lo que retrotraería las fuentes de Flannery O'Connor para este relato "menor" nada más y nada menos que hasta el *Wieland* de Charles Brockden Brown. Sin embargo, existe una crucial diferencia entre ambas narraciones: mientras que la misión que Theodore Wieland "recibe" consiste en asesinar a su familia, por ser considerados ídolos que lo alejaban del ideal de perfección que sólo en la renuncia

[199] Algunas de ellas de tremenda crueldad. Véase el pasaje de Abraham e Isaac: Gn 22, 1-19.

puede encontrarse, la misión de Ruller es mucho más ambigua: "They're entirely in your hands, see? I'm leaving the job strictly up to you. I have confidence in you McFarney" (*CS*:49-50). El lector querría interpretar este encargo como de protección: Dios deja a los muchachos en manos de Ruller para que ni uno sólo de ellos se pierda, como tenía Cristo encargado con los Apóstoles; no obstante, la misión no es, ni mucho menos, tan clara como esta interpretación ofrece, sino que también se presta magníficamente a cualquier otra, pues el único dato de que se dispone es que Ruller tiene absoluta libertad de actuación. Dependerá ahora de la maldad o bondad del joven el destino de estos otros muchachos.

La unión del plano sobrenatural con el plano natural a la que se ha aludido más arriba alcanzará su punto culminante en las líneas finales del relato, creado uno de los finales abiertos de más valía que consiguió componer Flannery O'Connor:

> They were in the next block before Ruller moved. Finally, he realized that he could not even see them any longer, they were so far away. He turned toward home, almost creeping. He walked four blocks and then suddenly, noticing that it was dark, he began to run. He ran faster and faster, and as he turned up the road to his house, his heart was running as fast as his legs and he was certain that Something Awful was tearing behind him with its arms rigid and its fingers ready to clutch (*CS*:53).

Como se puede apreciar, no existe una conclusión para este cuento. Nada concreto queda resuelto y todo queda en el aire. ¿Está Ruller efectivamente loco? ¿Hay efectivamente algo maligno que habita los bosques que rodean su pueblo? ¿Es ése "algo" Dios o algo más oscuro? ¿Podrá Ruller cumplir su misión, cualquier que esta sea, con la presencia de este "Something Awful"? ¿Podrá él mismo sobrevivir? Ninguna de estas cuestiones encuentra su respuesta en las líneas del relato, sino que queda a la libre interpretación de lector valorar en base a los datos obtenidos previamente. Lo que sí es cierto es que la vida de Ruller y, por extensión, la de los demás jóvenes de su entorno, jamás volverá a ser la misma tras el encuentro fortuito con el pavo salvaje.

El último grupo de relatos que cierran *The Geranium* y el grupo de "cuentos tempranos" son aquellos que Flannery O'Connor reutilizó más adelante para la composición de su primera y afamada novela *Wise Blood*[200]. Los cuentos que se incluyen dentro de esta categoría son los siguientes: "The Train"[201], "The Peeler", "The Heart of the Park" y "Enoch and the Gorilla". Sin embargo, el presente análisis se ha centrado tan sólo en uno de ellos: "The Heart of the Park". Las razones para ello son varias, siendo quizá la principal la ausencia de elementos propios de la literatura gótica en los otros[202], o su menor relevancia. El relato seleccionado, muchas veces denostado como un relato menor, o como un capítulo sin especial importancia cuando se está analizando *Wise Blood*, presenta uno de los testimonios más claros de la influencia que la literatura gótica decimonónica tuvo en la obra de la autora de Georgia. En concreto, lo que aparece en este relato es un buen ejemplo (otro) de la presencia e influencia de Edgar Allan Poe en la producción de O'Connor. En concreto, la presencia que puede apreciarse en "The Heart of the Park" es la de la misma idea que puebla el principio de "The Tell-Tale Heart"[203] (2000:792): la existencia de un ojo, símbolo de una realidad superior, que consigue volver loco a aquel que lo mira, arrojándolo al crimen (Poe) o al fanatismo religioso (O'Connor):

> Enoch ran back to him and grabbed him by the arm but Haze pushed him off absently and kept on looking in the cage. It was empty. Enoch stared. "It's empty!" he shouted. "What do you

[200] Se ha procedido a la distinción entre los que cierran *The Geranium* y el grupo de "cuentos tempranos" porque no todos los que se van a mencionar aparecieron en su MFA Thesis. De hecho, sólo "The Train" fue incluido en esta colección. Los otros tres aparecieron en diferentes publicaciones periódicas antes de 1952.

[201] Este es, sin lugar a dudas, el más conocido de todos ellos. Para su "reciclaje", Flannery O'Connor transcribió, casi palabra por palabra, el relato y lo convirtió en el primer capítulo de su novela. Sin embargo, todavía es posible apreciar algunos cambios, como por ejemplo el apellido del protagonista, que pasa de llamarse Hazel Weaver en el cuento a llamarse Hazel Motes en la novela. Otro cambio importante, más relevante todavía para lo que aquí se está estudiando, es la falta de elementos góticos en el cuento, que sí que aparecerán cuando éste se incluya en la novela, como se tendrá la oportunidad de ver más adelante.

[202] Elementos que, en algunos casos, sí que se incluirán cuando esos cuentos pasen a ser capítulos de, *Wise Blood*, como se ha explicado en la nota anterior para "The Train".

[203] Se trata, en este caso, de una influencia mucho más literal que la que analizará más adelante para el tema de la obsesión, más semántica.

> have to look in that ole empty cage for? You come on." He stood there, sweating and purple. It's empty!" he shouted; and then he saw it wasn't empty. Over in one corner on the floor of the cage, there was an eye. The eye was in the middle of something that looked like a piece of mop and the piece of mop was sitting on an old rag. He squinted close to the wire and saw that the piece of mop was an owl with one eye open. It was looking directly at Hazel Weaver. "That ain't nothing but an ole hoot owl," he moaned. "You seen them before."
>
> "I ain't clean," Haze said to the eye. He said it just like he said it to the woman in the FROSTY BOTTLE. The eye shut softly and the owl turned its head to the wall (*CS*:91).

La interpretación que se desprende del pasaje citado es que el ojo, tanto en el relato poeniano como en el flanneriano es un representante de la Divinidad: el ojo de Dios, el ojo que todo lo ve[204]. Por lo tanto, la idea que puebla la mente de ambos personajes, el narrador de "The Tell-Tale Heart" y Hazel Weaver es la misma: librarse de él, de su presencia, por saberse impuros, por tener que enfrentarse a sus propios pecados[205]. La única diferencia entre ambos protagonistas es el modo que emplean para conseguir esta liberación. Por un lado, el personaje creado por Poe recurre al asesinato y el creado por O'Connor, más grotesco y patético, a la huida. Este ojo, en ambos casos, pero quizá más en el de Flannery O'Connor, podría asemejarse a otros ejemplos de la literatura, tanto canónica como popular, algunos de los cuales ya han sido discutidos en estas páginas. Quizá, uno de los ejemplos más sobresalientes que puedan citarse en relación a este pasaje del ojo de búho es *The Picture of Dorian Gray*. En efecto, la idea es la misma. También en la novela de Oscar Wilde se muestra un objeto (inanimado en este caso) que consigue poner a un protagonista perverso y pecador frente a sus propios crímenes, con el doble objetivo de convertirlo para salvarlo y de volverlo loco para condenarlo definitivamente por medio del suicidio. La diferencia radica en que, mientras que el retrato wildeano puede ser visto por cualquier persona, siendo una manifestación

[204] Con respecto a la interpretación de este ojo como el ojo de Dios, se remite al lector a la conferencia titulada "La vida ilustrada de un escritor maldito", impartida por la Dra. Margarita Rigal Aragón el día 14 de abril de 2010 en la Facultad de Humanidades de Albacete, en el marco del curso monográfico Arte y Literatura 2010 (III Ed.).

[205] En este caso, si se asume esta teoría como cierta, debe considerarse que el cuento de Poe comienza *in medias res*, comprendiendo que ha habido una lucha interna del narrador con el ojo en un tiempo previo al de la narración.

pública de los pecados de Dorian Gray (caso como un auto de fe)[206], los ojos de Poe y O'Connor sólo tienen un efecto sobre el personaje interesado, haciendo de estos encuentros una trasmutación de la confesión de los pecados cristiana, sacramento que, al menos Flannery O'Connor, conocía de primera mano.

IX.2: *A Good Man Is Hard to Find* (1955)

Sin con *The Geranium* se decía que Flannery O'Connor había comenzado su andadura como escritora y que había sido la práctica con la que había aprendido los rudimentos de la profesión, la publicación de *A Good Man Is Hard to Find* en 1955 supuso su consagración definitiva como una de las maestras del relato corto del siglo XX en Estados Unidos[207]. Más allá de la calidad literaria de la colección, de indudable valor[208], con obras tan reconocidas como "The Artificial Nigger" o "Good Country People", cabe destacar que, con estos relatos, la senda comenzada en el anterior volumen queda firmemente pavimentada. Si en los cuentos que componen *The Geranium* los elementos góticos ya aparecen e incluso actúan como vertebradores de algunas de las piezas, en *A Good Man Is Hard to Find* estos mismos elementos van a ser la nota dominante, al menos de la mayoría de los relatos que componen la colección. Si se recuerda la tabla presentada al principio del presente estudio (véase Capítulo VII), se podrá observar como la mayor parte de títulos incluidos en el segundo apartado, es decir, el de aquellos cuentos que presentaban una más acusada influencia de la literatura gótica, pertenecen a esta colección. Además, cabe destacar que, en este volumen, más

[206] De hecho, Oscar Wilde llega a afirmar que, uno de los principales factores que aterrorizan a Dorian Gray, es precisamente el temor a que el cuadro sea descubierto y, por tanto, sus pecados puestos en la picota, metafórica y literalmente: "He himself, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences that gave rise to such strange conjecture among those who were his Friends, or thought that they were so, would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass" (2011:188).

[207] Es cierto que, tres años antes, en 1952, había publicado su primera novela, *Wise Blood*, lo que también hizo que fuera reconocida como una gran novelista.

[208] Para más información a este respecto, véase BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel: 1992.

concretamente, su historia titular, "A Good Man Is Hard to Find", constituye una de las piedras angulares, uno de los pilares sobre los que se sustenta la producción gótica de O'Connor. En este relato, junto con "The Comforts of Home"[209] aparecen prácticamente todos los elementos que van a ser, de una forma y otra, desarrollados en todos los demás. Para proceder al análisis de las historias incluidas en *A Good Man Is Hard to Find* se va a seguir el orden que dichas historias presentaban en la edición original de 1955 la cual presenta algunas diferencias de la que posteriormente se le otorgó en 1971 cuando fueron recopiladas en *Complete Stories*.

La primera de estas historias es quizá la más conocida, estudiada, debatida y antologizada de cuantas salieron de la pluma de Flannery O'Connor: "A Good Man Is Hard to Find". Este es uno de esos relatos que pueblan el imaginario de todo americano que haya tenido un mínimo contacto con el estudio de la literatura, al menos, en los últimos treinta años. Todas las colecciones de relatos flannerianos, todas las antologías de relatos del siglo XX y todas las recopilaciones de literatura sureña desde Faulkner hasta nuestros días cuentan con las presencia del demoníaco Misfit y de la no menos terrible abuela entre sus páginas[210].

La mayoría de los críticos, entre los que quizá se destaca Frederick Asals y la edición crítica y académica que hizo de este relato en 1993, han coincido, a lo largo del último medio siglo, en que la mayor complejidad y carga simbólica de la historia se concentra en la escena final, en el diálogo entre la abuela y el asesino. No es el objetivo del presente estudio negar la capital importancia de dicha escena, no sólo para el desarrollo, desenlace y simbología del relato, sino para toda la literatura norteamericana.

[209] Perteneciente a su segunda colección, *Everything That Rises Must Converge*, publicada póstumamente en 1965.
[210] Como ejemplos, cabe citar las antologías norteamericanas *Downhome: An Anthology of Southern Women Writers* y *The South in Perspective: An Anthology of Southern Literature*, o la española dedicada a Flannery O'Connor El negro artificial *y otros escritos*.

Sin embargo, debido a los postulados de los que parte esta investigación son diferentes a los que se han venido propugnando durante más de medio siglo, también se prestará la oportuna atención a otras escenas, resaltando así la belleza gótica y la gran calidad estructural que yace a lo largo de toda la historia. Los símbolos y los detalles no son algo exclusivo de esa última escena, sino que aparecen como un rosario, al que muchas veces hay que prestar una gran atención, por todo el cuento.

Prácticamente desde el principio, es posible apreciar la existencia de estos símbolos, que tienen un gran valor a la hora de enlazar este relato con la tradición gótica occidental. Quizá, el primero de todos ellos, que páginas después va a convertirse en un elemento catalizador del desenlace sea el gato que posee la familia, Pitty Sing. En el momento en que el lector confronta por primera vez este animal (más o menos una página después del comienzo), ya ha leído, aunque aún no es consciente de ello, el terrible desenlace de "A Good Man Is Hard to Find". Tanto el gato como el empeño de la abuela serán los que finalmente, provoquen el fatal accidente de tráfico en el que la familia cae en manos del preso fugado apodado "the Misfit". En la primera de estas escenas, el empeño, casi enfermizo de la anciana por llevar el gato ("She didn't intend for the cat to be left alone in the house for three days because he would miss her too much and she was afraid he might brush against one of the gas burners and accidentally asphyxiate himself. Her son, Bailey, didn't like to arrive at the hotel with a cat" –*CS*:118–) se transformará en su segundo empeño, más macabro todavía, de visitar una plantación inexistente, provocando que el gato, por razones que se intentarán explicar más adelante, pierda el control y se lo ha perder a Bailey, hijo de la anciana, cabeza de familia y conductor:

> "It's not much farther," the grandmother said and just as she said it, a horrible thought came to her. The thought was so embarrassing that she turned red in the face and her eyes dilated and her feet jumped up, upsetting her valise in the corner. The instant the valise moved, the

> newspaper top she had over the basked under it rose with a snarl and Pitty Sing, the cat, sprang onto Bailey's shoulder.
>
> The children were thrown to the floor and their mother, clutching the baby, was thrown out the door into de ground; the old lady was thrown into the front seat. The car turned over once and landed right-side-up in a gulch off the side of the road. Bailey remained in the driver's seat with the cat –gray-striped with a broad white face and an orange nose– clinging to his neck like a caterpillar (*CS*:124-125).

La simbología e importancia de estas escenas, tanto en conjunto como por separado, va mucho más allá de lo que de una primera lectura puede desprenderse. En primer lugar está la propia presencia del animal, un gato y no otra mascota. Muchos ejemplos clásicos de la literatura gótica y del folklore, entre los que sobresale "The Black Cat" (1843), de Edgar Allan Poe toman a los felinos como símbolos sobrenaturales. Existen muchos paralelismos entre el demoníaco gato poeniano y Pitty Sing. El primero de ellos, quizá el más evidente, es que ambos se convierten en la causa de la desgracia y muerte de un hombre, utilizando medios que escapan al conocimiento sensible de los seres humanos. La diferencia podría radicar en que, mientras que el gato flanneriano necesita ser activado por un ser todavía más terrible, la abuela, el poeniano actúa por sí solo, como si de un agente infernal se tratase. Ambos gatos, también, cuando causan sendas desgracias, lo hacen de una manera estructuralmente similar: volviendo de un estado hipersensorial y desconocido. Pitty Sing vuelve abruptamente de su sueño, en el que había sido prácticamente enterrado por su dueña ("The instant the valise moved, the newspaper top she had over the basked under it rose with a snarl and Pitty Sing, the cat, sprang onto Bailey's shoulder –*CS*:124–). Del mismo modo, Pluto regresa del sueño definitivo, de la muerte (en la forma del segundo gato); pues, aunque no se establezca de manera explícita su entierro, éste sí se sugiere por la posterior aparición, en forma de misteriosa imagen en un muro, tras el incendio:

> I am above the weakness of seeking to establish a sequence of cause and effect, between the disaster and the atrocity. But I am detailing a chain of facts – and wish not to leave even a possible link imperfect. On the day succeeding the fire, I visited the ruins. The walls, with one exception, had fallen in. This exception was found in a compartment wall, not very thick,

> which stood about the middle of the house, and against which had rested the head of my bed. The plastering had here, in great measure, resisted the action of the fire – a fact which I attributed to its having been recently spread. About this wall a dense crowd were collected, and many persons seemed to be examining a particular portion of it with very minute and eager attention. The words "strange!" "singular!" and other similar expressions, excited my curiosity. I approached and saw, as if graven in *bas relief* upon the white surface, the figure of a gigantic *cat*. The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal's neck (2000:853).

La muerte de Pluto, aunque más alejada del relato de Flannery O'Connor, también está presente, si bien no en el desarrollo vital de Pitty Sing, sí en la retorcida mente de su dueña. Mientras que el narrador poeniano ahorca a Pluto y deja su cuerpo colgando,

> One morning in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree; – hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; – hung it *because* I knew that it had love me, and *because* I felt it had given me no reason of offence; – hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin – a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it – if such a thing were possible – even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God (2000:852).

la anciana imagina cómo podría ser la posible muerte de su felino si lo deja solo en casa durante tres días (una vez más tres días, tres días que, en este caso, podrían haber salvado la vida de toda la familia): "[…]she was afraid he might brush against one of the gas burners and accidentally asphyxiate himself" (*CS*:118). La muerte por ahorcamiento y la muerte por asfixia son muy similares, pues ambas privan a la víctima del oxígeno necesario para vivir. Por lo tanto, se puede deducir que O'Connor muy posiblemente tenía en mente el gato (y el relato) poeniano cuando estaba construyendo la más conocida de sus narraciones breves. Finalmente, el hecho de que, tras la desgracia que ambos felinos provocan, no se vuelva a saber de ellos en lo que queda de relato (poco en el caso de Poe, una gran escena final en el de O'Connor) también hace

que se los pueda relacionar, haciendo del gato sureño de "A Good Man Is Hard to Find" descendiente directo del gato burgués de "The Black Cat"[211].

Un segundo elemento estructural importante que hila ambos momentos del cuento es el egoísmo, la falta de empatía que caracteriza a la anciana, y que va a ser su principal rasgo distintivo. El cuento se abre con una discusión familiar acerca de los pros y los contras de ir de vacaciones a Florida. La abuela, en su egoísmo, propone ir a Tennessee, un estado en el que pasó parte de su infancia y que quiere volver a visitar. Como se verá más adelante, este empeño, aunque no se satisfaga, sí que será el desencadenante de la tragedia familiar. Durante esta primera escena, puesto que la señora no quiere viajar a Florida con su familia, recibe la propuesta de sus nietos de quedarse en casa, a la que ni siquiera responde, sino que la respuesta es dada, una vez más, por los niños, conscientes de la falta de empatía de su abuela:

> "If you don't want to go to Florida, why dontcha stay at home?" He and the little girl, June Star, were reading the funny papers on the floor.
>
> "She wouldn't stay at home to be queen for a day," June Star said without raising her yellow head (*CS*:117).

Este es el momento preciso en el que los acontecimientos comienzan a concatenarse para conducir al desenlace trágico. Una y otra vez, la anciana desaprovechará todas las oportunidades para salvar a su familia, e incluso creará algunas nuevas. Sin embargo, su falta de empatía y su egoísmo continúan, construyendo un *crescendo* que hacen que pueda ser perfectamente comparada con un psicópata, alguien incapaz de ver el mal en sus acciones y de valorar el dolor que estas provocan en las personas que están a su alrededor. Cuando decide que el gato va a ir con ellos, este sentimiento vuelve a aflorar, pues la primera razón que se da sí misma para que el animal los acompañe es la

[211] Aquí podría añadirse un tercer gato que participa de esta línea de sangre de gatos maléficos en la literatura norteamericana: el que el autor contemporáneo Stephen King describe en "The Cat From Hell" (1977, 2008), el cual también provoca un accidente mortal. Sin embargo, tal comparativa excede en demasía los límites y objetivos del presente estudio, quedando emplazada para futuras investigaciones.

necesidad que éste tiene de su presencia constante: "She didn't intend for the cat to be left alone in the house for three days because he would miss her too much […]" (*CS*:118). No es que el felino pueda morir asfixiado lo que más le preocupa, sino que la pueda echar de menos. Así, la anciana se erige en protagonista de la vida de su mascota y de toda su familia, en alguien sin el cual nadie de los demás personajes del relato pueden vivir.

Esta característica psicopática de la abuela va a volver a aparecer en el momento del fatal accidente, haciéndolo además con una descripción que abre una gran vía a la imaginación: "'It's not much farther,' the grandmother said and just as she said it, a horrible thought came to her. The thought was so embarrassing that she turned red in the face and her eyes dilated and her feet jumped up, upsetting her valise in the corner (*CS*:124). Este pensamiento, horrible según la propia autora, será desvelado un poco más adelante, cuando el coche ya ha volcado y la familia se encuentra desperdigada por el suelo: "The horrible tought she had had before the accident was that the house she had remembered so vividly was not in Georgia but in Tennessee" (*CS*:125). Esta frase es muy reveladora. Por un lado, ha sido la insistencia de la abuela por ver una plantación (ahora el lector sabe que, cuanto menos, terriblemente deslocalizada) la que ha provocado que su hijo desviara el rumbo y saliera de la autovía; lo que, en definitiva, ha provocado el accidente. Por otro, Flannery O'Connor informa de que ha sido este pensamiento ha sido el que ha hecho que la dama sureña golpee al gato, provocando así el efecto consabido. Sin embargo, la explicación de la primera descripción que hace la autora de este "horrible thought" no queda totalmente satisfecha con esta solución. Antes se ha dicho que este pensamiento "[…] was so embarrassing that she turned red in the face and her eyes dilated and her feet jumped up […]" (*CS*:124). Una primera lectura puede llevar a pensar que la mujer, al ser consciente de su lapsus mental, y de

que tarde o temprano éste será descubierto, siente vergüenza, por sí misma y por el tiempo de vacaciones que va a hacer perder a su familia. Sin embargo, esta explicación no concuerda con el carácter de la anciana. Un carácter, no debe olvidarse, que es incapaz de sentir ninguna empatía y que no puede considerar ninguno de sus actos como erróneo. Además, la primera descripción que da O'Connor no es de humillación, sino de profundo terror: ojos dilatados, subida repentina de la temperatura, aceleración de las constantes vitales… Lo que habría que dilucidar a partir de este punto es la naturaleza y la causa de este terror. ¿Qué es lo que tan fieramente teme la abuela, aun habiendo recordado que la plantación a la que ella se refería no está ni siquiera cerca de donde se dirige? ¿Qué podría ser tan terrible como para penetrar las defensas y provocar los escalofríos de alguien con la mente de un psicópata?

Las soluciones más factibles son dos, y ambas son perfectamente enmarcables dentro del campo de la literatura gótica, tanto en su vertiente más clásica y "europea" como en el posterior desarrollo del gótico sureño. La primera de estas explicaciones se satisface mediante un testimonio previo de la anciana, cuando está describiendo la plantación para convencer a sus nietos y decantar, así, la balanza a favor de sus intenciones: "'There was a secret panel in this house,' she said craftily, not telling the truth but wishing she were, 'and the story went that all the family silver was hidden in it when Sherman came through but it was never found…'" (*CS*: 123). Esta invención y, lo que es más desconcertante todavía, el hecho de que este suceso, cercano al reino de la magia, de lo oscuro y lo sobrenatural nunca tuviera lugar, pero que la anciana desee que si hubiera tenido, puede llevar a pensar que hubo otros, de la misma o similar índole, que sí sucedieron mientras ella vivía allí. Esa apostilla ("[…] not telling the truth but wishing she were […]" –*CS*:123–) hace pensar que, o bien la mujer ha caído definitivamente en la locura o la demencia o, por el contrario, ha sufrido un repentino

ataque de cordura y memoria que la aterroriza más que la propia muerte de su familia. Cabe la posibilidad que la plantación, dondequiera que esté, como toda mansión antigua, enorme, aislada y cargada de historia, no estuviera totalmente libre de sucesos sobrenaturales, sucesos que la anciana, siendo poco más que una niña o una adolescente, tuvo el dudoso honor de presenciar. Es posible, si se da esta afirmación por cierta, que este fuera el momento exacto en que algo cambió en la mente de la mujer, en que dejó de ser una delicada dama sureña para convertirse en una psicópata sin escrúpulos capaz de hacer cualquier cosa para satisfacer sus intereses. Un suceso terrible, ocurrido en una edad en la que el juicio no está todavía conformado, puede destruir definitivamente el curso de un alma. La segunda explicación para el terror repentino de la abuela tendría un origen mucho más mundano, pero no por ello más alejado de la tradición gótica, en este caso, del gótico sureño. A pesar de que la abuela continuamente se refiera al lugar al que desea dirigirse como "house", no hay que olvidar que se trata de una plantación. Una vez que se ha asumido esto, no resulta difícil establecer cuáles fueron los hechos, esta vez sin atisbos de sobrenaturalismo, que tuvo que presenciar la (entonces joven) abuela. Quizá el tópico, sin entrar en mayores honduras simbólicas, sirva para explicar lo que pasó. Como postula la navaja de Ockham: en igualdad de condiciones, la explicación más sencilla suele ser la más probable. Por lo tanto, sólo habría que dilucidar cuál es la solución más sencilla en una plantación sureña de principios del siglo XX. Esta tarea, todo debe ser reconocido, no es complicada. Cayendo una vez más en el tópico, es posible que el hecho perturbador que la niña o joven tuviera que presenciar se tratase de algún tipo de episodio de violencia, casi con total seguridad violencia perpetrada contra algún afroamericano. No debe olvidarse que este momento histórico (cabe situarlo en torno a la década de 1920) es uno de los momentos álgidos de actividad del Ku Klux Klan, cuyas correrías en el Sur son tristemente célebres. También

es posible, y esto explicaría el enrojecimiento repentino de la señora, que de lo que fuera testigo o, en este caso, parte (víctima, más bien), no fuera un episodio de violencia como tal, sino un episodio de un tipo de violencia muy específico y, si cabe, más terrible que el anterior. Este segundo tipo de violencia, que también ha alimentado algunos de los tópicos más denigrantes del Sur de Estados Unidos es el relacionado con la violencia sexual. No sólo las violaciones pueblan los textos del llamado gótico sureño (y de la literatura y cultura sureñas en general) sino que se alcanzan cotas todavía mayores de horror, al añadir a estas agresiones los agravantes de pedofilia e incesto. Si se piensa cuidadosamente, es factible que la abuela, en sus primeros años de adolescencia fuera víctima de algún episodio que, tristemente, pudo aunar estas tres vertientes. Esta suposición tiene lógica si se asume que, debido a un shock postraumático, su propio cerebro decidiera bloquear ese terrible recuerdo para evitarle una muerte prematura. Así, en el momento en el que decide recordar la plantación de su infancia, y se afana por dar detalles, tanto geográficos, como de otra índole, este hecho vuelve junto con todos sus recuerdos, abriendo una puerta cerrada décadas atrás.

Una vez que el viaje ya ha comenzado, pero también en estrecha relación con el mundo de las plantaciones al que se acaba de hacer referencia, es el pasaje por el que la familia atraviesa uno de los paisajes más sublimes, románticos y góticos de la literatura: un cementerio (They passed a large cotton field with five or six graves fenced in the middle of it, like a small island. 'Look at the graveyard!' the grandmother said, pointing it out. "That was the old family burying ground. That belonged to the plantation" –*CS*:119-120–). Desde sus más primitivos orígenes, la literatura gótica ha gustado de incluir escenas en cementerios o que tengan que ver con ellos, pues el mundo de los muertos siempre ha despertado un gran interés en el imaginario de los autores góticos. Desde mediados del siglo XVIII, los "Graveyard Poets" ingleses, indiscutibles

precursores del género, comenzaron la producir ejemplos muy válidos e interesantes para mostrar la íntima relación de la literatura de corte gótico con los cementerios. Un ejemplo sobresaliente de todo esto serían los *Night-Thoughts* (1745), de Edward Young (1683-1765). Posteriormente, varios novelistas volverían a utilizar este motivo recurrentemente, con la diferencia de que, muchas veces, desde la publicación de *The Castle of Otranto* (1764) en adelante, estos cementerios, lugares de enterramiento en definitiva, van a adquirir tintes cada vez más sombríos si cabe, siendo situados en pasadizos subterráneos o criptas, como las del castillo de la novela de Walpole o de los conventos de Lewis. Además, una vez que estos cementerios entren a llenar páginas de novelas góticas ya no volverán a ser lugares de descanso eterno nunca más, sino que se convertirán en lugares de maldición en los que los justos no pueden descansar en paz y en los que los malvados continúan con sus fechorías[212]. En el lado americano del Atlántico, sobresalen los cementerios poenianos, en los que muchas veces no sólo los difuntos no gozan de reposo, sino que vuelven de sus enterramientos para seguir atormentado a los vivos, para reclamarles deudas pretéritas y para arrastrarlos con ellos en su condenación[213].

En la escena citada más arriba, sin saberlo, la familia está contemplando el final que no mucho después les va a sobrevenir: morir y ser abandonados en medio de la naturaleza, en este caso un campo de algodón y más adelante un bosque. Pero el hecho de que sean las tumbas de la familia las que se encuentran entre el algodón, y de que sea un campo de algodón precisamente lo que las rodea guarda una gran relación con el desarrollo del gótico norteamericano. En primer lugar, el algodón, en el imaginario colectivo, siempre ha estado ligado a la presencia de plantaciones en el Sur profundo de

[212] Véase, como ejemplo remarcable, dentro la literatura contemporánea, la obra del dramaturgo irlandés Conor McPherson *The Weir* (1997).
[213] Otros dos ejemplos sobresalientes serían "The Fall of the House of Usher" y "Ligeia".

Estados Unidos, y su explotación ha estado ligada a la práctica de la esclavitud. Se vuelve así a las ideas apuntadas más arriba: violencia, opresión y muerte ligadas a un entorno bucólico como puede ser el de una plantación. Es posible, por tanto, que la vista de este cementerio sea lo que comienza a desencadenar el torbellino de recuerdos que provocará que la abuela pierda los nervios y mate a su familia. Por otro lado, es muy interesante que sean las tumbas de los dueños de la plantación las que se encuentren en medio del campo de algodón, un lugar reservado a los esclavos. Este hecho puede interpretarse de la siguiente manera: es posible que la familia (el cabeza de familia cabría suponer) decidiese enterrarse en el lugar del que extrajeron su riqueza, su prestigio y su posición social, algo que también les servía para recordar tiempos pasados que fueron mejores después de la debacle de las plantaciones en 1865[214].

Pero el viaje de la familia de Atlanta continúa, continúa hacia el Sur, como más tarde se verá que lo hará el de Tom Shiftlet en "The Life You Save May Be Your Own", con todas las connotaciones que ello conlleva. Sin embargo, a diferencia del manco Shiftlet, la familia va haciendo diferentes paradas, o va teniendo diferentes vistas desde

[214] Por otro lado, este pasaje puede ser un guiño de Flannery O'Connor a uno de los sucesos más trágicos y oscuros del hemisferio occidental, y que más páginas de literatura gótica ha producido, especialmente en las últimas décadas: la revolución de Haití de 1791-1804. Durante esos años, como el lector sabrá, los esclavos africanos, acaudillados por François Dominique Toussaint-Louverture y Jean-Jacques Dessalines, se sublevaron y acabaron con la vida de la inmensa mayoría de los terratenientes blancos, infligiéndoles torturas y acabando con sus vidas de las formas más cruentas posibles. El hecho de que esta revolución estuviera inspirada por las enseñanzas de dos sacerdotes vudú o houngan (Dutty Boukman y François Mackandal) hace que también haya sido frecuentemente relacionada con lo sobrenatural (para más información sobre el proceso revolucionario haitiano, véase, por ejemplo, GEGGUS, David Patrick: *Haitian Revolutionary Studies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002. Uno de los mejores ejemplos bibliográficos que relaciona la revolución de Haití y sus consecuencias con el desarrollo de lo gótico y lo sobrenatural en Estados Unidos, desde un punto de vista de la Literatura Comparada, es la obra clásica de Teresa Goddu *Gothic America. Narrative, History and Nation* –1997–). Sin embargo, lo que es realmente interesante para el presente estudio y para la historia cultural y literaria de Estados Unidos fueron algunas de sus consecuencias. Una de las más conocidas fue la emigración forzada y apresurada de los terratenientes supervivientes, con algunos esclavos todavía afines, a otras colonias francesas del Caribe o a la gran urbe francesa de América: Nueva Orleans, por aquel entonces ya erigida como capital cultural y económica del Sur esclavista. La memoria que trajeron consigo de los terribles hechos vividos en la isla, así como los conocimientos que los africanos que los acompañaban ostentaban sobre vudú, hicieron de Nueva Orleans una de las capitales del gótico mundial, etiqueta de la que todavía en la actualidad se siente orgullosa. Por lo tanto, es posible que Flannery O'Connor esté mostrando algo de crítica social (muy escasa en su obra, por otra parte) creando las consecuencias de una ficticia rebelión de esclavos en el sur de Georgia.

sus ventanillas, toda ellas, tanto las unas como las otras, relacionadas con lo gótico y lo sobrenatural. La visión del cementerio de la plantación que se ha discutido más arriba es sólo la primera de estas "paradas" que los personajes hacen. La segunda de ellas es una con un mayor desarrollo, ya una parada en el sentido pleno de la palabra:

> They stopped at The Tower for barbecued sandwiches. The Tower was a part stucco and part wood filling station and dance hall set in a clearing outside of Timothy. A fat man named Red Sammy Butts ran it and there were signs stuck here and there on the building and for miles up and down the highway saying, TRY RED SAMMY'S FAMOUS BARBECUE. NONE LIKE FAMOUS RED SAMMY'S! RED SAM! THE FAT BOY WITH THE HAPPY LAUGH! A VETERAN! RED SAMMY'S YOUR MAN! (*CS*:120-121).

Un poco más adelante, la descripción continúa: "Inside, The Tower was a long dar room with a counter at one end and tables at the other and dancing space in the middle" (*CS*:121).

Más allá de que, como ocurría en la anterior escena reseñada con el cementerio, y como ocurrirá más adelante en otras que se traerán a colación, esta escena del restaurante venga a simbolizar otro paso más de la familia hacia su propia destrucción, como escenificación del Infierno, sí es cierto que simplemente desde un plano lingüístico y nominal esta escena está muy relacionada con la literatura gótica. Lo primero que llama la atención de la misma es el nombre del restaurante, "The Tower". Desde la Antigüedad, las torres han sido espacios cargados de un gran simbolismo[215], pues han servido como nexos de unión entre la realidad tangible y lo que está por encima de la consciencia humana, el mundo o plano de lo divino[216]. Se ha dicho que "The Tower" sería un trasfondo del Infierno al que la familia si dirige inconscientemente. En ese caso, el dueño del restaurante representaría a uno de los personajes favoritos de la novela gótica y de la tradición sobrenatural de occidente que

[215] Para una información más ampliada sobre el simbolismo de las torres véase, por ejemplo, CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Nuevas concepciones espaciales en *The Turn of the Screw*", en *Epos. Revista de Filología*, XXXI, 2015, pp. 389-404.
[216] Quizá, el primer ejemplo sea la Torre de Babel, que aparece en el Génesis (Gn 11, 1-9).

más ríos de tinta han inspirado, y por el que Flannery O'Connor sentía una verdadera obsesión[217]: el Demonio. La descripción que de él se hace cuando la familia se aproxima al falso lugar de reposo, así como la actitud que presenta, junto con su esposa, hacia June Star (la hija pequeña de la familia) hacen pensar que quizá O'Connor tuviese en mente este personaje de la tradición a la hora de construir su historia. Por ejemplo, el propio nombre del propietario ya hace recordar los tonos rojizos del fuego eterno en el que arden los condenados del Infierno; un poco más adelante, se dice que "Red Sammy was lying on the bare ground outside The Tower […]" (*CS*:121). Así, no sólo como amo del lugar, sino también como guardián del mismo, el veterano de guerra[218] aguarda a sus víctimas para recibirlas en persona antes de hacerlas entrar en la condenación eterna; finalmente, la esposa de Red Sam[219] intenta que la pequeña June Star se quede con ellos: "'Ain't she cute?' Red Sam's wife said, leaning over the counter. 'Would you like to come be my Little child?' (*CS*:121). A primera vista, puede parecer que esta elección, de entre todos los miembros de la desgraciada familia, responde a la mayor pureza de la niña. Sin embargo, como ella misma se encarga de demostrar, su ingenio y sarcasmo hacen que esté muy lejos de ese ideal de pureza que cabría esperar y que podría haber seducido a Red Sam. Uno de los ejemplos más claros de esta actitud de la niña se muestra cuando la familia tiene el accidente antes de la escena final:

> "We've had an ACCDIDENT" the children screamed in a frenzy of delight.
>
> "But nobody's killed," June Star said with disappointment […] (*CS*:125).

Por lo tanto, es precisamente la razón contraria la que hace que June Star sea la elegida: el Infierno es su sitio.

[217] Como prueban, entre otros textos, su *Prayer Journal* y sus cartas con John Hawkes.
[218] ¿La guerra entre los ángeles de Dios y los ángeles caídos? Véase, por ejemplo, *Paradise Lost*.
[219] Una posible imagen de Lilith.

A partir de esta escena será cuando comience a desarrollarse la tragedia. En el momento en que la familia abandona el restaurante de Red Sam se produce la revelación de la abuela, que hará que, tanto ella misma, como su hijo, su nuera y sus nietos acaben asesinados en una cuneta. Una vez más, Flannery O'Connor advierte, tanto a sus personajes como al lector, de que la elección tomada es la peor de todas las posibles, y que el fin está cada vez más claro y más cerca:

> Outside of Toombsboro she woke up and recalled and old plantation that she had visited in this neighborhood once when she was a Young lady. She said the house had six white columns across the front and that there was an avenue of oaks leading up to it and tow little wooden trellis arbors on either side in front where you sat down with your suitor after a stroll in the garden. She recalled exactly which road to turn off to get to it (*CS*:123).

En este pasaje, si quedaba alguna duda acerca de cuál va a ser el destino de la familia, esta queda totalmente disipada, pues se dan los detalles concretos del mismo. Por un lado, se habla de Toombsboro, cuyo nombre evoca por sí mismo la muerte y la presencia de lo gótico y lo sobrenatural. Se trataría pues de una ciudad en la que la muerte y la violencia son algo cotidiano, donde los ciudadanos viven bajo esa aura de supernaturalismo que tanto ha gustado y gusta en las narraciones góticas. Por último, Toombsboro puede ser fácilmente interpretado como "la ciudad de las tumbas" o, lo que es lo mismo, un cementerio, el segundo por el que la familia pasa en su viaje a ninguna parte. Por lo tanto, una vez más, la familia ve (aunque sin ver) el fatal desenlace que le espera unos metros más adelante. Por otro lado, la abuela recuerda, y así se lo hace saber a su familia, que la plantación está en un lugar apartado, tanto que Bailey tendrá que "[…] turn off to get to it" (*CS*:123). Así, se inicia el adentramiento definitivo en los "backwoods" sureños que serán la tumba de todos ellos. Como ya hiciera Edgar Huntly, Bailey decide, voluntariamente, adentrarse en lo desconocido, en lo que está más allá de la línea de árboles y de la autopista, el canal seguro para llegar a su destino: "'All right!' he shouted and drew the car to a stop at the side of the road. 'Will you all shut up? Will

you just shut up for one second? If you don't shut up, we won't go anywhere'" (*CS*:123).

Es ahí cuando la auténtica escena de "backwoodness" comienza. Como ya se ha explicado en secciones anteriores del presente estudio, "backwoodness" es un concepto muy recurrente de la literatura gótica norteamericana desde sus orígenes coloniales. El miedo a lo desconocido, a lo que está más allá de los límites del bosque, de la civilización, ha poblado los miedos y la pesadillas de autores, personajes y lectores estadounidenses prácticamente desde los comienzos de la historia del país, prácticamente desde 1651, cuando William Bradford (1590-1657) concluye su *Of Plymouth Plantation*, con la descripción de las primeras hostilidades por parte de los nativos. Desde ese momento hasta la actualidad, la literatura norteamericana se ha hecho eco del miedo y del recelo que los ciudadanos han sentido de lo salvaje y lo ignoto que está "out there", como demuestran algunos ejemplos recientes de autores tan populares como Stephen King (en literatura) o M. Night Shyamalan (cine)[220]. Bailey no es ajeno a esta conciencia colectiva que habita las mentes de su país, y cuando su cerebro se recupera del shock del accidente, es consciente de dónde está, y de todo lo que eso puede suponer. Sabe que se encuentra en un bosque y que, ahí, y en el estado de indefensión que se halla, sin transporte y cargando con su familia, es totalmente vulnerable a cualquier tipo de peligro, de orden humano o sobrenatural: "The road was about ten feet above and they could see only the tops of the trees on the other side of it. Behind the ditch they were sitting in there were more woods, tall and dark and deep" (*CS*:125). Si se sigue el desarrollo de la escena, al margen de la sustancial conversación entre la abuela y el Misfit, se podrá apreciar que la presencia de estos "woods" será la que marque el destino gótico, tanto de la historia como de la familia: "Behind them the

[220] Cabe citar aquí, por ejemplo, *Pet Sematary* (1983) o *The Village* (2004).

line of woods gaped like a dark open mouth" (*CS*:127); "'Como back this instant!' his mother shrilled but they all dissapeared into the woods" (*CS*:128).

Por último, para completar el análisis de esta historia y sus elementos góticos, es necesario centrar el presente estudio en el último personaje que aparece (físicamente, pues se le menciona al principio del mismo) en el relato y que, sin embargo, será el que proporcione el desenlace gótico: el Misfit. Como muchos de los personajes y, más aún, de los villanos de Flannery O'Connor[221], este personaje es un clásico villano gótico. Como su propio apodo indica, el Misfit es un inadaptado a la sociedad moderna en la que le ha tocado vivir, por lo que ha visto en la violencia y el crimen el único medio para poder expresarse con libertad y recibir la atención de un mundo que, de otro modo, sólo le habría vuelto la espalda. El lector debe ir a las causas de esta inadaptación social para entender su maldad, que se manifiesta como algo innato, ajeno a su educación, en el siguiente pasaje: "'Yes mam,' he said, 'finest people in the world.' When he smiled he showed a row of strong white teeth. 'God never made a finer woman than my mother and my daddy's heart was pure gold'" (*CS*:127). A la luz de estas declaraciones, se entiende que la maldad que puebla el alma y las acciones del Misfit tiene otras causas, diferentes de una infancia traumática o de una educación degenerada. Por lo tanto, la solución debe buscarse en su propio cerebro, en la composición psicológica del mismo: Flannery O'Connor habría compuesto aquí el retrato de un psicópata y, si el lector recuerda, serán ya dos los que estén en escena: la abuela y el villano. Por lo tanto, el acto final de matar a la anciana puede presentar dos lecturas: la obvia y superficial de acabar con la última testigo y la más velada de acaba con un igual. Quizá por esta razón no la lleve al bosque para acabar con su vida, pues ella no va a ser asesinada, sino que va a morir en un duelo, dialéctico, pero un duelo al fin y al cabo. También quizá por

[221] Quizá el más claro será Tom Shiftlet, de "The Life You Save May Be Your Own".

esta razón el Misfit se reserve el derecho a matar él mismo a la anciana, pues los demás miembros de la familia son asesinados uno a uno por sus secuaces Hiram y Bobby Lee[222].

En el siguiente relato, "The River", por primera vez aparece la religión, de cuya importancia en el imaginario de Flannery O'Connor ya se ha hablado, como algo pernicioso, que consigue modelar terroríficamente la mente de un niño hasta provocarle la muerte. Aparte de esta función temática y semántica, por primera vez también en la narrativa breve de O'Connor[223], la religión cumple una función estructural, pues todo el argumento de la historia gira en torno a ella. Se puede afirmar que, sin la introducción de la religión, este cuento jamás habría tenido lugar. Sin embargo, como muy bien ha apuntado Cynthia L. Seel en su libro *Ritual Performance in the Fiction of Flannery O'Connor* (2001), esta presencia de la religión en concreto en este relato (aunque la afirmación podría muy bien extrapolarse a otros salidos de la pluma de la autora) poco tiene que ver con lo divino y sí con lo demoníaco. Este es también uno de esos casos en los que la presencia de lo gótico o de la literatura gótica casi que aparece por omisión,

[222] Como en el "Infierno" de Danto el propio Demonio se reserve el derecho a torturar a los peores pecadores de la historia, Judas Iscariote, Bruto y Casio:
"De cómo me quedé helado y atónito/ no lo inquieras, lector, que no lo escribo,/ porque cualquier hablar poco sería./ Yo no morí, mas vivo no quedé:/ piensa por ti, si algún ingenio tienes,/ cual me puse, privado de ambas cosas./ El monarca del doloroso reino,/ del hielo aquel sacaba el pecho afuera;/ y más con un gigante me comparo,/ que los gigantes con sus brazos hacen:/ mira pues cuánto debe ser el todo/ que a semejante parte corresponde./ Si igual de bello fue como ahora es feo,/ y contra su hacedor alzó los ojos,/ con razón de él nos viene cualquier luto./ ¡Qué asombro tan enorme me produjo/ cuando vi su cabeza con tres caras!/ Una delante, que era toda roja:/ las otras eran dos, a aquella unidas/ por encima del uno y otro hombro,/ y uníanse en el sitio de la cresta;/ entre amarilla y blanca la derecha/ parecía; y la izquierda era tal los que/ vienen de allí donde el Nilo discurre./ Bajo las tres salía un gran par de alas,/ tal como convenía a tanto pájaro:/ velas de barco no vi nunca iguales./ No eran plumosas, sino de murciélago/ su aspecto; y de tal forma aleteaban,/ que tres vientos de aquello se movían:/ por éstos congelábase el Cocito;/ con seis ojos lloraba, y por tres barbas/ corría el llanto y baba sanguinosa./ En cada boca hería con los dientes/ a un pecador, como una agramadera,/ tal que a los tres atormentaba a un tiempo./ Al de delante, el morder no era nada/ comparado a la espalda, que a zarpazos/ toda la piel habíale arrancado./ 'Aquella alma que allí más pena sufre/ –dijo el maestro– es Judas Iscariote,/ con la cabeza dentro y piernas fuera./ De los que la cabeza afuera tienen,/ quien de las negras fauces cuelga es Bruto:/ –¡mírale retorcerse! ¡y nada dice!–/ Casio es el otro, de aspecto membrudo./ Mas retorna la noche, y ya es la hora/ de partir, porque todo ya hemos visto'" (2007: 283-285, Canto XXXIV, vv. 22-69).
[223] Pues sí es cierto que en *Wise Blood* este efecto ya se encuentra presente.

por un descuido de los personajes, que en principio tienen una función y una intención salvadora.

Las características góticas de esta historia, más allá del propio argumento y del desenlace del mismo, pueden y deben cifrarse en relación a los tres personajes principales y su actitud: el niño Harry Ashfield (más tarde rebautizado como Bevel), su niñera Mrs. Connin y el predicador Bevel Summers. Los tres forman un triángulo que dispone la acción para que el pobre niño acabe inevitablemente encontrado la perdición y la muerte, en un desenlace que recuerda mucho al de la novela *The Violent Bear It Away*. El cuento también puede interpretarse en términos de un conflicto entre lo antiguo y lo moderno, lo corrupto y lo puro o virtuoso. Sin embargo, si esto es así, el mensaje que deja Flannery O'Connor es aterrador, pues se puede apreciar que en la salvación y en lo puro no está más que la muerte y, lo que es peor, una eternidad en la sólo es posible la condenación. Tres son las escenas principales en las que el desenlace se va forjando y el destino de Harry/Bevel se torna cada vez más ineludible: la escena de los cerdos, la escena del bautismo y la escena final, donde se produce la muerte del niño.

Comenzando con el análisis de los personajes, es posible ver cómo todos ellos juegan un papel muy arquetípico dentro de la literatura occidental y, más concretamente de la literatura gótica. En primer lugar, siendo quizá éste el más sencillo de los tres, aparece el niño, hijo de una pareja moderna y desinhibida que ha crecido sin el cuidado de unos padres, demasiado ocupados en su disipada vida y en las continuas fiestas de las que son protagonistas. Por lo tanto, una vez más, el lector se encuentra ante un reformulación flanneriana del mito rousseauniano del buen salvaje, pues Harry no ha tenido prácticamente ninguna influencia en su devenir vital. Como la autora se encarga de demostrar, esto es un arma de doble filo, pues aunque es cierto que no ha

desarrollado los prejuicios que los adultos sí poseen, (como demuestra cuando le dice al predicador, inocentemente, que su madre está enferma), tampoco es capaz de desarrollar los instintos que podrían salvarle la vida haciéndole consciente de los peligros del mundo que lo rodea:

> "Don't forget his mamma," Mrs. Connin called. "He wants you to pray for his mamma. She's sick."
>
> "Lord," the preacher said, "we pray for somebody in affliction who isn't here to testify. Is your mother sick in the hospital?" he asked. "Is she in pain?"
>
> The child stared at him. "She hasn't got up yet," he said in a high dazed voice. "She has a hangover" (*CS*:168).

Otra cualidad negativa que este estado de semi-pureza en el que se encuentra Harry es que no puede entender el lenguaje simbólico, perdiéndose en la literalidad del mensaje que le ofrece el predicador, quien le dice que tras entrar en el río vivirá una vida mejor:

> "If I Baptize you," the preacher said, "you'll be able to go to the Kingdom of Christ. You'll be washed in the river of suffering, son, and you'll go by the deep river of life. Do you want that?"
>
> "Yes," the child said, and thought, I won't go back to the apartment then, I'll go under the river (*CS*:168).

Esta inocencia que puede observarse en el niño va a ser también una constante en los otros dos personajes principales, pues los tres comparten la característica de parecer incapaces de combatir el mundo moderno, de saber siquiera que hay algo contra lo que combatir, lo que va a provocar que el Mal (el Demonio en el universo referencial de Flannery O'Connor campe a sus anchas desarrollando toda su crueldad). Dentro de la tradición de la literatura gótica, el personaje del niño se puede asimilar a las doncellas, llevadas como corderos al matadero por los villanos para ser torturadas, violadas y asesinadas. Sin embargo, la principal diferencia radica en que, aquí, el villano (el Mal, el Demonio) es innominado y sólo aparece por omisión, como si de un agujero negro se tratase: tan sólo puede ser percibido por las acciones que desencadena, pues en ningún momento aparece, ni él mismo ni ningún personaje que claramente lo encarne.

El segundo de los personajes que se va a analizar es el propio predicador, un hombre que no es consciente del poder que tiene. En concreto, en este relato tiene la facultad de cambiar una vida o de acabar con ella, como finalmente sucede. De igual manera que ocurre con el niño, también se trata de una persona de una gran inocencia, que no ha podido desarrollar sus capacidades intelectuales hasta adecuarlas a las de un adulto plenamente funcional, habiéndose quedado en las de poco más que un Harry grande. Al igual que el niño, también es incapaz de ir más allá de la literalidad del discurso, en su caso la *Biblia*. Pero Bevel Summers ya no es un niño, es un adulto, y como tal sus opiniones y sus acciones son tenidas en cuenta por sus correligionarios, lo que provoca que, al no poder aprehender la dimensión simbólica de la religión, todos ellos queden atrapados en un mensaje vacío, fácilmente malinterpretable y, muchas veces, cruel. En ningún momento hay pruebas suficientes para afirmar que Summers quiera el mal, ni del niño ni de ninguno de sus espectadores junto al río, pero no es consciente tampoco del poder que pueden tener sus palabras, no es consciente de la responsabilidad que tiene como hombre de fe en un pueblo del Sur profundo. Sin embargo, como se ha dicho antes, ya no es un niño, los años han pasado por él y el inevitable peso de la experiencia ha hecho sus estragos, aunque haya sido en una mente poco desarrollada. Hay dos detalles en la descripción que del bautismo da O'Connor que pueden hacer pensar que el predicador, si bien no puede equipararse a los villanos de la novela gótica, sí que puede hacerlo a los frecuentes personajes secundarios que los acompañan, ayudándolos muchas veces en sus perversas acciones, bien por acto bien por omisión. El primero de estos momentos responde a un aspecto de su psique que es momentáneamente revelado, casi en un descuido, tanto de la autora como del propio personaje: después de que Mrs. Connin le diga que la madre del niño está enferma (también pecando de inocente), el predicador hace dos preguntas, una de ellas

justificable, pero la otra no: "'Is your mother in the hospital?' […] 'Is she in pain?'" (*CS*:168). Mientras que la primera de las cuestiones puede responder a una preocupación sincera por el estado real de la mujer, con el objetivo de conocer la gravedad de su mal, la segunda puede interpretarse como que responde a fines mucho más oscuros. El conocimiento o no del dolor que pudiera padecer la enferma tiene muy poca influencia en su misión: rezar para que se recupere lo antes posible. Sin embargo, en el tono ascendente de la conversación, la última pregunta se alza como una coda, como una revelación de las verdaderas intenciones del hombre. Ahora sólo queda dilucidad cuáles pueden ser estas. Es última y misteriosa pregunta puede interpretarse de varias formas, y ninguna de ellas dejaría en buen lugar la catadura moral del hombre de fe. En primer lugar, por comenzar de menos a más, la pregunta podría interpretarse como un simple impuso voyeurístico, derivado de una perversión sexual que, por otro lado, no es nada ajeno a la literatura gótica, la literatura sureña o la religión cristiana en sus más oscuras versiones. Siguiendo con la línea ascendiente en las perversiones del predicador se llegaría al nivel morboso, donde es la presencia de la enfermedad y del dolor de la mujer lo que provoca la satisfacción del hombre. Por último, en este ascenso macabro, o descenso al fondo de las cárceles de Piranesi[224], se situaría la más oscura de las intenciones que pueda concebirse, la que implicaría un impulso sádico: en esta, el hombre no sólo obtiene satisfacción en la existencia del dolor de la mujer, sino que cuanto mayor sea este, mayor será su placer, lo que le lleva a querer saber los detalles

[224] Serie de 16 aguafuertes publicados entre 1750 y 1761 y reclamados por algunos autores de novela gótica o próxima al goticismo, como, por ejemplo, Thomas De Quincey (1785-1859) en su *Confessions of an English Opium-Eater* (1820). Para más información, véase http://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640.
Esta relación de Piranesi con la literatura gótica ha sido apuntada por notables estudiosos del género, como Alan Lloyd-Smith, quien en su obra *American Gothic Fiction: An Introduction*, afirma lo siguiente: "But it was also an expression of fear of those structures and the oppresive society they suggested, as the drawings of Piranesi so powerfully indicte. Endless prison filled with balconies and buttresses that confuse perspective loom over primitive instruments of torture in these studies. Piranesi also serves well to illustrate the *atmosphere* of the Gothic, a chiaroscuro of shadows and indeterminate illumination inducing a sense of futility, despair, and the loss of hope among brutal realities of cruel and conscienceless power. The impression is awful, but also sublime" (p. 7).

para poder regodearse en ellos mientras imagina a la madre retorciéndose. Así, no es difícil comprender el segundo de los aspectos oscuros de la personalidad del predicador, que se desarrolla en el momento en el que se revela que la supuesta enfermedad de la madre de Harry no es más que una simple resaca fruto de la juerga de la noche pasa, lo que provoca el enfado del hombre, por haber sido engañado y por no ver sus ansias de macabro placer satisfechas. Sin embargo, su imagen pública hace que disimule y alce una falsa plegaria por la pronta recuperación de la señora: "The preacher looked angry and startled. The red drained out of his face and the sky appeared to darken in his eyes. There was a loud guffaw from the bank and Mr. Paradise shouted, "Haw! Cure the afflicted woman with the hangover!" and began to beat his knee with his fist" (*CS*:168). En este párrafo también puede apreciarse el segundo rasgo de oscuridad en la personalidad de Bevel Summers: su ira contenida. En el momento en el que ve que sus ansias de sadismo no pueden ser satisfechas, procede a buscar la solución más parecida que es capaz de encontrar: regodearse en su propio dolor físico, cayendo así en la práctica del masoquismo, ampliamente ligado con el anterior concepto. También ha de notarse el irónico juego de palabras que Flannery O'Connor utiliza en el pasaje citado: incluye a un nuevo personaje, (Mr. Paradise). Este nuevo hombre, con lo que ahora el lector sabe, el niño sospecha y la audiencia ignora, poco tiene que ver con el Paraíso, sino más bien con el Infierno, aunque sea un Infierno que el predicador no es capaz de evitar. En primer lugar, no es capaz de evitarlo porque es un Infierno que provoca por omisión, sin consciencia de ello[225] y, en segundo, porque su perversión es algo intrínseco a su psique, por lo que, por mucho que lo intente, no puede desligarse de ella. Bajo una convicción, falsa o no, de cara a la galería o a Dios, que pretende un fin bueno,

[225] Lo que no quiere decir que sea sin voluntad.

acaba provocando todo lo contrario, lo que, es muy probable, provocará su propia perdición en un futuro fuera del relato.

Por último nos encontramos con Mrs. Connin, quizá el personaje más complejo de esta historia. Sin embargo, a pesar de ser el más complejo en lo relativo a su evolución dentro del propio argumento es, por otro lado, el más simple en lo que concierne a su configuración mental. Las imágenes que el lector obtiene de este personaje femenino son principalmente tres: en primer lugar, se puede apreciar a una Mrs. Connin maternal, que suple o intenta suplir el papel de la madre ausente del niño. Esto también puede interpretarse en el mismo sentido que antes se ha interpretado el voyeurismo del predicador: la mujer, al carecer de hijos propios y de la esperanza de tenerlos debido a su avanzada edad, capta a Harry para su causa, como si de la misionera de una secta se tratase, llevándolo consigo al río donde Bevel Summers está ejerciendo su ministerio. Lamentablemente, este acto bienintencionado va a acabar con la muerte del niño. En segundo lugar, cuando ejerce de guía espiritual de Harry en el momento previo al fatídico bautismo, en el que la mujer está claramente convencida de que le está haciendo al niño el mayor favor posible, especialmente desde el momento anterior en que sufre la (falsa) revelación en la que descubre que Harry se llama Bevel, como su amado hombre de fe:

> "What's your name?" she asked in a drowsy voice. "I don't know but only your last name. I should have found out your first name."
>
> His name was Harry Ashfield and he had never thought at any time before of changing it. "Bevel", he said.
>
> Mrs. Connin raised herself from the wall. "Why ain't that a coincident!" she said. "I told you that's the name of the preacher!" (*CS*:159).

Así pues, al ser ella la única persona (en realidad lo es) que conoce la verdadera identidad del chaval, se considera con una misión divina especial con respecto a su

salvación, lo que la lleva a saltar en medio de la multitud que asiste al bautismo público a reclamar las santas aguas para la criatura bajo su tutela:

> As soon as he stopped singing, Mrs. Connin lifted Bevel up and said, "Listen here, preacher, I got a boy from town today that I'm keeping. His mamma's sick and he wants you to pray for her. And this is a coincident – his name is Bevel! Bevel," she said, turning to look at the people behind her, "same as his. Ain't that a coincident, though?"
>
> There were some murmurs and Bevel turned and grinned over her shoulder at the faces looking at him. "Bevel," he said in a loud jaunty voice.
>
> "Listen," Mrs. Connin said, "have you ever been Baptized, Bevel?"
>
> He only grinned.
>
> "I suspect he ain't ever been Baptized," Mrs. Connin said, raising her eyebrows at the preacher.
>
> "Swang him over here," the preacher said and took a stride forward and caught him (*CS*:167).

Esta actitud de la matrona sureña puede equipararse a otras figuras de la literatura gótica, pero siempre desde esa aura de inconciencia que impregna todo el relato. En este caso, vendría a ser una reformulación de los tentadores que aparecen en diversas novelas de la tradición gótica. Algunos de los casos más sobresalientes serían los de Rosario/Matilda en *The Monk*, la abadesa que inicia a Juliette en los caminos del vicio y las perversiones sexuales o la propia institutriz de *The Turn of the Screw*, tentadora y sugestionadora de los dos niños a su cargo. Sin embargo, como resultará obvio a ojos del lector, existe un personaje de la literatura romántica que viene a aunar las características de todos ellos: el Mefistófeles del *Fausto* de Goethe. Al igual que su homólogo en la tradición bíblica[226], el personaje del romántico alemán induce el mal en el corazón de su víctima, arrojándolo incluso en los brazos de la muerte. La principal diferencia radicaría en el hecho que Mefistófeles lo hace, en teoría de una forma

[226] Recuérdese, por ejemplo el Génesis, cuando Adán y Eva son tentados por el Demonio: "La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho. Dijo a la mujer: '¿Cómo os ha dicho Dios que no comáis de ninguno de los árboles del jardín?' Respondió la mujer a la serpiente: 'Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte'. Replicó la serpiente a la mujer: 'De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal'" (Gn 3, 1-5).

consciente y Mrs. Connin no. Sin embargo, este argumento también tiene sus lagunas, pues existen algunas consideraciones que deben ser tenidas en cuenta. Por un lado, es lícito pensar que Mefistófeles, como trasunto del Demonio religioso que es, después de su caída, no actúa ya de forma voluntaria, sino que provocar el mal sería parte del castigo divino impuesto como consecuencia de su rebelión. Por otro, entrando más en el plano del terror psicológico de finales del siglo XIX y de todo el siglo XX, también es lícito pensar que Mrs. Connin no actuase de forma completamente "libre y bienintencionada". Cabe la posibilidad de que Flannery O'Connor quisiese dibujar en caso de posesión demoníaca en este relato. Este argumento viene a reforzarlo la tesis de Cynthia Seel, quien afirma: "The 'right horror' in 'The River' would seem to be the near rape of this child, spiritually, psychologically, and literally. Yet, as he encounters and overcomes the 'rough beasts' on his heroic journey, young Bevel gathers to himself a mythic quality […]" (2001:200). Esa violación en potencia que el lector presencia vendría muy en consonancia con la teoría de una posesión demoníaca en la figura de Mrs. Connin. Se puede aventurar que, puesto que es ella la poseída, el Demonio quiera cobrarse algún alma utilizando a la mujer como medio, como transmisora de su perverso mensaje. En este contexto, el alma de Harry es la más pura, por lo que es la víctima propiciatoria perfecta para satisfacer las intenciones del Maligno. Al presentar esa falta de prejuicios, y esa falta de referencias condicionantes adultas, el niño ha crecido en estado de bondad natural, un bocado que, en el mundo moderno, y la literatura se ha encargado de demostrar que en el Sur más todavía, es cada día más difícil de encontrar.

El tercer momento en el que se muestra la inocencia inconsciente de Mrs. Connin se produce después del bautismo, cuando la niñera debe devolver al infante a la tutela de sus padres. En ese instante se produce una escena desconcertante, para los personajes y para el lector:

> "He's had a long day," Mrs. Connin said, standing with him in the door of the apartment and looking sharply into the room where the party was going on. "I reckon it's past his regular bedtime." One of Bevel's eyes was closed and the other half closed; his nose was running and he kept his mouth open and breathed through it. The damp plaid coat dragged down on one side.
>
> That would be her, Mrs. Connin decided, in the black britches – long black satin britches and barefoot sandals and red toenails. She was lying on half the sofa, with her knees crossed in the air and her head propped on the arm. She didn't get up.
>
> "Hello Harry," she said. "Did you have a big day?" She had a long pale face, smooth and blank, and straight sweet-potato-colored hair, pulled back.
>
> The father went off to get the money. There were two other couples. One of the men blond with little violet-blue eyes, leaned out of his chair and said, "Well Harry, old man, have a big day?"
>
> "His name ain'y Harry. It's Bevel," Mrs. Connin said.
>
> "His name is Harry," *she* said from the sofa. "Whoever heard of anybody named Bevel?" (*CS*:168-169)[227].

Aquí puede apreciarse como la niñera carece incluso del entendimiento necesario para molestarse en averiguar el nombre de pila del niño al que cuida, siendo así engañada por el mismo.

Esta escena, además, presenta varios detalles en los que merece la pena fijarse. En primer lugar, puede apreciarse la constante oposición entre el mundo de Mrs. Connin y el mundo de los padres de Harry. Esta diferencia radical se manifiesta desde el propio momento de la apertura de la escena, cuando la niñera y el lector se percatan de la presencia de la fiesta que está teniendo lugar en la casa, una fiesta que irá alcanzando unos tintes ascendentemente más perversos y depravados, hasta el punto de que la propia madre del niño no se da cuenta (otra inconsciencia más) del cansancio y estado deleznable general de su hijo. Estos tintes perversos se acentúan cuando el narrador

[227] Es muy interesante la paradoja dialéctica que presenta el fragmento reseñado, cuando Mrs. Connin y la madre del niño discuten acerca del nombre del mismo: "'His name ain'y Harry. It's Bevel,' Mrs. Connin said.

'His name is Harry,' she said from the sofa" (*CS*:169).

Puesto que el fatal bautismo ya ha tenido lugar, ambas tienen razón, pues Harry ha pasado a llamarse, al menos ante Dios y la comunidad fundamentalista cristiana que lo ha acogido, Bevel. Este hecho llevaría al intercambio materno que se produce entre la negligente, pero segura, madre biológica de la criatura y la bondadosa pero mortífera niñera.

anuncia la presencia de otras dos parejas en la habitación, lo que puede llevar a pensar en prácticas sexuales "anómalas", al menos para la puritana mente de Mrs. Connin, como puede ser el intercambio de parejas, u otras que se acentúan con las descripciones que se dan de la madre. Dicha descripción es muy sugestiva, pues los términos que se emplean convierten a la mujer, a la vez, en víctima y en agente sádico. Por un lado, se la presenta de negro, con las uñas rojas de la lujuria, como si de un súcubo se tratase pero, a continuación, se hace hincapié en su palidez y en el antinatural escorzo que presenta en el sofá: "That would be her, Mrs. Connin decided, in the black britches – long black satin britches and barefoot sandals and red toenails. She was lying on half the sofa, with her knees crossed in the air and her head propped on the arm. She didn't get up" (*CS*:169). Esta segunda y más perturbara parte de la descripción de la señora puede llevar a pensar, sin temor a cometer una equivocación muy exagerada, que quizá la madre no está en esa situación de forma totalmente voluntaria, sino que se encuentra en ella forzada por alguna circunstancia externa: su marido, alguna adicción, una deuda, etc. De cualquier modo, Mrs. Connin hace todo lo posible por alejar a esta mala madre de su esfera de buenas personas, distanciamiento que adquiere mayor categoría cuando, unas líneas más adelante, ese "she" utilizado para referirse a ella aparezca en cursiva, haciendo así perder su entidad humana. Hay una frase que se repite, con diferentes términos, dos veces a lo largo de la escena: "'He's had a long day'" (CS:168) y "'Did you have a big day?'" (*CS*:169) y que también esconde un gran simbolismo. En primer lugar, son las dos mujeres que se disputan la soberanía del alma del niño quienes las pronuncian; por otro lado, la respuesta es obvia: por supuesto que ha sido un gran día para el joven, un día de importancia trascendental, un día que cambiará su vida por completo, haciéndola llegar a un fin prematuro, como si de una sentencia a muerte se tratase.

Por último, la diferencia de ambos mundos puede verse en la última frase del pasaje citado, pronunciada por la madre, ya cosificada: "'Whoever heard of anybody named Bevel?'" (*CS*:169). ¿Quién ha oído nunca de nadie llamado Bevel? Obviamente, si formula esta pregunta, ella no lo ha hecho, y posiblemente ninguno de sus "invitados". Este pasaje podría presentar una lectura mucho más profunda, entendiéndose que no sólo no ha oído nunca de nadie llamado Bevel, sino que no ha oído nunca de lo que el Bevel de la historia representa: la religión y el bautismo. Por lo tanto, queda explicado el que haya mantenido a su hijo apartado de estas prácticas. Aquí es cuando la lógica de Mrs. Connin se desmorona. ¿Cómo es posible que se haya mantenido al niño alejado de los misterios de la religión? ¿Es que nadie se ha preocupado nunca de su alma? Para Mrs. Connin, bien sea movida por su inocencia, bien lo sea por la posible posesión demoníaca apuntada más arriba, esto es un pecado imperdonable, que ha puesto en peligro la vida eterna del niño. Sin embargo, paradójicamente, será su supuesta práctica salvadora la que acabe matándolo y condenándolo eternamente, pues no debe olvidarse que el infante se suicida.

Se han apuntado más arriba tres escenas clave para el desarrollo de este relato, y todas ellas guardan gran relación con la literatura gótica. Estas son: la escena de los cerdos, la escena del bautismo (a la que ya se ha prestado una especial atención) y la escena final, en la que se produce la muerte de Harry/Bevel.

La primera de las tres escenas se desarrolla en un plano anterior al bautizo, en el que el niño todavía no ha sido corrompido con los horrores de la religión fundamentalista de sus conciudadanos. Cerca de donde vive Mrs. Connin, cuando se dirige a su casa, se encuentra con unos niños que se divierten y retan su valentía diciéndole que mire sobre una tapia a un corral en el que se guardan unos cerdos:

> The three boys didn't move. Something seemed to have happened to them. They stared over his head as if they saw something coming behind him but he was afraid to turn his own head and look. Their speckles were pale and their eyes were still and gray as glass. Only their ears twitched slightly. Nothing happened. Finally, the one in the middle said, "She'd kill us," and turned, dejected and hacked, and climbed up on the pen and hung over, staring in.
>
> Bevel sat down on the ground, dazed with relief, and grinned up at them.
>
> The one sitting on the pen glanced at him severely. "Hey you," he said after a second, "if you can climb up and see these pigs you can lift that bottom board and look in thataway." He appeared to offer this as a kindness.
>
> Bevel had never seen a real pig but he had seen a pig in a book and knew they were small fat pink animals with curly tails and round grinning faces and bow ties. He leaned forward and pulled eagerly at the board (*CS*:161).

Varios son los hechos que llaman poderosamente la atención. Esta escena está concebida como un resumen interno o una advertencia dentro del relato, pues en ella, a pesar de su brevedad, están concebidas todas las características del mismo, así como su desenlace, que se encuentra anunciado. Una vez más, como ya se ha apuntado más arriba, es posible apreciar una marcada contraposición entre dos tipos muy distintos de personajes: la inocencia de Harry/Bevel y la influencia mefistofélica de los otros niños. Empezando por la segunda característica de personajes que se ha enumerado, se puede ver cómo el perverso influjo de los tres niños hace que Harry/Bevel lleve a cabo un acto que, literalmente y como ellos mismos anuncia, podría costarle la vida. Ese misterioso "'She'd kill us'" (*CS*:161), referido a Mrs. Connin puede interpretarse como un simple temor a una reprimenda por haber desobedecido una orden de un adulto, siguiendo el carácter exagerador de la infancia pero, por otro lado, puede interpretarse literalmente, haciendo al lector pensar que estos niños, carentes de la inocencia primitiva de Harry, sí son conscientes de lo maléfico que hay en la niñera, algo de lo que, muy posiblemente, ni siquiera ella se ha percatado.

El principal símbolo, y lo que hace que esta escena sea importante en el desarrollo de la trama del cuento, es la presencia de los cerdos. Desde la Antigüedad, los cerdos han sido considerados como animales impuros debido a sus prácticas

alimenticias e higiénicas, lo que ha llevado que grandes religiones a nivel mundial hayan prohibido el consumo de su carne a sus fieles, como es el caso del Judaísmo y del Islam. Sin embargo, la tradición bíblica otorga a los cerdos una función más significativa, y así queda reflejada en el Evangelio de Mateo:

> Al llegar a la otra orilla, a la región de los gadarenos, vinieron a su encuentro dos endemoniados que salían de los sepulcros. Eran tan violentos que nadie se atrevía a pasar por aquel camino. Se pusieron a gritar: "¿Qué tenemos nosotros contigo, Hijo de Dios? ¿Has venido aquí para atormentarnos antes de tiempo?" Había allí a cierta distancia una gran piara de puercos paciendo. Los demonios le suplicaron: "Si nos echas, mándanos a la piara de puercos". Jesús les dijo: "Podéis ir". Ellos salieron y se fueron a los puercos. De pronto toda la piara se arrojó al mar de lo alto del cantil, y perecieron en las aguas. Los porqueros huyeron y, al llegar a la ciudad, lo contaron todo, también lo de los endemoniados. Entonces toda la ciudad salió al encuentro de Jesús y, en cuanto le vieron, le rogaron que se retirase de su territorio (Mt 8, 28-34).

Esta asimilación de los cerdos con lo demoníaco constituye uno de esos poderosos anuncios del final del relato que tanto gustaban a Flannery O'Connor pues, dado que Harry quiere verlos, esto supone transgredir la norma establecida, como ocurrirá en el desenlace del cuento, cuando abandone su casa para volver al río en el que había sido bautizado; también es posible apreciar la presencia de un público, que lo observa y lo anima, jaleando su acción; por último, y de una forma más gráfica, Harry tiene que saltar para introducirse en una realidad paralela, ya sea esta el corral o las aguas del río.

La segunda escena clave de "The River" es la del propio bautismo en la que, una vez más, aparece el final del cuento anunciado. Puesto que este momento ya ha sido ampliamente debatido más arriba, aquí sólo se va a traer a colación una característica a la que antes no se ha prestado atención. Antes de la escena en la que Harry es bautizado y adquiere el nuevo nombre de Bevel, hay otra escena menor en la que la verdadera naturaleza de la reunión, naturaleza inconsciente para los presentes, es revelada, dando un nuevo tinte de inevitabilidad al destino de Harry. Inmediatamente, varios de los asistentes al rito se apresuran a alabar a Cristo, invocando su nombre y su intercesión en

su vida diaria. Sin embargo, la sola posibilidad abierta por un misterioso joven, del que poco se sabe, implica la posibilidad de que el Demonio también esté presente en la escena: "The boy in the river glanced at the old man quickly and raised his fist. 'Believe Jesus or the devil!' he cried. 'Testify to one or the other!'" (*CS*:166).

Por último está la escena que cierra "The River". A la luz de lo que se ha ido diciendo más arriba en el análisis previo, se puede establecer que este fragmento es una culminación de toda acción desarrollada en las páginas previas. El niño, ya albergando la dualidad Harry/Bevel, siendo ya portador de las dos naturalezas (la inocente propia y la demoníaca adquirida) inicia el proceso de autodestrucción. La primera de las acciones que el infante tiene que llevar a cabo es la rebelión: desobedecer a sus padres escapándose de casa, lo que le llevará a la perdición[228]. Su partida, además es definitiva. Así lo pone de manifiesto el siguiente pasaje:

> He got up and tiptoed into their bedroom and stood in the dim light there, looking for her pocketbook. His glance passed her long pale arm hanging off the edge of the bed down to the floor, and across the white mound his father made, and past the crowded bureau, until it rested on the pocketbook hung on the back of a chair. He took a car-token out of it and half a package of Life Savers. The he left the apartment and caught the car at the corner. He hadn't taken a suitcase because there was nothing from there he wanted to keep (*CS*:172).

Harry/Bevel es consciente de que no va a volver. Sabe que algo va a pasar que cambiará su vida, aunque no es consciente de qué.

La segunda y última de las acciones que completan esta escena es la del suicidio en sí mismo. Como ha venido siendo una dinámica constante a lo largo de todo el relato, esta acción se lleva a cabo, aparentemente, buscando un efecto totalmente opuesto. Se lleva a cabo, pues, inconscientemente, por omisión. Cuando el niño llega al lugar que será su tumba, hay una presencia que lo acompaña, aunque él no lo vea, una presencia que ya ha aparecido antes en el relato y que aquí cumple su misión final,

[228] Véase el claro paralelismo con la rebelión de Lucifer contra Dios.

desplegando totalmente su simbolismo. Esta presencia no es otra que la de Mr. Paradise, el enigmático cristiano que, casualmente, siempre está presente en el momento y en el lugar en el que un hecho sobrenatural va a tener lugar, lo que hace crecer la hipótesis de que más que Mr. Paradise, el lector y los personajes están frente a un tal Mr. Hell. Aquí será testigo del suicidio del niño:

> Bevel didn't see him at all. He only saw the river, shimmering reddish, yellow, and bounded into it with his shoes and his coat on and took a gulp. He swallowed some and spit the rest out and then he stood there in water up to his chest and looked around him. The sky was a clear pale blue, all in one piece –except for the hole the sun made– and fringed around the bottom with treetops. His coat floated to the surface and surrounded him like a strange gay lily pad and he stood grinning in the sun. He intended not to fool with preachers any more but to Baptize himself and to keep on going this time until he found the Kingdom of Christ in the river. He didn't mean to waste any more time. He put his head under the water at once and pushed forward (CS:173).

Este breve párrafo contiene un gran acopio de elementos sobrenaturales, quizá uno de los más destacados de la producción de Flannery O'Connor. En primer lugar está la ya mencionada voyeurística presencia de Mr. Paradise. El segundo elemento que apunta a que algo sobrenatural está pasando es el propio cielo, el Sol más concretamente. La descripción que la autora hace del mismo lleva a pensar que no es la estrella lo que se encuentra en escena en esos momentos, sino que Harr/Bevel, justo antes de morir, está presenciando un claro ejemplo literario de "rompimiento en gloria"[229], la apertura de los cielos para provocar la unión entre este el mundo y el siguiente. Esta hipótesis tendría mucha lógica si se tiene en cuenta la naturaleza oculta del suicidio del niño. Quizá, el pequeño no sea tan inocente como parece. Puede que Harry sea consciente de que el Demonio ha entrado en él junto con las aguas del falso bautismo. En ese caso, más que ante un suicidio, el lector se encontraría ante un asesinato liberador, como el que tiene

[229] Para una mayor información sobre este concepto véase, por ejemplo, REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las nobles artes: Para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores: contiene todos los términos... De la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado... Según el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788.

lugar al final de *The Picture of Dorian Gray*: sólo destruyendo el Mal, aunque esto provoque la autodestrucción, el personaje puede volver a ser libre:

> He looked round, and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. He had cleaned it many times, till there was no stain left upon it. It was bright, and glistened. As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead, he would be free. He seized it, and stabbed the canvas with it, tipping the thing right up from top to bottom.
>
> There was a cry heard, and a crash. The cry was so horrible in its agony that the frightened servants woke, and crept out of their rooms. Two gentlemen, who were passing in the square below, stopped, and looked up at the great house. They walked on till they met a policeman, and brought him back. The man rang the bell several times, but there was no answer. The house was all dark, except for a light in one of the top windows. After a time, he went away, and stood in the portico of the next house and watched.
>
> "Whose house is that, constable?" asked the elder to the two gentlemen.
>
> "Mr. Dorian Gray's, Sir," answered the policeman.
>
> They looked at each other, and they walked away, and sneered. One of them was Sir Henry Ashton's uncle.
>
> Inside, in the servants' part of the house, the half-clad domestics were talking in low whispers to each other. Old Mrs. Leaf was crying, and wringing her hands. Francis was as pale as death.
>
> After about a quarter of an hour, he got the coachman and one of the footmen and crept upstairs. They knocked, but there was no reply. They called out. Everything was still. Finally, after vainly trying to force the door, they got on the roof, and dropped down on to the balcony. The windows yielded easily: the bolts were old.
>
> When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master and they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognised who it was (2011:252).

Esto también explicaría por qué el Cielo se abre para recibir a un, en apariencia, suicida. Harry, así, no entraría a formar a parte de grupo de los mayores pecadores, sino, como apunta una vez más Cynthia Seel, lo haría al de los exorcistas.

Aunque con menor presencia de elementos góticos que las anteriores historias, "The Life You Save May Be Your Own" también merece ser destacada dentro de este capítulo, pues sí es cierto que está compuesta siguiendo algunos de los parámetros más clásicos de la literatura gótica. Además, como se explicará en su momento, ciertos

aspectos estructurales de este relato lo relacionan con otro también de Flannery O'Connor, creando así una especie de ciclo de cuentos góticos sureños.

En primer lugar, la acción transcurre en una granja apartada de la civilización, en un lugar aislado y al que incluso parece que no es fácil aproximarse ("desolate spot" *CS*:145). El concepto de *backwoodness* (como ya se ha dicho más arriba) ha sido un recurso de la literatura gótica norteamericana prácticamente desde la época colonial. Sin embargo, la diferencia de la granja de Lucynell Crater con el escenario anterior no consiste sólo en la localización aislada "más allá del bosque", sino que, además, es un lugar en el que no sólo se puede vivir, sino en el que efectivamente se vive y en el que se desarrollan actividades económicas, como pueden ser la agricultura y la ganadería. Resulta curioso que Flannery O'Connor esperase hasta 1955 para introducir una granja (en elemento tan característicamente sureño y también muy propio del paisaje de Iowa) en su narrativa, situando sus anteriores composiciones en poblaciones. La elección de una madre que vive sola con su hija (quien posiblemente sufre de algún tipo de retraso mental) de habitar este lugar tan apartado puede leerse en clave de seguridad y protección. Sin embargo, como se aprecia en el cuento que nos ocupa, este objetivo no siempre logra cumplirse. La inclusión de esta granja, sobre la que volverá en "The Displaced Person" puede interpretarse como una reformulación de la plantación sureña, sobre la que ya se ha debatido anteriormente cuando se analizaba "A Good Man Is Hard to Find". Nuevos y más pobres tiempos exigen que los modelos del Viejo Sur se modernicen y se adapten no quedando, sin embargo, exentos de los peligros a los que se enfrentaron sus predecesores.

Después de la escena inicial en que Mr. Shiftlet se presenta a Mrs. Crater y su hija, aparece una de frase con un gran contenido simbólico y que no hace sino confirmar que el conocimiento que O'Connor tenía de la literatura victoriana era mucho mayor de

lo que la crítica le ha atribuido tradicionalmente. El personaje de Shiftlet, "a tramp" como lo define Mrs. Crater, afirma, en referencia a la decadencia moral de los tiempos modernos que "The world is almost rotten" (*CS*:146). Más allá de la carga gótica intrínseca que esta frase contiene, con su mesianismo y el trasfondo de un mundo donde nunca más se podrá vivir tranquilo[230], es una afirmación que consigue retrotraer al lector a 1891, en concreto a la ya mencionada *The Picture of Dorian Gray*. En efecto, en capítulo XV de dicha novela, aparece una conversación entre Dorian Gray, Lord Henry and Lady Narborough en la que se afirma lo mismo usando palabras muy similares[231]. Si se asume que Mr. Shiftlet, un hombre de mundo y con una gran experiencia vital está en lo cierto, entonces el escenario que crea Flannery O'Connor (muy en consonancia con su estética y sus creencias) es todavía peor de lo que puede parecer en primera instancia. Si es cierto que "the world is almost rotten" personajes como The Misfit, Hazel Motes O. E. Parker o el propio Shiftlet son perfectamente asumibles como normales y cotidianos y actos tan deleznables y bestiales como el asesinato de una familia al completo no sería una escena extraordinaria, sino en algo más que, macabramente, forma parte de la vida cotidiana[232]. Un posible lectura de esto sería que, si el mundo está podrido, su fin está cerca, por lo que todos los signos, prodigiosos y terribles que anunciara el Apocalipsis pueden aparecer en cualquier momento, amenazando con destruir la placidez de la existencia de los moradores de este mundo. Es cierto que el mundo está podrido, pero no todo el mundo, sino tan sólo el mundo al que Flannery O'Connor pertenece, el mundo que le ha tocado experimentar y que, para escarnio de su Sur natal, refleja en sus obras, presentándolo ante la platea del mundo,

[230] Como ya hiciera Edith Wharton en referencia al momento finisecular.
[231] "'*Fin de siècle*,' murmured Lord Henry.
'*Fin du globe*,' answered his hostess.
'I wish it were *find du globe*,' said Dorian with a sigh. 'Life is a great disappointment'" (2006:149).
[232] Sobre el último de los ejemplos expuestos, como se verá a continuación, es posible que Shiftlet tenga un conocimiento privilegiado y de primera mano.

para que sus pecados, aunque ya hayan sido pagados según la corriente general de pensamiento[233], no caigan en el olvido.

La escena que tiene lugar inmediatamente a continuación, aunque no se puede calificar de eminentemente gótica, sí que guarda relación con algunas de las cuestiones que el gótico intenta resolver, especialmente conforme va avanzando el siglo XIX: ¿Qué es verdad? ¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad que se puede/debe creer y cuál no? Algunas obras, como la Henry James *The Turn of the Screw*, tratan de ser un compendio de todos estos debates, sin ofrecer ninguna posible solución definitiva, sino simplemente ofreciendo un plano en el que tenga cabida todas las opciones posibles. La verdad y la realidad siempre han formado parte de las cuestiones capitales que la literatura gótica ha intentado, ya responder, ya complicar. La inclusión de espectros, muertos que vuelven de sus sepulturas, fantasmas del pasado, monstruos, vampiros, etc., no hace sino complicar la realidad cotidiana, al tiempo que la enriquece, haciendo que el lector llegue a un punto en el que ya no sepa lo que debe creer, lo que es lícito tomar por válido y lo que debe ser desdeñado por pertenecer al campo de no "no científico", de la superchería o de la tradición popular[234]. Por lo tanto, cuando Shiftlet anuncia su ya clásico párrafo sobre su propia identidad, no está haciendo otra cosa que recoger todas estas tradiciones, pero también la de los dobles, los *doppelgänger*, tan típicos de la literatura gótica, con ejemplos tan conocidos por todos como William Wilson o Jekyll/Hyde. Sin embargo, existiría una radical diferencia entre los casos anteriores y

[233] Recuérdese el ya clásico pasaje de *Mystery and Manners* en el que afirma, en referencia a la aseveración de Walker Percy de que la razón de que el Sur produjera tantos buenos escritores es "Because we lost the War": "He didn't mean by that simply that a lost war makes good subject matter. What he was saying was that we had our Fall. We have gone into the modern world with an inburnt knowledge of human limitations and with a sense of mystery which could not have developed in our first state of innocence – as it has not sufficiently developed in the rest of the country" (*MM*:59).

[234] A este respecto no debe olvidarse que muchos postulados religiosos, que tan en cuenta tenía O'Connor, han ido siendo modificados por el tiempo, muchas veces por las propias autoridades religiosas, al entenderse que la tradición popular no forma parte de esa religión más "racional" que se ha venido buscando durante el siglo XX, alejada de las "supersticiones religiosas" que se practicaban anteriormente, y de las que el Sur no se vio exento, pues harto conocido es el caso del vudú de Nueva Orleans, por citar un ejemplo universalmente tratado.

Tom Shiftlet: mientras que los otros sólo "crean" o "desarrollan" una persona o personalidad paralela, Shiftlet crea hasta tres. Una vez más, la simbología del número tres está presente. Así, Flannery O'Connor, a través de Tom Shiftlet, crea tres personas, como tres personas son también las que componen la Trinidad

> "Lady," he said, "nowadays, people'll do anything anyways. I can tell you my name is Tom T. Shiftlet and I come from Tarwater, Tennessee, but you never have seen me before: how you know I ain't lying? How you know my name ain't Aaron Sparks, lady, and I come from Singleberry, Georgia, or how you know it's not George Speeds and I come from Lucy, Alabama, or how you know I ain't Thompson Bright from Toolafalls, Mississippi?" (*CS*:147-148).

No se puede terminar el análisis de "The Life You Save May Be Your Own", sin hacer mención de dos aspectos muy importantes que componen, por un lado el desarrollo de la obra y, por otro, su desenlace. Estos aspectos son la pareja paradigmática que componen los propios personajes de Tom Shiftlet y Lucynell Crater (hija) (aunque también la madre será analizada) y el "viaje de novios" que le forastero y la hija hacen hacia Mobile.

Comenzando con los personajes, concretamente con Tom Shiftlet, se puede apreciar una gran similitud con otros personajes flannerianos, que no son sino una trasposición de personajes clásicos de la literatura occidental en general, y de la literatura gótica en particular. Como ya se dijo en su momento en referencia al Misfit, Shiftlet caería dentro de la categoría de villanos góticos, en la que también podrían incluirse otros personajes de la producción de la autora de Georgia, como Hazel Motes, Francis Marion Tarwater o los tres preadolescentes de "The Circle in the Fire". Puesto que esta tipología de personaje ya ha sido ampliamente desarrollada más arriba, cuando se estaba analizando "A Good Man Is Hard to Find", no es necesario detenerse en ella de forma detallada aquí. Sin embargo, sí que resulta muy curiosa la introducción que Flannery O'Connor hace en este relato de un segundo personaje paradigmático de la

literatura gótica: la doncella gótica o doncella en apuros, que es principalmente quien sufre los desmanes y abusos del anterior tipo, concluyendo muchas veces con su propia muerte. En "The Life You Save May Be Your Own", este personaje estaría encarnado por la joven Lucynell Crater quien, como ya se ha dicho más arriba, padece algún tipo de minusvalía mental, lo que le causa, entre otras cosas, una sordera congénita. Por lo tanto, no sólo se refiere O'Connor a una mujer que, debido a su mala suerte o a su inferior fortaleza física haya caído en manos de un seductor o de un asesino, como es, por ejemplo, el caso de Antonia en *The Monk*. En este escenario sureño, en este mundo prácticamente podrido que la escritora dibuja y en el que Shiftlet firmemente cree, la caída en desgracia de la joven no podía ser tan sencilla ni tan bondadosa. Aquí, la doncella que se nos presenta es una que, en ningún momento, va a tener ninguna posibilidad en la lucha por su inocencia o por su vida, primero, debido al continuo encierro que ha vivido en la granja de su madre y, segundo, debido al encierro más cruel todavía que ha vivido dentro de su cuerpo, un encierro del que ni siquiera ha sido consciente durante sus pocos años de vida. Este sentido de inocencia viene reforzado por las continuas referencias del propio Shiftlet, especialmente después de convertirse en su marido, en la que la compara con un ángel: "She looks like and angel of Gawd" (*CS*:154). Así, la profanación que Tom comete alcanza las cotas más altas que jamás podría alcanzar, pues ataca directamente a la divinidad, a una creación directa de Dios, atacando, así, al propio Dios. Esta profanación viene anunciada algunos párrafos más arriba, en el momento inmediatamente posterior a que el enlace civil ha sido llevado a cabo. En el momento en que la madre de Lucynell dice: "It satisfied the law" (*CS*:153), este vagabundo, este *wanderer*, que recorre el mundo buscando como única recompensa la satisfacción de sus necesidades materiales y de sus apetitos, le responde lacónica y tajantemente: "It's the law that don't satisfy me" (*CS*:153). En una primera lectura de

esta breve conversación podría extraerse la conclusión de que lay que no le satisface es la ley de los hombres, la ley civil, la ley de Estados Unidos. Esto sería fácilmente comprensible en alguien que vive en los caminos, al margen de la sociedad, al margen de la propia ley, en alguien, en definitiva, que ha hecho de su existencia algo alegal. Sin embargo, una lectura más profunda de estas líneas puede llevar a un lector cauteloso a a volver a plantearse la gran importancia que para Flannery O'Connor tenía la religión. De este modo, la ley que no satisface a Shiftlet no sería únicamente la ley de los hombres, sino también la Ley de Dios; no sólo la ley veterotestamentaria que recibió Moisés y que se concreta en los Diez Mandamientos, sino la Ley que la Iglesia[235] ha ido desarrollando a lo largo de los siglos y que, fundamentalmente, atañe a la vida cotidiana de los hombres. Por lo tanto, el resentimiento que la oscura figura de Shiftlet guarda para con el mundo tendría también su ramificación sobrenatural en un resentimiento hacia la divinidad y todo lo que ella representa. De este modo, atentar contra un ángel, un ser etéreo creado para el solaz de Dios, sería lo más cerca que llegará a estar nunca del que se supone su verdadero y final objetivo: cumplir con el postulado nietzscheano de "matar a Dios". Si se analiza con un poco más de profundidad el tipo de atentado que el vagabundo perpetra contra Lucynell, se podrá apreciar que este no es ningún tipo de atentado físico en sentido explícito: la joven no es maltratada, ni violada[236], ni asesinada, como sí que ocurriría en una novela gótica clásica. Sin embargo, no puede decirse que la joven resulte bien parada ni mucho menos, pues el final de su presencia en el cuento la presenta abandonada por su marido (con el que sólo ha compartido unas horas de matrimonio y ninguna de intimidad) en su luna de miel. Por otro lado, el hecho que Lucynell sea abandonada en un bar de carretera, un lugar de paso, donde nadie conoce a nadie, sin ninguna explicación y teniendo en cuenta su discapacidad, hacen

[235] En cualquiera de sus manifestaciones.
[236] Recurso este que, paradójicamente, nunca aparece en la producción de Flannery O'Connor más allá, como se verá en su momento, de la velada violación que tiene lugar en "Good Country People".

que este abandono sea total y definitivo, haciendo que sea prácticamente imposible que la muchacha pueda volver a su lugar de origen.

Hay dos circunstancias de este abandono que contribuyen a acentuar todavía más todo lo que se ha venido exponiendo: el atentado de Shiftlet contra la divinidad y la indeleble huella que tan terrible hecho va a dejar en la doncella. Para poderlo ver con más detenimiento, es necesario remitir al lector al texto, pues hay un párrafo clave, justo en el momento previo a que el abandono efectivamente tenga lugar, que presenta un tablero magnífico y cargado de simbolismo:

> Occasionally he stopped his toughts long enough to look at Lucynell in the seat beside him. She had eaten the lunch as soon as they were out of the yard and now she was pulling the cherries off the hat one by one and throwing them out the window. He became depressed in spite of the car. He had driven about a hundred miles when he decided that she must be hungry again and at the next small town they came to, he stopped in front of an aluminum-painted eating place called The Hot Spot and took her in and ordered her a plate of ham and grits. The ride had made her sleepy and as soon as she got up on the stool, she rested her head on the counter and shut her eyes. There was no one in The Hot Spot but Mr. Shiftlet and the boy behind the counter, a pale youth with a greasy rag hung over his shoulder. Before he could dish up the food, she was snoring gently (*CS*:154).

Varios son los detalles de esta escena a los que hay que prestar atención, pues está magníficamente construida. El primero de ellos puede suponer un pequeño canto de esperanza en este mundo casi podrido en el que todo es desidia y maldad: la joven, por ignorancia, por instinto o por inspiración divina, comienza a lanzar las cerezas por la ventanilla del coche, quizá para poder reencontrar el camino de vuelta a su casa. Sim embargo, este infantil recurso de poco le valdrá, pues Shiftlet se asegura de su plan (o su impulso) no tenga ningún cabo suelto. Como el narrador dice, la pareja viaja cien millas, lo que en los años cincuenta y en un medio completamente rural podría equivaler a una separación definitiva, lo que lleva a acentuar la sensación de aislamiento y desamparo que va a sufrir Lucynell cuando su marido se marche sin ella. Este sentimiento viene terriblemente acrecentado por la última imagen del párrafo citado: la

joven duerme cuando su marido la abandona. Cuando se despierte y se enfrente a lo irreal de la situación, es probable que nunca llegue a saber a ciencia cierta si está despierta o si sigue soñando, y si su madre, Shiftlet y su matrimonio fueron alguna vez reales, lo que provocaría el mayor sentimiento de desesperanza y desasosiego que pueda imaginarse. Volviendo al atentado que Tom comete contra la divinidad, esta escena es la guinda a tan macabro pastel, pues ni siquiera el lugar donde Lucynell es abandonada se deja al azar. El nombre del restaurante es "The Hot Spot", una probable referencia al Infierno. Así, Shiftlet consigue su más alta venganza, encerrando a un ángel de Dios en los dominios del Demonio, un encierro del que nunca tendrá ninguna posibilidad de escapar. De este modo, el vagabundo castiga a Dios robándole una de sus más preciadas pertenencias y entregándosela a su enemigo, en venganza a todo lo que él considera que Dios le ha robado a lo largo de los años, comenzando por su brazo.

Antes de finalizar esta sección, resulta preciso hacer referencia a Lucynell Crater madre. Esta mujer vendría a compartir con Shiftlet el epíteto de "villano gótico". Sin embargo, se trataría de un tipo de villano bastante particular, pues sería el villano que proporciona al villano auténtico los medios necesarios para perpetrar sus maldades. Además, su villanía también consistiría en el hecho de que, a pesar de deber ser garante de la seguridad e inocencia de su hija, de la que es madre y guardesa, se convierte en su ejecutora al entregarla, literalmente, al primero que pasa. Un desglose de estas tipologías puede ser hallado en algunas de las obras más clásicas y aclamadas de la literatura gótica. Un primer ejemplo se encontraría, una vez más, en esa obra enciclopédica que es la novela de Matthew Gregory Lewis. Ahí, Rosario/Matilda, pero también Elvira, actúan ofreciendo la inocencia y la vida de Antonia al perverso Ambrosio, la una por maldad y la otra por negligencia y exceso de confianza. Sin embargo, el desenlace es el mismo: la adolescente termina violada y asesinada tanto por

la acción de la monja demoníaca como de su amante madre. En el relato de Flannery O'Connor, ocurre algo parecido, aunque no puede evitar pensarse que Mrs. Crater no actúe movida por una falsa inocencia, pues deja bien claras sus intenciones en el pasaje en el prácticamente la vende a Shiftlet:

> The next day he began to tinker with the automobile and that evening he told her that if she would buy a fan belt, he would be able to make the car run.
>
> The old woman said she would give him the money. "You see that girl yonder?" she asked, pointing to Lucynell who was sitting on the floor a foot away, watching him, her eyes blue even in the dark. "If it was ever a man wanted to take her away, I would say, 'No man on earth is going to take that sweet girl of mine away from me!' but if he was to say, 'Lady, I don't want to take he away, I want her right here,' I would say, 'Mister, I don't blame you none. I wouldn't pass up a chance to live in a permanent place and get the sweetest girl in the world myself. You ain't no fool,' I would say."
>
> "How old is she?" Mr. Shiftlet asked casually.
>
> "Fifteen, sixteen," the old woman said. The girl was nearly thirty but because of her innocence it was impossible to guess.
>
> "It could be a good idea to paint it, too," Mr. Shiftlet remarked. "You don't want it to rust out."
>
> "We'll see about that later," the old woman said.
>
> The next day he walked into town and returned with the parts he needed and a can of gasoline. Late in the afternoon, terrible noises issued from the shed and the old woman rushed out of the house, thinking Lucynell was somewhere having a fit. Lucynell was sitting on a chicken crate, stamping her feet and screaming, "Burrddttt! Bdurrddtttt!" but her fuss was drowned out by the car. With a volley of blast it emerged from the shed, moving in a fierce and stately way. Mr. Shiftlet was in the driver's seat, sitting very erect. He had an expression of serious modesty on his face as if he had just raised the dead. That night, rocking on the porch, the old woman began her business at once. "You want you an innocent woman, don't you?" she asked sympathetically. "You don't want none of this trash."
>
> "No'm, I don't," Mr. Shiftlet said.
>
> "One that can't talk," she continued, "can't sass you back or use foul language. That's the kind for you to have. Right there," and she pointed to Lucynell sitting cross-legged in her chair, holding both feet in her hands.
>
> "That's right," he admitted. "She wouldn't give me any trouble."
>
> "Saturday," the old woman said, "you and her and me can drive into town and get married" (*CS*:151-152).

La actitud mercantilista de la madre poco se diferencia de aquella que presentaban las malvadas y lascivas abadesas que aparecen en las novelas del marqués

de Sade[237]. Por otro lado, puede apreciarse la maldad intrínseca de la mujer, capaz de poner precio a su hija (un precio bastante bajo, un coche viejo) y de venderla a un hombre cuyas intenciones no conoce y del que nada sabe.

El segundo aspecto importante que se mencionaba más arriba es el propio viaje que los recién casados emprenden. Ese viaje es hacia Mobile, o lo que es lo mismo, hacia el extremo sur de Alabama y de Estados Unidos, una zona tan pintoresca como marcada por la historia y la geografía. Una región asolada por el peso de la historia del estado y del Sur, así como por la actuación de continuos huracanes que han azotado sus costas, reduciendo la ciudad prácticamente a sus cimientos. No son tanto estas características como su propia geolocalización las que hacen que este destino contenga un gran simbolismo y sea un componente estructural muy importante en el desarrollo del relato. Mobile simboliza el fin, el fin de todo, el fin de la tierra, el fin de la civilización y el fin de la ley. Por lo tanto, no resulta extraño que Shiftlet emprenda ese viaje durante su luna de miel: precisamente, alcanzando su destino conseguirá alejarse de todo aquello que siempre ha repudiado; y no debe olvidarse que ahora, gracias a su transacción-matrimonio, cuenta con los medios necesarios para hacerlo de una forma eficiente y rápida. El simbolismo de este viaje, como el lector habrá deducido, guarda una estrecha relación con la literatura gótica. Shiftlet es un *wanderer* y, como tal, ahora se dispone a emprender su último viaje, aquel que le llevará a donde quiere estar. Sin embargo, Shiftlet no está solo en su travesía. Con el viajan todos aquellos personajes que, a lo largo de prácticamente dos siglos, han hecho un camino análogo navegando entre las páginas de la novela gótica. Tres serían los principales dentro de esta categoría: Victor Frankenstein, John Melmoth y Arthur Gordon Pym.

[237] Quizá el mejor ejemplo de esta actitud sea la de las monjas que aparecen en la primera parte de *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice*, donde se entregan, ellas mismas y todas las novicias bajo su mando, a todo tipo de prácticas pecaminosas y profanas.

Aunque la relación con los dos primeros sea un poco más ambigua, no debe olvidarse que ambos viajaros (o vagaron) buscando alcanzar unos límites: los límites de mundo en el Polo Norte Frankenstein[238] y los límites de su propia alma Melmoth. Con el tercero el esquema se invierte, pues el personaje poeniano, hijo de un sureño como es, no puede buscar la huida y la salvación en una aventura septentrional, sino que tiene que dirigir sus pasos y, con ellos los destinos de su tripulación, hacia el último Sur: el Polo Sur. Tom Shiftlet, un personaje más mediocre que los anteriores, pero cuya alma atraviesa una zona similar de zozobra, tiene que asemejarse a ellos intentando alcanzar los límites del mundo, de su mundo: el Sur.

El siguiente cuento que se va a analizar es "A Temple of the Holy Ghost"[239]. Al igual que el anterior, este relato no presenta tantos elementos góticos como, por ejemplo "A Good Man Is Hard to Find" o "The River". Sin embargo, esta historia es uno de los pocos ejemplos en los que Flannery O'Connor trata de forma abierta el tema del Catolicismo. Es también un buen ejemplo en el que desarrolla su gusto por lo macabro, así como por la delgada y difusa línea que separa lo "normal" de lo gótico en la vida cotidiana[240].

El propio tema central de la historia, así como su título, ya guardan un gran simbolismo sobrenatural. Ese Espíritu Santo al que hace referencia el encabezado del relato, y del que ya se debatido más arriba, puede ser fácilmente interpretado como una presencia sobrenatural en la vida de los personajes de este cuento, que los lleva a plantearse cuestiones y problemas que, de otro modo, jamás habrían tenido que afrontar.

[238] Y también Robert Walton.
[239] Se ha decidido obviar el relato "A Stroke of Good Fortune" debido a su escasa relevancia para el presente estudio.
[240] En palabras de Claire Kahane: "[…] in Flannery O'Connor's "A Temple of the Holy Ghost," the imprisoning physicality of the Gothic house is transfouwrmed into the spiritual temple as O'Connor explores the transcendent, unseen possibilities of hermaphroditic power" (1985:348).

Una vez más, como ya ocurriera en "The River" son los niños los protagonistas, y los que van a soportar sobre sus espaldas el peso de la influencia gótica y sobrenatural de este relato. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en la trágica aventura de Harry/Bevel, los niños de este cuento no van a sufrir directamente las acciones del Mal, sino que simplemente se van a erigir como teóricos del mismo. Con sus meditaciones sobre el martirio y la maldad, los tres niños protagonistas de esta historia van a ser los únicos teólogos que consiguió crear la pluma de Flannery O'Connor. Ni sus sacerdotes católicos, ni sus predicadores evangelistas consiguen alcanzar un conocimiento mayor sobre la Divinidad que los tres niños que pueblan las páginas de "A Temple of the Holy Ghost"[241]. Esto puede explicarse debido a la segunda característica principal del cuento: los tres niños, de 12 y 14 años, entrando en el mundo de la adolescencia, están en un momento híbrido de sus vidas, en el aún conservan la inocencia de la infancia, pero en el que ya tienen nociones de lo corrupto que es el mundo en el que van a pasar el resto de sus existencias. Sin embargo, no serán las bondades de la religión lo que centre los debates de los tres preadolescentes, como no lo será de casi ningún personaje de O'Connor, reflejando el verdadero estado de la religiosidad sureña. Como ya hiciera Dorian Gray décadas antes[242], será el sacrificio y lo macabro del Cristianismo lo que centre el interés de los tres primos, como se pone claramente de manifiesto en su disertación sobre qué ocurriría en una segunda época de persecuciones, regodeándose en lo más oscuro de la práctica religiosa:

> She could stand to be shot but not to be burned in oil. She didn't know if she could stand to be torn to pieces by lions or not. She began to prepare her martyrdom[243], seeing herself in a pair of tights in a great arena, lit by the early Christians hanging in cages of fire, making a gold dusty

[241] Quizá el único que puede competir con ellos es Hazel Motes.
[242] Como se narra en el capítulo IX (XI): "It was rumoured of him that he was about to join the Roman Catholic Communion; and certainly the Roman ritual had always a great attraction for him. The daily sacrifice, more awful really than all the sacrifices of the antique world, stirred him as much by its superb rejection of the evidence of the senses as by the primitive simplicity of its elements, and the eternal pathos of the human tragedy that it sought to symbolize" (2011:194).
[243] Como la propia Flannery había hecho, como lo pone de manifiesto su *Prayer Journal*.

> light that fell on her and the lions. The first lion charged forward and fell at her feet, converted. A whole series of lions did the same. The lions liked her so much she even slept with them[244] and finally the Romans were obliged to burn her but to their astonishment she would not burn down and finding she was so hard to kill, they finally cut off her head very quickly with a sword and she went immediately to heaven. She rehearsed this several times, returning each time at the entrance of Paradise to the lions (*CS*:243).

Hay varios aspectos del párrafo citado que llaman poderosamente la atención. La primera de ellas es el conocimiento que la niña tiene (a pesar de su corta edad) de las horribles torturas infligidas a los primeros cristianos, como la cocción en aceite o la muerte en la hoguera. Pero la niña no sólo piensa en estos terribles castigos como algo abstracto, como algo que puede leer en un libro de Historia, sino que lo hace de forma concreta, aplicándolo a sus carnes. Este pasaje, debido a su componente masoquista lo tiene mucho en común con la literatura gótica[245]. De igual forma, ha de tenerse en cuenta el carácter onírico del pasaje, pues las atrocidades que Flannery O'Connor describe no son sino fruto de la desbocada imaginación de la niña mientras duerme. Así, con este relato, Flannery O'Connor abriría una vía de conexión para su producción con la literatura gótica: la vía del sueño o, más bien, la de la pesadilla. El sueño y sus influencias han sido muy importantes para el desarrollo de la novela gótica, pudiéndose llegar a afirmar que sin el componente de la pesadilla de Horace Walpole, *The Castle of Otranto* nunca habría visto la luz, como él mismo afirmó:

> I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic had in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate. The work grew on my hands, and I grew fond of it –add that I was very glad to think of anything rather than politics–. In short I was so engrossed with my tale, which I completed in less than two months, that one evening I wrote from the time I had drunk my tea, about six o'clock, till half an hour after one in the morning, when my hand and fingers were so weary, that I could not hold the pen to finish the sentence, but left Matilda and Isabella talking, in the middle of a paragraph. You will laugh at my earnestness, but if I have amused you by retracting with any fidelity the manners of ancient days, I am content, and

[244] Como le ocurre al profeta Daniel en Babilonia: Dn 6, 17-25.

[245] Componente que comparte con otros conocidos personajes flannerianos, como pueden ser el predicador Bevel Summers en "The River" o el propio Hazel Motes, quien en la escena final de *Wise Blood* comienza a auto-infligirse castigos corporales.

> give you leave to think me as idle as you please (carta de Horace Walpole a William Cole, British Library Add. MS 5952 f.41. Reproducida en TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014, pp. 11-12).

Sin embargo, para Flannery O'Connor era algo nuevo, pues nunca antes había utilizado este recurso en sus cuentos o en su ya publicada novela *Wise Blood*, y tan sólo volvería a él años más tarde, de forma muy breve, en una de las últimas historias que escribió, "Revelation", en la que también se muestra el sueño de su protagonista, Ruby Turpin, un trasunto adulto de la niña que aquí ha conocido el lector. Esta imagen de pesadilla puede interpretarse según diferentes ópticas. La primera de ellas es la de la influencia católica que la niña viene sufriendo debido a su internamiento en un colegio de monjas[246]; la segunda, por otra parte, sería la que ligaría a la joven con la literatura gótica, bien se explique la pesadilla como fruto de una enfermedad mental o bien se lo haga mediante un desarrollado gusto por lo macabro. Esta última posibilidad sería la más complaciente a la hora de establecer "A Temple of the Holy Ghost" dentro del canon del gótico flanneriano.

La segunda gran innovación que Flannery O'Connor introduce en este relato es la presencia del monstruo. En este caso, se trata de un "freak" de los que tanto abundaban en las ferias sureñas en los años de vida de la escritora. Su malformación o monstruosidad consistía en ser hermafrodita. Al igual que ocurre con la pesadilla, es la primera vez que O'Connor utiliza un monstruo para componer las implicaciones góticas de su relato. Sin embargo, aunque la introducción del monstruo pueda resultar muy atractiva, esta no ocurre en un plano literal, sino que se ha de volver a mirar a los sueños perversos de la niña para encontrarse en su presencia, aunque en este caso su imaginación se halle movida por el relato que de la feria le han hecho sus primos:

[246] Influencia que también puede apreciarse en el propio título del relato, pues ese templo del Espíritu Santo es lo que las niñas de dicho colegio son adoctrinadas para ser.

> She lay in bed trying to picture the tent with the freak walking from side to side but she was too sleepy to figure it out. She was better able to see the faces of the country people watching, the men more solemn than they were in church, and the women stern and polite, with painted-looking eyes, standing as if they were waiting for the first note of the piano to begin the hymn. She could hear the freak saying, "God made me thisaway and I don't dispute hit," and the people saying. "Amen. Amen."
>
> "God done this to me and I praise Him."
>
> "Amen. Amen."
>
> "But he has not."
>
> "Amen."
>
> "Raise yourself up. A temple of the Holy Ghost. You! You are God's temple, don't you know? Don't you know? God's Spirit has a dwelling in you, don't you know?"
>
> "Amen. Amen."
>
> "If anybody desecrates the temple of God, God will bring him to ruin and if you laugh, He may strike you thisaway. A temple of God is a holy thing. Amen. Amen."
>
> "I am a temple of the Holy Ghost."
>
> "Amen."
>
> The people began to slap their hands without making a loud noise and with a regular beat between the Amens, more and more softly, as if they knew there was a child near, half asleep (*CS*:246).

Esta inclusión del monstruo también hace retroceder varias décadas la influencia recibida por Flannery O'Connor, en concreto, una vez más, al período romántico de principios del siglo XIX. No es difícil establecer una semejanza entre el "freak" descrito por O'Connor y la criatura que sale del laboratorio de Victor Frankenstein. No es que lo que ven los primos en el relato flanneriano esté compuesto por fragmentos de otros cuerpos, al menos en un sentido literal, sino que, al ser hermafrodita, presenta las características más opuestas de los organismos masculino y femenino: las sexuales. Así, puede afirmarse que esta criatura también está compuesta por dos fragmentos, no ya distintos, sino opuestos:

> It had been a freak with a particular name but they couldn't remember the name. The tent were it was had been divided into two parts by a black curtain, one side for men and one for women. The freak went from one side to the other, talking first to the men and then to the women, but everyone could hear. The stage ran all the way across the front. The girls heard the freak say to the men, "I'm going to show you this and if you laugh, God may strike you the same way."

> The freak had a country voice, slow and nasal and neither high nor low, just flat. "God made me thisaway and if you laugh He may strike you the same way. This is the way He wanted me to be and I ain't disputing His way. I'm showing you because I got to make best of it. I don't dispute hit." Then there was a long silence on the other side of the tent and finally the freak left the men and came over onto the women's side and said the same thing (*CS*:245).

El propio "freak" reconoce que su aspecto y su malformación son el resultado de la voluntad de su creador, en este caso Dios, lo que es un nuevo punto de conexión con la novela de Mary Shelley.

Flannery O'Connor siempre reconoció que "The Artificial Nigger" era su historia favorita, así como su mayor logro literario[247]. Más allá de entrar en debates sobre si esto es verdadero o no, lo cierto es que el relato presenta algunas características que lo hacen merecedor de, cuanto menos, estar entre esas piezas literarias próximas al gótico. Se puede afirmar que no presenta el mismo nivel de goticismo que, por ejemplo, otras historias de la colección como "A Good Man Is Hard to Find" o "Good Country People"; no obstante, existen algunas características del relato que sí hacen que sea oportuno traerlo a colación en el marco del presente estudio.

La primera de todas ellas es un pequeño detalle que normalmente pasa desapercibido en los análisis que de esta historia se hacen. Cuando Mr. Head y su nieto Nelson entran en el tren que ha de llevarlos a la infernal Atlanta, y por fin hallan su vagón, se encuentran con otro pasajero, que ocupa el mismo habitáculo que ellos. La descripción que la escritora hace de éste es muy esclarecedora: "The he saw a pale ghost-like scowling at him beneath the brim of a pale ghost-like hat. His grandfather, looking quickly too, saw a different ghost, pale and grinning, under a black hat" (*CS*:253). Esta imagen, que ambos personajes ven pero que a cada uno les afecta de forma distinta, guarda una gran relación con un subgénero de la literatura gótica muy

[247] Como se puede ver en, por ejemplo, en su carta dirigida a "A" fechada el 6 de septiembre de 1955, en la que afirma: "I supposed 'The Artificial Nigger' is my favourite" (*HB*:101). Más tarde, el 10 de marzo de 1957, en una misiva dirigida a su amiga Maryat Lee, vuelve sobre el mismo tema: "'The Artificial Nigger' is my favourite and probably the best thing I'll ever write" (*HB*:209).

popular durante el siglo XIX y la primera mitad del XX: el relato de fantasmas o de aparecidos. Con ejemplos tan sobresalientes como *The Turn of the Screw*[248] o los relatos de Edith Wharton[249], el género ha salpicado la literatura occidental con un rosario de obras, de mayor o menor calidad literaria, que han ayudado a construir el imaginario de los pobladores de Europa y Norteamérica ante el Más Allá. La experiencia de abuelo y nieto es similar a la de todos los personajes que los precedieron en los múltiples relatos de fantasmas anteriores a "The Artificial Nigger". Ambos ven algo, aunque a ambos les provoca una reacción distinta. Sim embargo, el hecho de que ambos lo vean es muy significativo: la figura fantasmal, bien sea con un sobrero "[…] pale ghost-like" (*CS*:253), bien con uno negro, está ahí, y los va a acompañar durante todo el trayecto hasta la ciudad. Una vez allí, sus caminos se separarán, pero la estela del "fantasma" no les abandonará ya durante toda la jornada, pues, como se verá más adelante, la ciudad que aparece en esta historia está compuesta, y aparece descrita, como un Infierno o Purgatorio dantesco, el cual podría muy bien ser el destino final de un alma que viajara en tren. Además, este fantasma no sería un fantasma típico, que "habita" un lugar concreto, hechizándolo a él y a sus moradores, sino que sería una nueva categoría, un "fantasma errante", como lo que acaba prácticamente convirtiéndose el propio Melmoth, o como lo que es el protagonista de la leyenda del judío errante, que ya aparece en *The Monk*[250].

El segundo gran aspecto que relaciona este cuento con la literatura gótica sería el lugar donde viven Mr. Head y su nieto huérfano. Este lugar es uno más de los *backwoods* tan presentes en la literatura norteamericana, muy alejado de la civilización ni de ningún otro lugar habitado, como se pone de manifiesto en el último párrafo de la

[248] En la que las apariciones, reales o no también afectan a cada personaje de forma distinta.
[249] Entre los que cabe destacar, por ejemplo, "The Lady's Maid's Bell", "Mr. Jones" o "All Souls'".
[250] Para más información sobre el judío errante, véase ANDERSON, George K.: *The Legend of the Wandering Jew*. Providence, RI: Brown University Press, 1965.

historia: "Nelson, composing his expression under the shadow of his hat brim, watched him with a mixture of fatigue and suspicion, but as the train glided and disappeared like a frightened serpent into the woods, even his face lightened" […] (CS:270). Esta descripción, así como el propio hecho de que los personajes sean abuelo y nieto, y que vivan solos, junto con la obsesión religiosa del anciano, puesta de manifiesto al principio del relato ("He might have been Vergil summoned in the middle of the night to go to Dante, or better, Raphael, awakened by a blast of God's light to fly to the side to Tobias" –CS:250–); y ("The slop jar, out of the shadow and made snow-white in the moonlight, appeared to stand guardo ver him like a small angel" –*CS*:250–), hacen que existan una mucho paralelismos entre esta historia y la segunda novela de la autora, *The Violent Bear It Away*[251]. Parece como si este cuento supusiera una precuela de la novela, como si narrara lo que ocurrió antes de la muerte del viejo y del arrebato evangélico del nieto.

Por último está la estructura del relato en sí misma, organizada en torno al leitmotiv del descenso *ad ínferos*, desde el mismo momento en el que los dos personajes llegan a la ciudad, hasta el momento en el que deciden abandonarla para no volver. Las similitudes de este relato con la Divina comedia dantesca también son palpables, como la propia escritora pone de manifiesto ya al principio del texto: "He might have been Vergil summoned in the middle of the night to go to Dante […]" (*CS*:250). Más adelante, nuevos detalles, como el empeño del viejo de caminar en círculos para evitar perderse, hacen que estas similitudes sean aún mayores. El descenso a los infiernos se va acentuando con cada paso que dan, llegando a perderse y a separarse el uno del otro. Los dos puntos culminantes de este descenso, los que definitivamente les hacen ver que deben volver a su anodina pero segura existencia rural, son la negación del abuelo para

[251] Del mismo modo se apuntó la existencia de paralelismos entre otras composiciones flannerianas, como es el caso de "A Good Mand Is Hard to Find" y "The Life You Save May Be Your Own".

con el nieto y el encuentro con la estatua del negro. El primero de estos eventos se produce cuando el niño tiene un encontronazo con una matrona en un barrio de color y es acusado de haberle roto el tobillo a la señora. En el momento en el que se le piden responsabilidades al viejo, este no vacila en responder: "'This is not my boy,' […] 'I never seen him before'" (*CS*:265). Este es el momento en el que ambos, separados, alcanzan el mayor grado de deshumanización, llegando a no reconocerse el uno al otro. Es este momento en el que, al igual que Dante, llegan a lo más profundo del Infierno, de su infierno personal, que supondría la separación definitiva, tras la cual ninguno de ellos podría sobrevivir mucho tiempo. Sin embargo, es este también el momento en el comienza su redención, en el que se reúnen y vuelven a caminar juntos, hacia arriba esta vez, hacia la salvación. No obstante, será necesario ir un paso más allá, algo que definitivamente ayude a juntarlos de nuevo: la estatua de cerámica. Esta segunda escena es un momento epifánico para los dos, equiparable a la escena anteriormente descrita en la que se encuentran con el fantasma en el tren. Especialmente para el niño, es un momento en el que la presencia de lo sobrenatural el casi palpable, como si ambos hombres se encontrasen frente a una divinidad:

> Mr. Head stood looking at him silently until Nelson stopped at a Little distance. Then as the two of them stood there, Mr. Head breathed, "An artificial nigger!"
>
> It was not possible to tell if the artificial Negro were meant to be young or old; he looked too miserable to be either. He was meant to look happy because his mouth was stretched up at the corners but the chipped eye and the angle he was cocked at gave him a wild look of misery instead.
>
> "An artificial nigger!" Nelson repeated in Mr. Head's exact tone.
>
> The two of them stood there with their necks forward at almost the same angle and their shoulders curved in almost exactly the same way and their hands trembling identically in their pockets. Mr. Head looked like and ancient child and Nelson like a miniature old man. They stood gazing at the artificial Negro as if they were faced with some great mystery, some monument to another's victory that brought them together in their common defeat. They could both feel it dissolving their differences like an action of mercy. Mr. Head had never known before what mercy felt like because he had been too good to deserve any, but he felt he knew now. He looked at Nelson and understood that he must say something to the child to show that

> he was still wise and in the look the boy returned he saw a hungry need for that assurance. Nelson's eyes seemed to implore him to explain once and for all the mystery of existence.
>
> Mr. Head opened his lips to make a lofty statement and heard himself say, "They ain't got enough real ones here. They got to have an artificial one" (*CS*:268-269).

También es significativo el hecho de que las figuras de los personajes se asimilen ("Mr. Head looked like and ancient child and Nelson like a miniature old man" –*CS*:269–). Este matiz vendría a reforzar la teoría de la precuela, pues no debe olvidarse de que en *The Violent Bear It Away*, la acción se desencadena cuando Francis Marion Tarwater, el nieto, asume el rol de su difunto abuelo. Finalmente, la última frase de la historia cierra este ciclo dantesco: "'I'm glad I've went once, but I'll never go back again'" (*CS*:270). Al igual que Dante al contemplar las miserias del Infierno no desea ver nada más y huir lo más pronto posible, tal es el terror que tiene que enfrentar, así Nelson decide que su cupo de civilización está completo:

> De cómo me helado y atónito,
> no lo inquieras, lector, que no lo escribo,
> porque cualquier hablar poco sería.
>
> Yo no morí, mas vivo no quedé:
> piensa por ti, si algún ingenio tienes,
> cual me puse, privado de ambas cosas (2007:283, vv. 22-27).

Pero este descenso a los infiernos, esta experiencia dantesca, no sólo va a tener tintes y repercusiones negativas, sino que, en Nelson, va a tener un efecto esclarecedor. Al igual que los personajes de la literatura puritana y de la literatura de frontera (quizá los mejores ejemplos aquí sean Charles Brockden Brown y James Fenimore Cooper) experimentaban sensaciones nuevas y, de algún modo, abrían su conocimiento al mundo después de haber abandonado la seguridad de sus asentamientos, de forma voluntaria (Hester Prynne) o no (Mrs. Mary Rowlandson) y haberse adentrado en lo que hay más allá del bosque, así, el joven protagonista de "The Artificial Nigger" sufre un efecto

parecido, sólo que él no se adentra en el bosque, sino que lo abandona para ir a la jungla urbana que es la ciudad. Allí, sus ojos se abrirán a nuevos objetos y a nuevas personas y, aunque esta experiencia no siempre es positiva, sin duda contribuye a que vuelva cambiado a la casa de su abuelo:

> After they walked along, Nelson began to distinguish details and take note of the store Windows, jammed with every kind of equipment – hardware, drygoods, chicken feed, liquor. They passed one that Mr. Head called his particular attention to where you walked in and sat on a chair with your feet upon two rests and let a Negro polish your shoes. They walked slowly and stopped and stood at the entrances so he could see what went on in each place but they did not go into any of them. Mr. Head was determined not to go into any city store because on his first trip here, he had got lost in a large one and had found his way out only after many people had insulted him (*CS*:258).

Como si de un urbanita Edgar Huntly se tratase, el niño comienza a ver una serie de lugares, muchos de los cuales albergan peligros de los que no es consciente todavía. Es ahí cuando aflora la experiencia (pero también los más desarrollados prejuicios) del viejo, que hacen que la mente del joven se forje con una imagen negativa e infernal de la ciudad, ayudando a condicionar toda su vida futura, en la que ya no podrá desligarse de este influjo. La ciudad, como un ente sobrenatural al otro lado del bosque, marcará su existencia provocando un arrebato religioso que, como después se verá, puede que llegue a su eclosión en la novela *The Violent Bear It Away*.

El siguiente relato, "A Circle in the Fire", vuelve a presentar un gran número de elementos góticos entre sus páginas siendo, además, uno de los cuentos en los que la imaginación de Flannery O'Connor alcanzó mayores cotas de crueldad. Como se verá más adelante, este relato es también uno de los mayores ejemplos de presencia de lo *uncanny* que es posible apreciar un la producción de la autora de Georgia. "A Circle in the Fire" es también una historia que está muy bien construida, siguiendo el *crescendo* en la acción típico de la literatura gótica, alcanzando un clímax de destrucción y horror

raras veces tan bien perfilado en la producción de O'Connor[252].Todo comienza con una descripción pintoresca, casi bucólica de los alrededores de la granja de Mrs. Cope. Espacio que aparece representado como si de una postal se tratase, un lugar en el que no es pensable que, unas horas más tarde, se desencadene el horror. La descripción del emplazamiento se acompaña con la de los dos personajes femeninos principales de la historia, retratados del siguiente modo:

> Sometimes the last line of trees was a solid gray-blue wall a little darker than the sky but this afternoon it was almost black and behind it the sky was a livid glaring white. "You know that woman that had that baby in that iron lung?" Mrs. Pritchard said. She and the child's mother were underneath the window the child was looking down from. Mrs. Pritchard was leaning against the chimney, her arm folded on a shelf of stomach, one foot crossed and the toe pointed into the ground. She was a large woman with a small pointed face and steady ferreting eyes. Mrs. Cope was the opposite, very small and trim, with a large round face and black eyes that seemed to be enlarging all the time behind her glasses as if she were continually being astonished. She was squatting down pulling grass out of the border beds around the house. Both women had on sunhats that had once been identical but now Mrs. Pritchard's was faded and out of shape while Mrs. Cope's was still stiff and bright green (*CS*:175).

Este comienzo guarda muchos paralelismos con otras grandes producciones del género gótico desde sus mismos orígenes pues, si se recuerda, las líneas iniciales de *The Castle of Otranto*, con la descripción del castillo y de los adornos que se han preparado para la boda de Isabella y Conrad poco hacen presagiar los terribles hechos, naturales y sobrenaturales, de que esos muros van a ser testigos poco después: "Young Conrad's birth-day was fixed for his espousals. The company was assembled in the chapel of the castle, and every thing ready for beginning the divine office, when Conrad himself was missing" (1998:18).

Sin embargo, un lector atento podrá apreciar que no todo es alegría en la descripción dada, sino que ya hay síntomas de lo que está por venir. La primera de estas señales es el propio cielo y la luz que infunde que, como en muchos relatos de Flannery O'Connor, se encarga de presagiar el horror. En este caso, el narrador informa de unos

[252] Quizá el otro gran ejemplo sea "The Comforts of Home".

extraños cambios que se han producido en el cielo, incluyendo la línea del bosque bajo la influencia de este siniestro fenómeno: "Sometimes the last line of trees was a solid gray-blue wall a little darker than the sky but this afternoon it was almost black and behind it the sky was a livid glaring white" (*CS*:175). Tal y como la autora describe, el cielo se ha puesto ceniciento, y los árboles se han vestido de luto; ello anuncia el cierre de la narración, en el que la granja, el bosque y los personajes serán pasto del fuego y de tres criaturas que parecen haber salido del mismísimo Infierno. En segundo lugar es necesario fijarse en la actitud de la mujer que acompaña a la dueña de la granja, Mrs. Pritchard, en apariencia una mujer rural sureña normal, pero quien, en el momento en el que abre la boca, echa por tierra todas las preconcepciones que se tenían de ella: "'You know that woman that had that baby in that iron lung?'" Mrs. Pritchard said (*CS*:175). ¿Qué manera es esa de iniciar una conversación y un relato? Más allá de interesarse por el estado de la granja, de la que su futuro depende tanto como el de Mrs. Cope, esta mujer se centra en un episodio macabro, presumiblemente acaecido a alguien de la vecindad, lo que acentúa el carácter psicopático y perverso que esta señora, como tantos personajes flannerianos, comparten[253]. No es la alegría por el nacimiento de un bebé entre sus conocidos lo que centra sus pensamientos, sino la enfermedad que éste padece, una enfermedad que ha de ser grave a juzgar por el tratamiento que tiene que recibir. La frase aparece en el texto de forma repentina e inesperada, pues inmediatamente después, el narrador retoma su descripción de las dos mujeres. Sirve, sin embargo, para que la voz del texto pase de lo abstracto del paisaje a lo concreto de los dos personajes femeninos y la granja.

Es también muy significativa la situación de la granja, pues esta se encuentra al otro lado de la línea de árboles. Así, Flannery O'Connor optó por localizar la acción en

[253] Recuérdese el ejemplo de Mrs. Greenleaf, quien gusta de coleccionar y enterrar noticias macabras extraídas de los periódicos.

los *backwoods*, pero en unos *backwoods* muy peculiares, pues el peligro y el terror no están dentro sus límites, sino que vienen de fuera, invirtiendo así una polaridad que había permanecido inalterable desde la época colonial: siempre el peligro lo habían sufrido los que se habían adentrado en el bosque y habían cruzado sus límites; ahora, los límites del bosque serán el único lugar seguro ante la oscura amenaza que se cierne sobre la granja y sus habitantes.

Estos elementos perturbadores a los que se está haciendo alusión no son otros que los tres jóvenes que aparecen de la nada, sin que nadie sepa a ciencia cierta de donde vienen ni, mucho menos, sus perversas intenciones[254]. De igual modo, como ya se ha apuntado en relación con el comienzo de relato, la primera imagen que se da de ellos no permite ver de lo que van a ser capaces, aunque sí que contribuye a mostrarlo con algunas pequeñas pistas: "Mrs. Cope didn't even answer this. Mrs. Pritchard folded her arms and gazed down the road as if she could easily enough see all these fine hills flattened to nothing. She saw the three boys who had almost reached the front walk by now. 'Lookit yonder,' she said. 'Who you reckon they are?'" (*CS*:178). Mrs. Pritchard, con su visión casi profética (ejemplificada en esa cualidad de ver las colinas allanadas), es la primera capaz de prever lo que se avecina, sabiendo que hay algo perverso y oscuro en los tres jóvenes que se aproximan. Este presagio volverá a aparecer cuando le refiera a Mrs. Cope, quien aún no ha sido capaz de ver el peligro, lo siguiente:

> "You seen that suitcase?" Mrs. Pritchard asked. "What if they intend to spend the night with you?"
>
> Mrs. Cope gave a slight shriek. "I can't have three boys in here with only me and Sally Virginia," she said. "I'm sure they'll go when I feed them."
>
> "I only know they got a suitcase," Mrs. Pritchard said (*CS*:181).

[254] Al igual que ocurre con Tom Shiftlet en "The Life You Save May Be Your Own", el lector y los personajes han de fiarse de la palabra de los tres adolescentes.

El temor de Mrs. Cope, aunque existente, es mucho menor de lo que debería en realidad. Ella sólo teme las habladurías de sus vecinos y de sus empleados o, como mucho, algún tipo de escena indecorosa entre los muchachos y su hija, también adolescente. Sin embargo, el temor de la otra mujer va mucho más allá. La posibilidad que plantea de que los tres jóvenes tengan la intención de quedarse en la granja, quizá como empleados, es sólo un recurso para trasladar la atención de Mrs. Cope hacia lo que de verdad preocupa a su amiga: la maleta. Es en ese objeto en el que Mrs. Pritchard y el narrador ponen un mayor énfasis, dejando la puerta abierta a todo tipo de posibilidades, a cual más perversa que la anterior. Mrs. Pritchard, con su "conocimiento" de la perversidad del mundo, es capaz de albergar pensamientos que no pasaría por ninguna otra mente "normal", como que la intención de los tres jóvenes sea obtener un placer muy diferente del sexual que teme Mrs. Cope, provocando el dolor y la muerte de los habitantes de la granja, la cual, al estar aislada, es el entorno perfecto para llevar a cabo un acto psicopático de estas características[255].

La escena en la que aparecen los jóvenes, por otra parte, guarda un gran paralelismo con la que se narra en el *Génesis*, cuando Dios envía tres ángeles a presentarse a Abraham:

> Se le apareció Yahvé en la encina de Mambré estando él sentado a la puerta de su tienda en lo más caluroso del día. Alzó la mirada y vio que había tres individuos parados a su vera. Inmediatamente acudió desde la puerta de la tienda a recibirlos, se postró en tierra y dijo: "Señor mío, si te he caído en gracia, no pases de largo cerca de tu servidor: Que traigan un poco de agua, os laváis los pies y os recostáis bajo este árbol. Yo iré a traer un bocado de pan; así repondréis las fuerzas. Luego ya seguiréis vuestro camino, que para eso habéis acertado a pasar a la vera de este servidor vuestro". Respondieron ellos: "Hazlo como has dicho" (Gn 18, 1-5).

Al igual que el patriarca bíblico, la dama sureña ofrece su hospitalidad a los desconocidos, sabiéndolos procedentes de una realidad lejana y superior, ya sea esta el

[255] En este sentido, "A Circle in the Fire" guarda una gran relación la película austriaca dirigida por Michael Haneke *Funny Games*.

Más Allá, o la ciudad, situada más allá de la línea del bosque. En ambos casos, también, los tres misteriosos seres van a ser portadores de un componente sobrenatura: el milagroso embarazo de Sara y la dramática destrucción de la granja. La diferencia radica en la naturaleza de estos "dones": mientras que el primero de ellos se interpreta como algo bueno[256], al segundo es el que provoca el desenlace gótico de la historia.

Pero los jóvenes no son lo que cree Mrs. Cope, y sí lo que teme Mrs. Pritchard. Existen un factor que ayuda a que la incauta dueña de la granja no se percate de la verdadera naturaleza de lo que está sucediendo en su propiedad: conoce a los muchachos, al menos al líder. Se trata del hijo de un antiguo empleado, muerto en extrañas circunstancias en Florida tras haber abandonado la granja. Esto ofrece lo que puede ser un móvil para los terribles hechos, más allá de la perversa mente de los tres adolescentes: la venganza. Es posible que el mayor de los tres culpe a Mrs. Cope de la desgracia de su familia, desencadenada tras abandonar la propiedad de la viuda. Pero el grupo no es homogéneo, los tres no están afectados por la posible sed de venganza del mayor. Otro de los muchachos, un tal Powell, es el que quizá presente un mayor interés a la hora de establecer esta obra como un cuento de terror psicológico. Existe un pasaje en el que Mrs. Cope, tras conocer la trágica muerte de su antiguo empleado, pregunta a Powell por su madre. Sin embargo, la respuesta que el mayor de los tres le da no es, ni mucho menos, típica: "'His mind's affected by them horses he only looked at,' he said. His mother she Works at a Factory and leaves him to mind the rest of them only he don't mind them much. Lemme tell you, lady, one time he locked his little brother in a box and set it on fire'" (*CS*:184). Un pasaje terriblemente perturbador, especialmente dado que es pronunciado con una calma capar de inspirar un gran terror; terror que va

[256] Aunque también esto es relativo, pues este supuesto buen "don" provoca la destrucción y la caída en desgracia de otros dos personajes, Agar e Ismael, que son condenados al ostracismo, expulsados del pueblo Dios y sentenciados a vagar por el desierto el resto de sus vidas (Gn 21, 8-21).

mucho más allá. Powell se ha transformado, de repente, en el que debería ser el centro de todas las atenciones y precauciones. El hecho de que su mente este perturbada por los caballos es un presagio de lo que va a ocurrir, pues los caballos de Mrs. Cope van a ser las primeras víctimas de la maldad de los jóvenes al ser liberados. Pero es el testimonio de lo que hizo con su hermano lo que más poderosamente llama la atención. Powell es un adolescente lo suficientemente demoníaco y lo suficientemente loco como encerrar a un bebé y quemarlo vivo; de quien se ha dicho tal cosa, nada bueno cabe ser esperado. El fuego será también lo que acabe con las pertenencias materiales, la prosperidad y la seguridad de Mrs. Cope. Ese fuego que marca el pasado y el presente de los tres desconocidos, y que va a marcar el futuro de todos los personajes del relato puede ser fácilmente interpretable como el fuego del Infierno o del Purgatorio en los que las almas de los pecadores difuntos sufren castigo o se redimen respectivamente. Como se ha visto en ejemplos anteriores, la inclusión de estos elementos escatológicos en la narrativa de Flannery O'Connor no resulta nada extraña, especialmente si se tiene en cuenta su profunda religiosidad[257]. Por otro lado, si el plano que aquí el narrador y la autora quieren abrir es el del Purgatorio[258], la interpretación de este relato sería mucho más siniestra. Asumir que Mrs. Cope está purgando un pecado (o varios), que puede perfectamente ser el despido del padre del mayor de los muchachos, lo que le provocó indirectamente la muerte, puede llevar a pensar que, en ningún momento, "A Circle in the Fire" transcurre en el plano de la realidad tangible. El hecho de que la Iglesia Católica, a la que tan fervorosamente pertenecía O'Connor, reconozca la posibilidad de que las ánimas del purgatorio puedan ponerse en contacto con los vivos[259], así como el

[257] Véanse sus ensayos y cartas, por ejemplo (Capítulo VIII).
[258] Un nuevo rompimiento "en gloria".
[259] El *Catecismo de la Iglesia Católica*, en su Primera parte, Capítulo tercero, Artículo 12, establece los términos y la naturaleza del Purgatorio: "Los que mueren en la gracia y en la amistad de Dios, pero imperfectamente purificados, aunque están seguros de su eterna salvación, sufren después de su muerte una purificación, a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en la alegría del cielo (1992:241).

profundo supernaturalismo que impregna toda la producción de la escritora sureña, hacen que no sea impensable que este cuento esté situado en un plano existencia distinto al nuestro, que sea un relato de lo sobrenatural completo. De este modo, Mrs. Cope, como personaje principal, así como los secundarios, debe entenderse como un ánima, que antaño vivió quizá en la misma granja que ahora "habita", y a la que han sido enviados los tres, ahora sí, seres[260], para ponerle sus culpas enfrente, haciendo que, de este modo, puedan salvarse mediante la purgación.

Más allá del plano de la realidad en el que se inserte o se pueda insertar "A Circle in the Fire", lo cierto es que es uno de los mayores y mejores ejemplos que Flannery O'Connor compuso donde se juntan lo *uncanny* con lo *eerie*. Las implicaciones del primero de estos conceptos ya se han podido ver más arriba. Con respecto al segundo, no sólo es cierto que aparezca en una gran consonancia con el primero, sino que también este relato es uno de los ejemplos más claros de su utilización en todo el corpus flanneriano. El narrador de este cuento construye un ejemplo magnífico de *eerie*, si se acepta la definición del término dada más arriba[261], así como su carácter perturbador. Poco después de que los jóvenes hayan hecho su entrada, hayan sido convenientemente relacionados con lo sobrenatural y hayan sido alimentados por Mrs. Cope, en uno de los momento en que el cuerpo y el alma de esta mujer pueden por fin descansar, lo *eerie*, lo que desde el principio se teme por conocer su racionalmente inaceptable origen, hace su incursión, construyendo uno de los párrafos más góticos de esta primera colección de cuentos publicada por la autora de Milledgeville:

[260] Un nuevo paralelismo con los tres ángeles enviado a Abraham citados anteriormente: en ambos casos, los visitantes traen un mensaje del Más Allá y, también en ambos casos, ofrecen un mensaje de esperanza, ya sea este el embarazo de la anciana Sara o la salvación futura del alma de la dueña de la granja.
[261] Véase Capítulo VIII.

> Everything was quiet for the rest of the afternoon but at supper time, Mrs. Pritchard came over to say that she had heard a high vicious laugh pierce out at the bushes near the hog pen. It was an evil laugh, full of calculated meanness, and she had heard it come three times, herself, distinctly (*CS*:190).

Este primitivo grito, entonado por los tres adolescentes como si de una tribu amazónica se tratase, supone el inicio del fin, el comienzo del gótico y sorprendente desenlace de "A Circle in the Fire".

Este desenlace, uno de los mejores que jamás escribió Flannery O'Connor, está articulado en torno a dos momentos clave, en los que los gótico y lo sobrenatural hacen su entrada triunfal. En el primero de estos momentos, el destinatario de estas imágenes sobrenaturales no es otro que la propia Mrs. Cope quien, a lo largo de todo el cuento ha negado lo extraordinario de los hechos que se estaban produciendo en su granja (a diferencia de Mrs. Pritchard), pero quien ahora no tiene más remedio que asumir lo inasumible. Esta última escena está también magníficamente construida, dejando ver que tanto Mrs. Pritchard como la hija de Mrs. Cope como los trabajadores han desaparecido, remarcando la soledad en la que se encuentra la granjera. Es ella sola quién debe pasar por este trance, es su alma la que debe ser puesta en tela de juicio, es su templanza la que ha de salvarla del Infierno que se abre ante ella:

> She watched with a dazed stare as they stopped and collected all the matches they had between them and began to set the brush on fire. They began to whoop and holler and beat their hands over their mouths and in a few seconds there was a narrow line of fire widening between her and them. While she watched, it reached up from the brush, snatching and biting at the lowest branches of the trees. The wind carried rags of it higher and the boys disappeared shrieking behind it (*CS*:192-193).

Este pasaje muestra a una Mrs. Cope que no puede evitar verse desbordada por las inconcebible escena que está contemplando. Lo sobrenatural toma el control de la vida cotidiana, arrojando a su testigo en los brazos de la locura. Esa delgada línea de fuego de la que habla el texto ("[…] in a few seconds there was a narrow line of fire widening between her and them" –*CS*:193–) es la prueba que la práctica mente de la granjera

necesita para creer lo que ve. Mediante este recurso, los tres jóvenes, ya más pertenecientes a cualquier otra realidad que a la tangible, le hacen ver la separación que existe entre ellos, mostrando ambos planos del mundo y reforzando la tesis de que, posiblemente, Mrs. Cope no sea más que un ánima que no tiene conciencia de que lo es. Por otro lado, en contraposición con esta imagen aparece la de los árboles que comienzan a arder ("While she watched, it reached up from the brush, snatching and biting at the lowest branches of the trees" –*CS*:193–). Esta es una podera imagen si se tiene en cuenta todo el simbolismo que se ha venido remarcando como asociado a las líneas de bosque en la literatura norteamericana. El hecho de que esta frontera comience a ser destruida es algo muy perturbador si se medita en toda su profundidad, pues lo que esto podría provocar es la unión de este mundo con el siguiente, el desarrollo en la Tierra de los horrores del Infierno. Si esta línea se rompe, todo es posible, lo que viene a entroncar con el párrafo que pronuncia el Misfit en "A Good Man Is Hard to Find" acerca de la inutilidad de la esperanza, acentuando así, una vez más, el sentido cíclico que encierran las historias de Miss. O'Connor:

> "Jesus was the only One that ever raised the dead." The Misfit continued, "and He shouldn't have done it. He thrown everything off balance. If He did what He said, then it's nothing for you to do but throw away everything and follow Him, and if He didn't. then it's nothing for you to do but enjoy the few minutes you got left the best way you can – by killing somebody or burning down his house or doing some other meanness to him. No pleasure but in meanness," he said and his voice had become almost a snarl (*CS*:132).

Pero "A Circle in the Fire" no acaba ahí. Después de que Mrs. Cope ha recibido su dosis de supernaturalismo, después de que ha comenzado a vivir su propia historia de fantasmas, es el turno del lector para ser apercibido. Cuando la última frase del cuento es formulada, la granjera ya ha entrado en mundo de la locura, igualando a los personajes de Gauguin en "La visión tras el sermón" (1888), y ahora se muestra cual dama oferente, haciendo partícipe al lector de la nueva escena que está teniendo lugar, aún más siniestra, si cabe, que la anterior: "She stood taut, listening, and could just

catch in the distance a few wild high shrieks of joy as if the prophets were dancing in the fiery furnace, in the circle the angel had cleared for them" (*CS*:193).

En este cierre lo sobrenatural ya se muestra sin tapujos, desplegando toda su terrorífica realidad. Tal y como se verá más adelante en referencia a "The Lame Shall Enter First", la imagen de la danza macabra que impregna esta escena es sobrecogedora. La labor de la autora y del narrador no acaba ahí, sino que va más allá, asumiendo que un ser sobrenatural como es un ángel ha podido hacer su aparición en las llanuras del Sur de Estados Unidos y preparar el escenario para este relato; por otro lado, la comparación de los tres jóvenes con profetas sirve de nexo de unión con imágenes bíblicas citadas más arriba, lo que amplía el espectro de las implicaciones sobrenaturales de este relato[262].

El penúltimo relato de esta colección es "Good Country People"[263], donde el gótico abandona lo sobrenatural y abraza lo cotidiano. Esta transgresión del género gótico se logra especialmente mediante la inclusión de lo *uncanny* en el mismo: el vendedor de Biblias Manley Pointer viene a perturbar la apacible aunque mortal existencia de Joy/Hulga.

Otro importante motivo gótico de esta historia es la presencia del doble o *doppelgänger*. A diferencia de otros ejemplos clásicos del género, en esta pieza literaria, el doble no es un ente externo al personaje principal, como pudieran ser, en su día, el retrato de Dorian Gray o, de una forma versátil, Mr. Hyde; en este caso, el doble habita

[262] En un estudio futuro se podrían analizar a fondo las implicaciones teológicas y místicas que presenta "A Circle in the Fire".

[263] Al igual que ocurría con "A Stroke of Good Fortune", se ha decidido obviar "A Late Encounter with the Enemy" debido a su escasa relevancia para el presente estudio. Sin embargo, existen una diferencia entre ambos, pues el segundo de los citados relatos sí que participa de una de las corrientes del gótico sureño: la escuela de la memoria. A través de los recuerdos del general George Poker Sash acerca del Sur prebélico, se enlaza la modernidad con una de las época más oscuras de la región, con el fantasma de la esclavitud pululando en derredor y la presencia de una sociedad clasista, que recuerda los aristocráticos ambientes de la Europa descrita en la novela gótica.

el mismo cuerpo y la misma alma que la persona primaria, habiendo incluso sustituido a esta. Aunque pudiera parecer que esta descripción guarda una estrecha relación con el monstruo de Stevenson, existe una diferencia radical entre ambas: mientras que Mr. Hyde es fruto de un experimento cuyo resultado no se conoce hasta que éste no finaliza, el doble de "Good Country People" es fruto de un acto consciente y voluntario, en el que Joy Hopewell, una buena chica del Sur, decide crear un nuevo personaje, que poco tiene que ver con sus antecedentes familiares y con su crianza, con el que se va a presentar ante el mundo, para escándalo de éste. Este nuevo personaje es Hulga, una mujer a la que falta una pierna y que posee un doctorado en filosofía. Sin embargo, sí que existe un hecho que cambió la vida de la joven Joy, haciendo que su mente comenzara a retorcerse hasta acabar convirtiéndose en Hulga. De pequeña, sufrió un accidente de caza (presumiblemente en el bosque, una vez más el bosque marcando la vida de un personaje de la literatura norteamericana y convirtiéndolo del costumbrismo al gótico) que le costó la amputación de una pierna. A raíz de este incidente, tanto su salud física como su salud mental comenzaron a resentirse, provocando un descenso hacia la locura que, a diferencia de otros personajes flannerianos, acaba por manifestarse mediante una actitud de constante apatía para con el mundo moderno y la sociedad a la que pertenece:

> Mrs. Hopewell excused this attitude because of the leg (which had been shot off in a hunting accident when joy was ten). It was hard for Mrs. Hopewell to realize that her child was thirty-two now and that for more than twenty years she had had only one leg. She thought of her still as a child because it tore her heart to think instead of the poor stout girl in her thirties who had never danced a step or had any *normal* good times. Her name was really Joy but as soon as she was twenty-one and away from home, she had had it legally changed. Mrs. Hopewell was certain that she had thought and thought until she had hit upon the ugliest name in any language. Then she had gone and had the beautiful name, Joy, changed without telling her mother until she had done it. Her legal name was Hulga (*CS*:274).

Sin embargo, el pulso de la joven intelectual sureña no acaba ahí. No contenta con atacar los mismos fundamentos de la sociedad en la que se había criado, en la que una

dama debía ser delicada y observadora de las buenas maneras, decide colocarse por encima de la mediocre sociedad en la que le ha tocado vivir[264], para lo cual no duda en doctorarse en filosofía, especializándose en uno de los filósofos más oscuros que ha dado la Historia: Nicolas Malebranche. Este hecho, junto con la actitud fría de la joven, supone uno de los mayores conflictos entre pasado y presente que la obra de Miss. O'Connor concibió, volviendo, así, a los orígenes mismos de la literatura gótica, donde el pasado siempre (o casi) es el que guarda relación con lo oscuro, lo macabro y lo sobrenatural. La propia Mrs. Hopewell lo expresa magníficamente:

> The girl had taken the Ph.D. in philosophy and this left Mrs. Hopewell at a complete loss. You could say, "My daughter is a nurse," or "My daughter is a schoolteacher," or even, "My daughter is a chemical engineer." You could not say, "My daughter is a philosopher." That was something that had ended with the Greeks and Romans. All day Joy sat on her neck in a deep chair, reading. Sometimes she went for walks but she didn't like dogs or cats or birds or flowers or nature or nice young men. She looked at nice young men as if she could smell their stupidity (*CS*:276).

Este final, como el lector habrá podido percatarse, es muy parecido al que aparece en la primera novela de la autora, *Wise Blood*, cuando la casera dice en relación a los castigos autoinfligidos de Hazel Motes: "'Well, it's not normal. It's like one of them gory stories, it's something that people have quite doing – like boiling in oil or being a saint[265] or walling up cats,' she said. 'There's no reason for it. People have quite doing it'" (*CW*:127). Ambas actitudes corresponden a épocas pretéritas, y ambas proceden de momentos de la historia supuestamente oscuros, donde la razón brillaba por su ausencia y el mundo estaba regido por los designios del oscurantismo. El mensaje irónico de la autora de Georgia es, pues, claro: el oscurantismo no ha acabado, terribles hechos siguen teniendo lugar cada día. Como el propio Hazel Motes dice a continuación de la cita arriba reseñada: "'They ain't quit doing it as long as I'm doing it'" (*CW*:127). Mientras exista el menos vestigio de oscuridad, de supernaturalismo, de maldad, el

[264] Su insolencia es tal que incluso podría aventurarse que su objetivo último es destruir su sociedad desde su posición de preeminencia, como si de un moderno Dracula se tratase.
[265] Aunque la niña de "A Temple of the Holy Ghost" continúe en su empeño de convertirse en mártir.

mundo no podrá entrar en la época de la razón verdadera y, por ende, el gótico seguirá siendo una realidad y una necesidad.

No obstante, lo gótico en esta historia se manifiesta principalmente en las escenas finales, en el coloquio entre Joy/Hulga y Manley Pointer. Después de los descarados intentos de que su hija sienta el más mínimo interés por el vendedor ambulante de Biblias , representante de la Verdad y la Luz, la joven accede a verse a solas con él, creyendo inútilmente que será capaz de engañarlo. Lejos está de conocer que su alma, por muy retorcida que esté, no puede hacer nada en una lucha contra el Mal en estado puro que habita el alma del fálico viajante. Sin embargo, antes de que el diálogo pueda producirse, la escritora tiene que preparar el escenario, cosa que hace con dos breves pinceladas. La primera de ellas, una vez más, sirve para entroncar este relato en la tradición gótica norteamericana: "They went down into the pasture toward the woods" (*CS*:285); y, un poco más adelante, se dice: "When they reached the edge of the wood, he put his hands on her back again and drew her against him without a word and kissed her heavily" (*CS*:285). El bosque vuelve a estar presente, vuelve a ser el lugar en el la maldad puede desarrollarse en toda su crudeza. Es al llegar al bosque, cuando el vendedor comienza a mostrar su verdadero rostro, olvidando sus anteriores maneras de caballero y atacando sexualmente a la joven. La segunda pincelada se compone mediante la complicidad de ambos personajes, y contribuye, al igual que la anterior, a situar la escena en la más pura tradición gótica, con la diferencia de que, si antes se hacía referencia al gótico americano, ahora será el europeo el que ocupe la página:

> "Ain't there somewheres we can sit down sometime?" he murmured, his voice softening toward the end of the sentence.
>
> "In the barn," she said.
>
> They made for it rapidly as if it might slide away like a train. It was a large two-story barn, cool and dark inside. The boy pointed up the ladder that led into the loft and said, "It's too bad we can't go up there."

> "Why can't we?" she asked.
>
> "Yer leg," he said reverently.
>
> The girl gave him a contemptuous look and putting both hands on the ladder, she climbed it while he stood below, apparently awestruck. She pulled herself expertly through the opening and then looked down at him and said, "Well, come on if you're coming," and he began to climb the ladder, awkwardly bringing the suitcase with him (*CS*:286).

Esta segunda descripción y localización de la escena, como se deduce de las líneas citadas, contribuye a darle un sentido de verticalidad, trasladando la acción del suelo del bosque a un nivel superior, entre la tierra y el cielo, a medio camino entre dos realidades, del mismo que ocurre con la localización temporal, pues no debe olvidarse que la escena transcurre hacia el crepúsculo. Por otro lado, la escena, con ese aire de verticalidad que adquiere tras la mencionada conversación, si sitúa en la línea de la literatura gótica más clásica, equiparando el granero donde ambos jóvenes se reúnen con las torres de castillos y abadías que aparecen en, por ejemplo, las novelas de Walpole, Radcliffe o Lewis[266]. No obstante, hay un ejemplo, ya mencionado más arriba, en el que las torres cobran un especial simbolismo: *The Turn of the Screw*. Ahí, Henry James construye de forma magistral una escala sobrenatural que sirve para unir dos planos: el de este mundo y el del siguiente. Este granero sureño, pues, es una reformulación contemporánea de las torres de Bly, haciendo que Joy/Hulga, como los niños jamesianos, tenga que enfrentarse con lo sobrenatural después de haber entrado, voluntaria e inconscientemente, en el camino que le lleva a ello, un camino que, inevitablemente, también la arrastrará a la muerte, más moral que física en este relato.

Después de que los dos personajes han llegado al lugar de los hechos, se inicia la que es verdaderamente la escena final de este relato, el diálogo entre ambos. Sin embargo, este diálogo no va a transcurrir por los derroteros normales que seguiría uno entre dos jóvenes que tienen intenciones amorosas. Las intervenciones de ambos

[266] Más arriba, cuando se ha analizado "A Good Man Is Hard to Find" ya se ha hablado ampliamente del simbolismo de la torre.

interlocutores van a centrarse en temas escabrosos, macabros y grotescos, comenzando con una filosófica declaración de intenciones por parte de Joy/Hulga: "'We are all damned'" (*CS*:288). Esta asunción de que todos los habitantes de este mundo están malditos de un modo u otro liga este relato con "A Good Man Is Hard to Find", y con esa afirmación del Misfit de que "No pleasure but in meanness" (*CS*:132). Si todos estamos malditos, si este mundo está podrido, como también afirma Tom Shiftlet, entonces lo gótico se transforma en cotidiano, lo sobrenatural en natural, y la maldad en norma. Acto seguido, Joy/Hulga se va unir a la larga lista de doncellas violadas de la literatura gótica, desde Clarissa Harlowe, pasando por la Antonia de "The Monk" y pudiendo extenderse la lista a la Lucy víctima del conde Drácula. La diferencia se halla en que la violación que sufre la filósofa sureña no es un acto físico, sino que la sufre más profundamente, en lo más hondo de su alma y de su ser. Al ser privada de su pierna ortopédica, es privada también de su identidad, de la personalidad que se ha ido forjando con los años, hasta hacerla totalmente distintiva de aquella que se le otorgó por nacimiento. Sin embargo, como ya se ha apuntado más arriba, su carácter apático no es capaz ni de prevenir ni de combatir el Mal en su más soberbia manifestación: un perverso psicópata bajo el disfraz de vendedor ambulante.

> "Give me my leg!" she screeched. He jumped up so quickly that she barely saw him sweep the cards and the blue box into the Bible and throw the Bible into the valise. She saw him grab the leg and then she saw it for an instant slanted forlornly across the inside of the suitcase with a Bible as either side of its opposite ends. He slammed the lid shut and snatched up the valise and swung it down the hole and then stepped through himself.
>
> When all of him had passed but his head, he turned and regarded her with a look that no longer had any admiration in it. "I've gotten a lot of interesting things," he said. "One time I got a woman's glass eye this way. And you needn't to think you'll catch me because Pointer ain't really my name. I use a different name at every house I call at and don't stay nowhere long. And I'll tell you another thing, Hulga," he said, using the name as if he didn't think much of it, "you ain't so smart. I been believing in nothing ever since I was born!" and then the toast-colored had disappeared down the hole and the girl was left, sitting on the straw in the dusty sunlight. When she turned her churning face toward the opening, she saw his blue figure struggling successfully over the green speckled lake (*CS*:290-291).

Es esta una escena terrible. Si la violación que sufre la joven hubiera sido una agresión sexual típica, posiblemente los efectos no habrían sido tan devastadores. Después de que el falso vendedor abandona la escena con la pierna de Hulga, esta muere, vuelve a convertirse en la antaño asesinada Joy, pues ya no es independiente, su filosofía ya no sirve de nada, y su vida está destruida. La escena se cierra con una imagen tan descorazonadora, que es muy factible pensar que el suicidio es una de las salidas más lógicas que recorren la mente de la ultrajada doncella gótica.

La última historia de *A Good Man Is Hard to Find* es la más larga de cuantas compuso Flannery O'Connor: "The Displaced Person". Aunque, en principio, el argumento pueda parecer poco relacionado con lo gótico, sí que presenta una serie de elementos y características que merecen ser tenidos en cuenta. El primero de todos ellos es la localización de la historia. Esta transcurre en una aislada granja del Sur profundo. Hasta ahí no hay ningún detalle que haga que este cuento difiera en mucho de otros tantos que escribió Flannery O'Connor. Sin embargo, el aislamiento de esta granja es mucho mayor que la de otras aparecidas en esta y otras colecciones. La única que quizá podría asemejársele un poco es la granja propiedad de Mrs. Cope en "A Circle in the Fire". Ambas comparten la característica de que son el único escenario en el que transcurre la acción de la historia, no dejando ver ningún otro. Además, la granja de "The Displaced Person" acentúa todavía más su aislamiento mediante la descripción que se da de la misma en el párrafo inicial de la pieza:

> The peacock was following Mrs. Shortley up the road to the hill where she meant to stand. Moving one behind the other, they looked like a complete procession. Her arms were folded and as she mounted the prominence, she might have been the giant wife of the countryside, come out at some sign of danger to see what the trouble was. She stood on two tremendous legs, with the grand self-confidence of a mountain, and rose, up narrowing bulges of granite, to two icy blue points of light that pierced forward, surveying everything. She ignored the white afternoon sun which was creeping behind a ragged wall of cloud as if it pretended to be an intruder and cast her gaze down the red clay road that turned off from the highway (*CS*:194).

Como se puede ver en pasaje citado, colinas, montañas, pradera, e incluso una autopista se extienden entre la propiedad de Mrs. McIntyre y el resto del mundo. Inevitablemente, esta granja, con todo este componente de aislamiento, contribuye a traer a la memoria ejemplos anteriores del gótico, especialmente del gótico americano. La casa de Theodore Wieland, las plantaciones de William Gilmore Simms y de William Faulkner y, muy especialmente, la casa de Usher poeniana, son premoniciones de la granja a la que ahora se va a enfrentar el lector. Todas ellas, pero en especial el ya debatido ejemplo de Edgar Allan Poe[267], comparten este factor del aislamiento extremo, donde es muy difícil que llegue ninguna influencia externa, salvo la que es perentoriamente necesaria para poner la maquinaria del argumento en marcha.

En "The Displaced Person", esta presencia externa es la familia refugiados polacos, los Guizac, que vienen de Europa huyendo de la guerra y que, gracias a la intercesión de un sacerdote católico, consiguen trabajo en la granja de Mrs. McIntyre. Sin embargo, esta buena acción de la terrateniente va a tener algo más que consecuencias económicas, tanto para ella como para sus antiguos asalariados, los Shortley. La presencia de los polacos será, finalmente, desastrosa para todos, incluidos ellos mismos, pues Mr. Guizac encontrará una muerte terrible en suelo norteamericano, partido en dos por un tractor. Desde el comienzo, se plantea la presencia de los polacos como perniciosa, situándolos en el plano del doble con respecto a Mr. Shortly siendo, además, un doble perturbador, pues consigue superar al trabajador nacional en todas las tareas de la granja e, incluso, en sus hábitos:

> Three weeks later Mrs. McIntyre and Mrs. Shortley drove to the cane bottom to see Mr. Guizac start to operate the silage cutter, a new machine that Mrs. McIntyre had just bought because she said, for the first time, she had somebody who could operate it. Mr. Guizac could drive a tractor, use the rotary hay-baler, the silage cutter, the combine, the letz mill, or any other machine she had on the place. He was an expert mechanic, a carpenter, and a mason. He was

[267] Véase Capítulo VII.

> thrifty and energetic. Mrs. McIntyre said she figured he would sabe her twenty dollas a month on repair bills alone. She said getting him was the best day's work she had ever done in her life. He could work milking machines and he was scrupulously clean. He did not smoke (*CS*:201).

Esta descripción es muy parecida a la de otro famoso doble de la literatura gótica norteamericana, el de William Wilson en el relato homónimo obra de Edgar Allan Poe:

> Wilson's rebellion was to me a source of the greatest embarrassment; the more so as, in spite of the bravado with which in public I made a point of treating him and his pretensions, I secretly felt that I feared him, and could not help thinking the equality which he maintained so easily with myself, a proof of his true superiority; since not to be overcome cost me a perpetual struggle. Yet this superiority –even this equality– was in truth acknowledged by no one but myself; our associates, by some unaccountable blindness, seemed not even to suspect it. Indeed, his competition, his resistance, and especially his impertinent and dogged interference with my purposes, were not more pointed than private. He apeared to be destitute alike of the ambition which urged, and of the passionate energy of mind which enabled me to excel. In his rivalry he might have been supposed actuated solely by a whimsical desire to thwart, astonish, or mortify myself; although there were times when I could not help observing, with a feeling made up of wonder, abasement, and pique, that he mingled with his injuries, his insults, or his contradictions, a certain most inappropriate, and assuredly most unwelcome *affectionateness* of manner. I could only conceive this singular behavior to arise from a consummate self-conceit assuming the vulgar airs of patronage and protection (2000:431-432).

Para Mrs. Shortley, el peligro que representan los polacos no responde sólo a razones crematísticas, pensando que un trabajador más eficiente y que se conforma con un sueldo más bajo pueda sustituir a su familia, sino que responde a razones mucho más oscuras, llegando a identificar a los Guizac con las fuerzas del Infierno. Poco después de la escena reseñada más arriba, ya manifiesta este oscuro pensamiento, intentado hacer ver a Mrs. McIntyre que sólo gracias a la intervención del Maligno se han podido salvar de los horrores que se están viviendo en la Europa de la Segunda Guerra Mundial: "'I would suspicion salvation got from the devil'" (*CS*:203). Más adelante hay un párrafo en el que ambos miedos, así como el supuesto orgullo nacional pisoteado por los inmigrantes, afloran a la superficie:

> His visits irked her more and more. On the last one, he went about picking up feathers off the ground. He found two peacock feathers and four or five turkey feathers and an old brown hen feather and took them off with him like a bouquet. This foolish-acting did not deceive Mrs. Shortley any. Here he was: leading foreigners over in hordes to places that were not theirs, to cause disputes, to uproot niggers, to plant the Whore of Babylon in the midst of the righteous!

> Whenever he came on the place, she hid herself behind something and watched until he left (CS:209).

Este párrafo es el de la asunción, por parte de Mrs. Shortley, de que los polacos son entes perturbadores, y de que está sola en la lucha contra ellos, en la lucha por mantener el orgullo nacional y la propia vida. Además, este párrafo entronca con una de las primeras disputas de la novela gótica: Protestantismo vs. Catolicismo. El Protestantismo de la *redneck* es visto (por ella misma, obviamente) como la Verdad, frente a la superstición extranjera importada por los Guizac y por el sacerdote católico, representante de la Ramera de Babilonia en el Cinturón de la Biblia, indudablemente un enviado del Maligno para perder a las buenas gentes del campo.

Los temores y aprensiones de Mrs. Shortley, sin embargo, sí que van a tener un efecto inmediato, al menos sobre ella misma, pues la eficiencia de Mr. Guizac hace que su familia sea despedida, perdiendo así las escasas posibilidades que tenían de subsistir. Poco después de que abandonen la granja, Mrs. Shortley sufre un ataque y muere, confirmándose así (para ella, una vez más) el poder malvado de la familia polaca. Este hecho es narrado por su marido[268], cuando tiempo después vuelve y solicita un nuevo empleo: "'Daid,' he said. 'She had herself a stroke on the day she left out of here.' There was a corpse-like composure about his face. 'I figure that Pole killed her,' he said. 'She seen through him from the first. She known he come from the devil. She told me so'" (*CS*:227). Estas líneas son la confirmación de que los temores de la mujer han conseguido invadir el alma del marido, en principio indiferente al asunto de los polacos. Esta confirmación terrorífica será lo que dé lugar a que Mrs. McIntyre, también

[268] Un hombre que, páginas antes, ya ha entrado dentro de la categoría del héroe gótico (en su vertiente melancólica, como si de un Dorian Gray final se tratase) por méritos propios, con afirmaciones como "'Don't worry me now,' […] 'I'm a dead man'" (*CS*:206) o "'If everybody was as dead as I am, nobody would have no trouble'" (*CS*:206).

influenciada por toda la superchería tras la muerte de su antigua asalariada, acabe por expulsar a los Guizac de su granja[269].

IX.3: *Everything That Rises Must Converge* (1965)

Esta última colección de relatos supuso la consagración definitiva de Flannery O'Connor como una de las plumas más brillantes del siglo XX. Desgraciadamente, la escritora sólo pudo disfrutar del éxito que le reportaron algunas de las piezas que la componen, pues el volumen completo no vería la luz hasta después de su fallecimiento. Si en *A Good Man Is Hard to Find*, como se ha tenido la oportunidad de ver, predominan las ambientaciones y las tramas propias del gótico rural, esta segunda colección ahonda más en las estructuras características del gótico urbano y suburbano, con relatos tan memorables y bien construidos como "The Comforts of Home" o "The Lame Shall Enter First". Asimismo, el último cuento incluido en el volumen "Judgment Day" es una reformulación de aquel primigenio "The Geranium", contribruyendo, una vez, a que se ponga de manifiesto el carácter cíclico de la autora de Milledgeville y su obra. También, al igual que ocurría con la colección analizada previamente, el orden seguido es en el que se dispusieron las historias en la edición original, modificado ligeramente por Robert Giroux cuando publicó *The Complete Stories*.

A diferencia de lo que ocurría en *A Good Man Is Hard to Find*, el relato titular de esta colección no presenta tantos elementos góticos en sus páginas. Sin embargo, la

[269] Esta imagen que Flannery O'Connor crea de los polacos como portadores del Mal, o incluso como agentes de éste, es uno más de los signos que evidencian la influencia o, por lo menos, el conocimiento que la autora tenía de la literatura victoriana. No es difícil establecer un paralelismo entre "The Displaced Person" y la novela de Bram Stoker *Dracula*, en la que la sociedad "civilizada" de la Inglaterra finisecular se ve amenazada por la perversa presencia del conde transilvano. Uno de los mayores peligros que parte de la crítica ha apuntado es la posibilidad de que el conde (o los Guizac) puedan establecer sus costumbres y su autoridad, dejando de lado las locales (una de las voces más remarcables a este respecto es la de Stephen Arata, con su artículo "The Occidental Tourist: 'Dracula' and the Anxiety of Reverse Colonization"). De la misma forma que el grupo compuesto por Van Helsing, Quincy Morris, Arthur Holmwood, John Seward y Jonathan Harker temen que su mundo, tal y como lo conocen, desaparezca entre las garras de Drácula, Mrs. Shortley, representante de la luz en la granja sureña de Mrs. McIntyre también intenta proteger su mundo.

historia de Julian y su madre sí ofrece algunos matices que merecen ser tenidos en consideración. Quizá, el primero y más sorprendente sea el hecho de que la autora decidiese abandonar los escenarios mayoritariamente rurales de su primera colección publicada y sustituirlos, ya desde el comienzo, por espacios urbanos. En efecto, "Everything That Rises Must Converge" ya no transcurre en una granja ni en un escenario de *backwoodness* americano, sino en el corazón de una ciudad moderna, describiendo sus elementos más característicos, como puede ser el transporte público, para construir el argumento.

En este punto, quizá sea conveniente recordar el concepto de "urban gothic". Se considera que pueden englobarse bajo este término todas aquellas producciones de la literatura gótica cuyo escenario principal sea una gran ciudad. Este subgénero comenzó a desarrollarse a partir de las primeras décadas del siglo XIX, cuando los escritores abandonaron la irrealidad de las anteriores localizaciones rurales y feudales por otras más acordes con la realidad social. Charles Dickens en Inglaterra y Edgar Allan Poe en Estados Unidos son dos de los primeros autores que se sumergen en esta nueva "tradición"[270].

[270] En un artículo sobre Dickens, el crítico Allan Pritchard ofrece una magnífica descripción del cambio que supuso el gótico urbano para la literatura del momento: "At the center of *Bleak House* lies the unprecedented subject of a great modern city and its horrors, a city on a larger scale than had previously been knownm where there were inhabitants like Phil in the novel, who had scarcely even seen the country. Earlier writers and artists such as Hogarth could provide no more than partial guidance for treatment of this subject. A major part of Dickens's solution to the problem of depicting the modern city was to turn to the conventions devised for Gothic horror fiction, which characteristically had an isolated rural setting at opposite poles to his crowded urban setting. He was able to adapt them to his representation of the city and to his purposes of social criticism, redeeming them from the triviality and mere sensationalism that had often characterized their use by earlier writers. That his horror of the city was far from total alienation but was combined with fascination is in itself quite in keeping with Gothic tradition, since writers in that mode often viewed their subjects with a peculiar mixture of attraction and repulsion" (1991:433). Acerca de este concepto, también se ha pronunciado Rober Mighal: "So what makes the urban Gothic? For Gothic *of* a city rather than just in a city, that city needs a concentration of memories and historical associations. Ideally these would be expressed in an extant architectural or topographical heritage, as these areas provide the natural home for ghostly presences of imagined/projected meanings" (2007:57).

Aparte de este uso que Flannery O'Connor hace de la ciudad como escenario terrorífico, quizá, el principal elemento gótico de este relato sea el peso de la historia. Se ha podido ver como esta memoria mal encauzada ha protagonizado algunos cuentos analizados más arriba, como por ejemplo "Wildcat" y "A Good Man Is Hard to Find". Una vez más, la autora de Georgia se vale de este recurso para construir unos personajes macabros o, cuanto menos, grotescos. A este respecto, es posible establecer una gran diferencia entre la madre y el hijo. Por un lado, la señora no asume el nuevo mundo en el que están viviendo, los nuevos tiempos que les toca "sufrir". Por ello, acomete batallas innecesarias contra su entorno, lo que acaba por ocasionarle la muerte, una muerte en soledad, acosada tan sólo por los fantasmas de ese pasado que se ha negado a abandonar:

> Stunned, he let her go and she lurched forward again, walking as if one leg were shorte than the other. A tide of darkness seemed to be sweeping her from him. "Mother!" he cried. "Darling sweetheart, wait!" Crumpling, she fell to the pavement. He dashed forward and fell at her side, crying, "Mamma, Mamma!" He turned her over. Her face was fiercely distorted. One eye, large and staring, moved slightly to the left as if it had become unmoored. The other remained fixed on him, raked his face again, found nothing and closed.
>
> "Wait here, wait here!" he cried and jumped up and began to run for help toward a cluster of lights he saw in the distance ahead of him. "Help, help!" he shouted, but his voice was thin, scarcely a thread of sound. The lights drifted farther away the faster he ran and his feet moved numbly as if they carried him nowhere. The tide of darkness seemed to sweep him back to her, postponing from moment his entry into the world of guilt and sorrow (*CS*:420).

Por otro lado, la figura del hijo, Julian, resulta todavía más siniestra que la de madre. A diferencia de esta, él sí acepta el cambio de los tiempos. Sin embargo, y aunque se muestre recubierto de una pátina de tolerancia y aceptación, acto que él considera de rebeldía frente el viejo orden establecido representado en su progenitora, se siente furioso. El siglo XX no ha hecho sino condenarlo a, prácticamente, la indigencia, mientras que, de haber nacido en épocas más prósperas para su familia, sería un rico hacendado con el mundo a sus pies, como lo fueron sus antepasados: "'Your great-grandfather was a former governor of this state'" (CS:407). Es por ello que siente una

rabia que termina por estallar un momento antes de la escena final, siendo así el responsable último de la muerte de su madre: "'[…] the old world is gone. The old manners are obsolete and your graciousness is not worth a damn.' He thought bitterly of the house that had been lost for him. 'You aren't who you think you are,' he said" (*CS*:419). La última frase de este pasaje es especialmente esclarecedora, pues revela no sólo su pensamiento, sino la verdad acerca de su persona y de su vida. Ese "'You aren't who you think you are'" (*CS*:419), dirigido a la madre, también está dirigido al mundo y al lector. Julian, el licenciado con pretensiones literaria y anhelos esclavistas, no es quien el mundo cree, sino un ser mucho más oscuro, participante de algunos de los hechos más terribles de la pasada centuria en Estados Unidos. Al sentirse traicionado por el sistema, busca un chivo expiatorio al que culpar de su desgracia. Para Julian, la primera culpable de todo es su madre pero, al no poder tomar represalias físicas contra ella, manifiesta su ira y su resentimiento contra el mundo, su país y la sociedad en general. Hay una escena, hacia la mitad de la historia, que sirve perfectamente para resumir y dar a conocer la vida secreta de Julian: la escena del autobús o, más concretamente, el momento en el que, en una parada al azar, una mujer de color y su hijo suben al vehículo.

> He was tilted out of his fantasy again as the bus stopped. The door opened with a sucking hiss and out of the dark a large, gaily dressed, sullen-looking colored woman got on with a little boy. The child, who might have been four, had on a short plaid suit and a Tylorean hat with a blue feather in it. Julian hoped that he would sit down beside him and that the woman would push in beside his mother. He could think of no better arrangement.
>
> […]
>
> Meanwhile, the woman was bearing down upon the empty seat beside Julian. To his annoyance, she squeezed herself into it (*CS*:415).

Misoginia y racismo, los secretos más ocultos de este licenciado blanco salen a la luz en esta escena, abriendo la imaginación del lector a todo tipo de elucubraciones, de hasta qué extremos ha llevado (o llevará) Julian sus odios.

Al igual que ocurría con "Everything That Rises Must Converge", la siguiente historia en la colección, "Greenleaf"[271], tampoco es demasiado rica en elementos góticos, aunque los pocos que incluye son de un penetrante interés. Gran parte de la crítica ha señalado este relato como uno de los más intensos que Flannery O'Connor escribiera nunca, especialmente debido a su trágico final, en el que Mrs. May es asesinada por el toro de Mr. Greenleaf[272]. Más allá de la imagen cristiana y de sumisión ante la naturaleza que esta escena final pueda representar, la historia (e indudablemente la escena de la muerte de Mrs. May) está construida dando a entender el escenario y el ambiente gótico en el que se desenvuelven los personajes y en el que transcurren los hechos narrados. Sin embargo, no es Mrs. May (supuesta protagonista del relato[273]) la que protagoniza los hechos y características góticas de este cuento. Será su vecina, Mrs. Greenleaf, la esposa del dueño del toro, la que ponga la nota gótica y macabra en esta narración. Es esta una mujer gris, de la que poco se sabe y cuya aparición en el relato es mínima, siendo tan sólo nombrada brevemente y con un pequeño protagonismo materializado en un par de frases, mientras que el peso del cuento recae, principalmente, sobre su esposo y Mrs. May. No obstante, como ya ocurriera con magníficos personajes secundarios de la literatura gótica[274], Mrs. Greenleaf será el catalizador que abra las puertas de lo sobrenatural en esta pieza. Esta mujer sureña es descrita en un solo párrafo, pero no es necesaria una mayor extensión para comprender cómo ha sido su vida, cómo es en el momento presente y hasta qué punto su mente está perturbada:

> The idea that one of them might marry a woman even remotely like Mrs. Greenleaf was enough to make her ill. She had put up with Mr. Greenleaf for fifteen years, but the only way she had endured his wife had been by keeping entirely out of her sight. Mrs. Greenleaf was

[271] Ya publicada en de forma independiente en 1956.
[272] Quizá, uno de los mejores ejemplos de esta crítica sea el volumen *Understanding Flannery O'Connor* de Margaret Earley Whitt.
[273] Una interesante discusión sobre el estatus de los personajes es la mantiene, entre otros, Laurence Enjolras en su obra *Flannery O'Connor's Characters*.
[274] Recuérdese, por ejemplo, Madame de la Rougierre, en *Uncle Silas*, o Friar Jerome, en *The Castle of Otranto* (quien, con su pasividad, provoca que los terribles eventos que narra Walpole tengan lugar).

> large and loose. The yard around her house looked like a dump and her five girls were always filthy; even the youngest one dipped snuff. Instead of making a garden or washing their clothes, her preoccupation was what she called "prayer healing" (*CS*:315).

Como se puede ver, las opciones de esta mujer no son muchas. Despreciada por sus conciudadanos, incluso por su marido, su único refugio es la religión, pero una religión personal y macabra, que no se centra en el aspecto salvador de la misma, sino en lo terrible que este mundo, prolegómeno de las penas más terribles todavía, y eternas, que han de sufrir los pecadores (a sus ojos, todo el mundo) en el siguiente. La descripción que se da de ella difiere poco de la que la literatura norteamericana ha ofrecido tradicionalmente de las brujas, esas mujeres que, muchas veces también por ser despreciadas en su entorno, se refugian en lo sobrenatural y en el contacto con las fuerzas del Mal[275]. Al igual que estas, Mrs. Greenleaf no tiene nada que perder, por lo que el cuidado de su imagen, y la de sus hijas, ya no es una de sus prioridades, abandonándose hasta hacerse desagradable a la vista. Por otro lado, una de las principales características de las brujas "tradicionales" ha sido el contacto con la naturaleza, siendo el bosque o las montañas sus lugares predilectos de reunión[276]; así, Mrs. Greenleaf crea su propio escenario de naturaleza salvaje en la zona más o menos suburbana donde vive. O'Connor lo pone de manifiesto de forma magistral en ese jardín que "[…] looked like a dump […]" (*CS*:315). Ese es su refugio espiritual, y el hecho de haberlo descuidado es su decisión, una de las pocas que puede tomar con cierta libertad.

Estas, sin embargo, no van a ser las únicas características que Mrs. Greenleaf comparta con sus antepasadas brujas. Al igual que estas, de acuerdo con la tradición y la

[275] Un ejemplo clásico puede encontrarse en *The Scarlet Letter*, más concretamente en el personaje de Mrs. Hibbins. La propia Hester Prynne también pone de relieve este componente de brujería en la colonia de Boston: "'Make my excuse to him, so please you!' answered Hester, with a triumphant smile. 'I must tarry at home, and keep watch over my little Pearl. Had they taken her from me, I woul willingly have gone with thee into the forest, and signed my name in the Black Man's book too, and that with mine own blood'" (2003:103).

[276] Así se aprecia, por ejemplo en el testimonio de Abigail Hobbs dentro de los procesos de Salem, cuando se le pregunta si sus contactos con el Demonio han tenido lugar en su casa o en el bosque, ella contesta perentoriamente: "In the woods" (*Records of the Salem Witch-Hunt*:189).

literatura, se dedicaban con empeño a provocar el mal de sus congéneres mediante la utilización de poderes sobrenaturales[277], la esposa del granjero, aunque más comedida, también se recrea en el mal acaecido a sus conciudadanos:

> Every day she cut all the morbid stores out of the newspaper – the accounts of women who had been raped and criminals who had escaped and children who had been burned and of train wrecks and plane crashes and the divorces of movie stars. She took these to the woods, and dug a hole and buried them and then she fell on the ground over them and mumbled and groaned for an hour or moving her huge arms back and forth under her and out again and finally just lying down flat and, Mrs. May suspected, going to sleep in the dirt (*CS*:315-316).

Mrs. Greenleaf nunca se atrevería a llevar a cabo ninguna de esas acciones, pero sí que es capaz, en los breves momentos de autonomía y paz que tiene, de regodearse en ellos, llevando a cabo incluso extraños rituales en el bosque, al imitación de las brujas de, por ejemplo Nueva Inglaterra, dando gracias por los hechos que ha podido contemplar y pidiendo más. El párrafo citado también muestra que, al igual que ocurría con los parciales procesos a los que se sometía a aquellas personas acusadas de brujería, Mrs. Greenleaf no puede defenderse en ningún momento, al menos ante los ojos del lector, pues toda la información que este obtiene, tanto real como supuesta, ha pasado por el tamiz (y los prejuicios) de los ojos de Mrs. May. En este momento, pocos tendrían a Mrs. Greenleaf como culpable, sino como una víctima de las circunstancias, que ha encontrado en el Mal la única salida a su, por otra parte, deprimente vida provinciana.

La tercera y última característica que la granjera comparte con las brujas que O'Connor tomó como modelo para crearla es la relación con lo sobrenatural, con el

[277] Una vez más, el interrogatorio a Abigail Hobbs ofrece una clara respuesta a este respecto: "Are you not bid to hurt folks?
Yes.
Who are you bit to hurt?
Mercy Lewes, & Ann Putman.
What did you do to them, when you hurt them?
I pincht them.
How did you pinch them, do you goe in your own person to them.
No.
Doth the Devil go for you?
Yes" (*Records of the Salem Witch-Hunt*:190-191).

Maligno. No es esta una relación en abstracto, sino que Mrs. Greenleaf habla frente a frente con el ente sobrenatural. No obstante, existe una poderosa diferencia entre las brujas clásicas y la que aparece en "Greenleaf": mientras que aquellas se relacionaban con el Demonio[278], el ser con el que dialoga la bruja de este relato es Cristo, convertido por la pluma de Flannery O'Connor en ente maligno, del que la supuesta bruja extrae la fuerza para continuar con sus solitarios aquelarres: "'Oh Jesus, stab me in the heart!' Mrs. Greenleaf shrieked. 'Jesus, stab me in the heart!' and she fell back flat in the dirt, a huge human mound, her legs and arms spread out as if she were trying to wrap them around the earth" (*CS*:317). Ese último gesto de la mujer no es sino una reafirmación de su condición de bruja, abrazando la naturaleza y retorciendo su cuerpo de un modo imposible, como, supuestamente, hace en sus viajes al bosque.

Como se ha dicho al comienzo de este análisis, la atención de la crítica que ha tratado "Greenleaf" se ha centrado, mayoritariamente, en la escena final. Indudablemente, es una escena muy bien construida, de un elevado simbolismo y de una fuerza increíble; pero, aparte de todo eso, es también una excelente escena gótica.

> Mr. Greenleaf was running toward her from the side with his gun raised and she saw him coming though she was not looking in his direction. She saw him approaching on the outside of some invisible circle, the tree line gaping behind him and nothing under his feet. He shot the bull four times through the eye. She did not hear the shots but she felt the quake in the huge body as it sank, pulling her forward on its head, so that she seemed, when Mr. Greenleaf reached her, to be bent over whispering some last discovery into the animal's ear (*CS*:333-334).

Reduciendo los hechos, se puede afirmar que este pasaje narra la muerte de Mrs. May al ser embestida por un toro. Todo ello es cierto, pero sería muy negligente no ir más allá. Como la crítica mencionada más arriba ha apuntado, este final puede interpretarse como

[278] Abigail Hobbs vuelve a servir de guía en este sentido: "Do they speak to you?
Yes.
How do they speak to you?
As others folks.
What do they speak to you, as other folks?
Yes, almost" (*Records of the Salem Witch-Hunt*:192)

la conclusión de la hipocresía de Mrs. May, quien se dice buena cristiana, pero quien critica el modo de vida de Mr. Greenleaf y sus hijos. Así, este sería el justo castigo a toda una vida de maldad provinciana. Por otro lado, este final también puede interpretarse como una venganza y liberación por parte de Mr. Greenleaf. La relación que ambos personajes han mantenido a lo largo de su vida nunca llega a aclararse totalmente, pero por algunos de sus diálogos puede deducirse que vivió tiempos mejores. Quizá, pues, la liberación del toro sea el modo que Mr. Greenleaf tiene de vengar alguna afrenta pasada. Sin embargo, hay una tercera vía, una tercera explicación que ha pasado desapercibida a la crítica: es posible, si se admite como válido el argumento de que Mrs. Greenleaf es una bruja (o participa de determinados comportamientos "brujeriles"), que esta sea su liberación definitiva. Por fin es capaz de romper las cadenas que la han atado durante su vida y de utilizar el poder sobrenatural que ha obtenido de sus uniones místicas con Cristo. Por fin puede dejar de recortar noticias macabras y provocarlas. Así, su primer objetivo será, indudablemente, aquella persona que, con los años, se ha convertido en su cronista no autorizado, tomando nota, inventando y juzgando cada uno de los actos de la granjera. Obviamente, como ocurre en los asesinatos más perfectamente perpetrados, nunca se sabrá si esta explicación es aceptada, pues la narración se cierra con el crimen en sí, siendo todas las páginas anteriores un largo proemio a la acción principal, que también abre un nuevo capítulo, el de una Mrs. Greenleaf liberada y consciente de su poder.

Las siguientes historias, "A View of the Woods" y "The Enduring Chill" fueron ubicadas por Robert Giroux como preámbulo antes de aquellas que aglutinan la mayor concentración de elementos góticos en *Everything That Rises Must Converge*, "The Comforts of Home" y "The Lame Shall Enter First". El primero de estos relatos narra la historia (o, más bien, la ausencia de historia) de Mr. Fortune y su nieta Mary Fortune

Pitts. Sin embargo, más allá de ser una narración de relaciones intergeneracionales en un entorno natural, como puede ser el bosque, el cuento pronto se transforma en un marco violento, en el que el incesto y las agresiones están presentes, y en el que el bosque juega un papel crucial y negativo en la vida de los personajes.

Lo primero que hay que entender de este relato es la extraña relación que mantienen el abuelo y la nieta, una relación que, al menos por parte del anciano, va más allá de los límites usuales. Con esto, no se está intentando afirmar la presencia de relaciones incestuosas, tema sobre el que se volverá más adelante y que juega una gran importancia en el desarrollo de la historia. De todos modos, con incesto o sin él, el viejo siente una malsana obsesión hacia la niña, uniéndose así a la lista de ancianos "perversos" que pueblan el universo de Flannery O'Connor, junto con la abuela de "A Good Man Is Hard to Find", Mr. Head ("The Artificial Nigger") y Mason Tarwater (*The Violent Bear It Away*). Esta obsesión se deja notar desde el comienzo de la historia, cuando Mr. Fortune medita sobre su familia, la desafortunada opción matrimonial de su hija y el futuro de su fortuna:

> No one was particularly glad that Mary Fortune looked like her grandfather except the old man himself[279]. He thought it added greatly to her attractiveness. He thought she was the smartest and the prettiest child he had ever seen and he let the rest of them know that if, IF that was, he left anything to anybody, it would be Mary Fortune he left it to. She was now nine, short and broad like himself, with his very light blue eyes, his white prominent forehead, his steady penetrating scowl and his rich florid complexion; but she was like him on the inside too. She had, to a singular degree, his intelligence, his strong will, and his push and drive. Though there were seventy years' difference in their ages, the spiritual distance between them was slight. She was the only member of the family he had any respect for (*CS*:336).

Más allá de mostrar el "amor" del anciano por su nieta, o esa malsana obsesión a la que se aludía antes, este párrafo establece cuál va a ser, quizá, la principal línea argumental del cuento, la posesión simbólica de Mary. La niña de "A View of the Woods" parece ser victima de un ejemplo clásico de posesión demoniaca, con la diferencia de que no

[279] Primera mención a unas posibles relaciones incestuosas sobre las que se volverá más adelante.

hay un ser sobrenatural que, de manera explícita, tome el control de su cuerpo. En este caso, es el influjo pernicioso, tanto de su abuelo como de su padre, el que asume el control, y el que provoca el fatídico desenlace. Durante el transcurso de la narración, una épica batalla se va a librar entre los dos hombres, suegro y yerno, sin que en ningún momento haya un enfrentamiento directo. Las consecuencias van a ser mucho más terribles, pues será la joven Mary la que tenga que pagar, tanto por la fría y hostil relación que mantienen ambos, como por la historia del lugar, dominado por un bosque tenebroso que ahora se aproxima a su destrucción, dejando al descubierto todos sus secretos. Sin saberlo, Mary va a participar en la guerra que enfrenta a Mr. Fortune y a su yerno Mr. Pitts: después de haber estado de parte de su abuelo (al menos así lo considera el anciano), al final la verdad es revelada, y la niña pronuncia la frase que supone el golpe de gracia a la vida del anciano: "[…] I'm PURE Pitts" (*CS*:355). Fruto de este terrible descubrimiento será la escena final, en la que se produce la muerte del abuelo:

> Then he fell on his back and looked up helplessly along the bare trunks into the tops of the pines and his heart expanded once more with a compulsive motion. It expanded so fast that the old man felt as if he were being pulled after it through the woods, felt as if he were running as fast as he could with the ugly pines toward the lake. He perceived that there would be a little opening there, a little place where he could escape and leave the woods behind him. He could see it in the distance already, a little opening where the white sky was reflected in the water. It grew as he ran toward it until suddenly the whole lake opened up before him, riding majestically in little corrugated folds toward his feet. He realized suddenly that he could not swim and that he had not bought the boar. On both sides of him he saw that the gaunt trees had thickened into mysterious dark files that were marching across the water and away into the distance. He looked around desperately for someone to help him but the place was deserted except for one huge yellow monster which sat to the side, as stationary as he was, gorging itself on clay (*CS*:356).

El fatídico destino del anciano, coronado con esa misteriosa presencia del "[…] one huge yellow monster […]" (*CS*:356), había sido anunciado con anterioridad, aparte de con el lapidario comentario de la niña, con otra escena en la que también se muestra como Mr. Fortune, hacia el final de su existencia, es acosado por aquello que no puede

comprender, por presencias que amenazan su vida, su mundo y su cordura. Todo lo anteriormente dicho viene a reforzar la idea de cuál es la verdadera naturaleza de la niña: una vez libre de la influencia de su abuelo, su padre, representante deo oscurantismo, va a tomar el control de su vida. Sin embargo, el viejo, hombre malvado pero adalid del progreso, no se va a rendir sin luchar; sabe que va a morir, pero también es consciente de que hará cuanto esté en su mano para no marcharse sólo al Infierno. Se llevará consigo aquello que en vida le resultó más preciado, su nieta, jugando de este modo una doble partida magistral: por un lado, condena a la también perversa niña, librando al mundo del peligro que podría suponer ésta cuando creciese y, especialmente, castiga a Pitts arrebatándole a su hija, haciendo, así, que su victoria quede ensombrecida y anegada en el llanto.

> He caught his knee and danced on one foot and a rain of blows fell on his stomach. He felt five claws in the flesh of his upper arm where she was hanging from while her feet mechanically battered his knees and her free fist pounded him again and again in the chest. Then with horror he saw her face rise up in front of his, teeth exposed, and he roared like a bull as she bit the side of his jaw. He seemed to see his own face coming to bite him from several sides at once, but he could not attend to it for he was being kicked indiscriminately, in the stomach and then in the crotch. Suddenly he threw himself on the ground and began to roll like a man on fire. She was on top of him at once, rolling with him and still kicking, and now with both fists free to batter his chest.
>
> […]
>
> In the pause she loosened her grip and he got hold of her throat. With a sudden surge of strength, he managed to roll over and reverse their positions so that he was looking down into the face that was his own but had dared to call itself Pitts. With his hands still tight around her neck, he lifted her head and brought it down once hard against the rock that happen to be under it. Then he brought it down twice more. Then looking into the face in which the eyes, slowly rolling back, appeared to pay him not the slightest attention, he said, "There's not an ounce of Pitts in me."
>
> He continued to stare at his conquered image until he perceived that though it was absolutely silent, there was no look of remorse on it. The eyes had rolled back down and were set in a fixed glare that did not take him in. "This ought to teach you a good lesson," he said in a voice that was edged with doubt (CS:355).

Como se ha podido ver en los fragmentos citados, el anciano parece actuar movido por una fuerza superior y externa, por algo que está fuera de él pero que es más poderoso

que su persona. Es como si procediese como si siguiera órdenes de algún tipo de ente macabro que quisiera acabar con la vida de la niña. Quizá, con la maestría que acostumbra, O'Connor concibiese esta escena como un ejemplo de *doppelgänger*: en este caso, el doble sería un desdoblamiento del viejo, su mitad reprimida, temeraria y verdadera, la que, por fin, hacia el final de su vida, consigue aflorar.

Esta batalla final es una de las escenas más violentas de Flannery O'Connor, pero también una de las más sincréticas. En esta escena, se aúnan la lucha de lo real (dos seres humanos, abuelo y nieta) y la lucha de lo real con lo sobrenatural (el anciano y la niña, caracterizada ésta como un monstruo del Averno), asemejándose así a la batalla del *Apocalipsis*:

> Entonces se entabló una batalla en el cielo: *Miguel* y sus ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no vencieron; y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. El gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo o Satanás, el seductor del mundo entero, fue arrojado a la tierra junto con sus ángeles. Oí entonces una voz potente que decía en el cielo: "Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios, y la potestad de su Cristo, porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios. Ellos lo vencieron gracias a la sangre del Cordero y al testimonio que dieron de palabra y obra, porque despreciaron su vida ante la muerte. Por eso, regocijaos, cielos y los que ellos habitáis. ¡Pero ay de la tierra y del mar!, porque el diablo ha bajado donde vosotros enormemente enfurecido, sabiendo que le queda poco tiempo" (Ap 12, 7-12).

Más allá de la lucha interna (y externalizada) que se vive en torno a la niña, otro aspecto propio de la literatura gótica es la violencia, como ya se ha apuntado al inicio del presente análisis. Esta violencia tiene dos vertientes que se manifiestan en la narración: por un lado, aparece la violencia física, explícita (o eso hace creer la autora) y, por otro, la violencia sexual, tan sólo sugerida a partir de la otra. La primera de ellas, por sí sola, dibuja un escenario terriblemente oscuro en el relato, pues situaría al lector (de ser cierta) ante un escenario en el que nadie (ni su abuelo ni su propia madre) mueve un dedo por ayudar a una pobre niña que, recurrentemente, es golpeada por un padre encolerizado:

> He was a man of a nasty temper and of ugly unreasonable resentments. Mr. Fortune's heart had pounded to see him rise slowly from his place at the table –not the head, Mr. Fortune sat there, but from his place at the side– and abruptly, for no reason, with no explanation, jerk his head at Mary Fortune and say, "Come with me," and leave the room, unfastening his belt as he went. A look that was completely foreign to the child's face would appear on it. The old man could not define the look but it infuriated him. It was a look that was part terror and part respect and part something else, something very like cooperation. This look would appear on her face and she would get up and follow Pitts out. They would get in his truck and drive down the road out of earshot, where he would beat her (*CS*:340).

Como se puede deducir, el hecho de que Pitts ejerza la violencia contra su propia hija puede fácilmente interpretarse como un castigo hacia Mr. Fortune, dentro de esa lucha que ambos mantienen y cuya única víctima es la niña, esa lucha entre progreso material y oscurantismo natural. Sin embargo, este párrafo arroja más sombras que luces en lo que a la violencia contra Mary se refiere, máxime teniendo en cuenta la afirmación que la niña hace unas páginas más adelante: "'Nobody's ever put a hand on me and if anybody did, I'd kill him'" (*CS*:343). De estas palabras puede desprenderse una explicación mucho más oscura y macabra que la de la simple violencia física. Cabe la posibilidad de que lo que ocurre, cada vez que Pitts, con el cinturón desabrochado, conduce hasta un lugar apartado[280], sea de un cariz más malvado, estando, así, ante un caso de violaciones incestuosas. Este argumento vendría reforzado, como ya se ha dicho, con las palabras de la niña cuando afirma que nadie le ha puesto la mano encima; dejando, sin embargo, la puerta abierta a otras explicaciones; también vendría reforzado por la impresión que obtiene el anciano abuelo de la escena cada vez que se repite: "It was a look that was part terror and part respect and part something else, something very like cooperation" (*CS*:340). Ese respeto y esa cooperación que Mr. Fortune aprecia en la mirada de la niña llevaría al lector a pensar que el terrible hecho está tan normalizado en la casa, que ni la propia víctima lo ve como algo extraño. Mary Fortune Pitts sería, así, víctima de un síndrome de Estocolmo en el que no es consciente de estar.

[280] Este detalle es de cierta importancia, pues un hombre tan básico y anodino como Pitts es descrito podría perfectamente golpear a Mary en la misma sala donde se encuentran, pues sabe que no va a contar con la oposición de ninguno de los presentes.

Como también se dijo al comenzar el presente análisis de "A View of the Woods", no sólo las acciones son importantes dentro de la historia, sino que el escenario también alberga una gran relevancia. Como el propio título del cuento muestra, la acción transcurre en las inmediaciones de un bosque; pero éste no es un bosque cualquiera, sino que es un bosque cuya supervivencia pende de un hilo. En efecto, la codicia y el afán de progreso material de Mr. Fortune han sentenciado la foresta, condenándola a su desaparición parta dejar paso a una carretera y una gasolinera. Esto, en última instancia, junto con el conflicto interno arriba expuesto, será el desencadénate de la lucha final entre el viejo y la nieta, pues la niña es la más firme partidaria de la permanencia de los árboles. Este hecho puede guardar una intensa relación con los supuestos malos tratos (de la índole que sean) que la niña recibe de su padre. Puede que el bosque sea ese lugar "[…] out of earshot […]" (*CS*:340) donde la acción gótica se lleve a cabo, sea esta en forma de palizas o en forma de abusos sexuales. Por lo tanto, el hecho de que la propia niña sea la que abogue por la permanencia del bosque (cuando la lógica invitaría a recomendar todo lo contrario) hace pensar en qué significado puede tener éste para ella y, por ende, para el lector. Por un lado, partiendo de una hipótesis más simplista, se puede pensar que el bosque es un refugio, un remanso de paz, donde la niña puede descansar de las fatídicas aproximaciones de su padre, siempre y cuando se acepte que estas tienen lugar en otro sitio; por otro, una explicación más oscura, pero más relacionada con literatura gótica en general y, con el gótico estadounidense en particular, es factible: si se toma por válida la explicación de que es el bosque el lugar en el que transcurren estas sesiones de malos tratos y/o abusos, entonces la actitud de la joven Mary es mucho más perturbadora. ¿Por qué no querría la niña ver desparecer el escenario de su tortura? ¿Qué secretos guardan esos árboles para que Mary los defienda incluso a riesgo de su vida? Si se observa

cuidadosamente la tradición literaria norteamericana, y se atiende al rasgo de posesión que se le ha atribuido a Mary más arriba, se puede llegar a una posible conclusión. En ese caso, se estaría ante la situación de que la niña no es, ni mucho menos, tan inocente como pueda desprenderse de una primera lectura[281]. Así, sería, bien un ente maligno que ha seducido a su padre hasta llevarle a cometer uno de los peores delitos sobre la faz de la tierra[282], bien un ser poseído que es consciente de su estado, lo que se explicaría con esa enigmática mirada que Mr. Fortune (cuya conciencia quizá no esté del todo limpia de esa posesión, de ahí su pasividad ante los "malos tratos") aprecia: "It was a look that was part terror and part respect and part something else, something very like cooperation" (*CS*:340). Así, Mary Fortune Pitts pasaría de ser una pobre víctima a convertirse en agente del mal, en el verdadero villano gótico, con tintes sobrenaturales, de la historia, y su padre, el gris personaje Pitts, un hombre del que apenas se tiene información, quedaría como lo que aparenta ser, una persona incapaz de hacer nada, que es zarandeada constantemente por cualquier fuerza, incluso la de una niña.

La siguiente historia, "The Enduring Chill", es un cuento de varias obsesiones, todas ellas relacionadas con lo gótico y la presencia de lo sobrenatural. Para comenzar, conviene recordar que esta es una de las historias con más datos autobiográficos de entre las creadas por la autora de Milledgeville; narra la historia de un joven intelectual sureño afincado en Nueva York siguiendo sus deseos de convertirse en escritor profesional a imitación de su admirado James Joyce. Sin embargo, una misteriosa enfermedad, potencialmente mortal, le obliga a abandonar estos sueños y a regresar al hogar familiar en un estado del Sur. Como se podrá apreciar, los paralelismos con la vida y enfermedad de Flannery O'Connor son evidentes. Será en nueva York cuando el

[281] Como se ha visto que, a menudo, ocurre con los niños personajes de Flannery O'Connor.
[282] De ahí la afirmación de la niña de que nadie le ha puesto nunca una mano encima, declarándose, así, ella como agresora.

protagonista, Asbury[283], tenga su primer contacto con un oscuro misticismo. Allí, su enigmático amigo Goetz[284] le hará entrar en contacto con la religión y la filosofía orientales. Sin embargo, más allá de los conceptos de nirvana y reencarnación que Goetz le inculca, aparece en sus conversaciones el concepto de "salvación", con un significado totalmente opuesto al cristiano que había marcado la vida tanto del personaje Asbury como de la autora O'Connor: "'Salvation,' quoted Goetz, 'is the destruction of a simple prejudice, and no one is saved'" (*CS*:360). Por lo tanto, el hombre está condenado, sin importar cuál sea su fe o sus acciones en vida; nada hay que el ser humano pueda hacer para salvarse, la condenación eterna es un hecho. Este concepto va a tener una tremenda influencia en el pensamiento y en el devenir vital del joven aspirante a escritor, pues en su deseo de morir, tras su paso por las manos de Goetz, se alberga también su deseo de ser partícipe, de tocar esa condenación, de experimentar las penas del Infierno, como si de un califa Vathek o un pagano Dorian Gray se tratase.

La primera de las obsesiones es la que tiene Asbury, con su propia muerte, profetizándola a cada momento y prácticamente deseándola. Será esta la obsesión que va a suponer el leitmotiv principal de la narración, impregnando prácticamente todas sus páginas y dando pie a que el resto de obsesiones que aparecen puedan desarrollarse. Esta primera y principal obsesión sufrirá una evolución in crescendo, presentando una dicotomía entre Asbury y su madre, muy parecida a la que se puede encontrar, por ejemplo, entre Don Quijote y Sancho: al principio el escudero (la madre) no cree los dislates del hidalgo (Asbury) hasta que acaba por convencerse de que quizá no esté tan

[283] El significado del nombre, "enterrado en cenizas" es bastante significativo.
[284] Una vez más, el significado del nombre, similar a "God", "Dios", es muy representativo, pues puede entenderse que es la divinidad quién le hace partícipe del conocimiento sobre la irremisibilidad de la condena del alma.

loco como puede parecer[285]. El punto culminante puede situarse en el macabro pasaje en el que el joven presencia su propio funeral, siendo así como un continuador en el tiempo de la figura de Don Juan Tenorio[286]:

> He went back to bed. In a sense she was right. He had failed his god, Art, but he had been a faithful servant and Art was sending him Death. He had seen this from the first with a kind of mystical clarity. He went to sleep thinking of the peaceful spot in the family burying ground where he would soon lie, and after a while he saw that his body was being borne slowly toward it while his mother and Mary George watched without interest from their chairs on the porch. As the bier was carried across the dam, they could look up and see the procession reflected upside down in the pond. A lean dark figure in a Roman collar followed it. He had a mysteriously saturnine face in which there was a subtle blend of asceticism and corruption. Asbury was laid in a shallow grave on the hillside and the indistinct mourners, after standing in silence for a while, spread out over the darkening green. The Jesuit retired to a spot beneath a dead tree to smoke and meditate. The moon came up and Asbury was aware of a presence bending over him and a gentle warmth on his cold face. He knew that this was Art come to wake him and he sat up and opened his eyes. Across the hill all the lights were on his mother's house. The black pond was speckled with little nickel-colored stars. The Jesuit had disappeared. All around him the cows were spread out grazing in the mooling and one large white one, violently spotted, was softly licking his head as if it were a block of salt. He awoke with a shudder and discovered and discovered that his bed was soaking from a night sweat and as he sat shivering in the dark, he realized that the end was not many days distant. He gazed down into the crater of death and fell back dizzy on his pillow (CS:373-374).

Sin embargo, al contrario de lo que pueda parecer a primera vista, esta obsesión con la muerte no es estéril ni constriñe la vida de Asbury, sino que le da un nuevo impulso en su creatividad literaria. La obsesión con la muerte presente en "The Enduring Chill" puede asimilarse a las diferencias que Ann Radcliffe concedía para los términos de *terror* y *horror*[287], siendo más partícipe del primero que del segundo. Como el propio escritor novel proclama, la muerte (o su cercanía) no es oscuridad, sino luz: "On the point of death, he found himself existing in a state of illumination that was totally out of keeping with the kind of talk he had to listen to from his mother" (*CS*:367). Así, Flannery O'Connor empareja a Asbury con una larga serie de villanos

[285] Recuérdese la aventura de los odres de vino, narrada en el capítulo XXXV de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuando Sancho afirma lo siguiente: "No tienen que pararse a escuchar, sino entren a despartir la pelea, o a ayudar a mi amo; aunque ya no será menester, porque, sin duda alguna, el gigante está ya muerto, y dando cuenta a Dios de su pasada y mala vida; que yo vi correr la sangre por el suelo, y la cabeza cortada y caída a un lado, que es tamaña como un gran cuero de vino" (p. 487).

[286] Quizá sea este el secreto de la carta que más abajo se va a discutir.

[287] Véase Capítulo V.

góticos[288] que no se amedrantan ante la inminencia de su final, sino que parecen renacer con renovadas fuerzas para dar su último golpe en el mundo[289]. No obstante, Asbury no se conforma con este renacer momentáneo de sus fuerzas y su ingenio, como buen villano (o aspirante a villano) guarda un último as en la manga, una bomba de relojería preparada para estallar en el momento indicado: una carta, cuyo contenido permanece oculto, escrita en su supuesto lecho de muerte con instrucciones de que se abra únicamente tras su fallecimiento:

> He could have hastened his end but suicide would not have been a victory. Death was coming to him legitimately, as a justification, as a gift from life. That was his greatest triumph. Then too, to the fine minds of the neighborhood a suicide son would indicate a mother who had been a failure, and while this was the case, he felt that it was public embarrassment he could spare her. What she would learn from the letter would be a private revelation. He had sealed the notebooks in a manila envelope and had written on it: "To be opened only after the death of Asbury Porter Fox." He had put the envelope in the desk drawer in his room and locked it and the key was in his pajama pocket until he could decide on a place to leave it (CS:370).

Como se ha dicho, el contenido de la misiva es desconocido, pero puede fácilmente interpretarse que éste sea un ataque contra la madre, una última revelación que hará que el mundo de la familia se tambalee, haciendo que casi prefieran el suicidio del hijo. Como el propio relato indica (o, más bien, no indica) poco o nada se sabe de la vida que Asbury ha llevado en la gran urbe neoyorkina. Por lo tanto, no es descabellado pensar que el contenido de la carta esté relacionado con este período de su vida, una etapa que, ante la falta de mayor información, puede presumirse como "convulsa". La memoria de algunos hechos que habrían tenido lugar en el Norte hacen que el joven sureño esté tan avergonzado (a aterrado) que encierre bajo llave la carta, sabiendo (o queriendo estar en lo cierto) que nunca más tendrá que enfrentarse a la información de contiene. De ser así, este relato supondría un genial ejemplo flanneriano de cruce de caminos: "The Enduring

[288] Aunque la clasificación de Asbury como villano sea muy discutible.
[289] Algunos de estos son el monje Ambrosio quien, en su celda, aún pacta con el Demonio, Dorian Gray quien, días antes de autodestruirse aún comete una última perversión con la campesina Hetty o Silas Ruthyn quien, a pesar de su supuesto delicadísimo estado de salud, aún confabula para, primero engañar y, después, asesinar, a su sobrina y quedarse con su fortuna.

Chill" o, más bien, la misteriosa carta, serviría, pues, para unir el gótico rural en que se desenvuelve el cuento con el gótico urbano representado por las calles de Nueva York, y cuyo cuento, más terrible todavía, nunca se conocerá.

La segunda obsesión que puebla el relato también parte de Asbury, y es una obsesión que comparte con muchos de los personajes creados por la autora de Georgia: la obsesión con la religión. Sin embargo, existe una gran diferencia entre la religión fundamentalista de otros personajes, como por ejemplo Hazel Motes o Francis Marion Tarwater y la del aspirante a escritor. La suya es una religión ilustrada, una religión que busca aproximarse al misterio de Dios mediante la razón, el pensamiento y, especialmente, el arte. Así, Flannery O'Connor retrotrae a sus personajes y al lector a los orígenes mismos de la literatura gótica, cuando el exceso de racionalismo que poblaba Europa hizo florecer el nuevo género en la Inglaterra del momento. Esta obsesión con la religión hará que el joven solicite la presencia de un sacerdote católico (religión que su familia no profesa) para asistirlo en su lecho de muerte[290]. Sin embargo, la presencia de este hombre de Iglesia, lejos de ser el consuelo que puede suponerse, y lejos también de ser el contertulio literario que Asbury espera (basado en el recuerdo de un jesuita neoyorkino), se convierte en una presencia oscura, que no lleva paz sino desazón a la granja que habitan Asbury y su familia. Con la presencia de este sacerdote puede completarse la tríada de obsesiones de "The Enduring Chill", pues es él quien la trae. Lejos de ser un experto en Joyce (a quien ni conoce) como el jesuita que conoció en Nueva York el sacerdote sí es un fundamentalista que intenta reducir la religión intelectual de Asbury a una serie de repeticiones de catecismo. Sin embargo, bajo su sotana, el cura no sólo trae rezos y preceptos, sino que una obsesión lo correo: la obsesión con el Espíritu Santo, la más misteriosa de las personas de la Santísima

[290] Un nuevo guiño a los orígenes de la literatura gótica: el enfrentamiento entre Protestantismo y Catolicismo.

Trinidad, ya visitada ampliamente en "A Temple of the Holy Ghost". Cuando el religioso entra en la habitación de Asbury se inicia una conversación entre ambos que, poco a poco, se va oscureciendo con más y más tientes góticos. El primero de ellos es la presentación del propio cura: "'I'm Father Finn – from Purrgatory'" (*CS*:375). El lugar de procedencia del religioso no es baladí, sino que puede interpretarse como una premonición: Asbury ha fallado en su religión (el Arte) aunque se ha mantenido fiel, por lo que, tras su muerte, ha de purgar. El Purgatorio, además, también es un "lugar" que la literatura gótica ha visitado recurrentemente[291]. La charla comienza con una pequeña discusión acerca de oraciones nocturnas y otros temas sin importancia, pero pronto vira hacia un tema mucho más oscuro: la muerte de Dios. "'The myth of the dying god has always fascinated me,' Asbury shouted, but the priest did not appear to catch it" (*CS*:375). Este postulado filosófico puede ser mucho más oscuro de lo que parece, pues no es únicamente interpretable desde la óptica liberadora y de progreso en que fue concebido, sino que también puede verse como algo terrible, pues si no hay Dios no hay esperanza para el ser humano. Esta afirmación, pues, vendría a significar el cierre de la estructura circular del relato, que se había abierto con las conversaciones con Goetz. De ahí, por fin, se pasa a la que es la gran obsesión del padre Finn: el Espíritu Santo:

> "God is a spirit infinetly perfect," the priest said.
>
> […]
>
> "I'm dying," he shouted.
>
> "But you're not dead yet!" said the priest, "and how do you expect to meet God face to face when you've never spoken to Him? How do you expect to get what you don't ask for? God does not send the Holy Ghost to those who don't ask for Him. Ask Him to send the Holy Ghost."
>
> "The Holy Ghost?" Asbury said.
>
> "Are you so ignorant you've never heard of the Holy Ghost?" the priest asked.

[291] Véase CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Nuevas concepciones espaciales en *The Turn of the Screw*", en *Epos: Revista de Filología*, Nº. XXXI, 2015, pp. 389-404.

> "Certainly I've heard of the Holy Ghost," Asbury said furiously, "and the Holy Ghost is the last thing I'm looking for!"
>
> "And He may be the last thing you get," the priest said, his one fierce eye inflamed. "Do you want your soul to suffer eternal damnation? Do you want to be deprived of God for all eternity? Do you want to suffer the most terrible pain, greater than fire, the pain of loss? Do you want to suffer the pain of loss for all eternity?" (CS:376-377).

Las amenazas del padre con la condenación eterna, junto con la menos perniciosa amenaza de la presencia del Espíritu Santo, componen un terrorífico fresco que acompañan al moribundo en sus horas más terribles y débiles, acentuando lo macabro y perverso de la situación.

La muerte, no obstante, no ha de visitar al joven Asbury, sino que sólo se encuentra afectado de una fiebre undulante causada por la ingesta de leche sin pasteurizar. Así, la única y oscura liberación que cabía para el intelectual frustrado desaparece subrepticiamente, dejándolo sumido en un destino todavía más terrible. Por un lado, está la misteriosa carta y lo que contiene, hechos a los que, ahora sí, tendrá que hacer frente y[292], por otro, esta su propia existencia futura, tornada en anodina debido a las secuelas de su enfermedad crónica, que lo han convertido prácticamente en un inválido. Todo ello lleva a la culminación del relato y a su último párrafo:

> When the sound of their footsteps had faded on the stairs, Asbury sat up again. He turned his head, almost surreptitiously, to the side where the key he had given his mother was lying on the bedside table. His hand shot out and closed over it and returned it to his pocket. He glanced across the room into the small oval-framed dresser mirror. The eyes that stared back at him were the same that had returned his gaze every day from the mirror but it seemed to him that they were paler. They looked shocked clean as if they had been prepared for some awful vision about to come down on him. He shuddered and turned his head quickly the other way and stared out the window. A blinding red-gold sun moved serenely from under a purple cloud. Below it the treeline was black against the crimson sky. It formed a brittle wall, standing as if it were the frail defense he had set up in his mind to protect him from what was coming. The boy fell back on his pillow and stared at the ceiling. His limbs that had been racked for so many weeks by fever and chill were numb now. The old life in him was exhausted. He awaited the coming of new. It was then that he felt the beginning of a chill, a chill so peculiar, so light, that it was like a warm ripple across a deeper sea of cold. His breath came short. The fierce bird which through the years of his childhood and the days of his illness had been poised over his head, waiting mysteriously, appeared all at once to be in motion. Asbury blanched and the last

[292] A no ser que opte por la vía del suicidio, que él mismo ha apuntado más arriba; una solución, indudablemente, también muy gótica.

> film of illusion was torn as if by a whirlwind from his eyes. He saw that for the rest of his days, frail, racked, bur enduring, he would live in the face of a purifying terror. A feeble cry, a last impossible protest escaped him. But the Holy Ghost, emblazoned in ice instead of fire, continued, implacable, to descend (*CS*:382).

Paradójicamente, tras conocer la noticia de su salvación corporal, comienza el tormento espiritual de Asbury. Su huida (sin que se sepa de qué) ha sido cortada en seco, y la vida nueva que se le ofrece sólo presenta tintes sombríos para él. Ese "[…] purifying terror" (*CS*:382) del que habla va a ser la nota dominante de su existencia futura. Ha fracasado una vez más, y por este fracaso tendrá que pagar durante lo que le reste de vida. Los pensamientos suicidas, una vez más, retornan a su cabeza, ahora con fuerzas renovadas, sabiéndose la única vía de escape. Otro elemento del que siempre ha intentado escapar, como se desprende de la conversación mantenida con el padre Finn, el Espíritu Santo, será lo último que vea antes de que la historia se cierre. Lo último que el lector (y probablemente Asbury) vea será la presencia de lo sobrenatural que, una vez más, como en los tiempos bíblicos, ha decidido descender a la Tierra, esta vez no con una misión divina, sino con una misión demoníaca, de ahí que el pájaro no se encuentre envuelto en fuego, sino en hielo, para diferenciarse del Espíritu de Dios.

Por otro lado, este pasaje guarda una estrecha relación con una obra (más bien, de forma muy paralela, con su final) sobre la que se ha tratado más arriba: *The Picture of Dorian Gray*. La escena en la que el joven se mira en el espejo, símbolo de su vida pasada, guarda una gran relación con la escena final de la novela de Wilde. En ambos casos, un "joven" se enfrenta con su propia imagen, que representa el pasado, y se enfrenta también ante de la disyuntiva de qué camino tomar. Ambos pueden continuar con su vida (perversa el uno, anodina y misteriosa el otro) o enfrentarse a su imagen, lo que no dista mucho de enfrentarse a sí mismos. La diferencia radica en que, en la narración del irlandés, sí se aprecia este momento y este ataque, mientras que en la

narración de la autora de Savannah, este instante crucial queda fuera del relato, dejado únicamente a la imaginación del lector.

A continuación se analizan las dos historias con un mayor elenco de elementos góticos de cuantas componen *Everything That Rises Must Converge*, "The Comforts of Home" y "The Lame Shall Enter First". Las dos presentan el rasgo común se ser una buena muestra de lo *uncanny* y, por lo tanto, este rasgo constitutivo de las mismas no será analizado en profundidad por ahora, sino que se reservará para una próxima sección en que se aborde este aspecto en el conjunto de la producción flanneriana.

El primero de estos relatos es quizá uno de los más perturbadores de cuantos salieron de la imaginación de Flannery O'Connor, pues consigue, de forma magistral, aunar el terror real de la violencia con lo misterioso de lo *uncanny* y lo más misterioso e intrincado todavía de la locura, que actúa como desencadenante de todo lo demás. Además, el desenlace de esta historia une la producción de la escritora sureña con los orígenes mismos de la literatura gótica en Estados Unidos, personificados en Charles Brockden Brown.

El protagonista de la historia, Thomas, encuentra su contrapunto en una ninfómana y expresidiaria (Sarah Ham/Star Drake[293]) que su madre ha acogido en casa movida por su espíritu cristiano y caritativo. Desde ese momento, los hechos desconcertantes van a empezar a sucederse, haciendo del título del cuento una macabra parodia. Thomas, quien al igual que Asbury, Joy/Hulga y la propia Flannery O'Connor es un intelectual atrapado en un presente anodino y un destino sin futuro advierte a su madre sobre el peligro que supone tener a semejante personaje en casa. Sin embargo, los hechos que viene a continuación y, especialmente, el desenlace de la narración, han

[293] Su particular "Raven".

hecho del historiador un villano más que una víctima. Es cierto que será él quien, al final, apriete el gatillo pero, antes de todo eso, su labor es otra. Como ya ocurriera con el personaje de Basil Hallward en *The Picture of Dorian Gray*, Thomas asume el rol de profeta[294], intentando, acertadamente, alejar el mal de su casa. Como se ha dicho más arriba, los hechos terribles y perturbadores comienzan a sucederse en la casa y en la vida de Thomas y su madre. No obstante, hay un escenario previo en el que estos hechos terribles no son ninguna novedad, sino que han formado parte de la vida cotidiana: la propia existencia de Star Drake. Aunque este argumento pueda sorprender, especialmente si se tienen en cuenta los análisis "tradicionales" que se han hecho de este cuento, Thomas, a pesar de su egoísmo y de sus represiones sexuales, nunca estuvo lejos de la verdad al advertir, al lector y a su madre, sobre el peligro que suponía su huésped. En efecto, las primeras páginas de la historia suponen una especie de *spin-off* en el que una nueva historia nace de la que ya tenemos: la historia de Star Drake. En ella se narra no sólo su pasado, sino también su posible enfermedad mental, la que habría dado lugar, en su hogar originario, también a hechos terribles y, finalmente, a su expulsión definitiva. La primera vez que el lector se ve enfrentado a esta historia es a través de la narración de la propia madre de Thomas, cuyo relevo rápidamente toma el narrador:

> "You can't imagine what all she's been through," she said, sitting up again, "listen." The poor girl, Star, had been brought up by a stepmother with three children of her own, one an almost grown boy who had taken advantage of her in such dreadful ways that she had been forced to run away and find her real mother. Once found, her real mother had sent her to various boarding schools to get rid of her. At each of these she had been forced to run away by the presence of perverts and sadists so monstrous that their acts defied description. Thomas could tell that his mother had not been spared the details that she was sparing him. Now and again when she spoke vaguely, her voice shook and he could tell that she was remembering some horror that had been put to her graphically. He had hoped that in a few days the memory of all this would wear off, but it did not. The next day she returned to the jail with Kleenex and cold-cream and a few days later, she announced that she had consulted a lawyer (*CS*:387).

[294] Para más información a este respecto, véase: CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Basil Hallward como profeta victoriano", en *Herejía y Belleza*, Nº. 2, enero 2014, pp. 221-229.

Este pasado traumático, indudablemente, ha dejado una huella indeleble en la joven Star, quien, a partir de ese momento, nunca volverá a ser la misma; y la vida de todos lo que osen acercarse a ella también se verá salpicada por la violencia y la locura. Sin embargo, esta historia de abusos permanentes durante su infancia y adolescencia casi que puede servir de excusa para su conducta posterior, haciendo de Star Drake una víctima de un sistema corrupto que la ha cosificado, inhibiendo su alma humana. Un poco más adelante, el narrador se encargará de aclarar este entuerto y de mostrar a la verdadera Star Drake ante el lector e, inconscientemente, ante Thomas, aunque su madre siga sorda y ciega.

> The lawyer found that the story of the repeated atrocities was for the most part untrue, but when he explained to her that the girl was a psychopatic personality, not insane enough for the asylum, not criminal enough for the jail, not stable enough for society, Thomas's mother was more deeply affected than ever. The girl readily admitted that her story was untrue on account of her being a congenital liar; she laid, she said, because she was insecure. She had passed through the hands of several psychiatrists who had put the finishing touches to her education. She knew there was no hope for her. In the presence of such an affliction as this, his mother seemed bowed down by some painful mystery that nothing would make endurable but a redoubling of effort. To his annoyance, she appeared to look on *him* with compassion, as if her hazy charity no longer made distinctions (*CS*:388).

Por lo tanto, la pobre joven no lo es ni mucho menos, sino que el binomio madre/hijo se encuentra ante una psicópata, una *femme fatale*, con el peligro que semejante inclusión puede suponer en sus vidas y en su hogar. Incluso el doble nombre de la huésped (Sarah Ham/Star Drake) contribuye a acentuar esta psicopatía: es posible que la joven presente dos (o más) personalidades, con la característica de que ninguna de ellas es totalmente inocente, sino que ambas esconden terribles secretos, ya sean estos la mentira compulsiva o la propensión al Mal pura y dura. El mal ya está hecho, la anciana, movida por un espíritu cristiano y caritativo, ha dejado entrar el Mal en su hogar, y no va a permitir que su hijo, jugando el rol del exorcista además del de profeta, haga nada para impedir los terribles acontecimientos que se van a suceder. Sin saberlo, la madre de

Thomas ha permitido la entrada a la Bestia, que va a destruir su vida, su familia y su reputación.

No mucho más tarde, la animosidad entre el historiador y la ninfómana va a empezar a cobrar tintes todavía más oscuros, pues el elemento sobrenatural va a hacer su aparición. Cuando la tensa situación no puede ir más allá, Thomas va a recuperar el protagonismo de su vida, de su casa y de la historia, aunque muy a pesar suyo. Existe en la narración un pasaje muy concreto en el que todo cambia, un punto de no retorno con lo anterior: a partir de ese momento, la mera violencia se va a transformar en terror gótico.

> The voice of his father rasped in his head.
>
> Numbskull, the old man said, put your foot down now. Show her who's boss before she shows you (*CS*:392).

Este pasaje es doblemente perturbador: por un lado, el lector se encuentra ante la presencia de la voz de un hombre muerto que vuelve para atormentar a su hijo y, por otro, ante la no menos tormentosa circunstancia de que no es posible establecer un origen definitivamente seguro para esa voz. Es posible, una vez más, que la explicación más sencilla sea la acertada, y que Thomas esté desarrollando un proceso de locura, algún tipo de enfermedad mental que siempre yació de forma latente en su subconsciente y que ahora, tras los repetidos enfrentamientos con su madre y con la criminal, aflora sin remedio. Sin embargo, no es totalmente descartable una explicación más relacionada con la literatura gótica: es posible que Sarah Ham/Star Drake, como agente del Mal que es, haya inducido esas voces en la mente del joven, con el perverso objetivo de destruir su placentera existencia. En cualquier caso, este breve pasaje y el hecho sobrenatural que desencadena guardan una estrechísima relación, como ya se apuntó más arriba, con la novela fundacional de la literatura gótica norteamericana:

Wieland (1798), de Charles Brockden Brown[295]; obra en la que se dejan abiertas dos posibles explicaciones para las voces que Theodore Wieland escucha en su cabeza y, por ende, para los asesinatos que perpetra movido por ellas: por un lado, se apunta, como ocurre con Thomas, a un agente interno, a algún tipo de enfermedad mental (muy posiblemente esquizofrenia) que desencadena ese impulso morboso, que el personaje toma por la voz de Dios; por otro, se deja la vía abierta para un agente externo, en este caso el ventrílocuo Carwin quien, sirviéndose de su arte, habría hecho creer al padre de familia que oía voces en su cabeza[296]. Por lo tanto, ya sea por sí mismo o por el influjo de Star Drake, Thomas comienza a ser tentado hacia el crimen.

Sin embargo, este crimen no se producirá de forma repentina, como si ocurre en la novela de Brockden Brown, sino que la misteriosa voz irá creando un caldo de cultivo propicio para que la tragedia final pueda desencadenarse sin problemas. En un primer momento, la acción a la que Thomas es incitado aún tiene poco de delictiva, y está más bien destinada a librarse del molesto huésped:

> Idiot! his father hissed, idiot! Go plant it in her pocketbook. Don't just stand there. Go plant it in her pocketbook!
>
> Thomas stood staring at the drawer.
>
> Moron! the old man fumed. Quick while there's time! Go plant it in her pocketbook.
>
> Thomas did not move.
>
> Imbecile! his father cried.
>
> Thomas picked up the gun.
>
> Make haste, the old man ordered.
>
> Thomas started forward, holding the gun away from him. He opened the door and looked at the chair. The black coat and red pocketbook were lying on it almost within reach.

[295] Para más información sobre la relevancia de esta obra en la tradición gótica estadounidense, véase Capítulo VI.

[296] Como se puede ver, los paralelismos entre ambas historias son más que evidentes, haciendo, una vez más, de Flannery O'Connor una conocedora de la tradición literaria de su país con mucha más profundidad de la que sus cartas y ensayos dan prueba.

> Hurry up, you fool, his father said.
>
> From behind the parlor door the almost inaudible snores of his mother rose and fell. They seemed to mark an order of time that had nothing to do with the instants left to Thomas. There was no other sound (*CS*:402).

Un momento después, Star Drake irrumpe en la habitación y descubre la escena, lo que lleva a pensar que el influjo de la ninfómana ha actuado, creando una escena embarazosa para Thomas, quien ahora ya no será creído por nadie en sus advertencias. Este *crescendo* llegará a su clímax en las siguientes líneas, cuando la voz pronuncia la orden definitiva:

> Fire! the old mand yelled.
>
> Thomas fired. The blast was like a sound meant to bring an end to evil in the world. Thomas beard it as a sound that would shatter the laughter of sluts until all shrieks were stilled and nothing was left to disturb the peace of perfect order.
>
> The echo died away in waves. Before the last one had faded, Farebrother opened the door and put his head inside the hall. His nose wrinkled. His expression for some few seconds was that of a man unwilling to admit surprise. His eyes were clear as glass, reflecting the scene. The old lady lay on the floor between the girl and Thomas.
>
> The sheriff's brain worked instantly like a calculating machine. He saw the facts as if they were already in print: the fellow had intended all along to kill his mother and pin it on the girl. But Farebrother had been too quick for him. They were not yet aware of his head in the door. As he scrutinized the scene, further insights were flashed on him. Over her body, the killer and the slut were about to collapse into each other's arms. The sheriff knew a nasty bit when he saw it. He was accustomed to enter upon scenes that were not as bad as he had hoped to find them, but his one met his expectations (*CS*:403-404).

Finalmente la ramera, como Thomas la llama, ha ganado la partida. El disparo que iba destinado a ella, para liberar a su familia de su amenaza, acaba impactando en la madre, destruyendo esa familia que intentaba proteger. Acabando con la mujer usando al hijo como arma, Star Drake consigue que su macabro propósito sea completo, pues si el muerto hubiera sido el hijo, la mentalidad cristiana de la anciana hubiera buscado el consuelo de la religión, recurso al que el intelectual no puede recurrir. Además, al ser su mano la ejecutora, hace que su vida también termine en ese punto, pues lo que le espera es la cárcel como poco, un destino bastante parecido al de un ataúd. Sólo queda por

situar en escena a la ninfómana y al sheriff. Ambos participan de una tipología de personajes que, como se ha podido ir viendo a lo largo de las páginas previas, abundan en la producción de la autora de Milledgeville: los personajes voyeurísticos. En este caso, ambos se encargan de mirar la escena y regodearse en ella; una vez más, uno desde dentro (Star Drake[297]) y el otro desde fuera (el sheriff[298]). Finalmente, la perversión del agente de la ley ("He was accustomed to enter upon scenes that were not as bad as he had hoped to find them, but his one met his expectations" –*CS*:404–), supone el gótico broche final a una de las más magistrales historias de Flannery O'Connor.

Se llega así a la segunda de las narraciones que componen el núcleo gótico de la colección *Everything That Rises Must Converge*, "The Lame Shall Enter First". Al igual que se ha puesto de manifiesto en el cuento anterior, esta narración se encuentra inmersa en la corriente de la presencia de lo *uncanny* pero, como se ha visto también en referencia a "The Comforts of Home", este aspecto estructural será debatido más ampliamente cuando se analice de forma transversal este término freudiano. Asimismo, el elemento de la danza macabra también será analizada posteriormente. Como el lector sabrá, el principal elemento perturbador y gótico de esta historia es el joven Rufus Jonhson, que ha sido adoptado por el trabajador social Sheppard[299]; pero no será el

[297] "'Found it my eye!' Sarah Ham shrieked and started for the pocketbook, but Thomas, as if his arm were guided by his father, caught at first and snatched the gun. The girl in a frenzy lunged at Thomas's throat and would actually have caught him around the neck had not his mother thrown herself forward to protect her (*CS*:403).

[298] "The sheriff's brain worked instantly like a calculating machine. He saw the facts as if they were already in print: the fellow had intended all along to kill his mother and pin it on the girl. But Farebrother had been too quick for him. They were not yet aware of his head in the door. As he scrutinized the scene, further insights were flashed to him. Over her body, the killer and the slut were about to collapse into each other's arms. The sheriff knew a nasty bit when he saw it. He was accustomed to enter upon scenes that were not as he had hoped to find them, but this one met his expectations" (*CS*:404).

[299] Véase la concomitancia del nombre del personaje con la palabra inglesa "shepherd" (pastor). Así, Flannery O'Connor establece una parodia del término cristiano del pastor, pues Sheppard es un ateo que pretende ejercer de pastor laico en la vida del adolescente. Finalmente, el desenlace del relato hace ver como el influjo racionalista del trabajador social hace que pierda no sólo su recién adquirido rebaño, sino también el que ya tenía anteriormente, su hijo.

único, también la presencia del Demonio o de un retornado de entre los muertos van a jugar su importante papel en la tragedia flanneriana.

Cuando la historia se inicia, uno de los puntos climáticos ya ha tenido lugar, aunque sus consecuencias se van dejar sentir a lo largo de toda la narración, una de las más largas de cuantas componen la ficción breve de la autora de Milledgeville: la muerte de la esposa de Sheppard y madre de su hijo Norton. Más allá de las implicaciones psicológicas o traumáticas que la muerte de una madre pueda tener para con el desarrollo de una mente infantil, es preciso mencionar que el hecho de que esta mujer esté muerta va a ser uno de los aspectos más determinantes de la historia, pues será este matiz el que, hacia el final del cuento, lleve a Norton a ahorcarse. No obstante, este mqatiz no será el único, sino que la propia intransigencia racionalista de Sheppard (enfrentada a la fe ciega y determinista de Rufus) coadyuvará. Esto se ve especialmente claro en la triple conversación que mantienen acerca de la existencia del Infierno y, en su caso, de la estancia de la madre de Norton en él:

> Norton lurched up and took a hobbled step toward Sheppard. "Is she there?" he said in a loud voice. "Is she burning up?" He kicked the rope off his feet. "Is she on fire?"
>
> "Oh my God," Sheppard muttered. "No, no," he said, "of course she isn't. Rufus is mistaken. Your mother isn't anywhere. She's not unhappy. She just isn't." Hi slot would have been easier if when his wife died he had told Norton she had gone to heaven and that some day he would see her again, but he could not allow himself to bring him up on a lie" (*CS*:461).

Desde el principio de la historia, Rufus deja claro cuál va ser su papel en el drama. Desde el mismo momento en que Sheppard lo adopta y comienza a hacer vida "de familia" con los dos hombres, Rufus va a ser la nota discordante, un acicate para el punto negro de la pérdida prematura de la madre de Norton y un punto negro por sí mismo. Hay una escena en la que el último actante de esta partida entra en juego y, como no podía ser de otro modo, lo hace por boca del infausto Rufus, agente suyo, como él mismo declara:

> Johnson looked at him stonily. "I ain't asked for no explanation," he said. "I already know why I do what I do."
>
> "Well good!" Sheppard said. "Suppose you tell me what's made you do the things you've done?"
>
> A black sheen appeared in the boy's eyes. "Satan," he said. "He has me in his power" (*CS*:450).

Este es quizá el único momento en que Rufus es sincero con su padre adoptivo, aunque quizá sea también el único en el que su verdad no es creída ni tomada por buena. No obstante, el problemático adolescente ha dicho la verdad, y nadie puede ahora llamarse a engaño. La decisión de mirar para otro lado ante una revelación de esta magnitud será la que provoque la muerte (simbólica) y el aislamiento del trabajador social. Un poco más adelante, el propio ambiente sureño de la escena es utilizado para reforzar el argumento de Rufus, dando un espaldarazo a su creencia (real o no) de que está en poder de Satán: "DOES SATAN HAVE YOU IN HIS POWER? REPENT OR BURN IN HELL. JESUS SAVES" (*CS*:450-451). Este tétrico mensaje, colgado de un poste junto a la autopista, contribuye, a ojos del lector y, en potencia, de Sheppard, a demostrar que la paranoia religiosa de Rufus tiene algo de verdad. El niño está convencido de que Satán lo tiene en su poder, y el ambiente circundante no hace sino confirmarlo.

En otros cuentos flannerianos, se ha podido apreciar una especie de estructura cíclica, gracias a la cual las narraciones mantienen algún tipo de conexión argumental con otras, o con alguna de las novelas de la autora. En el caso de "The Lame Shall Enter First", la relación puede claramente establecerse con la sorprendente novela *The Violent Bear It Away*, especialmente cuando el demoníaco niño Rufus Johnson habla de la relación que mantenía antaño con su abuelo, un hombre que habita los *backwoods* sureños.

> "How are things?" he said "How's your grandfather treating you?" He sat down on the edge of the sofa.
>
> "He dropped dead," the boy said indifferently.
>
> "You don't mean it!" Sheppard cried. He got up and sat down on the coffee table nearer the boy.
>
> "Naw," Johnson said, "he ain't dropped dead. I wished he had."
>
> "Well where is he?" Sheppard muttered.
>
> "He's gone with a remnant to the hills," Johnson said. "Him and some others. They're going to bury some Bibles in a cave and take two of different kinds of animals and all like that. Like Noah. Only this time it's going to be fire, not flood" (*CS*:456-457).

Este pasaje es especialmente relevante por una serie de características muy diferentes entre sí. En primer lugar, existe una relación entre los binomios Rufus/su abuelo y Francis Marion Tarwater/old Mason Tarwater. Como se podrá ver más adelante, la segunda de las novelas de Flannery O'Connor es uno de los textos más intensos que salieron de Andalusia, y esta relación entre las dos parejas de nietos-abuelos, no hace sino establecer un nexo entre la historia y la novela. Así, "The Lame Shall Enter First" supondría una especie de *spin-off* o secuela de *The Violent Bear It Away*, como se verá más adelante. En segundo lugar, está la sombra de los malos tratos o, lo que es lo mismo, de la violencia, en este caso infligida por el anciano en contra de su propio nieto. La pregunta de Sheppard "'How's your grandfather treating you?'" (*CS*:456), junto con la no menos categórica respuesta de Rufus "'[…] he ain't dropped dead. I wished he had'" (*CS*:456), hacen que pensar en una violencia cotidiana no sea nada descabellado, especialmente si se tienen en cuenta otros ejemplos de la narrativa de O'Connor, como el anteriormente analizado "A View of the Woods". Sin embargo, el pasaje sigue proporcionando más información, pues uno de los puntos que más llama la atención cuando se lee es el extremismo religioso del abuelo de Rufus, manifestado en la, cuanto menos pintoresca, acción de enterrar ejemplares de la *Biblia*, así como en seleccionar animales de cara a un posible inmediato Juicio Final, como hiciera Noé en

su día[300]. Este es el ambiente en el que Rufus se ha criado, posiblemente maltratado por alguien que dice hablar y actuar en nombre de Dios, por lo que su adhesión a Satán no puede resultar extraña. En un momento de debilidad, es factible pensar que el niño se acogió a la única salida que vio viable, y esta fue aliarse con el enemigo de aquel que lo golpeaba. Por último, el pasaje seleccionado se cierra con una alusión al fuego purificador, algo que Flannery O'Connor ya ha tratado anteriormente en otros relatos. El más significativo de todos ellos es "A Circle in the Fire". Así, una vez más, se consigue establecer una relación entre "The Lame Shall Enter First" y el cuento de los tres misteriosos visitantes, haciendo del que se está estudiando ahora una especie de metarelato, que consigue aunar en sus páginas varias de las restantes narraciones de la autora de Georgia.

Finalmente, las últimas escenas contribuyen a cerrar este círculo macabro que se ha abierto con la llegada del perverso Rufus al seno del hogar donde viven los dos hombres. De igual modo que el problemático adolescente afirmara su pertenencia al reino de lo demoníaco ("'Satan,' […] 'He has me in his power'" –*CS*:450–) poco después de hacer su aparición en escena, en la última que comparte con sus anfitriones y, especialmente, con Sheppard, vuelve a mencionar el tema. La diferencia radica en que ahora ya no será en forma de confesión, sino de acusación vertida contra aquel que intentó darle un hogar mejor y un futuro: "'The Devil has him in his power' […] 'He made suggestions to me!'" (*CS*:480). De este modo, intenta compartir parte de su culpa y de la oscuridad que invade su mundo, aunque sin conseguirlo. La semilla de su Mal ha sido planta mucho antes, durante su fatídica conversación con Norton:

> "When I'm dead will I go to hell or where she is?" Norton asked.
>
> "Right now you'd go where she is," Johnson said, "but if you live long enough, you'll go to hell" (*CS*:462).

[300] Véase Gn 6, 13-22; 7, 1-16.

Será con esa breve frase lapidaria con la que el niño adoptado selle el destino del niño anfitrión. Esa frase calará en el subconsciente de Norton como el agua en la roca, hundiéndose poco a poco en su mente hasta provocar el desenlace final:

> The light was on Norton's room but the bed was empty. He turned and clashed up the attic stairs and at the top reeled back like a man on the edge of a pit. The tripod had fallen and the telescope lay on the floor. A few feet over it, the child hung in a jungle of shadows, just below the beam from which he had launched his flight into space (*CS*:482).

La falta de entendimiento del joven Norton, unida al extremismo religioso del maléfico Rufus provoca el efecto contrario del deseado. En vez de conseguir la ansiada salvación y reunión con su añorada madre, lo que obtiene es la condenación eterna, aquella destinada a los suicidas. El telescopio comprado por su padre para que explorase los misterios del universo y de la ciencia se convierte en tétrico portal que, en vez de mostrarle el cielo, lo lleva al Infierno, de la mano de su "hermano" Rufus, psicopompo maldito de esta obra. Como última nota que conecta esta historia con la literatura gótica, cabe mencionar que la habitación de Norton, en lo alto de la casa, rememora de algún modo las torres de castillos y abadías en las que las víctimas góticas (grupo del que ahora el niño forma parte) sufrieron tormentos más de siglo y medio antes.

Se llega así a la triada final de los relatos que escribió Flannery O'Connor, aquellos que redactó durante los últimos meses de su existencia y que constituyen, posiblemente, el mejor legado que pudo dejar a la Humanidad. Estos son tres poderosas piezas que sirven perfectamente como resumen de toda su producción: "Revelation", "Parker's Back" y, especialmente, "Judgment Day", que supuso una vuelta a su primer cuento, "The Geranium", cerrando así, probablemente con la creencia de su muerte se aproximaba, el círculo de su vida y de su arte.

La primera de estas historias, "Revelation", está henchida de simbolismo. Partiendo del propio título, el lector puede plantearse una serie de cuestiones: ¿De qué

tipo de revelación se está hablando? ¿Cuál es su alcance? ¿Cómo va a afectar a la vida de Mrs. Ruby Turpin?, etc. En primer lugar, hay que tener presente que esta narración ha de entenderse como una historia de autodescubrimiento, así como de exploración del mundo. Ambos procesos son llevados a cabo por la mujer blanca Ruby Turpin quien, tras un momento epifánico (o de gracia, usando la terminología flanneriana) comienza a descubrir verdades sobre el mundo que la rodea, pero, sobre todo, comienza a descubrir la verdad sobre sí misma, algo que hasta ese instante le había pasado desapercibido debido a su cortedad de miras.

El relato se articula en torno a dos momentos clave, que actúan como bisagra, pero también como momentos climáticos de la narración. Ambos son una bisagra literaria porque, a partir de ese momento, la vida de Ruby Turpin se abre a una nueva dimensión desconocida, debido a un conocimiento que ha adquirido en el proceso; ambas escenas son, asimismo, momentos climáticos porque es en ellas cuando la historia alcanza su mayor tensión narrativa. Por otro lado, ambas escenas, con su simbolismo, y debido a ese nuevo plano de realidad que abren, son las que presentan una mayor concentración de características góticas. A esto, cabe añadir una referencia directa al origen de la literatura gótica, en el pasaje en el que el narrador compara a Mrs. Turpin con una estatua gigante, a la manera de la que aparece en *The Castle of Otranto*:

> Then like a monumental statue coming to life, she bent her head slowly and gazed, as if through the very heart of mystery, down into the pig parlour at the bogs. They had settled all in one corner around the old sow who was grunting softly. A red glow suffused them. They appeared to pant with a secret life (*CS*:508).

La primera de esas escenas tiene lugar poco después del comienzo de la narración, que se abre en una consulta médica. Allí, Ruby Turpin tiene un encontronazo con quien perfectamente podría calificarse de su opuesto más radical: una mujer joven, intelectual (estudiante universitaria) y con ninguna intención de participar del encanto o

de las "manners" que caracterizan el Sur como región. Será esta muchacha quien se encargue, por un lado, de destruir la seguridad y los sólidos fundamentos del mundo de Mrs. Turpin y, por otro, de hacerla salir de su caverna, de hacerla evolucionar abandonando el camino de los prejuicios y tomando el de la reflexión, en especial sobre su persona. Sin embargo, es el modo en que lo hace lo que constituye la característica gótica de la escena. Son las palabras empleadas por la joven, se interpreten literalmente o no, las que abren la puerta de lo oscuro, umbral que, hasta ese momento, Ruby nunca habría pensado siquiera en cruzar: "The girl raised her head. Her gaze locked with Mrs. Turpin's. "Go back to hell where you came from, you old wart hog," she whispered. Her voice was low but clear. Her eyes burned for a moment as if she saw with pleasure that her message had struck its target" (*CS*:500).

Como se ha dicho antes, estas palabras pueden interpretarse de forma literal o de forma simbólica, pero en ambos casos, su conexión con la literatura gótica es innegable. Si las palabras de la estudiante se interpretan siguiendo su sentido más literal, entonces se estaría ante un flagrante caso de acusación directa. En ese caso, la joven conocería la verdadera identidad de Mrs. Turpin, identidad que incluso ha pasado desapercibida para ella misma. Por lo tanto, de ser esto cierto, el significado más profundo de esta escena sería el de un exorcismo, el que pretende llevar a cabo la joven en el mundo o, cuanto menos, en su comunidad. De este modo, la estudiante entraría a formar parte de esos personajes secundarios de la literatura gótica que han sido los encargados de dar a conocer al mundo los horrores que esconden los principales. Algunos de los casos más famosos serían el Dr. Abraham Van Helsing en *Dracula* o el misterioso vendedor de cerezas que aparece en *The Picture of Dorian Gray*[301]. Sin embargo, esta tipología de personajes va mucho más atrás en la tradición literaria, pudiéndose retrotraer hasta el

[301] "A white-smocked carter offered him some cherries. He thanked him, wondered why he refused to accept any money for them, and began to eat them listlessly" (2011:146).

Génesis bíblico. En él se narra el momento en que Dios colocó una marca sobre la frente de Caín para dar a conocer al mundo su pecado[302]. Con el paso de los siglos, esa marca se habría vuelto oscura, y haría falta un momento de gracia para volver a hacerla aflorar. Ese sería el papel trascendental de la joven en la sala de espera de la consulta. No obstante, como se ha apuntado más arriba, las palabras de la estudiante pueden interpretarse de una forma distinta a la literal, siendo vistas desde un plano más simbólico. En ese caso, los desplantes de la joven vendrían a demostrar que el verdadero personaje de literatura gótica es ella, y no la distinguida señora Turpin.

La segunda y última escena reveladora, en la que Mrs. Turpin se enfrenta verdaderamente a las palabras proferidas contra ella en la consulta, concentra imágenes misteriosas y aterradoras. Fruto de esas palabras, y de la reflexión que llevan aparejadas en la mente de la mujer, se abre ante sí un escenario insólito, nunca antes visto, en el que Cielo, Tierra e Infierno se unen formando una misma realidad, compartiendo a Ruby como nexo de unión:

> Until the sun slipped finally behind the tree line, Mrs. Turpin remained there with her gaze bent to them as if she were absorbing some abysmal life-giving knowledge. At last she lifted her head. There was only a purple streak in the sky, cutting through a field of crimson and leading, like an extension of the highway, into the descending dusk. She raised her hands from the side of the pen in a gesture hieratic and profound. A visionary light settled in her eyes. She saw the streak as a vast swinging bridge extending upward from the earth through a field of living fire. Upon it a vast horde of souls were rumbling toward heaven. There were whole companies of white-trash, clean for the first time in their lives, and bands of black niggers in white robes, and battalions of freaks and lunatics shouting and clapping and leaping like frogs. And bringing up the end of the procession was a tribe of people whom she recognized at once as those who, like herself and Claud, had always had a little of everything and the God-given wit to use it right. She leaned forward to observe them closer. They were marching behind the others with great dignity, accountable as they had always been for good order and common sense and respectable behavior. They alone were on key. Yet she could see by their shocked and altered faces that even their virtues were being burned away. She lowered her hands and gripped the rail of the hog pen, her eyes small but fixed unblinkingly on what lay ahead. In a moment the vision faded but she remained where she was, immobile.
>
> At length she got down and turned off the faucet and made her slow way on the darkening path to the house. In the woods around her the invisible cricket choruses had struck up, but

[302] "Y Yahvé puso una señal a Caín para que nadie que lo encontrase lo atacara" (Gn 4, 15).

> what she heard were the voices of the souls climbing upward into the starry field and shouting hallelujah (*CS*:508-509).

Se habla en este pasaje de almas, de fuego purificador, de distintos planos de realidad, de conocimiento ancestral y místico. Es plausible afirmar, pues, que lo que Ruby Turpin tiene ante sus ojos es una visión del Juicio Final, o bien del Purgatorio, donde las almas de todos los hombres, sin importar su condición ni su raza, serán arrojadas al fuego, puestas en común y donde compartirán la misma procesión. Esto, por supuesto, supone el golpe de gracia para los preceptos morales y sociales de Mrs. Turpin. Su mundo se desmorona ante sus ojos, y todo se debe a la fatídica mañana en la consulta. Sólo le queda anhelar el futuro, un futuro incierto para ella y para el resto del mundo, pues si se toman de forma literal las palabras de la estudiante, la Bestia acaba de ser liberada tras el fracaso del exorcismo, y lo que Ruby ve en las páginas finales del cuento no es sino una premonición de lo que está por venir.

La siguiente y penúltima historia de la colección ("Parker's Back"), en contraposición con la anterior y con la próxima ("Judgement Day"), presenta pocos elementos góticos. Quizá el principal de todos ellos sea el propio motivo central del relato: el tatuaje de un Cristo bizantino que Parker se hace cubriéndole la espalda.

> Parker sat down with the book and wet his thumb. He began to go through it, beginning at the back where the up-to-date pictures were. Some of them he recognized – The Good Shepherd, Forbid Them Not, The Smiling Jesus, Jesus the Physician's Friend, but he kept turning rapidly backwards and the pictures became less and less reassuring. One showed a gaunt green dead face streaked with blood. One was yellow with sagging purple eyes. Parker's heart began to beat faster until it appeared to be roaring inside him like a great generator. He flipped the pages quickly, feeling that when he reached the one ordained, a sign would come. He continued to flip through until he had almost reached the front of the book. On one of the pages a pair of eyes glanced at him swiftly. Parker sped on, then stopped. His heart too appeared to cut off; there was absolute silence. It said as plainly as if silence were a language itself, GO BACK.
>
> Parker returned to the picture – the haloed head of a flat stern Byzantine Christ with all-demanding eyes. He sat there trembling; his heart began slowly to beat again as if it were being brought to life by a subtle power (*CS*:522).

A pesar de que, hasta ese momento ha sido un hombre que ha dado muy poca importancia a la religión y lo sobrenatural[303], tras realizarse el tatuaje comienza un proceso evolutivo hacia el misticismo, pero también hacia el terror. Desde el momento en el que la obra de arte está finalizada, O. E. Parker ya no podrá liberarse nunca del influjo de un ser que lo vigila. Esto es especialmente interesante si se atiende al, por otro lado habitual, final abierto dejado por Flannery O'Connor, en el que se abandona al pobre Parker destrozado tras sufrir el enésimo rechazo por parte de su mujer:

> She stamped the broom two or three times on the floor and went to the window and shook it out to get the taint of him off it. Still gripping it, she looked toward the pecan tree and her eyes hardened still more. There he was –who called himself Obadiah Elihue– leaning against the tree, crying like a baby (*CS*:530).

El lector sabe que, desde ese momento, aunque el resto de la historia nunca fuera escrito, todo va a cambiar. Sorprendentemente, "Parker's Back" es un relato flanneriano en el que la violencia está ausente: no hay muertes, ni siquiera agresiones. Por lo tanto, cabe suponer, sin que ello sea descabellado, que Parker va a sufrir un proceso parecido al que padece Thomas en "The Comforts of Home", convirtiéndose en un ser violento a partir de ese instante, quizá inducido por una serie de "voces" o influencias perversas que vienen de su espalda, del tatuaje de Cristo que la cubre, partiendo de ese "subtle power" (*CS*:522), al que alude el narrador. Cabe también suponer que la primera víctima será su esposa, Sarah Ruth, quien desde el momento en que contrajeron nupcias, se ha dedicado a despreciarlo. Por lo tanto, se puede colegir que la sobrenatural y gótic escena queda fuera del tiempo del relato, creándose así un espacio exterior que la albergue.

Sin embargo, antes de la experiencia sobrenatural con el tatuaje del Cristo bizantino comience para Parker y Sarah Ruth, hay otro pasaje, al que tradicionalmente

[303] A diferencia de su mujer, una extremista cristiana.

se ha prestado poca atención, que ya deja ver cuál va a ser el desenlace definitivo de la historia del matrimonio, aquel que queda fuera del alcance del lector: locura, violencia y muerte: "Long views depressed Parker. You look out into space like that and you begin to feel as if someone were after you, the nave or the government or religion" (*CS*:516). De estas líneas se deduce que la semilla de la locura ya está sembrada en la mente del protagonista, especialmente si se considera que dos de los oficios que más tiempo ha ejercido han sido el de marino (en la Armada) y el de granjero, ambos trabajos en los que los grandes espacios abiertos que rodean al individuo son algo cotidiano. Por lo tanto, en el momento en el que Parker se casa con Sarah Ruth, y en el que hace esta reflexión, la depresión (o la paranoia) ya forman parte de él mismo, ya es algo que lo vigila, cuyo peso puede casi sentir oprimiéndolo. Lo ha sido desde su juventud, desde que se tuvo que enrolar en la Marina para salir adelante. Han sido muchos años madurando una locura, atenuada por los continuos viajes. Ahora por fin se halla asentado en la granja, con una vida firme y más o menos sólida. La explosión es inevitable y, a medida que avanzan las páginas, cada vez más cercana.

Se llega así a la última de las historias que componen *Everything That Rises Must Converge*, que es, asimismo, la postrera de cuantas escribió Flannery O'Connor, prácticamente en su lecho de muerte: "Judgement Day". Este relato es, también, la última aproximación que O'Connor hizo al tema de la obsesión, haciendo que el protagonista viva únicamente por y para la muerte, más concretamente la suya propia. Por otro lado, como se ha mencionado anteriormente al inicio del presente apartado, "Judgement Day" también supuso el retorno de la autora sureña a sus raíces literarias y temáticas, pues no es sino una reformulación del primero de los cuentos que, en 1947, compusieron su MFA Thesis, "The Geranium". No obstante, entre ambos escritos mediaron diecisiete años y muchos avatares, así como un largo proceso de aprendizaje

por parte de la escritora. No es de extrañar, pues, que ambas historias presenten numerosas diferencias, haciendo que la segunda de ellas sea profundamente más oscura que la primera, como corresponde a la culminación del proceso ascendente hacia lo gótico que la escritora había seguido durante su carrera profesional.

Como se ha dicho más arriba, Tanner tiene una malsana obsesión con su propia muerte, quizá por saberla cercana, pero también por un último viaje que desea realizar. Al igual que el viejo protagonista de "The Geranium", Tanner es un sureño que se ha visto obligado a vivir con su hija en un apartamento neoyorkino, por lo que desea, ante el conocimiento más o menos cierta de que su familia no cumplirá su última voluntad, volver al Sur para descansar eternamente allí. Desea volver vivo o muerto. De hecho, desde el inicio de la narración, Tanner rompe (o intenta) las barreras entre la vida y la muerte, haciendo que ambos estados sean prácticamente una misma cosa. Poco después de comenzar el relato, el anciano piensa y el narrador proclama: "Dead or alive. It was being there that mattered; the dead or alive did not" (*CS*:532). Esta afirmación esconde un penetrante significado oculto, pues con ella el viejo equipara a los vivos con los muertos, haciendo que la transición entre ambos sea algo baladí. Con este concepto en mente, el hecho de que fantasmas, espectros o presencias pueblen el mundo de los vivos es hartamente plausible[304]; es más, estableciendo una relación entre los pensamientos de Tanner y algunas de las múltiples explicaciones que se han vertido para una de las grandes obras de la literatura gótica, *The Turn of the Screw*, no es descabellado afirmar que el protagonista del cuento flanneriano es consciente no sólo de su muerte, sino de

[304] Estableciendo así una conexión con el párrafo que cierra la obra, en el que el viejo regresa de entre los muertos para atormentar a su hija, quien no ha cumplido su última voluntad: "She buried him in New York City, but after she had done it she could not sleep at night. Night after night she turned and tosed and very definite lines began to appear in her face, so she had him dug up and shipped the body to Corinth. Now she rests well at night and her good looks have mostly returned" (*CS*:550).

que esta ya ha tenido lugar, por lo que estar vivo o muerto ya no presenta valor alguno[305].

Más allá de estas disquisiciones, lo que sí es cierto es que el viejo, como muchos de los personajes de Flannery O'Connor, presenta una mente y una personalidad oscuras, regadas con retazos del pasado que sólo vuelven para remarcar los hechos más macabros que han poblados su existencia ("He laid his head on the back of the chair for a momento and the hat tilted down over his eyes. He had raised three boys and her. The three boys were gone, two in the war and one to the devil […]" –*CS*:534–); de igual modo, también como muchos personajes flannerianos, Tanner es un extremista cristiano. Sin embargo, su fetiche religioso es, como el título de la obra indica, el Día del Juicio, el momento de la historia futura en el que, de acuerdo con la Teología cristiana, Dios juzgará las almas de los vivos y de los muertos, separando a los justos de los injustos[306], un momento y un dogma profundamente gótico, donde lo vivo y lo muerto, el Bien y el Mal se juntarán y se confundirán:

> "If you would let me pull your chair around to look at the TV, you would quit thinking about morbid stuff, death and hell and judgement. My Lord."
>
> "The Judgement is coming" (*CS*:541).

La lapidaria respuesta del anciano habla por sí misma. Nada, y mucho menos las comodidades del mundo moderno, podrá librar a nadie del Juicio Final.

Ya se ha apuntado la posible relación de esta historia con *The Turn of the Screw*, obra de Henry James, uno de los autores que más influyeron en la narrativa de Flannery O'Connor. Sin embargo, no puede pasarse por alto la influencia que otro gran autor

[305] Para más información acerca de esta reinterpretación del clásico jamesiano, véase FAGIN, N. Bryllion: "Another Reading of *The Turn of the Screw*", en *Modern Language Notes*, Vol. 56, Nº. 3, 1941, pp. 196-202, o TAYLOR, Michael J. H.: "A Note on the First Narrator of 'The Turn of the Screw'", en *American Literature*, Vol. 53, Nº. 4, 1982, pp. 717-722.

[306] Éste no es sino un argumento más a favor de la hipótesis apuntada anteriormente de que Tanner es consciente de su muerte ya ocurrida.

gótico norteamericano, del que también bebió O'Connor, ejerció sobre este relato: este autor es Edgar Allan Poe y su cuento "The Premature Burial" (1844). Tanner fantasea con la idea de la muerte, de igual modo que lo hizo el protagonista y narrador del relato poeniano. La diferencia radica en el protagonista de "Judgement Day" habla de un entierro voluntario, de meterse en un ataúd que lo llevará, tren mediante, hacia su querido Sur, escenificando allí una ficticia resurrección ante sus paisanos:

> After that he slept peacefully and improved a little. In his dreams he could feel the cold early morning air of home coming in through the cracks of the pine box. He could see Coleman waiting, red-eyed, on the station platform and Hooten standing there with his green eyeshade and black alpaca sleeves. If the old fool had stayed at home where he belonged, Hooten would be thinking, he wouldn't be arriving on the 6:03 in no box. Coleman had turned the borrowed mule and cart so that they could slide the box off the platform onto the open end of the wagon. Everything was ready and the two of them, shut-mouthed, inched the loaded coffin toward the wagon. From inside he began to scratch on the wood. They let go as if it had caught fire.
>
> They sood looking at each other, then at the box.
>
> "That him," Coleman said. "He in there his self."
>
> "Naw," Hooten said, "must be a rat got in there with him."
>
> "That him. This here one of his tricks."
>
> "If it's a rat he might as well stay."
>
> "That him. Git a crowbar."
>
> Hooten went grumbling off and got the crowbar and came back and began to pry open the lid. Even before he had the upper end pried open, Coleman was jumping up and down, wheezing and panting from excitement. Tanner gave a thrust upward with both hands and sprang up in the box. "Judgement Day! Judgement Day!" he cried. "Don't you two fools know it's Judgement Day?" (*CS*:546).

Esta macabra idea es la culminación de la mórbida obsesión de Tanner con su propia muerte, llegando hasta el punto de querer escenificarla. Constituye así un contrapunto al personaje poeniano, pues mientras al de 1844 lo que se le hace realidad es su mayor miedo, al de 1964 se le hace realidad su deseo más acuciante.

Como se ha podido ver a lo largo de los análisis ofrecidos de los distintos cuentos que escribiera Flannery O'Connor, muchos son los temas propios de la literatura gótica que pueblan sus páginas, así como muchas son también las referencias

y conexiones que se pueden establecer entre algunas de las historias flannerianas y distintas obras que constituyen el canon de la literatura gótica más clásica.

En el apartado siguiente, cuando se acometa el análisis de las dos novelas de la escritora sureña, *Wise Blood* y *The Violent Bear It Away*[307], se va a proceder de manera similar.

[307] Se ha obviado el análisis de relatos como "The Patridge Festival", "You Can't Be Any Poorer Than Dead" y "Why Do the Heathen Rage?" debido a la escasa presencia de elementos góticos en sus páginas.

Capítulo X

Análisis de las novelas de Flannery O'Connor en relación con la literatura gótica

X.1: Introducción

A pesar de que la mayor parte del tiempo activo de Flannery O'Connor se ocupó en la creación de relatos breves, analizados en el capítulo anterior, su consagración definitiva como escritora se produjo en 1952. En ese año, se publicó su primera novela, *Wise Blood*; años más tarde, en 1960, este proceso sería completado con la segunda de sus narraciones largas, *The Violent Bear It Away*. En el momento de su muerte, según han apuntado gran parte de sus biógrafos[308], la autora estaba inmersa en la creación de lo que sería su tercera novela. De este texto nonato sólo produjo el relato que hubiera correspondido al primer capítulo ("Why Do the Heathen Rage?", 1972)[309].

Las novelas, al igual que sus relatos, van a participar de la tradición gótica occidental en general y norteamericana en particular, incluyendo múltiples ejemplos de elementos propios de esta tipología compositiva. La diferencia radica en que, al ser las novelas textos más extensos y con un mayor desarrollo, estos elementos aparecerán en un número mayor y, en algunos casos, de una forma más compleja, complicando el ya de por sí complejo entramado que se ha podido ver en el capítulo anterior. Como característica general, se puede observar que los elementos góticos de estas novelas guardan una muy estrecha relación con personajes y situaciones que giran en torno a una idea religiosa (o anti-religiosa) que condiciona toda la trama o con su supuesta ausencia (como ocurre en Wise Blood), casi como si de unas novelas de tesis se tratase.

[308] Entre los que destacan Brad Gooch y Melissa Simpson.
[309] Cabe recordar que este recurso ya había sido utilizado por O'Connor en sus dos novelas previas: con respecto a la primera, el primer episodio de la misma había aparecido en su MFA Thesis bajo el título "The Train" (1948); con respecto a The Violent, la autora de Milledgeville ya había compuesto una historia que, una vez más, ejercía de capítulo primero ("You Can't Be Any Poorer Than Dead ").

También se va a poder apreciar cómo Flannery O'Connor utiliza los contrastes de forma magistral en estas composiciones, para explorar así la presencia de lo gótico en todos los aspectos de la vida y de su propio contexto social e histórico. Como ya ocurriera a la hora de apuntar las diferencias entre *A Good Man Is Hard to Find* y *Everything That Rises Must Converge*, las diferencias entre gótico rural y gótico urbano van afloran una vez más; pero también las oposiciones entre personajes cultos e incultos, entre jóvenes y viejos, etc. Una de las principales innovaciones que se va a tener la oportunidad de ver es, sin embargo, la inclusión de una tipología de personajes que no pudo desarrollar en sus cuentos: los personajes góticos llevados al extremo, al grado superlativo. Serán estos unos personajes (muy pocos) que parecen extraídos de lo más profundo de las cavernas de la literatura gótica, personajes tan macabros que necesitan de la complejidad estructural de una novela para poder "vivir".

La metodología que se va a utilizar en el análisis de las dos novelas de Flannery O'Connor va a ser muy similar a la empleada con los relatos cortos, adaptándola cuando sea necesario. Debido a la mayor complejidad estructural de las novelas, el análisis de los elementos se agrupa en grandes secciones, de las que después se desgranan los diferentes elementos individuales. Tanto en *Wise Blood* como en *The Violent Bear It Away*, O'Connor procede de manera similar, agrupando los capítulos de modo que los elementos de corte gótico que se hayan presentes giran en torno a un mismo eje temático. Ello facilita que se pueda seguir una metodología concreta, como se podrá ir viendo[310].

X.2: *Wise Blood* (1952)

Esta novela proporcionó a la autora la primera ocasión para enfrentarse a la ardua tarea de componer una pieza larga, mantener un argumento y unos personajes más

[310] Para más información acerca de esta metodología, véase Capítulo III.

allá de unas páginas, así como conseguir un efecto que resultase coherente y atractivo para crítica y público. Como una y otro han reconocido durante décadas, no cabe duda de que la escritora sureña salió airosa de tamaño brete, componiendo una obra que sigue siendo, tanto un clásico, como un objeto de estudio por parte de la academia. Es cierto que, como se ha apuntado en el capítulo anterior, O'Connor ya había hilvanado algunas de las líneas que iba a seguir *Wise Blood* años antes, durante la redacción de su MFA Thesis, así como en piezas que no verían la luz hasta el advenimiento de *The Complete Stories*. Cuentos como "The Train" o "Enoch and the Gorilla" preconizan cuáles van a ser los personajes principales de *Wise Blood*, e incluso cuáles van a ser algunas de las líneas temáticas que siga esta novela. Como también se tuvo la oportunidad de ver en el capítulo anterior, estos cuentos que luego serían reutilizados como capítulos, ya anuncian aquello en cuyo análisis nos vamos a centrar en el presente estudio: la presencia de elementos góticos que hacen, que tanto los cuentos por separado y, especialmente, en conjunto, sean excelentes ejemplos de literatura gótica. Como también se verá, la conversión de los cuentos en novela tiene como resultado la ampliación del número y de la calidad de estos elementos, a la vez que aumentan los detalles sobre los personajes y la complejidad de la trama.

Los primeros capítulos de *Wise Blood* se centran en un aspecto que, aunque apuntado en "The Train", no llegó a tener un desarrollo pleno en esa pieza: la infancia y adolescencia de Hazel Motes, sus años de formación y su vida en Estados Unidos antes de marchar a la guerra. En ese viaje en tren con el que se abre la novela, y en que se dan interesantes detalles sobre la vida y la personalidad de Hazel Motes, también se apuntan algunos otros que contribuyen, definitivamente, a hacer de él un personaje gótico; y a hacer de esta novela una pieza maestra del género en el siglo XX. Después del infructuoso encontronazo con Mrs. Hitchcock, Hazel vuelve a intentar establecer un

contacto humano, en este caso con el revisor del tren. Durante la fallida conversación que ambos mantienen, se puede apreciar la que va a ser una de las principales características góticas de esta obra: el peso del pasado. Es cierto que ya se ha hablado de este elemento y su presencia en algunos de los relatos breves de la autora de Milledgeville, pero en esta novela este factor va a ser determinante. De hecho, sin la perniciosa influencia del pasado de Hazel Motes, en ningún momento se habrían desencadenado los terribles sucesos que O'Connor noveló en 1952. En este primer momento, el pasado de Hazel aún permanece oculto; sin embargo, esta conversación será crucial para que este pueda salir a la luz:

> "I remember you. Your father was a nigger named Cash Parrum. You can't go back there neither, nor anybody else, nor if they wanted to."
>
> "I'm from Chicago," the porter said in an irritated voice. "My name is not Parrum."
>
> "Cash is dead", Haze said. "He got the cholera from a pig."
>
> The porter's mouth jerked down and he said, "My father was a railroad man" (*CW*:9).

Este pasaje también introduce otra interesante característica sobrenatural que va a poblar toda la novela: la capacidad de Hazel Motes para hacer que la verdad (en ocasiones su verdad) sea descubierta, destruyendo a todos aquellos que se refugiaban bajo el velo de la mentira que la ocultaba[311]. Utilizando un recurso propio del cine de terror psicológico, Flannery O'Connor hace que, muchas veces, no sea el propio Motes quien revele la verdad, sino que actúe simplemente como catalizador y acicate para que los mentirosos y los hipócritas confiesen sus culpas. En el caso del revisor del tren sureño, bajo lo que puede parecer una impertinencia por parte del pasajero Motes, se esconde una verdad mucho mayor y truculenta: ese supuesto hombre de Chicago es en realidad quién afirma no ser, y todo lo que ello conlleva, como su irritación pone de manifiesto. Si el revisor es quien afirma Motes, entonces el pasaje comienza a adquirir

[311] Quizá, el caso más fragrante de esto sea el desenmascaramiento de Asa Hawks y su supuesta hija, como se verá más adelante.

tintes propios de literatura gótica. La frase de Hazel "'You can't go back there neither, nor anybody else, not if they wanted to'" (*CW*:9) nos sitúa ante un escenario de pesadilla, en el que algo terrible ha ocurrido en el lugar de origen de ambos. Se entra así en el terreno de lo post-apocalíptico: un gran desastre, natural o no, ha ocurrido, y nadie ha sobrevivido, posiblemente tan sólo los dos interlocutores. Este pasaje, como es habitual en la prosa de Flannery O'Connor, guarda una estrecha relación con una de las historias más macabras y góticas de la Biblia: la destrucción de Sodoma y Gomorra:

> El sol asomaba sobre el horizonte cuando Lot entraba en Soar. Entonces Yahvé hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego de parte de Yahvé. Y arrasó aquellas ciudades y toda la redonda con todos los habitantes de las ciudades y la vegetación del suelo. Su mujer miró hacia atrás y se convirtió en poste de sal (Gn. 19, 23-26).

El horror, sin embargo, va más allá. Lo que Hazel Motes plantea es la huida (a tiempo) del que ahora es revisor de tren, lo que provocó su supervivencia, pero también la condena a muerte de su padre. El hombre, más viejo y cansado, no habría podido seguir el ritmo de su joven hijo y habría quedado atrás. Recuperando la relación con Sodoma y Gomorra, este fallecido anciano podría ser el equivalente moderno de la mujer de Lot: de la misma forma que ella volvió la cabeza y se convirtió en estatua de sal, el viejo se habría vuelto, apegado a sus raíces e incapaz para abrazar el progreso, convirtiéndose, en su caso, en un cadáver. La muerte del viejo se une a esta concatenación de elementos góticos, pues no fallece víctima de la misteriosa catástrofe que ha destruido Eastrod, como cabría esperar, sino que lo hace víctima de la que es quizá la más vil de las muertes: fruto de una enfermedad contraída por su contacto con el más sucio de los animales, un cerdo. Este hombre, descrito como "nigger", no gozó ni del más mínimo atisbo de dignidad ni en el momento postrero, con una muerte que le vino desde lo más bajo, desde un animal que hasta Dios rechaza. Hacia el final de la misma página, el narrador, que parece casi un cronista de la vida de Hazel Motes, deja los preámbulos y se adentra en el "tema" principal de la novela: Hazel. En esta primera aproximación a su

pasado, lo que se pone de manifiesto es su temprana relación con la violencia y, especialmente, con la muerte. Desde su más tierna infancia, Motes se ve obligado a convivir en un medio violento, viendo continuamente como la muerte se desencadenaba a su alrededor. Este hecho llegaría a su punto álgido durante su estancia en el ejército, combatiendo en Europa en la II Guerra Mundial. Cada día vería a compañeros suyos, quizá a amigos, caer bajo las balas y las bombas enemigas. Cada día, él mismo tendría que arrebatar vidas alemanas, en primera instancia para sobrevivir y, en segunda, para mayor gloria de la patria. No es de extrañar pues que, cuando regresa a América, sea un ser completamente transformado, con los valores que una vez lo acompañaron trastocados. Sin embargo, la lección aprendida en el campo de batalla (violencia y muerte) estará bien presente en su corta vida futura, y así lo pondrá de manifiesto *Wise Blood*. Hazel Motes no dudará en hacer uso de la violencia, contra su medio y contra sí mismo y será, finalmente, víctima de la muerte, propia y ajena.

De momento, lo que se narra es su primer contacto con la muerte y, más concretamente, con un cuerpo muerto, el de su abuelo[312]. Este recuerdo jugará una parte importante en los hechos que ahora narra Flannery O'Connor a pesar de haber tenido lugar décadas atrás:

> In his half-sleep he thought where he was lying was like a coffin. The first coffin he had ever seen with someone in it was his grandfather's. They had left it propped open with a stick of kindling the night it had sat in the house with the old man in it, and Haze had watched from a distance, thinking: he ain't going to let them shut it on him; when the time comes, his elbow is going to shoot into the crack. His grandfather had been a circuit preacher, a waspish old man who had ridden over three counties with Jesus hidden in his head like a stinger. When it was time to bury him, they shut the top of his box down and he didn't make a move (*CW*:9-10).

Este pasaje encierra entre sus líneas detalles muy interesantes para remarcar la relación de esta novela con la literatura gótica. En primer lugar, están las imágenes paralelas de los dos hombres (Hazel y su abuelo) en ataúdes (real el del abuelo, figurado el de

[312] Una imagen esta, la del cadáver en el ataúd, que vendrá recurrentemente a la memoria de Hazel.

Hazel). Debido a la mente infantil del Motes niño, éste piensa que su progenitor duerme cuando está muerto, y dormir es precisamente lo que está intentando hacer el Motes adulto en el vagón del tren en el que ahora mismo se encuentra. Por lo tanto, Flannery O'Connor ha compuesto dos imágenes de hombres vivos (aunque uno sólo lo esté en la imaginación de su nieto) dentro de ataúdes, lo que relaciona directamente este cuento con un clásico del gótico norteamericano que ya se ha traído a colación más arriba: "The Premature Burial", de Edgar Allan Poe[313]. De igual modo que le ocurre al anónimo narrador poeniano, Hazel se encuentra ahora a la espera de poder liberarse de la prisión que supone el tren que lo conduce a ninguna parte. Asimismo, el niño pensaba que su abuelo estaba siendo encerrado vivo cuando se bajó la tapa de la caja en la que estaba dormido, provocando una angustia en el infante que nadie percibió en ese momento.

El párrafo, sin embargo, contiene mucho más. Relacionado con lo anterior, O'Connor escribe: "[…] he ain't going to let them shut it on him; when the time comes, his elbow is going to shoot into the crack" (*CW*:9). Un niño que, como se verá un poco más adelante, ya ha sido instruido en el concepto de irremediabilidad de la muerte, espera que su abuelo se resista, que luche cuando intenten sepultarlo para siempre. Lo que el niño espera, sin saberlo, es ver actuar a un fantasma. Lo que el niño espera, en definitiva, es que su abuelo vuelva del mundo de los muertos para salvarse y vengarse de aquellos que quieren condenarlo al olvido. El abuelo, como es lógico, no volverá. Lo que sí volverá, porque ya nunca abandonará a Hazel, será el recuerdo de este momento,

[313] Anteriormente a Poe, este recurso puede hallarse en otros clásicos norteamericanos, como puede ser el pasaje de la novela de Brockden Brown *Edgar Huntly*, en el que protagonista se ve atrapado en una cueva: "Sometimes I imagined myself buried alive. Methought I had fallen into seeming death and my Friends had consigned me to the tomb, from which a resurrection was imposible. That in such a case, my limbs would have been confined to a coffin, and my coffin to a grave, and that I should instantly have been suffocated, did not occur to destroy my supposition: Neither did this supposition overwhelm me with terror or prompt my efforts at deliverance. My state was full of tumult and confusion, and my attention was incessantly divided between my painful sensations and my feverish dreams" (1988:155).

el recuerdo de cuando él, un indefenso e inexperto niño, quiso invocar a las fuerzas del Más Allá para recuperar a un ser querido, tergiversando así los cánones de la naturaleza. Existe una historia clásica en la literatura estadounidense que bien pudo haber servido de inspiración a Flannery O'Connor para componer este pasaje: "The Birthmark" (1843), obra de Nathaniel Hawthorne, tan admirado por la autora sureña, como se ha visto ampliamente más arriba. Del mismo modo que el niño desea trastocar las leyes naturales, Aylmer sí lo hace, tratando de eliminar la insignificante imperfección de la mejilla de su esposa. En ambos casos, la historia acaba de manera similar: con una muerte; en el caso del relato de Hawthorne, con la muerte física de Georgiana y, en el de la novela de O'Connor, con la muerte espiritual y moral de Hazel.

Un tercer detalle, sin embargo, puede ser extraído de tan rico pasaje. El difunto abuelo de Hazel no ostenta un empleo cualquiera, sino que es predicador rural en el Sur profundo: "His grandfather had been a circuit preacher, a waspish old man who had ridden over three counties with Jesus hidden in his head like a stinger" (*CW*:9-10). Este oficio, compartido por muchos de los personajes de la obra flanneriana (y en especial por los protagonistas de sus novelas) tiene mucho que ver con el desarrollo de la literatura gótica en Estados Unidos, y con el desarrollo del gótico sureño en particular, como ya se ha tenido la oportunidad de ver. Predicadores que interpretan el mensaje bíblico desde sus propios puntos de vista, y que hacen de esta interpretación su modo de vida, provocando casi siempre una pérfida influencia sobre los que les rodean. Así será en el caso de Hazel: la influencia que su abuelo tenía sobre él, acentuada en el momento de la muerte del viejo, será la que lo lleve a lanzarse a los caminos. Sin embargo, sus múltiples contactos con la muerte y la violencia harán que trastoque el mensaje evangélico de su progenitor por uno mucho más siniestro: el mensaje del materialismo y

la intrascendencia. No hay nada más allá de este mundo, ese es el pesimista mensaje de Hazel Motes, y sobre esta premisa gira la novela.

Poco después se descubrirá que Hazel Motes ya conocía la muerte antes de presenciar el entierro de su abuelo. La vida del niño, desde su nacimiento prácticamente, había estado marcada por la tragedia, desde la muerte de sus dos hermanos pequeños:

> Haze had two younger brothers; one died in infancy and was put in a small box. The other fell in front of a mowing machine when he was seven. His box was about half the size of an ordinary one, and when they shut it, Haze ran and opened it up again. They said it was because he was heart-broken to part with his brother, but it was not; it was because he had thought, what if he had been in it and they had shut it on him (*CW*:10).

Una vez más, este pasaje muestra al pequeño enfrentándose a la muerte, en este caso no convocando a la persona fallecida, sino poniéndose en su lugar. Una vez más, Flannery O'Connor construye una escena de entierro prematuro. La diferencia radica en que, en este caso, el entierro no deriva de un hecho real, sino de uno imaginado por el joven. Este pensamiento, como otros que se verán más adelante, contribuye a que el lector pueda fraguarse una idea de la composición mental de este personaje, con una tendencia al "macabrismo" que desarrollará plenamente durante su "ministerio" en Taulkinham. Más allá de estos pensamientos oscuros por parte de Motes, el párrafo citado también es ilustrativo en lo que a la historia vital del protagonista se refiere, algo que contribuye a perfilar su psique. Sus dos hermanos fallecidos sufren destinos que no son, ni mucho menos, aleatorios. Uno de ellos muere víctima de lo que parece ser una muerte súbita y el otro atropellado por una maquina pesada. Ambos decesos están íntimamente relacionados con la literatura gótica. El primero de ellos, la muerte de un bebé, ha sido un recurso que la literatura gótica ha utilizado en ejemplos clásicos, como puede ser *The Monk,* en la figura del hijo de Agnes, fallecido al poco de nacer en la cripta del convento madrileño. El segundo de los hermanos de Hazel muere de una muerte aún más terrible, atropellado por una cosechadora. La extrema violencia de esta imagen,

especialmente cuando se tiene en cuenta que la víctima es un niño de corta edad, construye un escenario que hace pensar en otros ejemplos clásicos de personajes desmembrados y aplastados, como Conrad en *The Castle of Otranto* ("He beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times more large that any casque ever made for human beings" –1998:19–) o los macabros pozos que el marqués de Sade plantea en su *Juliette*. Esta historia familiar será el bagaje con el que Hazel Motes se enfrente a su futuro. Será esta configuración mental la que desarrolle Flannery O'Connor en los capítulos siguientes. Sin embargo, antes de finalizar el capítulo 1 de *Wise Blood*, Hazel se enfrenta a una última escena que alberga una estrecha relación con la literatura gótica: la vuelta al hogar.

Después de su periplo por los campos de batalla de Europa, Hazel vuelve para descubrir que todo ha cambiado, que su mundo ha desaparecido y no han quedado ni las cenizas del mismo. Al apearse del tren, lo que ve es una escena desoladora del lugar en el que creció y que tan amargos recuerdos le trae[314]:

> He was in Melsy at five o'clock in the afternoon and he caught a ride on a cotton-seed truck that took him more than half the distance to Eastrod. He walked the rest of the way and got there at nine o'clock at night, when it had just got dark. The house was as dark as the night and open to it and though he saw that the fence around it had partly fallen and the weeds were growing through the porch floor, he didn't realize all at once that it was only a shell, that there was nothing there but the skeleton of the house. He twisted an envelope and struck a match to it and went through all the empty rooms, upstairs and down. When the envelope burnt out, he lit another one and went through them all again. That night he slept on the floor in the kitchen, and a board fell on his head out of the roof and cut his face (*CW*:13).

La descripción que Flannery O'Connor ofrece de la casa en ruinas, rodeada de oscuridad, podría haber sido extraída de cualquier novela gótica clásica. Parece que, lo

[314] Se puede establecer un paralelismo entre este retorno y el que protagoniza Jane Eyre a Thornfield para descubrir que la mansión ha sido pasto de las llamas y que Edward Rochester ha sufrido importantes quemaduras que lo han dejado ciego: "He descended the one step, and advanced slowly and gropingly towards the grass-plat. Where was his daring stride now? Then he paused, as if he knew not which way to turn. He lifted his head and opened his eyelids; gazed blank, and with a straining effort, on the sky, and towards the amphitheatre of tres: one saw that all to him was void darkness. He stretched his right hand (the left arm, the mutilated one, he kept hidden in his bosom); he seemed to wish by touch to gain an idea of what lay around him: he met but vacancy still; for the tress were some yards off where he stood quiet and mute in the rain, now falling on his uncovered head" (1996:480).

que Hazel recorre a la luz de un sobre en llamas, sean las estancias de un castillo o una abadía siniestra, a la espera de que, en cualquier momento, un espectro o cualquier otro ser sobrenatural, puedan hacer su aparición. Las malas hierbas que han tomado posesión del jardín, así como la palabra "skeleton" empleada por la autora (en lugar de otras más asépticas como "structure"), contribuyen a crear una atmósfera vivamente gótica. Además, ese "skeleton" por el que Motes se aventura, trae a la mente la audacia de los héroes de la novela gótica, que se atreven a recorrer las estancias de sus prisiones, siendo entonces víctimas de los horrores que los aguardan. Esta casa es también una prisión para Hazel, pues en ella se albergan todos los terribles sucesos de su infancia y su adolescencia. También, al igual que les ocurría a los héroes góticos, Hazel Motes sufrirá las consecuencias de su osadía, en primera instancia con ese golpe en la cabeza que recibe mientras intenta dormir y, a la larga, cuando la tensión acumulada durante su vida explote al llegar a Taulkinham.

De vuelta al tren, sus pensamientos son más oscuros todavía que la escena anterior:

> He thought about the chifforobe in his half-sleep and decided his mother would rest easier in her grave, knowing it was guarded. If she came looking any time at night, she would see. He wondered if she walked at night and came there ever. She would come with that look on her face, unrested and looking; the same look he had seen through the crack of her coffin. He had seen her face through the crack when they were shutting the top on her. He was sixteen then. He had seen the shadow that came down over her face and pulled her mouth down as if she wasn't any more satisfied dead than alive, as if she were going to spring up and shove the lid back and fly out and satisfy herself: but they shut it. She might have been going to fly out of there, she might have been going to spring. He saw her in his sleep, terrible, like a huge bat, dart from the closing, fly out of there, but it was falling dark on top of her, closing down all the time. From inside he saw it closing, coming closer down and cutting off the light and the room. He opened his eyes and saw it closing and he sprang up between the crack and wedged his head and shoulders through it and hung there, dizzy, with the dim light of the train slowly showing the rug below. He hung there over the top of the berth curtain and saw the porter at the other end of the car, a white shape in the darkness, standing there watching him and not moving (*CW*:14).

En el pasaje, de nuevo, la mente de Hazel Motes, al tener que enfrentarse a la muerte de un familiar, pugna por romper las barreras de la muerte y la vida, arrojando la

posibilidad de que el muerto no se haya ido del todo. Ese "If she came looking any time at night, she would see" (*CW*:14) implica que Hazel aún tiene la esperanza de que su madre regrese y vea lo que ha sido de su hogar. A diferencia de lo que transcurre en los párrafos previos del capítulo, este ya no utiliza el tiempo pasado, sino que la posibilidad que plantea es presente y real: el Hazel Motes adulto que acaba de regresar de la guerra aún cree en la posibilidad de que su madre, fallecida años antes, pasee por las ruinas del lugar que habitó en vida. Las similitudes con los párrafos citados previamente terminan ahí, pues en las frases siguientes, Flannery O'Connor da una nueva vuelta de tuerca a las implicaciones góticas de esta escena, añadiendo más detalles de los pensamientos de Hazel: "He saw her in his sleep, terrible, like a huge bat, dart from the closing, fly out of there, but it was falling dark on top of her, closing down all the time" (*CW*:14). Ya no se habla de posibilidades, sino de hechos: Hazel Motes ha visto efectivamente a su madre fallecida, no como un cadáver, sino como un fantasma. Como ya se ha apuntado con respecto a la separación entre vida y muerte, esta frase rompe otra línea: aquella que separa sueño y vigilia[315]. La imagen que crea la autora en este fragmento bien puede corresponder a una ensoñación real o a una realidad. De lo que no cabe duda es de las implicaciones góticas, acentuadas con la imagen del murciélago que huye del féretro. Ante este recurso, es inevitable pensar en los vampiros que pueblan las páginas de la literatura gótica y, en especial, en el conde Drácula de Bram Stoker, a quien se le arroga la capacidad para transformarse en otras criaturas.

A pesar de estas imágenes, el capítulo aún no se ha cerrado, aún se incluye una última conversación entre el revisor y Hazel que contribuye, no sólo a relacionar esta obra con la literatura gótica, sino a acentuar el sentido circular de este episodio:

[315] Quizá venga a colación recordar la relación que mantenían en la Mitología Clásica los hermanos Hipnos y Tánatos, hijos de la diosa de la noche Nix. Para más información, véase ROSE, H. J.: *A Handbook of Greek Mythology*. Londres: Routledge, 1990.

> "I'm sick!" he called. "I can't be closed up in this thing. Get me out!"
>
> The porter stood watching him and didn't move.
>
> "Jesus," Haze said, "Jesus."
>
> The porter didn't move. "Jesus been a long time gone," he said in a sour triumphant voice (*CW*:14).

Cuando Hazel despierta bruscamente de su sueño, plagado de pesadillas y de imágenes macabras, vuelve a sentirse atrapado en el vagón, presa de ese entierro prematuro que ya se ha visto analizado más arriba. En ese momento, el revisor, la única persona que puede sacarlo de su angustia física y mental, decide no sólo no hacerlo, sino contribuir a aumentarla. El clamor de Hazel hacia Jesús, y la airada respuesta del revisor serán el último contacto del primero con lo bueno de la religión, con el Bien. En ese momento se fragua la fractura definitiva entre Dios y el hombre Hazel Motes, que a partir de ahora, y desde que ponga sus pies en la gris Taulkinham, predicará la "Church Without Christ". Desde ese momento, Hazel se convierte en un hombre nuevo, lo que no significa necesariamente en uno mejor. Al igual que hiciera décadas antes Dorian Gray, ante la futilidad de la vida, decidirá abrazar el pecado, todos los pecados, para así combatir a ese Dios que, o bien no existe, o bien ha abandonado al mundo. Para Hazel, ahí se cierra la última puerta a la esperanza que hay en su vida, quedando tan sólo oscuridad y desesperación. Este sentimiento viene acentuado con la frase que cierra el pasaje: "'Jesus been a long time gone,' he said in a sour triumphant voice" (*CW*:14). Por último, la voz triunfante del revisor hace pensar que su negación de socorro sea la venganza que este hombre inflige sobre Motes como castigo por haber revelado sus verdaderos orígenes y la ominosa muerte de su padre.

Este ciclo referente a la infancia y adolescencia de Hazel se cierra con una escena que tiene lugar una que vez el protagonista ha entrado en Taulkinham. Será allí donde recuerde uno de los momentos clave de sus primeros años de vida, uno de los momentos que le marcó, y tras el cual su vida entró en una espiral de super-naturalismo

que dura hasta el momento presente. Este hecho no fue otro que la intrusión del niño en una barraca de feria en la que se exhibía a una mujer desnuda, algo con lo que el inocente Hazel no contaba tener que enfrentarse:

> He slid the money on the platform and scrambled to get in before it was over. He went through the flap of the tent and inside there was another tent and he went through that. All he could see were the backs of the men. He climbed up on a bench and looked over their heads. They were looking down into a lowered place where something white was lying, squirming a little, in a box line with black cloth. For a second he thought it was a skinned animal and then he saw it was a woman. She was fat and she had a face like an ordinary woman except there was a mole on the corner of her lip, that moved when she grinned, and one on her side (*CW*:35).

Con esta visión del joven, Flannery O'Connor construye una nueva escena de entierro prematuro, con la salvedad de que, en este caso, éste no es narrado por el protagonista (o quizá sería más correcto decir, por la víctima) sino por un testigo. La mujer, obligada, bien por el feriante, bien por su propias circunstancias, a vagar y mostrar su cuerpo de pueblo en pueblo, se ajusta muy bien a la definición de una persona atrapada contra su voluntad y con pocas o ninguna posibilidad de librarse de su prisión. Sin embargo, más allá de lo gótico de la mencionada escena, lo que es realmente interesante en lo que respecta al presente estudio son las consecuencias que ese ominoso espectáculo tuvo para Motes. Inmediatamente después de regresar de la feria, hubo de enfrentarse a la mirada inquisitiva de su madre quien, aun sin necesidad de palabras, sabía que Hazel había abandonado la inocencia infantil y había entrado en el mundo pecaminoso de los adultos: "She didn't hit him again but she stood looking at him, shut-mouthed, and he forgot the guilt of the tent for the nameless unplaced guilt that was in him. In a minute she threw the stick away from her and went back to the washpot, still shut-mouthed" (*CW*:36).

Continuando con este *crescendo* emocional y gótico, se llega a la última imagen del capítulo 3, que será también la última mención que haga la escritora a la infancia del protagonista. En esta escena, como si de un relato de *bildungsroman* se tratase, se

describe la formación acerca de lo sobrenatural que recibe el niño, algo que va a abrir una nueva etapa en su vida y en la propia narración. Mediante la utilización de este recurso, Flannery O'Connor consigue retrotraer el comienzo de *Wise Blood* a años antes de que Hazel Motes regrese de Europa, coja el tren camino de Eastrod y se abra el primer capítulo, como quedará patente cuando se analice el final de la novela. Nos encontramos, así, ante una perfecta estructural circular (aunque quizá sería más ajustado hablar de estructura elíptica) para una novela redonda:

> The next day he took his shoes in secret out into the woods. He didn't wear them except for revivals and in the winter. He took them out of the box and filled the bottoms of them with stones and small rocks and then he put them on. He laced them up tight and walked in them through the woods for what he knew to be a mile, until he came to a creek, and then he sat down and took them off and eased his feet in the wet sand. He thought, that ought to satisfy Him. Nothing happened. If a stone had fallen he would have taken it as a sign. After a while he drew his feet out of the sand and let them dry, and then he put the shoes on again with the rocks still in them and he walked a half-mile back before he took them off (*CW*:36).

Varias son las lecciones que Hazel Motes (y el lector) aprende en este momento epifánico (o de gracia, como hubiese preferido denominarlo Flannery O'Connor); y todas ellas tienen relación con la literatura gótica y con aspectos macabros que ya han aparecido en los análisis correspondientes a la narrativa breve. La primera de todas ellas es la importancia y función de los bosques como catalizadores de lo sobrenatural y como guardianes de lo secreto. Es un bosque y no otro sitio el que Hazel escoge para llevar a cabo su particular penitencia, para lavar el pecado en el que ha incurrido[316]. Una vez situado en este gótico escenario, Hazel aprende otras dos lecciones, una de ellas presente durante toda su vida, y otra que olvidará hasta los momentos finales de la misma, en los que ha de retornar con renovada crudeza. La primera de estas lecciones, la que va a acompañar al ya adulto (aunque niño) protagonista será la del carácter terrible de Dios, un dios al que hay que satisfacer mediante el sacrificio físico y el

[316] En apartados anteriores ya se ha hablado ampliamente del simbolismo de los bosques y de utilización en la literatura gótica norteamericana, por lo que se considera que no es necesarios volver a incidir sobre el tema.

martirio, como si de una divinidad pagana de la Antigüedad se tratase, un dios que reclama sangre para volver a poner en orden el equilibrio roto por el pecado. Esta lección viene acompaña por otra: la indiferencia de Dios con respecto a los hombres. Aun después de que Hazel le ha ofrecido su sangre y su dolor para expiar su falta, ante la espera de una señal indicadora de que la furia divina ha sido aplacada, tan sólo obtiene el silencio por respuesta. Ante este concepto de un Dios terrible y ante la descorazonadora certeza de su indiferencia para con los hombres, Hazel irá poco a poco perdiendo la fe y la esperanza. Por lo tanto, el ser hastiado y combativo que aparece en *Wise Blood* no puede resultar extraño, sino que es el fruto lógico de este proceso de aprendizaje desarrollado durante años. La tercera y última lección, aquella que permanecerá latente hasta las páginas finales de la novela, es mucho más prosaica: la utilización de técnicas prácticamente masoquistas para obtener el equilibrio mental y físico, como se verá más adelante.

Una vez que llegan a la ciudad, la imagen inicial que aparece ante la mente de Hazel no es la de ningún hito urbano, ni siquiera los grises barrios donde va a transcurrir la trama a partir de ese momento. Lo primero que se encuentra Motes, en una breve visita a unos aseos públicos, es la dirección de una prostituta que habita la ciudad escrita en la pared de los mismos:

> Mrs. Leora Watts!
> 60 Buckley Road
> The friendliest bed in town!
>
> Brother (*CW*:16).

La amistosa cama de esta prostituta será el primer pecado que el nuevo Hazel visite, Sin embargo, las repetidas visitas de Hazel a esta casa no tendrán tan sólo el cariz de simples intercambios sexuales. En primer lugar, el cliente Hazel ha de enfrentarse a la imagen de Leora, que dista mucho de ser la prototípica mujer que induzca a la lujuria:

Mrs. Watts was sitting alone in a white iron bed, cutting her toenails with a large pair of scissors. She was a big woman with very yellow hair and white skin that glistened with a greasy preparation. She had on a pink nightgown that would better have fit a smaller figure (*CW*:17). La mujer, descrita casi como si de un monstruo se tratase, va a jugar diferentes roles en estos encuentros, y en este primero en particular. La primera de ellas, en consonancia con la imagen sugerida del monstruo al que ha de enfrentarse Hazel, guarda una estrecha relación con el tópico de la *vagina dentata*. En efecto, hay un momento, justo antes de que el acto sexual comience, en que Hazel siente miedo de la mujer, un miedo muy gráfico y explícito: "If she had not had him so firmly by the arm, he might have leaped out the window" (*CW*:18). El veterano de guerra, ante un ser más grande y fuerte que él, y sexualmente más poderoso[317], siente miedo a ser engullido, a ser destruido. Tan sólo el brazo de Leora, representante de esa supremacía física de la mujer, lo mantiene en pie. Hacia el final de la página, en la frase que cierra el capítulo 2 de la novela, aparece la segunda imagen con la que tanto Hazel, como el lector, tendrá que enfrentarse: "'Momma don't mind if you ain't a preacher'" (*CW*:18). La auto-asimilación de Leora con la madre traslada repentinamente al campo del incesto, uno de los temas más clásicos de la literatura gótica, explorado desde *The Castle of Otranto* y *The Mysterious Mother* de Horace Walpole, hasta las producciones posmodernas de *True Blood*.[318] De hecho, esta escena guarda una estrecha relación con el drama de Walpole, en el que también aparece una madre incestuosa que mantiene relaciones

[317] En consonancia con Lilith, a quien el nombre de Leora quiere recordar. De acuerdo con la mitología judía, Lilith fue la primera esposa de Adán, creada en igualdad de condiciones al hombre. Sin embargo, debido a su potencia, especialmente sexual, fue repudiada y convertida en demonio. Durante el Romanticismo, este mito fue ampliamente retomado, dando como resultado el leitmotiv de la *femme fatale*. Para más información, véase BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

[318] Sobre las implicaciones del tema del incesto para la literatura gótica, también puede verse KAHANE, Claire: "The Gothic Mirror", en GARNER, Shirley Nelson (Ed.): *The (M)other Tongue : Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985, pp. 334-351.

sexuales con su hijo, provocando, *a posteriori*, la muerte de ambos[319]. Sobre Leora sólo resta decir que, capítulos más tarde, será ella misma quien corte toda relación de Hazel con el Cristianismo, al menos hasta su arrebato evangélico final. El modo en que consigue esto es destruyendo su sombrero negro de predicador: "She was breathing very quickly. 'Take off your hat, king of the beasts,' she said gruffly and her hand came up behind his head and snatched the hat off and it flying across the room in the dark" (*CW*:96). Este será el encuentro entre el profeta y la prostituta. Al igual que su sombrero, desde este momento, Hazel, entrará en una oscura espiral que acabará con su muerte.

Poco después de este escabroso pasaje, Hazel Motes se cruza, casi por accidente, con sus contrapuntos y compañeros durante su estancia en Taulkinham: Enoch Emery (a quien la autora ya había explorado en relatos previos como "Enoch and the Gorilla" y "The Heart of the Park") y Asa y Sabbath Lily Hawks. El primero de ellos va a ser su compañero durante prácticamente todo su periplo por la ciudad, a pesar de los continuos intentos del protagonista por deshacerse de él. Gracias a Enoch se introducirá, además, en la historia uno de los elementos más macabros y grotescos de cuantos presenta la novela: la momia robada del museo a la que Sabbath Lily pretende criar como si fuera su hija. En cuanto a los otros dos personajes (los Hawks), su presencia en *Wise Blood* es más compleja. El primero de este tándem es el principal objetivo de la labor de desenmascaramiento del autoproclamado profeta de la "Church Without Christ", como ya se vio que ocurría con el revisor del tren en el primer capítulo, aunque también es el principal inspirador del desenlace de la obra; Sabbath Lily, por su parte, será otra

[319] El propio Walpole consideraba este tema como el más horroroso concebible por el ser humano, más aún que los terrores sobrenaturales de *The Castle of Otranto*, y así lo pone de manifiesto en el "Postscript" de la obra: "From the time that I first undertook the foregoing scenes, I never flattered myself that they would be proper to appear on the stage. The subject is so horrid, that I thought it would shock, rather than give satisfaction to an audience. Still I found it so truly tragic in the two essential springs of terror and pity, that I could not resist the impulse of adapting it to the scene, though it should never be practicable to produce it there" (2000:65).

víctima de esta labor, pues Hazel acabará descubriendo que no es hija del predicador, y que el resto de hechos en los que basa su vida son también falsos, como se verá más adelante[320].

En el mismo momento en que Hazel se cruza con el predicador y su hija, se da cuenta de que toda su vida (la de ellos) es simulada, y se propone una doble tarea: por un lado, desenmascararlos y, por otro, siguiendo con esa vocación wildeana que se apuntaba más arriba, seducir a la joven, añadiendo este pecado a su lista. Como comprobará en los días sucesivos, esta segunda tarea será más sencilla de lo que esperaba, pues Sabbath Lily dista mucho de ser una adolescente cándida, sino que pronto se revela como una seductora más cercana a las *femmes fatales* de la novela gótica que a sus doncellas en apuros. Poco después de este encuentro aparentemente fortuito, Hazel sigue a padre e hija hasta un edificio municipal, en el que Asa espera predicar su mensaje a la salida de los funcionarios. Será allí donde la joven le instruya sobre el mundo (haciendo así gala de su verdadera naturaleza), narrándole una historia que provoca que hasta el nuevo Hazel se estremezca:

> "Listen," she said in a louder voice, "this here man and woman killed this little baby. It was her own child but it was ugly and she never give it any love. This child had Jesus and this woman didn't have nothing but good looks and a man she was living in sin with. She sent the child away and it come back and she sent it away again and it come back again and ever' time she sent it away, it come back to where her and this man was living in sin. They strangled it with a silk stocking and hung it up in the chimney. It didn't give her any peace after that, though. Everything she looked at was that child. Jesus made it beautiful to haunt her. She couldn't lie with that man without she saw it, staring through the chimney at her, shining through the brick in the middle of the night" (*CW*:28).

La belleza trágica de este fragmento induce a pensar que fue compuesto como si de un cuento folclórico se tratase. Aparentemente, Flannery O'Connor está narrando una historia que a la mente del lector occidental no le cuesta situar en un entorno campestre de Europa. Este hecho, así como la explícita violencia o la también explícita presencia

[320] La escena en que los cuatro personajes se encuentran (la demostración de un vendedor ambulante) también había sido descrita en un cuento previo por la autora: "The Peeler".

de un fantasma, unen este párrafo directamente con la literatura gótica. Sin embargo, la realidad es mucho más terrible, pues no se trata de una narración fingida, sino de un hecho real que ha acaecido en el mismo lugar en el que ahora Hazel Motes pretende vivir y "evangelizar". Es especialmente relevante la utilización del fantasma del bebé, pues no es una figura del todo típica de la literatura gótica, siempre más proclive al uso de espectros más "adultos". Este juego, por tanto, es muy interesante para apreciar el proceso por el cual la escritora sureña transforma al más tierno de los seres en el más terrorífico de los tormentos. Hay, sin embargo una escena en la literatura gótica más clásica en la que, si bien no aparece explícitamente el fantasma de un bebé, sí hay uno que "embruja" la escena: Agnes y su hijo recién nacido muerto a su lado en *The Monk*. De similar manera, aunque por motivos diametralmente opuestos, la pérfida madre que nos describe O'Connor padece todos los horrores del mundo por medio de su difunto hijo. La diferencia radica en que, en su caso, ha sido ella el agente de la desgracia del niño[321]. La relación del párrafo citado con los cuentos tradicionales también se aprecia en las primeras líneas, cuando Flannery O'Connor utiliza el recurso del niño abandonado ("'She sent the child away and it come back and she sent it away again and it come back again and ever' time she sent it away, it come back to where her and this man was living in sin'" –*CW*:28–), como los que aparecen en numerosas historias folklóricas ("Hänsel und Gretel", de los hermanos Grimm sería un ejemplo).

Entrando en el plano meta-literario, cabe decir que cuatro relatos, previos y posteriores, de la autora y ajenos, se condensan en este párrafo. Se puede establecer que Flannery O'Connor se inspiró en las obras poenianas "The Tell-Tale Heart" y "The Black Cat"; asimismo, en este rico fragmento se pueden rastrear retazos de dos historias

[321] Véase también la conexión que existe entre esta tremenda escena y la novela de Toni Morrison *Beloved* (1987), en la que también aparece el fantasma de un bebé que constantemente vuelve para recordar su muerte a su familia.

propias: "The Geranium" (luego transformado en "Judgement Day") y "A Temple of the Holy Ghost", en el que estaba trabajando en ese momento. Del primero de todos ellos se aprecia, por un lado, el irrefrenable deseo de acabar con el niño, paralelo al que siente el anónimo narrador poeniano de acabar con el viejo:

> It is impossible to say how first the idea entered my brain; but, once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture – a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood run cold; and so by degrees –very gradually– I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever (2000:792).

Después de la comisión del crimen, ambos asesinos sienten una presencia física que les recuerda lo horrible de su acción, más allá de un simple sentimiento de remordimiento. Del mismo modo que el asesino del cuento de Poe escucha (o cree escuchar) el latido de su víctima bajo los tablones de la habitación ("'Villains!' I shrieked, 'dissemble no more! I admit the deed! – tear up the planks! – here, here! – it is the beating of his hideous heart!'" –2000:797–), la atroz madre flanneriana ve (o cree ver) a su hijo/víctima por todas partes: "'Everything she looked at was that child'" (*CW*:28). La segunda de las referencias a un cuento de Poe, aquella que enlaza con "The Black Cat", es más explícita que la anterior. Como el lector sabrá, el también anónimo narrador de este segundo relato ahorca a su querida mascota Pluto, mientras que su segundo gato y su malhadada esposa terminan emparedados en una chimenea. Los tres elementos están presentes en el fragmento citado: el ahorcamiento es el sistema de los criminales padres para acabar con la tierna vida de su hijo, y es también en una chimenea donde acaba el cadáver del mismo: "'They strangled it with a silk stocking and hung it up in the chimney'" (*CW*:28)[322]. Se llega así a los cuentos de la propia Flannery O'Connor que aparecen de algún modo referenciados en este pasaje. El primero de ellos es también el

[322] No debe olvidarse que la chimenea es también el recurso utilizado en otro cuento del escritor bostoniano para hacer desaparecer un cadáver: "The Murders in the Rue Morgue" (1841).

primer cuento que constituía la MFA Thesis de la escritora: "The Geranium" o, más bien, su continuación "Judgement Day". Hacia el final de este casi póstumo relato, se lee que la hija Tanner no pudo descansar desde la muerte del viejo hasta su enterramiento en el Sur:

> She buried him in New York City, but after she had done it she could not sleep at night. Night after night she turned and tossed and very definite lines began to appear in her face, so she had him dug up and shipped the body to Corinth. Now she rests well at night and her good looks have mostly returned (*CS*:550)

De igual manera, aunque de nuevo por motivos bien distintos, la madre de este pasaje no puede descansar, acosada por la presencia del muerto y por los remordimientos de su participación en la muerte: "'It didn't give her any peace after that, though […].She couldn't lie with that man without she saw it, staring through the chimney at her, shining through the brick in the middle of the night'" (*CW*:28). De destacar son, asimismo, los paralelismos gramaticales que ambos fragmentos presentan: en ambos hay repetición de sintagmas y/o palabras ("it come back and she sent it away again and it come back again" –*CW*:28– y "night after night" –*CS*:550– respectivamente) y que el castigo inmediato de ambas mujeres sea también el mismo, la falta de sueño. Por otro lado, es posible rastrear la presencia de "A Temple of the Holy Ghost", especialmente del fragmento en el que el *freak* está dando su discurso:

> It had been a freak with a particular name but they couldn't remember the name. The tent where it was had been divided into two parts by a black curtain, one side for men and one for women. The freak went from one side to the other, talking first to the men and then to the women, but everyone could hear. The stage ran all the way across the front. The girls heard the freak say to the men, "I'm going to show you this and if you laugh, God may strike you the same way." The freak had a country voice, slow and nasal and neither high nor low, just flat. "God made this away and if you laugh He may strike you the same way. This is the way He wanted me to be and I ain't disputing His way. I'm showing you because I got to make the best of it. I expect you to act like ladies and gentlemen. I never done it to myself nor had a thing to do with it but I'm making the best of it. I don't dispute hit." Then there was a long silence on the other side of the tent and finally the freak left the men and came over onto the women's side and said the same things (*CS*:245).

Ahí se puede ver la sumisión del hombre a la voluntad de Dios, en este caso en relación a un hecho natural, como es el hermafroditismo. Ahora bien, la sumisión que Sabbath

Lily hace en su narración rompe el plano de lo natural ampliamente, reconociendo que los hechos paranormales que tienen lugar después del asesinato del bebé son también obra de la divinidad: "'Jesus made it beautiful to haunt her'" (*CW*:28). Por lo tanto, el hecho de que la familia quede embrujada para lo que le reste de existencia, en la mente de Sabbath Lily, se concibe como normal, es más, como una consecuencia lógica y un castigo justo al terrible acto perpetrado por tan infaustos padres.

Una de las primeras acciones de Hazel Motes al llegar a Taulkinham es adquirir un coche que, como él mismo afirma, no sólo pretende utilizar de vehículo, sino también de residencia. Al poco de comprarlo, Hazel comienza a recorrer las carreteras que rodean su nueva ciudad. Lo que en ellas va a descubrir será algo, cuanto menos, inquietante: esa ciudad está, literalmente, bajo un influjo demoníaco. Así lo pone de manifiesto la autora en dos ocasiones, la primera de ellas justo después de que Hazel compre el coche, y la segunda justo antes de que se ciegue con cal en la escena final: "After a while there were stretches where red gulleys dropped off on either side of the road and behind them there were patches of field buttone together with 666 posts" (*CW*:41) y "He drove very fast out onto the highway, but once he had gone a few miles, he had the sense that he was not gaining ground. Shacks and filling stations and road camps and 666 signs passed him […]" (*CW*:117). La elección del número de postes por parte de O'Connor no es aleatoria, sino que claramente responde al número de la Bestia que aparece en el Apocalipsis, y que es tradicionalmente asociado con el Mal: "¡Aquí está la sabiduría! Que el inteligente calcule la cifra de la Bestia, pues es la cifra de un hombre. Su cifra es 666" (Ap 13, 18). Así, Taulkinham, al estar rodeada por 666 postes, vive en un perenne estado de influencia del Mal, influjo que se hace de patente en sus habitantes, en sus escenarios y que va a acabar con Hazel Motes.

Acto seguido, y utilizando el capó de su recién adquirido vehículo como púlpito, comienza su siniestra prédica, y lo hace sentando las bases por las que será su teología: "'My church is the Church Without Christ, lady,' he said. 'If there's no Christ, there's no reason to have a set place to do it in'" (*CW*:59). Durante estas primeras declamaciones, lo que Hazel Motes espeta al mundo es tan relevante como lo que calla. En las líneas referidas, Hazel afirma que no es necesario un templo para predicar la inexistencia de Cristo. Sin embargo, lo que no dice es que, puesto que no hay Cristo, ni Dios, tampoco existen (en teoría) los conceptos de pecado, Demonio o Infierno. Como se ha visto más arriba, y como él mismo tendrá la oportunidad de experimentar, está terriblemente equivocado. El supuesto ateísmo de Motes es demasiado ingenuo para el Mal que habita en Taulkinham, un Mal que ni sus habitantes conocen. Hazel será el único que adquiera conocimiento del mismo, aun a coste de su propia vida. Los indolentes habitantes de la ciudad, algunos de los cuales se hallan presentes en la arenga del autoproclamado profeta, tienen tan interiorizado el Mal que asola su entorno, que no son capaces de discernirlo de la Naturaleza. Esto provoca que sus mentes estén demasiado constreñidas para que el mensaje del veterano cale lo más mínimo. Así se pone de manifiesto en la discusión que mantiene con la que va a ser su casera tras esta primera predicación. Después de que Hazel ha expuesto los postulados de su mensaje, esta mujer, en un intento de adecuar lo que acaba de escuchar con su configuración mental, inicia el siguiente diálogo:

> "What do you do?" she asked. She was a tall bony woman, resembling the mop she carried upside-down.
>
> He said he was a preacher.
>
> The woman looked at him thoroughly and then she looked behind him at his car. "What church?" she asked.
>
> He said the Church Without Christ.
>
> "Protestant?" she asked suspiciously, "or something foreign?"
>
> He said no mam, it was Protestant (*CW*:60).

Es exactamente en este momento en el que Hazel se rinde ante lo imposible de su misión, aunque él todavía no es consciente de ello. En el mismo momento en que acepta incluir su novedoso y revolucionario mensaje dentro de los parámetros de la Humanidad, su labor como profeta pierde su sentido. No le va a ser posible predicar su mensaje contra el mundo utilizando su propio lenguaje. Todos los pasajes que aún están por ocurrir en la novela, aunque algunos parezca que acercan al protagonista a la consecución de su objetivo, serán inútiles. Hazel y su misión han sucumbido, han sido derrotados.

Tanto este capítulo (6), como el siguiente, suponen un paréntesis en la acción evangelizadora de Hazel. En ninguno de ellos se relatan nuevas andanzas callejeras del protagonista, sino que la acción se centra en la reflexión y en el diálogo, presentando a una tríada de personajes (Hazel, Asa y Sabbath Lily) en constante meditación sobre la religión, sus efectos sobre las personas, el concepto de pecado, etc. La primera parte de esta sección reflexiva tiene lugar, justo después de la definición de su recién creada iglesia como protestante. En ese momento, Hazel es admitido para vivir en la misma casa de huéspedes que ocupan el falso profeta y su falsa hija. Inmediatamente después de trasladarse allí, el protagonista visita la habitación que ocupa la extraña pareja, y allí se mantiene la primera de las conversaciones góticas que llenan estos dos capítulos. En esta escena, los temas tratados son principalmente dos (el castigo y la corrupción moral), aunque sólo el primero es abordado abiertamente. Cuando Hazel visita a Asa, éste, con el ánimo de impresionar al primero, esgrime un recorte de periódico en el que se puede leer: "EVANGELIST PROMISES TO BLIND SELF" (*CW*:63). Según Asa, este auto-infligido castigo es debido a los pecados, tanto propios como del mundo; un acto expiatorio, como si de un nuevo Cristo se tratase. Sin embargo, como Hazel descubrirá más tarde, se trata de una farsa. El anciano nunca se cegó, como un segundo

recorte de periódico demuestra: "EVANGELIST'S NERVE FAILS" (*CW*:64). De cualquier modo, esta acción (aun si haber sido llevada a cabo) guarda estrecha relación con la literatura gótica. El hecho de que un personaje sea cegado equivale a que sea encerrado en un lugar oscuro y apartado, sin posibilidad de remisión ni de contacto con otros seres humanos. De este modo, si Asa efectivamente hubiese cumplido su promesa, habría caído en una mazmorra o en una gruta, escenarios tan típicos de las novelas góticas. Asa Hawks, no obstante, faltó a su palabra. Esto no sólo no anula el anterior escenario gótico, sino que añade otro: el del personaje que juega con ventaja, el del personaje con una identidad falsa que sí conoce los secretos de los demás. Así, Flannery O'Connor convierte a Asa en un villano gótico, aun sin que se conozcan más detalles de su vida pasada y/o futura.

El segundo tema lo plantea Sabbath Lily, y hace referencia a la condición moral, tanto propia como de Hazel. No debe olvidarse que Sabbath es una joven de sólo 15 años. Sin embargo, en este capítulo y en el siguiente, se muestra como una seductora, como una mujer extraída de la novela gótica que, al igual que sus émulas de los siglos XVIII y XIX, conduce a su incauto amante, al supuesto experto en la vida Hazel Motes, a la perdición. Sabbath Lily se convertirá, primero de palabra y más tarde de obra, en una *Belle Dame sans Merci*. Como también hace el personaje de Keats, Sabbath Lily conduce a Hazel a un lugar campestre apartado, para después llevarlo de nuevo a un lugar cubierto y oculto, en este caso no una gruta, sino la propia habitación del veterano. Antes de estas acciones, la adolescente plantea cuál será su línea de actuación a su falso padre, que tendrá por reacción el abandono, tanto de su prédica, como de la joven.

> The child watched from a lower crack. "How-come you don't like him, Papa?" she asked, "– because he's after me?"
>
> "If he was after you, that would be enough to make me welcome him," he said.

> "I like his eyes," she observed. "They don't look like they see what he's looking at but they keep on looking" (*CW*:61).

La joven ya ha decidido convertirse en seductora, ya ha decidido que Hazel Motes va a ser el último cadáver que añada a su infausta lista, porque, como se verá en el siguiente capítulo, no será el primero. Sabbath Lily, una niña prácticamente, será otro pecado en el que el moderno Dorian Gray del Sur tenga que caer. Lo que no sabe es que este pecado será más fuerte que él, y conseguirá destruirlo. Tal vez Hazel tuviese pretensiones para con la adolescente, pensando que era un objetivo fácil. Sin embargo, cuando quiera darse cuenta de su error, ya será demasiado tarde, pues ya habrá sido seducido y habrá caído en las garras de este ser maligno, pintado casi como un súcubo.

La seducción definitiva se desarrolla en el capítulo 7 de *Wise Blood*. La escena está construida con una particular maestría por parte de la escritora sureña, quien consigue contraponer un medio natural idílico con la perversa acción que ambos llevan a cabo. Es necesario hablar de "perversa acción" porque, al igual que ocurriese en "Good Country People", en principio existe un seductor A que acaba sucumbiendo y siendo derrotado por el seductor B, mucho más fuerte y perverso que él. Hazel Motes, creyéndose lobo, descubrirá que no tiene que enfrentarse con un corderito sino con un león. La maestría de Flannery O'Connor también se aprecia en el hecho de que, mientras que la conversación superficial que mantienen Hazel y Sabbath parece ser muy baladí (aun con todo su componente gótico), la conversación que realmente están manteniendo, aquella que no queda reflejada por escrito, es mucho más oscura. Este segundo nivel conversacional corresponde a una lucha intensísima entre dos fuerzas, hasta que al final una de ellas es derrotada y aniquilada. El comienzo de la conversación corresponde prácticamente a un manifiesto por parte de la joven, y es muy ilustrativo de lo que a continuación sucede:

> "My name is Sabbath," she said. "Sabbath Lily Hawks. My mother named me that just after I was born because I was born on the Sabbath and then she turned over in her bed and died and I never seen her."
>
> "Unh," Haze said. His jaw tightened and he entrenched himself behind it and drove on. He had not wanted any company. His sense of pleasure in the car and in the afternoon was gone.
>
> "Him and her weren't married," she continued, "and that makes me a bastard, but I can't help it. It was what he does to me and not what I done to myself" (*CW*:66).

Con semejantes credenciales quiere entrar Sabbath Lily en la vida de Hazel Motes. No es de extrañar que el protagonista acabe muerto. Asesina y bastarda desde el mismo momento de su nacimiento, la vida de la adolescente tan sólo ha seguido este terrible camino que comenzó con su primer aliento. El primero de sus pecados, sin duda el más terrible, no puede, sin embargo, comprenderse sin el segundo, como la propia niña admite: "She nodded and the corners of her mouth turned up. 'A real bastard,' she said, catching his elbow, 'and do you know what? A bastard shall not enter the kingdom of heaven!' she said" (*CW*:66-67). Por lo tanto, si la entrada en el Cielo ya le está vedada desde su mismo nacimiento, entonces es irrelevante qué acciones lleve a cabo durante su existencia, buenas o malas. Al final de su vida, será el Infierno el que la espere de todos modos, por lo que la decisión no fue muy difícil en la vida de Sabbath: aplicarse intensamente en la persecución del Mal. Sin embargo, la conciencia de Sabbath no es completamente oscura, sino que, a pesar de todo, alberga ciertos retazos de luz. Por ejemplo, es consciente de la inevitabilidad de su destino, dejándolo en manos de un Ser Superior: "[…] I can't help it. It was what he does to me and not what I done to myself" (*CW*:66). Una vez más, como en el hermafrodita de "A Temple of the Holy Ghost" o en la casa maldita en la que habita la familia analizada más arriba, Sabbath Lily no puede (ni quiere) retraerse de su sino, simplemente lo acepta tal cual es.

Durante su vida, Sabbath explicará que ha sido perseguida constantemente por el Mal. En principio, ella intentó rechazarlo pero, al ser abandonada por los supuestos emisarios del Bien, no le quedó más remedio que abrazarlo. Mientras Hazel no para de

acribillarla a preguntas sobre Asa y su ceguera, ella le narra la historia de su vida, y el momento culminante en el que decidió abandonar el sendero del Bien. También le narra, y Hazel está demasiado ensimismado como para darse cuenta, que él no es, ni mucho menos, su primer seducido. Si Hazel hubiese prestado algo de atención, quizá habría tenido alguna oportunidad de salvarse:

> "Well, there's this woman in it named Mary Brittle that tells you what to do when you don't know. I wrote her a letter and ast her what I was to do."
>
> […]
>
> "I says, 'Dear Mary, I am a bastard and a bastard shall not enter the kingdom of heaven as we all know, but I have this personality that makes boys follow me. Do you think I should neck or not? I shall not enter the kingdom of heaven anyway so I don't see what difference it makes.'"
>
> […]
>
> "Then she answered my letter in the paper. She said, 'Dear Sabbath, Light necking is acceptable, but I think your real problem is one of adjustment to the modern world. Perhaps you ought to re-examine your religious values to see if they meet your needs in Life. A religious experience can be a beautiful addition to living if you put it in the proper perspective and do not let it warp you. Read some books on Ethical Culture.'"
>
> […]
>
> "Then I wrote her another letter," she said, scratching his ankle with the toe of her sneaker, and smiling, "I says, 'Dear Mary, What I really want to know is should I go the whole hog or not? That's my real problem. I'm adjusted okay to the modern world.'"
>
> […]
>
> […] "She never answered my second letter" (*CW*:67).

Las anodinas respuestas de la consejera del periódico, última oportunidad de Sabbath para corregirse, serán las que terminen de arrojarla en brazos del Mal. Quizá, la joven nunca estuvo interesada en salvarse, pues es consciente de que toda esperanza es baldía para una bastarda; sin embargo, en este pasaje sí se contstata una intención de salvar a otros, a esos chicos que la persiguen. Ya que el Infierno es su destino, que al menos ellos sí que tengan la oportunidad de conocer el Cielo. Esto no será posible, sino que la falta de respuesta de Mary[323], su última conexión con el Bien, condenará también a todo

[323] Apréciese la nueva perversión del misterio mariano. La Virgen, tradicional refugio de los pecadores y escala para alcanzar la salvación según la doctrina católica, niega siquiera el consuelo de una respuesta a un alma en zozobra.

aquel que tenga la mala fortuna de cruzarse en el camino de la joven. Hazel Motes pues, no será, el primero de esta lista.

Como se ha puesto de manifiesto a lo largo del presente estudio, y como la crítica ha demostrado ampliamente[324], la relación de la obra de Flannery O'Connor con el concepto de ritual es muy rica y amplia. Se trata, en su mayor parte, de un ritual de tipo cristiano[325], como el bautismo que aparece en "The River" o las oraciones en latín de "A Temple of the Holy Ghost". Sin embargo, en otras piezas salidas de su mano, los rituales que aparecen poco tienen que ver con la religión cristiana, sino que sirven de enlace entre la Teología de la autora y los cultos paganos[326]. Estos últimos, como los autores H. P. Lovecraft (1890-1937) y Arthur Machen (1863-1947), entre otros, habían demostrado previamente en Estados Unidos[327], pueden ser muy recurrentes a la hora de crear historias góticas que enlacen con lo sobrenatural. Pues bien, Flannery O'Connor, sin llegar a los extremos gnoseológicos de un Cthulu ni otras entidades cósmicas, también introduce el elemento del ritual pagano y, por consiguiente, de ese enlace místico con lo sobrenatural que se persigue mediante la inclusión de estas prácticas. Paradójicamente, este ritual no vendrá protagonizado por Hazel Motes, sino por el ser más fútil que aparece en *Wise Blood*, Enoch Emery, un joven cuya única característica positiva parece ser el poseer sangre sabia. Sin embargo, también posee una obsesión por un objeto museístico rayana en la locura. En el museo local de Taulkinham, situado en el centro de la ciudad y, a pesar de todo, el edificio más solitario de la misma, se expone, desde hace años, una momia de poco más de medio metro de longitud. Una

[324] Véase por ejemplo SEEL, Cynthia L.: *Ritual Performance in the Fiction of Flannery O'Connor*. Rochester, NY: Camden House, 2001, GENTRY, Marshall Bruce: *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1986, o DI RENZO, Anthony: *American Gargoyles. Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1995.
[325] Tanto católicos como protestantes.
[326] Quizá, el ejemplo más sobresaliente de esto sea el relato "A Circle in the Fire".
[327] O como hará Stephen King años después en obras como, por ejemplo, *It*.

momia que, según los expertos, un día perteneció a un hombre que, tras ser torturado, acabó adquiriendo ese tamaño y forma grotescos. Ese es el objeto por el que siente tan desmesurada devoción Enoch. Será también ese objeto, el que, capítulos más adelante, dé lugar a una terrible imagen de perversión del misterio cristiano, produciendo una estampa gótica de primer orden. De momento, sin embargo, Flannery O'Connor, a través de su narrador, muestra a la audiencia los pensamientos más ocultos del empleado del zoo: "More than once after a big supper, he had dreamed of unlocking the cabinet and getting in it and then proceeding to certain rites that he had a very vague idea about in the morning" (*CW*:75). Cuáles son estos ritos, o qué ideas tiene Enoch de ellos como para querer llevarlos a cabo, permanece en la sombra. Lo único que se ofrece al lector es la certeza del deseo del joven. Una momia es un símbolo, ya de por sí, de un ritual que intenta unir este mundo con el próximo, rompiendo las barreras naturales de la muerte. Si a esto se le añaden los rituales que quiere llevar a cabo el señor Emery, sean estos cuáles sean, el resultado que se obtiene es el de un objeto con una carga terrorífica y sobrenatural tan elevada que hace extremadamente peligroso que ninguno de los personajes de la novela lo manejen. Enoch crea, aun sin saberlo (y, posiblemente, sin pretenderlo) una especie de güija grotesca, una güija que caerá sucesivamente en sus manos, en las de Sabbath Lily y en las de Hazel Motes, tres personajes que no destacan, precisamente por su fortaleza y equilibrio mental. Serán estos, por tanto, tres víctimas fáciles para el oscuro poder que parece emanar de la momia del parque.

Poco después, el pasaje iniciado por la intención de Enoch es macabramente completado en la casa de huéspedes en la que viven Hazel y los Hawks. Allí, una vez que la joven ha seducido al predicador a instancias de su supuesto padre, se cierra el ciclo abierto en los anteriores pasajes citados. Como se ha apuntado más arriba, es ahora

cuando tiene lugar una escena que pervierte uno de los mayores misterios del Cristianismo: la Natividad. La imagen de la Virgen María en Belén con el Niño recién nacido es grotescamente transformada en la imagen de Sabbath Lily quien toma la momia de manos de Enoch y actúa como si fuera su madre pretendiendo, además, que Hazel acepte ser el padre de la macabra familia. Sabbath, quien ahora revela un claro desequilibrio mental, asume el rol de perturbada, dispuesta a lo que sea para que su locura siga adelante:

> "Call me Momma now."
>
> […]
>
> "Ask your daddy yonder where he was running off to – sick as he is?" Sabbath said. "Ask him isn't he going to take you and me with him?" (*CW*:106).

La respuesta del improvisado cabeza de familia, bien movido por su mente racional, bien por miedo a lo que tienen entre manos es contundente:

> The hand that had been arrested in the air moved forward and plucked at the squinting face by without touching it; it reached again, slowly, and plucked at nothing and then it lunged and snatched the shriveled body and threw it against the wall. The head popped and the trash inside sprayed out in a little cloud of dust (*CW*:106).

Inconscientemente, Mr. Motes, mediante su cruel acción, consigue salvarse a sí mismo (y cabe suponer que también a Sabbath Lily y a Enoch) de un destino que podría haber sido mucho más terrible que el momento de shock al que tienen que enfrentarse cuando el macabro objeto es destruido. Si la momia hubiera tenido oportunidad de desarrollar todo su potencial, aunando tanto los rituales que la crearon como los que Enoch quería perpetrar sobre ella, los horrores que, posiblemente, se hubiesen desencadenado podrían haber sido mucho mayores. Ninguno de los personajes involucrados está ciertamente preparado para enfrentarse a un objeto de unión entre mundos de la potencia de esa momia (de hecho, quizá el único que lo esté sea el viejo predicador falsamente ciego, un

hombre con una gran experiencia en el tratamiento del Mal, pues lo ha vivido ampliamente).

Sin embargo, este acto liberador tiene otro efecto en la relación de Sabbath Lily y Hazel Motes. La joven parece descubrir (aunque siempre quedará la duda de si es fruto de su locura) cuál es la verdadera cara de Motes, retomando esa característica a la que se aludía al comienzo del presente análisis, por la que Hazel, de algún modo, manipula el entorno para desenmascarar a los demás o hacer que confiesen. En este caso, parece ser él el desenmascarado:

> "I knew when I first seen you you were mean and evil," a furious voiced behind him said. "I see you wouldn't let nobody have nothing. I seen you were mean enough to small a baby against a wall. I seen you wouldn't never have no fun or let anybody else because you didn't want nothing but Jesus!" (*CW*:106-107).

Los apelativos que se dirigen en contra del protagonista de *Wise Blood* ("mean" y "evil") son adjetivos que encajan perfectamente en las definiciones clásicas de villanos góticos, siendo estas dos de sus principales características. Por otro lado, el hecho de que Sabbath afirme que lo único que ha perseguido Hazel es Jesús, contribuye a afianzar la idea apuntada más arriba de que, a pesar del desequilibrio mental de la muchacha, esta es capaz de desenmascararlo. Esto también serviría de explicación para el final de la novela, para esa repentina conversión que sufre el personaje de Hazel. Sabbath, sin conocer el pasado de Motes, sabe cuáles son sus pensamientos más ocultos, aquello que ha manejado su vida desde su infancia, por mucho que él se haya empeñado en negarlo. Por lo tanto, de ser esto cierto, Hazel no sería ningún profeta, sino que entraría a formar parte del corpus de charlatanes que Flannery O'Connor introduce en esta novela.

Wise Blood es también una obra de enfrentamiento. A Hazel Motes, durante el desempeño de su ministerio en Taulkinham, le sale un competidor: Hoover Shoats. Este

personaje es un artista local reconvertido en profeta de una nueva religión muy parecida a la del protagonista de la novela. Sin embargo, su "Iglesia" no está fundamentada en una convicción como puede estarlo la de Motes. La "Holy Church of Christ Without Christ" nace con el único propósito de recaudar dinero y lucrar a su indigno líder. Para ello, se servirá de un pelele local llamado Solace Layfield, que será el que finalmente acabe pagando las consecuencias de la impía nueva religión de Shoats. Esta segunda religión, quizá por ser más similar a lo que estaba acostumbrada la población de Taulkinham, pronto empieza a acaparar más atención que la "Church Without Christ" de Motes, a pesar de que esta sí que había tenido unos comienzos medianamente prometedores. El hecho de que Shoats y Layfield cobren por su mensaje salvador es tomado como un signo de fiabilidad por los habitantes de la ficticia ciudad. A ello también contribuye el hecho de que la "Holy Church of Christ Without Christ" sí promete una salvación, no como la religión de Hazel, que considera que el concepto de salvación es baldío. Al no haber falta, no hay necesidad de remisión. Hazel Motes, sin embargo, no va a aceptar tan fácilmente el papel de la nueva Iglesia, sino que la va a combatir desde sus mismos orígenes, tanto dialéctica como físicamente. En ese momento, Hazel asume el papel de contrarreformista, de inquisidor casi, entrando a formar parte de los elementos de la cultura occidental que más contribuyeron al auge de la literatura gótica. La persecución a la que será sometido Solace, que concluirá en su particular Noche de San Bartolomé[328], es una clara representación de este proceso auto- (y hetero-) destructor. La desmesurada reacción de Hazel contra Solace será el punto de inflexión definitivo de la novela, será el momento crucial en que los acontecimientos den un giro inesperado y se inicie el desenlace de la trama.

[328] Para más información acerca de la influencia de la matanza de la Noche de San Bartolomé en la literatura gótica, véase BURWICK, Frederick (Ed.): *The Encyclopedia of Romantic Literature*. Oxford: Wiley Blackwell, 2012.

Esta exagerada reacción no es otra que el asesinato del falso profeta a manos del autoproclamado profeta. Así, Flannery O'Connor crea un magnífico fresco de falsa religión autodestructiva. Sin embargo, el empeño de Hazel Motes no se limita a acabar con la vida de su oponente, sino que, antes de ello, se regodea en el hecho, tortura a su víctima y hace caso omiso de las peticiones de clemencia de éste:

> The Prophet began to run in earnest. He tore off his shirt and unbuckled his belt and ran out of his trousers. He began grabbing for his feet as if he would take off his shoes too, but before he could get at them, the Essex knocked him flat and ran over him. Haze drove about twenty feet and stopped the car and then began to back it. He backed it over the body and then stopped and got out. The Essex stood half over the other Prophet as if it were pleased to guard what it had finally brought down. The man didn't look so much like Haze, lying on the ground on his face without his hat or suit on. A lot of blood was coming out of him and forming a puddle around his head. He was motionless all but for one finger that moved up and down in front of his face as if he were marking time with it. Haze poke his toe in his side and he wheezed for a second and then was quiet. "Two things I can't stand," Haze said, "–a man that ain't true and one that mocks what is. You shouldn't ever have tempered with me if you didn't want what you got" (*CW*:114-115).

Lo grotesco y morboso de esta escena la convierten en un crimen considerablemente relacionado con la literatura gótica. Aquí, además, Hazel se erige a sí mismo en juez del destino de Solace, al decirle en esa magnífica última frase ("'You shouldn't ever have tempered with me if you didn't want what you got'" –*CW*:115–) que su muerte es el justo castigo por su falso ministerio. Lo que Motes no sabe es que esa imagen del profeta muerto, debido a su prédica, es una premonición, tanto de su propio final como del de *Wise Blood*. Esta "muerte del profeta" se produce a la manera de las del Antiguo Testamento (Elías, Jeremías, Jonás…) o, una vez más, de un personaje de la literatura victoriana: Basil Hallward[329]. La diferencia entre Solace Layfield y el pintor wildeano es que, mientras el personaje decimonónico muere por anunciar la verdad (como los veterotestamentarios), el sureño lo hace víctima de su propia mentira. Con esta muerte, O'Connor abre un intenso debate que continuará de forma magistral Tom Shiftlet en "The Life You Save May Be Your Own": el debate sobre la verdad. ¿Es la verdad lo

[329] Para más información acerca de Basil Hallward con la literatura profética, véase CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Basil Hallward como profeta victoriano", en *Herejía y Belleza*, Nº. 2, enero 2014, pp. 221-229.

que predican los profetas, aun cuando no buscan sus razones, o lo es la mentira consciente de Solace, quien sólo habla movido por el fin de lucrarse?

Parece fácil pensar que este es el punto culminante de la historia, la gota que colma el vaso de Hazel y le lleva tomar el camino de su trágico desenlace. Sin embargo, no será así. Hará falta un nuevo embate gótico para que la resistencia de Motes se mine por completo y tome la decisión de asumir su destino infantil, aquel que desde sus primeros años, como se ha visto más arriba, le ha venido rondando, y del que él ha tratado fieramente de librarse:

> The patrolman got behind the Essex and pushed it over the embankment and the cow stumbled up and galloped across the field and into the woods; the buzzard flapped off to a tree at the edge of the clearing. The car landed on its top, with the three wheels that stayed on, spinning. The motor bounced out and rolled some distance away and various odd pieces scattered this way and that.
>
> "Them that don't have a car, don't need a license," the patrolman said, dusting his hands on his pants (*CW*:118).

Aunque aparentemente esta escena guarde poca relación con la literatura gótica, si se presta atención a la precisión y el cuidado con que Flannery O'Connor la construyó, se puede apreciar que dicha relación no sólo existe, sino que es, además, determinante. En primer lugar hay que centrarse en la localización del hecho. El encuentro con el oficial de policía tiene lugar poco después de que Motes ha llevado a cabo el asesinato de Solace, por lo que la angustia que esta entrevista le pueda producir es más que evidente. Sin embargo, no será la muerte del falso profeta la razón por la que el Essex de Motes es detenido en la cuneta; ni esa ni ninguna otra. El motivo por el que Hazel es detenido nunca es aclarado. Simplemente es privado de su coche y de su permiso de conducir, sin explicaciones ni juicio. Así, el policía sureño se transforma en uno de los agentes de la Inquisición que tanto gustaban a los escritores de novela gótica, con ejemplos tan sobresalientes como *The Monk* y "The Pit and the Pendulum", por citar un par de casos. La coordenada crono-tópica de la escena aún guarda más sorpresas, que la relacionan de

modo más intenso con la literatura gótica. Para poder tener este encuentro, Hazel Motes ha tenido que abandonar la ciudad y la seguridad de la luz del día. Es de noche, y pasados esos "666 signs" que se mencionaban más arriba. Por lo tanto, Hazel tendrá que exiliarse del mundo tangible, entrar en el mundo de las sombras (y casi en el domino de Satán) para beber el cáliz que le haga, como a Cristo en el Monte de los Olivos, aceptar libremente su destino. Un destino que también será violento y de trágico desenlace. A diferencia de Cristo, Hazel no salvará a la Humanidad con su muerte, sino que su único discípulo, del que sólo cabe preguntarse cuánto tiempo tardará en olvidar al Maestro, será Enoch Emery.

Posiblemente, este capítulo 14 sea, probablemente, el que más elementos góticos albergue, más que ninguno de los anteriores. Las referencias a obras clásicas de la literatura gótica son constantes, lo que, una vez más, demuestra el gran conocimiento que tenía Flannery O'Connor sobre este género, y la maestría que manifestaba a la hora de aplicar sus principales características en su obra. Los dos primeros de esto elementos góticos, como se explicó más arriba, retrotraen al lector a los primeros episodios de la novela, a los momentos en los, durante el viaje en tren que acabará en Taulkinham, se recuerdan pasajes de la infancia de Hazel Motes, en los que, en repetidas ocasiones, tuvo que hacer frente a la muerte; pero no sólo a la muerte, como se explicó en su momento, sino también a diferentes hechos sobrenaturales que acompañaron los fallecimientos de algunos de sus familiares más cercanos. Como el lector recordará, uno de estos familiares fue su abuelo, un predicador callejero que, desde niño, le había inculcado el poder del Evangelio y la misión de la profecía. A este abuelo lo acompañaba su madre, quien le enseñó el concepto de castigo que subyace en el Cristianismo, lo que le llevará, siendo muy joven, a emprender una campaña de automutilación. Llegado al final de su vida, y habiendo siendo derrotado, tanto en lo

terreno (por Sabbath Lily) como en lo divino (por Hoover Shoats y Solace Layfield), Hazel se refugia en su infancia, volviendo a vivir según los preceptos que le acompañaron en sus primeros días. Sin embargo, Hazel ya no es un niño inocente, sino un hombre que ha visto y experimentado demasiado, lo que hará que tan sólo los conceptos negativos de su primera vida afloren, dejando lo positivo a un lado.

El primero de los actos que lleva a cabo es el de cegarse con cal viva, lo que puede interpretarse en el sentido de los profetas de la Antigüedad. No es necesario ver con los ojos del cuerpo para alcanzar la Verdad, que es invisible a los sentidos humanos. Sin embargo, en el caso de Hazel Motes, esta explicación no es válida. Él no busca ninguna verdad, pues se ha pasado la vida adulta renunciando a la existencia de la misma. Por lo tanto, el hecho de que Hazel se ciegue voluntariamente responde a ese sentido de derrota. Él se sabe acabado, y no quiere ver el mundo en el que tendrá que vivir, aunque sea por poco tiempo. Su ceguera no es un acto de entrega a Dios, sino que lo es de renuncia al mundo. Hazel, un hombre joven, ha quedado hastiado de la vida ante la indiferencia de sus semejantes, por lo que no desea ver nada más.

El segundo de los actos que el predicador perpetra sobre sí mismo guarda una relación directa con su infancia, una relación casi de nostalgia, el hecho de caminar con piedras en los zapatos:

> Some time later she discovered why he limped. She was cleaning his room and happened to knock over his extra pair of shoes. She picked them up and looked into them as if she thought she might find something hidden there. The bottoms of them were lined with gravel and broken glass and pieces of small stone. She spilled this out and sifted it through the fingers, looking for a glitter that might mean something valuable, but she saw that what she had in her hand was trash that anybody could pick up in the alley. She stood for some time, holding the shoes, and finally she put them back under the cot. In a few days she examined them again and they were lined with fresh rocks. Who's he doing this for? she asked herself. What's he getting out of doing it? Every now and then she would have an intimation of something hidden near her but out of her reach. "Mr. Motes," she said that day, when he was in her kitchen eating his dinner, "what do you walk on rocks for?"
>
> "To pay," he said in a harsh voice.
>
> "Pay for what?"

> "It don't make any difference for what," he said. "I'm paying."
>
> "But what have you got to show that you're paying for?" she persisted.
>
> "Mind your business," he said rudely. "You can't see" (*CW*:125).

Las relaciones con la literatura gótica presentes en este pasaje son abundantes. En primer lugar, la propia casera de Hazel, quien asumen el rol de "resolvedora" de misterios. Al igual que ocurre en las novelas gótica clásicas con sus protagonistas femeninas (Isabella, Emily St. Aubert, Clara Wieland, Jane Eyre, Catherine Morland, Mina Harker, etc.), esta mujer se siente inevitablemente atraída por el aura de misterio que rodea al hombre que tiene alojado en su casa, por lo que decide investigar para hallar la verdad. También al igual que en las novelas góticas clásicas, lo que encuentra no es de su agrado, pues descubre que su Hazel no es un hombre normal, sino que padece, indudablemente, algún tipo de trastorno mental que lo lleva a caminar sobre rocas y cristales rotos. Las líneas que intercambia con él hacia el final pasaje no sólo no contribuyen a aclarar sus dudas, sino que arrojan todavía más sombras sobre su relación. Ese "'It don't make any difference for what,' […]. 'I'm paying.'" (*CW*:125), implica que hay algo turbio en la vida y en el pasado de su huésped, algo que, si es de la magnitud que parece ser, puede acabar por aparecer de pronto y trastocar su plácida vida de viuda sureña. Por otro lado, esa afirmación de Hazel en la que afirma que no importa el motivo de su deuda, pero que indefectiblemente debe pagarla, lo enlaza con otro personaje flanneriano también muy gótico: el Misfit. Este (también) asesino, afirma, en su conversación con la abuela, que no recuerda el motivo por el que lo encarcelaron la primera vez, a pesar de que siempre se le ha dicho que fue por matar a su padre: "'I forget what I done, lady. I set there and set there, trying to remember what it was I done and I ain't recalled it to this day'" (*CS*:130).

Poco después, la casera descubrirá que no sólo los pies de Hazel están pagando por esa supuesta culpa, sino todo su cuerpo. Trascendiendo los límites de su infancia, el

predicador asume una modalidad de automutilación que no aparece en ningún otro texto de Flannery O'Connor y que, sin embargo, ha quedado como representativo de su prosa: el alambre de espino. Como si de un moderno Cristo se tratase, Hazel se rodea a sí mismo del puntiagudo metal:

> She didn't have to wait long. He caught influenza before winter and for a while he was too weak to walk out and she had the satisfaction of bringing his meals to his room. She came earlier than usual one morning and found him asleep, breathing heavily. The old shirt he wore to sleep in was open down the front and showed three strands of barbed wire, wrapped around his chest. She retreated backwards to the door and then she dropped the tray. "Mr. Motes," she said in a thick voice, "what do you do these things for? It's not natural."
>
> He pulled himself up.
>
> "What's that wire around you for? It's not natural," she repeated.
>
> After a second he began to button the shirt. "It's natural," he said.
>
> "Well, it's not normal. It's like one of them gory stories, it's something that people have quit doing – like boiling in oil or being a saint of walling up cats," she said. "There's no reason for it. People have quit doing it.
>
> "They ain't quit doing it as long as I'm doing it," he said.
>
> "People have quit doing it," she repeated. "What do you do it for?"
>
> "I'm not clean," he said (*CW*:126-127).

Una vez más, Hazel vuelve a su infancia: sabe que no está limpio y que debe pagar, aunque no tiene clara la razón de su falta, lo que hace que su penitencia sea aún más oscura. Si no se conoce la falta, está no quedará saldada, por lo que el castigo continuará para siempre. Por otro lado, la casera, una vez más, sirve de enlace directo con la literatura gótica. Será ella quien mencione las "gory stories" (*CW*:127), y quien traiga a colación uno de los relatos más famosos de Edgar Allan Poe: "The Black Cat". Sobre la relación de *Wise Blood* y este cuento se ha debatido ampliamente en las páginas precedentes, quedando tan sólo como elemento destacable el hecho de que se haga una referencia directa no sólo al cuento, sino a un método de tortura que aparece en varias producciones del autor bostoniano: "The Cask of Amontillado", "The Tell-Tale Heart", "The Premature Burial", "The Murders in the Rue Morgue"…

Edgar Allan Poe volverá a aparecer un poco más adelante, y nuevamente de mano de la casera, una auténtica Dupin con mala suerte, pues cada respuesta que encuentra le gusta menos que todas las hipótesis previas que había imaginado. Un poco después de la escena del alambre de espino, y quizá motivada por este macabro descubrimiento, se revela una característica de la personalidad de la mujer que, hasta entonces, había pasado desapercibida: su perversa curiosidad. Al igual que muchos personajes poenianos (y de otras obras góticas, por ejemplo Ambrosio en *The Monk*, el califa en *Vathek* o Dorian Gray en *The Picture*) esta viuda desarrolla una malsana curiosidad que deriva en obsesión. El objeto de su perversión será, como no podía ser de otra manera, Hazel Motes: "Watching his face had become a habit with her; she wanted to penetrate the darkness behind it and see for herself what was there. She had the sense that she had tarried long enough and that she must get him now while he was weak, or not at all" (*CW*:127). Al igual que el narrador de "The Tell-Tale Heart", la casera se obsesiona con su huésped, lo observa incasablemente y, al igual que el nervioso personaje poeniano, ella también tiene un perverso objetivo. Aunque entre sus planes no se contempla el asesinato (al menos aparentemente), la muerte sí es valorada. En efecto, la mujer quiere casarse con el veterano sabedora de su próximo fin, con el objetivo de heredar su pensión del ejército. Quizá Hazel, también sabedor de estas dos verdades (su cercana muerte y los aviesos planes de su cuidadora) pronuncia una frase lapidaria que, una vez más, entronca con Dorian Gray[330], aunque también con Tom Shiftlet: "The world is an empty place" (*CW*:128). Como hiciera el personaje wildeano y como hará unos años después el oportunista manco[331], Hazel quiere dejar como legado la Verdad, esa verdad que tanto tiempo lleva persiguiendo y que, para escarnio suyo, se halla muy lejos de donde él siempre la ha buscado. No es la ausencia de pecado lo que llena la

[330] En el ya mencionado banquete de lady Narborough.
[331] Véase Capítulo IX.

Tierra, sino su extremada abundancia, lo que provoca que los buenos hombres, como él mismo, pasen como unos mártires incomprendidos.

Finalmente, el párrafo con el que se cierra la novela no es sino otra genial muestra de la relación de ésta con la literatura gótica y con lo grotesco, tan presente en toda la obra de Flannery O'Connor:

> The outline of a skull was plain under his skin and the deep burned eye sockets seemed to lead into the dark tunnel where he had disappeared. She leaned closer and closer to his face, looking deep into them, trying to see how she had been cheated or what had cheated her, but she couldn't see anything. She shut her eyes and saw the pin point of light but so far away that she could not hold it steady in her mind. She felt as if she were blocked at the entrance of something. She sat staring with her eyes shut, into his eyes, and felt as if she had finally got to the beginning of something she couldn't begin, and she saw him moving farther and farther away, farther and farther into the darkness until he was the pin point of light (*CW*:131).

Son muchos los elementos a los que hay que prestar atención en este magnífico párrafo. En primer lugar, aparece un cadáver grotesco, tan sólo piel y calavera. La mujer ha de enfrentarse a un esqueleto, uno de los primeros elementos recurrentes de la literatura gótica[332]. Después aparece la utilización del símil del túnel para hablar de la muerte de Hazel ("[…] the dark tunnel where he had disappeared" –*CW*:131–). En este punto, quizá deba recordarse la importancia de los túneles y las mazmorras en la literatura gótica, desde los pasadizos del castillo de Otranto, hasta los subterráneos que horadan la ciudad de Derry, Maine, en la producción de Stephen King. En todos estos espacios de la literatura gótica, reina la muerte y la oscuridad envuelve la escena. A plena luz del día es muy difícil causar el terror que ahora mismo siente la casera, se necesita el amparo de la oscuridad y de la intimidad para lograrlo. Finalmente, la última frase del pasaje citado ("[…] she saw him moving farther and farther away, farther and farther into the darkness until he was the pin point of light" –*CW*:131–) deja en la audiencia un sentido de ambigüedad que jamás será resuelto. ¿Es Hazel el que se mueve, convirtiéndose en la luz? Entonces, esta escena, una vez más, estaría cargada de un sentido mesiánico:

[332] Recuérdense eso "skeletons" que ya en 1798 se presentaban como característicos de toda atmósfera gótica que se preciase: "As many skeletons, in chests and presses" (1798).

Motes, al igual que Cristo, tras haber sido vilipendiado por el mundo, regresa al Padre convertido en un cuerpo celestial. Por el contrario, existe otra explicación posible, la de que sea la propia casera quien esté muriendo en este momento. Como ella misma afirma, Hazel la ha conseguido engañar, por lo que cabe la posibilidad de que este sea el engaño final: Hazel Motes, con su cadáver, atrae a la mujer como la luz a las moscas, provocando su final, análogo al del profeta. Esta segunda opción viene reforzada por la frase "She sat staring with her eyes shut, into his eyes, and felt as if she had finally got to the beginning of something she couldn't begin" (*CW*:131). El lugar desconocido al que se acerca la buena mujer puede ser, perfectamente, como magnífico broche para esta historia, la muerte; en cualquier caso, nos encontramos ante un hecho sobrenatural. Como último apunte, tomando la escena en su conjunto, se puede apreciar una gran similitud entre este pasaje y aquel con el que Edgar Allan Poe cierra "The Facts in the Case of M. Valdemar":

> As I rapidly made the mesmeric passes, amid ejaculations of "dead! dead!" absolutely *brusting* from the tongue and not from the lips of the sufferer, his whole frame at once – within the space of a single minute, or even less, shrunk –crumbled – absolutely *rotted* away beneath my hands. Upon the bed, before that whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome – of detestable putridity (2000:1243).

En ambas escenas (grotescas y macabras las dos) se muestra un cadáver en descomposición, una putrefacción que, además, transcurre de forma anormalmente rápida.

Como se ha podido ver, *Wise Blood* es un magnífico fresco de la literatura gótica y, a la vez, un inapreciable testimonio del conocimiento que tenía Flannery O'Connor de este género. Aunando su pericia literaria con su profundo sentido religioso, la escritora de Milledgeville consigue crear una obra maestra de la literatura gótica, y no sólo del gótico sureño. *Wise Blood*, debido al gran número de escenas en las que los elementos góticos están presentes, merece incluirse en el canon de la literatura gótica,

dejando de lado los tradicionales prejuicios que a este respecto se han manifestado[333]. El sentido negativo de la religión, el entierro prematuro, la tortura y el asesinato, así como el regreso de los muertos, son sólo algunas de las características que la escritora sureña explota en esta magnífica obra.

X.3: *The Violent Bear It Away* (1960)

Con esta segunda novela, Flannery O'Connor se introduce de lleno en el campo del gótico rural, tema y ambientación que ya había explorado en algunos de sus relatos previos. Efectivamente, la estructura de *The Violent Bear It Away*, con su recorrido circular, permite que las escenas principales tengan lugar en localizaciones apartadas, a pesar de que sus capítulos centrales transcurran en una innominada ciudad (presumiblemente Atlanta). Esta será también la novela en la que los personajes flannerianos entren en comunión, definitivamente, con la naturaleza, utilizándola para provocar desastres, terror y muerte. A diferencia de relatos como "Greenleaf" o "A View of the Woods", el énfasis del terror no recaerá sobre la psique perversa de los personajes, sino sobre el propio medio, que es conductor del Mal que habita en las almas de las creaciones de O'Connor. Por otro lado, al igual que ocurriese con *Wise Blood*, su segunda y última novela también supone una exploración en profundidad del tema religioso, escenificando la cara opuesta al ministerio de Hazel Motes: la religión iletrada y rural que poblaba el Sur en el que le tocó vivir. También, a diferencia de Motes, los personajes de *The Violent Bear It Away* no pretenden liberar a la Humanidad de las premisas de una religión establecida; por el contrario, Francis Marion Tarwater y su difunto tío-abuelo Mason Tarwater pretenden extender su religión, que no es liberadora, sino todo lo contrario, es un credo que les ha llevado a vivir aislados de toda

[333] Prejuicios como los de Anthony Di Renzo, Ronald Schleifer o Ángel Ruiz, entre otros. Sin embargo, el caso de Schleifer es particularmente interesante, pues sí reconoce la influencia de ciertas características de la literatura gótica en la obra de Flannery O'Connor, como también hace la española María Isabel Montero y Gamíndez.

sociedad durante los últimos años, sin ningún contacto con el exterior, salvo por Buford Munson. Este es el mensaje que ambos pretenden difundir, un mensaje que acabará con la muerte del más inocente e indefenso de los personajes del texto: Bishop. No obstante, *The Violent* es también una gran novela sobre educación, sobre dos sistemas educativos enfrentados (representados por el viejo Tarwater y por Rayber, respectivamente), ambos terribles, el uno por terrorífico y el otro por utilitarista.

Desde la primera escena de esta novela, el lector ya es consciente de que el desenlace no será agradable, sino una sucesión de hechos trágicos y violentos, que acabarán con la muerte de alguien, como con la muerte de alguien comienzan. Las primeras líneas ya dejan entrever que la muerte va a tener un papel protagonista en la historia, pues es ella el desencadénate de todas las acciones que acontecen *a posteriori*:

> Francis Marion Tarwater's uncle had been dead for half a day when the boy got too drunk to finish digging his grave and a Negro named Buford Munson, who had come to get a jug filled, had to finish it and drag the body from the breakfast table where it was sitting and bury it in a decent and Christian way, with the sign of its Saviour at the head of the grave and enough dirt on top to keep the dogs from digging it up. Buford had come along about noon and when he left at sundown, the boy, Tarwater, had never returned from the still (*CW*:331).

No solo un deceso cobra protagonismo en el pasaje citado, sino que es una muerte que humilla a la persona que ahora es el cadáver sobre la mesa, un cadáver al que se le niega incluso el más elemental de los servicios: una tumba. La persona encargada de dar sepultura al viejo se encuentra, en esos trascendentales momentos, bajo los efectos de otra característica de la literatura gótica: la adicción[334], sobre la que Lindsey Michael Banco dirá:

> As a genre that persistently incorporates altered states and visionary experiences, that revels in excess and transgression, the Gothic is well suited to depicting intoxication and addiction. Flannery O'Connor's aberrant characters and strange scenarios – her Gothic modality – dramatize, in an insular and fallen South, the compulsive return of an abject state and the irresistible attraction of the irrational (2009:63).

[334] Véase DAVISON, Carol Margaret: "The Gothic and Addiction. A Mad Tango", en *Gothic Studies*, 11.2, 2010, pp. 1-8.

El primer motivo por el que va a abandonar al hombre que lo cuidó durante los últimos catorce años será el impulso hacia la bebida, anteponiéndolo a su deber cívico y religioso. Así, un hecho relacionado con las bajas pasiones, como es el emborracharse, sustituye al honorable hecho de dar sepultura a un difunto, la pasión vence sobre la "razón", enlazando así esta novela, desde su comienzo, con los orígenes mismos de la literatura gótica. Una vez más, el terror lo desencadena una reacción contra los dictados de la "Ilustración". No será esta, sin embargo, una razón y una Ilustración como las que recorrieron Europa en el siglo XVIII, sino otra basada en las Escrituras y en la fe.

En el segundo párrafo, el mencionado enfrentamiento entre la educación tradicional, cristiana y natural y la educación reglada, artificial y perniciosa, se pondrá de manifiesto. En él, Flannery O'Connor describe, con genial maestría, cuáles han sido los conocimientos básicos que el viejo ha imbuido en la mente del niño; cuál es, en definitiva, el bagaje con el que el joven Francis Marion tendrá que enfrentarse al mundo:

> The old man had been Tarwater's great-uncle, or said he was, and they had always lived together so far as the child knew. His uncle had said he was seventy years of age at the time he had rescued and undertaken to bring him up; he was eighty-four when he died. Tarwater figured this made his own age fourteen. His uncle had taught him Figures, Reading, Writing, and History beginning with Adam expelled from the Garden and going on down through the presidents to Herbert Hoover and on in speculation toward the Second Coming and the Day of Judgment. Besides giving him a good education, he had rescued him from his only other connection, old Tarwater's nephew, a schoolteacher who had no child of his own at the time and wanted this one of his dead sister's to raise according to his own ideas (*CW*:331).

Páginas después, en el capítulo 4, se volverá a incidir sobre el mismo tema, pero desde un punto de vista inverso: ahora será Rayber quien exponga las bondades de su sistema y la maldad del viejo: "'He did you a terrible injustice,' Rayber said, wishting to impress this on him as often as he could. 'He kept you from having a normal life, from getting a decent education. He filled your head with God know what rot!'" (*CW*:394).

Como se verá en el desenlace de la novela, ninguno de los dos sistemas será lo suficientemente bueno como para salvar la vida de Bishop.

Este debate que abre Flannery O'Connor guarda una estrecha relación con una de las ramas más curiosas y menos estudiadas de la literatura gótica: el gótico académico o "schoolhouse gothic". Este subgénero ha sido muy recurrente en la historia de la literatura gótica, pues prácticamente desde sus comienzos alguno de los personajes protagonistas (usualmente el villano) ha tratado de ser el "maestro" de la víctima. Desde The Monk, en que Rosario/Matilda "enseña" a Ambrosio lo que es el pecado, así como los contactos con el Demonio para conseguir sus objetivos, esta rama de la literatura gótica ha sido muy fructífera, con ejemplos tan significativos como "William Wilson" (1839), de Edgar Allan Poe. En palabras de Sherry R. Truffin, este subgénero puede definirse como:

> Schoolhouse Gothic fiction takes place in primary schools, high schools, universities, and even non-academic settings controlled by teachers or academics, but is unified in portraying Western education, its guardians, and its subjects using explicitly Gothic tropes such as the curse, the trap, and the monster (2014:164).

Como se verá más adelante, la formación que el viejo ofrece a Francis Marion se ajusta plenamente a esta definición de "schoolhouse gothic", pues muchos de los contenidos de su "temario", así como su metodología, son propios de la literatura gótica y la tradición de la que procede[335].

Después de esta primera escena, buena parte del capítulo 1 se dedica a trazar una semblanza del fallecido, haciendo hincapié en sus relaciones con lo sobrenatural que, al parecer, no han sido pocas. En primer lugar, se comenzará hablando del origen de su

[335] Cabe destacar que *The Violent Bear It Away* no es la única obra de Flannery O'Connor en la que puede rastrearse la presencia de este "schoolhouse gothic". Éste también se halla presente en relatos como "The Artificial Nigger" (de nuevo un familiar viejo y un niño viviendo aislados del mundo, obra esta que se ha puesto muy en relación con la novela que se está analizando), "The River" (donde son la niñera y el predicador quienes enseñan a Harry/Bevel la verdad sobre la vida y el mundo que lo rodea), "Good Country People" (con los seminales personajes de Joy/Hulga y Manley Pointer) o "The Lame Shall Enter First".

ministerio, iniciado tras un encuentro poco común con una voz acompañada de una serie de visiones, una voz que volverá a aparecer a lo largo de la narración:

> He had been called in his early youth and had set out for the city to proclaim the destruction awaiting, a world that had abandoned its Saviour. He proclaimed from the midst of his fury that the world would see the sun burst in blood and fire and while he raged and waited, it rose every morning, calm and contained in itself, as if not only the world, but the Lord Himself had failed to hear the prophet's message. It rose and set, rose and set on a world that turned from green to white and green to white and green to white again. I rose and set and he despaired of the Lord's listening. Then one morning he saw to his joy a finger of fire coming out of it and before he could turn, before he could shout, the finger had touched him and the destruction he had been waiting for had fallen in his own brain and his own body. His own blood had been burned dry and not the blood of the world (*CW*:332).

Este párrafo reviste una especial importancia si se atiende, principalmente, a dos aspectos. El primero de ellos es estructural. La forma en que el viejo fue llamado es estructuralmente idéntica a la forma en que lo será Francis Marion, incluso pasando por las mismas pruebas. Ambos predicadores serán llamados a la ciudad, a predicar en la corrupta sociedad urbana su mensaje de desesperanza y destrucción. Por otro lado, el dedo de fuego que ataca al viejo guarda muchas similitudes con uno de los últimos pasajes que se narran en *The Violent Bear It Away*, y que tendrá una gran importancia: la violación de Francis Marion Tarwater. Los cuerpos de ambos Tarwater son invadidos en contra de su voluntad, y ambas experiencias provocan que la misión de los dos se recrudezca, resurgiendo con más fuerza. El segundo aspecto al que ha de prestarse atención es de índole argumental. En el pasaje citado más arriba hay un frase extremadamente reveladora ("[…] the Lord Himself had failed to hear the prophet's message" –*CW*:332–). En las oraciones previas, se deja entender que es Dios quien ha mandado a Mason a predicar a la ciudad. Sin embargo, este inciso hace pensar algo muy parecido. Si Dios no ha oído el mensaje del profeta, es porque ese mensaje no provenía de Él. Ante esta realidad se abren dos posibles opciones: la menos inquietante es que Mason padece algún tipo de enfermedad mental o afán de protagonismo que le lleva a lanzarse a las calles a propagar su apocalíptico mensaje; la peor, que una entidad ajena a

Dios le ha comunicado su mensaje. Desgraciadamente, esta segunda explicación guarda una mayor verosimilitud, especialmente si se atiende a la misteriosa voz que hablará a Francis Marion más adelante.

Después de esta experiencia, el viejo sentirá una irrefrenable aversión a la ciudad y a todo cuanto mora en ella, llevándole a refugiarse, con Francis Marion, en lo más profundo del bosque, donde la civilización no pudiera alcanzarlos nunca. Este argumento refuerza la teoría expuesta más arriba[336] de que *The Violent Bear It Away* y el relato "The Artificial Nigger" están íntimamente relacionados. Como se ha podido ver en el capítulo anterior, el relato de Mr. Head y Nelson puede leerse como una salida previa de Mason Tarwater y su protegido, especialmente si se atiende al irracional miedo de Mr. Head a abandonar su granja (un trasunto de Powderhead)[337] y visitar Atlanta. Una explicación para esto sería que ese Mr. Head no es otro que Mason Tarwater, quien recuerda su enfrentamiento con Dios y su "violación de fuego", recuerdos lo suficientemente vívidos y terribles como para querer evitar a toda costa visitar los escenarios en los que tuvieron lugar. Así, es fácil entender el siguiente fragmento:

> […] the Lord Himself had rescued the old man. He had sent him a rage of vision, and told him to fly with the orphan boy to the farthest part of the backwoods and raise him up to justify his Redemption. The Lord had assured him a long life and he had snatched a baby from under the schoolteacher's nose and taken him to live in the clearing Powderhead, that he had a title for his lifetime (*CW*:332).

Los bosques, con tantos tintes terroríficos en la literatura gótica estadounidense, se convertirán en la más firme protección de Mason y Francis Marion, ante un peligro

[336] Véase …

[337] Acerca de esta relación la cabaña o granja aislada se pronuncia Bernice Murphy: "The cabin in the woods is to the American Gothic what the haunted castle is to the European – the seed from which everything else ultimately grows. A significant difference, however, between the European and American Gothic lies in the fact that whilst the 'Old World' castle as a setting has mostly faded into irrelevancy – displaced by the new fears which accompanied mass industrialization– for American horror and Gothic narratives, the image of the cabin in the woods has never lost its potency. The cliché retains its power precisely because the nation is sill, more than 400 years after the first faltering attempts at European settlement, grappling with the legacy of colonization, expansion, and consolidation" (2013:15-16).

innominado. Así, el viejo, después de enfrentarse a lo sobrenatural (un sobrenatural terrible y negativo), busca protección bajo el dominio de otras entidades sobrenaturales (entendidas como más positivas, aunque también más débiles). Al parecer, estas segundas entidades sobrenaturales aceptan, y así será hasta que el primer sobrenatural cobre fuerza de nuevo y centre sus anhelos en una víctima más joven: Francis Marion Tarwater.

La semblanza de Mason acaba mostrando algunos aspectos de su personalidad y de su ideología. A través de estas pinceladas de sus pensamientos se puede apreciar cómo su experiencia de juventud le marcó más de lo que él hubiese admitido nunca, y cómo lo sobrenatural, lo macabro y lo gótico entraron a formar parte de su vida. Simplemente serán necesarios dos ejemplos para ver cómo funcionaba el pensamiento del fallecido profeta, pues ambos están relacionados y tejen la urdimbre argumental de la novela:

> "The world was made for the dead. Think of all the dead there are," he said, and then as if he had conceived the answer for all the insolence of the world, he said, "There's a million times more dead than living and the dead are dead a million times longer than the living are alive," and he released him with a laugh (*CW*:339).

La supremacía de los difuntos, quizá con la consciencia de que pronto entrará a formar parte de ellos, es un pensamiento capital en el ideario de Mason. El mundo pertenece a los muertos, y las medidas que estos utilizan exceden todas las medidas utilizadas e imaginables por los hombres. Un mundo regido por y para difuntos es una idea lo suficientemente macabra y lúgubre como para que Mason Tarwater sea incluido entre los personajes más oscuros de la literatura gótica sin vacilación. El segundo de los ejemplos propuestos también guarda relación con la muerte pero, siguiendo un esquema descendente, ahora lo hace con la propia muerte del viejo: "'[…] and I won't be burned! And when I'm gone, you'll be better off in these woods by yourself with just as much light as the sun wants to let in than you'll be in the city with him'" (*CW*:344). Las

instrucciones que da a Francis Marion también son bastante ilustrativas. En primer lugar, está el contexto en que este discurso tiene lugar, con el claro donde viven cubierto por la niebla ("The whit fog had eased through the yard […]" –*CW*:344–), como en los mejores castillos y abadías de la literatura gótica. En segundo lugar, está el temor del viejo a ser incinerado. Una vez más, su terrible experiencia juvenil vuelve a su mente, y no quiere tener que enfrentarse de nuevo al fuego que una vez quemó sus entrañas ni siquiera después de muerto. Por último, está el desesperanzador mensaje que deja por herencia a su sobrino-nieto: la soledad y la necesidad de sobrevivir en un medio hostil es lo único que le aguarda. Después de su muerte, tendrá que sobrevivir él solo, dirigiéndose a la ciudad, para iniciar, de nuevo, el ciclo macabro que él mismo abrió años antes, y que terminará de igual modo, con un joven violado y anunciando un mensaje de destrucción.

Una vez que la semblanza de Mason ha sido finalizada, el narrador flanneriano comienza con el siguiente pasaje memorable de este primer episodio: la presencia de unas misteriosas voces que acucian al adolescente Francis Marion y que éste, inmediatamente, asocia con el Mal y con lo sobrenatural. El primer contacto que el joven tiene con este misterioso ente se produce una vez que ha decidido visitar a su tío y primo en Atlanta con el objetivo de bautizar al segundo, aunque confesando que la idea de matar al maestro tampoco le es ajena:

> The boy had risen from the shrubbery, his head swirling with excitement. He had never been back there again, never seen his cousin again, never seen the schoolteacher again, and he hoped to God, he told the stranger digging the grave along with him now that he would never see him again though he had nothing against him himself and he would dislike to have to kill him but if he came out here, messing in what was none of his business except by law, then he would be obliged to (*CW*:351-352).

Será precisamente en este momento cuando una de las mayores dudas que pueblan la novela aparezca: ¿cuándo Francis Marion comete el asesinato, lo hace de forma totalmente voluntaria o se ve movido por una fuerza mayor que le empuja al crimen?

Esta segunda posibilidad se ve reforzada por el pasaje del fragmento citado en el que el narrador afirma que este misterioso "stranger" se persona junto a Tarwater de una forma casi física: "[…] he told the stranger digging the grave along with him now […]" (*CW*:351). Desde este momento hasta prácticamente el final de la novela (hasta el momento en el que el joven tiene que enfrentarse a su propio bautismo de fuego como ya lo hiciera su tío-abuelo en su juventud) Francis Marion Tarwater ya no va a andar solo, sino que va a ser acompañado y, en ocasiones, empujado, por este "stranger", que dirigirá sus destinos durante buena parte de la trama. Ni Francis Marion ni Flannery O'Connor tardarían mucho tiempo en ponerle nombre a esta misteriosa entidad. El primero lo hará unas páginas más adelante, tras haber mantenido varias "conversaciones" con él: "Jesus or the devil, the boy said" (*CW*:354); la escritora, por su parte, lo haría en una carta dirigida a John Hawkes (26 de diciembre de 1959): "I certainly do mean Tarwater's friend to be the Devil" (*HB*:367). Ante la seguridad de la autora y las dudas del personaje, la voz intentará inaugurar una tercera vía que explique quién es y cuál es su misión entre las páginas de *The Violent Bear It Away* y junto a Francis Marion Tarwater: No no no, the stranger said, there ain't no such thing as a devil. I can tell you that from my own self-experience. I know that for a fact. It ain't Jesus or the devil. It's Jesus or *you* (énfasis de la autora, *CW*:354). Esta última aseveración pondrá en marcha el pensamiento del niño, llevándolo a la reflexión que abre el siguiente párrafo ("Jesus or me" –*CW*:354–). Por otro lado, la seguridad que la voz muestra al afirmar que no hay demonio, hace muy fácil la interpretación de que tiene esta seguridad porque él es el Demonio, por lo tanto nunca se ha encontrado con él[338]. La aceptación de Francis Marion de ese "It's Jesus or *you*" no hace sino introducir

[338] Por otro lado, la Iglesia Católica mantiene la tesis de que la mejor estrategia del Diablo es hacer creer al hombre que no existe.
Flannery O'Connor, en una carta dirigida a John Hawkes el 20 de noviembre de 1959, afirmaba los siguiente: "You set me to thinking if I had really intended three representations of the Devil. I had meant

una nueva hipótesis que explique lo que realmente está sucediendo en la novela: el joven padece algún tipo de enfermedad mental que le provoca alucinaciones visuales y, especialmente, auditivas. Lo que ya se ha visto con respecto a la producción de O'Connor, así como su propio testimonio dejan la duda sembrada, haciendo que el lector nunca pueda estar seguro de lo que realmente ocurre. Una de las primeras labores que el "stranger" va a llevar a cabo sobre la persona de Francis Marion es sembrar la duda, tanto sobre su vida como sobre los años que ha pasado con el ahora fallecido viejo:

> It should be clear to you, his kind friend said, how all your life you been tricked by that old man. You could have been a city slicker for the last fourteen years. Instead, you been deprived of any company but his, you been living in a two-story barn in the middle of this earth's bald patch, following behind a mule and plow since you were seven. And how do you know the education he give you is true to the facts? Maybe he taught you a system of figures nobody else uses? Four added to four makes eight? Maybe other people don't think so. How do you know if there was an Adam or if Jesus eased your situation any when He redeemed you? Or how do you know if He actually done it? Nothing but that old man's words and it ought to be obvious to you by now that he was crazy. And as for Judgment Day, the stranger said, every day is Judgment Day (*CW*:359).

Este hacerle dudar hasta de las cosas más simples y elementales será la gran batalla del "stranger". Sin embargo, la labor del viejo ha sido más fructífera incluso de lo que el Demonio puede apreciar, pues ninguno de sus argumentos conseguirá apartar al niño de su "misión" que le llevará inexorablemente a la muerte de su primo[339].

Pero no sólo la misteriosa y criminal voz es la que se utiliza para crear la atmósfera gótica y sobrenatural. Antes de que este ente (sea el Demonio o no) siembre la duda en la mente de Francis Marion, éste mantiene una conversación con Buford

---

for Meeks and the pervert at the end to take on the form of Tarwater's friend, and when I first set out I had in mind that Rayber would echo all his friend's sentiments in a form that the reader would identify himself with. With trial and error I found that making Rayber pure evil madi him a caricature and too away from the role of the old prophet since it left him nothing worth trying to save. I have been reading about some cases of possession in the 19th century. It appears that we have a certain privacy from the Devil, who cannot read our thoughts directly but can only decide what we are thinking from our acts. Apparently the Devil possessing a man keeps his own name and personality, and the possessed keeps his, and can keep his soul inviolate while being possessed. And the Devil is most tortured to have to call his own name" (*HB*:359-360).

[339] Paradójicamente, el seguimiento de una enseñanza cristiana fundamentalista lleva hacia el asesinato, mientras que la aceptación de las dudas demoníacas (o esquizofrénicas) podría haber dado como resultado un desenlace muy distinto, que podría haberse saldado con Bishop vivo.

Munson y una mujer, también afroamericana, en la que se pone de manifiesto que Powderhead es un lugar presa de más presencias sobrenaturales. Por ejemplo, esta mujer, personaje circunstancial, apunta que también el espíritu del viejo Mason pulula por los alrededores de la granja:

> "I seen his spirit for two nights," she said. "Seen him two nights and he was unrested."
>
> […]
>
> "He'd become predicting his passing for many years," Buford said. "She seen him in her dream several nights and he wasn't rested. I known him well. I known him very well indeed" (*CW*:357).

Este hecho, aunque aparentemente independiente, está muy relacionado con la voz. No es sólo interesante que el espíritu del viejo se pasee por sus antiguas posesiones, sino que, tanto la mujer como Buford, afirmen que su alma no descansa. Una vez más, esta circunstancia puede ser fácilmente interpretada a la luz de una presencia demoníaca: el horrible ministerio del joven es el precio que ha de pagarse para que la voz libere el alma del viejo, dejándola, al fin descansar. Por otro lado, más allá de todo esto, la inclusión de un fantasma de forma explícita no es un recurso al que Flannery O'Connor acuda frecuentemente (junto con el bebé mencionado en el análisis de *Wise Blood* es el único), por lo que es especialmente significativo.

Hacia el final del capítulo 1, Francis Marion va a tener otro encuentro cuasi-demoníaco, en este caso con un viajante que se ofrece a llevarlo hasta Atlanta. Durante la conversación que ambos mantienen durante los últimos párrafos de este episodio, puede apreciarse claramente una asimilación entre el viajante y la voz, así como entre el pasado y el futuro, unidos únicamente por un haz de destrucción:

> "Look," Tarwater said suddenly, sitting forward, his face close to the windshield, "we're headed in the wrong direction. We're going back where we came from. There's the fire again. There's the fire we left!"
>
> Ahead of them in the sky there was a faint glow, steady, and not made by lightning. "That's the same fire we came from!" the boy said in a high voice.

> "Boy, you must be nuts," the salesman said. "That's the city we're coming to. That's the glow from the city lights. I reckon this is your first trip anywhere."
>
> "You're turned around," the child said; "it's the same fire."
>
> The stranger twisted his rutted face sharply. "I've never been turned around in my life," he said. "And I didn't come from any fire. I come from Mobile. And I know where I'm going. What's the matter with you?"
>
> Tarwater sat staring at the glow in front of him. "I was asleep," he muttered. "I'm just now waking up."
>
> "You should have been listening to me," the salesman said. "I been telling you things you ought to know" (*CW*:362-363).

Como se puede apreciar, tanto la mísera granja de la que provienen como la populosa ciudad a la que se dirigen presentan el mismo aspecto: ambas aparecen envueltas en un aura fantasmal que recuerda el incendio de "A Circle in the Fire". Ese intenso color rojo ha sido recurrentemente utilizado previamente como símbolo de enfermedad y muerte por numerosos autores góticos, como Charles Brockden Brown en su *Arthur Mervyn* (1799) o Edgar Allan Poe en su "The Mask of the Red Death" (1842). Por otro lado, las afirmaciones que el extraño pronuncia hacia el final de la conversación son prácticamente idénticas a las de la voz unas páginas antes: ambos intentan convencer a Francis Marion de que lo que le han dicho es la verdad y que, por lo tanto, el joven debe aplicarlo en su vida de ahora en adelante.

En el siguiente pasaje, se recurre a una analepsis para mostrar una escena que tuvo lugar hace años. Dicha escena reproduce una conversación entre el viejo Tarwater y su sobrino Rayber, en la época en la que vivieron juntos, y que se saldó con la separación definitiva de ambos y el secuestro de Francis Marion. La escena se desencadena cuando el maestro descubre al viejo en mitad del acto de bautizar al por entonces bebé Francis Marion. Es en ese momento cuando recuerda que él mismo, años atrás, había sido bautizado y "arrebatado" por su tío, y las terribles consecuencias que eso tuvo en su vida futura. Cuando Rayber presencia esa escena, no puede reprimir más sus sentimientos y acaba por espetar a Mason todo lo que ha guardado durante años:

> "You're too blind to see what you did to me. A child can't defend himself. Children are cursed with believing. You pushed me out of the real world and I stayed out of it until I didn't know which was which. You infected me with your idiot hopes, your foolish violence. I'm not always myself, I'm not al…" but he stopped. He wouldn't admit what the old man knew. "There's nothing wrong with me," he said. "I've straightened the tangle you made. Straightened it by pure will power. I've made myself straight" (*CW*:376-377).

Las recriminaciones que el maestro hace al viejo llevan a pensar que no sólo hubo un intercambio sacramental entre ambos años atrás, sino que su relación se tornó más oscura y pecaminosa, desembocando en una (o varias) violación incestuosa por parte de Mason. Este terrible hecho habría desencadenado una crisis existencial y de identidad en el joven, que sólo habría sido resuelta años después, a través del trabajo y la educación: "'I've straightened the tangle you made. Straightened it by pure will power. I've made myself straight'" (*CW*:377). Así, Flannery O'Connor completa la estructura circular de la novela, uniendo a Mason, Rayber y Francis Marion a través de un elemento temático y estructural como es la violación. Los tres personajes son violados, y es en ese momento cuando comienza su vida y su misión en el mundo: la predicación y el fanatismo para Mason y Francis Marion y el estudio y la superación para Rayber. En los tres casos, será necesario que los personajes se enfrenten a lo impensable para encontrar su camino, de igual modo que en las novelas góticas será necesario que los personajes (especialmente femeninos) tengan que hacer frente a lo insólito (fantasmas, demonios, etc.) para poder desarrollarse plenamente, abandonando las grises existencias que sin estos elementos sobrenaturales habrían tenido. Por otro lado, Rayber pronuncia una frase de un tremendo simbolismo: "'Children are cursed with believing'" (*CW*:376). Directamente, el maestro hace una referencia a una maldición. Puesto que todos los niños están malditos, y su maldición es creer, ni él ni Francis Marion tienen escapatoria posible de las garras de Mason. De este modo, Rayber, sin saberlo, también anuncia cuál va a ser el desenlace de la novela y el fin de su hijo Bishop.

En el capítulo 3 se produce, por fin, el encuentro entre Francis Marion y su tío Rayber. Como es previsible, el adulto insta al joven a explicar qué hace allí y qué ha sido de su infausto familiar. Sin embargo, antes de las debidas explicaciones, el narrador flanneriano procede a ofrecer una detallada descripción del maestro, una auténtica asimilación de éste a los personajes de la novela gótica, aunque más tarde se revele no cómo villano, sino como víctima: "His face was like the face o a sleep-walker who moves and sees some horror of his dreams take shape before him" (*CW*:386). Francis Marion está en Atlanta, en su casa, por lo que no es descartable que el influjo del viejo haya venido con él. Esto implica que ni él ni su hijo están a salvo. El anciano ha vuelto de la tumba para completar su labor, a través del adolescente, bautizando y arrebatando a Bishop. El más temido de los terrores del intelectual se personifica ante él, y refuerza su miedo con su testimonio: "'He's dead,' he said. 'You can't be any deader than he is. He's reduced to ashes. He don't even have a cross set up over him. If it's anything left of him, the buzzards wouldn't have it and the bones the dogs'll carry off. That's how dead he is'" (*CW*:387). Sin embargo, estas palabras, pronunciadas con la real o fingida intención de calmar a Rayber, tienen en él el efecto contrario. Aunque parezca que el viejo está definitivamente desaparecido, el maestro sabe que no es así. En primer lugar, está su maligna influencia en Francis Marion, y eso no se puede destruir; y en segundo lugar está el profundo simbolismo de las palabras del joven: "He's reduced to ashes" (*CW*:387). Si todo lo que queda de Mason son cenizas y huesos putrefactos que los perros esparcen, nada impide que una influencia mayor que su perversa educación, algo casi físico, alcance la ciudad y acabe su malvado propósito. En el capítulo 4, estas posibilidades alcanzarán su máximo exponente en la consciencia del urbanita Rayber: "Rayber had never, even when Old Tarwater had lived under his roof, been so conscious of the old man's presence" (*CW*:398). Más adelante, ya en el último capítulo de la

novela, cuando Francis Marion ha regresado a Powderhead, estas sospechas reciben su confirmación, provocando que ya nada ni nadie esté a salvo: "His dust would not be mingling with the dust of the place, would not be washed by the seeping rains into the field. The wind by now had taken his ashes, dropped them and scattered them and lifted them up again and carried each mote a different way around the curve of the world" (*CW*:475).

No obstante, la esperanza (aunque mezclada con cierta desconfianza) va a ser un importante refugio en la vida de Rayber y en su relación futura con Francis Marion. El maestro nunca desistirá en su empeño de volver a traer al niño al buen camino, hasta que la tragedia final le muestre la futilidad de su esfuerzo. De la misma forma que ya la voz y el viajante lo habían intentado, el maestro también pretende convencer al niño, con la diferencia de que sus argumentos no son tan definitivos e infalibles como los de los anteriores. Será esta la causa de que su éxito también será, desgraciadamente para él, menor: "'Listen boy,' he said, 'getting out from under the old man is just like coming out of the darkness into the light'" (*CW*:389). El intento de Rayber de salvar a Francis Marion es sincero, aunque interesado, y pretende desarrollarlo de la forma menos traumática posible para el chaval, que no ha conocido otra vida que la que el viejo le ha dado. Por otro lado, en las palabras del maestro subyace el miedo de que también su sobrino, al igual que él años ha, haya sido víctima de la sexualidad perversa de Mason, aunque no haya testimonio en la novela que así lo pruebe. Francis Marion aún tendrá que esperar un poco para su bautismo de fuego. Por último, unas páginas más adelante, la voz volverá para glosar este pasaje, pronunciándose sobre la mencionada oposición entre luz y oscuridad: "When Jonah dallied, he was cast three days in a belly of darkness and vomited up in the place of his mission. That was a sign; it wasn't no sensation" (*CW*:430). Del mismo modo, la metafórica resurrección de Francis Marion

no va a ser una simple sensación, sino que se convertirá en todo un signo y, como en el caso de Jonás, un signo del cambio de los tiempos y de la destrucción[340].

Como se ha dicho más arriba, la relación tío-sobrino está envuelta en esa dualidad esperanza-desconfianza, aunque la primera irá poco a poco ganando terreno a la segunda, venciendo las reticencias del maestro y allanando el camino para que Bishop muera ahogado. Cabe decir que Rayber nunca consiguió recuperarse del todo de sus traumáticas experiencias infantiles, y una de las secuelas que lo ha perseguido hasta el momento presente ha sido un patológico sentimiento de culpabilidad. Este sentimiento le llevará a verse a sí mismo como un villano, un personaje malvado digno de poblar cualquier novela gótica, un ser que desconfía hasta del hijo de su querida y trágicamente perdida hermana:

> As it was, after the calamity he had killed himself, a prey of morbid guilt. He had come to Rayber's apartment and had stood confronting him with the gun. He saw again the long brittle face as raw red as if a blast of fire had singed the skin off it and the eyes that had seemed burnt too. He had not felt they were entirely human eyes. They were the eyes of repentance and lacked of dignity. The boy had looked at him for what seemed an age but was perhaps only a second, then he had turned without a word and left and killed himself as soon as he reached his own room (*CW*:392).

Este pasaje vuelve sobre una idea ya mencionada anteriormente: el joven Francis Marion se ha enfrentado al Demonio cuando ha tenido que escuchar los razonamientos de la misteriosa voz que se le ha manifestado en Powderhead. Sin embargo, estas líneas también sirven para iluminar al lector con nueva información acerca de ese evento. Por lo que el narrador cuenta, parece que ese demonio al que se enfrenta el niño hubiese vencido, tomando posesión del cuerpo de la criatura. Los nuevos ojos del adolescente ya no son completamente humanos; ahora, a través de ellos, se puede ver algo más, una realidad que Rayber siempre ha intentado obviar y que va a penetrar salvajemente en su vida.

[340] Jn 2, 1-11, 3, 1-10.

Sin embargo, la presencia que Flannery O'Connor construye para poblar esta novela es mucho más intensa que los recelos Rayber, y mucho más que sus inútiles intentos de reconvertir al muchacho en un hombre "normal" y plenamente insertado en la sociedad. Tanto la voz como el recuerdo de Mason lanzan una mueca macabra sobre los esfuerzos del maestro, haciendo de su empeño un acto grotesco que, finalmente, quedará en nada. Tanto el viejo como la voz se ríen de lo que comienza a acaecer en Atlanta una vez que Francis Marion pone un pie en la ciudad. Ellos sí conocen el desenlace, pero hacen creer a su antagonista que tiene alguna posibilidad de vencer su influjo, para que la derrota final sea mucho más grandiosa y dulce para ellos.

En el capítulo 9 comienza a perfilarse este desenlace, esta victoria final de lo sobrenatural frente a lo intelectual. Una vez más, el cuervo de Poe conseguirá posarse sobre el busto de Palas, y la oscuridad de lo desconocido entrará en la vida de aquellos que blandían la espada de la razón, destrozando sus fundamentos y dejándolos sumidos en la miseria, como el protagonista del poema:

> And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
> On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
> And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
> And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
> And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
> Shall be lifted — nevermore! (2000:369)

Es en ese episodio cuando Francis Marion abraza su ministerio y su misión. Será en ese capítulo 9 cuando asuma que debe, por encima de todo, bautizar a Bishop, sin importar las consecuencias que este acto pueda conllevar, para él, para su tío o para su primo. Esa es su oscura y perversa misión, y Francis Marion se torna en el mejor de los soldados. No obstante, antes de eso, se produce el último intento por parte de Rayber de salvar la situación. Los tres personajes se hallan en un bosque, por lo demás oscuro,

donde han ido a pasar el día alejados del bullicio de la ciudad, con la esperanza de que el contacto con la naturaleza aplaque los ánimos del joven profeta. Sin embargo, quizá por el mal intrínseco en su alma, quizá por la elección de Rayber, no se desencadena el resultado esperado:

> He took the child by the hand and pulled him along on what he thought might shortly become a path. The forest rose about him, mysterious and alien. Descending to speak with the shade of my uncle, he thought irritably and wondered if the old man's charred bones would be lying in the ashes. At the thought he almost stopped but did not. Bishop could barely walk for gaping. He lifted his face to stare openmouthed above him as if he were in some vast overwhelming edifice. His hat fell off and Rayber picked it up and clamped it on his head again and pulled him on. Somewhere below them out of the silence a bird sounded four crystal notes. The child stopped, his breath held (*CW*:444).

Ese bosque de Georgia, hogar de brujas y espíritus malignos desde tiempos inmemoriales, será el lugar elegido por Rayber para salvar a Francis Marion. Como no podía ser de otro modo, el resultado no acaba satisfaciendo al maestro. Por otro lado, el adolescente, con esa especial percepción para lo sobrenatural que sus catorce años con Mason le han proporcionado, es capaz de ver y sentir aquello que está más allá de los árboles (unos árboles que los han aprisionado como si de una macabra cárcel se tratase), la presencia intangible de Mason, cuyos huesos muertos y quemados se han repartido por todo el orbe, poblando aquellos lugares donde la razón no puede llegar. Los bosques, como todo lector de novela gótica sabe, forman parte de esos lugares. Francis Marion convence a Rayber de que han de ir al bosque (aunque pueda parecer lo contrario) porque sabe que, entre las calles asfaltadas y los altos edificios de Atlanta no será posible que pueda comunicarse con lo sobrenatural. La razón ha tomado posesión de la ciudad, por lo que su refugio se allá más allá de sus límites, entrando en el terreno (para él) familiar de los *backwoods*; un terreno que conoce bien, pues es allí donde se ha criado, por lo que sabe cuáles son sus secretos y dónde se ocultan. También sabe cómo servirse de estos secretos para obrar sus propios fines, o los de la voluntad superior e intangible que lo guía.

La tragedia final está a punto de desencadenarse. Será el último acto de confianza de Rayber en Francis Marion lo que ponga la maquinaria en marcha. Ingenuamente, cree que su paseo por el oscuro bosque ha hecho que el joven olvide sus malvados proyectos, cuando lo único que ha logrado ha sido que refuerce sus argumentos mediante el contacto con lo sobrenatural que habita entre los árboles. Por lo tanto, el paseo en barca que Francis Marion emprende con Bishop será, para el aspirante a profeta, la culminación de su misión, para el maestro la culminación de sus esperanzas y para el pobre y malogrado Bishop, la culminación de su desgracia:

> He dropped down into the boat with Bishop.
>
> "You'll look after him?" Rayber asked.
>
> Tarwater's face was like a very old mask, colorless and dry. "I'll tend to him," he said.
>
> "Thanks," his uncle said. He experienced a short feeling of warmth for the boy. He strolled back down the dock to the lodge and when he reached the door, he turned and watched the boat move into view on the lake. He raised his arm and waved but Tarwater showed no sign of seeing him and Bishop's back was turned. The small black-hatted figure sat like a passenger being borne by the surly oarsman across the lake to some mysterious destination (*CW*:453).

La crítica, tradicionalmente, no se ha hecho eco del trasfondo sobrenatural y gótico que puebla este breve fragmento. En primer lugar, no debe olvidarse la sospecha del niño de que el viejo Mason, de algún modo, está presente en ese bosque que ahora atraviesan y a cuyo centro parecen haber llegado. Este hecho lleva a pensar que los tres hombres no están totalmente solos cuando la travesía en barca va comenzar. Además el narrador (y Francis) empiezan a dejar una serie de pistas que, convenientemente seguidas, pueden llevar a una explicación espeluznante y muy propia de la literatura gótica. Esa "old mask" que parece cubrirlo, junto con su elección del verbo "tend" recuerda que el espíritu del viejo no descansa, como bien dijo la mujer que acompañaba a Buford Munson. Por un lado, la máscara es un símbolo externo de la posesión cuasi-demoníaca que Manson ha llevado a cabo sobre su sobrino-nieto; por otro, "tend" es un verbo que alguien como Francis, a quien sólo se le han enseñado cuatro reglas educativas básicas,

es poco probable que conozca. (Él habría utilizado alguno más sencillo, como "take care" o "care for"). Sin embargo, su tío abuelo, de cuya juventud poco se sabe antes de su violación y revelación, sí que pudo haber tenido acceso a algún tipo de educación más avanzada de la que luego proporcionaría a Francis[341]. Todos esos detalles componen uno de los círculos estructurales de *The Violent Bear It Away*. Finalmente, Mason Tarwater va a bautizar/matar al que siempre fue su objetivo, Bishop, el hijo idiota de su sobrino. Para ello se servirá de su mayor creación: Francis Marion.

En segundo lugar, es necesario fijarse en el entorno en el que la macabra acción tiene lugar: un lago en el centro de un bosque. En un escenario parecido Hazel Motes descubre a Enoch Emery en *Wise Blood* y, lo que es más importante, la mitología griega situaba el Hades (el reino de los muertos) en un lugar similar [342]. De este modo, adonde se dirigen Francis Marion y Bishop no es a una placentera excursión de recreo, sino al inframundo, donde el alma y el cuerpo del más débil serán sumidos por toda la eternidad. Bishop, sin saberlo, está a punto de cruzar su particular laguna Estigia que lo llevará, no como a los héroes a los Campos Elíseos, sino, como el personaje cómico y grotesco que es, a la desaparición definitiva e infructuosa, pues ni ella conseguirá calmar el ansia redentora de Francis Marion, como el final de la novela probará. Por último, esta escena entronca directamente con una de las más aclamadas y famosas piezas de la novela gótica, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Para entender esta relación en plenitud ha de recordarse el argumento apuntado más arriba de que Francis Marion es la obra más lograda del viejo Mason, es su mayor creación, del mismo modo que la criatura fue la mayor creación de Victor Frankenstein. La diferencia entre ambos radica en que, mientras que el niño de la novela de O'Connor nace (o crece) imbuido de

[341] También cabe la posibilidad de que aprendiese esta palabra cuando vivió con Rayber, quién sí había gozado de una educación superior para convertirse en maestro.
[342] A la que Flannery O'Connor había tenido acceso, principalmente, a través de su amigo el traductor y filólogo Robert Fitzgerald (1910-1985).

una conciencia maligna que le lleva a completar la obra de su tío-abuelo, la criatura del científico suizo nace puro, y se va corrompiendo a medida que va experimentando el rechazo y la perversión del mundo en el que le ha tocado vivir. No obstante, la relación entre ambas novelas no acaba ahí, sino que se extiende a la propia ambientación. Algunas de las escenas de clímax de *Frankenstein* tienen lugar en localizaciones que recuerdan sobremanera a la que construye la autora de Milledgeville en el pasaje citado. El encuentro entre Victor y la criatura en las cumbres de los Alpes, el encuentro entre esta y la niña y, muy especialmente, la noche de bodas de Victor y Elizabeth, transcurren en bosques y/o entornos naturales, estando dos de ellos, además, situados junto a un lago, que incluso se cruza para llegar a la cámara nupcial del protagonista y su amada. En eso consiste la gran labor de Flannery O'Connor, en llevar a cabo un compendio de tantas y tan dispares referencias en unas breves líneas. Finalmente, como ocurre en la novela de Mary Shelley, los personajes más inocentes son los que acaban pagando las deudas de sangre de los malvados; Elizabeth, Clerval, William y Bishop son las distintas caras de un polígono macabro en el que la educación perversa y los actos demoníacos de algunos tienen consecuencias terribles para los que menos las merecen.

Después de que la víctima expiatoria haya sido sacrificada, el macabro sacerdote vuelve a su desierto particular, en este caso la granja de Powderhead. Sin embargo, por el camino habrá de encontrarse con su destino. Durante su viaje de vuelta se completará la unión mística que mantiene con su tío-abuelo Mason y con su tío Rayber. Por fin, Francis Marion Tarwater se dispone a ser violado. Al igual que había ocurrido durante su marcha a la ciudad, tiene la fortuna (o comete el error) de confiar en un desconocido para alcanzar su destino en coche. Será este hombre, reflejo del que anteriormente le había salvado la vida (y personificación de la voz que sigue al niño, como se desprende

el calificativo "stranger" que se les aplica a ambos) el que lleve a cabo el acto de iniciación de Francis en el mundo infernal de sus progenitores:

> After a few minutes the stranger reached over and pushed his shoulder but he did not stir. The man then began to drive faster. He drove about five miles, speeding, before he espied a turnoff into a dirt road. He took the turn and raced along for a mile or two and then pulled his car off the side of the road and drove into a secluded declivity near the edge of the woods. He was breathing rapidly and sweating. He got out and ran around the car and opened the other door and Tarwater fell out of it like a loosely-filled sack. The man picked him up and carried him into the woods.
>
> Nothing passed on the dirt road and the sun continued to move with a brilliant blandness on its way. The woods were silent except for an occasional trill on its way. The air itself might have been drugged. Now and then a large silent floating bird would glide into the treetops and after a moment rise again.
>
> In about an hour, the stranger emerged alone and looked furtively about him. He was carrying the boy's hat for a souvenir and also the corkscrew-bottleopener. His delicate skin had acquired a faint pink tint as if he had refreshed himself on blood. He got quickly into his car and sped away (*CW*:471-472).

Este pasaje se ha interpretado tradicionalmente como el momento en el que el joven Tarwater es violado y recibe su bautismo de fuego. Lejos de pretender negar la aportación de la crítica, aquí se ofrecerá una visión más completa de estas líneas, a la luz de la literatura gótica cuya influencia, como se demuestra en el presente estudio, es mucho mayor de lo que siempre se ha admitido. Se comenzará por el primero y el segundo de los párrafos citados, aquel en el que la autora y el narrador dan la información necesaria para que el lector se sitúe de cara al trance que se avecina. En primer lugar, aparece una extensión desolada por la que transcurre la carretera que, a continuación, es abandonada para que ambos personajes se introduzcan en el bosque. Tanto el primero como el segundo de estos escenarios guardan una estrecha analogía con la literatura gótica. Volviendo a las relaciones e interconexiones de *The Violent Bear It Away* con *Frankenstein*, se puede afirmar que la desolación es un elemento clave en ambas novelas. En la de Mary Shelley, la desolación es donde la criatura quiere refugiarse con su nunca creada compañera, y donde, al final del libro, acaba encontrando la muerte, al igual que su creador. En otras novelas clásicas del género,

como *The Monk*, *Vathek* o *Arthur Mervyn*, la desolación es un escenario clave, ya sea esta donde transcurre la totalidad de la acción, o donde se sitúan parte de las escenas. Algunas de estas escenas son trascendentales a la hora de entender el argumento en su totalidad, como la narración de la monja sangrienta en el caso del libro de Lewis. En segundo lugar, en el presente estudio ya se ha discutido ampliamente el papel del bosque en la literatura gótica, especialmente en Estados Unidos[343]. Así pues, Francis Marion sería el último de una larga lista de víctimas que se han encontrado con su oscuro destino rodeados de frondosos árboles. Por otro lado, un poco más adelante, el narrador presenta ese bosque donde Francis Marion y el desconocido se adentran también como una desolación "[…] silent except for an occasional trill or caw" (*CW*:471). Por lo tanto, la ilusión de transición no es tal, sino que, a pesar del cambio de medio, ambos siguen envueltos en la vastedad de la nada, donde no habita otro ser vivo. De hecho, la única presencia que el narrador deja entrever es la de un misterioso y silencioso pájaro que contempla todo. Este pájaro, que incluso parece asustado de lo que ve, puede interpretarse, como ya se ha hecho para otras narraciones de O'Connor, ("The Enduring Chill", por ejemplo) como un agente de lo sobrenatural o, incluso, el mismísimo Espíritu Santo. Éste vendría a contemplar la caída definitiva de uno de sus enemigos y que, después, vuelve a alzar el vuelo con su macabro mensaje.

Como se ha dicho, este pájaro, sea el que sea, es el único testigo de la escena que tiene lugar. De ahí que el narrador haya creado una omisión y haya rechazado contar explícitamente lo que acaece a ambos hombres. Una hora es un tiempo considerablemente largo, en el que el extraño tiene tiempo de sobra de violar a un joven de catorce años. Sin embargo, lo datos que se a dan a continuación inducen a pensar que ahí pasó algo más. El sacacorchos que lleva este segundo desconocido, o el hecho de

[343] Véanse Capítulos VI y VII.

que se llevase el sombrero como trofeo, sugieren una conducta más de un asesino en serie que de un pedófilo. Puesto que el resto de la novela confirma que Francis Marion sobrevive a este episodio, quizá este asesino aún no lo sea en acto, sino sólo en potencia, y nos encontremos ante un torturador que disfruta infligiendo tormentos a sus víctimas (la violación puede ser parte de estos tormentos). Por lo tanto, el bautismo de fuego de Francis Marion no sólo será sexual, sino que también le llevará a enfrentarse al dolor (tanto físico como moral), como a las víctimas de la Inquisición de las que tanto se sirvieron los autores de novela gótica. Por último, hay un detalle que usualmente se ha paso por alto: "His delicate skin had acquired a faint pink tint as if he had refreshed himself on blood" (*CW*:472). Una posible explicación para esta frase es esa tendencia patológica a la tortura del desconocido a la que ya se ha hecho alusión; pero, en un plano más sobrenatural, esta afirmación lleva a pensar en un vampiro. Efectivamente, el extraño se transforma en un vampiro que succiona los restos de la inocencia de Francis Marion, y que, al igual que los vampiros clásicos, lo transforma en un ser demoníaco (si no lo era ya lo suficiente) que amenaza con cumplir su malvado propósito en la ciudad, a la que, previamente, no tenía intención de volver. De hecho, la última frase de la novela deja un final abierto, sugiriendo que la labor del joven profeta no ha hecho más que comenzar: "His singed eyes, black in their deep sockets, seemed already to envision the fate that awaited him but he moved steadily on, his face set toward the dark city, where the children of God lay sleeping" (*CW*:479). Francis Marion Tarwater va a atacar de nuevo, esta vez cuando menos lo esperan sus enemigos. La ciudad ya no es tan sólo un lugar laberíntico que representa el progreso en esa lucha intrínseca que se le libra en *The Violent Bear It Away*, sino que ahora se ha transformado en un ente oscuro, preparado para recibir al más oscuro de los seres, renacido de las cenizas de su tío-abuelo y del traumático encuentro con el desconocido en el bosque.

CONCLUSIONES

Como se ha podido ver (tanto en los "Objetivos" como en la "Introducción"), la principal línea argumental de esta tesis ha sido la comparación de la obra de O'Connor con algunas de las principales piezas del género gótico, así como el establecimiento de las conexiones que enlazan dicho movimiento con su producción. Para llegar a ese punto, se han tenido en cuenta las consideraciones metodológicas que se establecieron en la correspondiente sección (Capítulo III "Postulados teóricos y metodológicos), pues su minuciosa aplicación es la que ha permitido que este trabajo llegue a término.

Como es lógico, este estudio no se encuentra aislado dentro de la bibliografía específica del género, sino que sigue las convenciones de la misma, incluyéndose en el continuo discursivo que se exploró en el "Estado de la cuestión". Así, la afirmación de William Faulkner incluida en la sección "Metodología" es perfectamente aplicable en este caso: "[…] there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact". De esta primera parte, donde se explora la Metodología y las tendencias actuales de la crítica en torno a la obra de O'Connor, se pueden extraer una serie de conclusiones parciales. Por un lado, ha quedado demostrado que la obra de Flannery O'Connor ha sido estudiada desde múltiples perspectivas, siendo, sin embargo (y paradójicamente), la literatura gótica el campo menos explorado. Ello se desprende de los ejemplos mencionados en esa primera parte del estudio. Si se examinan los títulos más relevantes que se han venido produciendo sobre O'Connor en las últimas décadas, se aprecia que sólo un puñado de ellos estudia algún tipo de implicación gótica. Por otra parte, se ha podido observar cómo la metodología empleada para la realización de la presente investigación (metodología típica de los estudios de Literatura Comparada y postulados del New Criticism) resultan adecuados para el trabajo que se ha llevado a cabo; ello es cierto no sólo debido a su adecuación formal, sino también al hecho de que la propia escritora, en

vida, tuvo la oportunidad de conocer ambas realidades de la crítica de su momento, especialmente durante su etapa de estudiante en Iowa, de la mano de, entre otros, Paul Engle y Robert Penn Warren.

En respuesta al primero de los objetivos planteados al comienzo de la presente investigación ("situar la producción literaria de Flannery O'Connor dentro del contexto literario norteamericano y, muy especialmente, dentro del contexto de la literatura gótica producida en Estados Unidos"), se puede apreciar que, mediante el desarrollo de los capítulos centrales del estudio, se ha demostrado que la figura y la obra de Flannery O'Connor no se encuentran desligadas de la tradición literaria norteamericana. Tampoco existe una separación entre la evolución de la literatura gótica en Estados Unidos y la producción de la autora de Milledgeville. Desde la influencia perversa de la religión puritana, pasando por el concepto de *backwoodness* introducido por Charles Brockden Brown, o el sentido histórico e intimista de los romances de William Gilmore Simms y Nathaniel Hawthorne, respectivamente, la obra de O'Connor se muestra como un filtro por el que personajes, tramas, escenas, etc., pasan y se quedan. Como se ha explicado, las novelas y relatos de O'Connor son un buen ejemplo de tradición literaria continuada, sirviendo como colofón al desarrollo que había tenido durante la primera mitad del siglo y abriendo la puerta para las obras que estaban por venir. En estrecha relación con este postulado está el que corresponde al tercero de los objetivos planteados al comienzo de esta tesis ("llevar a cabo un minucioso estudio de cómo la literatura gótica –europea y norteamericana– está presente en la obra de Flannery O'Connor"). Ahí se exponía como objetivo central la realización de un minucioso análisis que estableciese cómo, dónde, cuándo y cuánto Flannery O'Connor se sirvió de la literatura gótica a la hora de componer sus obras. Más allá de las circunstancias personales de la escritora (que, indudablemente, afloran en sus escritos), sus lecturas

(tanto durante su paso por el Iowa Writers' Workshop y Yaddo como en posteriores momentos de su vida) marcaron su producción. Entre ellas, como se puede deducir de sus textos, la literatura gótica ocupó un papel, cuanto menos, respetable. Por otro lado, lo supernatural y lo macabro pueblan los textos salidos de la pluma de O'Connor, haciendo que esta influencia sea todavía mayor. En respuesta, por tanto, a los interrogantes planteados (en la sección de objetivos), se puede concluir que la literatura gótica inspiró la mayoría de sus textos, aportando una fuente inagotable de recursos a la autora sureña.

De modo similar, en respuesta al interrogante acerca de las opiniones e ideas de Flannery O'Connor con respecto a la literatura en general y a la literatura gótica en particular, se puede concluir que tanto la una como la otra ocuparon un papel destacado en su producción teórica. Así, en el Capítulo VIII (que forma parte de la tercera parte de este estudio, titulada "Flannery O'Connor y su relación con la literatura gótica") se analizan sus cartas, ensayos y diario, y se demuestra que la representación de lo sobrenatural, y aun de lo *eerie* y *uncanny* fue una constante en su producción; desde su juventud, se sintió atraída por lo misterioso, lo que está más allá. En un principio, estos intereses se materializaron en la divinidad cristiana; más adelante, ese interés por lo sobrenatural comenzó a abarcar distintos y más amplios espectros. Esto supone otra de las principales innovaciones de esta Tesis, pues aporta un claro testimonio de que los escritos recogidos en *Mystery and Manners*, *The Habit of Being* y *The Prayer Journal* son valiosísimos documentos que permiten ver la relación que O'Connor tuvo con lo gótico. Todo ello ha permitido situar la producción de Flannery O'Connor en su correcto contexto teórico y literario, un contexto iniciado en América en el siglo XVII con el advenimiento de los puritanos (esto responde al segundo de los objetivos planteados al comienzo de la presente investigación: "probar que las opiniones que

Flannery O'Connor tenía con respecto a la literatura y, más concretamente, con respecto a la literatura gótica, se encuentran presentes a lo largo del desarrollo de su obra"). La inclusión de un estudio acerca de estos textos responde a una doble lógica: por un lado, destacar su ya mencionada relación con la literatura gótica y, por otro, poner de relieve su valor en contraste con la exigua atención que les ha prestado la crítica. No obstante, no se pretende insinuar que las anteriores aportaciones de la crítica fuesen erróneas, sino que han relegado una serie de factores en los que aquí se ha incidido con una mayor profundidad.

Después de la primera parte, dedicada a cuestiones metodológicas y de procedimiento, la segunda parte de esta tesis (capítulos V, VI y VII) se centra en los conceptos de gótico y de literatura gótica. En estos capítulos se asientan las bases teóricas y semánticas que permiten el posterior desarrollo del trabajo y facilitan la comprensión de las conexiones de la obra de Flannery O'Connor con la literatura gótica. Con relación al capítulo V, se puede concluir que, como es lógico, la producción flanneriana no se encuentra aislada, sino que pertenece a esta amplia tradición: tanto los personajes como los escenarios creados por la autora de Milledgeville ya habían sido "pintados", en parte, por autores previos, siendo su labor la de recopiladora y adaptadora de una de las tradiciones más ricas de la literatura. Los capítulos VI y VII se han centrando en la evolución del género en Norteamérica, desde el período colonial hasta la eclosión del Renacimiento Americano. Al igual que en el caso anterior, estas páginas sirven para conectar la obra de O'Connor con sus fuentes. Como ocurriera con los autores del Renacimiento Americano, se puede concluir que la autora de Georgia no necesitó, en muchos casos, de modelos extranjeros para componer sus obras. Así, sus escritos no sólo se pueden clasificar como "góticos", sino que también deben ser incluidos dentro del "gótico norteamericano", pues, aunque el género naciera en los

brumosos paisajes de la Europa atlántica, los bosques, las ciénagas y las praderas de Estados Unidos serían un escenario especialmente rico para la posterior evolución de este. Flannery O'Connor, al igual que ocurriese con Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe o William Gilmore Simms, cumple los requisitos necesarios para ser, al mismo tiempo, autora regional y nacional. De esta segunda parte se puede extraer la conclusión parcial de que Flannery O'Connor, aparte de ser una autora gótica era, también, una autora americanista.

Finalmente, en la tercera y última parte de este estudio (capítulos VIII-X) se aplica la metodología descrita a la producción de O'Connor. Estos apartados sirven, por tanto, como colofón a la teoría desarrollada en los capítulos precedentes (tanto en la "Metodología" como en los dedicados al desarrollo de la literatura gótica) y constituyen el eje de la presente investigación. A través de ellos se puede apreciar hasta qué punto la literatura gótica ha influido en la producción de Flannery O'Connor; también es posible discernir cómo se ha producido este trasvase argumental, y de qué fuentes procede la inspiración que la escritora sureña acusa en sus textos. En estos capítulos ha quedado demostrado que la autora fue una ávida y audaz lectora, que supo recoger detalles de numerosos y muy distintos autores y aplicarlos a contextos aún más diversos. Por último, de los capítulos que componen esta última parte se desprende que, aparte de la literatura gótica, y como es lógico, hubo otras fuentes de inspiración en la obra de O'Connor. No obstante, el genio de la escritora consiguió aunarlas todas y unificarlas bajo los oscuros tintes del gótico, creando una unidad de efecto que hace que sus obras se puedan leer y entender como un todo. Flannery O'Connor no sólo recoge la tradición, sino que la transforma. Como se ha visto, los motivos recurrentes de la literatura gótica son muy similares en distintas obras y autores. No obstante, a lo largo de la historia del género, ha habido escritores que han conseguido abandonar el común de estas

producciones creando nuevas tendencias, u obras particularmente singulares. Han sido estas las que se han situado en el centro de la historia de la literatura gótica. Algunos de estos nombres son los de Edgar Allan Poe, Charles Brockden Brown o Matthew Gregory Lewis, por ejemplo. Un siglo después, Flannery O'Connor también vendría a engrosar esta lista de autores que trascendieron las barreras del género, o que añadieron algún nuevo aliciente al mismo para propiciar su evolución. Así, la autora de Georgia hizo que el legado religioso de su país, el supernaturalismo de sus personajes o las localizaciones de sus historias, creasen un marco a la vez tradicional y novedoso para el desarrollo de un nuevo hito en la literatura gótica. Como se ha podido apreciar en los capítulos IX y X, los motivos y las imágenes utilizados por O'Connor en su trayectoria han sido muy diversos. Es por ello que, de un recurso tan clásico como una localización aislada y rural, fuese capaz de crear la ambientación de *The Violent Bear It Away*, o de conseguir que Hazel Motes pareciese salido de la mente de los atormentados personajes poenianos. Todo ello pone de relieve la maestría de O'Connor para reconvertir y aunar tradiciones tan (en principio) distantes como la literatura gótica más clásica y la literatura sureña de mediados del siglo XX. Es ahí, en esa línea, que se puede trazar desde Horace Walpole hasta Stephen King y Neil Gaiman, donde Flannery O'Connor merece ser situada. Paradójicamente, la crítica se ha centrado más en su relación con James Joyce, Erskine Caldwell y otros autores del siglo XX. Sin pretender negar que tales relaciones existen, se ha querido, sin embargo, dejar constancia de que no fueron las únicas, y que Flannery O'Connor fue tan heredera de los unos como de los otros. Es por ello por lo que, aunque se ha dicho que el nombre de O'Connor se puede equiparar al de sus más clásicos precedentes en el género, ha de matizarse que esta autora, como pocas otras figuras, supo adaptar lo que la tradición le dio, convirtiéndolo en reflejo de su propio mundo y de la época que le tocó vivir. En los capítulos que componen esta

sección se ha podido ver cómo Flannery O'Connor, debido a sus vastos conocimientos literarios, aprovechó personajes, estructuras, imágenes, tramas, etc., de obras previas para construir su canon literario.

A la luz de los argumentos expuestos en los capítulos anteriores, se dan por conseguidos los objetivos que se plantearon al principio de la presente investigación, habiendo quedado demostrado no sólo que Flannery O'Connor se sirvió de la literatura gótica para componer sus obras, sino que esta jugó un papel crucial en las mismas. Este papel podría situarse a la altura de otras influencias mejor estudiadas como, por ejemplo, la religión católica o el momento socio-histórico en que vivió la autora sureña. Así, utilizando la terminología introducida por Sir Walter Scott, Flannery O'Connor vendría a sumarse a la lista de "poetesses" de la literatura gótica.

CONCLUSIONS (ENGLISH)

As seen (both in the "Objectives" and in the "Introduction") the main plotline of this dissertation is the comparison between the corpus of O'Connor with and some the main works of the Gothic, along with the main connections of this trend and O'Connor's *oeuvre*. Based on this, these conclusions follow that direction, showing clearly and concisely that the planned objectives have been accomplished. In order to achieve this, it has been necessary to keep in mind the methodological considerations explained in the "Methodology", leading this work to its end.

As it can be expected, this study is not isolated among the specific bibliography dedicated to the Gothic, but it follows some of its main hypotheses, as seen in the section "Literature Review." In this way, William Faulkner's assessment included in the "Methodology" perfectly suits the case exposed in this dissertation: "[…] there must be a sort of pollen of ideas floating in the air, which fertilizes similarly minds here and there which have not had direct contact." From this first part ("Methodological and Procedural Considerations"), which explores the methodology and the current trends concerning Flannery O'Connor, the reader can deduce some partial conclusions. On one hand, this dissertation proves that O'Connor's corpus has been (and still is) studied from many different perspectives. However (and paradoxically), how Gothic literature influenced her works is a field much less explored than, for instance, the importance of race or religion. By examining the most representative titles produced on O'Connor and her works within the last decades, it is possible to appreciate how only a handful of them focuses (somewhat) on the Gothic. On the other hand, it has been appreciated how the methodology chosen for the development of the present project (the one usually employed by Comparative Literature and the postulates of New Criticism) is the most adequate for the task that has been achieved. This is true not just because of how well these theories adapt to the research, but also because O'Connor had the opportunity to

know both. This was especially relevant during her time as a student in Iowa, when she met, among others, Paul Engle and Robert Penn Warren.

To answer the first objective presented at the beginning of this dissertation ("to locate the literary production of Flannery O'Connor within the context of American literature and, more concretely, within the context of American Gothic literature") it can be said that, through the central chapters of this study (Part III), Flannery O'Connor and her works show a link to the American literary tradition. This link also exists when trying to assemble O'Connor's works and other Gothic literature produced in the United States. From the perverse influence of Puritanism, and along with the concept of *backwoodness* introduced by Charles Brockden Brown, or the historical and intimate sense given by William Gilmore Simms and Nathaniel Hawthorne to their romances, O'Connor's production is revealed as a filter crossed by characters, scenes, plotlines, etc., that passes and stays. As previously explained, O'Connor's novels and short stories are good examples of a continuous literary tradition, acting both as a culmination of the development during the previous half decade and as a gate for all those authors and works that were coming after her. Narrowly linked with this postulate, the third objective of this dissertation arises: "to develop a careful and precise analysis of how Gothic literature –both European and American– 'appears' in the work of Flannery O'Connor." This is a key chapter within this study, with the mentioned analysis showing in which forms, when, where and how much O'Connor utilized Gothic literature to compose her own works. Beyond her own personal circumstances (that, indubitably, arise in her writings), her readings strongly influenced her production. Among these, as it can be deduced from her texts, Gothic literature played a remarkable role. On the other hand, the supernatural and the macabre widely populate O'Connor's texts, making this influence even stronger. To answer the questions established above

(both in the "Objectives" and at the beginning of this section), we can state that Gothic literature influenced most of O'Connor's works, giving her an extensive fountainhead of resources all through her life. To answer the question about her opinions on literature in general and on Gothic literature in particular, we can conclude that she dedicated a good number of pages to both of them. Chapter VIII, which analyzes her letters, essays, and journal, has also proved how the idea of supernaturalism, the eerie and the uncanny occupied an important space in the thoughts of the writer. From her youth, O'Connor felt attracted to mystery, to the supernatural, to what is beyond the limits of the physical world. At the beginning, this interest was focused on the Christian Divinity. However, it later moved to different and wider ranges.

After this first part dedicated to methodological and procedural questions, the second part of this dissertation (Chapters V, VI and VII) focuses on the concepts of the Gothic and Gothic literature. These chapters expose the theoretical and semantic basis for the later development of the project. This theory has a special relevance in order to establish the limits and the connections of O'Connor's work with Gothic literature. From this, it can be stated that O'Connor's production is not isolated, but that it belongs to a broader tradition. Due to this, all these chapters, beyond acting as a "general prologue" for the rest of the dissertation, are especially important. Both characters and settings used by O'Connor had been depicted by previous authors; then, her task is that of a compiler of one of the most productive and richest traditions ever produced. Next, Chapters (VI and VII) offer to the reader a closer view of Gothic literature, focusing on the development of the genre in North America, from the colonial period to the American Renaissance. As recurrently mentioned within this dissertation, O'Connor found many of her models and sources of inspiration in the literature already produced in her own country. As it happened with the previous case, these pages help to link

O'Connor's work with some of her most important sources. As it has been said for the authors of the American Renaissance, it can be stated that O'Connor did not need, in many instances, foreign models to create her own production. In consequence, her writings cannot only be classified within the field of "the Gothic," but they can also be labeled as "American Gothic." Even if this genre was born in the foggy Atlantic Europe, the United States, with its forests, its swamps, and its prairies would become an especially rich scenario for its latter evolution. O'Connor, as it had already happened with Hawthorne, Poe, and Simms, meets the requirements to be considered both a regional and a national writer. From this second part ("The Concept 'Gothic' and Its Historical Evolution"), one can draw the conclusion that O'Connor not only was a gothic author but also an "americanist." As seen through the different examples mentioned in the chapters dedicated to the Gothic, both concrete references and gothic-like atmospheres were used by O'Connor in many of her most famous pieces. The Gothic occupied, beyond any doubt, a key and revered place. As an example, it can be suggested that the *sui generis* Southern nationalism of O'Connor was learned from Simms.

Finally, the third and last part of this dissertation (Chapters VIII, IX and X) focuses on the analysis stated in the "Introduction," the "Objective," and the "Methodology." These chapters develop an explanation of previously exposed ideas, with the only exception that they are now related to O'Connor's production. These chapters act as the culmination of the theory developed in earlier sections (Chapter III). These chapters are also the core of the dissertation. Through them, it can be appreciated how much Gothic literature influenced O'Connor; it is also possible to see how this influence happened, and which sources used by O'Connor in her texts. Beyond stating that this influence in *Wise Blood* and O'Connor's other texts was intense and broad,

these chapters show that the author was an avid reader, who had the ability of collecting very different details and of applying them to even more different texts, as her own novels and stories. Finally, from the chapters that compose this section, the reader can deduce that, besides Gothic literature, there were some other sources of inspiration in O'Connor's works. However, her skills gathered and unified all of them under the dark veil of the Gothic, creating a unity of effect that makes it possible to read and understand her works as a whole. Even further, O'Connor does not only receive the tradition, but transforms it. As seen in the precedent chapters, in many cases, the motives used in Gothic literature are very similar in different authors and works. However, all along the history of the genre, some writers have been able to abandon conventions and to create new trends, or particularly singular works. These have always been classified as the most important within the genre. Some of these names are Edgar Allan Poe, who located the terrors of his work in the tormented souls of his characters, or Charles Brockden Brown, who proved that not only castles and abbeys could be gothic scenarios, or Matthew Gregory Lewis, who decided (very sensibly) that Satan was not only a character of Christian folklore. In a lesser way, this honor is also applicable to Charles Dickens, who separated the concepts of Gothic and "exceptionality," making the forthcoming terrors inhabit the same places as his readers. A century later, Flannery O'Connor would also enlarge this list of authors who pushed the borders of the genre, or who added new specifics in order to propitiate its evolution. As proved, O'Connor used the religious legacy of her country, the supernaturalism of her characters, and the settings of her stories to create a traditional and innovative frame for a new milestone in the genre. As demonstrated (mainly) in Chapters IX and X, the motives and "images" used by O'Connor are very diverse. Due to this, such a classical resource as an isolated and rural location is successfully used to set *The Violent Bear It*

Away; it is also possible to create a character like Hazel Motes, who resembles those by the hand of Poe, for instance.

Another main innovation of this dissertation is the review of *Mystery and Manners, The Habit of Being,* and *The Prayer Journal* as extremely precious documents to understand the relationship between O'Connor the Gothic. These testimonies also permit the allocation of O'Connor's production in its right theoretical and literary context (this answers the second of the objectives stated at the beginning of the present project: "to prove that the opinion of Flannery O'Connor about literature and, more concretely, about Gothic literature, can be found all throughout her works"). The inclusion of a study about these texts has a double logic: on the one hand, O'Connor's already mentioned relation with Gothic literature and, on the other, the lesser attention payed by the critics to these texts. Most critics have only studied these texts as a tool to prove any of their theories about O'Connor's fiction. However, it is far from the goal to suggest that the previous critical approaches were wrong, but that they have omitted factors such as those deeply studied here. This has proved that Flannery O'Connor is another link in the chain begun in America with the Puritans in the 17th century.

After these arguments, the objectives stated at the beginning of this dissertation are accomplished. I have proved that Flannery O'Connor used Gothic literature to compose her works and that this trend played a key role in her production. This role can be assimilated to other better studied aspects, such as the influence of Catholicism or the socio-historical context in which the author lived. Then, by using the expression conceived by Sir Walter Scott, O'Connor would join the list of "poetesses" of Gothic literature.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

Fuentes primarias

- BROWN, Charles B.: *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Walker*. Nueva York: Penguin, 1988.
- BROWN, Charles B.: "Terrific Novels", en *The Literary Magazine and American Register*, vol. III, 1805, pp. 288-289.
- BROWN, Charles B.: "Walstein's School of History. From the German of Krants of Gotha", en *The Monthly Magazine and American Review*, 1:5, 1799 [recogido en BROWN, Charles B.: *Arthur Mervyn or, Memoirs of the Year 1793, with Related Texts*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2008, pp. 331-339].
- BROWN, Charles B.: Wieland *and* Memoirs of Carwin the Biloquist. Nueva York: Norton, 2011.
- HAWTHORNE, Nathaniel: *Mosses from and Old Manse* [Centenary Edition]. Ohio: Ohio State University Press, 1974.
- HAWTHORNE, Nathaniel: *Novels*. Nueva York: Library of America, 1983.
- HAWTHORNE, Nathaniel: *Short Stories*. Nueva York: Vintage Books, 1946.
- HAWTHORNE, Nathaniel: *Tales and Sketches*. Nueva York: Library of America, 1982.
- HAWTHORNE, Nathaniel: *The House of the Seven Gables*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- HAWTHORNE, Nathaniel: *The Marble Faun*. Nueva York: Penguin, 1990.
- HAWTHORNE, Nathaniel: *The Scarlet Letter*. Londres: Penguin, 2003.
- IRVING, Washington: *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

- JAMES, Henry: *Complete Stories 1864-1874*. Nueva York: The Library of America, 1999.
- JAMES, Henry: *Complete Stories 1874-1884*. Nueva York: The Library of America, 2013.
- JAMES, Henry: *Complete Stories 1884-1891*. Nueva York: The Library of America, 2013.
- JAMES, Henry: *Complete Stories 1892-1898*. Nueva York: The Library of America, 1996.
- JAMES, Henry: *Complete Stories 1898-1910*. Nueva York: The Library of America, 2000.
- JAMES, Henry: The Turn of the Screw *and Other Stories*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- MITCHELL, Isaac: *Alonzo and Melissa, Or, the Unfeeling Father*. Knoxville: General Books, 2009.
- O'CONNOR, Flannery: *"A Good Man Is Hard to Find"* [Ed. Frederick Asals]. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993.
- O'CONNOR, Flannery: *A Prayer Journal*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.
- O'CONNOR, Flannery: *Collected Works* (*Wise Blood, A Good Man is Hard to Find, The Violent Bear It Away, Everything That Rises Must Converge*, Essays and Letters). Nueva York: The Library of America, 1988.
- O'CONNOR, Flannery: *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- O'CONNOR, Flannery: El negro artificial *y otros escritos*. Madrid: Encuentro, 2000.

- O'CONNOR, Flannery: *Mystery and Manners* [Eds. Sally y Robert Fitzgerald]. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux, 1970.
- O'CONNOR, Flannery: *Sangre Sabia*. Madrid: Cátedra, 1990.
- O'CONNOR, Flannery: *The Complete Stories*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux, 1971.
- O'CONNOR, Flannery: *The Habit of Being* [Ed. Sally Fitzgerald]. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux, 1979.
- O'CONNOR, Flannery: *The Presence of Grace and Other Book Reviews* [Ed. Carter W. Martin; compiladas por Leo J. Zuber]. Athens, GA: University of Georgia Press, 2008.
- POE, Edgar A. [Ed. Thomas Ollive Mabbott]: *Complete Poems*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- POE, Edgar Allan [Ed. Margarita Rigal Aragón]: *Narrativa completa*. Madrid: Cátedra, 2011.
- POE, Edgar Allan: "Review of *Twice-Told Tales*", en *Graham's Magazine*, Nº. 20, 1842, pp. 298-300.
- POE, Edgar A. [Ed. Thomas Ollive Mabbott]: *Tales and Sketches. Volume 1: 1831-1842*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- POE, Edgar A. [Ed. Thomas Ollive Mabbott]: *Tales and Sketches. Volume II: 1843-1849*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- POE, Edgar Allan: *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. Filadelfia: Lee and Blanchard, 1840. (Disponible en http://www.eapoe.org/works/editions/tgavolI.htm).
- POE, Edgar Allan: The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket *and Related Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

- POE, Edgar Allan [Ed. Burton R. Pollin]: *Writings in the* Broadway Journal. *Nonfictional Prose. Part 1, the Text*. Nueva York: The Gordian Press, 1986. (Disponible en http://www.eapoe.org/works/pollin/brp3c000.htm).
- ROWLANDSON, Mary: "The Sovereignty and Goodnes of God", en PHILBRICK, N y PHILBRICK, T. (Eds.): *The Mayflower Papers: Selected Writings of Colonial New England*. Nueva York: Penguin, 2007.
- SIMMS, William Gilmore: *Selected Poems of William Gilmore Simms* [Ed. James Everett Kibler, Jr.]. Athens, GA: University of Georgia Press, 1990.
- SIMMS, William Gilmore: *Tales of the South* [Ed. Mary Ann Wimsatt]. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1996.
- SIMMS, William Gilmore: *The Wigwam and the Cabin*. Londres: Wiley & Putnam, 1845.
- STEPHENS, C. Ralph (Ed.): *The Correspondence of Flannery O'Connor and the Brainard Cheneys*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1986.

Otros textos literarios empleados en el presente estudio

- AA.VV.: *Five Romantic Plays 1768-1821*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- AA.VV.: *Madrid, Nebraska. EE.UU en el relato español del siglo XXI*. Madrid: Narrativa Bartleby, 2014.
- ABEL, Darrel: "A Key to the 'House of Usher'", en *The University of Toronto Quarterly*, XVIII, 1949, 176-185.
- ALIGHIERI, Dante: *Divina comedia*. Madrid: Cátedra, 2007.
- AUSTEN, Jane: *Northanger Abbey*. Ware: Wordsworth Editions, 1993.

- BELLVER, Sergi: "I Knew These People", en AA.VV.: *Madrid, Nebraska. EE.UU en el relato español del siglo XXI*. Madrid: Narrativa Bartleby, 2014, pp. 7-11.
- BRONTË, Charlotte: *Jane Eyre*. Londres: Penguin, 1996.
- BROWN, Charles B.: *Arthur Mervyn or, Memoirs of the Year 1793, with Related Texts*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2008.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Cátedra, 2013.
- CRÈVECOEUR, John Hector St. John de: *Letters from an American Farmer*. Nueva York: Penguin, 1986.
- DE QUINCEY, Thomas: *Confessions of an English Opium-Eater*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- DICKENS, Charles: *Bleak House*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- DINESEN, Isak: *Seven Gothic Tales*. Londres: Penguin, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Todos los cuentos*. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Fausto*. Barcelona: Austral, 2011.
- HOMERO: *Odisea*. Madrid: Cátedra, 2005.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *À rebours*. París: Flammarion, 2014.
- JACKSON, Shirley: *Novels and Stories ("*The Lottery*",* The Haunting of Hill House, We Have Always Live in the Castle, *Other Stories and Sketches*). Nueva York: The Library of America, 2010.
- KING, Stephen: *Just After Sunset*. Nueva York: Simon & Schuster, 2009.
- KING, Stephen: *The Shining*. Londres: Hodder& Stoughton, 2012.
- LEWIS, Matthew Gregory: *The Monk*. London: Penguin, 2012.
- MATHESON, Richard: *I am Legend*. Seattle: Createspace, 2015.
- MATURIN, Charles Robert: *Melmoth the Wanderer*. Londres: Penguin, 2000.

- MCCULLERS, Carson: *Complete Novels*. Nueva York: The Library of America, 2001.
- MCPHERSON, Conor: *The Weir*. Nueva York: Dramatist Play Service Inc., 1999.
- MEE, Susie: *Downhome: An Anthology of Southern Women Writers*. San Diego, CA: Harvest Books, 1995.
- MELVILLE, Herman: *Moby Dick*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- MILLER, Arthur: *The Crucible*. Londres: Penguin, 2010.
- MILTON, John: *Paradise Lost*. Nueva York: Norton, 2005.
- MORRISON, Toni: *Beloved*. Londres: Picador, 1987.
- RADCLIFFE, Ann: *The Italian*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- RADCLIFFE, Ann: *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- RADZINOWICZ, Mary Ann (Ed.): *American Colonial Prose. John Smith to Thomas Jefferson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- RICHARDSON, Samuel: *Clarissa, or the History of A Young Lady*. Londres: Penguin, 1985.
- SADE, Donatien-Alphonse-François de: *Ouvres completes*. París: Gallimard, 1995.
- SHELLEY, Mary: *Frankenstein*. Ware: Wordsworth Classics, 1993.
- SHELLEY, Mary: *The Last Man*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- STOKER, Bram: *Dracula*. Ware: Wordsworth Classics, 1993.
- TOLKIEN, J. R. R.: *The Silmarillion*. Londres: HarperCollins, 2013.
- WALPOLE, Horace: *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

- WILDE, Oscar: *The Picture of Dorian Gray* [An Annotated, Uncensored Edition by Nicholas Frankel]. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- WILDE, Oscar: *The Picture of Dorian Gray* [A Norton Critical Edition. Editado por Michael Patrick Gillespie]. Londres: Norton, 2006.
- WHARTON, Edith: *The Ghost Stories of Edith Wharton*. Ware: Wordsworth Editions, 2009.
- WHITMAN, Walt: *Complete Poetry and Collected Prose*. Nueva York: Library of America, 1982.
- YOUNG, Edward: *Night-Thoughts*. Edimburgo: Createspace, 2015.
- *American Colonial Prose: John Smith to Thomas Jefferson* [Editado por Mary Ann Radzinowicz]. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- *El libro de Mormón*. Salt Lake City: Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días, 2007.

Estudios críticos y teóricos

- ABRAMS, M. H.: *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York: Norton, 1971.
- ABRAMS, M. H.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- AGUIRRE, Manuel: "Geometries of Terror: Numinous Spaces in Gothic, Horror and Science Fiction", en *Gothic Studies*, vol. 10, Nº. 2, November 2008, pp. 1-17.
- AIKIN, J. y A.: *Miscellaneous Pieces, In Prose*. Londres: J. Johnson, 1773.

- AMBROSIANO, Jason: "'From the Blood of Abel to His Own': Intersubjectivity and Salvation in Flannery O'Connor's *The Violent Bear It Away*", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 5, 2007, pp. 130-140.
- ANDERSON, George K.: *The Legend of the Wandering Jew*. Providence, RI: Brown University Press, 1965.
- ANDREAS, James: "'If It's a Symbol, to Hell with It': The Medieval Gothic Style of Flannery O'Connor in *Everything That Rises Must Converge*", en *Christianity & Literature*, Vol. 38, Nº. 2, 1989, pp. 23-41.
- ARANT, Alison: "In Memoriam: On O'Connor's Induction into the American Poets Corner", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 13, 2015, pp. 123-125.
- ARATA, Stephen D.: "The Occidental Tourist: 'Dracula' and the Anxiety of Reverse Colonization", en *Victorian Studies*, Vol. 33, Nº. 4, 1990, pp. 621-645.
- ARMITAGE, Shelly S.: *The Dragon's Black Breath: Evil and Moral Vision in the New Gothic Novel*. [Thesis presentada en la Texas Technological University, en 1971].
- ARMITT, Lucie: "The Gothic and Magical Realism", en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 224-239.
- ARMITT, Lucie: "Twentieth-Century Gothic", en TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014, pp. 150-179.
- ARVIN, Newton: "Introduction", en HAWTHORNE, Nathaniel: *Short Stories*. Nueva York: Vintage Books, 1946, pp. v-xvii.

- ASALS, Frederick: “Introduction”, en O’CONNOR, Flannery: *“A Good Man Is Hard to Find”* [Ed. Frederick Asals]. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993, pp. 3-25.
- ASALS, Frederick: *Flannery O’Connor. The Imagination of Extremity*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1982.
- ASALS, Frederick: “The Double”, en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O’Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 93-109.
- ASHLEY, Jack Dillard: “Throwing the Big Book: The Narrator Voice in Flannery O’Connor’s Stories”, en WESTARP, Karl-Heinz y GRETLUND, Jan Nordby (Eds.): *Realist of Distances. Flannery O’Connor Revisited*. Aarhus: Aarhus University Press, 1987, pp. 73-81.
- BACON, Jon Lance: “A Fondness for Supermarkets: *Wise Blood* and Consumer Culture”, en KREYLING, Michael (Ed.): *New Essays on Wise Blood*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 25-49.
- BACON, Jon Lance: “‘Jesus Hits like the Atom Bomb’: Flannery O’Connor and the End-Time Scenario”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 10, 2012, pp. 19-54.
- BAILEY, Peggy Dunn: “Female Gothic Fiction, Grotesque Realities, and *Bastard Out of Carolina*: Dorothy Allison Revises the Southern Gothic”, en *Mississippi Quarterly*, Vol. 63, 1/2, 2010, pp. 269-290.
- BAKER, Dorothy Zayatz: *America’s Gothic Fiction: The Legacy of* Magnalia Christi Americana. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2007.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio: “Doppelgänger”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 119.

- BANCO, Lindsey Michael: "The 'Peculiar Glare of Recognition': Drunkenness and the Southern Gothic in Flannery O'Connor's *The Violent Bear It Away*", en *Gothic Studies*, Vol. 11, Nº. 2, 2009, pp. 63-73.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1998.
- BARNARD, Philip y SHAPIRO, Stephen: "A Note on the Text", en BROWN, Charles B.: *Arthur Mervyn or, Memoirs of the Year 1793, with Related Texts*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2008, p. xlv.
- BARNARD, Philip y SHAPIRO, Stephen: "Introduction", en BROWN, Charles B.: *Arthur Mervyn or, Memoirs of the Year 1793, with Related Texts*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2008, pp. ix-xliv.
- BARRY, Peter: *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Mánchester: Manchester University Press, 2009.
- BARTON, John Cyril: "William Gilmore Simms and the Literary Aesthetics of Crime and Capital Punishment", en *Law & Literature*, vol. 22, nº. 2, 2010, pp. 220-243.
- BASS, Eben: "Flannery O'Connor and Henry James: The Vison of Grace", en *Studies in the 20th Century: A Scholarly and Critical Journal*, Nº. 14, 1974, pp. 43-67.
- BAUER, Gillian Nelson: *Gothic Slumming: Realist Writers and Gothic Texts in Progressive Era America*. [Tesis doctoral presentada en la Loyola University Chicago, 2013].
- BAUMBACH, Jonathan: *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*. Nueva York: New York University Press, 1967.

- BAUMGAERTNER, Jill Peláez: *Flannery O'Connor: A Proper Scaring*. Eugene, OR: Wipf & Stock, 2013.
- BAYM, Nina: "Introduction", en HAWTHORNE, Nathaniel: *The Scarlet Letter*. Londres: Penguin, 2003, pp. vii-xxviii.
- BECK, Christiane: "Flannery O'Connor's Poetics of Space", en WESTARP, Karl-Heinz y GRETLUND, Jan Nordby (Eds.): *Realist of Distances. Flannery O'Connor Revisited*. Aarhus: Aarhus University Press, 1987, pp. 136-146.
- BEHLING, Laura L.: "The Necessity of Disability in 'Good Country People' and 'The Lame Shall Enter First'", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 4, 2006, pp. 88-98.
- BELASCO, Susan y JOHNSON, Linck: *The Bedford Anthology of American Literature*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2008.
- BELL, Michael Davitt: "Introduction", en HAWTHORNE, Nathaniel: *The House of the Seven Gables*. Oxford: Oxford University Press, 1991, pp. vii-xxi.
- BELL, Michael Davitt: "Nathaniel Hawthorne", en MARTIN, Terence (Ed.): "Part Two 1810-1865", en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 413-428.
- BELLAMY, Michael O.: "Everything Off Balance: Protestant Election in Flannery O'Connor's 'A Good Man Is Hard to Find'", en *The Flannery O'Connor Bulletin*, 8, 1979, pp. 116-124.
- BELSUNCE, Alicia L. de García: "Flannery O'Connor: Vida, Fe, Obra", en *Criterio*, 1981, pp. 526-530.
- BENNETT, Barbara: "Women Writers, World War II to Present", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern*

Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 987-992.

- BERCOVITCH, Sacvan (Ed.): *The Cambridge History of American Literature. Volume One: 1590-1820*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- BERCOVITCH, Sacvan (Ed.): *The Cambridge History of American Literature. Volume 8: Poetry and Criticism, 1940-1995*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BERNARD, Kenneth: "Charles Brockden Brown", en HOYT, Charles Alva (Ed.): *Minor American Novelists*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1971, pp. 1-9.
- BERTHOLD, Dennis: "Charles Brockden Brown, '*Edgar Huntly*', and the Origins of the American Picturesque", en *The William and Mary Quarterly*, Vol. 41, Nº. 1, 1984, pp. 62-84.
- BEUTEL, Katherine Piller: *Disembodied and Re-Embodied Voices: The Figure of Echo in American Gothic Texts*. [Tesis doctoral presentada en Ohio State University, en 1994].
- BILLY, Ted: "Descendentalism and the Dark Romantics: Poe, Hawthorne, Melville, and the Subversion of American Transcendentalism", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 151-163.
- BINGHAM, Emily S. y UNDERWOOD, Thomas A. (Eds.): *The Southern Agrarians and the New Deal. Essays after* I'll Take My Stand. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.
- BIRKHEAD, Edith: *The Tale of Terror; a study of the Gothic romance*. Londres: Constable & Company Ltd., 1921.

- BLAIM, Ludmila Gruszewska: "Faculty Gothic in the American College Novel of the 1990s", en KĘDRA-KARDELA, Anna y KOWALCZYK, Andrzej Slawomir (Eds.): *Expanding the Gothic Canon. Studies in Literature, Film and New Media*. Fráncfort: Peter Lang, 2014, pp. 147-171.
- BLANCH, Mae: "Joy and Terror: Figures of Grace in Cather and O'Connor Stories", en *Literature and Belief*, Nº. 8 (1988), pp. 101-115.
- BLANCO OUTÓN, Cristina: *Introducción a la narrativa breve de William Faulkner*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- BLEIKASTEN, André: "The Heresy of Flannery O'Connor", en D. Ira y JOHNSON, Christiane (Eds.): *Les Américanistes*. San Diego: National University Publications, 1978.
- BLOOM, Clive (Ed.): *Gothic Horror*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2007.
- BLOOM, Clive: "Introduction: Death's Own Backyard. The Nature of Gothic and Horror Fiction", en BLOOM, Clive (Ed.): *Gothic Horror*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2007, pp. 1-24.
- BLOOM, Clive: "The Supernatural", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 241-243.
- BLOOM, Harold: "Introduction", en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O'Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 1-8.
- BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O'Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986.
- BLOOM, Harold: *The Daemon Knows. Literary Greatness and the American Sublime*. Nueva York: Spiegel & Grau, 2015.

- BLOOM, Harold: *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. Nueva York: Riverhead Books, 1995.
- BLYTHE, Hal y SWEET, Charlie: "The Misfit: O'Connor's 'Family' Man as Serial Killer", en *Notes on Contemporary Literature*, Vol. 25, Nº. 1, 1995, pp. 3-5.
- BOBES NAVES, María del Carmen: "La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria", en VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 19-45.
- BOBES NAVES, Mª. del Carmen: *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.
- BOLTON, Betsy: "Placing Violence, Embodying Grace: Flannery O'Connor's 'Displaced Person'", en *Studies in Short Fiction*, Nº. 34, 1997, pp. 87-104.
- BOLTON, Micheal Sean: "'Nervous Shadows Walking Backwards': Elusive Desire in Flannery O'Connor's *Wise Blood*", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 6, 2008, pp. 90-102.
- BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BOTTING, Fred: *Gothic*. Londres: Routledge, 2014.
- BOTTING, Fred: "Horror", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 184-192.
- BOTTING, Fred: "Metaphors and Monsters", en *Journal for Cultural Research*, Vol. 7, Nº. 4, 2003, pp. 339-365.
- BOTTING, Fred: "Monstrosity", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 204-205.
- BOTTING, Fred (Ed.): *The Gothic*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R.: *La novella*. Barcelona: Letras e ideas, 1981.

- BOYD, Molly: "Gothicism", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 311-316.
- BOYD, Molly: "Grotesque, The", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 321-324.
- BRADBURY, M. y RULAND, R.: *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Nueva York: Viking, 1991.
- BRAVO CASTILLO, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. I. Desde sus inicios hasta el Romanticismo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- BRAVO CASTILLO, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II. El siglo XIX: los grandes maestros*. Madrid: Cátedra, 2010.
- BRAVO CASTILLO, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. III. El siglo XX: la novela actual*. Madrid: Cátedra, 2016.
- BRAWNER, Dan: "Six Illustrations of 'A Good Man Is Hard to Find'", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 7, 2009, pp. 35-40.
- BRECHBIEL, Grace R.: *A Definition and Illustration of the Modern Gothic Literary Genre Based on the Selected Works of Truman Capote, Carson McCullers and Flannery O'Connor*. [Thesis presentada en Millersville State College, en 1967].

- BREWER, Nadine: “Christ, Satan and Southern Protestantism in O’Connor’s Fiction”, en *Flannery O’Connor Bulletin*, Nº. 14, 1985, pp. 103-110.
- BRINKMEYER, Robert H., Jr.: “A Closer Walk with Thee: Flannery O’Connor and Southern Fundamentalists”, en *The Southern Literary Journal*, Vol. 18, Nº. 2, 1986, pp. 3-13.
- BRINKMEYER, Robert H., Jr.: “Asceticism and the Imaginative Vision of Flannery O’Connor”, en RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff (Eds.): *Flannery O’Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996, pp. 169-182.
- BRINKMEYER, Robert H., Jr.: “‘Jesus, Stab Me in the Heart!’: *Wise Blood*, Wounding, and Sacramental Aesthetics”, en KREYLING, Michael (Ed.): *New Essays on* Wise Blood. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 71-89.
- BRINKMEYER, Robert H., Jr.: *The Art & Vision of Flannery O’Connor*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- BRINKMEYER, Robert H., Jr.: “The Southern Literary Renaissance”, en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 148-165.
- BRITT, Brian: “Divine Curses in O’Connor’s “Revelation” and *2 Samuel* 16, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 1, 2001-2002, pp.49-55.
- BRONCANO, Manuel: “Introducción”, en O’CONNOR, Flannery: *Sangre Sabia*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 7-62.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, Manuel: *Mundos breves, mundos infinitos. Flannery O’Connor y el cuento norteamericano*. León: Universidad de León, 1992.

- BRONFEN, Elisabeth: "Death", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 113-116.
- BROOKS, Cleanth y WARREN, Robert Penn: *Understanding Fiction*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1943.
- BROOKS, Cleanth, LEWIS, R. W. B. y WARREN, Robert Penn: *American Literature. The Makers and the Making. Volume I: Beginnings to 1861*. Nueva York: St. Martin's Press, 1973.
- BROWN, Ashley: "Flannery O'Connor: A Literary Memoir", en WESTARP, Karl-Heinz y GRETLUND, Jan Nordby (Eds.): *Realist of Distances. Flannery O'Connor Revisited*. Aarhus: Aarhus University Press, 1987, pp. 18-29.
- BROWN, Marshall: "Philosophy and the Gothic Novel", en HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar (Eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Nueva York: MLA, 2003, pp. 46-57.
- BROWN, Ras Michael: "Original Claims and Haunted Forests: American Indians, African Americans, and Southern Spiritual Landscapes in the Writings of William Gilmore Simms", en *The Simms Review*, vol. 20, Nº. 1-2, 2012, pp. 31-51
- BROWNING, Preston M. Jr.: *Flannery O'Connor*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1974.
- BROWNING, Preston M. Jr.: "Flannery O'Connor and the Demonic", en *Fiction Studies*, vol. 19, Nº. 1, 1973, pp. 29-41.
- BROWNING, Preston M. Jr.: "Flannery O'Connor's Devil Revisited", en *Southern Humanities Review*, Nº. 10, 1976, pp. 325-333.
- BRUCCOLI, Matthew (Ed.): *Essays on Classic American Writers*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1973.

- BRUHM, Steven: "The contemporary Gothic: why we need it", en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 259-276.
- BRYANT, Hallman B.: "Reading the Map in 'A Good Man Is Hard to Find'", en *Studies in Short Fiction*, 18, 1981, 301-307.
- BURKE, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. 1759.
- BURNS, Shannon: "The Literary Theory of Flannery O'Connor and Nathaniel Hawthorne", en *Flannery O'Connor Bulletin*, Nº. 7, 1978, pp. 101-113.
- BURT, Daniel S. (Ed.): *The Chronology of American Literature. America's Literary Achievements from the Colonial Era to Modern Times*. Nueva York: Houghton Mifflin, 2004.
- BURT, John: "What You Can't Talk About", en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O'Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 125-143.
- BURWICK, Frederick (Ed.): *The Encyclopedia of Romantic Literature*. Oxford: Wiley Blackwell, 2012.
- CALMET, Augustin: *Traitésur les Apparitions des Espirits, et sur les Vampires, ou les Revenans de Hongrie, Moravie, &c.*. Abadía de Senones (Francia): Chez Joseph Pariset, 1759.
- CALMET, Augustin: *Tratado sobre los vampiros*. Madrid: La Cabeza de Medusa, 2009.
- CANADA, Mark: "Short Story, Beginnings to 1900", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature.*

Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 784-786.

- CANO VALLES, Rosa María: *La literatura gótica en el aula de inglés de Educación Secundaria* [Tesis doctoral presentada en la Universidad de Barcelona]. Barcelona, 2010].
- CARLSON, Eric W.: "Poe, Edgar Allan", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 654-655.
- CARLSON, Eric W. (Ed.): *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970.
- CARON, Timothy P.: "The Stories of Flannery O'Connor and William Faulkner", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 8, 2010, pp. 1-4.
- CARR, Duane: "Hillbilly", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 332-333.
- CARTER, Ronald y MCRAE, John: *The Penguin Guide to Literature in English. Britain and Ireland*. Harlow, Essex: Penguin, 2013.
- CASH, Jean W.: "Evangelical Fervor, Gothic Horror, and Redemption: Reflections of Flannery O'Connor in Larry Brown's Fiction", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 1, 2001-2002, pp. 37-48.
- CASH, Jean W.: *Flannery O'Connor. A Life*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2002.

- CASTEX, Peggy Hanemann: "Demonic Grotesque in Flannery O'Connor's 'The Displaced Person': An Exercise in Subversive Ambiguity", en SANTRAUD, Jeanne-Marie (Ed.): *Le Sud et autres points cardinaux: actes du colloque de 1984*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987, pp. 7-20.
- CASTILLO, Francisco Javier: "El hombre del Sur, el corazón de América", en *Barcarola*, Nº. 74-75, 2010, pp. 235-241.
- CASTILLO, Susan: "Flannery O'Connor", en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 486-501.
- CHAPPELL, Fred: "Fantasia on the Theme of Theme and Fantasy", en *Studies in Short Fiction*, Vol. 27, Nº. 2, 1990, pp. 179-189.
- CHAPLIN, Sue: *Gothic Literature. Texts, Contexts, Connections*. Londres: York Press, 2011.
- CHENEY, Brainard: "Flannery O'Connor's Campaign for Her Country", en *Sewanee Review*, Nº. 72, 1964, pp. 555-558.
- CHENEY, Brainard: "Review of Flannery O'Connor's *Wise Blood*", en *Shenandoah*, Nº. 3, 1952, pp. 55-60.
- CHENEYA, Frances Neel: "Universal Themes in Southern Scene", en *Nashville Banner*, 1955, p. 23.
- CHERRY, Susan Blair: *An Examination of the Characteristics Commonly Referred to as Southern Gothic in the Fiction of Flannery O'Connor and Carson McCullers*. [Thesis presentada en Jacksonville State University en 1970].
- CHRISTOPHERSEN, Bill: *The Apparition in the Glass. Charles Brockden Brown's American Gothic*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1993.

- CIUBA, Gary M.: *Desire, Violence, & Divinity in Modern Southern Fiction: Katherine Anne Porter, Flannery O'Connor, Cormac McCarthy, Walker Percy*. Baton Rouge: Lousiana State University Press, 2011.
- CLARIDGE, Henry: "Edgar Allan Poe", en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 355-369.
- CLERY, E. J.: "Introduction", en RADCLIFFE, Ann: *The Italian*. Oxford: Oxford University Press, 2008, pp. vii-xxxviii.
- CLERY, E. J.: "Introduction", en WALPOLE, Horace: *The Castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. vii-xxxviii.
- CLOVER, C. J.: *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Londres: British Film Institute, 1992.
- COAD, Oral Summer: "The Gothic Element in American Literature before 1835", en *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 24, Nº. 1, 1925, pp. 72-93.
- COFER, Jordan: "The 'All-Demanding Eyes': Following the Old Testament and New Testament Allusions in Flannery O'Connor's 'Parker's Back'", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 6, 2008, pp. 30-39.
- COHEN, Sarah B. (Ed.): *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1978.
- COLEMAN, Julie: "Flannery O'Connor and Charles Dickens", 2014 (disponible en http://staffblogs.le.ac.uk/english/2014/05/02/flannery-oconnor-and-charles-dickens/).
- COLES, Robert: *Flannery O'Connor's South*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.

- COMPTON, Thorne: "South Carolina, Literature of", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 815-823.
- CONN, Peter: *Literatura norteamericana*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CONN, Peter: *Literature in America. An Illustrated History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CORNWELL, Neil: "The Fantastic", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 119-120.
- CORNWELL, Neil: "The Grotesque", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 175.
- CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Basil Hallward como profeta victoriano", en *Herejía y Belleza*, Nº. 2, enero 2014, pp. 221-229.
- CORREOSO RODENAS, José Manuel: *Donde habita el horror. Análisis de la espacialización gótica en dos obras de la literatura victoriana finisecular:* The Picture of Dorian Gray *y* The Turn of the Screw. [Trabajo Fin de Máster presentado en la Facultad de Humanidades de Albacete –Universidad de Castilla-La Mancha– 2014].
- CORREOSO RODENAS, José Manuel: "Nuevas concepciones espaciales en *The Turn of the Screw*", en *Epos: Revista de Filología*, Nº. XXXI, 2015, pp. 389-404.

- COTTOM, Daniel: "Hawthorne versus Hester: The Ghostly Dialectic of Romance in *The Scarlet Letter*", en *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 24, Nº. 1, 1982, pp. 47-67.
- COULTHARD, A. R.: "Flannery O'Connor's 'View of the Woods': A View of the Worst", en *Notes on Contemporary Literature*, Vol. 17, Nº. 1, 1987, pp. 7-9.
- CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- CROW, Charles L.: *American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- CROW, Charles L. (Ed.): *American Gothic. An Anthology 1787-1916*. Oxford: Blackwell, 1999.
- CROW, Charles L. (Ed.): *American Gothic. An Anthology from Salem Witchcraft to H. P. Lovecraft*. Oxford: Blackwell, 2013.
- CROW, Charles L.: "Introduction", en CROW, Charles L. (Ed.): *American Gothic*. *An Anthology 1787-1916*. Oxford: Blackwell, 1999, pp. 1-2.
- CROW, Charles L.: "Introduction", en CROW, Charles L. (Ed.): *American Gothic. An Anthology from Salem Witchcraft to H. P. Lovecraft*. Oxford: Blackwell, 2013, pp. 1-2.
- JOHNSON, Ira D. y JOHNSON, Christiane (Eds.): *Les Américanistes*. San Diego: National University Publications, 1978.
- DABUNDO, Laura: "The Fall of the House of the Seven Gables and Other Ambiguities of the American Gothic", en HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar (Eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Nueva York: MLA, 2003, pp. 202-207.

- DALGLEISH, David: *The Dynamics of Terror: or, The Grotesque Character of Gothic Fiction*. [MA Thesis presentada en Concordia University, 1997]. (Disponible en http://spectrum.library.concordia.ca/185/1/MQ25953.pdf).
- DAVENPORT-HINES, Richard: *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Londres: Fourth Estate, 1998.
- DAVIDSON, Cathy N.: "Isaac Mitchell's The Asylum; or, Gothic Castles in the New Republic", en *Prospects: The Annual of American Cultural Studies*, 8, 1982, pp. 281-300.
- DAVIDSON, Cathy N.: *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- DAVIS, Joseph K.: "Time and the Demonic in William Faulkner and Flannery O'Connor", en *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 20, Nº. 2, 1987, pp. 123-143.
- DAVISON, Carol Margaret: "Charles Brockden Brown: Godfather of the American Gothic", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 110-123.
- DAVIDSON, Donald: "A Mirror for Artists", en DAVIDSON, Donald, FLETCHER, John Gould, KLINE, Henry Blue, LANIER, Lyle H., LYTLE, Andrew Nelson, NIXON, Herman Clarence, OWSLEY, Frank Lawrence, RANSOM, John Crowe, TATE, Allen, WADE, John Donald, WARREN, Robert Penn, YOUNG, Stark: *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, pp. 28-60.
- DAVIDSON, Donald, FLETCHER, John Gould, KLINE, Henry Blue, LANIER, Lyle H., LYTLE, Andrew Nelson, NIXON, Herman Clarence, OWSLEY, Frank Lawrence, RANSOM, John Crowe, TATE, Allen, WADE, John Donald,

WARREN, Robert Penn, YOUNG, Stark: *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.

- DAVIS, David A.: "Southern Modernists and Modernity", en MONTEITH, Sharon (Ed.): *The Cambridge Companion to The Literature of the American South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 88-103.
- DAY, Gary: *Literary Criticism. A History*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.
- DAY, William Patrick: *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- DELON, Michel: "El cuerpo sadiano", en *Barcarola. Revista de creación literaria*. Nº. 61-62, 2002.
- DE ICAZA, F. A. (Ed.): *La danza de la mu*erte. Madrid: Clásicos El Árbol, 1981, pp. 9-100.
- DELBANCO, Andrew: *The Death of Satan: How Americans Have Lost the Sense of Evil*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1995.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier: *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1999.
- DEL RÍO, Martín: *Disquisitionum Magicarum*. Lovaina: Officina Gerardirivii, 1599.
- DESMOND, John: "Flannery O'Connor's Misfit and the Mystery of Evil", en *REN*, Vol. 56, Nº. 2, 2004, pp. 129-137.
- DESMOND, John F.: "By Force of Will: Flannery O'Connor, the Broken Synthesis, and the Problem with Rayber", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 6, 2008, pp. 135-146.

- DESMOND, John F.: *Risen Sons. Flannery O'Connor's Vision of History*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1987.
- DEYERMOND, Alan David: "El ambiente social e intelectual de la danza de la muerte", en *AIH Actas*, III, 1968, pp. 267-276.
- DIEDRICH, Joanne Luckino: *The Significance of Nature in the Fiction of Flannery O'Connor*. [MA Thesis presentada en The Ohio State University, 1969].
- DÍEZ BORQUE, José María: *Comentario de textos literarios. Método y práctica*. Madrid: Editorial Playor, 1982.
- DINÇER, Figun: "The Light and Dark Romantic Features in Irving, Hawthorne and Poe", en *Uluslararası Sosyal Arastırmalar Dergisi/The Journal of International Social Research*, Vol. 3, Nº. 10, 2010, pp. 218-224
- DI RENZO, Anthony: *American Gargoyles. Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1995.
- DODWORTH, Cameron: *Illuminating the Darkness: The Naturalistic Evolution of Gothicism in the Nineteenth-Century British Novel and Visual Art*. Lincoln, NE: University of Nebraska, 2013.
- DONAHOO, Robert: "Recasting the Monuments: O'Connor and Histories of the South", en *Flannery O'Connor Review*. Vol. 11, 2013, pp. 1-21.
- DOWNES, Lawrence: "In Search of Flannery O'Connor", en *The New York Times*, 4 de febrero de 2007 (disponible en http://www.nytimes.com/2007/02/04/travel/04Flannery.html?_r=0).
- DOXEY, William S.: "A Dissenting Opinion of Flannery O'Connor's 'A Good Man Is Hard to Find'", en *Studies in Short Fiction*, 10, 1973, pp. 199-204.

- DOYLE, Charles Clay: "'A good man is hard to find': The Proverb", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 5, 2007, pp. 5-22.
- DRIGGERS, Stephen, DUNN, Robert J. y GORDON, Sarah (Eds.): *The Manuscripts of Flannery O'Connor at Georgia College*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1989.
- DRISKELL, Leon V. y BRITTAIN, Joan T.: *The Eternal Crossroads. The Art of Flannery O'Connor*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1971.
- DUHAMEL, P. Albert: "Flannery O'Connor's Violent View of Reality", en *Catholic World*, 190, 1960, pp. 280-285.
- DUHAMEL, P. Albert: "The Novelist as Prophet", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 88-107.
- DUVAL, John N.: "Incest", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 368-369.
- DYSON, J. Peter: "Cats, Crime and Punishment: *The Mikado*'s Pitti-Sing in 'A Good Man Is Hard to Find", en *English Studies in Canada*, 14, 1988, pp. 436-452.
- EDMONSON III, Henry T.: "Modernity versus Mystery in Flannery O'Connor's Short Story 'A View of the Woods'", en *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, vol. 29, 2, 2001-2, pp. 187-204.
- EDMONSON III, Henry T.: *Return to Good and Evil. Flannery O'Connor's Response to Nihilism*. Lanham, MD: Lexington Books, 2002.

- EDMUNSON, Mark: *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- EDWARDS, Justin D.: *Gothic Passages: Racial Ambiguity and the American Gothic*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003.
- EGGENSCHWILER, David: *The Christian Humanism of Flannery O'Connor*. Detroit: Wayne State University Press, 1972.
- ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988.
- ELLIOT, Emory (Ed.): *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid: Cátedra, 1991.
- ELLIS, Kate Ferguson: *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- ELWELL, Evelyn: *The Devil and Flannery O'Connor*. [Thesis presentada en Auburn University, 1975].
- EMERICK, Ronald: "Hawthorne and O'Connor: A Literary Kinship", en *Flannery O'Connor Bulletin*, Nº. 18, 1989, pp. 46-54.
- EMERICK, Ronald: "The Woods Are Full of Imitators: The Legacy of Flannery O'Connor", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 11, 2013, pp. 113-122.
- ENGELL, John: "Hawthorne and Two Types of Early American Romance", en *South Atlantic Review*, Vol. 57, Nº. 1, 1992, 33-51.
- ENJOLRAS, Laurence: *Flannery O'Connor's Characters*. Lanham, MD: UP of America, 1998.
- ESCUDERO, Andrew Mario: *Exhuming Caliban: Gothic and Madness in Late Twentieth and Twenty-first-Century Caribbean Literary Fictions* [Tesis doctoral

presentada en la University of California San Diego, 2012]. (Disponible en https://escholarship.org/uc/item/0wv917tw).

- EVANS, Robert C.: "Poe, O'Connor, and the Mystery of the Misfit", en *Flannery O'Connor Bulletin*, Nº. 25, 1996-1997, pp. 1-12.
- FAGIN, N. Bryllion: "Another Reading of *The Turn of the Screw*", en *Modern Language Notes*, Vol. 56, Nº. 3, 1941, pp. 196-202.
- FALLON, Erin, FEDDERSEN, R. C., KURTZLEBEN, James, LEE, Maurice A. y ROCHETTE-CRAWLEY, Susan (Eds.): *A Reader's Companion to the Short Story in English*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- FALVEY, Ellen Catherine: *Reconstructed Virtue: Grace King's Gothic Realism*. [Tesis doctoral presentada en la New York University, 1998].
- FARLEY, Blanche: "Echoes of Poe, in Sawmill and Loft", en *Flannery O'Connor Bulletin*, Nº. 14, 1985, pp. 14-24.
- FARMER, David: *Flannery O'Connor. A Descriptive Bibliography*. Nueva York: Garland Publishing Inc., 1981.
- FARMER, Joy A.: "Ruby Hill and the Five Evangelists: The Incarnation as Obfuscation of Sex, Lies, and Virtual Rape", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 7, 2009, pp. 57-68.
- FEELEY, Kathleen, S.S.N.D.: *Flannery O'Connor: Voice of the Peacock*. Nueva York: Fordham University Press, 1982.
- FICKETT, Harold y GILBERT, Douglas R.: *Flannery O'Connor. Images of Grace*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company, 1986.
- FIEDLER, Leslie: *Love and Death in the American Novel*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1960.

- FISHER, Benjamin F.: "Poe and the Gothic Tradition", en HAYES, Kevin J. (Ed.): *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 72-91.
- FISHER, Benjamin F.: "Poe, Edgar Allan (1809-1849)", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 67-74.
- FISHER, Benjamin F.: "'To Shadow forth Its Presence': Simms's Gothic Narrative Poems", en *Southern Quarterly*, vol. 41, nº. 2, 2003, pp. 60-72.
- FITZGERALD, Robert: "Everything That Rises Must Converge", en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O'Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 31-36.
- FLEENOR, Juliann E. (Ed.): *The Female Gothic*. Montreal: Eden Press, 1983.
- FLORA Joseph M.: "Bible Belt", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 99-100.
- FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002.
- FODOR, Sarah J.: "Marketing Flannery O'Connor: Politics and Literary Evaluation", en RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff (Eds.): *Flannery O'Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996, pp. 12-37.

- FOWLER, Doreen: “Aligning the Psychological with the Theological: Doubling and Race in Flannery O’Connor’s Fiction”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 13, 2015, pp. 78-89.
- FOWLER, Doreen: “Faulkner, William”, en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 253-254.
- FRANCISCO, Edward, VAUGHAN, Robert C. y FRANCISCO, Linda (Eds.): *The South in Perspective: An Anthology of Southern Literature*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.
- FRANK, Frederick S.: “Edgar Allan Poe (1809-1849)”, en THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. y FRANK, Frederick S. (Eds.): *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002, pp. 330-343.
- FRANK, Frederick S.: “Nathaniel Hawthorne (1804-1864)”, en THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. y FRANK, Frederick S. (Eds.): *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002, pp. 165-176.
- FRANK Frederick S.: *Through the Pale Door: A Guide to and through the American Gothic*. Nueva York: Greenwood Press, 1990.
- FRAZIER, Thomas: “O’Connor, Flannery”, en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 600-601.

- FRIEDMAN, Melvin J.: "Flannery O'Connor: Another Legend in Southern Fiction", en *The English Journal*, vol. 51, Nº. 4, 1962, pp. 233-243.
- FRIEDMAN, Melvin J.: "Flannery O'Connor's Sacred Objects", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 196-206.
- FRIEDMAN, Melvin J. y CLARK, Beverly Lyon (Eds.): *Critical Essays on Flannery O'Connor*. Boston: G. K. Hall & Co.: 1985.
- FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966.
- FRYE, Northrop: *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
- FULLER, Margaret: "Nathaniel Hawthorne. *Moses from an Old Manse*", en *New-York Daily Tribune*, 1846, p. 1.
- FUSTER, Enrique y WAUCK, John (Eds.): *Ragione, fiction e fede. Convegno internazionale su Flannery O'Connor*. Roma: Edizioni Santa Croce, 2011.
- GALLUZZO, Anthony: "Charles Brockden Brown's *Wieland* and the Aesthetics of Terror: Revolution, Reaction, and the Radical Enlightenment in Early American Letters", en *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 42, Nº. 2, 2009, pp. 255-271.
- GALVÁN REULA, Fernando: "De los márgenes al centro: los inicios de la literatura estadounidense", en MORA GONZÁLEZ, Lucía y RIGAL ARAGÓN, Margarita (Coords.): *Revisión del canon literario norteamericano: 1607?-1890*.

Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 45-62.

- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2008.
- GARCÍA IBORRA, Juan: *La representación cultural del Sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa* [Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, 2007].
- GARDINER, Harold C., S.J.: "Flannery O'Connor's Clarity of Vision", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 184-195.
- GARDNER, Jared: "Alien Nation: *Edgar Huntly*'s Savage Awakening", en *American Literature*, Vol. 66, Nº. 3, 1994, pp. 429-461.
- GARNER, Shirley Nelson (Ed.): *The (M)other Tongue : Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- GARRETT, Peter K.: *Gothic Reflections: A Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: "Géneros literarios", en VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 165-189.
- GATTA, John: "*The Scarlet Letter* as Pre-Text for Flannery O'Connor's 'Good Country People'", en *Nathaniel Hawthorne Review*, Vol. 16, Nº. 2, 1990, pp. 6-9.

- GEGGUS, David Patrick: *Haitian Revolutionary Studies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002.
- GELDER, Ken: "The Postcolonial Gothic", en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 191-207.
- GENTRY, Marshall Bruce: *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1986.
- GENTRY, Marshall Bruce: "Narration and the Grotesque in Flannery O'Connor's Stories", en WESTARP, Karl-Heinz y GRETLUND, Jan Nordby (Eds.): *Realist of Distances. Flannery O'Connor Revisited*. Aarhus: Aarhus University Press, 1987, pp. 82-91.
- GETZ, Lorine M.: *Flannery O'Connor: Her Life, Library and Book Reviews*. Nueva York: The Edwin Mellen Press, 1980.
- GHANADY, Amaryll Beatrice: "Magical Realism", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 204.
- GIANNONE, Richard: *Flannery O'Connor and the Mystery of Love*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- GIANNONE, Richard: *Flannery O'Connor, Hermit Novelist*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- GIANNONE, Richard: "Making It in Darkness", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 6, 2008, pp. 103-118.
- GIBBONS, Luke: "Ireland, America, and Gothic Memory: Transatlantic Terror in the Early Republic", en *Boundary 2*, Vol. 31, Nº. 1, 2004, pp. 25-47.

- GIBSON, Mary Ellis: “Domesticity”, en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 214-216.
- GIDMARK, Jill B. (Ed.): *Encyclopedia of American Literature of the Sea and Great Lakes*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
- GILBERT, Teresa: *American Literature to 1900*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., 2005.
- GINGHER, Robert: “Magic Realism”, en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 467-468.
- GINSBERG, Lesley: “Slavery and the Gothic Horror of Poe’s ‘The Black Cat’”, en MARTIN, Robert K. y SAVOY, Eric: *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998, pp. 99-128.
- GLEESSON-WHITE, Sarah: “A Peculiarly Southern Form of Ugliness: Eudora Welty, Carson McCullers, and Flannery O’Connor”, en *Southern Literary Journal*, Vol. 36, Nº. 1, 2003, pp. 46-56.
- GOAD, Jim: *The Redneck Manifesto. How Hillbillies, Hicks and White Trash Became America’s Scapegoats*. Nueva York: Simon & Schuster Paperbacks, 1997.
- GODDEN, Richard: “William Faulkner”, en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 436-453.

- GODDU, Teresa A.: "American Gothic", en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): The Routledge Companion to Gothic. Londres: Routledge, 2007, pp. 63-72.
- GODDU, Teresa A.: *Gothic America. Narrative, History and Nation*. Nueva York: Columbia University Press, 1997.
- GODDU, Teresa A.: "Historicizing the American Gothic: Charles Brockden Brown's *Wieland*", en HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar (Eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Nueva York: MLA, 2003, pp. 184-189.
- GOFF, Penelope Hope: *The Jehovah Imperative: Images of Incest and Blood Sacrifice in Walpole's* The Castle of Otranto *and Flannery O'Connor's* Wise Blood. [Thesis presentada en la University of Rhode Island, 1992].
- GOLDEN, Robert E. y SULLIVAN, Mary C.: *Flannery O'Connor and Caroline Gordon: A Reference Guide*. Boston: G. K. Hall & Co., 1977.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz: *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- GONZÁLEZ MORENO, Beatriz y RIGAL ARAGÓN, Margarita (Eds.): *A Descent into Edgar Allan Poe and His Works: The Bicentennial*. Berna: Peter Lang, 2010.
- GOOCH, Brad: *Flannery. A Life of Flannery O'Connor*. Nueva York: Little, Brown and Company, 2009.
- GOOCH, Brad: "Thirteenth-Century Lady", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 5, 2007, pp. 23-34.

- GORDON, Caroline: "With a Glitter of Evil", en *New York Times Book Review*, 1955, p. 5.
- GORDON, Sarah: *Flannery O'Connor. In Celebration of Genius*. Athens, GA: Hill Street Press, 2000.
- GORDON, Sarah: *Flannery O'Connor. The Obedient Imagination*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 2000.
- GORDON, Sarah: "Surface Matters in Flannery O'Connor's Fiction", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 11, 2013, pp. 22-30.
- GOSSETT, Louise Y.: "Flannery O'Connor", en RUBIN, Louis D. Jr., JACKSON, Blyden, MOORE, Rayburn S., SIMPSON, Lewis P. y YOUNG, Thomas Daniel (Eds.): *The History of Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985, pp. 489-493.
- GRABO, Norman S.: "Introduction", en BROWN, Charles B.: *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Walker*. Nueva York: Penguin, 1988, pp. vii-xxiii.
- GRAMMER, John M.: "Plantation Fiction", en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 58-75.
- GRAMMER, John M.: "Southwestern Humor", en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 370-387.
- GRAY, Jeffrey: "'It's Not Natural': Freud's 'Uncanny' and O'Connor's *Wise Blood*", en *The Southern Literary Journal*, Vol. 29, Nº. 1, 1996, pp. 56-68.
- GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004.

- GRAY, Richard: "Writing Southern Cultures", en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 3-26.
- GRETLUND, Jan Nordby: "When Did Mark Twain Become a *Southern* Writer and What Do We Read by Him Today?", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 6, 2008, pp. 147-156.
- GRETLUND, Jan Nordby y WESTARP, Kart-Heinz (Eds.): *Flannery O'Connor's Radical Reality*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2006.
- GRIFFIN, Julie Lynn: "Novelist Mark Childress: Listening to His Characters", en *Society for the Fine Arts Review*, Vol. 9, Nº. 3, 1987, pp. 12-15.
- GRIMSHAW, James A.: *The Flannery O'Connor Companion*. Westport, CN: Greenwood Press, 1981.
- GROOM, Nick: "Gothic Antiquity: From the Sack of Rome to *The Castle of Otranto*", en TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014, pp. 38-67.
- GROSS, Louis S.: *Redefining the American Gothic: From* Wieland *to* Day of the Dead. Ann Arbor, MI: University of Michigan Research Press, 1989.
- GUILLÉN, Claudio: *Teorías de la historia literaria (Ensayos de Teoría)*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- GURPEGUI, José Antonio (Ed.): *Amor, odio y violencia en la literatura norteamericana*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1994.

- GURPEGUI, José Antonio y EYSTUROY, Annie O.: *North American Literary Criticism (1970-1990): A Selective Bibliography*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares-Centro de Estudios Norteamericanos.
- HAAR, Maria: *The Phenomenon of the Grotesque in Modern Southern Fiction. Some Aspects of Its Form and Function*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1983.
- HAGGERTY, George E.: *Gothic Fiction/Gothic Form*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1989.
- HAGGERTY, George E.: *Queer Gothic*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- HALE, Dorothy J.: "Aesthetics and the New Ethics. Theorizing the Novel in the Twenty-First Century", en WEINSTEIN, Cindy y LOOBY, Christopher (Eds.): *American Literature's Aesthetic Dimensions*. Nueva York: Columbia University Press, 2012, pp. 313-327.
- HALTTUNEN, Karen: *Murder Most Foul: The Killer and the American Gothic Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- HARDY, Donald E.: "Embedded Narration in Flannery O'Connor's Fiction and Letters: What's the Point?", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 5, 2007, pp. 141-152.
- HARDY, Donald E.: *Narrating Knowledge in Flannery O'Connor's Fiction*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2003.
- HARDY, Donald E.: *The Body in Flannery O'Connor's Fiction. Computational Technique and Linguistic Voice*. Columbia, SC: The University of South Carolina Press, 2007.

- HARRIS, Carole K.: "The Echoing Afterlife of Clichés in Flannery O'Connor's 'Good Country People'", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 5, 2007, pp. 56-66.
- HART, James D.: *The Oxford Companion to American Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- HART, James D.: *The Popular Book. A History of America's Literary Taste*. Berkeley: University of California Press, 1950.
- HART, Jane: "Strange Earth, the Stories of Flannery O'Connor", en *The Georgia Review*, Vol. 12, Nº. 2, 1958, pp. 215-222.
- HAVIRD, David: "The Saving Rape: Flannery O'Connor and Patriarchal Religion", en *Mississippi Quarterly*, Vol. 47, Nº. 1, 1993, pp. 15-26.
- HAWKES, John: "Flannery O'Connor's Devil", en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O'Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 9-17.
- HAWLEY, Rachel S.: *Vile Humor: Giving Voice to the Voiceless Through Dark Comedy in Southern Gothic Literature*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2011.
- HAYES, Kevin J. (Ed.): *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HEDGES, William L.: "Toward a National Literature", en SHEA, Daniel B. (Ed.): "Part One: Beginnings to 1810", en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 1-202, pp. 187-202.
- HELLER, Terry: *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

- HELTON, Tenal L.: “Indians”, en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 396-371.
- HELTON, Tena L.: “Redneck”, en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 729-730.
- HENDERSHOT, Cynthia: *The Animal within: Masculinity and the Gothic*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1998.
- HENDIN, Josephine: *The World of Flannery O’Connor*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1972.
- HERRERO CECILIA, Juan: *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- HERTZ, Neil: *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- HEWITT, Avis: *Flannery O'Connor in the Age of Terrorism: Essays on Violence and Grace*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2011.
- HEWITT, Avis: “Our Lives ar Archives: O’Connor File 204d”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 13, 2015, pp. 126-140.
- HEWITT, Avis: “‘Someone to Shoot Her Every Minute of Her Life’: Maternity and Violent Death in Helena María Viramontes and Flannery O’Connor”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 4, 2006, pp. 12-26.

- HIGGS, Robert y MANNING, Ambrose N. (Ed.): *Voices from the Hills. Selected Readings of Southern Appalachia*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1978.
- HIGH, Peter B.: *An Outline of American Literature*. Nueva York: Longman, 2010.
- HIGHAM, John W: "The Changing Loyalties of William Gilmore Simms", en *The Journal of Southern History*, vol. 9, Nº. 2, May 1943, pp. 210-223.
- HILL, Samuel S.: "Calvinism", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 125-126.
- HILL, Samuel S.: "Fundamentalism", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 286-287.
- HINDS, Elizabeth Jane Wall: "Charles Brockden Brown and the Frontiers of Discourse", en MOGEN, David, SANDERS, Scott R. y KARPINSKI, Joanne B. (Ed.): *Frontier Gothic. Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1993, pp. 109-125.
- HITCHCOCK, Bert: "Deep South", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 200-203.

- HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar (Eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Nueva York: MLA, 2003.
- HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar: "Introduction", en HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar (Eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Nueva York: MLA, 2003, pp. 35-38.
- HOGLE, Jerrold E.: "Introduction: Modernity and the Proliferation of the Gothic", en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 3-19.
- HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- HOGLE, Jerrold E.: "The Gothic at our Turn of the Century: Our Culture of Simulation and the Return of the Body", en BOTTING, Fred (Ed.): *The Gothic*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001, pp. 153-179.
- HOGLE, Jerrold E.: "The Progress of Theory and the Study of the American Gothic", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 3-15.
- HOLMAN, C. Hugh: "Detached Laughter in the South", en COHEN, Sarah B. (Ed.): *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1978, pp. 87-104.
- HOLMAN, C. Hugh: "Her Rue with a Difference. Flannery O'Connor and the Southern Literary Tradition", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 73-87.

- HOLMAN, C. Hugh: “The Influence of Scott and Cooper on Simms”, en *American Literature*, Vol. 23, Nº. 2, Mayo 1951, pp. 203-218.
- HOOTEN, Jessica Lynice: “Demonic Authority of the Autonomous Self in O’Connor and Dostoevsky”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 8, 2010, pp. 117-129.
- HOPKINS, Chris: *Thinking About Texts. An Introduction to English Studies*. Nueva York: Palgrave, 2001.
- HORNER, Avril: “Unheimlich (The Uncanny)”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 250-251.
- HORNER, Avril y ZLOSNIK, Sue: “Comic Gothic”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 109.
- HORNER, Avril y ZLOSNIK, Sue: “Gothic Configuration of Gender”, en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 55-70.
- HOWELLS, Coral Ann: *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. Londres: University of London Press, 1978.
- HOYT, Charles Alva (Ed.): *Minor American Novelists*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1971.
- HUDDLE, David: “The Singular Voices of Flannery O’Connor”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 13, 2015, pp. 30-39.
- HUGHES, William: *Historical Dictionary of Gothic Literature*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2013.

- HUME, Robert D.: “Exuberant Gloom, Existential Agony, and Heroic Despair: Three Varieties of Negative Romanticism”, en THOMPSON, G. R. (Ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman, WA: Washington State University Press, 1974, pp. 109-127.
- HUMPHRIES, Jefferson: “Proust, Flannery O’Connor and the Aesthetic of Violence”, en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O’Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 111-124.
- HURLEY, Kelly: “Abject and Grotesque”, en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 137-146.
- HURLEY, Kelly: “British Gothic Fiction, 1885-1930”, en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 189-207.
- HYMAN, Stanley Edgar: *Flannery O’Connor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966.
- IBÁÑEZ IBÁÑEZ, José R.: “Alteridad y anamnesis en ‘The Artifical Nigger’ de Flannery O’Connor”, en *Lenguas modernas y su literatura*, Vol. 3, 2005, pp. 75-92
- IBÁÑEZ IBÁÑEZ, José Ramón: “De la ruptura de los formalismos a la experiencia fenomenológica de la ficción: la poética del relato corto sureño: Porter, Welty y O’Connor”, en RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (Coord.): *Fragmentos de realidad. Los autores y las poéticas del cuento en lengua inglesa*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015, pp. 45-61.

- INGEBRETSEN (Ed.): *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*. Armonk, NY: Sharpe, 1996.
- INGEBRETSEN: Edward J., S.J.: "Violence", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 935-940.
- INGRAFFIA, Brian: "'If Jesus existed I wouldn't be clear': Self-Torture in Flannery O'Connor", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 7, 2009, pp. 78-86.
- JACKSON, H. Bradley: "Alonzo and Melissa", en *New York Times Book Review* (3 de septiembre de 1904). (Disponible en http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9C07E4D91F3AE733A25750C0A96F9C946597D6CF).
- JACOBS, Robert D.: "Edgar Allan Poe", en RUBIN, Louis D. Jr., JACKSON, Blyden, MOORE, Rayburn S., SIMPSON, Lewis P. y YOUNG, Thomas Daniel (Eds.): *The History of Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985, pp. 127-135.
- JAMES, Henry: *Hawthorne*. Charleston, SC: BiblioLife, 2009.
- JEBB, John F.: "Crimes and Criminals", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 192-194.
- JOHANSEN, Ruthann Knechel: *The Narrative Secret of Flannery O'Connor. The Trickster as Interpreter*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 1994.

- JONES, Darryl: *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- JONES, Madison: "A Good Man's Predicament", en *The Southern Review*, 20, 1984, pp. 836-841.
- JUÁREZ, Luisa (Ed.): *Poe Alive in the Century of Anxiety*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2010.
- JUNG, Yonjae: "The Imaginary Double in Poe's 'William Wilson'", en *Lit: Literature Interpretation Theory*, Vol. 11, Nº. 4, 2000, pp. 385-402.
- KAFER, Peter: *Charles Brockden Brown's Revolution and the Birth of American Gothic*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- KANE, Richard: "Positive Destruction in the Fiction of Flannery O'Connor", en *The Southern Literary Journal*, Vol. 20, Nº. 1, 1987, pp. 45-60.
- KARNES, Rebecca S.: "'On Earth as in Heaven': The Potential, Peril, and Paradox of Community in Flannery O'Connor's 'The Life You Save May Be Your Own"', en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 4, 2006, pp. 122-130.
- KĘDRA-KARDELA, Anna y KOWALCZYK, Andrzej Slawomir (Eds.): *Expanding the Gothic Canon. Studies in Literature, Film and New Media*. Fráncfort: Peter Lang, 2014.
- KAHANE, Claire: "Gothic Mirrors and Feminine Identity", en *Centennial Review*, 24, Nº. 1, 1980, pp. 43-64.
- KAHANE, Claire: "The Gothic Mirror", en GARNER, Shirley Nelson (Ed.): *The (M)other Tongue : Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985, pp. 334-351.
- KENNELLY, Laura B.: "Exhortation in *Wise Blood*: Rhetorical Theory as an Approach to Flannery O'Connor", en RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff

(Eds.): *Flannery O'Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996, pp. 152-168.

- KERR, Elizabeth M.: *William Faulkner's Gothic Domain*. Port Washington, NY: National University Publications, 1979.
- KERR, Howard, CROWLEY, John William y CROW, Charles L. (Eds.): *The Haunted Dusk: American Supernatural Fiction, 1820-1920*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1983.
- KERRIDGE, Richard: "Popular Horror Fiction", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 218.
- KESSLER, Edward: *Flannery O'Connor and the Language of Apocalypse*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.
- KETCHIN, Susan: "Religion in Twentieth-Century Literature", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 733-736.
- KILCOURSE, George A. Jr.: *Flannery O'Connor's Religious Imagination. A World with Everything Off Balance*. Nueva York: Paulist Press, 2001.
- KING, David A.: "Hitched: The Similar Legacies of Flannery O'Connor and Alfred Hitchcock", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 11, 2013, pp. 50-69.
- KINNEY, Arthur F.: *Flannery O'Connor's Library. Resources of Being*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 2007.
- KIRK, Connie Ann: *Critical Companion to Flannery O'Connor. A Literary Reference to Her Life and Work*. Nueva York: Facts On File, 2008.

- KISSEL, Susan S.: "Voices in the Wilderness: The Prophets of O'Connor, Percy, and Powers", en *Southern Quarterly*, Vol. 18, Nº. 3, 1980, pp. 91-98.
- KNUTSON, Roslyn Lander: "A Faust in Eastrod Tennessee?", en *Publications of the Arkansas Philological Association*, Vol. 5- Nº. 2-3, 1979, pp. 16-22.
- KOEHLER, Sarah N.: *Redefining the Gothic: How the Works of Carson McCullers, Tennessee Williams & Flannery O'Connor Retained Gothic Roots and Shaped the Southern Gothic*. [MA Thesis presentada en Governors State University, en 2012].
- KOMSTA, Marta: "The Murder House, or the Archaic Mother in *American Horror Story*", en KĘDRA-KARDELA, Anna y KOWALCZYK, Andrzej Slawomir (Eds.): *Expanding the Gothic Canon. Studies in Literature, Film and New Media*. Fráncfort: Peter Lang, 2014, pp. 247-268.
- KREYLING, Michael: "Introduction", en KREYLING, Michael (Ed.): *New Essays on Wise Blood*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 1-24.
- KREYLING, Michael (Ed.): *New Essays on* Wise Blood. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- KROONEN, Guus: *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*. Leiden/Boston: Brill Academic Publishers, 2013.
- LACKEY, Sam: "'Into the Shadows of that Forest Land': The Ghostly Regionalism of William Gilmore Simms", en *The Simms Review*, vol. 20, Nº. 1-2, 2012, pp. 21-29.
- LAFFITE, Michel Pierre: "Gothic *Ennui*: On the Cultural Relevance of *The Picture of Dorian Gray* (1891), *Vathek* (1786), and *Interview with the Vampire* (1976)". (Disponible en https://vu-nl.academia.edu/MichelLaffite).

- LAKE, Christina Bieber: *The Incarnational Art of Flannery O'Connor*. Macon, GA: Mercer University Press, 2005.
- LANCASTER, Ashley Craig: "From Frankenstein's Monster to Lester Ballard: The Evolving Gothic Monster", en *The Midwest Quarterly*, Vol. 49, Nº. 2, 2008, pp. 132-148.
- ŁASZKIEWICZ, Weronika: "Perversity in the Selected Works of Edgar Allan Poe", en ŁOWCZANIN, Agnieszka y WIŚNIEWSKA, Dorota (Eds.): *All that Gothic*. Fráncfort: Peter Lang, 2014, pp. 13-23.
- LAWSON, Lewis A.: "A Collection of Statements", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 226-260.
- LEE, A. Robert: "A Darkness Visible: Gothic and the Case of Charles Brockden Brown", en LEE, A. Robert: *Gothic to Multicultural. Idioms of Imagining in America Literary Tradition*. Nueva York: Rodopi, 2009, pp. 23-43.
- LEE, A. Robert: *Gothic to Multicultural. Idioms of Imagining in America Literary Tradition*. Nueva York: Rodopi, 2009.
- LEE, A. Robert: "Southern Gothic", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 321-324.
- LE FANU, Joseph Sheridan: *Uncle Silas*. Londres: Penguin, 2000.
- LEVIN, Harry: *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*. Athens, OH: Ohio University Press, 1989.
- LEVINE, Paul: "Flannery O'Connor. The Soul of the Grotesque", en HOYT, Charles Alva (Ed.): *Minor American Novelists*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1971, pp. 95-117.

- LLOYD-SMITH, Allan: *American Gothic Fiction: An Introduction*. Nueva York: Continuum, 2004.
- LLOYD-SMITH, Allan: "American Gothic", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 267-275.
- LLOYD-SMITH, Allan: "Irving, Washington (1783-1859), en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 40-41.
- LLOYD-SMITH, Allan: "Nineteenth-Century American Gothic", en PUNTER, David (Ed.): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 109-121.
- LONGFELLOW, Henry Wardsworth: "Review of *Twice-Told Tales*", en *North American Review*, Nº. 45, 1837, pp. 59-73.
- LÓPEZ RAMÍREZ, Manuela: *Gothic Chiaroscuro in Nathaniel Hawthorne's* The House of the Seven Gables *and Toni Morrison's* Beloved. [Tesis doctoral presentada en la Universidad de Valencia, 2010]. (Disponible en http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/23473/lopez.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- LÓPEZ SANTOS, Miriam: "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica", en *SIGNA*, 19, 2010, pp. 273-292.
- ŁOWCZANIN, Agnieszka y WIŚNIEWSKA, Dorota (Eds.): *All that Gothic*. Fráncfort: Peter Lang, 2014.
- LUDWIN, Deanna: "O'Connor's Inferno: Return to the Dark Wood", en *Flannery O'Connor Bulletin*, Nº. 17, 1988, pp. 11-39.

- LUSTIG, T. J.: "Brown, Charles Brockden (1771-1810)", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 12-15.
- LUSTIG, T. J.: "James, Henry (1843-1916)", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 44-47.
- LUTWACK, Leonard: *The Role of Place in Literature*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1984.
- LYTTLE, David: "The Case Against Carwin", en *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 26, Nº. 3, 1971, pp. 257-269.
- MABBOTT, Thomas Ollive: "Introduction", en POE, Edgar A. [Ed. Thomas Ollive Mabbott]: *Tales and Sketches. Volume 1: 1831-1842*. Chicago: University of Illinois Press, 2000, pp. xv-xxvi.
- MACANDREW, Elizabeth: *The Gothic Tradition in Fiction*. Nueva York: Columbia University Press, 1979.
- MACKETHAN, Lucinda H.: "Happy Darky", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 327-328.
- MACKETHAN, Lucinda H.: "Novel, 1820 to 1865", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 573-578.
- MACKETHAN, Lucinda H.: "Plantation", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature.*

Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 649-650.

- MACKETHAN, Lucinda H.: "Plantation Fiction", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 650-652.
- MAGEE, Rosemary M. (Ed.): *Conversations with Flannery O'Connor*. Jackson, MS, University Press of Mississippi, 1987.
- MAINVILLE, Stephen: "Language and the Void: Gothic Landscapes in the Frontiers of Edgar Allan Poe", en MOGEN, David, SANDERS, Scott R. y KARPINSKI, Joanne B. (Ed.): *Frontier Gothic. Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1993, pp. 187-202.
- MALEBRANCHE, Nicolás: *Acerca de la investigación de la verdad. Donde se trata la naturaleza del espíritu del hombre y del uso que debe hacerse de él para evitar el error en las ciencias*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2009.
- MALEBRANCHE, Nicolás: *Conversaciones sobre la Metafísica y la Religión*. Madrid: Encuentro, 2006.
- MALIN, Irving: "Flannery O'Connor and the Grotesque", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 108-122.
- MALIN, Irving: "American Gothic Images", en *Mosaic*, Vol. 6, Nº. 3, 1973, pp. 145-171.

- MALIN, Irving: *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- MANDEL, Joe: "Mystery and Detective Fiction", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 518-520.
- MANNING, Susan: "Introduction", en IRVING, Washington: *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon, Gent.*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. vii-xxix.
- MARINOVICH, Sarolta: "The Discourse of the Other: Female Gothic in Contemporary Women's Writing", en *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum*, Vol. 21, Nº. 1, 1994, pp. 189-205.
- MARKS, W. S., III: "Advertisements for Grace: Flannery O'Connor's 'A Good Man Is Hard to Find'", en *Studies in Short Fiction*, 4, 1966, pp. 19-27.
- MARTIN, Carter W.: "Editor's Note", en O'CONNOR, Flannery: *The Presence of Grace and Other Book Reviews* [Ed. Carter W. Martin; compiladas por Leo J. Zuber]. Athens, GA: University of Georgia Press, 2008, pp. 9-10.
- MARTIN, Carter W.: "Introduction", en O'CONNOR, Flannery: *The Presence of Grace and Other Book Reviews* [Ed. Carter W. Martin; compiladas por Leo J. Zuber]. Athens, GA: University of Georgia Press, 2008, pp. 1-8.
- MARTIN, Carter W.: *The True Country: Themes in the Fiction of Flannery O'Connor*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 1969.
- MARTIN, Regis: *Unmasking the Devil: Dramas of Sin and Grace in the World of Flannery O'Connor*. Nueva York: Gateway to Literature, 2005.
- MARTIN, Robert K.: "Haunted by Jim Crow. Gothic Fictions by Hawthorne and Faulkner", en MARTIN, Robert K. y SAVOY, Eric: *American Gothic: New*

Interpretations in a National Narrative. Iowa City: University of Iowa Press, 1998, pp. 129-142.

- MARTIN, Robert K. y SAVOY, Eric: *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.
- MARTIN, Terence (Ed.): "Part Two 1810-1865", en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 203-462.
- MARTÍN GARZO, Gustavo: "Contra el lector cansado", en O'CONNOR, Flannery: *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2015, pp. 7-12.
- MASSÉ, Michelle A.: *In the Name of Love: Women, Masochism, and the Gothic*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- MATTHEWS, John T.: "The Southern Renaissance and the Faulknerian South", en MONTEITH, Sharon (Ed.): *The Cambridge Companion to The Literature of the American South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 116-131.
- MATTHIESSEN, Francis Otto: *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010.
- MAY, John R.: *The Pruning Word: The Parables of Flannery O'Connor*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1976.
- MCCARTHY, Jennifer Lynn: *Southern Gothic Gets Odd. Brave Dreams + Odd Facts*. SGN: 2014.
- MCEVOY, Emma y SPOONER, Catherine: "Gothic Concepts", en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 127-128.

- MCEVOY, Emma: “Gothic and the Romantics”, en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 19-28.
- MCEVOY, Emma: “Gothic Traditions”, en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp.7-9.
- MCFARLAND, Dorothy Fuck: *Flannery O’Connor*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1976.
- MCGANN, Jerome: *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- MCGILL, Robert: “The Life You Write May Be Your Own: Epistolary Autobiography and the Reluctant Resurrection of Flannery O’Connor”, en *Southern Literary Journal*, Vol. 36, Nº. 2, 2004, pp. 31-46.
- MCHANEY, Pearl Amelia: “Southern Women Writers and Their Influence”, en MONTEITH, Sharon (Ed.): *The Cambridge Companion to The Literature of the American South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 132-145.
- MCHANEY, Thomas L.: “William Gilmore Simms”, en BRUCCOLI, Matthew (Ed.): *Essays on Classic American Writers*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1973, pp. 173-190.
- MCILWAINE, Shields: *The Southern Poor-White from* Lubberland *to* Tobacco Road. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1939.
- MCINTYRE, Clara F.: “Were the ‘Gothic Novels’ Gothic?”, en *PMLA*, Vol. 36, Nº. 4, 1921, pp. 644-667.
- MCINTYRE, Rebecca C.: “Promoting the Gothic South”, en *Southern Cultures*, vol. 11, 2, 2005, pp. 33-61, 113.

- MCKEE, Kathryn B.: "Region, Genre and the Nineteenth Century South", en MONTEITH, Sharon (Ed.): *The Cambridge Companion to The Literature of the American South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 11-25.
- MCKENZIE, Barbara: *Flannery O'Connor's Georgia*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1980.
- MCMULLEN, Joanne Halleran: *Writing against God. Language as Message in the Literature of Flannery O'Connor*. Macon, GA: Mercer University Press, 1996.
- MEEHAN, Elizabeth: *Twentieth-Century American Writers*. Bihar: Lucent Books, 2000.
- MELLARD, James M.: "Framed in the Gaze: Haze, *Wise Blood*, and Lacanian Reading", en KREYLING, Michael (Ed.): *New Essays on Wise Blood*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 51-69.
- MEYERS, Helene: *Femicidal Fears: Narratives of the Female Gothic Experience*. Albany, NY: State University of New York Press, 2001.
- MICHAELS, J. Ramsey: "A 'World with Devils Filled': The Hawkes-O'Connor Debate Revisited", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 6, 2008, pp. 119-134.
- MICHASIW, Kim Ian: "Some Stations of Suburban Gothic", en MARTIN, Robert K. y SAVOY, Eric: *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998, pp. 237-257.
- MICHAUD, Marilyn: *Republicanism and the American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- MIGHALL, Robert: "Gothic Cities", en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 54-62.

- MILBANK, Alison: “Female Gothic”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 120-124.
- MILBANK, Alison: “The Sublime”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 235-240.
- MILES, Robert: “Abjection, Nationalism and the Gothic”, en BOTTING, Fred (Ed.): *The Gothic*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001, pp. 47-70.
- MILES, Robert: “Ann Radcliffe and Matthew Lewis”, en PUNTER, David (Ed.): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 41-57.
- MILES, Robert: “Eighteenth-Century Gothic”, en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 10-18.
- MILES, Robert: “The Eye of Power. Ideal Presence and Gothic Romance”, en *Gothic Studies*, Vol. 1, Nº. 1, 1999, pp. 10-30.
- MILES, Robert: “The Gothic and Ideology”, en HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar (Eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Nueva York: MLA, 2003, pp. 58-65.
- MILES, Robert: “Hawthorne, Nathaniel (1804-64)”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 30-34.
- MILLES, Robert: “The 1790s: the effulgence of Gothic”, en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 41-62.

- MILLS, Jerry Leath: "Equine Gothic: The Dead Mule as Generic Signifier in Southern Literature of the Twentieth Century", en *The Southern Literary Journal*, Vol. 29, Nº. 1, 1996, pp. 2-17.
- MIRÓ LÓPEZ, Susana: *El sentido del sufriemiento en la obra de Flannery O'Connor*. [Tesis Doctoral presentadaa en la Universidad Francisco de Vitora, junio de 2010].
- MOGEN, David: "Frontier Myth and American Gothic", en *Genre*, Nº. 14, 1981, pp. 329-346.
- MOGEN, David, SANDERS, Scott R. y KARPINSKI, Joanne B. (Ed.): *Frontier Gothic. Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1993.
- MOMADAY, N. Scott: "The Native Voice", en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 5-15.
- MONTEITH, Sharon: "Introduction: Mapping the Figurative South", en MONTEITH, Sharon (Ed.): *The Cambridge Companion to The Literature of the American South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 1-10.
- MONTEITH, Sharon (Ed.): *The Cambridge Companion to The Literature of the American South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- MONTERO Y GAMÍNDEZ, María Isabel: *Flannery O'Connor: su tratamiento del Mal*. [Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 1984].
- MONTGOMERY, Marion: "Of Cloaks and Hats and Doublings in Poe and Flannery O'Connor", en *South Carolina Review*, Vol. 11, Nº. 1, 1978, pp. 60-69.

- MONTGOMERY, Marion: "The Poet and the Disquieting Shadow of Being: Flannery O'Connor's Voegelian Dimension", en *The Intercollegiate Review*, 1977, pp. 3-14.
- MONTGOMERY, Marion: *Why Flannery O'Connor Stayed Home*. La Salle, IL: Sherwood Sugden & Company Publishers, 1981.
- MONTGOMERY, Marion: *Why Poe Drank Liquor*. La Salle, IL: Sherwood Sugden & Company Publishers, 1983.
- MONTGOMERY, Travis: "Poe's Oriental Gothic. 'Metzengerstein' (1832), 'The Visionary' (1834), 'Berenice' (1835), the Imagination, and Authorship's Perils", en *Gothic Studies*, Vol. 12, Nº. 2, 2011, pp. 4-28.
- MOONEY, Stephen L.: "Poe's Gothic Waste Land", en CARLSON, Eric W. (Ed.): *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970, pp. 278-297.
- MOORE, Harry T.: "Preface", en MALIN, Irving: *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968, pp. vii-xii.
- MOORE, Rayburn S.: "Georgia, Literature of", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 294-302.
- MORA GONZÁLEZ, Lucía y RIGAL ARAGÓN, Margarita (Coords.): *Revisión del canon literario norteamericano: 1607?-1890*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- MORAN, Leslie J.: "Law and the Gothic Imagination", en BOTTING, Fred (Ed.): *The Gothic*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001, pp. 87-109.

- MORGAN, Jack: *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2002.
- MORISON, Samuel Eliot, COMMAGER, Henry Steele y LEUCHTENBURG, William E.: *A Concise History of the American Republic*. Nueva York: Oxford University Press, 1983.
- MORRIS, J. Allen: "The Stories of William Gilmore Simms", en *American Speech*, Vol. 22, Nº. 1, 1947, pp. 46-53.
- MORRIS, Richard B. (Ed.): *Encyclopedia of American History*. Nueva York: Harper & Brother Publishers, 1953.
- MORRISON, Linda Kaye McCloud: *The Devil's Territory: The Function of the Devil Figure in Flannery O'Connor's Fiction*. [Thesis presentada en la University of Houston, en 1973].
- MOSS, William: "The Fall of the House, from Poe to Percy: The Evolution of an Enduring Gothic Convention", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 177-188.
- MULLER, Gilbert H.: *Nightmares and Visions. Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1972.
- MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- MULVEY-ROBERTS, Marie: *The Handbook to Gothic Literature*. Nueva York: New York University Press, 1998.
- MURPHY, Bernice M.: "'Identical Boxes Spreading like Gangrene': Defining the Suburban Gothic", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 315-327.

- MURPHY, Bernice M.: *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2013.
- MURPHY, Bernice M.: *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2009.
- NADAL, Marita: "Aberrations, Instabilities and Mythoclasm in the Tales of Flannery O'Connor", en *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Nº. 57, 2008, pp. 181-193.
- NASHE, Thomas: *The Terrors of the Night*. Londres: Penguin, 2015.
- NASSAR, Christopher S.: "Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and *Salome*", en *The Explicator*, Vol. 53, Nº. 4, pp. 1995, pp. 217-220.
- NISLY, Paul W.: "The Mystery of Evil: Flannery O'Connor's Gothic Power", en *Flannery O'Connor Bulletin*, Nº. 11, 1982, pp. 25-35.
- NISLY, Paul W.: "Wart Hogs From Hell: The Demonic and the Holy in Flannery O'Connor's Fiction", en *Ball State University Forum*, Vol. 22, Nº. 3, 1981, pp. 45-50.
- NEWBURGER, Laurie Gurney: *Holy Violence: The Puritan Influence on Flannery O'Connor*. [Tesis doctoral presentada en Fordham University, 1995].
- NOBLE, Marianne: "An Ecstasy of Apprehension. The Gothic Pleasures of Sentimental Fiction", en MARTIN, Robert K. y SAVOY, Eric: *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998, pp. 163-182.
- OATES, Joyce Carol: *New Heaven, New Earth: The Visionary Experience in Literature*. Nueva York: The Vanguard Press, Inc., 1974.

- O'GORMAN, Farrell: *Peculiar Crossroads. Flannery O'Connor, Walker Percy, and Catholic Vision in Postwar Southern Fiction*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2004.
- O'GORMAN, Farrell: "Irish Catholics", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 378-379.
- O'HARA, Daniel T.: "Modernism's Ghosts", en *Journal of Modern Literature*, Vol. 26, Nº. 3/4, 2003, pp. 154-158.
- ORVELL, Miles: *Flannery O'Connor: An Introduction*. Oxford, MS: University Press of Mississippi, 1991.
- OWSLEY, Frank Lawrence: "The Irrepressible Conflict", en DAVIDSON, Donald, FLETCHER, John Gould, KLINE, Henry Blue, LANIER, Lyle H., LYTLE, Andrew Nelson, NIXON, Herman Clarence, OWSLEY, Frank Lawrence, RANSOM, John Crowe, TATE, Allen, WADE, John Donald, WARREN, Robert Penn, YOUNG, Stark: *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, pp. 61-91.
- PALMER, Louis: "Bourgeois Blues: Class, Whiteness, and Southern Gothic in Early Faulkner and Caldwell", en *The Faulkner Journal*, Vol. 22, Nº. 1/2, 2006, pp. 120-139.
- PALMER III, Louis H.: "Southern Gothic and Appalachian Gothic: A Comparative Look at Flannery O'Connor and Cormac McCarthy", en *Journal of the Appalachian Studies Association*, Vol. 3, 1991.

- PAULSON, Suzanne Morrow: "Apocalypse of Self, Resurrection of the Double: Flannery O'Connor's *The Violent Bear It Away*", en RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff (Eds.): *Flannery O'Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996, pp. 121-138.
- PAULSON, Suzanne Morrow: *Flannery O'Connor: A Study of the Short Fiction*. Boston: G. K. Hall, 1988.
- PEPETONE, Gregory G: *Gothic Perspectives on the American Experience*. Nueva York: Lang, 2003.
- PERRY, Dennis R. y SEDERHOLM, Carl H.: *Poe, "*The House of Usher*" and the American Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- PETERSEN, Marc: *The Parallel Mysteries of Grace and Place in Flannery O'Connor's* Wise Blood. [MA Thesis presentada en San Jose State University, en 1990].
- PILTER, Lauri: *Southern Gothic: The Development of the Depiction of Violence and Spiritual Degeneration in the Works of William Faulkner and Comarc McCarthy*. [MA Thesis presentada en University of Tartu, en 2004].
- PIÑERO GIL, Eulalia: "La pasión estética de Hester Prynne en *The Scarlet Letter*", en GURPEGUI, José Antonio (Ed.): *Amor, odio y violencia en la literatura norteamericana*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1994, pp. 247-257.
- PIÑERO GIL, Eulalia: "Los fantasmas no se ven, se sienten: Edith Wharton y el relato gótico de mujeres", conferencia pronunciada en el "II Congreso de Arte, Literatura y Cultura Gótica Urbana" el 23 de mayo de 2013.

- PIPER, Wendy: "The Hubris of the Sacred Self: Evocations of the Tragic in the Christian Vision of Flannery O'Connor", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 1, 2001-2002, pp. 26-31.
- PLATZNER, Robert L. y HUME, Robert D.: "'Gothic versus Romantic': A Rejoinder", en *PMLA*, Vol. 86, Nº. 2, 1971, pp. 266-274.
- POLLIN, Burton R.: *Poe's Seductive Influence on Great Writers*. Nueva York: iUniverse, Inc., 2004.
- PORTE, Joel: "In the Hands of an Angry God: Religious Terror in Gothic Fiction", en THOMPSON, G. R. (Ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman, WA: Washington State University Press, 1974, pp. 42-64.
- POZUELO YVANCOS, José María: "La teoría literaria en el siglo XX", en VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 69-98.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- POZUELO YVANCOS, José María: "Teoría de la narración", en VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 219-240.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 2010.
- PRENATT, Diane: "Simulation and the Authentic Self: Issues of Identity in Works by Flannery O'Connor and Mary Gordon", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 3, 2005, pp. 39-48.

- PRITCHARD, Allan: "The Urban Gothic of *Bleak House*", en *Nineteenth-Century Literature*, 45, 4, 1991, pp. 432-452.
- PROCHÁZKA, Martin: "American Ruins and the Ghost Town Syndrome", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 29-40.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.
- PROWN. Katherine Hemple: *Revising Flannery O'Connor. Southern Literary Culture and the Problem of Female Authorship*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 2001.
- PUNDAY, Daniel: "Narrative Performance in the Contemporary Monster Story", en *The Modern Language Review*, Vol. 97, Nº. 4, 2002, pp. 803-820.
- PUNTER, David (Ed.): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000.
- PUNTER, David (Ed.): *A New Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2012.
- PUNTER, David: *Gothic Pathologies: The Text, the Body, and the Law*. Nueva York: St. Martin's, 1998.
- PUNTER, David: "Gothic, Theory, Dream", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 16-28.
- PUNTER, David y BRONFEN, Elisabeth: "Gothic: Violence, Trauma and the Ethical", en BOTTING, Fred (Ed.): *The Gothic*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001, pp. 7-21.
- PUNTER, David: *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. Londres: Longman, 1996.

- PUNTER, David: "The Uncanny", en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 129- 136.
- PUNTER, David: "Terror", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 243-249.
- PUNTER, David y BYRON, Glennis: *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*. Nueva York: St. Martin's, 1999.
- PUNTER, David y BYRON, Glennis: *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2011.
- PYLE, Norma S.: *Southern Gothic: A Summary of Literary Uses*. [Thesis presentada en la University of Illinois, en 1970].
- QUINN, Sister M. Bernetta. O.S.F.: "Flannery O'Connor, a Realist of Distances", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 157-183.
- RADCLIFFE, Ann: "On the Supernatural in Poetry", en *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, 1826, pp. 145-152.
- RAGEN, Brian Abel: *A Wreck on the Road to Damascus: Innocence, Guilt, & Conversion in Flannery O'Connor*. Chicago: Loyola University Press, 1989.
- RAMAKRISHNA, D.: *Gothic Resonances. Poe and the Modern American Fiction*. Delhi: Prestige Books International, 2014.
- RANSOM, John Crowe: "Reconstructed but Unregenerate", en DAVIDSON, Donald, FLETCHER, John Gould, KLINE, Henry Blue, LANIER, Lyle H., LYTLE, Andrew Nelson, NIXON, Herman Clarence, OWSLEY, Frank Lawrence, RANSOM, John Crowe, TATE, Allen, WADE, John Donald, WARREN, Robert Penn, YOUNG, Stark: *I'll Take My Stand. The South and the*

Agrarian Tradition. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, pp. 1-27.

- RAPER, Julius Rowan: "Puritanism", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 696-697.
- RATH, Sura P.: "Introduction", en RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff (Eds.): *Flannery O'Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996, pp. 1-11.
- RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff (Eds.): *Flannery O'Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996.
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las nobles artes: Para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores: contiene todos los términos... De la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado... Según el método del Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788.
- REINICHE, Ruth: "An Untapped Legacy: Flannery O'Connor's Ruby in 'A Stroke of Good Fortune' and in the Manuscript of *Wise Blood*", en *Flannery O'Connor Review*, vol. 9, 2011, pp. 83-93.
- RICHARDS, Jeffrey H.: "Puritan Writers", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 697-699.
- RICHTER, David H.: "The Gothic Impulse: Recent Studies", en *Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction*, 11, 1983.

- RIDGELY, J. V.: William Gilmore Simms. Nueva York: Twayne Publishers, Inc., 1962.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita: *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita: "Inicios del cuento estadounidense: el nacimiento romántico de una tradición", en RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (Coord.): *Fragmentos de realidad. Los autores y las poéticas del cuento en lengua inglesa*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015, pp. 11-25.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita: "Introducción general", en POE, Edgar Allan [Ed. Margarita Rigal Aragón]: *Narrativa completa*. Madrid: Cátedra, 2011, pp. 11-104.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita: "La narración policíaca: el nacimiento de un género", en BRAVO CASTILLO, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II. El siglo XIX: los grandes maestros*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 963-1007.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita: "La 'verdad' sobre el caso del señor Edgar Poe", en *Revista de Filología*, Nº. 28, 2010, pp. 123-139.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita: "Lo gótico y lo cómico", en RIGAL ARAGÓN, Margarita (Ed.): *Los legados de Poe*. Madrid: Síntesis, 2011, pp. 17-35.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita (Ed.): *Los legados de Poe*. Madrid: Síntesis, 2011.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita: "The Thousand-and-Second Dupin of Edgar A. Poe", en GONZÁLEZ MORENO, Beatriz y RIGAL ARAGÓN, Margarita

(Eds.): *A Descent into Edgar Allan Poe and His Works: The Bicentennial*. Berna: Peter Lang, 2010, pp. 47-58

- RIGAL ARAGÓN, Margarita y MARÍN RUIZ, Ricardo: "Pain and 'Mourning' in Poe's Tales", en *Cultural and Religious Studies*, vol. 2, Nº. 4, April 2014, pp. 205-213.
- RILEY, Jennifer: *The Role of Perversity in the Short Stories of Flannery O'Connor and Edgar Allan Poe*. [Thesis presentada en Ohio State University, 1996].
- RINGE, Donald A: *American Gothic: Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1982.
- RINGEL, Faye: *New England's Gothic Literature: History and Folklore of the Supernatural from the Seventeenth through the Twentieth Centuries*. Lewiston, ME: Mellen Press, 1995.
- RINGEL, Faye: "New England Gothic", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 139-150.
- RIQUELME, John Paul: "Modernist Gothic", en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 20-36.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María: *Historia de la literatura universal II. Desde el Barroco hasta nuestros días*. Madrid: Gredos, 2007.
- ROBERTSON, Sarah: "Poverty and Progress", en MONTEITH, Sharon (Ed.): *The Cambridge Companion to The Literature of the American South*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 104-115.
- ROBILLARD, Douglas (Ed.): *American Supernatural Fiction: From Edith Wharton to the Weird Tales Writers*. Nueva York: Garland, 1996.

- ROBILLARD, Douglas Jr.: "Flannery O'Connor and the Tragedy of the South", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 1, 2001-2002, pp. 94-98.
- ROBILLARD, Douglas Jr.: *The Critical Response to Flannery O'Connor*. Westport, CT: Praeger, 2004.
- ROBILLARD, Douglas Jr.: "The Mystery of Children's Suffering in *Wise Blood* and *A Memoir of Mary Ann*", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 7, 2009, pp. 69-77.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (Coord.): *Fragmentos de realidad. Los autores y las poéticas del cuento en lengua inglesa*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.
- ROHMAN, Chad: "Awful Mystery: Flannery O'Connor as Gothic Artist", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 279-289.
- ROSE, H. J.: *A Handbook of Greek Mythology*. Londres: Routledge, 1990.
- ROSENTHAL, Bernard (Ed.): *Critical Essays on Charles Brockden Brown*. Boston: G. K. Hall & Co., 1981, pp. 104-125.
- ROSENTHAL, Bernard (Ed.): *Records of the Salem Witch-Hunt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- ROSENTHAL, Bernard: "The Voices of *Wieland*", en ROSENTHAL, Bernard (Ed.): *Critical Essays on Charles Brockden Brown*. Boston: G. K. Hall & Co., 1981, pp. 104-125.
- ROY, Cody: "A Hazing of 1950s American Sexuality: Flannery O'Connor's *Wise Blood* and Vladimir Nabokov's *Lolita*", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 1, 2001-2002, pp. 87-92.

- RUBIN, Louis D. Jr., JACKSON, Blyden, MOORE, Rayburn S., SIMPSON, Lewis P. y YOUNG, Thomas Daniel (Eds.): *The History of Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.
- RUBIN, Louis D. Jr.: "Flannery O'Connor and the Bible Belt", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 49-72.
- RUBIN, Louis D. Jr.: *The Literary South*. Nueva York: John Wiley & Sons, 1979.
- RUSS, Joanna: "Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic", en *Journal of Popular Culture*, Vol. 6, Nº. 4, 1973, pp.666-691.
- RUST, Richard D.: "American Renaissance", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, p. 33.
- SAGE, Victor: "Gothic Novel", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 146-154.
- SAGE, Victor (Ed.): *The Gothick Novel*. Londres: MacMillan, 1990.
- SAGE, Victor y LLOYD-SMITH, Allan (Eds.): *Modern Gothic. A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- SAMWAY, Patrick S.J.: "Short Story. World War II to Present", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 790-796.

- SANFORD, Charles L.: “Edgar Allan Poe”, en CARLSON, Eric W. (Ed.): The *Recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970, pp. 297-307.
- SANTRAUD, Jeanne-Marie (Ed.): *Le Sud et autres points cardinaux: actes du colloque de 1984*. París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1987.
- SAVOY, Eric: “The Face of the Tenant. A Theory of American Gothic”, en MARTIN, Robert K. y SAVOY, Eric: *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998, pp. 3-19.
- SAVOY, Eric: “The rise of American Gothic”, en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 167-188.
- SAXTON, Benjamin: “From the Incarnational to the Grotesque in ‘Revelation,’ ‘Parker’s Back,’ and Dostoevsky’s *Crime and Punishment*”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 10, 2012, pp. 97-111.
- SCHEMMEL, William: “Middle Georgia Gothic”, en *Parade Magazine Atlanta Weekly*, 1989, pp. 8-11.
- SCHLEIFER, Ronald: “Rural Gothic”, en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O’Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 81-91.
- SCHLEIFER, Ronald: “Rural Gothic: The Stories of Flannery O’Connor”, en *Modern Fiction Studies*, 28, 1982, pp. 475-485.
- SCHLEIFER, Ronald: “Rural Gothic: The Sublime Rethoric of Flannery O’Connor”, en MOGEN, David, SANDERS, Scott R. y KARPINSKI, Joanne B. (Ed.): *Frontier Gothic. Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1993, pp. 175-186.

- SCHMIDT, Leigh Eric: "From Demon Possession to Magic Show: Ventriloquism", en *Religion, and the Enlightenment. Church History: Studies in Christianity and Culture*, 67, 1998, pp 274-304.
- SCOFIELD, Martin: *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SCOUTEN, Kenneth: "The Schoolteacher as a Devil in *The Violent Bear It Away*", en *Flannery O'Connor Bulletin*, Nº. 12, 1983, pp. 35-46.
- SEEL, Cynthia L.: *Ritual Performance in the Fiction of Flannery O'Connor*. Rochester, NY: Camden House, 2001.
- SEELYE, John: "Charles Brockden Brown and Early American Fiction", en SHEA, Daniel B. (Ed.): "Part One: Beginnings to 1810", en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 1-202, pp. 168-186.
- SENABRE, Ricardo: "Filología y ciencia de la literatura", en VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 47-68.
- SENABRE, Ricardo: "La comunicación literaria", en VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 147-163.
- SESSIONS, William: "A Correspondence", en FRIEDMAN, Melvin J. y LAWSON, Lewis A. (Eds.): *The Added Dimension. The Art and Mind of Flannery O'Connor*. Nueva York: Fordham University Press, 1966, pp. 209-225.
- SHAW, Bradley: "Baptizing Boo: Religion in the Cinematic Southern Gothic", en *Mississippi Quarterly*, vol. 63, 3/4, 2010, pp. 445-476.

- SHAW, Mary Neff: "'The Artificial Nigger': A Dialogical Narrative", en RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff (Eds.): *Flannery O'Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996, pp. 139-151.
- SHEA, Daniel B. (Ed.): "Part One: Beginnings to 1810", en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 1-202.
- SHILLINGSBURG, Peter L.: "Antebellum American Literature from Natchez to Charleston", en *Southern Quarterly*, vol. 41, nº. 2, 2003, pp. 5-10.
- SHLOSS, Carol: "Epiphany", en BLOOM, Harold (Ed.): *Flannery O'Connor*. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 65-80.
- SHLOSS, Carol: *Flannery O'Connor's Dark Comedies: The Limits of Inference*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1980.
- SHELTON, Frank W.: "Novel, World War II to Present", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 592-598.
- SIMONS, John W.: "A Case of Possesion", en *Commonweal*, 1952, pp. 297-298.
- SIMPSON, Melissa: *Flannery O'Connor. A Biography*. Westport, CT: Greenwood Press, 2005.
- SINGLETON, Scott A.: "The Action of Grace in Territory Held by the Devil: Flannery O'Connor and Cormac McCarthy", en *The Kennesaw Journal of Undergraduate Research*, vol. 2, Nº. 1, 2012, pp. 1-18.

- SIVILS, Matthew Wynn: "Indian Captivity Narratives and the Origins of American Frontier Gothic", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 84-95.
- SLOAN, Gary: "Mystery, Magic, and Malice: O'Connor and The Misfit", en *Journal of the Short Story in English*, Nº. 30, 1998, pp. 1-9.
- SMALL, Helen: "Madness", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 199-203.
- SNODGRASS, Mary Ellen: *Encyclopedia of Gothic Literature*. Nueva York: Sonlight Christian, 2004.
- SMITH, Andrew: "Gothic and the Victorian *fin de siècle*, 1880-1900", en TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014, pp. 124-149.
- SMITH, Andrew: "Hauntings", en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 147-154.
- SMITH, David: "The Gothic Temple: Epistemology and Revolution in Charles Brockden Brown's *Wieland*", en *Gothic Studies*, Vol. 18, Nº. 2, 2016, pp. 1-17.
- SMITH, Suzanne: *Backwoods Odyssey: Flannery O'Connor's* The Violent Bear It Away. [Thesis presentada en la University of Virginia, en 1968].
- SNOW, Ollye T.: *The Function of the Gothic Conventions in the Fiction of Flannery O'Connor*. [Thesis presentada en Ohio State University, 1963].
- SNOW, Ollye Tine: "The Functional Gothic of Flannery O'Connor", en *Southwest Review*, Vol. 50, Nº. 3, 1965, pp. 286-299.
- SONSOR, Anna: *A Passion for Consumption: The Gothic Novel in America*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 2001.

- SPALTRO, Kathleen: “When We Dead Awaken: Flannery O’Connor’s Debt to Lupus”, en *Flannery O’Connor Bulletin*, Nº. 20, 1991, pp. 33-44.
- SPIVEY, Ted R.: *Flannery O’Connor: the Woman, the Thinker, the Visionary*. Macon, GA: Mercer University Press, 1995.
- SPOONER, Catherine: *Contemporary Gothic*. Londres: Rekation Books, 2006.
- SPOONER, Catherine: “Gothic in the Twentieth Century”, en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 38-47.
- SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma: “Gothic Locations”, en SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007, pp. 51-53.
- SPOONER, Catherine y MCEVOY, Emma (Eds.): *The Routledge Companion to Gothic*. Londres: Routledge, 2007.
- SPRINGER, Haskell: “Washington Irving and the Knickerbocker Club”, en MARTIN, Terence (Ed.): “Part Two 1810-1865”, en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 203-462, pp. 229-239.
- SRIGLEY, Susan: *Flannery O’Connor’s Sacramental Art*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2004.
- SRIGLEY, Susan: “O’Connor and the Mystics: St. Catherine of Genoa’s Purgatorial Vision in ‘Revelation’”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 2, 2003-2004, pp. 40-52.
- SRIGLEY, Susan: “Penance and Love in Wise Blood: Seeing Redemption?”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 7, 2009, pp. 94-100.

- STALLINGS, Sylvia: “Young Writer With a Bizarre Tale to Tell”, en *New York Herald Tribune Book Review*, 1952, p. 3.
- ST. ARMAND, Barton Levi: “The ‘Mysteries’ of Edgar Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature”, en THOMPSON, G. R. (Ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman, WA: Washington State University Press, 1974, pp. 65-93.
- STEPHENS, Martha: *The Question of Flannery O’Connor*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1973,
- STEVENS, Jason: “John Huston’s Adaptation of *Wise Blood* and Hollywood’s Response to the New South”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 12, 2014, pp. 99-116.
- STODDART, Helen: “The Demonic”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 116-118.
- STODDART, Helen: “Hero-Villain”, en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 176-180.
- SUTHERLAND, Helen: “Wide Webs of Fear: American Gothic Fiction and Its British Counterparts”. (Disponible en http://www.iash.ed.ac.uk/star/archive/Papers/Sutherland_WideWebsofFear.pdf).
- SYKES, John D. Jr.: *Flannery O’Connor, Walker Percy, and the Aesthetic of Revelation*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 2007.
- SYKES, John D. Jr.: “Two Natures: Chalcedon and Coming-of-Age in O’Connor’s ‘A Temple of the Holy Ghost’”, en *Flannery O’Connor Review*, Vol. 5, 2007, pp. 89-98.

- TATAR, Maria M.: "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny", en *Comparative Literature*, vol. 33, Nº. 2, 1981, pp. 167-182.
- TATE, J. O.: "A Good Source Is Not So Hard to Find", en *The Flannery O'Connor Bulletin*, 9, 1980, pp. 98-103.
- TAYLOR, Michael J. H.: "A Note on the First Narrator of 'The Turn of the Screw'", en *American Literature*, Vol. 53, Nº. 4, 1982, pp. 717-722.
- THIEMANN, Fred R.: "Roman Catholics", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 742-744.
- THOMAS, Dwight y JACKSON, David K.: *The Poe Log. A Documentary Life of Edgar Allan Poe 1809-1849*. Nueva York: G. K. Hall & Co., 1987.
- THOMSON, Douglass H.: "Charles Brockden Brown (1771-1810)", en THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. y FRANK, Frederick S. (Eds.): *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002, pp. 76-82.
- THOMSON, Douglass H.: "Flannery O'Connor (1925-1964)", en THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. y FRANK, Frederick S. (Eds.): *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002, pp. 315-320.
- THOMSON, Douglass H.: "Henry James (1843-1916)", en THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. y FRANK, Frederick S. (Eds.): *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002, pp. 202-211.

- THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. y FRANK, Frederick S. (Eds.): *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- THOMPSON, G. R. (Ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Olympia, WA: Washington State University Press, 1974.
- THOMPSON, G. R.: "Edgar Allan Poe and the Writers of the Old South", en MARTIN, Terence (Ed.): "Part Two 1810-1865", en ELLIOT, Emory (Ed.): *Columbia Literary History of the United States*. Nueva York: Columbia University Press, 1988, pp. 203-462, pp. 262-277.
- THOMPSON, G. R.: "Introduction: Romanticism and the Gothic Tradition", en THOMPSON, G. R. (Ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romaticism*. Pullman, WA: Washington State University Press, 1974, pp. 1-10.
- THOMPSON, G. R. (Ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romaticism*. Pullman, WA: Washington State University Press, 1974.
- THOMPSON, Terry: "The Killers in O'Connor's 'A Good Man Is Hard To Find'", en *Notes on Contemporary Literature*, Vol. 16, Nº. 4, 1986, p. 4.
- TOMPKINS, Jane: *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. Nueva York: Oxford University Press, 1985.
- TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014.
- TOWNSHEND, Dale: "Terror and Wonder. The Gothic Imagination", en TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014, pp. 10-37.

- TRACY, Ann B.: "Contemporary Gothic", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 109-111.
- TRUFFIN, Sherry R.: "'Gigantic Paradox, Too… Monstrous for Solution': Nightmarish Decmocracy and the Schoolhouse Gothic from 'Willima Wilson' to *The Secret History*", en CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 164-176.
- TWITCHELL, James B.: *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- TYLOR, A: *American Colonies: The Setting of North America*. Nueva York: Penguin, 2002.
- VARNADO, S. L.: *Haunted Presence: The Numinous in Gothic Fiction*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1987.
- VARNADO, S. L.: "The Idea of Numinous in Gothic Literature", en THOMPSON, G. R. (Ed.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman, WA: Washington State University Press, 1974, pp. 11-21.
- VEEDER, William: "The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive?", en MARTIN, Robert K. y SAVOY, Eric: *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998, pp. 20-39.
- VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994.

- VILLANUEVA, Darío: "Literatura comparada y teoría de la literatura", en VILLANUEVA, Darío (Coord.): *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 99-127.
- VILLAR RASO, Manuel: "Reflexiones sobre la violencia", en GURPEGUI, José Antonio (Ed.): *Amor, odio y violencia en la literatura norteamericana*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1994, pp. 319-328.
- VOLLER, Jack G.: *The Supernatural Sublime. The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press, 1994.
- VOLLER, Jack G.: "Washington Irving (1783-1859)", en THOMSON, Douglass H., VOLLER, Jack G. y FRANK, Frederick S. (Eds.): *Gothic Writers. A Critical and Bibliographical Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002, pp. 195-201.
- WALLACE, Diana y SMITH, Andrew (Eds.): *The Female Gothic: New Directions*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2009.
- WALSH, M.: "Why southern gothic rules the world", en *The Guardian* (disponible en http://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/southern-gothic-fiction-harper-lee-go-set-watchmen?CMP=twt_gu).
- WALTERS, Dorothy: *Flannery O'Connor*. Boston: Twayne Publishers,1973.
- WARREN, Colleen: "Seeing Potential in the Heathen: Flannery O'Connor's Unfinished Novel", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 13, 2015, pp. 105-122.
- WARWICK, Alexandra: "Gothic, 1820-1880", en TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014, pp. 94-123.

- WARWICK, Alexandra: "Urban Gothic", en MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.): *The Handbook of the Gothic*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 251-252.
- WATERMAN, Bryan: "Preface", en BROWN, Charles B.: Wieland *and* Memoirs of Carwin the Biloquist. Nueva York: Norton, 2011, pp. vii-x.
- WATSON, Jay: "Escapes and Diversions, Whoring and Trash: Two Case Studies in the Aesthetics, Psychology, and Economics in Twentieth-Century American Short Story", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 8, 2010, pp. 5-21.
- WEEKES, Karen: "Poe's Feminine Ideal", en HAYES, Kevin J. (Ed.): *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 148-162.
- WEHNER, David Z.: "'To Hell with It': Flannery O'Connor, *The Exorcist*, and the Literal/Figurative Tension in Modernity", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 11, 2013, pp. 70-85.
- WEINSTEIN, Cindy: *Time, Tense, and American Literature. When is Now?* Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- WEINSTEIN, Cindy: "When Is Now? Poe's Aesthetics of Temporality", en WEINSTEIN, Cindy y LOOBY, Christopher (Eds.): *American Literature's Aesthetic Dimensions*. Nueva York: Columbia University Press, 2012, pp. 197-218.
- WEINSTEIN, Cindy y LOOBY, Christopher (Eds.): *American Literature's Aesthetic Dimensions*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- WEINSTOCK, Jeffery Andrew (Ed.): *Spectral America: Phantoms and the National Imagination*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2004.

- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew: "American Monsters", CROW, Charles L. (Ed.): *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 41-55.
- WEISSBERG, Liliane: "Gothic Spaces: the Political Aesthetics of Toni Morrison's *Beloved*", en SAGE, Victor y LLOYD-SMITH, Allan (Eds.): *Modern Gothic. A Reader*. Mánchester: Manchester University Press, 1996, pp. 104-120.
- WENTERSDORF, Karl P.: "The Element of Witchcraft in *The Scarlet Letter*", en *Folklore*, 83, 2, 1972, pp. 132-153.
- WESTARP, Karl-Heinz (Ed.): *Flannery O'Connor. The Growing Craft*. Birmingham, AL: Summa Publications, 1993.
- WESTARP, Karl-Heinz y GRETLUND, Jan Nordby (Eds.): *Realist of Distances. Flannery O'Connor Revisited*. Aarhus: Aarhus University Press, 1987.
- WESTER, Maisha L.: "The Gothic and the Politics of Race", en HOGLE, Jerrold E. (Ed.): *The Cambridge Companion to Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 157-173.
- WESTLING, Louise: *Sacred Groves and Ravaged Gardens. The Fiction of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1985.
- WEYLER, Karen A. y BURNHAM, Michelle: "Reanimating Ghost Editions, Reorienting the Early American Novel", en *Early American Literature*, Vol. 51, Nº. 3, 2016, pp. 655-664.
- WHEATLY, Helen: *Gothic Television*. Mánchester: Manchester University Press, 2006.

- WHITT, Margaret Earley: *Understanding Flannery O'Connor*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995.
- WHITTIER, J. G.: *The Supernaturalism of New England*. Norman: University of Oklahoma Press, 1969.
- WILLIAMS, Anne: *Art of Darkness: A Poetics of the Gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- WILLIAMS, Gilda: *The Gothic*. Londres: Whitechapel, 2007.
- WILLIAMS, William Carlos: "Edgar Allan Poe", en CARLSON, Eric W. (Ed.): *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1970, pp.127-142.
- WILSON Charles Reagan: "Southern Religion(s)", en GRAY, Richard y ROBINSON, Owen (Eds.): *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Oxford: Blackwell, 2004, pp. 238-254.
- WILSON, James D.: "Incest and American Romantic Fiction", en *Studies in the Literary Imagination*, Vol. 7, Nº. 1, 1974, pp. 31-50.
- WILT, Judith: "'And Still Insists He Sees the Ghosts': Defining the Gothic", en HOEVELER, Diane Long y HELLER, Tamar (Eds.): *Approaches to Teaching Gothic Fiction: The British and American Traditions*. Nueva York: MLA, 2003, pp. 39-45.
- WIMSATT, Mary Ann: "Introduction", en SIMMS, William Gilmore: *Tales of the South* [Ed. Mary Ann Wimsatt]. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1996, pp. 1-16.
- WIMSATT, Mary Ann: "William Gilmore Simms", en RUBIN, Louis D. Jr., JACKSON, Blyden, MOORE, Rayburn S., SIMPSON, Lewis P. y YOUNG,

Thomas Daniel (Eds.): *The History of Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985, pp. 108-117.

- WITHERSPOON, Wendy Anne: *The Hunted Frontier: Troubling Gothic Conventions in Nineteenth-Century Literature of the American West* [Tesis doctoral presentada en la University of Southern California, 2007] (Disponible en http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/592084).
- WOLFREYS, Julian (Ed.): *Introducing Criticism in the 21st Century*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.
- WOOD, Ralph C.: "Flannery O'Connor's Preachers and Mikhail Bakhtin's Dialogical Understanding of Truth", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 1, 2001-2002, pp. 56-73.
- WOOD, Ralph C.: "From Fashionable Tolerance to Unfashionable Redemption", en BLOOM, Harold (Ed.): Flannery O'Connor. Nueva York: Chelsea House Publishings, 1986, pp. 55-64.
- WOOD, Ralph C.: "Hazel Motes as a Flesh-Mortifying Saint in Flannery O'Connor's *Wise Blood*", en *Flannery O'Connor Review*, Vol. 7, 2009, pp. 87-93.
- WOODELL, Harold: "Preaching", en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 680-683.
- WOODSON, Thomas (Ed.): *Twentieth Century Interpretations of* "The Fall of the House of Usher". Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1969.

- WRIGHT, Angela: “Gothic, 1764-1820”, en TOWNSHEND, Dale (Ed.): *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*. Londres: The British Library, 2014, pp. 68-93.
- WRIGHT, Angela: *Gothic Fiction. A reader’s guide to essential criticism*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- WRIGHT, Emily Powers: “Women’s Colleges”, en FLORA, Joseph M. y MACKETHAN, Lucinda H. (Eds.): *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002, pp. 965-966.
- YAEGER, Patricia: “Flannery O’Connor and the Aesthetics of Torture”, en RATH, Sura P. y SHAW, Mary Neff (Eds.): *Flannery O’Connor. New Perspectives*. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996, pp. 183-206.
- YAEGER, Patricia Smith: “The Woman without Any Bones: Anti-Angel Aggression in *Wise Blood*”, en en KREYLING, Michael (Ed.): *New Essays on Wise Blood*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 91-116.
- YOUNG, Stark: “Not in Memoriam, but in Defense”, en DAVIDSON, Donald, FLETCHER, John Gould, KLINE, Henry Blue, LANIER, Lyle H., LYTLE, Andrew Nelson, NIXON, Herman Clarence, OWSLEY, Frank Lawrence, RANSOM, John Crowe, TATE, Allen, WADE, John Donald, WARREN, Robert Penn, YOUNG, Stark: *I’ll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006, pp. 328-359.
- *Catecismo de la Iglesia Católica*. Madrid: Asociación de Editores del Catecismo, 1992.
- “The Yates Family Murders”, en *New-York Weekly Magazine; or Miscellaneous Repository*. 20 y 27 de julio de 1796 [recogido en BROWN, Charles B.:

Wieland *and* Memoirs of Carwin the Biloquist. Nueva York: Norton, 2011, pp. 266-270].

- *Records of the Salem Witch-Hunt* [Ed. Bernard Rosenthal]. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- *Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Enlaces externos

- http://lema.rae.es/drae
- http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2008/10/nobel_gas.html
- http://external.oneonta.edu/cooper/introduction/mitchell/mitchell.html
- https://edithwhartonsociety.wordpress.com/
- http://www.eapoe.org/people/simmswg.htm#criticism
- http://www.eapoe.org/misc/letters/t4607300.htm
- http://www.eapoe.org/works/pollin/brp30204.htm
- http://www.herejiaybelleza.com/ii-congreso-sobre-arte-literatura-y-cultura-gotica-urbana/
- http://flanneryoc.blogspot.com.es/
- http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/01/by-heart-paul-lisicky-flannery-oconnor/424632/
- http://theflanneryoconnorsociety.com/
- http://www.gcsu.edu/oconnor
- http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/southern-gothic-a-traumatic-haunting/
- http://www.eapoe.org/works/poems/ravena.htm
- http://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640

- http://www.thefreelibrary.com/The+body,+the+critics,+and+%22The+Artificial+Nigger%22.-a0114561612
- http://www.salon.com/2009/03/03/flannery_oconnor/
- http://robertjamesreese.com/essays/flannery-oconnors-support-of-the-devil
- http://www.abc.net.au/religion/articles/2014/08/15/4067907.htm
- http://cultura.elpais.com/cultura/2016/08/16/babelia/1471344794_406827.html
- http://cyberpat.com/essays/flan.html

CRONOLOGÍA

CRONOLOGÍA

Fecha	Acontecimiento
25 de marzo de 1925	Nace en Savannah, Georgia, hija de Regina Cline O'Connor y Edward Francis O'Connor.
12 de abril de 1925	Es bautizada en la catedral de St. John the Baptist, en Savannah.
1931	Comienza la escuela primaria en St. Vincent's Grammar School for Girls.
1938	Debido al trabajo de Edward, la familia se traslada a vivir a Atlanta. En junio, se traslada, junto con su madre, a la granja familiar de los Cline en Milledgeville (Georgia). En septiembre, comienza las clases en el Peabody High School, en Milledgeville.
1940	Su padre, Edward, comienza a mostrar los síntomas del lupus que acabaría con su vida un año más tarde.
1941	El 1 de febrero, Edward O'Connor muere a causa del lupus que venía padeciendo desde hacía tiempo.
1942	Se gradúa en el Peabody High School. Durante ese verano, formaliza la matrícula como estudiante de primer curso en el Georgia State College for Women.
1943	Conoce al sargento John Sullivan quien, de acuerdo con Sally Fitzgerald, habría sido el primer amor de la

escritora. Según Connie Ann Kirk (2008:6), el militar habría animado a la autora a comenzar su producción literaria

1945 Obtiene su B.A. (Bachelor of Arst) y acepta una beca de periodismo que la llevará a la Universidad de Iowa, donde comenzará las clases en septiembre de ese mismo año

Al poco tiempo de llegar al campus, decide cambiar su titulación para ser admitida en el prestigioso Iowa Writers' Workshop, bajo la dirección de Paul Engle.

1946 Publica su primer relato, "The Geranium", en *Accent*.

En diciembre de este año, comienza a trabajar en lo que sería su primera novela.

1947 Consigue su Master of Fine Arts en junio.

En septiembre, se enrola en un curso de Literatura Europea en la Universidad de Iowa.

1948 A principios de año, es aceptada en la colonia para escritores de Yaddo, en Saratoga Springs, Nueva York, donde llegará en junio de ese año.

En abril, su relato "The Train" es publicada en *Sewannee Review* y, en noviembre, "The Turkey" aparece, bajo el título de "The Capture" en *Mademoiselle*.

Será también en este año cuando comience su relación epistolar con distintos destinatarios, relación que

mantendrá hasta su muerte.

1949 Envía los primeros nueve capítulos de su novela *Wise Blood* a su agente Elizabeth McKee.

En febrero, se traslada a Nueva York.

1950 Desde marzo hasta diciembre trabaja para la editorial Ridgefiel.

1951 En marzo, envía el manuscrito de su novela a Robert Giroux y continuará trabajando en distintas modificaciones de la misma hasta finales de año.

1952 En mayo, se publica *Wise Blood*.

Poco tiempo después, tras sentir los primero síntomas del lupus que acabaría con su vida, regresa a Georgia.

A finales de año, comienza a trabajar en su segunda novela tras haber escrito los relatos "A Late Encounter with the Enemy" (publicado en *Harper's Bazaar*, "The Life You Save May Be Your Own" (titulada originariamente "The World Is Almost Rotten")

1953 Un grupo de refugiados polacos comienza a trabajar en Andalusia en agosto. Este hecho será la base para el relato "The Displaced Person", escrito ese mismo año. También será el año en que complete "A Circle in the Fire".

En la revista *Shenandoah* aparece publicado su relato "A Stroke of Good Fortune". Este será un año prolífico en publicaciones, pues sus historias "The Life You

Save May Be Your Own" y "The River" aparecen en *Kenyon Review* y *Sewanee Review*, respectivamente. Por otro lado, "A Good Man Is Hard to Find" aparece en el volumen *Modern Writing I*, editado por William Phillips y Philip Rahv.

Viaja a Tennessee para conocer a los Brainard Cheneys.

Por primera vez se plantea publicar una colección de relatos breves.

Gana, por primera vez, el O. Henry Award con "The Life You Save May Be Your Own".

1954 Continúa la buena suerte profesional de la escritora, con la aparición de "A Temple of the Holy Ghost" en *Harper's Bazaar*, "A Circle in the Fire" en *Kenyon Review* y "The Displaced Person" en *Sewanee Review*.

1955 Comienza a utilizar muletas para evitar la cirugía.

El 31 de mayo, es entrevistada en televisión en el programa *Galley Proof*, de Nueva York.

Escribe la historia "Good Country People" en cuatro días, historia que aparecerá publicada este mismo año en *Harper's Bazaar*.

Publica "The Artificial Nigger" en *Kenyon Review* y "You Can't Be Any Poorer Than Dead" en *New World Writing.*

Aparece su colección de relatos *A Good Man Is Hard*

to Find and Other Stories.

1956 Recibe la visita de su amiga y escritora Betty Hester en Andalusia, la granja familiar en Milledgeville.

En abril, viaja a Lansing, Michigan, para impartir la que sería la primera de una larga serie de conferencias sobre literatura, composición, etc., ante la American Association of University Women.

"Greenleaf" aparece publicada en *Kenyon Review.*

En septiembre completa la historia "A View of the Woods" que publicará al año siguiente en la revista *Partisan Review.*

1957 Imparte otra conferencia en la University of Notre Dame, Indiana.

Su importante ensayo "The Fiction Writer and His Country" aparece en el volumen *The Living Novel: A Symposium*, editado por Granville Hicks.

1958 Visita Europa con la excusa de peregrinar a Lourdes, pasando por Dublín, Londres, París, Roma y Lisboa.

Publica "The Enduring Chill" en *Harper's Bazaar.*

1959 En enero, da por completado el primer borrador de su segunda novela: *The Violent Bear It Away*.

A petición de la también escritora Eudora Welty, viaja a Chicago para impartir un seminario sobre literatura en la universidad de esta ciudad.

A finales de año escribe "The Comforts of Home".

Recibe una beca de la Ford Foundation.

1960 Viaja a Minnesota para impartir una serie de conferencias en varias universidades de este estado.

Escribe su ensayo "The King of Birds" y su "Introduction to *A Memoir of Mary Ann*". El primero aparece en *Holidays* y, la segunda, en el propio volumen de la memoria, ambos en 1961.

Publica, en *Kenyon Review*, "The Comforts of Home" y, en *The Critic*, "The Partridge Festival".

En este año verá la luz *The Violent Bear It Away.*

1961 A comienzos de año, completa su historia "Parker's Back", que había sido comenzada el año anterior, así como "Everything That Rises Must Converge", que aparecerá en octubre en *New World Writing.*

Más adelante, ese mismo año, escribe "The Lame Shall Enter First".

1962 Comienza a trabajar en "Why Do the Heathen Rage?" que, en principio, iba a convertirse en su tercera novela y que, sin embargo, dejará apartada meses más tarde. Este relato se publicará en 1963 en el número de julio de *Esquire*.

Sewanee publica "The Lame Shall Enter First" y, en el mismo volumen, aparecen los primeros artículos de crítica y teoría sobre su obra.

"Everything That Rises Must Converge" propicia que

	gane su segundo O. Henry Award
1963	Recibe un doctorado *Honoris Causa* por el Smith College, Massachusetts
	Escribe "Judgment Day", reformulación de su primera historia, "The Geranium"
	Durante todo este, y hasta su muerte, trabaja febrilmente en la reescritura de los relatos que ya había compuesto
1964	En febrero, se le diagnostica un tumor fibrilar, del que es operada el día 25 de ese mismo mes.
	En primavera, publica su última historia en vida, "Revelation", en *Sewanee*
	El 21 de mayo, firma un contrato para la publicación de su segunda colección de relatos *Everything That Rises Must Converge*
	El 20 de junio, envía la versión definitiva de "Judgment Day" a Catharine Carver
	El 7 de julio, recibe la Extremaunción y, a finales de mes, ingresa en el Baldwin County Hospital
	El 2 de agosto, entra en coma y, al día siguiente, tras un fallo renal, fallece a la edad de 39 años
1979	Se publica la correspondencia de Flannery O'Connor bajo el título *The Habit of Being*
1998	Tras el suicidio de Betty Hester, se desvela su identidad. Hasta ese momento se la conocía como "A"

2007 La colección de cartas entre Flannery O'Connor y Betty Hester, depositada en Emory University, queda por fin a disposición de los investigadores el día 12 de mayo.