**La violencia como procedimiento formal en la ficción de Flannery O’Connor.**

**Una aproximación desde su ensayística**

Adentrarse en la ficción de Flannery O’Connor (1925-1964, Georgia) es adentrarse en el Sur de Estados Unidos: este territorio, en su heterogeneidad (Costa Picazo, 1999: s.p.), no solo sirve de marco a su escritura y le provee insumos temáticos, sino que se imprime en su dimensión formal. En efecto, es posible identificar una afinidad entre la sordidez de su ficción y la unidad geopolítica sureña. Sally Fitzgerald –amiga de la escritora y compiladora de los ensayos reunidos en *Mystery and Manners*, junto con su entonces marido, el poeta y crítico Robert S. Fitzgerald– ofrece una breve reseña biográfica que puede contribuir a elaborar tal relación:

era una muchacha sureña tremendamente talentosa, que vivió una vida corta, principalmente en su Georgia natal, y mucho de ese tiempo como inválida, al cuidado de su madre. Murió en 1961, a la edad de 39 años. Durante los últimos trece años de su vida, sufrió de lupus eritematoso, (…) que finalmente provocó su muerte a causa de una falla renal. Dejó un pequeño corpus de notable ficción, que consiste en dos novelas y dos libros de *short stories*. Desde su muerte, otros dos volúmenes han sido publicados: uno compuesto por su prosa ocasional y una selección de correspondencia (1981/82:423).

Nos interesa la configuración de O’Connor como “muchacha sureña” – la presencia del Sur en su narrativa y cómo ella edifica su presencia en esta región–. Es mediante la manipulación de las coordenadas espaciales y temporales, la ambientación, la caracterización de sus personajes y la construcción de narradores, así como el lenguaje que emplean, que sus novelas y sus *short stories* componen un modo particular –violento– en el que el Sur se inscribe y escribe en la literatura estadounidense. Esta forma es también objeto de reflexión en su ensayística y, en estas páginas, intentaremos identificar sus rasgos principales, dar cuenta de las figuras del escritor y del lector que tales características construyen y analizar la conceptualización de literatura que proponen.

La ficción de O’Connor está vinculada con una “modalidad gótica” (Banco 2009: 63) específica llamada “gótico sureño”. Chad Rohman reseña que, en esta modalidad, “actos espeluznantes se encuentran irrevocablemente ligados a un misterio divino, por el que responden” (2014: 279-280). El crítico ofrece un inventario de personajes y temas recurrentes en sus relatos:

Siempre grotesca, su *oeuvre* contiene motivos góticos (…) expuestos con creatividad y con una intención instructiva: inadaptadosmonstruosos, diablos y figuras demoníacas, perpetradores y víctimas, dobles y *Doppelgängers*, *freaks* y deformes, locura (…), fantasmas y espíritus amables, y aislamiento físico y emocional. Sin estremecerse, retrata maldades, escenas y escenarios macabros y peligrosamente oscuros, recintos sofocantes, figuras semejantes a un zombi o esqueleto, y finales perturbadores. Impertérrita e intencionalmente, escribe sobre actos espantosos y desenlaces horribles, como la mutilación, muertes sangrientas, entierros prematuros, ahogos, violaciones, suicidios y asesinatos –a propósito, la violencia intenta sacudir y desestabilizar lo complaciente, lo que se hace sin darse cuenta, lo incorregible– (280).

¿Qué sentidos construyen este tipo de narraciones? Para intentar una respuesta, la especificación que ofrece el punto cardinal no es menor:

el Sur es una región que ha estado siempre obsesionada con las intersecciones y los límites, ya sean territoriales (la línea Mason-Dixon) o aquellos relacionados con el género, la clase social, la sexualidad y, particularmente, la raza. En el Sur, los fantasmas y los hombres de camisa blanca son reales, tanto como los grilletes y las cadenas que rechinan, y el gótico es un género que surge de la historia, con frecuencia violenta y traumática, de esa área (Castillo Street y Crow, 2016: 2).

El Sur encuentra en el gótico una modalidad capaz de narrar su geografía y su historia, así como los impactos del pasado en el presente.

Al “representar personajes en lucha por sus vidas espirituales” (Rohman, 280) como expresión de la complejidad del Sur en cuanto objeto narrativo, O’Connor expone, por un lado, una relación particular entre literatura y catolicismo y, por otro, se permite teorizar sobre la tarea de escribir literatura –labor que no se disocia de tal relación–. En primer lugar, la propia autora no es ajena a la tríada Sur-catolicismo-gótico, tal como lo deja entrever en “Aspectos de lo grotesco en la literatura sureña”: “aunque el Sur no está centrado en Dios, sí está embrujado por Dios” (O’Connor, 1970: 44). Esta frase adjetival (*Christ-haunted,* en el texto fuente) condensa dos campos semánticos en tensión: el de la religión institucionalizada, por una parte, y el de lo pagano, por otra, que vehicula, a su vez, una expresión de lo gótico. La ficción de O’Connor comporta ese valor paradójico, que alberga su concepción de literatura. En este sentido, el empleo de lo sobrenatural no es un capricho formal, sino que constituye uno de los procedimientos adecuados para narrar *lo real*. En este sentido, O’Connor afirma en “La Iglesia y el escritor de ficción”: “Cuando la ficción se hace a medida de su naturaleza, debería reforzar nuestro sentido de lo sobrenatural al basarlo en la realidad concreta, observable” (148). Desde esta perspectiva, *lo real* no es una categoría abstracta: porta la densidad sureña que, en sí misma, excede los términos de lo natural –o los términos que el Norte entiende en clave de lo natural–. Una ironía, en “Aspectos de lo grotesco en la literatura sureña”, recupera este gesto incisivo: “He descubierto que el lector norteño llamará grotesco a cualquier cosa que provenga del Sur, a menos que sea grotesco, en cuyo caso será llamada realista” (40). El realismo de O’Connor se ha dado en llamar “realismo de la distancia”, al que la escritora así define en “Novelistas católicos y sus lectores”: “es una clase de realismo que alimenta las grandes novelas. Es el realismo que no duda en distorsionar las apariencias con el fin de mostrar una verdad oculta” (179). Su literatura que explicita su objeto narrativo; se trata de una literatura que escoge la elipsis o la sugerencia como procedimientos literarios predilectos para relatar esa “verdad oculta”. En virtud de esta concepción de literatura, el catolicismo se presenta como una perspectiva desde la cual contemplar y verbalizar *lo real* y como un aparato conceptual del que se nutre O’Connor como escritora para desarrollar su literatura, así como su reflexión sobre ella. En “El novelista católico en el Sur protestante”, observa:

Los novelistas católicos, en el futuro, podrán reforzar la fuerza vital de la literatura sureña, porque saben que lo que le ha dado al sur su identidad son esas creencias y cualidades que ha absorbido de las Escrituras y de su propia historia de derrota y violación: una desconfianza por lo abstracto, un sentido de dependencia humana de la gracia de Dios y un conocimiento de que el mal no es un problema a solucionar, sino un misterio a sobrellevar (209).

La “verdad oculta” no es sino un misterio en el sentido en que lo expone la doctrina católica: los misterios –el nacimiento de Jesús de una mujer que no ha tenido relaciones sexuales, la resurrección que tiene lugar tres días después de su muerte, su conformación junto con Dios y el Espíritu Santo de la unidad llamada Santísima Trinidad, por ejemplo– son expresión de la revelación divina que no puede comprenderse ni explicarse a partir del ejercicio de la razón. Para el creyente el misterio se dirime en el ámbito de la fe; para O’Connor el misterio –que constituye *lo real*– se narra y cobra espesor mediante procedimientos del gótico.

¿Con qué recepción del público lector y de la crítica se ha encontrado la ficción de la escritora sureña que narra el misterio de *lo real* por medio del gótico? Algunas reseñas pueden ofrecer esta información. A modo de ejemplo, el 6 de junio de 1955, *Time* califica sus relatos como “avasalladoramente sarcásticos” (en Whitt, 1997: 2) y le endilga a O’Connor “una ironía brutal, un humor estrepitoso y un estilo de escritura tan siniestramente directo como una sentencia de muerte” (2). Unos doce días más tarde, en *The New Yorker*, podemos leer sobre “la brutalidad de sus relatos, (…) una serie de cuentos sobre criaturas que chocan y se ahogan, o sobreviven para flotar de modo pasivo en el mar aislado de la compasión de la autora” (2). Margaret Earley Whitt sintentiza:

Algo ocurría en estos relatos, pero los críticos, en su mayoría, no estaban seguros de cómo llamarlo […]. [Paulatinamente] Los críticos contemporáneos comenzaron a entender que algo significativo del Sur profundo y católico estaba desarrollándose en su trabajo. Aunque la crítica temprana la había colocado en la escuela del “gótico sureño”, el término se estaba reestructurando, expandiéndose. Su trabajo era violento, grotesco y horriblemente divertido, pero con un giro (2-3).

Incluso en reseñas laudatorias, la lectura se detiene en el reconocimiento de lo grotesco (40) y no se lo identifica como un medio, sino como un fin en sí mismo (41). Tanto es así que la propia O’Connor decide abordar la cuestión en sus ensayos. Como “realista de las distancias” (1970: 179), quien escribe es un profeta (179) que con su pluma confiere forma verbal a una visión para que el misterio de lo real –“invisible para el ojo humano” (42)– se torne “evidente mediante un *shock* –se grita para quienes tienen dificultades al escuchar; para quienes están casi ciegos, se dibujan figuras grandes y llamativas” (34), como escribe en “El escritor de ficción y su país”. Lo grotesco de su ficción es, en efecto, una herramienta para que quien lea pueda construir sentidos; la ofensa y la escandalización emergen como efecto cuando no se dispone de los recursos para comprender lo escrito, como observa O’Connor respecto de algunos lectores católicos (151). La escritora sureña es consciente de que su obra “no constituye una lectura reconfortante” (173). En “Algunos aspectos del gótico sureño”, se refiere a la carta mediante la que una anciana californiana le pide narraciones que “levanten el corazón” del “lector cansado [que] llega a casa a la noche” (47). O’Connor se pronuncia con determinación en contra de satisfacer tal demanda:

El problema de tal novelista será saber hasta dónde puede distorsionar sin destruir y, para no destruir, deberá descender lo suficiente hacia sí mismo para alcanzar las fuentes subterráneas que dan vida a los grandes trabajos. Este descenso hacia sí mismo será, a la vez, un descenso hacia su región. Será un descenso a través de la oscuridad de lo familiar hacia un mundo donde, como el hombre ciego que es curado en los evangelios, ve a los hombres como si fueran árboles, pero caminando. Este es el comienzo de la visión, y siento que es una visión que nosotros en el Sur debemos al menos intentar comprender si queremos participar de la continuidad de una literatura sureña vital (50).

La narrativa de O’Connor exige y construye un lector que lejos se encuentra del “lector cansado”; sucumbir a este implicaría la destrucción del escritor y de la literatura que este desarrolla.

La escritora invita, entonces, a leer la violencia que de múltiples modos y en diferentes grados forma parte de su ficción. La violencia se hace presente en la sordidez que compone su objeto de narración; en la deformación de la realidad narrada; en la ambientación y la construcción de marcos espacio-temporales; en la caracterización de sus personajes a partir de su descripción física y emocional, de sus conductas y de sus relaciones con otros; en las resistencias del público lector y en su propia figuración como escritora. Rohman sintetiza: “La violencia para O’Connor es una herramienta que sirve (diversos) propósitos” (2014: 284). La noción provista por el marco conceptual del catolicismo le permite dar forma a sus personajes y, a través de ellos, vincularse con el público lector:

La violencia es extrañamente capaz de devolver a mis personajes a la realidad y de prepararlos para aceptar su momento de gracia […]. La idea de que la realidad es algo a lo que se nos debe devolver a un considerable costo es rara vez entendida por el lector, aunque está implícita en la visión cristiana del mundo (O’Connor: 1970: 112).

Asimismo, la violencia permite configurar al escritor en relación con el lector:

El escritor católico con frecuencia se encuentra escribiendo en y para un mundo que no está preparado, o no tiene voluntad de ver el sentido de la vida como él la ve. Esto implica que en ocasiones debe apelar a medios literarios violentos para comunicar su visión a una audiencia hostil, y las imágenes y acciones que crea pueden parecer distorsionadas o exageradas para el católico (185).

La ubicuidad de la violencia se explica también en relación con el abordaje del misterio que, desde una óptica católica, constituye *lo real*:

Para asegurar el sentido de misterio, necesitamos un sentido de maldad que concibe al diablo como un espíritu real que debe forzarse a nombrarse a sí mismo (…) con su personalidad específica para cada ocasión. La literatura, como la virtud, no prospera (…) donde el diablo no es reconocido en sí mismo y como una necesidad dramática para el lector. […] He descubierto, (…) al leer mi propia escritura, que mi tema en la ficción es la acción de la gracia en un territorio ampliamente dominado por el diablo (117-118).

La violencia se presenta, así, como tema a narrar, pero también constituye un principio de composición formal de la ficción de O’Connor en la región sureña.

Uno de los relatos en los que la presencia de la violencia resulta ineludiblemente conspicua es “Un buen hombre es difícil de encontrar”, de la antología *Modern Writing I*, editado por William Phillips and Philip Rahv y publicado por Avon en 1953 (Kirk, 2008: 76). El asesinato de toda una familia a cargo de un *misfit* que ha escapado de prisión y su pandilla es, sin duda, un episodio violento. Y también puede parecerlo la prosa que conduce a los lectores hacia ese desenlace a partir de un capricho de la abuela del relato, que tiene comportamientos infantiles: el desvío respecto del destino inicial conduce a una masacre que parece ser un desvío exagerado de lo que se presenta inicialmente como un inocente viaje en familia, compuesta por niños que, sin dejar de ser niños, poseen un cinismo que agudiza la percepción de la realidad y por padres pertenecientes a una “generación simbolizada por la remera estampada con un loro, de Bailey –que sugiere la repetición mecánica de lo dado– y por su mujer, cuyo pañuelo en la cabeza adopta la forma de orejas de conejo –que sugiere una reproducción mecánica y prolífica” (Renner, 1982: 127)–. Tal desvío presenta inscripciones góticas: la anciana los lleva hacia una enorme “casa con un panel secreto” (O’Connor, 1971: 123) por un “camino [que] parecía no haber sido transitado en meses” (124), a lo que se le suma la sensación ominosa de la anciana cuando ve por primera vez al *misfit*: “tenía la peculiar sensación de que el hombre con gafas era alguien que ella conocía. Su cara le resultaba familiar, como si lo hubiese conocido de toda la vida, pero no podía recordar quién era” (126). No obstante, ese final –lleno de un terror más real que la fantasía asociada a la casa a la que se dirigían– está anunciado en la primera página del relato, por lo que esta anticipación se reviste de una carga irónica: “No llevaría a mis hijos al lugar donde ese criminal anda suelto. No podría responder por mi propia consciencia” (117). La abuela no solo termina conduciendo a la familia al encuentro con el criminal, sino que el carácter extremo de tal situación hace que deba vérselas con su conciencia. Este acto es facilitado por el propio *misfit:* el personaje ejerce una acción aleccionadora sobre la anciana mediante la conversación que entablan. De hecho, al comienzo del diálogo, él corrige la descripción mentirosa de la abuela: el auto dio solo una vuelta en el aire, no dos, como había señalado (126). Al corregirla, también corrige al Sur al que ella representa:

Ella es (…) una caricatura del Sur, (…) con sus rasgos distintivos exagerados y burlados en clave satírica. (…) [P]ersonifica el ideal de finura, buenos modales y crianza heradado de la vieja cultura de las plantaciones. Sus guantes blancos y su vestido marinero (…) pueden no ser tan prácticos para un viaje en auto (…) pero al menos certifican que es una dama sureña. También aboga por el ideal sureño de la cortesía (…). Los niños deberían ser respetuosos para con los ancianos, uno debe ser amable y agradable a los extraños, conmoverse al ver a un “pequeño negrito adorable” muy pobre como para tener pantalones “y cosas como nosotros”. (…) [E]jemplifica la religiosidad simplista y acrítica por la que el Sur es conocido. (…) Se trata, por supuesto, de la tierra del gran sueño sureño hacia el cual, en mucha de la ficción de la región, la gente del Sur mira con una nostalgia exquisita y paralizante, la tierra de la vieja cultura de la plantación que O’Connor evoca en la ahora familiar imagen de la casa de la gran plantación (…). C. R. Kropf ha visto en ella, con razón, otro *misfit* (Renner, 1982: 125-126).

En su caricaturización, la anciana es la imagen especular invertida del asesino, que corporeiza la “cruel violencia” (127) también atribuida al Sur. Mediante estos personajes, se narra la “paradoja del Sur”: “la incongruencia entre su gran cortesía y su extraña propensión a la ausencia de ley y violencia” (127). Tal paradoja da forma a una tensión entre opuestos que adopta aquí la forma de violencia. Ante las interminables y exasperantes intervenciones de la vieja “charlatana” (O’Connor, 1971: 133), rogando finalmente por su vida, el *misfit* le advierte: “nunca nadie le dio consejos al sepulturero” (132). Sola frente al asesino, el caudal verbal de la abuela disminuye al punto de quedarse literalmente sin palabras puesto que pierde la voz (131). ¿Se las está viendo con su conciencia, luego de la masacre? ¿Qué es lo que la llama al silencio? ¿Qué ha comprendido? Este misterio es narrado mediante alusiones. En efecto, el propio narrador señala las ambivalencias de las exiguas expresiones de la anciana: “Abrió y cerró su boca varias veces antes de proferir algo. Finalmente dijo: “Jesús, Jesús”, que quería decir “Jesús te va a ayudar”, pero por el modo en que lo decía, sonaba como si estuviera maldiciendo” (131). Eventualmente, su lenguaje es como el de un bebé: “la anciana balbuceaba, sin saber qué era lo que estaba diciendo, se sintió tan mareada que se dejó caer en la zanja, con las piernas cruzadas” (132). Sus últimas palabras son un murmullo dirigido a un doble distorsionado –el *misfit* se viste con la remera de su hijo, y la vieja así lo llama de hecho (132)–. Una buena mujer es difícil de encontrar y el *misfit* parece arrogarse la responsabilidad de haber convertido a su víctima en ese tipo de mujer al haberla asesinado: “Podría haber sido una buena mujer, (…) si hubiese habido alguien que le disparara a cada minuto de su vida” (133). Ahora sí, “cualquier persona al verla muerta en la carretera sabría inmediatamente que era una dama” (117) pero no por sus joyas, sino por la acción redentora del *misfit*. En tal acción, no hay “placer real”, asevera el asesino. Así es como la propia O’Connor concibe la narración del misterio de *lo real* en el Sur.

**Referencias**

Banco, Lindsay Michael. “The ‘Peculiar Glare of Recognition’: Drunkenness and the Southern Gothic in Flannery O’Connor’s *The Violent Bear It Away*”. *Gothic Studies*. Vol. 11, N° .2 (2009), pp. 63–73.

Castillo Street, Susan y Charles L. Crow (eds). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2016.

Costa Picazo, Rolando. “El sur en la literatura estadounidense”. En León en el bidet, Buenos Aires, 1999, N° 12.

Fitzgerald, Sally. “Assumption and Experience: Flannery O'Connor's ‘A Temple of The Holy Ghost’”. *CrossCurrents*, invierno 1981-1982, Vol. 31, N° 4, pp. 423-432. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24458473>

Kirk, Connie Ann. *Critical Companion to Flannery O’Connor*. Nueva York: Infobase Publishing, 2008.

O’Connor, Flannery. *Mystery and Manners: Occasional Prose*. Selección y edición de Sally Fitzgerald y Robert Fitzgerald. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

-. *The Complete Stories*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1971.

Renner, Stanley. “Secular Meaning in ‘A Good Man Is Hard to Find’”. *College Literature* , Primavera, 1982, Vol. 9, N° 2, pp. 123-132. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25111435>

Rohman, Chad. “Awful Mystery: Flannery O’Connor as Gothic Artist”. En Crow, Charles (ed.), *A Companion to the American Gothic*. Sussex: John Wiley and Sons Ltd., 2014, pp. 279-290.

Whitt, Margaret Early. *Understanding Flannery O’Connor*. Carolina: University of South Carolina Press, 1997.