

POETICA & CRISTIANESIMO

CONVEGNI BIENNALI DELLA
FACOLTÀ DI COMUNICAZIONE SOCIALE ISTITUZIONALE
DELLA PONTIFICIA UNIVERSITÀ DELLA SANTA CROCE

Volumi pubblicati:

1. *Poetica & Cristianesimo*, 2004 - ISBN 88-8333-135-4
2. *Il ritorno a casa*, 2006 - ISBN 88-8333-160-5
3. *Mimesi, verità e fiction*, 2009 - ISBN 88-8333-220-3
4. *Ragione, fiction e fede*, 2011 - ISBN 978-88-8333-255-5

PONTIFICIA UNIVERSITÀ
DELLA SANTA CROCE

FACOLTÀ DI COMUNICAZIONE
SOCIALE ISTITUZIONALE

RAGIONE, FICTION E FEDE
Convegno internazionale su Flannery O'Connor
Poetica & Cristianesimo 2009

A cura di
ENRIQUE FUSTER
JOHN WAUCK

EDUSC

Prima edizione 2011

© 2011 - Edusc S.r.l.
Via dei Pianellari, 41 - 00186 Roma
tel. (39) 06 45493637 - fax (39) 06 45493641
info@edusc.it

ISBN 978-88-8333-255-5

Grafica di L.M. Agostinelli

SOMMARIO

Presentazione 9

RELAZIONI

El cuento como forma de conocimiento: Flannery O'Connor
y José Jiménez Lozano - GUADALUPE ARBONA 13

Visione e realtà - DAVIDE RONDONI 35

The Language of God in the Land of Georgia - WILLIAM A.
SESSIONS 43

Asceticism and Abundance: Flannery O'Connor and the
Communion of Saints - SUSAN SRIGLEY 67

Flannery O'Connor among the Catholic critics -
IRWIN STREIGHT 83

Making, Meaning and Beauty: Flannery O'Connor's
Habit of Art - JOHN WAUCK 97

Flannery O'Connor, Benedict XVI, and the Divine Eros -
RALPH C. WOOD 115

COMUNICAZIONI

A View from the Woods: Preserving the Fortune of Andalusia
- CRAIG R. AMASON 149

Flannery O'Connor as Baroque Artist: Theological/Literary
Strategies - MARK BOSCO, S.J. 157

Lo grotesco y lo cómico en <i>Oh Brother, Where Art Thou?</i> desde la perspectiva de F. O'Connor - CARMEN SOFÍA BRENES .	167
<i>La schiena di Parker</i> : una cristologia della presenza - ELENA BUIA RUTT	175
East of Eden: Flannery O'Connor's Moral and Ecological Vision - CHRISTINE FLANAGAN	187
Graham Greene visto por Flannery O'Connor: distintas maneras de reflejar la Gracia en dos "escritores católicos" - ENRIQUE FUSTER	197
<i>Sangre sabia</i> : un buen lector o espectador es difícil de encontrar - JUAN JOSÉ GARCÍA-NOBLEJAS	205
"Backwards to Bethlehem": Unfinalizability and Indirect Communication in <i>Wise Blood</i> - ELIZABETH HANNA HANSON	215
Suffering Children and the Rejection of the Father - JESSICA HOOTEN	225
Sopra e sotto: coordinate della vicenda umana - RAFAEL JIMÉNEZ	235
'Revelation' and the Good under Construction: Ruby Turpin's Entry into the Purgative Way - GEORGE A. KILCOURSE JR.	245
El Gótico sureño de Flannery O'Connor y el naturalismo de Juan Rulfo - CECILIA CASTRO LEE	255
La speranza come compito in Simone Weil e in Flannery O'Connor - ALFREDO MÉNDIZ	265
'What Lies Beneath': The Vision of Evil in Muriel Spark's Novels <i>The Girls of Slender Means</i> and <i>The Driver's Seat</i> - PETRA MIHÁLY	275
El sentido del sufrimiento: <i>Un hombre bueno es difícil de encontrar</i> de Flannery O'Connor vs. <i>Invierno en los Abruzos</i> de Natalia Ginzburg - SUSANA MIRÓ	285
"A dry and seedless fruit": Flannery O'Connor's Rejection of the Rhetoric of Eugenics - FARRELL O'GORMAN	295

Art & Person in Flannery O'Connor: A Lifetime Endeavor - HELENA OSPINA	305
<i>Parker's Back</i> : il colorato mistero dell'allegoria - LUCA PASCOLINI	313
El mal para Flannery O'Connor - JORGE PEÑA	323
"Contentment in Dimness": Flannery O'Connor and Friedrich von Hügel - GEORGE PIGGFORD, C.S.C.	333
Art as the 'Added Dimension': O'Connor, Gadamer, and the Truth of Aesthetic Experience - WENDY PIPER	343
Being and Nothingness in Flannery O'Connor's short story, <i>An Afternoon in the Woods</i> - VISHNUPRIYA SENGUPTA	351
El fundamento de la esperanza en <i>El intercambio</i> , de Clint Eastwood - JUAN PABLO SERRA	361
Committed to the Real: Flannery O'Connor and John Henry Newman on the Nature of Faith and the Importance of the Concrete - MARIANNE SERVAAS	371
Flannery O'Connor: raccontare l'infinito percepibile - ANTONIO SPADARO	381
La risa anagógica en la poesía de Gustavo González Villanueva (a partir de reflexiones teóricas de Flannery O'Connor) - VÍCTOR VALEMBOIS	391
Dos formas de narrar desde una mirada común: Carmen Gándara - Flannery O'Connor - CRISTINA VIÑUELA	403
Indice	415

a shade of grey emerges that colours Ruller and Manley's 'mindscapes', giving shape to a 'being' which can only be defined in terms of its absence, 'nothingness'.

This nothingness stems from an existential angst that goes beyond the immediate situation. Herein lies the success of these stories – in their depiction of the vagaries of human nature, they transcend "isms", go beyond the existential and Catholic tenets, and beyond faith in God and religion. They show how 'Everyman' has his roots in the child who apprehends reality and God through an ignorance laced with innocence rather than guilt.

In *The Habit of Being*, O'Connor writes: "All my stories are about the action of grace on a character who is not very willing to support it".

As the two stories unfold, the reader understands why the child is "not very willing to support the action of grace", as his efforts at belonging and being 'blessed' are constantly thwarted, alienating him from his family. What the child awakens in the reader eventually is a sense of empathy; his situation mirrors a universal predicament wherein Man is evidently in need of deliverance but through the inner workings of his mind, rather than the agency of God.

EL FUNDAMENTO DE LA ESPERANZA EN *EL INTERCAMBIO*, DE CLINT EASTWOOD

Juan Pablo Serra

Universidad Francisco de Vitoria (Madrid)

En la última línea de diálogo de *El intercambio* (*Changeling*, 2008) se hace alusión al renacer de la "esperanza" en la protagonista, una afirmación teñida de ambigüedad, dada la descripción de la realidad social – injusta, arbitraria, incomprensible – que ofrece la película. En este trabajo se ofrece una reflexión sobre el fundamento de la esperanza a partir de dos interpretaciones de dicho final. Para ello, explicaré en qué sentido Eastwood está legitimado a hablar de esperanza y en qué sentido dicha afirmación carece todavía de fundamento. Finalmente, contextualizaré el optimismo social y antropológico que alberga el desenlace del film a partir de una lectura más detallada de esta escena en el marco del cine de su autor.

1. UNA MADRE OBSTINADA

El intercambio es el 28º largometraje que ha dirigido Clint Eastwood desde 1971. Suele haber en sus películas un gusto por los perdedores y marginados, ansiosos por demostrar su valía y contribuir a la sociedad. Precisamente esto último aparece en *El intercambio*, cinta basada en hechos reales acaecidos en Los Ángeles entre 1928-1935 y reconstruidos a partir de noticias y testimonios por el guionista de TV y periodista J. M. Straczynski. En ella, se cuenta la lucha de una madre soltera, Christine Collins, por recuperar a su hijo de 9 años secuestrado. Tras denunciar su desaparición, la policía – cuestionada, entonces, por ineficaz y corrupta – inició una investigación rutinaria. Meses más tarde, le entregaron un chaval que se ajustaba

a la descripción... sólo que *no* era su hijo Walter (o, al menos, así lo aseguraba Christine).

Tras insistir en esta equivocación, el jefe de comisaría encierra a Christine en un sanatorio mental por contradecir la versión oficial. Estando internada, otro policía descubre que en una granja se han cometido una serie de salvajes infanticidios. Las pistas y el testigo son concluyentes: entre los niños asesinados está Walter. Lo cual conduce a la inmediata salida de Christine del manicomio, a una publicitada causa civil contra la policía de Los Ángeles y a un juicio más discreto contra el asesino Gordon Northcott. El juez condena a Northcott a la pena capital y este admite haber matado a varios niños... excepto al hijo de Christine, lo que introduce un elemento de duda en la protagonista que rápidamente se desvanece (el asesino es claramente inestable, quién sabe si dice la verdad).

Dos años más tarde, Northcott pide ser visitado por Christine el día antes de su ejecución para confesarle que *sí* acuchilló a Walter y pedirle perdón. No obstante, durante su encuentro, es incapaz de hacerlo y, encarado por ella, lo niega todo: ni mató al crío, ni sabe dónde está. Después de haber dado por muerto a su hijo, esto reintroduce la duda en la protagonista. ¿Seguirá vivo? ¿de quién o qué debo fiarme, de todos los indicios razonables o de *un* indicio improbable?

Siete años después de la desaparición, aparece por sorpresa uno de los niños raptados por Northcott. Había conseguido escapar de la granja y, asustado, deambuló por el país hasta que necesitó desesperadamente volver con sus padres. Lo espeluznante de esta reaparición es el relato de su fuga, pues huyó con otros dos niños que luego se dispersaron, entre ellos Walter. Además del lógico bálsamo que dicha narración supone para Christine — no sabe a ciencia cierta si su hijo fue asesinado (los métodos forenses de los años 30 no eran los de ahora), pero sí sabe con total certeza que Walter ayudó heroicamente a que otros escaparan —, esto le proporcionará algo inesperado: esperanza. Quizá su hijo esté ahí fuera, quizá vuelva.

Ahora bien, esta afirmación final (“ahora puedo tener esperanza”), resulta extremadamente ambigua, pues ofrece una clave de lectura que no parece encajar con el resto de la película. Al fin y al cabo, las acciones de la protagonista *anteriores* a esa declaración son en sí mismas generadoras de esperanza y reúnen casi todos los componentes que la mayoría de autores adscriben a la esperanza. Por

un lado, generan optimismo, esto es, la espera de un futuro mejor, posible pero aún no alcanzado donde, sin ir más lejos, el poder sirva al bien común y la justicia sea justa. Además, confirman que el advenimiento de ese futuro depende del actuar humano — esto es, no llegará de modo automático — y, en ese sentido, supone una tarea o deber, incluso cívico. Por otra parte, recuerdan la insuficiencia de los recursos presentes para llevar a cabo dicha tarea y, por tanto, el riesgo de la misma, la no garantía de éxito (sólo con un buen abogado consigue Christine salir del manicomio). Por si fuera poco, sus actos tienen un poder convocante (la manifestación a la puerta del juzgado) y hasta una dimensión épica, con una misión encomendada (si bien no plenamente asumida por Christine, “yo no tengo una misión, sólo quiero ver a mi hijo”), ayuda acompañante (el reverendo y el abogado), dificultades y adversarios, y un otro beneficiario (en este caso, la sociedad de Los Ángeles)¹.

¿Por qué, entonces, es sólo tras el relato en la comisaría que la protagonista afirma poder tener “esperanza”? Aparentemente, gracias a su acción y a la de otros, las cosas *sí* han cambiado: los policías corruptos son destituidos, el alcalde no se presenta a la reelección, se condena al asesinato de Wineville y la población de Los Ángeles puede volver a confiar en las instituciones. ¿No suministra esperanza todo esto? Es más, con los años, Christine prácticamente ha recompuesto su vida, volviendo al trabajo y a punto de iniciar una relación con un hombre amable. ¿De qué esperanza está hablando? Si, efectivamente, ha recobrado la esperanza ¿por qué sale del plano tranquila y, en cambio, no corre a poner algún anuncio que la ayude a recuperar a su hijo?

2. EL FUNDAMENTO DE LA ESPERANZA

a) *Esperanza basada en la estructura enigmática de la realidad*

En un primer acercamiento, la mirada antropológica de Eastwood puede definirse como la de un trágico puro, aficionado a las narraciones dirigidas por el destino, donde la persona queda totalmente determinada, la libertad no perfecciona sino que empeora al ser humano, el futuro no puede decidirse y la muerte aparece como

¹ Cfr. POLO, L., “La esperanza”, *Scripta theologica*, 30/1 (1998), pp. 157-161.

el fin exclusivo e inexorable de toda vida. Y, ciertamente, en ese planteamiento narrativo encaja muy bien su cine desde *Sin perdón* (1992) hasta *Cartas desde Iwo Jima* (2006).

Si esto es así ¿puede un trágico como Eastwood proponer la esperanza al final de una historia? Y, si puede, ¿qué alcance tiene dicha afirmación? Ciertamente la mirada de fondo que ofrece la película sobre la realidad no deja lugar a dudas: el mundo es un sinsentido, donde ocurren atrocidades, el testimonio de una madre no vale nada ante el capricho del poderoso, un psicópata animal puede asesinar a infantes e incluso forzar a otro niño a que le ayude. De ahí que “*El intercambio* termina dejando con la impresión de que el mundo está fuera de control”².

En otras palabras, Eastwood mira a la realidad con preocupación y, así, el surgimiento en Christine de la esperanza no parece provenir de una confianza en que la realidad es positiva, sino en que es... vidriosa, ambigua, incierta. Como no puedo saber de un modo definitivo e incontestable que mi hijo está muerto (entre otras cosas, porque los testimonios que lo confirman son *humanos* y ambivalentes) entonces puedo creer... lo que quiera. La aparición del otro niño, cuenta Eastwood, “le dio a Christine la esperanza de que su hijo también podría haber huido, aunque ese no era el caso. Todas las evidencias indicaban lo contrario, pero ella siempre fantaseó con la posibilidad de que en algún momento su hijo iba a ser encontrado”³. Así, la opción de Christine por la esperanza se presentaría como un acto enteramente “libre”, no determinado por sentencias judiciales irrefutables ni atado a informes policiales irrefutables.

Esta solución, por cierto, no es otra que la del existencialismo sartriano. Para Sartre, en un mundo sin sentido, la esperanza consiste en confiar... en uno mismo, en la propia libertad “en situación”, en las razones que se da el propio ser humano para vérselas en medio del sinsentido. Como el bien y el mal se dan *al mismo tiempo* en la vida y en la realidad, lo razonable para el existencialista es que sea desde uno mismo (y no desde la realidad) que se haga la afirmación de la esperanza. Para el existencialista —y esto parece encajar con el final de *El intercambio*— “tener esperanza no significa

² PARERA, J., “Corrupción en Los Angeles”, *Imágenes de actualidad*, 286 (diciembre 2008), p. 51.

³ LERMAN, G., entrevista a Clint Eastwood, *Imágenes de actualidad*, 286 (diciembre 2008), p. 55.

no tener en cuenta la realidad del mal, sino simplemente no darle el peso que no ha de tener”. Pero ¿es esta la esperanza que puede sostener una vida, una esperanza tan estratégica, voluntarista y, en el fondo, derrotista (aunque se pretenda realista)? En otras palabras, ¿por qué el mal no ha de tener ese peso? Quizá porque sólo es posible darle al mal su justo peso si “la esperanza supone apertura por encima del propio sujeto «a quien puede garantizar la posibilidad del bien»”.

Es significativa, a este respecto, la ausencia de Dios a lo largo de *El intercambio*. Cuando aparece la religión, lo hace como agente social (el reverendo Briegleb) o institucional (los capellanes de la cárcel), pero ni de lejos aparece como una relación personal de religación con el verdadero sentido o *logos* de la realidad que sí puede fundamentar la esperanza. Y es que, como concluye Agejas, la esperanza “sólo es auténtica cuando se basa en la certeza de un bien que da razón suficiente para que lo elijamos como bien último y definitivo”⁴.

A esta visión trágica de tinte existencialista podría unírsele la tragedia social que se produce cuando se quiebra la confianza en las instituciones. Sin justicia no hay confianza y todo se convierte en pura astucia para la supervivencia. De hecho, el pasaje de la retorcida incredulidad institucional ante la sencilla afirmación de Christine (“ese no es mi hijo”) y su estancia en el manicomio puede parecer algo extremo, pero “de ese modo refuerza Eastwood la idea de un mundo en el que para mantener una supuesta y falsa cordura (social, política, económica, laboral, policial) se recurre al enmascaramiento de la realidad y a la supresión de las libertades”⁵.

b) *La experiencia en el cine eastwoodiano*

Varios críticos destacaron esta nueva aproximación de Eastwood al tema de la representación y la ocultación de la realidad por parte de las instituciones. Y, ciertamente, es un asunto recurrente en su cine, donde sobran ejemplos de oficiales, políticos y funcionarios definidos por la hipocresía, el oportunismo y la falta de honesti-

⁴ AGEJAS, J. A., “La esperanza como reto moral en Sartre”, *Eclesia*, XIX/4 (2005), pp. 495 y 497.

⁵ CASAS, Q., “Moralidad, pérdida y crueldad”, *Dirigido por*, 384 (diciembre 2008), p. 41.

dad. Ahora bien, reducir la realidad a sus instituciones y sostener, por tanto, que la realidad carece de sentido en tanto las autoridades son corruptas, obedece más a un cierto reduccionismo ideológico que no casa bien en la filmografía de un autor que —junto con esta constatación— reconoce el valor de realidades que sí dan sentido a la vida. Ahí están, por ejemplo, la convivencia pacífica (*El fuera de la ley*); la no-violencia (*Sin perdón*); la familia (*Ruta suicida*, *Bronco Billy*, *Million Dollar Baby*); el valor de la amistad por encima del interés, el cálculo económico y hasta la traición (*Un botín de 500.000 dólares*, *Licencia para matar*, *Space Cowboys*); la justicia como exigencia eterna del ser humano (*Infierno de cobardes*, *El jinete pálido*, *Ejecución inminente*); o el sueño y la ilusión de ser más (*Bronco Billy*, *Un mundo perfecto*).

Por otra parte, tildar a Eastwood de nihilista y pesimista tampoco encaja bien con la entusiasta valoración de la pluralidad de la experiencia como vía de acceso a lo real y posibilidad de relaciones humanas plenas patente en su cine. Sólo esto ya le convierte en un artista esperanzado, porque quien valora la experiencia reconoce que hay en la realidad algo que merece la pena experimentar y aprender. Precisamente, “el camino de la desesperación es negarse a tener cualquier tipo de experiencia”⁶.

La realidad es compleja, nunca llegamos a conocerla del todo y, ciertamente, los poderes públicos pueden hacer mucho por entorpecerlo. Pero eso no impide que, en el cine de Eastwood, sus personajes sigan queriendo integrarse en el mundo y estar “conectados con todo”, como declara el protagonista de *Deuda de sangre* (2002). Prueba de ello son los relatos de iniciación, donde un adulto experimentado introduce a un joven en la realidad, en la infinita riqueza de la vida. Véanse *El aventurero de medianoche* (1982), *El sargento de hierro* (1986), *El principiante* (1990), *Un mundo perfecto* (1993) o *Gran Torino* (2008), cuyo protagonista formula a su vecino la pregunta clave de la cuestión educativa, “¿qué planeas hacer con tu vida?”

Resulta difícil, en fin, comprender la visión de lo humano que ofrece Eastwood si se le tiene por trágico y menos aún por nihilista, etiquetas que se tambalean cuando se tiene en cuenta toda su obra. Hay en ella, desde luego, jirones trágicos, pero los hay de un modo característico. Por ejemplo, como ha expuesto Kopff, si en la trage-

⁶ O'CONNOR, F., *Misterio y maneras*, Encuentro, Madrid 2007 (1969), p. 91.

dia griega hubo un momento en que el héroe dejó de ser modelo y pasó a ser problema, “la contribución de Eastwood fue mostrar cómo el héroe problemático podía convertirse en un modelo de nuevo”⁷. Así se observa que, aunque sean individualistas y a veces hagan cosas poco “heroicas” (disparar por la espalda, frecuentar prostitutas, agredir a inocentes), sus personajes nunca buscan su propio beneficio y, en cambio, luchan por la honestidad, la familia y la comunidad y contra la corrupción y la injusticia⁸.

De hecho, pese a su mirada escéptica sobre ciertos aspectos sociales o su relativo pesimismo sobre el ser humano, lo que verdaderamente hay en sus personajes es una protesta. Si Eastwood es un trágico, lo es en el sentido originario del término: mirando la precariedad y contingencia de la vida, se rebela y espera una respuesta. Ahora bien, “la protesta trágica es contra la muerte, no contra la vida”. En el fondo, la tragedia dice sí al ser desde la tristeza de lo finito, porque su “protesta es afirmación de la vida sobre la muerte, del ser sobre la nada. En este no, que presupone un sí preliminar al ser, [a] su reconocida positividad, el yo toma conciencia de sus exigencias constitutivas”⁹. O'Connor lo pone en términos similares, al ver al artista como alguien que busca comprender a fondo el mundo:

El artista penetra el mundo concreto a fin de encontrar en sus profundidades la imagen de su fuente, la imagen de la realidad última. Esto no embota su percepción del mal absoluto, sino que, más bien, la agudiza, porque sólo si se piensa que el mundo material es bueno se puede concebir el mal como fuerza destructiva y como resultado necesario de nuestra libertad¹⁰.

Si en el cine de Eastwood hay una afirmación de la vida, un sí al ser, entonces podría argumentarse que *El intercambio* rezuma un tono positivo. Pero la trama sigue conteniendo elementos trágicos y ahí reside el problema pues, en cierto sentido, la tragedia ha de terminar en nihilismo. Esto es, en una mirada desencantada

⁷ KOPFF, E. C., *The Devil Knows Latin: Why America Needs the Classical Tradition*, ISI Books, Wilmington 2001, p. 240.

⁸ Cfr. COMAS, A., *Clint Eastwood: tras las huellas de Harry*, T&B, Madrid 2006, p. 15.

⁹ BORGHESI, M., *El sujeto ausente*, Encuentro, Madrid 2005, p. 33.

¹⁰ *Misterio y maneras*, cit., p. 163.

hacia el mundo que, si bien no impide reconocer que hay en él realidades valiosas y positivas (el nacimiento de una relación padre-hija en *Million Dollar Baby*, la regeneración social que produce una administración “justa” de la justicia en *El intercambio*), en cambio se vuelve problemática por lo que afirma de fondo: la ausencia última de sentido que hace que la existencia de esas realidades positivas esté siempre pendiente de un hilo.

El trágico se rebela contra la imperfección de la sociedad y la contingencia del mundo, y su acción contra la injusticia es necesaria. Pero sin un fundamento sólido y consistente — como el que da la fe religiosa, que afirma la positividad última de la realidad — ¿hasta cuándo dura? El mismo Eastwood ha dicho con una naturalidad pasmosa que “en Los Ángeles, la policía o la estructura política pasa cada veinte o treinta años por cierta revolución interna que ha permitido poner al descubierto diferentes actividades de corrupción”¹¹. Lo único que ha hecho él es mostrar uno de esos períodos y, por más que su película acabe *bien*, eso no significa que la realidad haya dejado de ser un lugar inhóspito y sin sentido.

c) Esperanza basada en el amor como hecho posible

Por todo ello, sigue sin respuesta la pregunta ¿en qué se basa la esperanza? ¿en algún hecho positivo *presente* en la realidad o es la naturaleza caleidoscópica, escurridiza e ininteligible de esa misma realidad la que permite albergar esperanzas?

Antes de seguir conviene aclarar tres puntos. Primero, la esperanza no puede estar ni basarse en la realidad desnuda *sin más*, sino en todo caso en aquello bueno y permanente a lo que la realidad remite, aquello de lo que es signo. Segundo, la reacción de Christine sí es libre en cierto sentido (humanamente, es la mejor opción) y está justificada en otro sentido pues, al fin y al cabo, lo que todos *esperamos* es la felicidad y también que aquello que amamos *no se pierda*. Además, en tercer lugar, cabe subrayar que la esperanza ganada por la protagonista es adquirida gracias al relato de otro, es decir, gracias a la confianza que deposita en la relación con personas valiosas. En este sentido, podría pensarse que la “esperanza” que gana Christine tiene que ver más bien con la virtud de la esperanza,

¹¹ WAINAL F. W., entrevista a Clint Eastwood, ABC, 19 diciembre 2008, p. 78.

el hábito operativo de confiar que, según Pieper, “no es algo que el sujeto pueda actualizar por sus propias fuerzas sino que es del orden del *don* que el sujeto recibe de su donante”¹². La capacidad de recibir un don es esencial a la condición contingente del hombre, la dimensión humana que la tragedia subraya con más énfasis. Con esa frase, Christine estaría expresando un agradecimiento ante algo no buscado y la conciencia de poseer esa virtud ni por voluntarismo ni por méritos propios, sino por haber sabido acoger lo que la realidad le da.

Así, sería legítimo sostener que el tono final de la película es positivo pero, para confirmar esta lectura — aún desdibujada por los elementos trágicos presentes en el fondo de la trama — se necesita un análisis más detenido de los últimos planos del film, que proporcionan la clave de interpretación más justa para una adecuada comprensión del papel de la esperanza en *El intercambio*. ¿Espera Christine que realmente vaya a aparecer su hijo? El relato en comisaría no es suficiente para darle ese tipo de seguridad. Desprovista de esa *espera*, quizá la *esperanza* que recupera Christine al final del film tiene que ver con una confianza original en el ser, en que el bien es algo posible, lo que Pieper llama “esperanza fundamental”, una suerte de conformidad amorosa con la totalidad de lo real¹³. ¿Redime con esta confianza a las instituciones? No, porque la afirmación de la esperanza se realiza *fuera* de la comisaría, como si Christine finalmente se liberara simbólicamente del yugo institucional: la esperanza no nace de ningún informe policial sino del relato de un crío y del reencuentro con su familia.

No obstante, en cierta manera, esta nueva confianza en el ser *sí* incluye a las instituciones — donde a veces hay gente honesta, como el agente Ybarra — y, así, la última imagen muestra a la comisaría *integrada* en un todo que es positivo, donde hay actos de heroísmo, maternidad entregada, justicia, solidaridad y hasta amor. El movimiento de grúa simétrico que abre y cierra el film, de hecho, pasa del plano en descenso del principio, que registra una realidad indiferente y en blanco y negro, a la elevación final que muestra una realidad poblada y coloreada.

¹² SCHUMACHER, B. N., *Una filosofía de la esperanza: Josef Pieper*, Eunsa, Pamplona 2005, p. 108.

¹³ Cfr. SCHUMACHER, B. N., *Una filosofía de la esperanza*, 105.

En definitiva, la mención de la “esperanza” está justificada, pues se pronuncia tras un hecho de amor y unidad (el reencuentro de una familia), que demuestra que, en el mundo, no todo es arribismo, injusticia y abuso de poder. Además, se justifica porque visualmente la protagonista parece recuperar la confianza original en el ser, en su positividad, y en que la realidad es mucho más grande —y, en ocasiones, amable y bella— de lo que a primera vista se presenta o se *nos* presenta.

COMMITTED TO THE REAL:
FLANNERY O’CONNOR AND JOHN HENRY
NEWMAN ON THE NATURE OF FAITH
AND THE IMPORTANCE OF THE CONCRETE

Marianne Servaas
Katholieke Universiteit Leuven (Belgio)

Our interest in the work of Flannery O’Connor and John Henry Newman relates to that of the nature of faith. It is, therefore, theological before it is literary. O’Connor and Newman are, in their various ways, rich conversation partners who help us deepen our understanding of lived faith through, among other things, their commitment to the concrete.

When we reflect on the rather strange phenomenon we have come to call Modernity, we discover something odd. A kind of epistemological twist seems to have occurred. Modernity, we perceive, has increasingly propelled us away from *living* life into holding theories about life. We have begun to wander in a world of abstractions or, to use a term by the sociologist Zygmunt Bauman, in a ‘liquid’ world. This is not something to be pleased with or to romanticise. It is a dismal development and one that is full of boring functionality. There is little pride to be found in the creation of our ‘how to’ culture, where the message seems to be that if only we know in theory ‘how to’ be a good parent, for example, our children will be well produced. Or, who can be pleased with the arrival of books with titles like *Catholicism for Dummies*? Perhaps of a more serious nature, this functionalistic attitude and pre-occupation with theory has deeply penetrated the academic world. We have become “gutsy with talk about talk” as Aidan Kavanagh puts it, and as can perhaps be easily

INDICE

Sommario	5
Presentazione	9

Relazioni

Guadalupe Arbona	
<i>El cuento como forma de conocimiento: Flannery O'Connor y José Jiménez Lozano</i>	13
1. <i>El cuento como forma de conocimiento: Flannery O'Connor y José Jiménez Lozano</i>	13
2. <i>El cuento: un conocimiento por comparación</i>	15
3. <i>Desde el Edén a las Puertas del Paraíso</i>	23
Davide Rondoni	
<i>Visione e realtà</i>	35
William A. Sessions	
<i>The Language of God in the Land of Georgia</i>	43
1. <i>T.S. Eliot</i>	44
2. <i>Edward Francis O'Connor Jr</i>	52
3. <i>Flannery's language</i>	58
Susan Srigley	
<i>Asceticism and Abundance: Flannery O'Connor and the Communion of Saints</i>	67
1. <i>The Violent Bear It Away</i>	72
2. <i>A World Transfigured: Mason</i>	75
3. <i>Violence, Love, Famine: Rayber</i>	77
4. <i>Hunger, Fire, Feast: Francis</i>	78

Irwin Streight	
<i>Flannery O'Connor among the Catholic critics</i>	83
John Wauck	
<i>Making, Meaning and Beauty: Flannery O'Connor's Habit of Art</i>	97
1. <i>Making</i>	100
2. <i>Meaning</i>	105
3. <i>Beauty</i>	110
Ralph C. Wood	
<i>Flannery O'Connor, Benedict XVI, and the Divine Eros</i>	115

Comunicazioni

Craig R. Amason	
<i>A View from the Woods: Preserving the Fortune of Andalusia</i>	149
Mark Bosco, S.J.	
<i>Flannery O'Connor as Baroque Artist: Theological/Literary Strategies</i>	157
Carmen Sofía Brenes	
<i>Lo grotesco y lo cómico en Oh Brother, Where Art Thou? desde la perspectiva de F. O'Connor</i>	167
1. <i>Principios para un estudio poético de Oh Brother</i>	169
2. <i>"Primera navegación" de Oh Brother: el mal y la muerte</i>	171
3. <i>La "segunda navegación" y el sentido vital de la historia</i>	173
Elena Buia Rutt	
<i>La schiena di Parker: una cristologia della presenza</i>	175
Christine Flanagan	
<i>East of Eden: Flannery O'Connor's Moral and Ecological Vision</i>	187
1. <i>Lost in the Woods: Christian Art, Ecology, and Illness at Andalusia</i>	188
2. <i>Caroline Gordon: Nature Revealed</i>	189
3. <i>Greenleaf</i>	191

Enrique Fuster	
<i>Graham Greene visto por Flannery O'Connor: distintas maneras de reflejar la Gracia en dos "escritores católicos"</i>	197
Juan José García-Noblejas	
<i>Sangre sabia: un buen lector o espectador es difícil de encontrar</i>	205
Elizabeth Hanna Hanson	
<i>"Backwards to Bethlehem": Unfinalizability and Indirect Communication in Wise Blood</i>	215
Jessica Hooten	
<i>Suffering Children and the Rejection of the Father</i>	225
Rafael Jiménez	
<i>Sopra e sotto: coordinate della vicenda umana</i>	235
1. <i>C'è un sopra e un sotto</i>	235
2. <i>Raffigurazioni della dimensione verticale</i>	236
3. <i>Ancora "Revelation" - Bach - Bruckner - Schmittke</i>	238
4. <i>Ancora Rayuela</i>	240
George A. Kilcourse Jr.	
<i>'Revelation' and the Good under Construction: Ruby Turpin's Entry into the Purgative Way</i>	245
Cecilia Castro Lee	
<i>El Gótico sureño de Flannery O'Connor y el naturalismo de Juan Rulfo</i>	255
Alfredo Méndiz	
<i>La speranza come compito in Simone Weil e in Flannery O'Connor</i>	265
1. <i>Le lettere di Flannery O'Connor a Betty Hester</i>	265
2. <i>Fatti, non parole</i>	266
3. <i>Simone Weil e il malheur</i>	267
4. <i>La speranza, virtù operativa</i>	269
5. <i>Flannery O'Connor e l'accettazione</i>	271
6. <i>Il Cristo di Simone Weil</i>	272

Petra Mihály	
<i>'What Lies Beneath': The Vision of Evil in Muriel Spark's Novels The Girls of Slender Means and The Driver's Seat</i>	275
Susana Miró	
<i>El sentido del sufrimiento: Un hombre bueno es difícil de encontrar de Flannery O'Connor vs. Invierno en los Abruzos de Natalia Ginzburg</i>	285
1. <i>Confiar en el ser humano vs. Aceptar el mensaje de Cristo</i>	287
3. <i>La fuerza del destino vs. la libertad del hombre</i>	292
4. <i>Los relatos de Flannery O'Connor nos conectan con el misterio</i>	291
Farrell O'Gorman	
<i>"A dry and seedless fruit": Flannery O'Connor's Rejection of the Rhetoric of Eugenics</i>	295
Helena Ospina	
<i>Art & Person in Flannery O'Connor: A Lifetime Endeavor</i>	305
1. <i>Introduction</i>	305
2. <i>Art & Person in Flannery O'Connor</i>	306
3. <i>A blasting annihilating light</i>	309
4. <i>Conclusion</i>	312
Luca Pascolini	
<i>Parker's Back: il colorato mistero dell'allegoria</i>	313
Jorge Peña	
<i>El mal para Flannery O'Connor</i>	323
1. <i>Tramas de violencia, crueldad y muerte</i>	328
2. <i>El momento de la gracia y el protagonismo del demonio</i> .	330
George Piggford, C.S.C	
<i>Contentment in Dimness: Flannery O'Connor and Friedrich von Hügel</i>	333
Wendy Piper	
<i>Art as the 'Added Dimension': O'Connor, Gadamer, and the Truth of Aesthetic Experience</i>	343

Vishnupriya Sengupta	
<i>Being and Nothingness in Flannery O'Connor's short story, An Afternoon in the Woods</i>	351
1. <i>The State of Becoming</i>	351
2. <i>The Background</i>	352
3. <i>The Turkey</i>	353
4. <i>O'Connor and Existentialism</i>	354
5. <i>Changes and Revisions - O'Connor's Catholic Beliefs</i> . .	356
6. <i>O'Connor's Notion of a Good Short Story</i>	357
7. <i>Walking the Tightrope between Existentialism and Catholicism</i>	358
8. <i>Universal Appeal</i>	359
Juan Pablo Serra	
<i>El fundamento de la esperanza en El intercambio, de Clint Eastwood</i>	361
1. <i>Una madre obstinada</i>	361
2. <i>El fundamento de la esperanza</i>	363
Marianne Servaas	
<i>Committed to the Real: Flannery O'Connor and John Henry Newman on the Nature of Faith and the Importance of the Concrete</i>	371
1. <i>Certitude and the Concrete in Newman</i>	372
2. <i>Mystery and the Concrete in Flannery O'Connor</i>	376
3. <i>The Enduring Chill</i>	377
4. <i>Concluding Reflection</i>	378
Antonio Spadaro	
<i>Flannery O'Connor: raccontare l'infinito percepibile</i>	381
1. <i>La concretezza del reale</i>	382
2. <i>Il mistero espansivo del mondo</i>	384
3. <i>Il dramma della libertà</i>	386
Víctor Valembois	
<i>La risa anagógica en la poesía de Gustavo González Villanueva (a partir de reflexiones teóricas de Flannery O'Connor)</i>	391
1. <i>Un recurso y un método</i>	391
2. <i>El papel des-velador de la risa de antipatía</i>	392
3. <i>Paralelos recursos cáusticos</i>	394

INDICE

4. <i>Metáfora burlesca, lograda y "sostenuto"</i>	399	
5. <i>Actualización y caricatura de Manrique</i>	400	
 Cristina Viñuela		
<i>Dos formas de narrar desde una mirada común: Carmen Gándara -</i>		
<i>Flannery O'Connor</i>		403
1. <i>Datos biográficos</i>	404	
2. <i>Una mirada común</i>	406	
3. <i>Un encuentro tardío con el enemigo</i>	407	
4. <i>El lugar del diablo</i>	410	
5. <i>Reflexión final</i>	412	
 Indice	 415	