

Morfología de lo informe: La grotesca bondad de *A Good Man is Hard to Find* de Flannery O'Connor

ANA MARÍA SÁNCHEZ MOSQUERA
A Coruña

Lo grotesco... es sólo una expresión sensual, una paradoja sensual, la forma de lo informe, la cara de un mundo sin cara (Kayser 1963: 12)¹.

Mary Flannery O'Connor nace en marzo de 1925, en el seno de una familia de tradición católica, en el sur de los Estados Unidos, concretamente en Savannah, Georgia, ciudad de provincias, estigma reminiscente del viejo sur de valores ancestrales, con sus grandes mansiones y amplias avenidas bordeadas por árboles². Esta herencia católica interesa en la medida en que su galería de retratos de seres deformes, física y moralmente, camina hacia una revelación teológica que los libere de esa ruina física y moral. Pero, lejos de entrar en disquisiciones existencialistas, sus cuentos —y especialmente el que es objeto de comentario en el presente trabajo, “A Good Man is Hard to Find”— son pinturas de la vida cotidiana. A veces inspirados en la pedestre lectura de algún periódico, semejan rayuelas trazadas por la mano desinhibida de un niño, que, en su sencillez, esconden las inquietudes de una sociedad decadente y falta de valores.

Flannery O'Connor retrotraída, tímida y aquejada gran parte de su vida por una enfermedad degenerativa (*lupus diseminado*), “fue piedra de incompreensión y de escándalo para los inmovilistas y para los que viendo no ven y oyendo no oyen” (Montero y Gamíndez 1979: 18), para aquellos que tacharon de demasiado acerba y cruel su galería de personajes lisiados y deformes. Los editores exigían una revisión de aquellos cuentos que podían atentar contra la sensibilidad pública. No obstante, Flannery O'Connor fue consciente de que habrían de pasar 50 años para que fuese comprendida.

“A Good Man is Hard to Find” adquiere especial relevancia en el compendio de sus historias cortas, puesto que tal título alberga inicialmente una colección de diez cuentos publicados en 1955. La primera historia de la colección del mismo título inicia el tortuoso camino en pos de la bondad, una búsqueda basada en lo que el crítico Kessler

¹ La traducción de las citas que hacen alusión a distintas opiniones críticas ha sido realizada por mí misma por la dificultad que suponía el acceso a las fuentes directas traducidas. No obstante, las citas referentes al cuento “A Good Man is Hard to Find” se han mantenido inalteradas para reproducir lo más fielmente posible la incisiva prosa de la autora, Flannery O'Connor.

² Estos datos biográfico-espaciales han sido extraídos de la tesis doctoral de Dña. María Isabel Montero y Gamíndez (1979).

denomina lo “indefinible”: “es difícil encontrar al hombre bueno porque dicho hombre no puede ser definido” (Kessler 1986: 63). Kessler basa su presuposición en un análisis sintáctico de la historia: el uso iterativo de *as if* (‘como si’) parece indicar que la autora renuncia al papel de narrador omnisciente (1986: 62). El uso de *as if* también apunta a la dificultad que entraña plasmar la realidad física y psicológica del mundo que le rodea, y por lo tanto, la imposibilidad de definiciones o acotaciones. Y es en este ámbito de difícil penetración donde el lector se posiciona al comienzo del cuento.

Las indeterminaciones formales y temáticas acentúan la sensación de zozobra. Así, por ejemplo, el propio título es motivo de incertidumbre: la categorización de hombre bueno se mediatiza a través del artículo indeterminado *a* ‘un’. Igualmente, la posible univocidad del título se pone de entredicho cuando, tras la reflexión y el estudio, sabemos que presenta de forma ambivalente dos mundos: el secular y el divino. El título hace referencia originalmente a una canción popular:

El título ha sido tomado jocosamente de una canción popular para recordar el sobrio precedente bíblico de medir la naturaleza humana de acuerdo con la preeminente forma de la virtud. Cuando se examina la distinción que se intuye entre la flaqueza humana y la perfección divina bajo el prisma de estas historias, se intuye que más que reafirmar la esencia de Dios, se pone de manifiesto la verdad trágica de que la humanidad sólo puede aprender el bien a través del mal (Giannone 1989: 43).

Esta entreveración de motivos antagónicos en el título y esta oscura caracterización inicial atañen también a los personajes. Los personajes se suceden a través de patrones genéricos —la abuela es “the grandmother” y la mujer de Bailey es insistentemente presentada como “the children’s mother”, la mención de su nombre ha sido desplazada por el carácter funcional del papel desempeñado. Cabe cuestionarse la seriedad del narrador en la presentación anónima de la familia Bailey, cuyos rasgos sólo vamos conociendo a través de pinceladas humorísticas o irónicas, a veces incluso a través de la distorsión que raya en la animalización. Se nos dice de la Sra. Bailey, “the children’s mother”:

a young woman in slacks, whose face was as broad and innocent as a cabbage and was tied around with a green head-kerchief that had two points on the top like rabbit’s ears (137).

La señora Bailey asume literalmente los rasgos fisonómicos que inicialmente la caracterizan, pasando a ser, finalmente, objeto de inmolaición a manos de un criminal (The Misfit, ‘el inadapitado’) como si de un conejo se tratase. June Star y John Wesley, los hijos de los Bailey, también experimentan esta distorsión formal desde los propios nombres. June Star evoca la acartonada ramplonería del mundo de Hollywood, en contraposición con el diametralmente opuesto nombre de “John Wesley”, reminisciente del mundo religioso del metodismo.

Esta técnica contrapuntística contribuye, junto con la oscura distorsión a la que parecen estar sometidos los personajes, a crear un “tableau” de ethos tragicómico poblado de grotescas caricaturas, a merced de la mano invisible de la autora. Así la bús-

queda de la bondad anunciada en el título se cataliza a través de la distorsión grotesca de la familia que protagoniza la historia.

Cabe preguntarse, antes de proceder con este análisis, el porqué de la distorsión caricaturizante de los personajes, además de las posibles razones que remiten a los propios gustos y aficiones de la autora por la caricatura. Flannery O'Connor recurre a lo grotesco como técnica para ilustrar la materialización de ciertas actitudes morales en la naturaleza humana. Flannery presupone que se dirige a una audiencia que considera que Dios ha muerto (*Habit of Being* 92); así pues, siente la necesidad de llamar la atención hacia sus propias creencias a través de la exageración, la distorsión y la caricaturización. Por eso, hace su visión aparente a través de la desproporción: al que no oye, le grita, y al que casi esta ciego, le ofrece figuras desequilibradamente grandes (*Manners and Mystery* 34). Lo grotesco no es una forma de risible mutilación, no es un medio de privación, sino que, por el contrario, constituye un filón que permite aprehender lo ininteligible. Esta idea remite directamente a las creencias religiosas de Flannery O'Connor, concretamente, a su concepción de que lo sobrenatural sólo interesa en la medida en que puede sentirse en el mundo natural. Lo grotesco se convierte en un elemento mediatizador que apunta al momento epifánico de revelación divina del Misfit y la abuela en "A Good Man is Hard to Find"

En esta línea de lo grotesco, interesa señalar que, etimológicamente, "grotesco" hace alusión a lo "oscuro," a lo oculto. Concretamente:

"grottesco" hace referencia a "grotta" (cueva) y dicha palabra se acuñó para designar cierto estilo ornamental que se descubrió hacia finales del siglo XV, primero en Roma y después en otras partes de Italia, y sirvió para designar una forma de pintura ornamental hasta ahora desconocida (Kayser 1963: 19).

Isabel Montero y Gamíndez apunta a la conexión que existe entre la prosa de Flannery O'Connor, de "genio visual extraordinario para apreciar la realidad" (1979: 294), y los orígenes de la palabra. El arte grotesco presenta una caótica "mezcla de flores, frutos, animales fantásticos y seres humanos" (1979: 294). La confusión de formas que caracteriza al arte grotesco, los subterfugios y la entreveración de diversos motivos, son fácilmente transferibles a la prosa de Flannery O'Connor. Las reacciones que provoca el arte grotesco son las mismas que provocan los personajes de Flannery:

Nos reímos de las deformidades pero también nos espantamos de lo horribles y monstruosas que son. El sentimiento básico... es el de sorpresa y horror, un miedo agonizante ante la presencia de un mundo que se diluye y permanece inaccesible. (Kayser 1963: 31).

Sorpresa y horror, tragedia y comedia, lo divino y lo profano son motivos que se superponen en el cuento de Flannery O'Connor "A Good Man is Hard to Find" y constituyentes intrínsecos de lo grotesco. Por lo tanto, la búsqueda de la bondad propuesta inicialmente ha de iniciarse en esa oscura maraña de motivos grotescos, en el "grotto" del inconsciente que en este cuento se materializa en el panel oculto que la abuela de los Baileys pretende buscar en alguna mansión señorial o, en general en la caricatura moral y física de los Baileys.

La desproporción física se materializa en la vacuidad espiritual de los personajes y viceversa. Así pues, la inicial caricatura física constituye el paso de transición hacia la caricatura moral. Los Baileys son exponentes ilustrativos de una sociedad amenazada por el mercantilismo y el industrialismo (Getz 1980: 15), en la que los valores ancestrales parecen ceder ante “la ruina moral y la apostasía moderna” (Giannone 1989: 3). La anciana Bailey, aparentemente el único personaje que parece ser emblemático de los valores tradicionales sureños, constituye irónicamente el epítome de hipocresía e inocuidad de la sociedad de la época. La abuela, contrariamente a nuestras expectativas, actúa como fuerza motriz que desencadena la tragedia y conduce a la muerte a todos los demás personajes: insiste en viajar a Georgia en vez de a Florida y para ello argumenta en favor de lo educativo que sería el viaje; insiste en ver una mansión y manipula a los niños para ello, conduciendo a la familia inexorablemente a manos del Misfit, el criminal evadido. Su creencia en los viejos valores no es genuina y su conversación es simplemente una charla inocua llena de clichés y contagiada por el oportunismo de una sociedad mercantilista. Es precisamente la vacuidad de esos valores, el no creer firmemente en ellos sino en aras de su propio egocentrismo lo que la convierte en cebo infalible de la ironía del autor. Por ejemplo, la abuela concibe el amor en términos de beneficio material:

She would done well to marry Mr. Teagarden because he was a gentleman and had bought Coca-Cola stock when it first came out and . . . he had died only a few years ago, a very wealthy man (120).

Comentarios como este, nos hacen considerar con recelo los posteriores juicios de la abuela en lo que se refiere a la noción de hombre bueno. Por ejemplo, la abuela considera que Sammy, que posee una barbacoa y un bar de carretera, es un hombre bueno porque es generoso [materialmente], y el mismo Sammy apunta a esta conexión de bondad con bienes materiales:

“A good man is hard to find,” Red Sammy said. “Everything is getting terrible. I remember the day you could go off and leave the screen door unlatched. Not no more” (122).

Este retrato inicial de la abuela va a mermar la confianza del lector en su posterior y posible expiación y transformación; como advierte Giannone: “los lectores omiten instintivamente su transformación espiritual y por el contrario, canalizan hacia ella la culpa que se merece por haber ocasionado la catástrofe” (1989: 46). Así pues, su falta de autenticidad la convierte en una láquesis fatal que teje los hilos del destino y conduce a la familia al sacrificio inútil. Con el gato en su regazo y un ramillete de violetas artificiales (“naturaleza muerta”) laureando su cuello, se erige como emblemática parca de la muerte. Cada uno de los elementos que la rodean o de las palabras que pronuncia son augurios ineludibles de tal final: las seis tumbas en las que repara en una de las plantaciones que ve de camino se convierten en las seis tumbas preparadas para la familia Bailey, su insistencia en llevarles a Toombsboro (literalmente, la ciudad de las tumbas) se convierte en deseo cumplido en el encuentro con el Misfit.

Tal encuentro tiene lugar en el bosque, telón de fondo de la tragedia de los personajes: la sordidez incisiva de la prosa de Flannery O’Connor prepara el desenlace trá-

gico de un “in crescendo” cómico. Así, el camino recorrido inicialmente, teñido de colores vivos —azul en el granito, rojo en el barro, y los arboles plenos de reflejos plateados de luz solar (119)— se tergiversa en la trastienda de un sendero polvoriento, que al mismo tiempo supone un descenso infernal al epítome del inconsciente de los personajes. La propia contextualización del accidente parece sugerir que lo que aquí ocurre no tiene una clara naturaleza definitoria, como todo lo demás en la historia —título, personajes—, se sucede tras el estado de duermevela de la anciana. Tras el accidente, provocado por el gato, los augurios se suceden, y el coche que divisan a lo lejos es un “hearse-like automobile,” la panacea redentora, parece sugerir O’Connor, llega sólo con la muerte. Flannery arroja sus cristianos a los leones: sus personajes; en la arena del circo, se enfrentan con el momento de la verdad ante una risa estrepitosa (Di Renzo 1993: 133).

Se produce aquí una transferencia de significantes que inicialmente encumbraban aspectos de lo cómico y que ahora han cobrado matices trágicos. Así, por ejemplo, la alegre camisa amarilla estampada de cotorras azules de Bailey se convierte en objeto de horror (Montero y Gamíndez 1979: 82) cuando sabemos que es despojo de guerra para el pecho desnudo del Misfit y, por lo tanto, evidencia inminente de la muerte de Bailey. La barbacoa de Red Sam, “a long dark room”, es preludio de este descenso infernal a la antesala de la muerte. La superposición de lo pagano y lo divino, de lo demoníaco y lo religioso, confluye en la figura de el Misfit. El Misfit es instrumento ejecutor y redentor, diablo y figura mesiánica; mientras la abuela intenta desesperadamente convencerlo de su bondad, la masacre tiene lugar. La cruel muerte que los Baileys sufren a manos del Misfit es irónicamente el instrumento mediatizador que les conduce a lo que Orvell denomina “mansión celestial” (1991: 131) —recordemos que han tomado el desvío con el fin de adentrarse en una mansión—.

Curiosamente el Misfit parece ser el único personaje que entraña algún atisbo de bondad, a pesar de su ostracismo voluntario como ser marginal, criminal violento y peligroso, se muestra sincero y transparente, al contrario que el resto de los personajes. El Misfit representa el insalvable estado de la condición humana abocada al sufrimiento por la caída en el pecado original. El Misfit se manifiesta como un ser socialmente atrapado tanto metafórica como literalmente: “they had the papers on me” (su obsesión con los documentos como pruebas fehacientes del mal cometido) o, en su condición de prisionero: “Turn to the right was a wall... Turn to the left it was a wall” (130).

La abuela sufre un cambio importante en su diálogo con el Misfit. Si además tenemos en cuenta la asunción de Flannery O’Connor de que

la verdadera bondad... no es el estado psicológico de una nueva realidad. Es una condición del espíritu transformado por el amor cuando la mentira se diluye y las máscaras caen (Giannone 1989: 45)

La frivolidad y superficialidad de la abuela no han lugar frente a la desnudez del Misfit: la anciana se despoja literalmente de sus ornamentos. En un intento de acercamiento y desesperanza, reconoce al Misfit como su propio hijo, y le tiende la mano justo antes de morir. La mueca de espanto se transforma en una pueril sonrisa que apunta al cielo, y su cuerpo, arrojado en el dique, se confunde panteísticamente con el escenario

natural. La tierra, el polvo, además de sus posibles asociaciones bíblicas, traen a la mente, una vez más, las asociaciones con lo grotesco, las cuevas, las entrañas de la tierra. La búsqueda de la bondad en el caso de la abuela ha encontrado forma en la carretera polvorienta, en la oscura boca del bosque que la dirige al Misfit, el abyecto y el inadaptado.

El Misfit es una trágica muestra de que sólo se consigue bondad a través de la maldad. Su posible arrepentimiento, entreverado en una tierna jaculatoria final —“she would of been a good woman”... “it’s not real pleasure in life” (153)— apunta a la insatisfacción que produce el mal. El Misfit se despoja de sus anteojos y, como correctivo de su visión deficiente, reconoce que no hay placer real en la vida tras haber matado a la anciana. El Misfit, que anteriormente ha intentado racionalizar lo sobrenatural, dar forma a lo informe y musitar lo ininteligible, recobra una posible capacidad visionaria y arroja su arma.

Ni el Misfit ni la anciana son ejemplos de intachable bondad, pero sí sintetizan aspectos de tal abstracción. La bondad parece manifestarse en la trastienda de despojos humanos, y se “morfologiza” en esta historia a través de disrupciones físicas y psíquicas, en la mezcla de motivos tragicómicos, en los contrastes de claroscuro, en violencia, sufrimiento y ejecución. Siguiendo a Di Renzo, cabe decir que lo grotesco siempre contiene algo de ideal, “es necesario crucificar a Cristo para que vuelva a resucitar” (1993: 20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DI RENZO, Anthony (1993): *American Gargoyles: Flannery O'Connor and the Medieval Grotesque*. Carbondale / Edwardsville: Southern Illinois UP.
- GETZ, Lorine M. (1980): *Flannery O'Connor: Her Life, Library and Book Reviews*. New York: The Edwin Mellen P.
- GIANNONE, Richard. (1989): *Flannery O'Connor and the Mystery of Love*. Urbana / Chicago: University of Illinois P.
- KAYSER, Wolfgang (1963): *The Grotesque in Art and Literature*. New York: Indiana UP.
- KESSLER, Edward (1986): *Flannery O'Connor and the Language of Apocalypse*. New Jersey: Princeton UP.
- MONTERO Y GAMÍNDEZ, M. Isabel (1979): *Flannery O'Connor y su Tratamiento del Mal*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- O'CONNOR, Flannery (1979): *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor*. Ed. Sally Fitzgerald. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- (1984): *Mystery and Manners: Occasional Prose*. London: Faber.
- ORVELL, Miles (1991): *Flannery O'Connor. An Introduction*. Mississippi: Mississippi UP.