

CONFLUENCIAS ERÓTICO-RELIGIOSAS EN *WISE BLOOD*

WISE BLOOD: A CROSSROADS OF THE EROTIC AND THE RELIGIOUS

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS
Universidad Complutense de Madrid
jcorreos@ucm.es

Fecha de recepción: 06-02-2023
Fecha de aceptación: 15-03-2023

RESUMEN

En 1947, la escritora estadounidense Flannery O'Connor escribía la última entrada de su diario afirmando que se abandonaría a pensamientos eróticos. En 1952, publicaba su primera novela, *Wise Blood*, un fresco de la religiosidad norteamericana de la posguerra. Su condición de católica en el Sur profundo (mayoritariamente protestante), la hacían una concedora magistral de distintas realidades de la confesión cristiana. Esta novela, a través de la(s) experiencia(s) traumática(s) de su protagonista Hazel Motes, ofrece un continuo de proyección de dogmas e ideas cristianas. Asimismo, su relación con Sabbath Lily Hawks da al lector la oportunidad de enfrentarse a la transgresión sexual de algunos de los misterios cristianos más icónicos, como pueden ser la Natividad, el Infierno o la Redención.

PALABRAS CLAVE: literatura sureña; gótico sureño; erotismo y religión; Flannery O'Connor; *Wise Blood*

ABSTRACT

In 1947, US writer Flannery O'Connor wrote the last entry of her journal asserting that she would be abandoned to erotic thoughts. In 1952 she would publish her first novel, *Wise Blood*, a portrait of post-World War II American religiosity. Her condition of being a devout Roman Catholic in the Deep South (with a Protestant social majority) made her a great *connoisseur* of the different versions of the Christian faith. This novel, through the traumatic experience(s) of the starring character Hazel Motes, offers a never-ending projection of Christian ideas and dogmas. Besides this, Motes's relationship with Sabbath Lily Hawks also allows the reader the opportunity of transgressing, *via* sexuality, some of the most sacred Christian mysteries, such as Nativity, the Afterlife, or Redemption.

KEYWORDS: Southern Literature; Southern Gothic; erotism and religion; Flannery O'Connor; *Wise Blood*

Presentar un artículo sobre Flannery O'Connor (1925-1964) que aúne en su título referencias a lo erótico y lo religioso puede parecer el colmo de la osadía. Teniendo en cuenta el devenir vital de la escritora, esta asimilación no puede sino chirriar. Fue católica devota y conservadora en lo político y social (Alexander, 2007: 545 y 571-580), de carácter recio según quienes la conocieron y con una única, breve e infructuosa relación interpersonal en su vida, como recoge Mary Gordon:

He [un joven danés] tells the Jesuit that he enjoyed Flannery's companionship very much and that one day when he'd taken her for a drive in the country, it occurs to him that she is a woman, and that she would like him to kiss her. When he does kiss her, the experience horrifies him. He says that Flannery did not know how to kiss. Whereas when he had kissed other women they had offered him soft lips, Flannery presented him with teeth. (Gordon, 2004)

Se podrían añadir a esta referencia, más o menos seria, las que Brad Gooch apunta como relaciones que Flannery (todavía Mary Flannery) habría tenido en sus años de estudiante, tanto en el instituto (Peabody High School de Milledgeville) como en el Georgia State College for Women (Gooch, 2009: 78-79 y 98-101).

En cuanto a la siempre complicada relación de las narraciones de O'Connor con la representación de la pulsión erótico-sexual, se podrían mencionar, como ejemplos someros, la violación que sufre Francis Marion Tarwater en *The Violent Bear It Away* (1960), el flirteo de trágicas consecuencias de Joy/Hulga con Manley Pointer en «Good Country People» (1955) o la tensión sexual que rezuman relatos como «A Temple of the Holy Ghost» (1955), «The Partridge Festival» (1961) o «Parker's Back» (1965). Como ejemplo paradigmático, que sirve para unir su vida y su legado literario, queda la última entrada de su *Prayer Journal*, compuesto entre 1945 y 1947 durante su estancia como estudiante de Máster en el Iowa Writers' Workshop:

My thoughts are so far away from God. He might as well not have made me. And the feeling I egg up writing here lasts approximately a half hour and seems a sham. I don't want any of this superficial feeling stimulated by the choir. Today I have proved myself a glutton-for Scotch oatmeal cookies and erotic thought. There is nothing left to say of me.
(O'Connor, 2013: 40)

A estos ejemplos habría que añadir el curioso caso de «Greenleaf» (escrito en 1956 y publicado en 1965) en que su protagonista, Mrs. May, una de las tantas fundamentalistas religiosas que pueblan las páginas de la escritora, asimila lo inefable del misterio religioso con lo inefable del tabú sexual: «Mrs. May winced. She thought the word, Jesus, should be kept inside the church building like other words inside the bedroom» (O'Connor, 1971: 316)¹. Siguiendo a Ralph C. Wood, «Such mannerly churchgoers find Christ in the conversation as embarrassing as their forebears blushed at the subject of sex» (2004: 126).

A la hora de ofrecer una justificación teórica a estos ejemplos de la ficción flanneriana, es inevitable recurrir a la reconstrucción que Jacques Lacan (1901-1981) ha hecho de conceptos tan arraigados en la literatura sureña como puede ser el de lo grotesco. Asimismo, los postulados lacanianos acerca del deseo, y de la manifestación artística de sus pulsiones, nos van a ser de innegable ayuda a la hora de trazar cómo religión y erotismo se entrelazan en *Wise Blood*. La afección religiosa y la pulsión erótico-sexual se encuentran entre las pasiones/concepciones más arraigadas de la psique humana², por lo que Lacan y sus escritos se han de tornar en bisturí con el que analizar el texto con que se va a trabajar en las siguientes páginas. El académico

¹ Para más información sobre el interesante tema de la Church Without Christ, véase Marshall Bruce Gentry (1986) o Robert H. Brinkmeyer (1995), entre otros.

² Recuérdese el concepto de «religación» expuesto por el filósofo Xabier Zubiri (1898-1983) en numerosos escritos a partir de 1935.

norteamericano Yuan Yuan, a propósito de los escritos del psiquiatra parisino, ha establecido una interesante conexión entre los conceptos lacanianos de deseo y de grotesco:

It is by introducing the subject into the symbolic system that the grotesque desires are installed and programmed. The intrusion of the signifier into the human psyche formulates a new dimension that conditions the human desires in relations to this signifier. The formation of the grotesque desires finds its expression in a specific signifier [...] that functions as the mark of identification for the subject. (Yuan, 1996: 38)

El significante al que alude Lacan en el pasaje citado se puede cifrar en cualquiera de los numerosos símbolos desplegados por la narrativa de Flannery O'Connor (el toro, la pierna ortopédica...). En el caso particular de *Wise Blood*, el sombrero de Hazel Motes o el fanatismo religioso de Asa Hawks (proyectado en Sabbath Lily) vendrían a dar sentido a esta categoría.

Como bien indica en una misiva del 28 de octubre de 1952 dirigida al novelista y crítico Robie Macauley (1919-1995) (O'Connor, 1988: 45-46), en 1952 vería la luz su *opera prima*³, la novela *Wise Blood*, que, a día de hoy, sigue siendo la obra más reconocida y ampliamente estudiada de Flannery O'Connor, quizá junto con su relato «A Good Man Is Hard to Find» (1953).⁴ Por ejemplo, estos dos textos son los únicos que han merecido la atención monográfica de varias colecciones de ensayos, y *Wise Blood* cuenta con la única edición crítica en nuestro país de una obra de O'Connor (a cargo de Manuel Broncano). A partir de ahí, numerosas aproximaciones se han llevado a cabo de la novela, desde multitud de perspectivas (estudios históricos, de género, de la religión norteamericana de mediados del siglo XX, de sus conexiones con la cultura post-bélica, etc.). Quizá, los más destacables sean los del mencionado Bruce Gentry o Michael Kreyling⁵, quienes se han dedicado de forma exhaustiva a la obra de la escritora sureña.

A grandes rasgos, *Wise Blood* narra la vuelta a casa del veterano de la II Guerra Mundial Hazel Motes. Es este uno de los personajes más enigmáticos creados por la autora, hasta el punto de llevar al psiquiatra de Harvard Robert Coles a formular lo siguiente:

³ Dejando aparte los relatos que componen *The Geranium* y que constituyeron su «MFA Thesis». La mayoría de estos sería finalmente publicada en 1971 en el volumen *The Complete Stories*.

⁴ Aunque contando la novela casi con tantos defensores como detractores. En palabras de Marshall Bruce Gentry: «Unlike most O'Connor critics, I consider *Wise Blood* O'Connor's most interesting and challenging text» (Gentry, 1986: 119).

⁵ Véase bibliografía final.

Who is Hazel Motes, the central figure in *Wise Blood*? As with all of Miss O'Connor's writing, an enormous amount of attention has been devoted to the religious symbolism in the novel, to the point that, again, one hesitates to add another word [...]. Hazel Motes is a «Christian *malgre lui*». (Coles, 1993: 78)

Tras su presumiblemente traumática experiencia en el frente, el joven decide romper con lo que ha sido su tradición familiar, ligada al fundamentalismo cristiano de su abuelo, su madre (cuyo recuerdo le impide visitar un burdel durante la guerra)⁶ y su comunidad. Gilbert H. Muller ha estudiado este fenómeno en relación al conjunto de personajes flannerianos, ofreciendo un resumen que puede aplicarse perfectamente a las escenas que protagoniza Hazel Motes: «The terrorized flight of O'Connor's characters from God turns them into sinners in a moral and theological sense. As Peguy remarked, the sinner is at the heart of Christianity, for no one knows as much about Christianity as the sinner, unless it is the saint» (Muller, 1972: 101). El sexo, junto con la blasfemia, será el cauce que Motes elija para canalizar su hastío con el mundo, materializado principalmente en la fundación de la Church Without Christ: «where the blind don't see and the lame don't walk and what's dead stays that way. Ask me about that church and I'll tell you it's the church the blood of Jesus don't foul with redemption» (O'Connor, 2007: 101). De igual modo, a través de su experiencia iniciática en la ciudad de Taulkinham⁷ se cruzará con Leora Watts y Sabbath Lily Hawks, dos personajes que le ayudarán en su tarea, tanto desde la estética de la doncella seducida como desde la de la *femme-fatale*. Esta última tipología es especialmente relevante pues, al igual que la temática que aquí se trata, resulta sorprendente cuando se investiga partiendo de las premisas preconcebidas sobre Flannery O'Connor y su obra. Sin embargo, como se verá más adelante, las experiencias en la ficticia ciudad sureña no serán las únicas que ligen la trayectoria de Hazel Motes con el sexo y la religión. Tanto en su infancia (a través del voyerismo)⁸ como en su período en el frente europeo

⁶ Siendo este recuerdo de ofrecimiento prostibulario uno de los primeros que Motes comparte con el lector: «After a few weeks in the camp, when he had some friends -they were not actually friends but he had to live with them- he was offered the chance he had been waiting for; the invitation. He took his mother's glasses out of his pocket and put them on. Then he told them he wouldn't go with them for a million dollars and a feather bed to lie on; he said he was from Eastrod, Tennessee, and that he was not going to have his soul damned by the government or any foreign place they... but his voice cracked and he didn't finish. He only stared at them, trying to steel his face. His friends told him that nobody was interested in his goddam soul unless it was the priest and he managed to answer that no priest taking orders from no pope was going to tamper with his soul. They told him he didn't have any soul and left for their brothel» (O'Connor, 2007: 17-18).

⁷ En un alarde creador de geografía mítica que merecería una atención más detallada.

⁸ En la barraca de feria que visitó cuando tenía diez años y en la que se exhibía a una mujer desnuda: «He slid the money on the platform and scrambled to get in before it was over. He went through the flap of the tent and inside there was another tent and he went through that. All he could see were the backs of the men. He climbed upon a bench and looked over their heads. They were looking down into a lowered place where something white was

(a través de la prostitución), ambos factores constituyeron una presencia importante en su vida. Ambos elementos (y otros, como la violación) de acceso al sexo de forma más o menos pervertida, al contrario de lo que se puede imaginar, son una parte nuclear dentro de la producción narrativa de O'Connor. Como se menciona en la anterior nota al pie, Hazel Motes, todavía niño, se inicia en el erotismo mediante el sentido de la vista, siguiendo a la masa voyeur de los hombres de su pueblo, entre los que se contaba su padre. Sin embargo, no será el único personaje para el que el voyerismo (o el impulso voyeurístico) sea un factor determinante. Analizando la narrativa de Flannery O'Connor desde la filosofía de Michel Foucault (1926-1984) se ve cómo el voyerismo da algunas de las claves para entender la estructura profunda y la tragedia subyacente de varios de sus relatos.

Una vez de vuelta en Estados Unidos, y resueltos en primera instancia algunos asuntos de intendencia, Hazel Motes pone rumbo a Taulkinham, ciudad en que se desarrolla el resto de su existencia y escenario de caída a lo más abyecto de los infiernos,⁹ o su paso por un Purgatorio macabro que lo lleve a una salvación ni pedida ni deseada, como otros tantos personajes flannerianos (véase Correoso Rodenas, 2021a: 120). Este escenario planteado por O'Connor, ya de por sí, abre una interesante vía de investigación sobre lo que la crítica ha llamado *poetics of hospitality* que sería conveniente estudiar en profundidad en otra publicación,¹⁰ más allá de la breve incursión de Michael Bruner en 2020 (véase bibliografía final). Desde el momento en que entra en la población se van a suceder las ocasiones para que su transgresión se lleve a cabo. La primera imagen que recibe no es la de un monumento u otro hito urbano, sino la dirección de la prostituta Leora Watts¹¹ garabateada en unos urinarios públicos:

lying, squirming a little, in a box line with black cloth. For a second he thought it was a skinned animal and then he saw it was a woman. She was fat and she had a face like an ordinary woman except there was a mole on the corner of her lip, that moved when she grinned, and one on her side» (O'Connor, 2007: 58).

⁹ Anunciada desde el momento en que compra un coche: «After a while there were stretches where red gulleys dropped off on either side of the road and behind them there were patches of field buttoned together with 666 posts» (O'Connor, 2007: 70). Los paseos de determinados personajes flannerianos por los Infiernos no son una novedad, pues ya han sido apuntados por algunos críticos, en especial haciendo alusión a «The Artificial Nigger» (1955). Véase, por ejemplo, Peter L. Hays (1968) o Deanna Ludwin (1988).

¹⁰ A modo de introducción, cabe citar algunos estudios de una de las voces más relevantes en este campo en nuestro país, Patricia San José Rico (2020), su colaboración con Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan y Amanda Ellen Gerke (2020) o el volumen *The Poetics and Politics of Hospitality in US Literature and Culture*.

¹¹ Una mujer descrita por O'Connor con atributos alejados de la voluptuosidad que cabría esperar, siendo una rodilla la primera visión que se tiene de la prostituta: «Mrs. Watts was sitting alone in a white iron bed, cutting her toenails with a large pair of scissors. She was a big woman with every yellow hair and white skin that glistened with a greasy preparation. She had on a pink nightgown that would better have fit a smaller figure» (O'Connor, 2007: 29). A este respecto, Manuel Broncano, en la introducción de la edición española de *Wise Blood*, añade lo siguiente: «O la rodilla, carnosa y sensual, que aparece tras la persiana de Leora Watts cuando Haze acude a su casa por primera vez, como invitación a disfrutar de los placeres prohibidos del interior, y que define, como quizá ningún otro rasgo, la naturaleza de esa maternal prostituta» (Broncano, 1990: 47).

Mrs. Leora Watts!

60 Buckley Road

The friendliest bed in town!

Brother (O'Connor, 2007: 26).

A través de los tres encuentros entre el veterano y la prostituta se irá conformando un imaginario de perversión religioso-incestuosa¹², en el que Motes representa el papel del predicador¹³ y Leora el de la madre¹⁴ y el Salvador, todo ello condensado en las frases «Momma don't mind if you ain't a preacher» y «What do I need with Jesus? I got Leora Watts» (O'Connor, 2007: 30, 52). Como es comprensible, esta relación no podía durar. El fracaso de las visitas de Motes a Leora se cifra en dos factores: la irrespetuosa profanación del sombrero del veterano («The night before, after he was asleep, she had got up and cut the top of his hat out in an obscene shape», O'Connor, 2007: 106) y la entrada en escena de Sabbath Lily Hawks¹⁵, supuesta hija del falso predicador (fingidamente ciego) Asa Hawks. Esta joven se convertirá en el objetivo de Hazel Motes, quien pretende seducirla, y quien acabará siendo (también) avasallado por su potencia sexual (no en vano, su nombre nos recuerda a Lilith), como se ha apuntado recientemente: «Así, poco a poco, se va revelando el verdadero rostro de la inocente víctima. Las flores y el intenso color rojo de sus labios nos presentan a Sabbath Lily, en esta escena, como la novia bíblica engalanada para ser entregada al esposo, o como la seductora que realmente es, la también bíblica Lilith» (Correoso Rodenas, 2022: 43).

Gracias a la entrada de Sabbath Lily en la trama de *Wise Blood*, las relaciones entre sexo y religión no hacen sino acentuarse, pues al hecho de tratarse (supuestamente) de la hija de un predicador, se añaden los misterios y los valores cristianos subvertidos. La escena donde esta subversión comienza es en uno de los dos momentos de intimidad que ambos jóvenes comparten, en este caso en plena naturaleza. Ahí, Sabbath Lily presume de su condición de bastarda, de una persona repudiada por la religión desde el mismo momento de su concepción:

¹² Una relación que Teresa Clark Caruso ha analizado bajo el prisma de la misoginia (Caruso, 2011: 356). Aunque no se esté totalmente de acuerdo con los postulados de Caruso, es interesante traer a colación esta nueva ola de debate abierta en las aulas estadounidenses.

¹³ Oficio desempeñado por su abuelo y del que tiene que desdecirse también ante un taxista.

¹⁴ Factor este de la maternidad que también se repetirá en la figura de Sabbath, con la añadidura de que lo que se perversa ahí será la imagen de la Virgen María.

¹⁵ Asimismo, la pareja Asa y Sabbath Lily Hawks completarán la tríada de relaciones sociales que Hazel Motes mantendrá en Taulkinham. A las dos mujeres y el predicador habría que añadir a Enoch Emery, un joven desesperado por una amistad quien había sido expulsado de una escuela bíblica por exhibir sus genitales ante la directora, y quien ahora se dedica a espiar a las bañistas del lago de un parque local.

‘My name is Sabbath,’ she said. ‘Sabbath Lily Hawks. My mother named me that just after I was born because I was born on the Sabbath and then she turned over in her bed and died and I never seen her.’

‘Unh,’ Haze said. His jaw tightened and he entrenched himself behind it and drove on. He had not wanted any company. His sense of pleasure in the car and in the afternoon was gone.

‘Him and her weren’t married,’ she continued, ‘and that makes me a bastard, but I can’t help it. It was what he does to me and not what I done to myself’. (O’Connor, 2007: 116)

Esto abre una posibilidad dialéctica que lleva a que la categorización expresada en la cita se completará con las siguientes palabras de la joven: «‘A real bastard,’ she said, catching his elbow, ‘and do you know what? A bastard shall not enter the kingdom of heaven!’ she said» (O’Connor, 2007: 116). Por ende, si las puertas del Cielo le han sido vedadas de antemano, es lícito su abandono a todo tipo de perversiones y transgresiones, pues no existe la posibilidad de una amenaza. Así, por vía de la asunción de su condición de bastarda, Sabbath Lily consigue lo que Hazel predica a través de su Church Without Christ. La escena no hace sino seguir un *crescendo* hacia la seducción inversa, en que Sabbath Lily cautiva al ingenuo Hazel. Esta inversión se logra, en parte, mediante la descripción que Sabbath hace de su intento (infructuoso) de buscar consuelo o guía en un programa de radio (similar al *Consultorio de Elena Francis*)¹⁶:

“Well, there’s this woman in it named Mary Brittle that tells you what to do when you don’t know. I wrote her a letter and ast her what I was to do.”

[...]

“I says, ‘Dear Mary, I am a bastard and a bastard shall not enter the kingdom of heaven as we all know, but I have this personality that makes boys follow me. Do you think I should neck or not? I shall not enter the kingdom of heaven anyway so I don’t see what difference it makes’.”

[...]

“Then I wrote her another letter,” she said, scratching his ankle with the toe of her sneaker, and smiling, “I says, ‘Dear Mary, What I really want to know is should I go the whole hog or not? That’s my real problem. I’m adjusted okay to the modern world’.” (O’Connor, 2007: 117-118)

¹⁶ Véase Armand Balsebre y Rosario Fontova (2018)

Su problema no es de este tiempo, como no lo serán los de Hazel hacia el final de la novela (de ahí que los intente solucionar con remedios que la «people have quitted doing» (O'Connor, 2007: 228)¹⁷, en palabras de su casera), por lo que la incomprensión y las soluciones del mundo contemporáneo son inútiles. Su concepción de la religión y el sexo no cuadran con lo que una sociedad secularizada e ilustrada pretende enseñar. De nuevo, la proyección de las perversiones y la transgresión de los misterios serán la única vía. Si con Leora Watts habíamos asistido a la proyección del incesto, con Sabbath Lily asistiremos a la proyección del sexo desenfrenado, rayano en el bestialismo: «She was breathing very quickly. 'Take off your hat, King of the beasts' [...]» (O'Connor, 2007: 170).

Tras este momento de frenesí se abre la escena en que la transgresión religioso-sexual se manifiesta de una manera más palpable. Tras la noche de pasión que Hazel y Sabbath Lily comparten, la pareja recibe una visita inesperada, la del solitario y un tanto grimoso Enoch Emery, quien ha llevado a cabo su sueño de robar una momia que se custodiaba en el museo local y sobre la que tiene una extraña (y nunca aclarada) obsesión. Así, tras cometer el robo, acude a buscar a Hazel, la única persona que le ha mostrado cierta atención desde que llegó a la ciudad expulsado del hogar paterno. No obstante, lo que encuentra allí es que su supuesto amigo lo ha sustituido por la hija de Asa Hawks. En la conversación que se establece entre ambos adolescentes, la mujer muestra un deje de orgullo por la noche que acaba de pasar con el predicador de la Church Without Christ¹⁸: «'My man is sick today and sleeping,' she said, 'because he didn't sleep none last night. [...]. 'He couldn't leave off following me,' she said. 'Sometimes it's thataway with them [...]'» (O'Connor, 2007: 183). Unas afirmaciones que dejan al joven Emery hundido en la más absoluta miseria al saberse desplazado y al haber sido (prácticamente) violentamente despojado de su trofeo. Patricia Smith Yaeger reflexiona sobre este frecuentemente minusvalorado pasaje, relacionándolo con el uso del lenguaje que O'Connor hace en referencia a la muerte:

This sparring with death – this game of loss, repetition, and resurrection – replicates the rhythms of O'Connor's prose. Think of the verbal relish, the pleasure O'Connor seems to take in creating the dead bodies in *Wise Blood*, a pleasure that approaches sensuality in, say, the scene where Enoch Emery gives the dried-up mummy Christ to Sabbath Lily

¹⁷ Como tampoco lo será Joy/Hulga, la protagonista de «Good Country People»: «The girl had taken a Ph.D. in philosophy and this left Mrs. Hopewell at a complete loss. You could say, 'My daughter is a nurse,' or 'My daughter is a schoolteacher,' or even, 'My daughter is a chemical engineer.' You could not say, 'My daughter is a philosopher.' That was something that had ended with the Greeks and Romans» (O'Connor, 1971: 276).

¹⁸ Un orgullo similar al que mostraba por su bastardía.

Hawks [...]. This weeping monster may be a pallid version of O'Connor's usual corpses, but it also invokes O'Connor's recurring fascination with mutilation and corporeal trauma.¹⁹ (Yaeger, 1995: 100)

Sensualidad, un Cristo macabro y la presencia de la muerte y la monstruosidad construyen una escena que sólo puede desembocar en una tragedia, como se verá a continuación.

A pesar de que el protagonismo de la novela recae en Motes, la siguiente escena basculará plenamente del lado de la joven Hawks. Esta se abre con una visión profética del propio Motes, asimilable a los sueños de los Josés bíblicos:

He had one thought in mind and it had come to him, like his decision to buy a car, out of his sleep and without any indication of it beforehand: he was going to move immediately to some other city and preach the Church Without Christ where they had never heard of it. He would get another room there and another woman and make a new start with nothing on his mind. (O'Connor, 2007: 185-186)

Como se puede apreciar en la cita previa, sexo y religión van unidos en los planes de futuro de Hazel. Sin embargo, lo que verá y escuchará a continuación trastocará toda su concepción mental del futuro, imposibilitando que nada de lo antedicho se materialice. Después de que Sabbath Lily ha despedido a Enoch, la adolescente adopta a la momia como si fuera el hijo que podría haber engendrado esa noche con Hazel, y lo acuna como si de un bebé se tratase, trayendo a la conversación palabras que recuerdan a las anteriores intervenciones de Leora Watts: «'Call me Momma now'» (O'Connor, 2007: 187). La honda impresión producida por estas palabras, junto con la visión de Sabbath Lily como macabra Virgen María, provoca que Hazel arrebatase la momia de manos de la joven y la arroje a un callejón cercano, destrozándola. Ello mueve a Sabbath Lily, quien había sido pareja sexual de Hazel en los momentos previos, a ofrecer un discurso plagado de religiosidad justo antes de abandonar la novela por completo: «'I knew when I first seen you you were mean and evil,' a furious voice behind him said. 'I seen you wouldn't let nobody have nothing. I seen you wouldn't never have no fun or let anybody else because you didn't want nothing but Jesus'» (O'Connor, 2007: 188). Probablemente las palabras más ofensivas para la imagen que Hazel tiene de sí mismo, pero también probablemente las más cercanas a la verdad.

¹⁹ Recuérdese a personajes como la mencionada Joy/Hulga («Good Country People»), The Misfit («A Good Man Is Hard to Find») o Tom Shiflet («The Life You Save May Be Your Own», de 1955).

En conclusión, como se ha visto en las páginas previas, la representación de la pulsión erótico-sexual, nunca fácil, es especialmente problemática en la narrativa de O'Connor. Dejando al margen las posibles implicaciones ideológicas o autobiográficas que pudiesen esgrimirse, el simbolismo con que la autora de Milledgeville dotó a sus escritos hace que, en muchas ocasiones, estos trasciendan, consciente o inconscientemente, lo mundano. Como se ha tenido oportunidad de apreciar a través del análisis de *Wise Blood*, los personajes de Flannery O'Connor están tremendamente apegados a sus pasiones, incluso a la sordidez del siglo XX. Por todo ello, Hazel Motes, Sabbath Lily Hawks (aunque también Asa Hawks) y Leora Watts proyectan, a través de lo erótico-sexual (explícita o implícitamente) su anhelo de trascendencia, lastrado por su pertenencia al más secular de los escenarios. Esta novela, a través de estos personajes (y otros, como la casera) y de las escenas vistas, se torna en magnífico exponente de la hipótesis planteada más arriba: la utilización de lo erótico-sexual por parte de O'Connor como herramienta de transgresión, pero también de redención de sus «criaturas».

Aunque el recorrido que se ha ofrecido aquí no ha hecho sino comenzar a indagar sobre las implicaciones religiosas y sexuales de *Wise Blood*, se puede apreciar claramente cómo Flannery O'Connor usó ambos motivos para trascender la sociedad de su época, contraviniendo incluso sus creencias más arraigadas. La construcción de personajes como Sabbath Lily Hawks no hace sino reforzar los argumentos que proponen a Flannery O'Connor como heredera de tradiciones previas, como puedan ser la literatura gótica (con sus *belles dames sans merci*), mientras que, al mismo tiempo, abre la puerta a la proyección de una realidad sociológica, antropológica y teológica que muchas veces ha quedado fuera de la mal llamada gran literatura. Por otro lado, la seductora primigenia de *Wise Blood*, Leora Watts, la que encandila a Hazel con sus cantos de sirena de urinario público, se torna en la verdadera doncella de la obra, víctima subyugada a través del sexo en una sociedad que tiene la religión en su más alto ideal (aunque pastores sean sus clientes más habituales). De ese modo, no es de extrañar que su venganza sea contra el símbolo pastoral de Motes: su sombrero, a través del cual veja a todo el gremio. Flannery O'Connor, católica y conservadora, tristemente confinada a la granja familiar de su madre debido a su condición de enferma de lupus, abre en su primera novela (aunque no sólo ahí) un magnífico universo donde la creencia y el sexo, como pobladores de lo más profundo de la psique humana, se utilizan como conducto y herramienta para proyectar su maestría literaria.

RECONOCIMIENTO / FINANCIACIÓN

Este artículo forma parte de las actividades de los Grupos de Investigación «Poéticas y textualidades emergentes. Siglos XIX-XXI» (Universidad Complutense de Madrid) y «Estudios Interdisciplinarios en Literatura y Arte -LyA» (Universidad de Castilla-La Mancha), así como de las del Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones (Universidad Complutense de Madrid) y del Instituto de Investigación del Humanismo y la Tradición Clásica (Universidad de León).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Ben (2007): «The Lowell Affair», *The New England Quarterly*, 80.4, pp. 545-587.
- BALSEBRE, Armand y Rosario FONTOVA (2018): *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*, Madrid, Cátedra.
- BOSCO, Mark y Beatriz VALVERDE, eds. (2020): *Reading Flannery O'Connor in Spain. From Andalusia to Andalucía*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- BRINKMEYER, Robert H. (1995): «“Jesus, Stab Me in the Heart”: *Wise Blood*, Wounding, and Sacramental Aesthetics», *New Essays on Wise Blood*, ed. Michael Kreyling, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 71-89.
- BRONCANO, Manuel (1990): «Introducción», *Sangre Sabia*, de Flannery O'Connor, Madrid, Cátedra, pp. 9-56.
- BRUNER, Michael (2020): «The Other as Angels: O'Connor's Case for Radical Hospitality», *Reading Flannery O'Connor in Spain. From Andalusia to Andalucía*, eds. Mark Bosco y Beatriz Valverde, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, pp. 153-169.
- CARUSO, Teresa Clark (2011): «Whores and Heathens: Misogynistic Representations in *Wise Blood*», *'Wise Blood'. A Re-Consideration*, ed. John H. Han, Ámsterdam, Rodopi, pp. 355-370.
- COLES, Robert (1993): *Flannery O'Connor's South*, Athens, GA, The University of Georgia Press.
- CORREOSO RODENAS, José Manuel (2022): «Flannery O'Connor y la reescritura (posmoderna y suburbana) de la *femme-fatale*: Leora Watts y Sabbath Lily Hawks», *Odisea. Revista de Estudios Ingleses*, 23, pp. 34-47.
- (2021^a): *Flannery O'Connor y la literatura gótica*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GENTRY, Marshall Bruce (1986): *Flannery O'Connor's Religion of the Grotesque*, Jackson, MS, University Press of Mississippi.
- GERKE, Amanda Ellen, Santiago RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN y Patricia SAN JOSÉ RICO, eds. (2020): *The Poetics and Politics of Hospitality in US Literature and Culture*, Leiden, Brill.
- GOOCH, Brad (2009): *Flannery. A Life of Flannery O'Connor*, Nueva York, NY, Back Bay Books.

- GORDON, Mary (2004): «Flannery's Kiss», *Michigan Quarterly Review*, XLIII.3, <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0043.301;view=text;rgn=main;xc=1;g=mqrg>, acceso 30-12-2022.
- HAN, John H., ed. (2011): *'Wise Blood'. A Re-Consideration*, Amsterdam, Rodopi.
- HAYS, Peter L. (1968): «Dante, Tobit, and "The Artificial Nigger"», *Studies in Short Fiction*, 5.3, pp. 263-268.
- KREYLING, Michael, ed. (1995): *New Essays on 'Wise Blood'*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LUDWIN, Deanna (1988): «O'Connor's Inferno: Return to the Dark Wood», *The Flannery O'Connor Bulletin*, 17, pp. 11-39.
- MULLER, Gilbert H. (1972): *Nightmares and Visions. Flannery O'Connor and the Catholic Grotesque*, Athens, GA, University of Georgia Press.
- O'CONNOR, Flannery (2013): *A Prayer Journal*, Nueva York, NY, Farrar, Straus and Giroux.
- (2007): *Wise Blood*, Nueva York, NY, Farrar, Straus and Giroux.
- (1990): *Sangre Sabia*, Madrid, Cátedra.
- (1988): *The Habit of Being*, Nueva York, NY, Farrar, Straus and Giroux.
- (1971): *The Complete Stories*, Nueva York, NY, Farrar, Straus and Giroux.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago, Amanda Ellen GERKE y Patricia SAN JOSÉ RICO (2020): «Introduction», *The Poetics and Politics of Hospitality in US Literature and Culture*, eds. Amanda Ellen Gerke, Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan y Patricia San José Rico, Leiden, Brill, pp. 1-19.
- SAN JOSÉ RICO, Patricia (2020): «"It's a long way to Tipperary". The Relation between Race and Hospitality in the Irish-American Experience and its Literary Representation», *The Poetics and Politics of Hospitality in US Literature and Culture*, eds. Amanda Ellen Gerke, Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan y Patricia San José Rico, Leiden, Brill, pp. 154-175.
- WOOD, Ralph C. (2004): *Flannery O'Connor and the Christ-Haunted South*, Grand Rapids, MI, William B. Eerdmans Publishing Company.
- YAEGER, Patricia Smith (1995): «The Woman without Any Bones: Anti-Angel Aggression in *Wise Blood*», *New Essays on 'Wise Blood'*, ed. Michael Kreyling, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 91-115.

YUAN, Yuan (1996): «The Lacanian Subject and Grotesque Desires: Between Oedipal Violation and Narcissistic Closure», *The American Journal of Psychoanalysis*, 56.1, pp. 35-47.