

# FLANNERY O'CONNOR Y LA REESCRITURA (POSMODERNA Y SUBURBANA) DE LA *FEMME- FATALE*: LEORA WATTS Y SABBATH LILY HAWKS<sup>1</sup>

José Manuel Correoso Rodenas

Universidad Complutense de Madrid, Spain

[jcorreos@ucm.es](mailto:jcorreos@ucm.es)

Received: April 20, 2022

Accepted: September 3, 2022

**Abstract:** The main goal of this article is to analyze how Flannery O'Connor, through Leora Watts and Sabbath Lily Hawks, reaches the goal of introducing the *femme-fatale* in the tradition of Southern Gothic, from which had lied far apart. These characters represent the two main ways in which the *femme-fatale* has ever been represented, such as the seductress and the victim. While Leora Watts, presented as a classical *femme-fatale*, is finally seen as a victim of post-war America, Sabbath Lily Hawks, shown as Gothic damsel in distress, is finally understood as the villain's tormentor. Religion, seduction, and horror make the atmosphere of *Wise Blood* perfect for the flourishing of all kinds of *femme-fatales*.

**Keywords:** *Wise Blood*; *Femme-fatale*; Southern Gothic; Religion; Flannery O'Connor.

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar cómo Flannery O'Connor, a través de Leora Watts y Sabbath Lily Hawks, consigue introducir el modelo de la *femme-fatale* en el gótico sureño, tradición de la que había estado alejado. Estos personajes encarnan las dos vertientes más características de la *femme-fatale*, como pueden ser la seductora y la víctima. Mientras Leora Watts, presentada como *femme-fatale*, acaba siendo una víctima de la América de posguerra, Sabbath Lily Hawks, caracterizada como una doncella gótica, acaba convirtiéndose en verdugo del villano. La religión, la seducción y el horror consiguen crear una atmósfera en *Wise Blood* que se convierte en el caldo de cultivo perfecto para que florezcan las *femme-fatales*.

**Palabras clave:** *Wise Blood*; *Femme-fatale*; Gótico Sureño; Religión; Flannery O'Connor.

---

<sup>1</sup> 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 del Proyecto de Investigación Aglaya (H2019/HUM-5714), cofinanciado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo.

La literatura sureña ha sido, tradicionalmente, un foco de creación de modelos femeninos arquetípicos. Desde las doncellas lánguidas de Edgar Allan Poe (1809-1849) hasta las damas sureñas de William Faulkner (1897-1962), los escritores que han vivido y producido en los estados del Sur de Estados Unidos han sabido captar el ser femenino de manera sólo equiparable a las aproximaciones de maestros de la novela como Henry James (1843-1916) o Benito Pérez Galdós (1843-1920). Por otro lado, la considerada “literatura popular” ha ido, poco a poco, introduciendo nuevos modelos de mujer sureña, más alejados de los cánones anteriores, pero más cercanos a la realidad. Uno de estos ejemplos es la escritora de Georgia Flannery O'Connor (1925-1964), autora de una de las más breves pero intensas producciones literarias del siglo XX en Estados Unidos. En 1952 publicó su primera novela, *Wise Blood*, heredera del gótico sureño y de la jeremiada colonial. En ella, aunque el protagonismo recaiga sobre el predicador Hazel Motes, los personajes femeninos son de una crucial trascendencia, pues se interpretan como catalizadores de la propia acción. Aunque en la mencionada novela sólo aparecen tres de estos personajes, todos lo hacen en momentos clave para el protagonista, articulando así la estructura tripartita de la narración.

Así, el objetivo de este artículo es analizar cómo Flannery O'Connor, a través de dos de estos personajes, Leora Watts y Sabbath Lily Hawks, consigue introducir el modelo de la *femme-fatale* en la literatura sureña (y en el gótico sureño).<sup>2</sup> Estos dos personajes encarnan las dos vertientes más características de la *femme-fatale*, como pueden ser la seductora y la víctima. En efecto, mientras Leora Watts, presentada como *femme-fatale*, acaba siendo una víctima de la América de posguerra y del propio naturalismo narrativo de O'Connor, Sabbath Lily Hawks, caracterizada como una doncella gótica destinada a ser víctima, acaba convirtiéndose en verdugo del villano. La religión, la seducción y el horror consiguen crear una atmósfera en *Wise Blood* que se convierte en el caldo de cultivo perfecto para que florezcan las *femme-fatales* (en todas sus manifestaciones) y para que lleven a cabo sus artes.

Como se ha mencionado en los párrafos previos, la producción literaria de Flannery O'Connor ha sido, y es, objeto de multitud de estudios desde todas las perspectivas académicas imaginables. Su situación histórica, a caballo entre el último modernismo y el posmodernismo, han hecho de ella una figura clave de la teoría literaria del siglo XX, y sus constantes referencias a teorías o corrientes críticas como el *New Criticism* la sitúan en una encrucijada con multitud de vías de entrada y salida. Abarcarlas todas resulta imposible, máxime habida cuenta las limitaciones espaciales impuestas para un artículo académico. Por ello, dado que el objeto del presente estudio entronca con una temática poco vista dentro del canon flanneriano, hemos optado por aproximarnos a *Wise Blood* desde postulados y perspectivas posestructuralistas y posmodernas. Aunque el concepto de la *femme-fatale* es, eminentemente, decimonónico, al menos en su desarrollo literario<sup>3</sup>, las implicaciones que tiene para con el desarrollo de Hazel Motes como personaje son plenamente hijas de la contemporaneidad. El siglo XX, con el revisionismo que supuso la larga posguerra

---

<sup>2</sup> Como excepciones, véanse los estudios de Betina Iris Entzinger (1996) o Bob Hodges (2011).

<sup>3</sup> A pesar de que existen modelos y arquetipos previos, dándose desde la Antigüedad y pudiendo rastrearse sus orígenes “folclóricos,” incluso, a los relatos bíblicos.

mundial (y el escenario de la Guerra Fría), ofrece, como se verá más abajo, los postulados teóricos perfectos para adentrarse en lo más íntimo de *Wise Blood*.

Quizá, antes de proceder con las implicaciones literarias del presente estudio, sea conveniente explicar, de forma breve, el concepto de Nuevo Sur. El término fue designado, a partir de 1877, por el periodista y político de Atlanta Henry W. Grady (1850-1889), como contraposición a lo que había sido la región antes de la Guerra Civil, con el objetivo de dejar atrás ese pasado traumático y construir una nueva sociedad basada en la industria y la modernidad. En palabras de Wayne Mixon:

The dream of the New South was being born as the reality of the Old South was going down the red gullet of war. In the years immediately following the Confederacy's defeat, increasing numbers of southerners began to work to make the dream come true by embracing the New South creed. Many of the most effective proponents of the creed, which reached its peak in the 1880s, were the editors or publishers of major newspapers or journals: Richard H. Edmonds of the Baltimore Manufacturers' Record, Henry Watterson of the Louisville Courier-Journal, Daniel A. Tompkins of the Charlotte Observer, Francis W. Dawson of the Charleston News and Courier, and Henry W. Grady of the Atlanta Constitution. From his desk at the Constitution's offices and from the podium at various gatherings, Grady emerged as the preeminent advocate of the new ideology. His "New South" speech, delivered to members of an elite club in New York City late in 1886, cogently and movingly presented a vision of the new order. (544-45)

Como es de sobra conocido, los problemas raciales heredados del conflicto bélico y el sistema esclavista impidieron que aquel Nuevo Sur floreciera hasta prácticamente las últimas décadas de la pasada centuria. Esta lenta transición tendría su reflejo no sólo en lo histórico-social, sino también en lo literario. Poco a poco, los modelos de William Gilmore Simms (1806-1870) se fueron dejando atrás, las plantaciones se fueron abandonando literal y metafóricamente, y nuevos motivos comenzaron a poblar las páginas de los escritores sureños, especialmente a partir de la publicación del manifiesto *I'll Take My Stand* en 1930. En esa colección, Donald Davidson (1893-1968) relaciona las inevitables consecuencias económicas y morales de la Guerra Civil con el abandono de un sistema de vida favorable al cultivo de una literatura de corte romántico, como la del mencionado Simms (57).

Así, la literatura sureña se ha convertido, a lo largo del siglo XX, en una de las tradiciones literarias más valoradas y reconocidas de cuantas se han producido en Estados Unidos<sup>4</sup>. En parte debido a razones intrínsecas, como la tematología que abarca, los tipos que presenta, etc., y en parte debido a la platea que han supuesto los medios audiovisuales (uno de los mejores ejemplos sería la serie televisiva *True Blood* 2008-2014), las obras y autores del Sur han alcanzado resonancia mundial. Es especialmente significativo el caso de los tipos que pueblan las novelas y relatos de estos escritores, partiendo de lo cómico y lo grotesco y alcanzando cotas de terror sólo equiparables a las de la literatura gótica. *Freaks*, terratenientes tiránicos, familias

<sup>4</sup> A este respecto, véase, por ejemplo, el artículo de M. Walsh en *The Guardian*, titulado "Why Southern Gothic Rules the World."

incestuosas, etc., son algunos de los conceptos que vienen a la mente de la mayoría de lectores cuando los conceptos “literatura sureña” o “gótico sureño” aparecen en la conversación. Sin embargo, cuando se llega a los personajes femeninos, los escritores sureños consiguieron crear algunos de los más refinados ejemplos, acuñando la concepción y la imagen de la “dama sureña” como un estereotipo al que todas las mujeres de bien, no ya de la región, sino del país, debían aspirar. Si se observa la producción de Flannery O'Connor en particular, más allá de los ejemplos que se van a analizar, es posible encontrar una inmejorable definición de “dama sureña” en una de sus piezas más conocidas, el relato “A Good Man Is Hard to Find”:

The old lady settled herself comfortably, removing her white cotton gloves and putting them up with her purse on the shelf in front of the back window. The children's mother still had on slacks and still had her head tied up in a green kerchief, but the grandmother had on a navy blue straw sailor hat with a bunch of white violets on the brim and a navy blue dress with a small white dot in the print. Her collars and cuffs were white organdy trimmed with lace and at her neckline she had pinned a purple spray of cloth violets containing a sachet. In case of an accident, anyone seeing her dead on the highway would know at once that she was a lady. (CS 118)<sup>5</sup>

Volviendo la vista atrás, algunos de los ejemplos más característicos de la presencia de la *femme-fatale* en la literatura sureña son los ya mencionados Edgar Allan Poe y William Faulkner. Como también se ha mencionado más arriba, estos dos escritores presentaron una especial maestría a la hora de dibujar personajes femeninos en sus composiciones, con creaciones tan sublimes como Berenice, Morella, Ligeia, Eleonora<sup>6</sup> Annabel Lee,<sup>7</sup> Caroline Bascomb Compson,<sup>8</sup> Joanna Burden,<sup>9</sup> Rosa Coldfield,<sup>10</sup> entre otras. Sin embargo, los ejemplos de estos dos escritores que mejor sirven como preámbulo a lo que se quiere exponer aquí son los de Madeline Usher (de “The Fall of the House of Usher,” 1839)<sup>11</sup> y Emily Grierson (de “A Rose for Emily,” 1930). La primera de estas protagonistas aparece en la que quizá es la historia más sureña de cuantas compuso Edgar Allan Poe.<sup>12</sup> Los temas del incesto, de la plantación y de la saga familiar están presentes en sus páginas, trasladando los paisajes sublimes de la Escocia de los romances góticos de Anne Radcliffe a una atmósfera virginiana.<sup>13</sup> Aunque el

<sup>5</sup> Abreviaturas empleadas para las obras de Flannery O'Connor: CS: *The Complete Stories*; WB: *Wise Blood*; y HB: *The Habit of Being*.

<sup>6</sup> Protagonistas de los relatos homónimos “Berenice” (1835), “Morella” (1835), “Ligeia” (1838) y “Eleonora” (1842).

<sup>7</sup> Protagonista del poema homónimo “Annabel Lee” (1849).

<sup>8</sup> De *The Sound and the Fury* (1929).

<sup>9</sup> De *Light in August* (1932).

<sup>10</sup> De *Absalom, Absalom!* (1936).

<sup>11</sup> Quizá quepa explicar por qué no se ha optado por la utilización de Ligeia, un modelo más claro de *femme-fatale*. La principal razón ha sido en relación a la ambientación, pues mientras gran parte de la crítica sitúa “The Fall of the House of Usher” en un contexto sureño, “Ligeia” ha sido más asociada con el gótico europeo.

<sup>12</sup> En cualquier caso, para más información en relación a los personajes femeninos de la obra de Edgar Allan Poe, véase Rigal Aragón (1998).

<sup>13</sup> Ha de tenerse en cuenta que, aunque hay narraciones góticas europeas que sirvieron de modelo a Edgar Allan Poe (las de E. T. A. Hoffmann y el Dr. Samuel Warren), Thomas Ollive Mabbott apunta a una

escritor bostoniano no da ningún detalle en uno u otro sentido, la situación aislada en la que se encuentra la mansión Usher, la cuanto menos compleja relación de los hermanos Roderick y Madeline y el hecho de que sean los últimos de su estirpe, llevan claramente a pensar en motivos propios de la literatura sureña. Por otro lado, será el fatal influjo de Madeline lo que lleve a Roderick a la locura y a la muerte, no permitiéndole escapar cuando la casa se viene abajo; ahí su toque de *femme-fatale*. Por otro lado, la Emily de Faulkner lleva a Homer Barron a su casa, de la que nunca volverá a salir. Estas dos damas, representantes literarias, respectivamente, del viejo y el nuevo Sur, también sirven para explorar otra faceta de las *femme-fatale*: el hecho de que, en muchas ocasiones, se conviertan en víctimas. Así, el encierro a que ambas mujeres se ven sometidas y la autoridad masculina de hermano y padre, respectivamente, puede hacer que la revelación contra los cánones sociales y morales sea su única salida. Como se verá en el caso de Flannery O'Connor, todas estas características se van a mantener hasta pasada la mitad del siglo XX. A los ejemplos mencionados se puede añadir el de Carson McCullers (1917-1967), más contemporánea de la autora de Milledgeville, quien también ideó una *femme-fatale* digna de ser tenida en consideración: Miss Amelia Evans, protagonista de *The Ballad of the Sad Café* (1951). Al igual que los ejemplos anteriores, aunque comienza la historia como verdugo de su marido expresidiario Marvin Macy, acaba siendo víctima de éste (a quien la historia da a entender que ella mandó a prisión), quedando finalmente arruinada y abocada a la locura.

Antes de comenzar con el análisis *per se* de la *femme-fatale* en la novela *Wise Blood*, quizá sea conveniente ofrecer un breve comentario acerca de la misma. Publicada en 1952, esta novela proporcionó a la autora la primera ocasión para enfrentarse a la ardua tarea de componer una pieza larga (tras los relatos que había compuesto previamente), mantener un argumento y unos personajes más allá de unas páginas, así como conseguir un efecto que resultase coherente y atractivo para crítica y público. Como una y otro han reconocido durante décadas, no cabe duda de que la escritora sureña salió airoso de tamaño brete, componiendo una obra que sigue siendo tanto un clásico como un objeto de estudio por parte de la academia. Cabe destacar que O'Connor ya había hilvanado algunas de las líneas que iba a seguir *Wise Blood* años antes, en 1947, durante la redacción de su MFA Thesis, así como en piezas que no verían la luz hasta el advenimiento de *The Complete Stories* en 1971. Cuentos como "The Train" (reutilizado como Capítulo I) o "Enoch and the Gorilla" preconizan cuáles van a ser los personajes principales de *Wise Blood*, e incluso cuáles van a ser algunas de las líneas temáticas que siga esta novela.<sup>14</sup> La novela narra la historia de Hazel Motes, un soldado que retorna de la II Guerra Mundial para encontrar su hogar devastado. Fruto de los horrores que ha presenciado, se lanza a la tarea de predicar la "Church Without Christ," una iglesia nihilista y existencialista.<sup>15</sup> En su periplo, en la

---

conexión norteamericana como origen de la narración: "The Tale is autobiographical only insofar as it concerns a real brother and sister, James Campbell Usher and Agnes Pye Usher, who were actors and the closest Friends of Poe's mother. The children were orphaned in 1814, and grew up as neurotics" (393).

<sup>14</sup> Para más información acerca de las implicaciones temáticas de *Wise Blood*, en especial de su relación con la literatura gótica, véase José Manuel Correoso Rodenas (2020 y 2021).

<sup>15</sup> Una iglesia con los siguientes postulados: "I'm member and preacher to that church where the blind don't see and the lame don't walk and what's dead stays that way" (*WB* 101).

ciudad de Taulkkinham, conoce Asa Hawks (un falso profeta falsamente ciego) y a su hija Sabbath Lily. Finalmente, tras un enfrentamiento con el charlatán local Solace Layfield, acaba asesinando al también falso profeta Hoover Shoats y cegándose para pagar por los pecados de su vida. Como se ha anunciado anteriormente, el concepto de visión (o de observación) será clave para la construcción estructural de *Wise Blood*. Finalmente, muere olvidado por el mundo e incomprendido por la sociedad. Como se ha mencionado más arriba, aunque el protagonismo recaiga sobre un personaje masculino, la importancia de los femeninos es tal que, finalmente, consiguen dar forma y armonía a la estructura de la novela.

El primero de los personajes que se va a tratar en este estudio es la prostituta Leora Watts. Lo primero que se encuentra Motes al llegar a Taulkinham, en una breve visita a unos aseos públicos, es su dirección garabateada en la pared:

Mrs. Leora Watts!  
60 Buckley Road  
The friendliest bed in town!  
Brother (*WB* 26).

Este es el recibimiento que el mundo moderno, resultante de la guerra, ofrece al veterano Hazel. Así, su propósito de entregarse a todos los pecados que pueda experimentar es fácilmente satisfecho en primera instancia.<sup>16</sup> Por lo tanto, lo primero que Hazel percibe en su nueva vida es la imagen de la sensualidad y la lascivia, especialmente cuando se acerca a casa de la meretriz y atisba una rodilla invitadora a través de una ventana: “He went up on the front porch and put his eye to a convenient crack in the shade, and found himself looking directly at a large white knee” (*WB* 28).<sup>17</sup> Éste es un concepto flanneriano que presenta una recurrente presencia en la producción de la escritora, en la que el concepto del voyerismo es crucial para entender la dinámica de algunos de sus relatos, como ha puesto de manifiesto José Manuel Correoso-Rodenas (“Voyeurism”). Así, Hazel Motes se une a la lista de personajes voyerísticos creados por O'Connor. Aquí se puede traer a colación lo mencionado más arriba que permite enlazar los postulados posmodernos y posestructuralistas con *Wise Blood*. Más concretamente, la figura de Michel Foucault (1926-1984) es especialmente relevante, pues su ensayo de 1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison* expone, desde una perspectiva histórica, lo que Flannery O'Connor desarrolla para un contexto ucrónico, pero de unas resonancias temporales muy concretas. Así, el lector es confrontado con la visión de la rodilla de Leora, un acto que se hace a través de los ojos de Hazel.<sup>18</sup> En el mencionado ensayo también se establece que las relaciones de poder son,

<sup>16</sup> Siguiendo a Manuel Broncano Rodríguez, estos pecados podrían dividirse en corporales y espirituales, siendo cada uno de estos subgrupos personificado en los distintos caracteres con los que traba contacto el protagonista: “Tal es el caso, por citar los más marcados, de Leora Watts y Sabbath Lily Hawks que, junto a la mujer serpiente que Haze ve en la feria, representan los pecados de la carne, o Asa Hawks, Hoover Shoats y Solace Layfield, que representan los pecados del espíritu, blasfemando por dinero” (50).

<sup>17</sup> Una imagen prácticamente caricaturesca, como la que O'Connor despliega en varios de sus personajes, y en sus tiras cómicas. Al respecto, véase José Manuel Correoso-Rodenas (“Caricatures”).

<sup>18</sup> Y, en un plano teórico e hipotético, a través de los del propio Foucault, quien ha contribuido a la conformación de la forma de ver de las últimas décadas.

básicamente, relaciones de vigilancia. Como se verá, la vigilancia será uno de los conceptos clave de *Wise Blood*.

María Isabel Montero y Gamíndez volverá sobre la mencionada característica de un Motes encarnador de todos los pecados humanos para establecer una dinámica general de los personajes flannerianos:

Casi todos los personajes de Flannery O'Connor tienen el dudoso honor de personificar el mal y la corrupción en una gran variedad de aspectos, a cual más deprimente e imperdonable: ignorancia religiosa crasa, ceguera moral voluntaria, vanagloria de la propia rectitud o fariseísmo puro, ateísmo y una maldad tan refinada en ocasiones que sólo puede calificarse de satánica. Todos ellos, principalmente a través de esa maldad innata que se traduce en actos delictivos o menos éticos, llegan a la experiencia de una epifanía, a la vivencia de un momento de toma de conciencia de fuerza avasalladora que les ocasiona una verdadera sacudida existencial. (519)

Como se tendrá oportunidad de ver a continuación, los sucesivos encuentros de Hazel Motes con las *femmes-fatales* de Taulkinham, de forma casi perfecta ilustran lo expuesto en el párrafo citado.

Tras la mencionada primera visión de la rodilla, los distintos encuentros entre Hazel y la prostituta contribuyen a que se siga conformando su imagen, aunque el lector cada vez consigue menos pruebas fehacientes para mantener su presupuesto de ramera sinónimo de *femme-fatale*. De hecho, tras la visión lasciva y furtiva de la rodilla, la sensualidad va a estar lejos de las escenas en que ambos personajes compartan lecho. En la primera de ellas, Leora mostrará el único atisbo de animación que presentará a lo largo de toda la novela, en la que aparece mayoritariamente como un ser bastante inanimado: "If she had not had him so firmly by the arm, he might have leaped out the window" (*WB* 30). Será este el último momento en que la ambigüedad rodee a este personaje; nunca más, en lo que resta de narración, esta idea volverá a surcar la mente del lector. La escena (y el Capítulo II) se cierra con una frase que sirve de nexo al preámbulo de la presencia de la prostituta en la novela: "'That's okay, son,' she said. 'Momma don't mind if you ain't a preacher'" (*WB* 30). Esta maternal afirmación de Leora será una ventana abierta a sus sentimientos más profundos. Como consecuencia de que el mundo le haya negado todo, incluso su dignidad y la oportunidad de ser madre, Mrs. Watts suple esta carencia tratando a sus clientes como si fuesen sus propios hijos, aumentando la caracterización grotesca de estas escenas con la representación del incesto. Además, en el caso de Hazel, esta frase es especialmente reveladora, pues en su niñez también tuvo que enfrentarse a su madre al abandonar el camino de la prédica callejera de su abuelo.

Tras este insatisfactorio encuentro seguirá un segundo, el último entre ambos personajes. En él, Hazel termina de convencerse de que entre las sábanas de Leora no habita el pecado que él busca, pues sólo están llenas de ternura y deseo insatisfecho:

Mrs. Watts was in bed, applying a grease to her face. She rested her chin on her hand and watched him.

...

Mrs. Watts's grin was as curved and sharp as the blade of a sickle. It was plain that she was so well-adjusted that she didn't have to think any more. Her eyes took everything in whole, like quicksand. "That Jesus-seeing hat" she said. She sat up and pulled her nightgown from under her and took it off. She reached for his hat and put it on her head and sat with her hands on her hips, walling her eyes in a comical way.<sup>19</sup> (WB 56)

La cómica expresión que adopta la prostituta (en lugar de lasciva, como cabría esperar) llevan a pensar en que, fruto de todas sus insatisfacciones vitales, su cordura se ha visto afectada, siéndole sólo posible sobrevivir mientras no tenga que pensar en la existencia que se ve forzada a llevar. Tras este encuentro, Hazel Motes decide cortar la relación con Leora: "... he didn't want to go back to Mrs. Watts. The night before, after he was asleep, she had got up and cut the top of his hat out in an obscene shape" (WB 106), un último atisbo de la locura a que se ha visto inducida la prostituta.

A la vista de los datos aportados, pronto se descubrirá que Mrs. Watts, lejos de ser la *belle dame sans merci* que se le presupone, es una víctima del mundo que le ha tocado vivir, y una prueba que Motes debe superar antes de alcanzar su particular "castillo interior."<sup>20</sup> Así, la *femme-fatale* que se anuncia acaba siendo una expiación de un *monde-fatale*. Esta idea, como ya se ha apuntado, se ve reforzada por la narración desde el primer momento en que el personaje entra en escena. En efecto, durante el primer encuentro con Hazel, la descripción que el narrador ofrece de ella sirve para destruir cualquier pensamiento lujurioso que la rodilla de la ventana haya podido despertar<sup>21</sup>: "Mrs. Watts was sitting alone in a white iron bed, cutting her toenails with a large pair of scissors. She was a big woman with very big yellow hair and white skin that glistened with a greasy preparation. She had on a pink nightgown that would have fit a smaller figure" (WB 29). Esta escena, junto con la expresión cómica arriba

<sup>19</sup> Este pasaje, asimismo, sirve para hacer recordar su primer contacto con el sexo, cuando era sólo tenía diez años, en la feria donde se exhibía a una mujer desnuda dentro de una caja: "He slid the money on the platform and scrambled to get in before it was over. He went through the flap of the tent and inside there was another tent and he went through that. All he could see were the backs of the men. He climbed up on a bench and looked over their heads. They were looking down into a lowered place where something white was lying, squirming a little, in a box line with black cloth. For a second he thought it was a skinned animal and then he saw it was a woman. She was fat and she had a face like an ordinary woman except there was a mole on the corner of her lip, that moved when she grinned, and one on her side" (WB 58).

<sup>20</sup> La referencia a Teresa de Jesús no es baladí, pues la relación entre ambas escritoras se manifiesta en las reseñas de la autora sureña. De hecho, como Arthur F. Kinney recoge, *Castillo interior* era uno de los componentes de la biblioteca personal de O'Connor (51); por otro lado, en una carta dirigida a "A" (Betty Hester) el 13 de julio de 1956, O'Connor reconoce haber leído el libro: "Also have you read St. Theresa of Avila's Interior Castle? I have it" (HB 166). Así, se puede trazar un paralelismo entre el protagonista de *Wise Blood* y la voz poética de las terceras moradas en la obra de la autora abulense: "A los que por la misericordia de Dios han vencido estos combates, y con la perseverancia entrado a las terceras moradas, ¿qué les diremos, sino bienaventurado el varón que teme al Señor? No ha sido poco hacer Su Majestad que entienda yo ahora qué quiere decir el romance de este verso a este tiempo, según soy torpe en este caso. Por cierto, con razón le llamaremos bienaventurado, pues si no torna atrás, a lo que podemos entender lleva camino seguro de su salvación. Aquí veréis, hermanas, lo que importa vencer las batallas pasadas; porque tengo por cierto que nunca deja el Señor de ponerle en seguridad de conciencia, que no es poco bien. Digo en seguridad, y dije mal, que no la hay en esta vida, y por eso siempre entended que digo si no torna a dejar el camino comenzado" (35-36).

<sup>21</sup> Como en 1979 filmaría magistralmente John Huston (1906-1987).

mencionada, disipa completamente las dudas de Mr. Motes y del lector: la *femme-fatale* no habita el 60 de Buckley Road.

Leora Watts pronto será sustituida por Sabbath Lily Hawks, la falsa hija del falso profeta falsamente ciego. Como el propio Hazel asume, se trata de una muchacha cándida que ha vivido siempre bajo las enseñanzas religiosas de su padre: "He wanted someone he could teach something to and he took it for granted that the blind man's child, since she was so homely, would also be innocent" (*WB* 106). Así, de la maternal prostituta, Hazel, en su proceso de crecimiento, busca una mujer ". . . not for the shake of the pleasure in her, but to prove that he didn't believe in sin since he practiced what was called it" (*WB* 106). Como el propio Hazel confiesa, la intención última de la seducción que planea no es contra la joven, sino contra Asa, a quien pretende castigar por su fundamentalismo: "Haze had gone out in his car to think and he had decided that he would seduce Hawks's child. He thought that when the blind preacher saw his daughter ruined, he would realize that he was in earnest when he said he preached The Church Without Christ" (*WB* 106). Los acontecimientos le demostrarán hasta qué punto está equivocado con respecto a Asa y Sabbath Lily.

Al igual que ocurriera con la prostituta, ambos personajes tienen un primer encuentro, en este caso en un puesto callejero y, a continuación, frente a un edificio de oficinas municipales en el que Asa espera a que los funcionarios terminen su turno para predicar. Asimismo, al igual que ocurriera con la rodilla de Leora Watts, Sabbath Lily también ofrece una primera imagen al veterano de guerra, aunque en este caso se trate de un discurso o, más bien, una historia:

'Listen,' she said in a louder voice, 'this here man and woman killed this little baby. It was her own child but it was ugly and she never give it any love. This child had Jesus and this woman didn't have nothing but good looks and a man she was living in sin with. She sent the child away and it come back and she sent it away again and it come back again and ever' time she sent it away, it come back to where her and this man was living in sin. They strangled it with a silk stocking and hung it up in the chimney. It didn't give her any peace after that, though. Everything she looked at was that child. Jesus made it beautiful to haunt her. She couldn't lie with that man without she saw it, staring through the chimney at her, shining through the brick in the middle of the night.' (*WB* 48)

Más allá de la belleza trágica de este fragmento,<sup>22</sup> el cual induce a pensar en un cuento folclórico, es ilustrativo el hecho de que estas sean casi las primeras palabras (en todo caso, las primeras frases con sentido) que pronuncia Sabbath Lily en la novela. Es a este personaje al que intentará seducir Hazel. Como si de un *thriller* de terror se tratase, las señales del peligroso camino que está tomando se muestran ante él, quien las ignora.

La siguiente de estas señales se produce cuando Hazel se dirige a predicar su Iglesia atea, cuando descubre a la joven escondida en su coche:

---

<sup>22</sup> Sobre la trascendencia de este pasaje ha disertado magistralmente Patricia Smith Yaeger: "Reading O'Connor's fiction, we encounter these mind-numbing reversals on every page. A child murder makes us gag, not just because of the way that death is described, but because this death is made eerie or beautiful . . ." (92).

He had gone about a mile out of town when he heard a throat cleared behind him. He slowed down and turned his head and saw Hawks's child getting up off the floor onto the two-by-four that stretched across the seat frame. 'I been here all the time,' she said, 'and you never known it.' She had a bunch of dandelions in her hair and a wide red mouth on her pale face. (*WB* 115)

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. Así, Flannery O'Connor, mediante el magistral juego de ceguera-visión que inunda *Wise Blood*, va componiendo el camino para el final del libro, con un Hazel ciego, quien ya en esta escena se niega a ver lo que tiene delante. Como se ha visto más arriba, los conceptos de voyerismo o de vigilancia foucauldiana permean la estructura de toda la novela. Entre la tríada central de personajes Hazel-Asa-Sabbath se establece una relación de poder (Asa sobre Sabbath, Hazel sobre Sabbath—y, posteriormente, Asa—y Sabbath sobre Asa) que es, básicamente, una relación de vigilancia. El hecho de que la ceguera de Asa constituya su relevancia social (o su santidad) se ve directamente atacado por los sucesivos descubrimientos, fruto de una vigilancia constante, de Sabbath y de Hazel, quienes prueban que el anciano puede ver. Por lo tanto, en un plano más arcaico y subnarrativo, la esencia de *Wise Blood* recae en el sentido de la vista, proyectado hacia el control del resto de personajes.

Sin embargo, la joven Sabbath continúa con el perverso juego de que la hace objeto Hazel, de nuevo fruto de una vigilancia, en este caso errónea. Cuando ambos se encuentran en un prado, Sabbath comienza con una serie de confidencias, como que sus padres nunca se casaron, lo que hace de ella una bastarda: "'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'" (*WB* 116). Por lo tanto, como la joven continúa argumentando, puesto que está condenada desde que nació, no importa lo que haga; por ello, hace tiempo que decidió emprender el camino de la seducción: "I shall not enter the kingdom of heaven anyway so I don't see what difference it makes" (*WB* 117). Por lo tanto, alguien que no teme las consecuencias de sus actos, puede llevar a cabo todas las atrocidades que se le ocurran.

A todo esto también podrían añadirse las implicaciones "maternales" de Sabbath Lily, especialmente en su perversión de la figura de la Virgen María y su maternidad sagrada. 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 Christ: “‘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 . . .’” (*WB* 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 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 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. (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. (*WB* 185-86)

Como se puede apreciar en la cita previa, sexo y fatalidad 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 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’” (*WB* 187). La impresión que 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’” (*WB* 188). Probablemente las palabras más ofensivas

para la imagen que Hazel tiene de sí mismo, pero también probablemente las más cercanas a la verdad.

Sin embargo, no será esta su última acción. Sabbath necesita que su seducción sea completa. Si antes era Motes el que fantaseaba con arruinarla, ahora será ella quien de hecho arruine la vida del veterano. Cuando éste vuelve a casa la encuentra en su cama, aduciendo que Asa se ha marchado y la ha abandonado. La escena de su primer encuentro sexual es significativamente parecida a la del primer encuentro con Leora Watts:

He unbuttoned his shirt and took it off and wiped his face with it and dropped it on the floor. Then he slid his legs under the cover by her and sat there as if he were waiting to remember one more thing.

She was breathing very quickly. 'Take off your hat, king of the beasts,' she said gruffly and her hand came up behind his head and snatched the hat off and sent it flying across the room in the dark. (*WB* 170)

Las consecuencias, sin embargo, serán diametralmente opuestas. Mientras que, en el primer caso, Hazel sólo obtiene vergüenza y desgana, en este caso va a obtener la más absoluta locura, que lo llevará a cegarse con cal viva y a automutilarse hasta la muerte. Las acciones de Sabbath Lily serán cruciales para estas decisiones tomadas hacia el final de la novela. Por un lado, la inversión de los papeles de seducida/seductor y, por otro, el descenso a la locura de la propia adolescente en la escena de la momia, hacen que Hazel reniegue de sus mundos, el que creía tener y el que creyó construir. En consecuencia, sólo le resta abrazar el mundo de lo imposible, hecho posible mediante los desencantos del mundo real.

En conclusión, aunque la obra de Flannery O'Connor no suele caracterizarse como participante en muchos de los leitmotiv más populares de la literatura contemporánea (debido a su particular idiosincrasia), sí es posible encontrar algunos atisbos de ellos. El caso de la *femme-fatale* en *Wise Blood* es especialmente ilustrativo. Aunque la mayor parte de las lecturas de esta novela se han realizado desde una óptica religiosa, si se observa detenidamente, se puede observar cómo O'Connor consiguió crear un universo literario mucho más rico del que se le supone. La *femme-fatale* existe en *Wise Blood*; Sabbath Lily, con sus perversas artes de bastarda condenada, consigue hacerlo patente, destruyendo no sólo a su víctima, sino también el recuerdo de su predecesora Leora Watts. Otras referencias, como la ambigüedad materialista de la casera, quedan para futuras investigaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

BALL, A. *True Blood*. HBO, 2008-2014.

BRONCANO RODRÍGUEZ, MANUEL. "Introducción." *Sangre Sabia*, obra de Flannery O'Connor, Cátedra, 1990, pp. 9-62.

CORREOSO RODENAS, JOSÉ MANUEL. *Flannery O'Connor y la literatura gótica*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

- . “Voyeurism and Negligence in Flannery O'Connor's ‘The River’.” *CEA Critic*, vol. 83, no. 3, 2021, pp. 285-91.
- . *La literatura gótica llega al Nuevo Sur: Influencia y reformulación del gótico en la obra de Flannery O'Connor*. Fundación Universitaria Española, 2020.
- . “The (Literary) Caricatures of Flannery O'Connor's Short Fiction.” *Painting Words. Aesthetics and the Relationship Between Image and Word*, editado por Beatriz González-Moreno y Fernando González-Moreno, 2020, pp. 113-28.
- DAVIDSON, DONALD, et al. *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. Louisiana State UP, 2006.
- ENTZMINGER, BETINA IRIS. *The Belle Gone Bad: Southern Women Writers and the Femme Fatale*. 1996. University of North Carolina at Chapel Hill, PhD Dissertation.
- FAULKNER, WILLIAM. *Collected Stories*. Vintage, 1995.
- FOUCAULT, MICHEL. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard, 1975.
- HODGES, BOB. *Southern Noir: Appropriations and Alterations of a Twentieth-Century Form*. 2002. The U of Mississippi, MA Thesis.
- JESÚS, TERESA DE. *Castillo interior*. Editorial Monte Carmelo, 1990.
- HUSTON, JOHN. *Wise Blood*. New Line Cinema, 1979.
- KINNEY, ARTHUR F. *Flannery O'Connor's Library: Resources of Being*. The University of Georgia Press, 2007.
- KREYLING, MICHAEL, ed. *New Essays on Wise Blood*. Cambridge University Press, 1995.
- MABBOTT, THOMAS OLLIVE. “The Fall of the House of Usher.” *Tales & Sketches. Volume 1: 1831-1842*, obra de Edgar Allan Poe, University of Illinois Press, pp. 392-97.
- MCCULLERS, CARSON. *The Ballad of the Sad Café*. Penguin, 2001.
- MIXON W. “New South”. *The Companion to Southern Literature. Themes, Genres, Places, People, Movements, and Motifs*, editado por Joseph M. Flora y Lucinda H. MacKethan, Louisiana State University Press, 2002, pp. 544-45.
- MONTERO Y GAMÍNDEZ, MARÍA ISABEL. *Flannery O'Connor y su tratamiento del mal*. 1979. Universidad Complutense de Madrid, PhD Dissertation.
- O'CONNOR, FLANNERY. *Sangre Sabia*. Cátedra, 1990.
- O'CONNOR, FLANNERY. *The Complete Stories*. Farrar, Strauss & Giroux, 1971.
- O'CONNOR, FLANNERY. *Wise Blood*. Farrar, Strauss & Giroux, 2007.
- POE, EDGAR ALLAN. *Tales and Sketches. Volume 1: 1831-1842*. University of Illinois Press, 2000.
- RIGAL ARAGÓN, MARGARITA. *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar A. Poe*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- YAEGER, PATRICIA SMITH. “The Woman without Any Bones: Anti-Angel Aggression in Wise Blood”. *New Essays on Wise Blood*, editado por Michael Kreyling, Cambridge UP, 1995, pp. 91-116. [http://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/southern-gothic-fiction-harper-lee-go-set-watchmen?CMP=tw\\_t\\_gu](http://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/southern-gothic-fiction-harper-lee-go-set-watchmen?CMP=tw_t_gu). Accessed 26 December 2022.

WALSH, M. "Why Southern Gothic Rules the World." *The Guardian*, 4 Jul. 2015.  
[https://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/southern-gothic-fiction-harper-lee-go-set-watchmen?CMP=tw\\_t\\_gu](https://www.theguardian.com/books/2015/jul/04/southern-gothic-fiction-harper-lee-go-set-watchmen?CMP=tw_t_gu). Accessed 26 December 2022.