

Golpes de gracia. El monstruo y sus maneras en Flannery O'Connor *Coups de grâce. The monster and its manners in Flannery O'Connor*

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas 
Universidad de Salamanca
España
cf.jauregui@usal.es 

Recibido: 22/05/2025 **Aceptado:** 26/06/2025
DOI: <https://doi.org/10.69967/07194773.v12i.580>

Resumen

El presente artículo estudia la función teratológica que adquieren ciertos personajes, motivos o acciones en los relatos de Flannery O'Connor. Los elementos grotescos tienen el efecto traumático de un golpe dado con violencia que conduce a un acto de visión, transformación o revelación y que provoca una serie de desplazamientos (dislocaciones, duplicaciones y transgresiones) y sustituciones (transferencias, deslizamientos e inversiones). A la luz de estos mecanismos, y ahondando en el misterio que introducen lo extraño y lo monstruoso, este trabajo propone una relación entre los relatos de la escritora y las narraciones de Heinrich von Kleist.

Palabras clave: Flannery O'Connor; monstruo; golpe; gracia; Heinrich von Kleist.

Abstract

This article explores the teratological function assumed by certain characters, motives or events in Flannery O'Connor's short stories. The grotesque elements have the traumatic effect of a violent shock that leads to an act of vision, a transformation or revelation, and which provokes a series of displacements (dislocations, duplications and transgressions) and substitutions (transfers, slides and inversions). In the light of these mechanisms, and delving into the mystery introduced by the freak or the monster, this paper proposes a relationship between O'Connor's short stories and those of Heinrich von Kleist.

Keywords: Flannery O'Connor; monster; shock; grace; Heinrich von Kleist.

*Al camino recto, por el más torcido,
vengo directo.*

Robe, «Contra todos»

En una de las cartas que Flannery O'Connor escribió a John Hawkes encontramos la siguiente observación: «Parece que tenemos una cierta privacidad ante el Diablo, que no puede leer directamente nuestros pensamientos, sino sólo deducir lo que estamos pensando a partir de nuestras acciones» (2004, p. 280). El apunte, fruto de las lecturas sobre algunos casos de posesión demoníaca en el siglo XIX que por aquel entonces decía frecuentar, bien pudiera incluirse en la suma de papeles de «prosa ocasional» que, reunidos por Sally y Robert Fitzgerald en el volumen *Misterio y maneras*, caracterizan el arte de la escritura como un aprendizaje de la mirada. Diablo y narrador ocupan una posición escópica privilegiada –parangonable a la del niño, protagonista habitual de sus relatos– en cuanto metamorfosis de una misma figura: la de un «gran observador» de hombres, personajes y adultos, respectivamente, que escudriña sus gestos, palabras y acciones para deducir, y de ese modo introducirse furtivamente como un hábil cazador, en un interior que es desde su posición exterior directamente inaccesible. Lo verdaderamente decisivo de tal arte, sin embargo, no consiste únicamente en saber rastrear las huellas, sino en tener el talento para incitarlas y provocarlas, esto es, para atraerlas y convocarlas: la instancia del narrador es el espacio vacío de una fuerza antagónica de resistencia y atracción, «una especie de parachoques (*shock absorber*) que recibe los primeros golpes y los amortigua» (O'Connor, 2004, p. 401), y esa es la destreza de Satán que, recuerda Harold Bloom, «significa obstructor, alguien que, más que una fuerza de confrontación, es un agente bloqueador o un obstáculo» (2008, p. 17). Escribir no es sólo aprender a mirar, es hacer de la mirada un ritual propiciatorio de invocación, un poder demoníaco que provoca gestos, acciones y palabras en los personajes no por acción, sino indirectamente o por *reacción*. El relato es un golpe que «impacta al lector (*a shock for the reader*)» si previamente «impactó al autor (*a shock for the writer*)» con la fuerza de lo real, con la gravedad de lo inevitable (O'Connor, 2007, p. 113). Escribir es entonces un ejercicio traumático: la mirada del narrador, que a veces provoca la ocasión, y otras espera sin más a que algo suceda, es la piedra o el obstáculo que en su impacto sin embargo incita: escribir, a la manera de O'Connor, es un escándalo.

Parte del escándalo radica en una mirada original y brillante, desgarradora pero no sentimental, visionaria pero cómica, profundamente religiosa pero ni santa ni intelectualizada, moral pero no moralizante, y en un carácter intempestivo, provocador, siempre contundente: «Las dos circunstancias que han dado forma a mi escritura», escribe en una de sus conferencias, «son mi origen sureño y mi confesión católica» (2007, p. 200). Nacida en Savannah (Georgia), y exhaustivamente estudiada como uno de los máximos exponentes en la tradición del «gótico sureño», su escritura es inseparable de la textura que conforman las maneras (*manners*) del Sur profundo de los Estados Unidos, esto es, el conjunto de elementos formales que incluyen modales, costumbres, disposiciones, creencias o convenciones que no pueden desligarse de un habla local y un determinado paisaje. «La formalidad es condición de supervivencia» no es sólo una frase que O'Connor subraya de paso en su lectura de «The Southern

Quality», un artículo de McLuhan (1947, p. 370) que propone la pervivencia entre los escritores sureños de ciertos códigos aristocráticos y caballerescos ajenos a cualquier forma de introspección o especulación y que propician en cambio una teatralidad y una concepción trágica de la vida; es algo que ella misma reconoce como una verdad, incluso fuera de contexto, para añadir inmediatamente: «por supuesto, la formalidad que queda en el sur está muerta y acabada» (2004, p. 75). Identificada con unos valores agrarios y conservadores, con la esclavitud y las enormes plantaciones, con la pervivencia de unos modales bucólicamente desfasados y, sobre todo, con el profundo sentimiento religioso de unos estados considerados parte del «Cinturón bíblico», la formalidad muerta y acabada de un Sur derrotado queda tipificada desde fuera como *peculiar y característica*. «Siempre que me preguntan por qué los escritores sureños tenemos debilidad por los monstruos (*freaks*), respondo que es porque todavía somos capaces de reconocerlos» (2007, p. 59). Estas palabras –tantas veces citadas– pertenecen a «Aspectos de lo grotesco en la literatura sureña», el texto de una conferencia que pivota sobre dos términos que dibujan la teratología narrativa de la escritora: *grotesque* y *freak*, ambos en el contexto –no sin ironía– de una tradición literaria caracterizada por la abundancia de personajes grotescos, extravagantes, deformes, tarados o sencillamente raritos. El monstruo, sin embargo, no se deja tematizar en los relatos de O'Connor: «Como escritora sureña, uso el habla y las maneras del país que conozco, pero no considero que escriba *sobre* el sur» (2007, p. 141). No trataremos por tanto de apresar lo monstruoso temática o formalmente, sino de perseguir el esquema dinámico de su figura, es decir, una fuerza *extrafigural*, mostrativa y transformadora, viva e incompleta, que antecede a toda forma.

La escritora disuelve los límites entre el hombre y el monstruo (radicalmente único, necesariamente irrepetible, por naturaleza desplazado, siempre solo) y se distancia de la tipificación de lo raro y su diferencia neta con lo normal porque es precisamente en las situaciones anómalas donde se revela un sentido o un fin, una realidad más profunda o alguna verdad esencial que nos conforma. Quien se considerara a sí misma descendiente directa de Nathaniel Hawthorne, afirma: «el personaje monstruoso sólo alcanza profundidad literaria cuando se percibe como representación de nuestro exilio esencial (*displacement*)» (2007, p. 59). Nuestro «disloque» se origina en una pérdida tanto del misterio como de las maneras que lo revelan, algo que O'Connor expresa en los siguientes términos: «La tarea de la literatura es encarnar el misterio en las maneras, y el misterio resulta enormemente embarazoso para la mentalidad contemporánea. [...] El misterio del que hablaba [Henry James] es el misterio de nuestra posición en la tierra, y las maneras son esas convenciones que, en manos del artista, revelan ese misterio central» (2007, pp. 133-134). En todo gran relato debe quedar siempre un misterio que «ninguna fórmula humana puede explicar» (p. 160), y ello es así porque el sentido no puede desligarse del relato mismo, no existe fuera de él. Esto significa que la manera misma es lo monstruoso, en el sentido de mostración deíctica que tiene la mano. A diferencia del símbolo o del signo, satisfechos en su unidad, el monstruo o el portento son el índice, la marca o la señal de lo singular y de lo inacabado. La señal y el gesto se caracterizan por esa «soledad demostrativa» (Barthes, 2005, p. 144) del monstruo, y el monstruo es en O'Connor la *manera* de su escritura. «Su manera es su secreto», según la fórmula de «The Art of Fiction» de Henry James: «Hay que mostrar la ficción, más que contarla. Otra forma de decirlo es que, aunque la literatura es un arte narrativo, depende enormemente del drama», es-

cribe en el texto para una conferencia (O'Connor, 2007, p. 88) donde de nuevo parece oírse el mandato de James (*dramatise it, dramatise it!*). Llamaremos a esta manera mostrativa la *función teratológica* de la narración y, en lo que sigue, la estudiaremos en dos planos interrelacionados que ponen de manifiesto las raíces dramáticas de sus relatos: un sentido espectacular, que remite a la capacidad monstruosa para *hacer ver* que tiene el giro inesperado (*peripezia* aristotélica) introducido por un acontecimiento, un personaje o incluso un objeto, y un sentido traumático, según el cual el golpe de visión del elemento chocante o monstruoso viene acompañado de un golpe de gracia que se presenta en la forma de un desplazamiento, quiasmo o inversión, y provoca una profunda transformación y revelación (*metábole* y *agnición*) que hacen de la señal un presagio y del monstruo un profeta.

1. Teratología espectacular: *coup de théâtre*

La imperfección de lo monstruoso reaviva nuestra capacidad atrofiada para percibir el misterio, pues «lo monstruoso es justamente lo misterioso en grado superlativo» (Otto, 1998, p. 114). Ciertos detalles, personajes o experiencias traumáticas asumen frecuentemente en los relatos de O'Connor una función teratológica, es decir, un valor profético y revelador en la encarnación de un misterio que se muestra, señala o advierte (*vid.* Rohman, 2013 y Nadal, 2019). Porque, leemos en *Sobre la adivinación* de Cicerón, «como se nos aparecen, se nos ponen por delante, se nos muestran y nos aportan predicciones, se llaman “apariciones”, “portentos”, “monstruos” y “prodigios”» (I, 42.93; 1999, p. 122) y, sobre esta naturaleza signica y deíctica de los *monstra*, que san Agustín comenta en *De civitate Dei*, abunda san Isidoro en sus *Etimologías* (XI, 3: 2-3; 2004, p. 879):

Se conocen con el nombre de portentos, ostentos, monstruos y prodigios, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen (*praedicare*) algo futuro. En efecto, explican que «portento» deriva de *portendere*, es decir, anunciar de antemano. Los «ostentos», porque parecen manifestar algo que va a ocurrir. Los «prodigios», porque «dicen previamente» (*porro dicere*), es decir, predicen lo que va a suceder. Por su parte, *monstra* deriva su nombre de *monitus*, porque se «muestran» para indicar algo, o porque «muestran» al punto qué significado tiene una cosa.

Como es bien sabido, el monstruo introduce un problema teológico, que será de capital importancia para el imaginario del Occidente medieval, porque sirve para reafirmar el mal tanto como –por gracia inversa– el bien. Por un lado, es la forma accidentada de lo imperfecto, inacabado y desordenado, es decir, lo que no tiene plan ni razón y es mera yuxtaposición de partes y, dado que lo que no tiene orden ni final no puede tampoco tener principio, el monstruo es considerado enemigo de lo bello y lo bueno (como «el Desequilibrado», *the Misfit*, inolvidable personaje). Pero, si el Creador no hace nada sin razón o motivo, el monstruo es señal divina de nuestros límites, la interrupción momentánea y gesticulante que pone aparte o en suspenso la naturaleza o el curso normal de las cosas para advertirnos. Se trata en esencia de un problema hermenéutico pues, tal como recuerda Claude Kappler citando a san Agustín, «quien no puede “tener en cuenta el todo, se sorprende ante la aparente deformidad de una de las partes”» (1986, p. 239). Que no entendamos algo no supone su inexistencia o

falsedad, y esta idea es un punto de partida para O'Connor, que ve en toda inflación del yo un impedimento para la fe o el misterio. La piedra que el monstruo pone para que tropecemos es la imperfección que nos señala. La función teratológica de un personaje como Rufus Johnson es la de servir de «espejo deformante» que al antagonista revela la verdadera deformación grotesca y espantosa de su propio rostro: «Yo te enseñaré (*I'll show you*)» (2014, p. 721). De ahí los lazos que unen la lección del monstruo y la confesión autobiográfica: cuando un escritor «tiene a un monstruo por héroe, no nos está mostrando solamente lo que somos, sino lo que hemos sido o podemos llegar a ser. Su profeta/monstruo es un reflejo de sí mismo» (2007, p. 126).

Así, en un relato como «Revelación», el personaje de Mary Grace, la universitaria que lee con gesto malhumorado un volumen titulado *El desarrollo humano* en la sala del médico donde se encuentra también la señora Turpin, asume una función teratológica. La joven –descrita como fea, gorda, con la cara llena de granos y cuyos estafalarios visajes dejan adivinar un carácter intratable– lleva de pronto a cabo un acto insólito: arroja con violencia el libro a la señora Turpin y salta después hacia ella con intención de estrangularla. Sin ser del todo monstruosa, había algo «peculiar» en Mary Grace, y su acción viene acompañada de una especie de profecía igual de bizarra: «Vuelve al infierno de donde viniste, vieja cerda verrugosa». Los ojos azules de la joven, las palabras, e incluso el tono de su voz «dirigido exclusivamente a ella», no dejaban lugar a dudas: «La señora Turpin había sido la elegida para recibir aquel mensaje» (2014, p. 763), una revelación que tendrá un efecto demoledor sobre la imagen absolutamente deformada de sí misma: piadosa y caritativa, respetable y trabajadora, *salvada*. Su sentimiento de intachable ejemplaridad (pues no pertenecía a lo que denomina la «típica gentuza blanca» ni, menos todavía, a la «basura negra») se vuelve contra ella en la irónica contrapartida de un sentimiento de individualismo y singularidad en cuanto elegida y *señalada* –percepción que comparten varios protagonistas de sus relatos, síntoma evidente de su preocupación por descubrir los signos de la gracia divina–: «¿Por qué me mandaste un mensaje así? [...] ¿Cómo puedo ser un cerdo y yo misma a la vez? ¿Cómo puedo sentirme salvada y venir del infierno al mismo tiempo?» (p. 770). La acción monstruosa de una acneica Mary Grace es un golpe apotropaico que revela y endereza la verdadera deformidad moral y verrugosa de la señora Turpin, y que conduce a una visión escatológica, con la mirada fija en la pocilga, que pone «a los de abajo arriba» y altera su confiado sentimiento de excepcionalidad según la doctrina de la doble predestinación: al final de la procesión de almas, después de los enormes batallones de «gentuza blanca» y de los grupos de negros, de las legiones de lisiados y locos que saltaban como ranas, desfilaban con gran dignidad y compás aquellos que «siempre se habían distinguido por ser personas de orden y por su sentido común y por su comportamiento respetable», como ella misma y su marido. «Sin embargo, podía advertir en sus rostros atónitos y en su expresión descompuesta que incluso sus virtudes estaban siendo consumidas por el fuego» (pp. 773-774). La señora Turpin, dominada por la cólera y la rabia hacia la joven, lanza una pregunta al vacío: «¿Quién te crees que eres?», y, como si se tratara de un bumerán, el monstruo se da la vuelta en una respuesta que ella misma se dirige: «La pregunta recorrió el prado, cruzó la carretera y el campo de algodón y volvió a ella claramente, como una respuesta procedente de más allá del bosque» (p. 772).

Siempre hay en los relatos de O'Connor un *coup de théâtre*, un giro dramático e inesperado en la acción, a veces en la forma literal de un golpe o accidente que origina

una revelación. Aun impregnados de una grotesca comicidad que difumina la oposición entre comedia y tragedia, tanto el «cambio de la acción en sentido contrario» como el «cambio desde la ignorancia al conocimiento» que definen respectivamente los elementos de «peripecia» y «agnición» en el capítulo 11 de la *Poética*, retienen su sentido traumático. La agnición más perfecta, dice Aristóteles, es la acompañada de peripecia, y ésta alberga la idea de una caída (*piptō*), fallo, error o pérdida propia de un cambio que a su vez precipita la transformación o conversión. Tal y como enseña Peter Szondi, es precisamente esta potencia transformadora la que llevará a la proscripción del *coup de théâtre* en la teoría dramática de Diderot y a su contraposición al *tableau* en los *Entretiens sur le fils naturel* (1757): «Un incidente imprevisto que se convierte en acción y cambia súbitamente el estado de los personajes es un lance (*coup de théâtre*). Una disposición de esos personajes en el escenario, tan natural y verdadera que, plasmada fielmente por un pintor, me agradara sobre una tela, es un cuadro (*tableau*)» (2008, p. 128). A partir de este pasaje, Szondi elabora una lectura que desembaraza ambos términos de cualquier sentido suprahistórico y los sitúa con precisión en el contexto ideológico y económico de la clase media de la sociedad del siglo XVIII: el *coup de théâtre* es desdeñado en la teoría dramática de Diderot como un golpe de efecto, meramente teatral y escénico, porque pone en peligro el estatismo de la escena que proporciona el *tableau*, es decir, la estabilidad de las condiciones socio-económicas y el culto a «la familia y al *intérieur*», con los que el espectador burgués podrá identificarse, y la constancia de una ética que descansa en la acumulación y la autosuficiencia de los valores ascéticos de un nuevo espíritu capitalista (1980, p. 329). Con una ágil referencia a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de Max Weber, Szondi entiende el rechazo del *coup de théâtre* como proscripción de cualquier cambio inesperado en la acción que impida una segura y satisfecha identificación del espectador con las circunstancias domésticas reflejadas en la escena, y lo anterior a su vez conecta con la sustitución del azar aventurero por un nuevo capitalismo racionalista que descansa sobre la igualmente segura y predestinada salvación o condena de las almas: «quien no asciende, desciende» (Weber, 1989, p. 68). O'Connor solía citar a Thomas Mann para afirmar que lo grotesco es el verdadero estilo antiburgués, y a esto llegó a añadir que «ciertamente el catolicismo se opone a la mente burguesa» (1988, p. 862). No estamos lejos, entonces, de entender la ostentación del *incident imprévu* que acompaña a los personajes monstruosos en los relatos de Flannery O'Connor a la luz de un catolicismo ciertamente *peculiar* en medio del protestantismo sureño.

El monstruo no sólo muestra (*tableau*), sino que produce una repentina transformación (*coup de théâtre*). La función mostrativa del relato –explorada en la obra clásica de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, que O'Connor recomienda para el estudio del punto de vista– es por ello inseparable de su dimensión teológica, la transformación que opera la gracia a partir de una acción inesperada, y con frecuencia no muy buena: «La gracia, para la forma de pensar católica, puede usar y usa como instrumento suyo lo imperfecto, lo meramente humano e incluso lo hipócrita» (2004, p. 301). Quizá porque no podemos acceder al misterio con el intelecto, necesitamos la vía indirecta de la materia y la vía inmediata del amor. Quizá porque aquello que se ama permanece siempre vivo, sólo podemos amar lo que puede morir. «Puedo morir en cualquier momento», afirma el embaucador vendedor de biblias que enamora a la protagonista de uno de sus relatos: «Yo también puedo morir –dijo ella de sopetón, y alzó la vista

hacia él» (2014, p. 432). Nunca se termina de amar, y esto no es imperfección del amor, sino perfección de su misterio (*cfr.* Chrétien, 2005).

Se sostiene la escritura de O'Connor sobre una vehemente ecuación que no duda en acentuar: «Escribo de la forma en que lo hago porque (no aunque) soy católica. Es un hecho y nada mejor que declararlo abiertamente» (2004, p. 90). Escribir desde la «perspectiva» de la ortodoxia cristiana de ninguna manera limita su libertad creadora, afirma en otro lugar, sino que «aumenta más que reduce mi perspectiva (*my vision*)» pues, al menos para el escritor, «no creer en nada significa no ver nada» (2004, p. 130). Dicha libertad consiste en una facultad óptica aguzada y ampliada –*enorme*, en el sentido monstruoso de fuera de lo común y de la norma que tiene el concepto en latín, como los ojos de la señora Turpin, que después del golpe «lo vio todo más grande» (2014, p. 759)–, manifestada en una disposición para «ver diferentes niveles de realidad en una imagen o una situación», que en términos prestados de los comentaristas medievales de las Escrituras denomina «visión anagógica» (2007, p. 87), y en la capacidad para acercar y ver «siempre en aumento» lo que está distante y oculto, una potencia a la que se refiere como «visión profética» (2004, p. 284), reuniéndose ambas en lo que en distintos lugares concibe como un «realismo cristiano» o un «realismo de distancias». Tal «amplitud de distancias» es propia del escritor de literatura grotesca porque

Está buscando una imagen que conecte, combine o encarne dos puntos: uno está arraigado en lo concreto; el otro es invisible a simple vista, pero el escritor cree firmemente en él, tan innegablemente real como el punto que todo el mundo ve. No es necesario señalar que esta literatura será salvaje, será violenta y cómica casi por necesidad, por las oposiciones que intenta reunir. (2007, p. 57)

Cada elemento o situación concreta en un relato apunta a un misterio más profundo que, sin embargo, no existe fuera de él. El misterio no es algo que se «evapore» a medida que nos acercamos, sino que, por el contrario, «crece junto con el conocimiento» (2004, p. 372). Mostrar un misterio es de suyo paradójico, como todo aquello (el amor, la fe, la luz) que cuanto más se da más se tiene, y esta es la paradoja que late en el fondo de lo numinoso, que «más se refuerza cuanto más se “revela”» (Otto, 1998, p. 181). Si lo que se muestra es un misterio, oscurecer y clarificar dejan entonces de ser operaciones contrarias, y este mismo hecho encontrará en sus ficciones un correlato en la aniquilación, a golpe de visión, de toda oposición entre realismo y distorsión: «Estoy interesada en distorsionar las cosas, porque es la única forma de que la gente entienda (*to make people see*)» (2004, p. 82). Ciertamente, el monstruo no es un tema en los relatos de Flannery O'Connor. El monstruo es todo golpe en la realidad que hace ver. Y una vez que hemos visto, ya no hay vuelta atrás. Sus relatos nos llevan, como los de Kafka, a ese punto irrevocable. El monstruo es el camino torcido que lleva a lo literal. Y lo literal es lo irremediable, lo irreversible, lo intratable.

Pero los lectores preferimos sentir a ver, advierte O'Connor, debido a un sentimiento religioso atrofiado que nos impide ver más allá de nosotros mismos: la incapacidad para adorar a un ser exterior como Creador conduce a una exaltada y narcisista preocupación por la propia interioridad (2007, p. 164). La prevalencia de la visión es consistente con la fuerza de un carácter que arremete contra todo sentimentalismo (y cualquier forma de pedagogismo, oportunismo o cursilería cultural) como un exceso

del culto al yo, una distorsión obscena del sentimiento, una verdadera perversión de la inocencia (2007, p. 155). Contra el vicio del sentimentalismo, el hábito de la atención. La imposibilidad para ver impide creer y –esto es más grave– también amar. Escribir no es para O'Connor justificar, ni explicar, ni perdonar; no es exactamente un ponerse en el lugar del otro ni, mucho menos, evadirse de lo real. Escribir es aceptar y mostrar algo que está más allá del entendimiento, abrir los ojos y crear un espacio más grande que deje al otro ser y –esto es más difícil– dejar de ser. (Pero, ¿cómo puedo ser un cerdo y yo misma a la vez?, sigue gruñendo la señora Turpin en plena transformación). La apertura de ese espacio en el relato es el de la gracia, y la transformación es la intervención de un golpe inesperado o dado con violencia: «Toda naturaleza humana se resiste vigorosamente a la gracia, porque la gracia nos transforma y el cambio es doloroso» (2004, p. 244). Precisamente por esto, «todos los buenos relatos tratan de la conversión, de la transformación de un personaje» (p. 221), y el personaje nos interesa en la medida en que puede cambiar (p. 167). Si el poder de la fe es el de la transformación y toda transformación es dolorosa, «resulta mucho más difícil creer que no creer» (p. 276). La escritura es esa dificultad. Ni el monstruo es un tema para nuestra autora, ni la teología un dogma o un problema separable de la escritura misma. «¿No podemos salir de nosotros mismos hacia algo más grande? Oh querido Dios, quiero escribir una buena novela», implora una jovencísima Mary Flannery en su *Diario de oración* (2018, p. 37). Publicada ya aquella buena novela y avanzada la escritura de la segunda, pero avanzado también el estado de la enfermedad que a la edad de treinta y nueve años pondría fin a su vida, se confirma su voluntad: «Preferiría terminar bien esta novela que ser capaz de caminar» (2004, p. 246). El escándalo tiene en definitiva que ver con un carácter, en lo que éste tiene de incisión, marca y seña de escritura.

«¡Miradlo! ¡Miradlo!», grita en sueños Sally Poker Sash en el relato «Un encuentro tardío con el enemigo» (2014, p. 214). El mayor deseo de Sally es que su abuelo de ciento cuatro años, el general Sash, llegue vivo hasta el día de la graduación de maestros, con su uniforme y su espada a la vista de todos, mientras ella recibe el título sobre el escenario. Ni a la nieta ni al general les importa tanto la graduación como la ostentación y pompa de la ceremonia misma: acostumbrado a sentarse con su uniforme en cualquier acto conmemorativo para dar «cierto color a la escena» (p. 221), todos los años era expuesto el día de la Memoria de los Confederados en una sala del Museo del Capitolio de la ciudad, rodeado de viejos uniformes, artillería y documentos históricos protegidos en vitrinas. Admirado como reliquia de los viejos valores y maneras del Sur, al abuelo le traía sin cuidado el pasado y no tenía ni un solo recuerdo de sus hazañas de guerra ni la más mínima noción de la muerte. «Se había olvidado de la historia y no pensaba volver a recordarla. Se había olvidado del nombre y del rostro de su mujer y del nombre y el rostro de sus hijos» (p. 225). Un solo acontecimiento le interesaba, y hablaba de él siempre que podía: cuando recibió el uniforme de general y acudió al estreno de una película en el teatro, rodeado de autoridades y actrices guapas. También la nieta lo recordaba, no exactamente por los mismos motivos, sino por «lo que le había pasado en los pies»: perfectamente engalanados para la ocasión, ambos subieron al escenario mientras la orquesta tocaba el himno de la batalla, pero una vez que el abuelo pronunció su discurso, al que siguió la ovación del público, todavía en el centro del escenario e iluminados por los focos, Sally miró por un momento al suelo y descubrió con horror que donde debían estar unas sandalias plateadas asomaban

dos zapatones marrones por debajo de su falda (p. 217). Por supuesto, nada volvería a fallar en la preparación del acto de graduación, y el general entraría en el escenario en su silla de ruedas, llevada por un sobrino de Sally vestido de *boy scout*: qué bonito tener a sus espaldas «lo viejo y lo nuevo» mientras recibía el título, pensó, pues su deseo era «demostrar lo que ella representaba o, como solía decir, “lo que tenía detrás” y no tenían detrás los otros» (pp. 221, 214). El abuelo, por su parte, vigila con idéntico celo los detalles de la escena: «Ponme l’espada sobre el regazo, coño –replicó el anciano–, donde brille» (p. 222).

Para que un cuento funcione, según O’Connor, el autor debe concentrar su atención en un elemento totalmente inesperado pero a la vez creíble, y éste será capaz de conectar los niveles más profundos del texto y extender la historia por la superficie en todas direcciones (véase, por ejemplo, el sombrero verde en «Todo lo que asciende tiene que converger»). La atención focalizada en los zapatos o en la espada adquiere un carácter monstruoso porque «el monstruo es, precisamente, un detalle» (Kappler, 1986, p. 241), y tanto el general Sash como los detalles son una *muestra*, en su sentido de exposición o espectáculo, pero también de parte (de un todo anterior al que representan) e indicio (de un todo por venir que anuncian). Lo imperfecto del monstruo (su no-ser completo) apunta a lo que ya ha sido o todavía no es, y, finalmente, el ansiado día de la ceremonia, precedida de nuevo por un sueño en el que Sally murmuraba «¿Lo veis, lo veis?», el trauma de los zapatos se convierte en presagio del final y la espada del abuelo abre su pasado olvidado de guerra en la forma de un enjambre de palabras y lugares que, evocados por un entusiasta orador sobre el escenario, vienen de golpe hacia él como fuego de mosquetes, «agudas puñaladas de dolor» que acribillan su cuerpo en cien lugares, «como si el pasado fuera el único futuro y debiera cargar con él» (p. 227). Los detalles en el relato son una vía indirecta de preparación para la muerte, y la repetición convierte el detalle en señal o muestra (ya sea impronta del pasado o premonición del futuro). Pese a las resistencias a la psicocrítica frecuentes en la autora, no es imposible ver en este relato la «compulsión de repetición» que Sigmund Freud –autor por quien siente bastante respeto «cuando no lo convierten en un filósofo» (2004, p. 373)– había descrito tres décadas antes en *Más allá del principio del placer*: los sueños de los enfermos de «neurosis traumática», como las «neurosis de guerra», hacen surgir tiempo después la experiencia olvidada y reprimida, y la repetición no es sino uno de esos «rodeos hacia la muerte» (p. 119) que obedece a la pulsión de lo orgánico vivo a la reconstrucción de un estado anterior o un «estado de partida» (p. 118). Y al abrirse el pasado, invocado y puesto en escena por las palabras del orador, el anciano vio el rostro de su mujer, vio a uno de sus hijos, y vio a su madre que corría hacia él.

La «compulsión de repetición» es en la teoría freudiana la marca que exterioriza y pone de manifiesto una subterránea «pulsión de muerte», y esta moción regresiva de lo vivo a un estado inorgánico que restablezca lo anterior puede explicarse por la naturaleza temporalmente latente y diferida que comparten las impresiones traumáticas y el error en la tragedia, un constante haber llegado tarde o haberse dado cuenta tarde, un obsesivo *llegar tarde* que reclama un volver a empezar. Quizá la tragedia no sea sino el juego verbal que da forma a la pulsión de muerte de todo lo vivo: la compulsión de repetición se equivale con los elementos dobles, coincidencias y repeticiones que, como estudió Jean-Pierre Vernant, fundan las figuras de la ironía y la ambivalencia en la tragedia; la estructura latente de la impresión traumática encuentra su paralelo en

el error trágico y su posterior reconocimiento; y este llegar tarde exige y clama la compensación de un nuevo inicio, que conduce inercial y necesariamente hacia la muerte, y que es la tragedia misma en cuanto rito, sacrificio y ofrenda, tiro de gracia que pone fin a la cadena de sucesivas retaliaciones. «Habría sido una buena mujer», dice una de las frases más oscuras y recordadas de los relatos de O'Connor, «si hubiera tenido a alguien cerca que le disparara cada minuto de su vida» (2014, p. 212). No han faltado quienes se han aproximado a las teorías de René Girard para comprender la violencia que conduce a la gracia en su obra y, ciertamente, en historias como «Revelación» o «Greenleaf» es tentador interpretar en clave girardiana los cerdos o el toro como un «doble monstruoso» que ofrece una revelación, o el puñetazo que recibe la madre de Julian en «Todo lo que asciende tiene que converger» como la violencia sacrificial que frena la del hijo, según la «hipótesis de la sustitución» que hace del sacrificio una violencia técnica y repetible que anticipa, desvía y engaña a la violencia divina, como si el monstruo y la violencia teatralizada en el relato fueran una especie de exorcismo apotropaico. De nuevo, lo que aquí nos interesa es observar lo monstruoso como un movimiento figural de sustitución o intercambiabilidad que define al doble y como un movimiento de inversión, capaz de volver cualquier cosa en signo contrario, que define la ambivalencia de lo sagrado (en el doble valor positivo-negativo de las parejas de términos estudiadas por Benveniste y en la concomitancia de lo atrayente-retrayente del momento mirífico que plantea Otto).

El monstruo es en O'Connor todo golpe o desplazamiento en el relato que desencadena una visión directa y literal tanto de la realidad como de nosotros mismos, y la vía tópica de una crítica que identifica lo monstruoso con el contexto de la imaginación sureña se queda en la parte superficial de un problema que la propia autora derriba de un plumazo en una lectura atópica del monstruo. O'Connor no escribe sobre ninguna realidad dada, porque «está hablando *con* personajes y acciones, no *de* personajes y acciones. El sentido moral del escritor debe coincidir con su sentido dramático» (2007, p. 89). Los relatos de O'Connor muestran el indicio de la gracia o el inicio de la transformación en un personaje, pero no las consecuencias o la reflexión que siguen a dicho momento, que sólo se propagan fantasmalmente como una promesa en las afueras del relato y en la mente del lector. Por eso mismo su escritura es radicalmente moral, pero no moralizante, pues dramatiza el momento de la gracia pero no termina el mensaje ni agota la lección. Los monstruos son señales, pero no sabemos de qué. A una diégesis tematizable de un monstruo-significado es preciso superponer la mimesis de una mostración-significante, una monstruosa enunciación esparcida en el desvarío exterior de voces, gestos y rostros que nos miran y señalan. El rostro desencajado de Norton con el que termina «Los lisiados serán los primeros» o de la madre de Julian en «Todo lo que asciende tiene que converger», ambos con un ojo ligeramente desviado, como si se hubiera desprendido, apelan a dicha capacidad mostrativa. «Es el novelista el monstruo, el mostrador por excelencia», y lo monstruoso del mero acto de mostrar es que «nada concluye, nada resuelve, nada compensa» (Jiménez Heffernan, 2007, p. 9). El monstruo sólo muestra a quien lo muestra, de ahí la identificación mimética a la que se refería la autora en su reconocimiento, pues éste exige similitud pero también la distancia o la separación necesarias que toda mostración requiere. Movimiento de ida y vuelta, porque lo que el monstruo muestra no es lo que está fuera de mí, sino lo fuera de mí que estoy yo.

2. Teratología traumática: *coup de grâce*

Es frecuente en los relatos de O'Connor que un personaje se disponga a dar una «lección» a otro y termine, inversamente, recibéndola él mismo. Este esquema de inversión (piénsese por ejemplo en «El negro artificial» o en «Una vista del bosque») tiene que ver con su definición de un «momento de gracia» (*moment of grace*) o «indicio de la gracia» (*indication of Grace*) preparado por la intensidad de las circunstancias violentas o negativas:

En ficción es casi imposible escribir sobre la gracia sobrenatural. Prácticamente tenemos que acercarnos a ella de forma negativa. Respecto a la gracia natural, tenemos que aceptarla en la forma en que nos llega, a través de la naturaleza. En cualquier caso, actúa rodeada por el mal. (2004, p. 128)

Así, el lance teatral de «Un hombre bueno es difícil de encontrar», en que la abuela reconoce al Desequilibrado como uno de sus propios hijos y se aproxima para tocarlo, provoca en éste el tiro o golpe de gracia. La autora utiliza la expresión «golpe de gracia» (*shock of grace*) a propósito del modo en que el mal y el bien se inmiscuyen entre sí en la obra de François Mauriac (2004, p. 196), y este momento «hace que el Diablo se vuelva loco» porque él mismo se convierte en «involuntario instrumento de la gracia» (2004, p. 289; 2007, p. 127; *vid.* Lévy, 2003, p. 399). Se trata de una *gracia negativa* o, si se quiere, de un *golpe de revés* de la gracia que conecta con los procedimientos narrativos de Heinrich von Kleist –autor que de inmediato hace recordar la «gracia» de las marionetas– y Henry James. Como se verá a continuación, la concomitancia del bien y el mal se aproxima al procedimiento de *simultaneidad* desarrollado en Kleist, mientras que la gracia negativa sigue la vía *indirecta* del misterio propia de James: el narrador no debe mostrar el elemento sobrenatural «en sí mismo» o por la «vía directa» –en cuyo caso conseguirá un efecto precario–, sino que el prodigio, el accidente patético o lo horrible deben aparecerse «al trasluz» de otro elemento para que de ese modo se amplifiquen las «conexiones» en la conciencia del lector (James, 1987, p. 248). De igual modo, la gracia «no puede experimentarse en sí misma», dice O'Connor: uno no siente sino la irrupción concomitante de «una emoción producida por ella», así que «lo único que puedes hacer con la gracia es mostrar (*to show*) que está cambiando al personaje» (2004, p. 221). La observación de las maneras y otros signos exteriores era, recuérdese, la vía indirecta del diablo, y éste realiza en los relatos «gran parte de los trabajos preliminares aparentemente necesarios para que la gracia surta efecto» (2007, p. 125). Nuestra autora cita un fragmento de *Las Catequesis* de san Cirilo de Jerusalén que ilustra ese camino torcido que lleva a la gracia: «El dragón se sienta junto al camino, observando a los que pasan. Tened cuidado de que no os devore. Vamos al Padre de las almas, pero es necesario pasar junto al dragón» (2007, p. 48).

Ralph C. Wood (1988) ha estudiado la negatividad de la gracia en los relatos de O'Connor, a quien considera una «satírica de la vía negativa» y una «comediante de la gracia positiva», y ahonda en una lectura teológica de la comicidad como respuesta ante la extirpación del sentimiento religioso y la amputación del horizonte espiritual, igual que «se extirpan las alas de los pollos para que tengan más carne», que diría la propia escritora: Pertenece a «una generación de pollos sin alas, que supongo que

es a lo que se refería Nietzsche al decir que Dios ha muerto» (2004, p. 90). Terrible es para el escritor cristiano constatar que sus lectores no creen ni en el misterio ni en el pecado, pero esto produce a cambio una «vista de lince para lo grotesco, lo perverso y lo inaceptable», así que su tarea consiste en mostrar como «distorsión» lo que para los lectores es «natural» (2007, p. 46). Tal acto de mostración (sintetizado en la falta de sentimentalidad del «realismo cristiano») puede obligarle a «usar medios cada vez más violentos para lograr transmitir su visión a ese público hostil», y entre dichos medios se encuentra lo grotesco y monstruoso, cuyo papel es el de amplificar la visión traumáticamente: «hay que mostrar la propia visión a fuerza de choque (*by shock*)» (p. 47). De ahí que sus personajes, pobres o afligidos corporal o mentalmente, tengan un sentido «distorsionado» o «casi nulo del horizonte espiritual» (p. 45); tullidos espiritualmente, sustituyen esa falta esencial con una atención aumentada y sacrilega sobre sí mismos, identificando el dolor con una diferencia que les hace sentir únicos y autosuficientes. Tanto la nihilista Hulga, doctora en Filosofía en el relato «La buena gente del campo», como el inteligente Rufus Johnson, un huérfano salido del reformatorio al que Sheppard, viudo al cuidado de su hijo de diez años, introduce en su casa en «Los lisiados serán los primeros», le conceden una importancia sobredimensionada a su pierna mutilada y a su pie deforme: «Johnson era muy susceptible en lo que se refería a su pie, como si se tratara de un objeto sagrado» (2014, p. 699) y Hulga «era tan susceptible respecto a su pierna artificial como un pavo real respecto a su cola. Cuidaba de ella como otros cuidaban de sus almas, en privado y casi con la mirada vuelta hacia otro lado» (2014, p. 436). Sólo cuando el vendedor de biblias le roba a Hulga su pierna de palo, ya morbosamente sobreexcitada y manoseada de significado, le es revelada por primera vez su verdadera aflicción (2007, p. 112). A ella, que se tenía a sí misma por «una de esas personas que penetran la nada», se le viene encima toda su *nada*: «Sin la pierna, se sentía dependiente de él» (2014, pp. 438, 441). La ironía y la inversión dan igualmente forma a «Los lisiados serán los primeros». Aquí el nihilista es Sheppard, jefe de servicios culturales y recreativos de la ciudad, que ejerce de consejero en el reformatorio donde conoce a Rufus, «sin recibir nada a cambio, excepto la satisfacción de saber que estaba ayudando a unos muchachos por los que nadie más se preocupaba» (2014, p. 680). La vocación pedagógica y compasiva de Sheppard, su intachable ejemplaridad moral, su humanismo laico y fe ciega en un racionalismo paternalista-progresista, pronto se desvelarán para él mismo como una enorme mentira de raíces mucho más oscuras, mientras que Rufus, en cambio, sí tiene fe: una poderosa fe en el mal, en el infierno, en Satán. . . en sí mismo. Diabólico cruce de hilos el de este relato de O'Connor en el que, tal y como escribe en una carta a Hawkes –quien había sugerido, en un guiño muy miltoniano, que «como escritora, estaba de la parte del diablo» (1962, p. 400)–, «lo admito, la voz del Diablo es la mía» (2004, p. 354).

Tanto Manley Pointer como Rufus Johnson (pero también Sarah Ham en «Las dulzuras del hogar» o Mary Grace en «Revelación») comparten una extraordinaria capacidad de observación, propia del tentador de los hombres, que les permite deslizarse desde una posición exterior e introducirse en el hogar o en el interior de otros personajes y producir en ellos una siniestra alteración. Ambos se presentan como si vinieran de un más allá invocado por las propias flaquezas y temores de aquellos a quienes atormentan (así llega también el Desequilibrado, anticipado en la noticia del periódico y en cierto modo invocado por la abuela en «Un hombre bueno es difícil de encontrar»):

el primero «había aparecido en la puerta (*at the door*) con una enorme maleta negra», y el segundo, un muchacho con un traje negro y mojado, «estaba en el umbral (*in his door*), cerrándole el paso» al niño (pp. 422, 689). Al verlo, las primeras palabras de Norton advierten que su presencia no es sino la reacción o respuesta a la invocación de las propias faltas de su padre (como se presenta también en el «umbral» de la oficina el «Bartleby» de Melville, en «respuesta» al anuncio del abogado): «¡Te ha estado esperando!» (O'Connor, 2014, p. 689). La oscuridad y liminaridad de estos personajes ha permitido una interpretación en clave de *trickster* (iniciada por Johansen, 1994) que parece tirar de los hilos del *mysterium* en lo que, por recóndito y oscuro, tiene de truco, trato, embaucamiento y estafa (Otto, 1998, p. 40), pero no importa tanto aquí la identificación tematólogica, arquetípica o mitocrítica de esta figura como su comprensión *figural* en cuanto manera o mecanismo textual y hermenéutico (remito a la propuesta de J. M. Cuesta Abad de una «ficción-trickster» en Henry James). La figura en el relato de O'Connor es la de una equis, un esquema de desplazamiento por inversión y sustitución que hace del propio relato la incógnita a desvelar «o, si se prefiere, una ausencia, pues el signo designa lo que no está allí» (Barthes, 2005, p. 187). Despejar la *x* es ponerla aparte, en suspenso, sola, y en ponerse aparte consiste el solitario secreto de la lectura: «Su manera es su secreto», dirá James, así que «la ficción se cierra sobre su propia enigmaticidad manteniendo en suspenso el motivo central de la trama» (Cuesta Abad, 2021, p. 154). La manera es el secreto, y el misterio las maneras. La ausencia es lo que pone en juego los mecanismos de duplicación y sustitución: mecanismo textual, definitorio de lo fantástico, que permite una interpretación de «Los lisiados serán los primeros» a la luz de «El adoptado» de Heinrich von Kleist, una referencia infrecuente –o que al menos no he podido encontrar– en la (por otro lado) casi inabarcable bibliografía crítica sobre la autora. Kleist y O'Connor comparten los mecanismos narrativos de una gracia negativa, pero en el mundo sombrío del primero, que desemboca en Kafka, la esperanza está siempre en otra parte: «Por favor, dame la gracia que necesito, oh Señor, y por favor no permitas que sea tan difícil de conseguir como en Kafka» (2018, p. 35).

El adoptado (Nicolo/Rufus) en las narraciones de Kleist y O'Connor es un agente demoníaco de disrupción que provoca una serie de monstruosos desplazamientos (dislocaciones, duplicaciones y transgresiones) y sustituciones (transferencias, deslizamientos e inversiones) en el hogar en el que furtivamente se introduce, en el trastorno del padre adoptivo (Antonio Piachi/Sheppard) y en la destrucción del hijo biológico (Paolo/Norton). Ambos hacen su entrada en el espacio de una falta motivada por la muerte de la madre (y cuya ausencia de nombre propio en ambos relatos coherentemente denota que se trata de una presencia fantasmal que pone en movimiento la trocabilidad de los hilos de la narración). «Tu madre no está en ninguna parte», no deja de recordar Sheppard a su hijo, con una dureza que en realidad clama a gritos su propia desesperación: «no existe» (2014, pp. 702-703). Por su parte, tanto el comerciante Piachi como el trabajador socio-cultural Sheppard están convencidos de la rectitud de su acción y no desaprovechan la ocasión para hacer gala de ello: «la preocupación por su hijo se antepuso a todos los intereses mercantiles» (Kleist, 1999, p. 207) y «sabía que era un hombre bueno, que no tenía nada que reprocharse» (O'Connor, 2014, p. 723). El movimiento caritativo del acaudalado Piachi pasa sin embargo por tres fases que se suceden a la velocidad del relámpago: cuando en su huida de la ciudad afectada por la peste se encuentra a un Nicolo desesperado que cubre sus viejas manos

de «besos y lágrimas» suplicando que lo lleve consigo, «estuvo a punto, en el primer arranque de espanto, de arrojar al chico lejos de sí; mas en aquel preciso instante, al demudarse éste y caer desvanecido al suelo, motivó a compasión al buen anciano», y aún andaba cavilando «sobre el modo y manera en que podría desembarazarse nuevamente del chico» cuando fueron detenidos y devueltos a Ragusa (Kleist, 1999, pp. 207-209). A un primer movimiento de repulsión sigue la compasión como un signo convencional y artificial que no consigue acallar y disimular del todo el impulso genuino, y éste vuelve a asomar en la forma híbrida y torcida del arrepentimiento de la buena acción, miembro fantasma de aquella mala pasión que una moral construida había amputado sólo a medias. Todo su empeño por introducir al muchacho en la casa se convertirá en un esfuerzo inútil por desalojarlo de ésta, y lo mismo sucede con Sheppard, a quien Rufus termina por revelar su verdadero rostro:

El pie deforme del muchacho estaba en el centro de su círculo de visión. El zapato remendado parecía sonreírle con la misma cara de Johnson. Se aferró con fuerza al borde del sofá hasta que los nudillos se le pusieron blancos. Le recorrió un escalofrío de odio. Odiaba aquel zapato, odiaba aquel pie, odiaba al muchacho. El odio lo ahogaba. Estaba asustado de sí mismo (O'Connor, 2014, p. 720).

A Flannery O'Connor le interesaba lo cómico de lo diabólico, en el sentido de que el diablo «siempre alcanza objetivos que no se propone», y entre esos objetivos inesperados a veces se encuentran el bien, la gracia y también el autoconocimiento: «supongo que el Diablo nos enseña la mayoría de las lecciones que nos llevan a conocernos a nosotros mismos» (2004, pp. 285, 336). Pero, si lo monstruoso de lo humano radica en su inacabada y perpetua autoconstrucción, no resultará siempre fácil distinguir un supuesto bien *en sí* de aquél que nace para calmar algún vacío. Kleist lo recuerda perversamente: muerto su hijo, y por tanto su heredero, Piachi recoge a Nicolo «a la vista del asiento que quedaba vacío junto a él» (1999, p. 208), y es también un vacío lo que Rufus viene a suplir: «estoy seguro de que tus camisas le irían bien», le dice a Norton, en amargo presagio del final (2014, p. 678). Es una ausencia primera la que crea los desplazamientos y sustituciones y que, por más que trate de reprimirse (como aquel primer impulso natural), vuelve irónica, terca y ciegamente a repetirse en una ausencia final: Nicolo, el luciferino *trickster* de Kleist, disfrazado de Colino al descubrir la viscosa «propiedad logográfica» de su nombre (1999, p. 217), es un agente disruptivo –obsérvese el gesto mudo de cascar avellanas en el coche de camino a su nuevo hogar– que abre y revela la violencia de Piachi y el deseo adúltero, idólatra e incestuoso de Elvira, su madre adoptiva. Finalmente, aflora en la lectura comparada de ambos cuentos un último paralelismo: Piachi, castigado por la ley secular y la ley divina, terminará intercambiando su posición con Nicolo, y se convertirá en el fantasma que asedia desde afuera su propio hogar, al que como si fuera un extraño no puede acceder –a la manera del abogado del «Bartleby», una vez *bartlebizado*– y en transgresor que rompe la ley por la que había declarado a Nicolo heredero de sus posesiones, haciendo que éste, literalmente, se la coma: y allí encontramos a un salvaje Piachi «sujetando aún a Nicolo entre las rodillas y embutiéndole el decreto en la boca» (1999, p. 221). Este acto nos lleva de nuevo a Rufus Johnson –a quien, recuérdese, también Sheppard había dado una llave de la casa– en las páginas finales del relato de Flannery O'Connor: «Abrió el libro que tenía en las rodillas, arrancó una página y se la metió en la boca. [...] El chico levantó la Biblia y arrancó otra página con los

dientes y empezó a masticarla. Sus ojos llameaban» y, desafiando al padre adoptivo como sólo un hijo sabría hacer, exclama exultante: «¡Me lo he comío! ¡Me lo he comío como Ezequiel, y ha sido miel en mi boca!». A la deglución de la palabra de Dios le acompaña la revelación de una profecía: «Satán le tiene a usted en su poder», dijo a Sheppard, «No sólo me tiene a mí, a usted también» (2014, pp. 725-726). Premonitorias serán también las palabras de la madre de Thomas en «Las dulzuras del hogar» tras adoptar a una chica conflictiva que acaba de salir de la cárcel y que hace que el hijo se convierta en un recluso en su propia casa: «Es que no dejo de pensar que podrías ser tú» (p. 586). Igualmente, el abuelo de «Una vista del bosque» dice a su nieta lo que en realidad se dice a sí mismo: «Esta vez habrás aprendido la lección —dijo el viejo, y en su voz había un matiz de duda» (p. 540).

Forma parte de la ceremonia del monstruo instaurar una «vacilación» que es tan propia de lo siniestro (Freud) como de lo fantástico (Todorov), en cuanto ficción hermenéutica que transfiere los instantes de indeterminación del objeto o del relato a una perdurable duda instalada en un lector que vacila no ya sobre éstos, sino sobre sí mismo, poniendo en crisis las certezas de lo humano (tal y como hacen el Nicolo de Kleist, el Wakefield de Hawthorne, el Bartleby de Melville o el Rufus de O'Connor). El peligro de todos ellos es su poder de influencia, en un sentido febril y pestífero, contagioso, un influjo (*influenza*) capaz de provocar un desastre alterando cualquier forma de orden o estabilidad. Es preciso separarse con biombos de un pálido y enfermizo Bartleby y mantenerlo aislado (*isolate Bartleby*), no sea que a través de su contacto (*my contact with the scrivener*) nos infectemos (*affected me*) de tanta negación y tanto «preferir»: «también a usted se le ha pegado la palabra», esa «curiosa palabra» (*queer word*) que a fuerza de repetición se vuelve rara, extraña, monstruosa (Melville, 2000, p. 36; *vid.* Deleuze, 2000). Si Nicolo contagia a Paolo de la peste que ha asolado la ciudad de Ragusa y el abogado obedece al asombroso «ascendiente» que el escribiente tiene sobre él, en los relatos de O'Connor encontraremos ese mismo carácter infeccioso: Rufus susurra palabras al oído de Norton en «Los lisiados serán los primeros» y, en «Las dulzuras del hogar», las carcajadas de la muchacha recorren la casa entera hasta introducirse en la cabeza de Thomas como una descarga eléctrica: «La risa de la chica subió por segunda vez hasta él, y Thomas hizo una mueca. [...] Ella había invadido su habitación» (2014, p. 584).

La peste introduce una monstruosa desfiguración, una reveladora transformación que ataca y desarticula todo orden. Tal es el delirio contagioso del teatro según Artaud: una epidemia que produce una epifanía y lleva al paroxismo los gestos más extremos (1999, p. 31). Es también una fuerza teatral la que comparten los géneros del relato de O'Connor (heredero del *romance* de Hawthorne) y la *Novelle* de Kleist, una narración realista pero sorprendente que se aproxima al drama por la presencia de un inesperado *coup de théâtre*. La peste tiene el mismo efecto que el temblor de tierra en «El terremoto de Chile», otra de las obras maestras de Kleist: libera los muros y las jerarquías, confunde los estamentos y en las simpatías injerta el dolor. Del mal se deriva el bien (dos amantes condenados, recluida ella en un convento hasta ser decapitada y a punto él de ahorcarse en la prisión, son liberados por el terremoto) y del accidente viene la salvación: «para no caer a tierra se aferró al pilar del que había querido morir ahorcado» (Kleist, 1999, p. 102). Pero, en contrapartida, del bien se deriva también el mal, y esta reversión nos devuelve al principio, haciendo concomitantes los extremos. La simultaneidad narrativa (Theisen, 2006) tiene como efecto una dislocación

moral (función teratológica de la mostración escénica) pero, dado que la naturaleza temporal-sucesiva del lenguaje lo impide, el recurso a la simultaneidad se forma sucedáneamente sobre la figura del quiasmo, tan reconocible en Kleist, cuyo paralelismo inverso recrea un engañoso esquema espacial de carácter cíclico. «El terremoto de Chile», en el que tampoco falta una perversa *commutatio* entre el hijo natural y el adoptado, se sostiene en una estructura de series quiásticas (mal-bien/bien-mal), cuyos miembros se entrecruzan en una equis (x) morfológicamente monstruosa (AB-BA). Todo termina como empieza (o peor), y el temblor de tierra no hace sino revelar la verdadera naturaleza asesina de una humanidad que, congregada en el templo, clama frenética cual horda sanguinaria: «¡Apedreadlos! ¡Apedreadlos!» (Kleist, 1999, p. 113). La estructura quiástica de «El terremoto de Chile» da forma a varios relatos de O'Connor, como «Todo lo que asciende tiene que converger», donde hay otro intercambio de madres e hijos, o «Las dulzuras del hogar»: la «caridad temeraria» de la madre de Thomas hace que ésta recoja de la cárcel a Sarah y la introduzca en el hogar, pero esta buena acción provoca inversamente que su propio hijo acabe encarcelado. La hija adoptada es el monstruo que sustituye y desplaza al hijo natural: «Si vuelves a traer a esa chica a esta casa, me voy. Elige: ella o yo» (2014, p. 584), y la disyunción pone de manifiesto el curso lineal de una historia de condena o salvación. Pues la figura en sí misma evasiva, inasible e irreductible del quiasmo recuerda la materia verbal que la conforma, y descubrimos con horror que en el interior del texto no hay sino el vacío de una incógnita (x) que provoca el juego especular de desplazamientos. La lectura es precisamente lo monstruoso del texto pues, diría Barthes, es «el lugar en el que la estructura se trastorna» en un «desplazamiento infinito» (2002, p. 49). La lección es del monstruo: el monstruo nos lee.

Los desplazamientos del relato de Kleist reverberan los del título de la obra: *Der Findling* remite al concepto geomorfológico de *bloque errático* que habiendo sido arrasado de su lugar nativo a consecuencia de un glaciar o una inundación difiere del entorno adoptivo en el que se encuentra, y junto con *Findelkind*, se refiere al expósito abandonado por sus padres, frecuentemente a la beneficencia, y por tanto encontrado (Wagner, 1991). Ambas acepciones son una roca errática con la que volvemos a tropezar, y que nos lleva a un texto en apariencia secundario, la «Introducción» de O'Connor para *En memoria de Mary Ann* (1961), la obra que unas monjas dominicas de Atlanta entregadas a recoger de las calles enfermos incurables de cáncer escriben en recuerdo de una niña que vivió con ellas desde los tres años hasta su muerte a los doce. «Influencia» es aquí de nuevo la palabra que la madre superiora del asilo utiliza para describir a esta criatura extraordinaria, cuyo «contacto» contagió de valentía, inocencia y alegría de vivir a quienes la conocieron: afectada de un tumor en un lado de la cara a causa del cual le habían extirpado un ojo, el defecto de su rostro convivía con la hermosura de su alma. Cuando en uno de sus encuentros con las religiosas una de ellas preguntó a la escritora por qué sus personajes eran tan grotescos, por qué había hecho de lo grotesco su «vocación», alguien presente en la reunión les dio a las hermanas una respuesta: «Es también vuestra vocación». Ante el mal nos enfrentamos con entereza y sublime dignidad, dice O'Connor, pero el bien es harina de otro costal: «también su cara es grotesca», porque «el bien en nosotros es algo que está en vías de construcción», como el rostro de Mary Ann, «lleno de promesas» (2007, p. 228).

Mary Ann parece salir al encuentro de O'Connor y provoca una honda reflexión sobre lo monstruoso, sobre la enfermedad y la escritura, propiciando la relación entre teratología y autobiografía. Una fotografía de la niña mostraba la nariz y la boca «ligeramente apiñadas, desplazadas de su lugar», tenía un ojo vendado, y el otro «brillaba, centelleaba, bailaba revoltosamente» en la parte «armónica y radiante» de su cara (2007, pp. 216-217). Al detenerse en este rostro «inacabado» y desfigurado –como el de los monstruos que nos miran fijamente en sus relatos–, un impulso la llevó a la estantería para localizar «The-Birth mark» de Nathaniel Hawthorne, la historia de un científico que pone todos sus esfuerzos en borrar una marca de nacimiento, con forma de mano carmesí, impresa como un estigma sangriento en la mejilla de su esposa: la mancha o tacha es interpretada en el sentido teológico del *portentum* que como un puñetazo nos *golpea* y, en el fragmento citado por O'Connor, el hombre reconoce que es un «pequeñísimo defecto» que «me espanta (*shocks me*), pues es una marca visible de la imperfección terrena». «¿Te espanta, marido mío? (*Shocks you!*) [. . .] ¡No puedes amar lo que te espanta (*shocks you!*)!» (2007, p. 218). Y, a partir de aquí, se precipita una avalancha de relaciones: con el fin de socorrer a los enfermos de cáncer pobres de Nueva York, la congregación de dominicas había sido fundada por la madre Alfonsa, que no era sino Rose. . . la hija de Hawthorne. Como si se tratara de la continuación o germinación de una de las historias abandonadas de su padre, el proyecto de la madre Alfonsa que medio siglo después acogería a Mary Ann pudo haberse inspirado en un acontecimiento real que Hawthorne testimonia y O'Connor cita: un quisquilloso caballero se vio perseguido durante su visita a un hospicio de Liverpool por un niño miserable, de aspecto terrible y grotesco que se situó frente a él con la muda súplica de que lo cogiese en brazos. Tras una pausa, el caballero levantó a aquel niño repugnante del suelo «y lo acarició con la misma ternura que si hubiese sido su padre». Detrás de este reservado caballero, O'Connor descubre al propio Hawthorne. Y esto conduce a otra historia, recogida por él en sus cuadernos de notas, donde relata la visita que hizo a un hospicio donde un «pequeño esperpento» de pronto le asaltó; era «una cosita desdichada, pálida, medio aletargada, con un humor en el ojo» y comenzó a rondar al escritor agarrándose a sus faldones para que lo tomara en brazos:

Durante un rato sostuve a mi indeseable carga entre los brazos, y después de devolver al niño al suelo, todavía me siguió, asiéndose a dos de mis dedos y jugando con ellos, como si fuese hijo mío. ¡Era un niño abandonado y, de entre todos los hombres, me había elegido a mí como padre! (2007, p. 220).

¡Un niño abandonado! Y otra vez la misma piedra. ¿Será acaso la advertencia de un monstruo? La palabra que Hawthorne escoge es *foundling*, equivalente en inglés para esta acepción del término de Kleist. Y, como en *Der Findling*, el muchacho extendía hacia él suplicante las manos. Una roca errática, errónea, se levanta y nos señala. Tal es el monstruo, que sobrepasa los límites del tipo original o natural, *extrafigura* que rompe el molde o la norma, puesta aparte o excepción de la generalidad de los casos, hijo que no coincide con su padre: «Desde luego, el que no se parece a sus padres es ya en cierto modo un monstruo», leemos en *Reproducción de los animales* de Aristóteles (IV, 3; p. 248). En los relatos de Flannery O'Connor la monstruosa falta de parecido con el progenitor se revela, por vía negativa o inversa, en su similitud con él. Así sucede en «Las dulzuras del hogar» cuando Thomas, invadido por la voz paterna como si un desconocido hablara en él, es irreconocible incluso para su madre: «Tú no eres como él», repetía ella, pero finalmente «se quedó sin aliento al reconocer

la presencia del otro en la voz de su hijo» (2014, pp. 598, 614). En «Todo lo que asciende tiene que converger», Julian y su madre terminan mirándose a la cara como dos extraños pero, sólo en ese momento, él se reconoce como hijo y llama a su madre desesperado, como un niño que llega tarde a lo que ya ha perdido. Y, en «Una vista del bosque», el parecido de Mary Fortune con su padre es para su abuelo materno como la marca de nacimiento que el científico del relato de Hawthorne se empeña en eliminar: «era su único defecto. Era la única cosa en la que no se parecía a él» pero, de nuevo, el abuelo encuentra en la niña su propia imagen enfrentada: «Un ojo pálido e idéntico miró un ojo pálido e idéntico» (pp. 521, 539). El movimiento del monstruo es siempre de ida y vuelta: el momento del des-reconocimiento es el del reconocimiento. La obra es un monstruo, bien pudiera haber dicho Kafka en esa *Carta gigante* que nunca envió: *pese a mi padre, para mi padre*.

Referencias

- Aristóteles (1974). *Poética* (V. García Yebra, Ed.). Gredos.
- Aristóteles (1994). *Reproducción de los animales* (E. Sánchez, Ed.). Gredos.
- Artaud, A. (1999). *El teatro y su doble* (E. Alonso, & F. Abelenda, Trads.). Edhasa.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (C. Fernández Medrano, Trad.). Paidós.
- Barthes, R. (2005). *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos* (N. Rosa, Trad.). Siglo XXI.
- Bloom, H. (2008). *El ángel caído* (A. Capel Tatjer, Trad.). Paidós.
- Chrétien, J.-L. (2005). *La mirada del amor* (P. Jimeno Barrera, Trad.). Sígueme.
- Cicerón (1999). *Sobre la adivinación. Sobre el destino. Timeo* (Á. Escobar, Ed.). Gredos.
- Cuesta Abad, J. M. (2021). Henry James y la ficción-trickster. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 11, 141-162. <https://doi.org/10.14201/1616202111141162>
- Deleuze, G. (2000). *Bartleby o la fórmula* (J. L. Pardo, Trad.). En H. Melville, *Bartleby el escribiente*. Pre-Textos.
- Diderot, D. (2008). *El hijo natural. Conversaciones sobre El hijo natural* (F. Lafarga, Ed.). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
- Freud, S. (2003). Más allá del principio del placer. *Psicología de las masas* (L. López-Ballesteros y de Torres, Trad.). Alianza Editorial.
- Hawkes, J. (1962). Flannery O'Connor's Devil. *The Sewanee Review*, 70(3), 395-407.
- Isidoro de Sevilla (2004). *Etimologías* (J. Oroz Reta, & M. A. Marcos Casquero; Eds.; M. C. Díaz y Díaz, Introducción). Biblioteca de Autores Cristianos.
- James, H. (1987). *Los amigos de los amigos* (J. L. Borges, Ed.; M. L. Balseiro, Trad.). Siruela.
- Jiménez Heffernan, J. (2007). *De mostración. Ensayos sobre descompensación narrativa*. Antonio Machado Libros.
- Johansen, R. K. (1994). *The Narrative Secret of Flannery O'Connor: The Trickster as Interpreter*. University of Alabama Press.
- Kappler, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media* (J. Rodríguez Puértolas, Trad.). Akal.
- Kleist, H. von (1999). *Narraciones* (A. Pérez, Ed.). Cátedra.
- Lévy, M. (2003). L'écriture et la grâce: ou la fiction de Flannery O'Connor. En C. Stévanovitch, & R. Tixier (Eds.), *Surface et profondeur. Mélanges offerts à Guy Bourquin à l'occasion de son 75e anniversaire*. Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur.
- McLuhan, H. M. (1947). The Southern Quality. *The Sewanee Review*, 55(3), 357-383.
- Melville, H. (2000). *Bartleby el escribiente* (J. M. Benítez Ariza, Trad.). Pre-Textos.

- Nadal, M. (2019). Southern Gothic: The Monster as Freak in the Fiction of Flannery O'Connor. En D. Carpi (Ed.), *Monsters and Monstrosity. From the Canon to the Anti-canon: Literary and Juridical Subversion*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110654615-013>
- O'Connor, F. (1988). *Collected Works* (S. Fitzgerald, Ed.). The Library of America.
- O'Connor, F. (2004). *El hábito de ser* (S. Fitzgerald, Ed.; F. J. Molina de la Torre, Trad.; G. Martín Garzo, Presentación). Sígueme.
- O'Connor, F. (2007). *Misterio y maneras* (S. & R. Fitzgerald. Eds.; G. Arbona, Ed.; E. Navío, Trad.). Encuentro.
- O'Connor, F. (2014). *Cuentos completos* (G. Martín Garzo, prólogo; M. Covián, V. Filippetto, & V. Ozores, Trans.). Lumen.
- O'Connor, F. (2018). *Diario de oración* (I. Berzal Ayuso, & G. Arbona Abascal, Trans.). Encuentro.
- Otto, R. (1998). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (F. Vela, Trad.). Alianza Editorial.
- Rohman, Ch. (2013). Awful Mystery: Flannery O'Connor as Gothic Artist. En Ch. L. Crow (Ed.), *A Companion to American Gothic*. John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118608395.ch22>
- Szondi, P. (1980). *Tableau and Coup the Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy*. (H. Mendelsohn, Trad.). *New Literary History*, 11(2), 323-343. <https://doi.org/10.2307/469014>
- Theisen, B. (2006). Simultaneity. A Narrative Figure in Kleist. *MLN*, 121(3), 514-521. <https://doi.org/10.1353/mln.2006.0078>
- Wagner, I. (1991). *Der Findling: Erratic Signifier in Kleist and Geology*. *The German Quarterly*, 64(3), pp. 281-295. <https://doi.org/10.2307/406391>
- Weber, M. (1989). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Península.
- Wood, R. C. (1988). *The Comedy of Redemption: Christian Faith and Comic Vision in Four American Novelists*. University of Notre Dame Press.

