



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

El sentido trágico de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio

Shaunny Ariza Salas

Tesis presentada como requisito de grado para optar por el título de:

Magíster en Estudios Literarios

Directora

Laura Victoria Almandós Mora

Doctora en Filosofía

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia, 2019

Dedicatoria

Para mi familia.

CONTENIDO

Tabla de abreviaturas

Introducción	6
1. Consideraciones sobre los géneros tragedia y novela	15
1.1 ¿Qué es un género literario?	16
1.2 Aspectos generales de la tragedia: acción, carácter y pensamiento.....	18
1.3 Aspectos generales de la tragedia: tiempo.....	24
1.4 Aspectos generales de la novela: acción e interioridad del héroe novelesco.....	27
1.5 Aspectos generales de la novela: tiempo y fragmentación.....	30
2. El Padre: personaje arquetípico.....	36
2.1 Aspectos generales del arquetipo: el padre en novela y tragedia.....	36
2.2 El carácter según Aristóteles y el arquetipo.....	38
2.3 La (in)acción trágica de los padres.....	44
2.4 Clitemnestra como figura de autoridad y dominio.....	49
3. La Hermana: personaje arquetípico.....	52
3.1 Complejo de la madre en la hija.....	53
3.2 Rechazo y aceptación del padre como momentos del arquetipo del hijo.....	56
3.3 Inevitabilidad del destino fatal.....	58
3.4 Los Hijos como extensión de la Hermana.....	59
4. El Hermano: personaje arquetípico.....	61
4.1 Arquetipo del hijo.....	61
4.2 El Hermano como individuo novelesco.....	65
Conclusiones.....	68

Bibliografía.....71

TABLA DE ABREVIATURAS

ABREVIATURA

Po.

Ag.

Ch.

Eu.

OBRA

Poética

Agamenón

Coéforas

Euménides

INTRODUCCIÓN

El estudio comparativo entre *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio y *Orestíada* de Esquilo, procede del interés por explorar las posibles relaciones entre tragedia y novela y, en especial, tragedia y esta novela, la cual expone muchas particularidades fecundas para analizar.

Orestíada de Esquilo representa una parte del mito de los Atridas, el cual empieza con el rey de Micenas, Atreo, y termina con Orestes. Esta es una familia manchada de crímenes de sangre: canibalismo, parricidio, infanticidio, matricidio e incesto. La maldición de este linaje empieza con Tántalo, cuando él quiso tenderles una trampa a los dioses y decidió darles de cenar a su propio hijo Pélope en un guisado. Más adelante, la mancha continúa con Atreo y Tiestes, al vengarse el primero del segundo por un adulterio con una cena en la que Atreo le servía a su hermano sus propios hijos. Sin embargo, el núcleo familiar que interesa en este trabajo y del que trata la trilogía es el de Agamenón, su esposa Clitemnestra y sus hijos, Ifigenia, Electra y Orestes.

Para emprender un ataque contra Troya, Agamenón debe sacrificar a su hija Ifigenia a la diosa Artemisa. Aquí, entonces, se encuentran el deber público de Agamenón, como rey, uno de los líderes de los aqueos en esta empresa y jefe de la expedición, y su deber privado, como padre¹. Finalmente, él decide sacrificar a su hija, diciendo:

«Grave destino lleva consigo el no obedecer, pero grave también si doy muerte a mi hija — la alegría de mi casa— y mancho mis manos de padre con el chorro de sangre al degollar a la doncella junto al altar. ¿Qué alternativa está libre de males? ¿Cómo voy yo a abandonar la escuadra y a traicionar con ello a mis aliados? Sí, lícito es desear con intensa vehemencia el

¹ Por otro lado, podría argumentarse que el deber de Agamenón de ir a la guerra también es privado, puesto que la razón principal de esta es el rapto de Helena, la esposa de su hermano Menelao.

sacrificio de la sangre de una doncella para conseguir aquietar los vientos. ¡Que sea para bien!». (Ag., 205-216)²

De modo que este es el primer asesinato que mancha la familia dentro de la tragedia de Esquilo: no solo es un sacrificio humano, sino también un infanticidio. En venganza, cuando el rey regresa de Troya victorioso, Clitemnestra lo asesina a él y a la concubina que trajo, Casandra, hija del rey Príamo. Esta venganza es la que inicia la trilogía, la cual continúa en otra venganza, Orestes asesinando a su madre en complicidad con su hermana Electra, en nombre del padre.

Cabe decir que esta es la familia real y, mientras pasan estas cosas, el gobierno de Micenas tal vez no fue el más fácil. Si bien la trilogía no se preocupa demasiado por las consecuencias de las acciones de la familia real en el pueblo, sí ocurren algunas menciones de lo que este siente frente al mandato de Clitemnestra, en especial en *Coéforas*, donde el coro³ dice: “El respetuoso temor de antaño, indómito, inatacable, libre de guerra, que penetraba en los oídos y en los corazones de la gente del pueblo, ahora se está retrayendo, y todos están llenos de miedo [...]” (*Ch.*, 55-60). Más adelante, el corifeo también dice: “nuestro defensor [Agamenón] ya está bajo tierra, mientras son impuras las manos de los que ejercen el poder [Clitemnestra y Egisto], cosa que es para él odiosa y más aún para sus hijos” (*Ch.*, 377-379). Es claro entonces que el gobierno de Clitemnestra, de cierto modo tomado a la fuerza, no ha sido bien recibido, sino que, más bien, el pueblo siente miedo y rechazo ante ella como figura de autoridad. Al mismo tiempo, en *Orestes* de Eurípides se puede ver un poco la perspectiva del pueblo y cómo deciden tomar en sus manos la justicia por el caos que esta familia causó en ellos, lo que acerca más la tragedia a la novela, pues en *La casa grande*, el Padre es asesinado por una multitud anónima que hace parte del pueblo, quienes decidieron matarlo a causa de y a pesar de su miedo.

Por su parte, la novela de Cepeda Samudio se desarrolla alrededor de dos puntos importantes: la familia que vive en la casa grande y la huelga de los trabajadores en el pueblo. En este orden de ideas, la obra presenta un ámbito público y uno privado, los cuales están

² Inclusive, en una versión distinta del mito (*Ifigenia en Áulide* de Eurípides), Agamenón hace que ella llegue con su madre bajo el pretexto de un matrimonio con Aquiles.

³ No olvidemos que, en la tragedia griega, el coro suele ser una representación del pueblo, por lo que las citas que están dichas por este tienen mucha más fuerza: el pueblo mismo es quien está hablando.

interconectados de manera íntima. Así, *La casa grande* narra la derrota de la familia a causa del odio que se ha acumulado con el tiempo desde la figura del Padre hasta dos generaciones después con los Hijos, en quienes ya está el inicio de una nueva generación; al mismo tiempo, se van narrando los hechos que dieron lugar a lo que hoy conocemos como la masacre de las Bananeras, si bien nunca es nombrada de esa manera en la novela, y el rol que tiene la familia en este evento terrible e inevitable. Es, pues, claro que tanto tragedia como novela muestran unos personajes consumidos por el odio y tratando de escapar o cambiar el legado de la autoridad anterior.

A mi parecer, *La casa grande* es una novela peculiar por su estructura y pequeños detalles que se acumulan y forman una obra compleja. Entre estos rasgos, podemos hablar de la falta de individuación de los personajes, pues en general no tienen nombres⁴, ni siquiera los protagonistas (ellos son reconocidos por su rol dentro de la familia: Padre, Madre, Hermana, Hermano, Hijos). También podemos comentar sobre la diversidad narrativa de los capítulos: cada uno está estructurado de manera diferente (uno es solo diálogos, otro es solo flujo de conciencia, otro tiene un narrador en segunda persona, etc.) y expone un punto de vista diferente respecto de los dos focos principales mencionados anteriormente.

Ahora bien, de acuerdo con algunos críticos, *La casa grande* es una obra bastante cercana al mito, pero más allá de la mera descripción de la novela como mítica, es importante entender en qué sentidos podría leerse esta historia como un mito y la cercanía que esta puede tener con la tragedia. Un ejemplo es el comentario de Gabriel García Márquez sobre *La casa grande*: “Cepeda Samudio ha sometido [al hecho histórico] a una especie de purificación alquímica, y solamente nos ha entregado su *esencia mítica*, lo que quedó para siempre más allá de la moral y la justicia y la memoria efímera de los hombres” (Cepeda Samudio, 2017, p. XX, énfasis propio). Gina Beltrán, en “*Rethinking Violence: La casa grande’s Role in the Modernization of the Colombian Novel and Theatre*”, se refiere a las dimensiones míticas de la familia que Cepeda Samudio escribe: “Cepeda Samudio uses narrative devices that create a family with mythical dimensions. None of the characters have names, but are instead called by their familial roles, thus becoming types easily configured within a power structure”

⁴ Solo un personaje tiene nombre, Isabel, la niñera del Hermano, pero ella es mencionada muy pocas veces en la obra y es un personaje sin mucha importancia dentro de la novela.

(2015, p. 75). Beltrán también menciona a hermana mayor, a quien le han sacado los ojos, lo que evoca de inmediato el personaje de Edipo. Así, podemos ver que la configuración de los personajes da lugar para hacer una lectura mítica de *La casa grande*. Consideremos los personajes de la novela. Ya que no tienen nombre, la primera señal de su calidad de individuos no existe. Sus nombres son sus roles familiares, lo que los universaliza de cierto modo, pues ya no son particulares, sino que apelan a un contenido que toda la humanidad comparte: ser padre, hermana, hermano e hijos.

Respecto a esta particularidad de los personajes, uno de los aspectos primordiales que intentaré demostrar es que los personajes de la novela de Cepeda Samudio tienen un vínculo cercano con los caracteres trágicos, pues ambos se acercan al concepto de arquetipo. Según Aristóteles, “dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos” (*Po.*, 1450a2-4). En ese mismo apartado, se describen los caracteres como “aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales” (*Po.*, 1450a5-6) y el pensamiento como “todo aquello que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer” (*Po.*, 1450a7-8). A su vez, declara que los caracteres se deben a sus acciones y no las acciones al carácter del personaje.

Más adelante en *Poética*, el pensamiento es definido como “saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso” (*Po.*, 1450b4-5). Dicho esto, los personajes no se deben a una caracterización específica, sino a su acción y su pensamiento. En ese sentido, el pensamiento determina la acción del personaje o el razonamiento detrás es este y esta acción determina el carácter del personaje.

Ahora, ¿de qué manera estos personajes descritos por Aristóteles son arquetipos? No es secreto que la literatura clásica ha sido un instrumento valioso para darle profundidad al psicoanálisis. De acuerdo con Carl Jung en *El hombre y sus símbolos*, el término “arquetipo” suele entenderse mal, como motivos e imágenes mitológicos determinados. Él escribe:

Pero estos no son más que representaciones conscientes; sería absurdo suponer que tales representaciones variables fueran hereditarias.

El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico. (1995, p. 67)

Así, él explica, puede existir el arquetipo del hombre que asesina a su hermano, pero este arquetipo cambia de una representación a otra sin perder la acción central que lo hace arquetípico, en este caso, el asesinato del hermano. Del mismo modo, los personajes trágicos, al estar determinados por una acción, se convierten en arquetipos o en una representación de esa acción que se repite una y otra vez en el inconsciente colectivo. Por esto, Jung dice “the archetype is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived, and it takes its colour from the individual consciousness in which it happens to appear” (Jung, 1953, p. 5). En ese sentido, el personaje trágico es una iteración de este contenido inconsciente, plasmada a partir de la conciencia del autor.

Ahora bien, podría decirse que la relación entre tragedia y mito funciona de modo parecido. En efecto, como ya mencioné antes, la tragedia es una actualización del mito, en el sentido que toma algunas partes de este y las reconstruye de una manera particular. Por esto la tragedia no se trata del mito completo, ni de la estructura del mito vista a partir de las diversas iteraciones de este, sino de la variación específica del mito expresada en una tragedia.

Igualmente, Jung define el arquetipo como un componente mitológico de la psique en “The psychology of the child archetype” (1953). En efecto, él establece una relación clara entre mitología y arquetipo al decir que los mitos forman parte de la estructura de la psique humana, los cuales se pueden reconocer a través de arquetipos o “imágenes primordiales”.

En ese sentido, el mito es un “relato fuente” que todos conocen y que pueden ir reconfigurando a través de las distintas versiones que se cuenten de este⁵. Por esto, también es posible decir que el arquetipo es una imagen que le pertenece a toda la raza humana y no a un solo individuo. Lo que le pertenece a un solo individuo es su representación de tal imagen. En nuestro caso, Esquilo no es poseedor único del arquetipo del padre, uno de los varios arquetipos que vamos a analizar en este trabajo. Pero el padre que Esquilo esboza en el personaje de Agamenón le pertenece solo a él, en tanto es distinta a cualquier otra representación tanto de un padre como de Agamenón⁶. Asimismo, Cepeda Samudio presenta

⁵ En relación con esto, cabe aclarar que el mito no es algo material, sino que es un relato o una imagen que una cultura comparte.

⁶ Sin embargo, se puede hacer la salvedad de que Agamenón, al ser un arquetipo, de cierta manera les pertenece a todos los lectores de la obra de Esquilo en la interpretación que ellos hagan de esta y, al mismo tiempo, Esquilo construyó este personaje al beber de las imágenes que ya se habían establecido sobre Agamenón, el personaje mítico, y sobre el padre.

un padre que, por ser un arquetipo, comparte muchos rasgos con el personaje de Esquilo y, a la vez, es completamente diferente, por ser una representación distinta del mismo.

En esta línea de ideas, podemos retomar a Jung, cuando afirma que en cada nueva etapa de la diferenciación de la conciencia que la civilización adquiere, tenemos la tarea de encontrar una nueva interpretación apropiada de esta etapa. Esto, con el fin de concretar la vida pasada en nosotros con la vida presente que experimentamos. Así, los arquetipos se van retomando y se van renovando con el paso del tiempo de manera constante, siempre con un núcleo que permanece. Curiosamente, la tradición literaria funciona de un modo similar. T. S. Eliot escribe en “Tradition and the Individual Talent” (1982) que el orden de la tradición se mantiene por las alteraciones que crean los autores que intentan introducirse en ella, de modo que se van transformando una y otra vez. En ese sentido, la tradición literaria está en movimiento constante y se va “acomodando”, por decirlo así, según las nuevas obras que van surgiendo, las cuales cuestionan, transforman o reafirman lo que ya se ha establecido. Al mismo tiempo, podemos ver que los arquetipos van cambiando de significado, a medida que son retomados una y otra vez, porque están siempre presentes en el inconsciente colectivo.

Dicho esto, podría afirmar que *La casa grande* y *Orestíada* son actualizaciones de un mito de una familia y, como ya lo mencioné, en su calidad de actualizaciones que responden a ciertas circunstancias históricas y sociales particulares, no son idénticas ni necesitan serlo. Al mismo tiempo, en ambas obras podemos identificar ciertos arquetipos, representados de maneras distintas. Trousdell dice algo al respecto:

For Aeschylus, as for Jung, the archetypes manifest as symbols of transformation that must await mediation by human action. In its prospective evolving action that maps out the hard work of transformation, the *Oresteia* dramatizes the psychological work within individuation that produces what Jung terms “a change of attitude”. (2008, p. 9)

Como se puede leer en la cita, los arquetipos dentro de *Orestíada*, y en general, son mediados por la acción humana, por eso no pueden describirse con exactitud o de una manera exhaustiva. Más bien, cada lectura de un arquetipo es una interpretación entre muchas que puede que se acerque o no al, llamado por Jung, “unconscious core of meaning” (1953, p. 156) de este. Por lo tanto, se pueden encontrar muchos arquetipos en una sola obra. Por ejemplo, Trousdell expone en su artículo un arquetipo que él reconoce en *Orestíada* y lo llama el arquetipo de *homecoming* o del regreso a casa. Según él, las tres tragedias de Esquilo

giran alrededor de un viaje o de una vuelta al hogar, primero por Agamenón, luego por Orestes y finalmente, por las Furias al ser reconocidas como diosas por Atenea.

Del mismo modo, yo encontré otros arquetipos en ambas obras, unos más universales y tal vez más evidentes: los de roles familiares. En la novela es claro por qué comprendería a los personajes como arquetipos, pues en vez de tener nombres y destacar su individualidad, como hace la novela en general, los nombres en *La casa grande* corresponden a su rol dentro de la familia, como ya hemos dicho: Padre, Madre, Hermanas, Hermano e Hijos. Con la tragedia sucede algo parecido: si bien estos personajes tienen nombre, de acuerdo con la definición de carácter de Aristóteles⁷, no son personajes como se reconocen en la actualidad, con una personalidad propia o algo que los determine como individuos únicos, sin identificación con todos los demás. En cambio, ellos representan una acción y tienen un carácter que respalda tal acción a través de un pensamiento expresado en sus palabras. Así que todos estos personajes retoman arquetipos ya presentes en el inconsciente colectivo, lo que los hace reconocibles y susceptibles de nuevas interpretaciones. Tales arquetipos son precisamente los roles que cada uno posee dentro de la familia: padre, madre, hermanas, hermano e hijos. En ese sentido, los personajes de la novela son muy cercanos a los de la trilogía trágica y, al mismo tiempo, no lo son.

A pesar de todo esto, es imposible afirmar que Cepeda Samudio leyó la *Orestíada* e intencionalmente escribió *La casa grande* con ciertos paralelismos e influencia de la trilogía trágica o que él haya decidido “responder” a la obra de Esquilo con su novela. Al fin y al cabo, no podemos, a partir solamente de la novela, concluir que el autor tuvo ciertas intenciones y que él tomó la clara decisión de reelaborar o reconfigurar la obra de Esquilo. En esa misma línea, también podría argumentarse que los paralelismos entre las tragedias y la novela son mera coincidencia o poligénesis, de modo que no habría razón para establecer más que una relación superficial y casual.

Sin embargo, yo he encontrado varios aspectos que relacionan ambas obras y aspiro a demostrar tal relación a través de mi trabajo. En primer lugar, y tal vez el punto más

⁷ En la que él describe los caracteres como “aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales” (*Po.*, 1450a5-6).

superficial, se puede decir que tanto Álvaro Cepeda Samudio como varios de los textos críticos sobre su obra consideran el carácter mítico de la obra y la intencionalidad de esta característica. Esto fue mencionado antes y es posible que, si la relación entre el mito y la novela fuera una coincidencia solamente, no se haría tanto énfasis en que Cepeda Samudio intentó darle ese carácter a su novela. Al respecto, Fabio Rodríguez Amaya, editor y compilador de las obras literarias completas de Álvaro Cepeda Samudio de 2017, escribe sobre *La casa grande* como si esta fuese una reelaboración de un mito y no un mito cualquiera:

Cepeda Samudio forma parte de aquellos que no se quedan en el calco o en la reelaboración del mito, sino de los que protagonizan la elaboración del pensar mítico. En otras palabras, no trabaja con el mito sino en sus umbrales, con su esencia. El escritor se plantea resolver formalmente de manera convincente, en el plano de lo verosímil, hechos tanto reales e históricos cuanto imaginarios (2017, p. LXXVI).

Así, tanto la novela como *Orestíada* pueden considerarse obras míticas, pero no lo son en el mismo sentido. La trilogía de Esquilo es mítica en tanto es una apropiación de una parte del mito de los Atridas. Por su parte, la novela de Cepeda Samudio puede considerarse mítica, ya que él elabora un mito alrededor de unos eventos específicos que ocurrieron en la historia de Colombia, es decir, la masacre de las Bananeras. Como expone el anterior pasaje de Rodríguez Amaya, Cepeda Samudio toma hechos reales, los mezcla con eventos imaginarios y los plantea todos como algo verosímil; y esto es, en efecto, plausible, porque la veracidad histórica de muchos detalles de la masacre siempre ha sido cuestionada, de modo que el autor de la novela tuvo bastante libertad de introducir eventos ficticios en su obra.

No obstante, este punto no es suficiente para justificar todo un trabajo alrededor de la relación entre ambas obras, por lo tanto, es indispensable mencionar los otros puntos. Así, en segundo lugar, la relación que encuentro gira alrededor del tratamiento de los personajes y de una visión de mundo compartida o que, por lo menos, se solapa entre ambas obras. Por esto, con mi trabajo me propongo analizar los aspectos formales de la novela (narrador, tipo de texto, tiempo, polifonía) con la constante comparación con *Orestíada*, de modo que podamos ver qué hay de trágico en *La casa grande* y cómo estos aspectos formales también repercuten en la forma composicional de la novela, es decir, en la visión de mundo que esta última expone, desarrolla y tal vez cuestiona. Para esto haré un análisis de ciertos aspectos generales de la

tragedia y la novela, como la acción, el héroe y el manejo del tiempo, a fin de que podamos ver cómo estos aspectos se manejan en las obras escogidas y, a partir de allí, explorar la relación entre *Orestíada* y *La casa grande*.

Así las cosas, en el capítulo primero analizaré algunos aspectos específicos de los géneros novela y tragedia, con el fin de ver y analizar la relación entre ellos y cómo funcionan de manera más evidente y clara en las obras escogidas, a partir de las observaciones de varios teóricos respecto a ambos géneros. Luego, en los siguientes capítulos me dedicaré a estudiar el tratamiento de los personajes de la novela y la visión de mundo que ellos comparten con los personajes trágicos. Empezaré con el padre, el cual, a mi parecer, es central en ambas obras, pues todas las acciones se resuelven alrededor de ellos; a su vez, en este capítulo incluiré la figura de la madre tanto en novela como en tragedias para explorar qué posición tienen ellas dentro de la jerarquía familiar. En los capítulos siguientes, analizaré los arquetipos de hermana y hermano en ambas obras, sus acciones y la clase de personaje que cada uno es según algunas teorías sobre novela y arquetipo, las cuales explicaré también en mi trabajo.

1. CONSIDERACIONES SOBRE LOS GÉNEROS TRAGEDIA Y NOVELA

La comparación que intento establecer en este trabajo —el análisis de los aspectos trágicos de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio frente a la *Orestíada* de Esquilo— implica el estudio de dos géneros literarios: novela y tragedia. Por eso es necesario revisar algunas características de ambos géneros para entrar en materia respecto de las obras escogidas.

En un primer momento, la relación entre novela y tragedia no parece demasiado estrecha y es en definitiva poco explorada. De hecho, de los géneros griegos antiguos, se suele hacer la conexión entre épica y novela con mucha mayor frecuencia que entre novela y tragedia. Ferenc Fehér, en su texto “¿Es problemática la novela? Una contribución a la teoría de la novela” (1987), se refiere a la novela como la “épica burguesa”, mientras que sus referencias sobre la tragedia frente a este género son muy pocas y siempre están supeditadas a la comparación con la epopeya. Georg Lukács hace lo mismo en *Teoría de la novela* (1985). Al hablar de novela, Lukács suele hacer la comparación con la epopeya para establecer un paralelo entre ambos géneros y, en pocas ocasiones, menciona la tragedia como, en mi opinión, una suerte de punto medio entre novela y épica.

Sin embargo, esto no quiere decir que la tragedia no tenga relación alguna con la novela. En ese sentido, quiero empezar mi trabajo con la discusión sobre ciertos aspectos de estos dos géneros, sus similitudes y diferencias, tanto generales como en las dos obras que yo elegí para analizar. De este modo, me propongo observar las estructuras que componen *Orestíada* y *La casa grande* a partir de la teoría de novela y tragedia. Como base para este análisis teórico, usaré sobre todo *Teoría de la novela* de Georg Lukács y *Poética* (1974) de Aristóteles. Esto, con el fin de examinar la relación que establezco entre ambas obras. Esta relación me parece importante, pues lo que trataré de demostrar en este trabajo es que la novela de Álvaro Cepeda Samudio tiene rasgos muy cercanos a los del género trágico, en especial, de la *Orestíada* de Esquilo. Estos rasgos abarcan la estructura general de la obra y, sobre todo, ciertos personajes que considero arquetípicos. Por ahora no me enfocaré en los personajes.

Cabe aclarar de antemano que este capítulo no intenta establecer líneas inamovibles que separen novela de tragedia o crear definiciones fijas de estos géneros. Ciertamente es que la literatura es histórica, es decir, va cambiando con el tiempo; lo mismo ocurre con los géneros literarios. Por esto es imposible definir literatura o géneros literarios de una vez para siempre. Lo que se puede hacer son aproximaciones al género, teniendo en cuenta el contexto histórico y social en que este surgió. Así, mi objeto es ver la fluidez del paso de un género a otro y demostrar cómo la novela, en particular *La casa grande*, aunque muy posterior históricamente, no es por completo ajena del género trágico en un sentido amplio.

1.1 ¿Qué es un género literario?

En su texto “El origen de los géneros” (1988), Tzvetan Todorov escribe que los géneros se transforman con el tiempo, porque estos responden a ciertas necesidades de su contexto histórico y social. Asimismo, Todorov explica cómo los géneros literarios provienen de otros géneros. Esto sugiere que las diferencias entre géneros no son cortantes y definitivas, sino que están en constante movimiento porque un género puede heredar muchas cosas de géneros anteriores según las necesidades que su contexto demande de él. Ahora bien, esta clase de relación es fácil de ver entre ciertos géneros específicos, como novela y épica⁸. Sin embargo, cabe preguntarse sobre la cercanía entre tragedia y novela. O, ¿qué es especialmente trágico de la novela, teniendo en cuenta la gran distancia histórica y social entre ambos géneros? Todo esto, para el caso particular de *Orestíada* y *La casa grande*. A fin de analizar la relación entre esta obra contemporánea y las tragedias de Esquilo, echaré mano de conceptos de la tradición clásica.

De acuerdo con Gilbert Highet, la tradición clásica es la “influencia (directa o indirecta) que han ejercido los textos literarios grecolatinos en la cultura occidental moderna, escrita en

⁸ En *Teoría de la novela* de Lukács, por ejemplo, todo su análisis sobre el género gira en torno a la constante comparación con la épica. Él define la novela como “la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad” (1985, p. 323). En esta cita, el teórico establece una clara relación entre épica y novela, en la que esta última puede considerarse como un nuevo tipo de épica o una épica situada en un mundo que ya no encaja con ese género literario. Así, podría decirse que la novela es la transformación de la épica en un contexto histórico y social diferente. Claramente, esto hace que el género novelesco tenga diferencias con el género épico, sin dejar de tener ciertos rasgos en común con él.

lengua vernacular, desde la Baja Edad Media [...] hasta nuestros días” (Quevedo, como se cita en Laguna Mariscal, 1994, p. 284).

En ese orden de ideas, es necesario aceptar la relación entre los géneros literarios que Todorov establece, la cual se puede reducir a que todos tienen origen en el discurso humano. Respecto a este asunto, Mijaíl Bajtín dedica un capítulo de su texto *Estética de la creación verbal* (1999) a los géneros discursivos. Él hace la distinción entre géneros primarios, los cuales proceden del habla directa, es decir, son actos del lenguaje en su forma más esencial y cotidiana, y los secundarios, entre los que podríamos incluir la literatura (1999, p. 254). Estos géneros secundarios proceden de los primarios⁹ y, en ese sentido, no tienen una relación directa con el mundo material. En cambio, ellos toman la realidad, la cual Bajtín llama “el contexto extraverbal del discurso” (1999, p. 263) y la reconfiguran o la reelaboran. Ahora bien, de acuerdo con Bajtín, ambos géneros discursivos son tipos de enunciados, entre cuyas características se encuentra la conclusividad. Esta conclusividad se refiere a la completitud del enunciado, es decir, un enunciado se puede identificar como tal porque es completo y tiene la posibilidad de ser respondido. Como enunciados, estos necesitan un hablante y un oyente y el oyente sabe que el enunciado ha terminado porque puede responder. No solo eso, la comprensión del enunciado demanda una respuesta. Bajtín escribe:

Toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de participación puede ser muy variado); toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante. Una comprensión pasiva del discurso percibido es tan sólo un momento abstracto de la comprensión total y activa que implica una respuesta, y se actualiza en la consiguiente respuesta en voz alta. Claro, no siempre tiene lugar una respuesta inmediata en voz alta; la comprensión activa del oyente puede traducirse en una acción inmediata (en el caso de una orden, podría tratarse del cumplimiento), puede asimismo quedar por un tiempo como una comprensión silenciosa (algunos de los géneros discursivos están orientados precisamente hacia este tipo de comprensión, por ejemplo los géneros líricos), pero ésta, por decirlo así, es una comprensión de respuesta de acción retardada: tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente. (Bajtín, 1999, p. 257)

⁹ Lo cual concuerda con Todorov, quien dice que “los géneros proceden, como cualquier acto de lenguaje, de la codificación de propiedades discursivas” (1988, p. 40).

Como expone la cita, un enunciado no tiene siempre una respuesta inmediata o en voz alta, como si fuese una conversación cotidiana. De aquí se puede inferir que una obra literaria demanda comprensión y, dado que todo mensaje implica un receptor, esta comprensión contiene una respuesta, sea inmediata o no. Así las cosas, se puede argumentar que *La casa grande*, entendida como un enunciado, es una respuesta a *Orestíada* o, considerando lo citado por Quevedo, existe una relación de influencia desde la trilogía trágica hasta la novela colombiana. Para profundizar más en esta relación, es necesario considerar algunas características generales de tragedia y novela.

1.2 Aspectos generales de la tragedia: acción, carácter y pensamiento

Aristóteles, reconocido como uno de los pilares de teoría de la tragedia, define el género como “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, [...] actuando los personajes y no mediante relato” (*Po.*, 1449b24-27). De inmediato se puede ver el énfasis en la acción, alrededor de la cual se desarrolla toda su comprensión de la tragedia. Más adelante, su *Poética* dice que la tragedia es “imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida¹⁰” (*Po.*, 1450a16-17).

A partir de estas reflexiones aristotélicas, se puede inferir que el personaje principal, el héroe trágico, existe para llevar a cabo una acción y, en el sentido más visual (no olvidemos que la tragedia estaba hecha para ser presentada frente a un público), el héroe representa esta acción en escena. En ese sentido, el personaje se convierte en una suerte de instrumento de la acción. El héroe se debe a sus acciones y, específicamente en la tragedia, la acción particular que esta expone. Por esto, la tragedia no está interesada en mostrar la interioridad del personaje o, dicho de otra manera, la interioridad del personaje está representada en la obra a través de sus diálogos y sus acciones. No ocurre un desencuentro entre sus ideas y sus acciones. Lo que el héroe dice es lo que hace¹¹.

¹⁰ Es importante matizar esta cita y aclarar que aquí no se hace referencia a una vida entera, sino a una acción en esta vida.

¹¹ Incluso es posible que el personaje exponga su razonamiento después de la acción y explique que la aparente contradicción entre sus palabras y sus acciones era un engaño, como hace Clitemnestra en *Agamenón* (*Ag.*, 1522-1529).

Así, se puede hacer la conexión entre la acción, el carácter del personaje y su pensamiento. *Poética* explica esta relación de la siguiente manera: “dos son las causas naturales de las acciones: el pensamiento y el carácter, y a consecuencia de éstas tienen éxito o fracasan todos” (*Po.*, 1450a2-4). Esto muestra una subordinación por parte del pensamiento y el carácter frente a la acción y se afirma la idea de la acción como el centro de la tragedia y el héroe como quien lleva a cabo la acción. El pensamiento y el carácter que el héroe representa son lo que lo llevan a actuar de cierta manera. De acuerdo con Stephen Halliwell, en *Aristotle's Poetics*, los personajes trágicos se caracterizan por ser agentes:

It is the agents themselves who are the prime causative force in the action of the play; it is they who direct, or, through the failures of action for which *hamartia* stands, *misdirect*, the development of events which gives the plot its structure and unity. (Halliwell, 1998, p. 146)

Según lo que Halliwell escribe, a Aristóteles no le interesa que su héroe sea una víctima pasiva de su destino. El héroe debe actuar, porque la tragedia es imitación de esa acción y, a la vez, esa acción es la realización del carácter y el pensamiento del héroe. Esto quiere decir que la acción no puede ser entendida por completo sin el carácter o el pensamiento. No solo eso, la relación causal entre carácter, pensamiento y acción debe ser explícita para la audiencia o el lector. Como dije antes, no hay un desencuentro entre la interioridad del personaje y su acción. Al respecto, Halliwell dice: “if character is to play a part in tragedy, as it is ideally required to do, there must be no uncertainty or ambiguity about it; we must be able to identify it as a specific dimension of the actions” (1998, p. 152). En este sentido, la tragedia se presenta como un género, podría decirse, directo: lo que el personaje piensa y su axiología se hacen evidentes en lo que actúa.

Hasta este momento, Aristóteles presenta un héroe bastante autosuficiente, un héroe que puede actuar en concordancia con lo que piensa y lo que es. Se puede inferir, entonces, que el estagirita no considera o no le da tanta importancia al papel de los dioses en la tragedia, si bien estos personajes son bastante frecuentes en el género trágico. No podemos olvidar que las tragedias eran presentadas en Atenas, durante un festival en honor a Dioniso, de modo que la religión griega y el aspecto ritual de la cultura griega siempre estuvieron vinculados de manera íntima con esta expresión artística. Por lo general, los dioses aparecen en la tragedia para ayudar o entorpecer el camino del héroe, dependiendo de su propia

predisposición hacia ese humano en particular. Por ejemplo, en *Hipólito* de Eurípides, Afrodita se siente ofendida porque Hipólito no la honra como lo hace con Artemisa, por lo que induce un enamoramiento en Fedra, la madrastra del héroe, hacia él; en *Edipo Rey* de Sófocles, los dioses hacen caer una plaga sobre Tebas a causa del asesinato del rey anterior, Layo, a manos de Edipo, su propio hijo; en *Orestíada* de Esquilo, Atenea y Apolo intervienen en el conflicto familiar y las Furias intentan vengar el matricidio que Orestes cometió. En todos estos casos, los dioses causan las situaciones por las que debe atravesar el héroe. Son agentes de la trama.

Estos son solo unos cuantos ejemplos de la presencia de dioses en la tragedia griega, pero en todos estos, podemos ver que los dioses cumplen el papel del *otro*. A diferencia de la épica, en la que los dioses guiaban al héroe a su destino ya establecido por ellos mismos, los dioses en la tragedia suelen interponerse en el camino del héroe, pero sin quitarle su calidad de agente, este héroe no solo puede errar, sino que su destino es ese. De acuerdo con “‘Tragedy’ Reconsidered” de George Steiner, en la tragedia, “they [los dioses] manifest the intrusion of mortal men and women into a spider’s web of nonhuman, superhuman agents and voyeuristic watchers whose exact legitimacy and powers may be in question, but whose appalling proximity to fallen mankind is palpable” (2004, p. 5).

La cita de Steiner describe a los dioses como *voyeurs*, cuya legitimidad y poderes pueden ser cuestionados. Aquí, los dioses son un *otro* indiferente o que muestra desdén hacia el hombre. Esta es una visión un poco incompleta, porque los dioses griegos pueden actuar en la tragedia para bien o para mal de los hombres, como lo señalé en los ejemplos anteriores. Empero es interesante esta indiferencia al compararse con los dioses de la épica, cuya presencia es necesaria para ayudar al héroe a alcanzar su destino. Respecto a los dioses de la épica, Lukács escribe en *Teoría de la novela*:

Los héroes de la juventud discurren por sus caminos guiados por los dioses [...] nunca van solos, sino siempre conducidos. De ahí la profunda seguridad de su paso; pueden estar llorando en solitarias islas, en el luto de haber sido abandonados por todos, o tropezar, en la más profunda perdición de la ceguera, ante las puertas mismas del infierno: a pesar de ello les rodea siempre la atmósfera de la segura protección, la protección del dios que predetermina el camino del héroe y marcha por él anticipándosele. (Lukács, 1985, p. 353)

Entonces, el contraste entre los dioses de la épica y los de la tragedia es que unos funcionan como guías del héroe, le dan protección por el camino que llevan, el cual también está dado por los dioses; mientras que los otros se han contentado con contemplar al héroe en su camino e intervenir en momentos que parecen más bien arbitrarios o que responden a intereses personales de los mismos dioses¹². En este orden de ideas, el héroe trágico está separado de los dioses y ellos tienen un papel más bien pasivo, no porque no puedan actuar o porque no estén involucrados en la acción¹³, sino porque han decidido dejarle la acción al ser humano.

Ahora, como la acción queda en manos del hombre, cabe preguntarse por la autosuficiencia del héroe trágico: ¿qué tanta individualidad posee él? Ya hemos dicho que su carácter y su pensamiento existen para realizar una acción. Y sabemos, de acuerdo con Lukács en *Teoría de la novela*, que el héroe de la épica no es un individuo, sino que existe como parte de un todo completamente armónico, para cumplir un destino establecido de antemano. Así mismo, el héroe trágico, a pesar de su capacidad de acción, tiene un destino establecido del cual no puede escapar. Cito a Halliwell:

It can be said that the traditional myths used and reshaped in epic and tragic poetry allow relatively little scope for a strong sense of individuality. The figures at the centre of these myths are exceptional in various respects, but the power and interest of their stories resides above all in the typical implications which they carry for the place of men in the world. (Halliwell, 1998, pp. 164-165)

Como Halliwell explica, el héroe trágico no es un individuo o, más bien, no alcanza a serlo. Sus acciones no ocurren como una expresión de la individualidad del héroe o como un reflejo de una decisión del héroe para sí mismo. En cambio, podría decirse que el héroe, como parte de una red mucho más amplia que él, está restringido por ella en el sentido que su carácter y su pensamiento están moldeados por ella y, en consecuencia, su acción es limitada. Un héroe trágico no puede simplemente decidir actuar de manera distinta a la que está destinado: Edipo no puede no matar a su padre y dejar de casarse con su madre. Incluso, con el conocimiento de esas acciones y el intento de evitarlas, Edipo termina llevando a cabo tales acciones. Del

¹² Cabe hacer la salvedad de algunos casos en que los dioses también han intervenido en la vida del héroe, no para guiarlo, sino para arruinarlo, como en el caso de Poseidón y Odiseo, en el que el dios estaba tomando venganza por una afrenta que Odiseo había cometido contra él.

¹³ El vínculo entre hombres y dioses queda claro en "Tragedy and the first Tragedian": "The deeds of men affect the gods as surely as those of the gods affect men. Gods and men are bound upon the same adventure" (Owen, 1934, p. 507).

mismo modo, Orestes no puede evitar el matricidio. Su decisión de no hacerlo lo haría distinto de como el personaje debe ser. Ya no sería el arquetipo que Orestes representa, sino otro personaje. En “Tragedy and the First Tragedian”, E. T. Owen explica cómo funciona este mecanismo en las tragedias de Esquilo:

His [de Esquilo] interest lies not so much in the struggling individuals as in the weaving of the web of destiny. Mr. Dobrée (in *Restoration Tragedy*) declares that Tragedy always illustrates the sort of thing that happens to mankind. That is explicitly Aeschylus' subject; his hero is man, not a man. Instead of universalizing the particular, he appears to particularize the universal. The special case does not only illustrate the sort of thing that happens to mankind; it is what has happened to mankind. But why it has so happened, Aeschylus does not presume to say. The end is not a solution of the mystery. (Owen, 1934, p. 508)

Según la cita, Esquilo no está interesado en representar los problemas de individuos. Más bien, él quiere retratar el tejido del destino, de modo que sus héroes no son un hombre particular, sino que representan la humanidad entera. Teniendo en cuenta lo anterior, el personaje trágico se acerca al concepto de arquetipo, a algo universal que pertenece a toda la humanidad. Robert Wade Kenny concuerda con esta idea cuando afirma: “thus, where one literary critic, in keeping with Aristotle, has suggested that poetic mimesis «takes universals and dresses them up with particular names and episodes so as to enable them to play the part that particular people and events normally play in our emotional lives»” (Woodruff, como se cita en Wade Kenny, 2006, p. 97).

Como ya expuse antes, *Orestíada* de Esquilo gira en torno a la familia de los Atridas, aunque la acción de las tres tragedias se enfoca en Agamenón, Clitemnestra y sus hijos. El rey Agamenón ha sacrificado a su hija Ifigenia para ir a la guerra. En su regreso a Argos, que es el inicio de *Agamenón*, la primera tragedia de la trilogía, su esposa Clitemnestra, quien ha sido la gobernante mientras su marido estuvo en la guerra, lo asesina en venganza de la muerte de Ifigenia. Luego, en *Coéforas*, Orestes, quien había sido exiliado por su madre, vuelve a casa encomendado por Apolo para asesinar a Clitemnestra en venganza por la muerte de Agamenón. Allí, él se reencuentra con su hermana Electra y ella lo apoya en el matricidio. *Coéforas* finaliza con la aparición terrible de las Furias, quienes deben cobrar sangre por la sangre materna que Orestes derramó (*Ch.*, 1048-1062). Finalmente, *Euménides* es la resolución de esta serie de venganza tras venganza, con la absolución de Orestes por el asesinato de Clitemnestra (*Eu.*, 754) y la venganza fallida de las Furias, quienes luego se

convierten en Euménides, diosas adoradas como benéficas por los atenienses, por la intervención de Atenea (*Eu.*, 917-1001).

En esta cadena de venganzas, los Atridas pasan por varias peripecias y se llevan a cabo varias acciones (asesinatos, sobre todo) a lo largo de las tragedias. En un primer momento, tales acciones parecen tener consecuencias solo personales para el personaje que las ejecuta, por ejemplo, podría pensarse que el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra solo satisface la sed de venganza de la reina. No obstante, tal acción tiene consecuencias mucho más grandes que afectan a toda la ciudad: con el vacío de poder del rey muerto, Clitemnestra se vuelve reina, si bien antes lo era en otro sentido al ser la esposa del rey. Además, Clitemnestra ha tenido un amante, Egisto, desde antes de que su marido regresara de la guerra. De modo que el asesinato es una manera en la que Clitemnestra no solo puede continuar su relación con Egisto libremente, sino que también le da a ella el poder que durante la guerra había sido solo provisional. Asimismo, la venganza de Clitemnestra tiene como consecuencia su asesinato a manos de Orestes. La razón más evidente es que el matricidio es venganza por la muerte de Agamenón. Pero *Coéforas* muestra que hay más razones: Apolo manda a Orestes a matar a su madre y lo amenaza si no lo hace (*Ch.*, 270-297). Así que el hijo quiere evitar las consecuencias funestas de desobedecer al dios. Al mismo tiempo, Orestes debe convertirse en rey, pero con su madre en el trono, no puede hacerlo.

En este orden de ideas, es evidente que las acciones de los personajes hacen parte de una gran red, con razones y consecuencias mucho más profundas de lo que parecen. A su vez, cada acción propicia otra acción y así sucesivamente, hasta que situación progresa en una suerte de círculo vicioso de odio y sangre del que no pueden escapar, al punto de que los dioses deben involucrarse en *Euménides*. De hecho, podría decirse que los dioses son el inicio y el final de esta cadena de sangre sobre sangre, la cual había empezado antes de los sucesos de *Orestíada*. Como ya dijimos, la maldición de esta familia empieza con Tántalo, quien invitó a los dioses a su mesa para probarlos y saber si eran omniscientes o no, por lo que les sirvió de comida a su hijo Pélope. Más adelante, Atreo continúa la maldición. Egisto hace referencia a estos sucesos en *Agamenón*:

Egisto. —Sí. Porque de manera grata para mí he llegado a ver a [Agamenón] yacente en el manto tejido por las Erinis, pagando con ello los crímenes del brazo paterno.

Sí. Atreo, el soberano de este país, el padre de éste, a Tiestes, mi padre, y, para decirlo con claridad, hermano suyo, con el que estaba disputando el poder lo desterró de la ciudad y del palacio. Y, al haber regresado al hogar como suplicante el infeliz Tiestes, halló seguridad en lo que a él se refería: no ensangrentar con su muerte el suelo patrio. Pero, como presente de hospitalidad, el impío padre de éste ofreció a mi padre con más interés que amistad, aparentando que celebraba en demostración de buena voluntad un día dedicado a los sacrificios, un festín con las carnes de sus propios hijos. [...] [Tiestes] comió un manjar funesto, como estás viendo, para la estirpe. Luego, cuando advirtió su acción impía, dio un grito y al suelo cayó vomitando la carne de aquellos niños degollados y un destino insufrible impreco para los Pelópidas, y le dio un puntapié a la mesa del festín, acompañándolo de una maldición: que así pereciera toda la estirpe de Plístenes. (Ag., 1580-1604)

Es interesante que los asesinatos que maldicen a la familia, en un primer momento, se llevan a cabo para los dioses y la absolución de la familia por toda la sangre acumulada a través de Orestes, se obtuvo con la intervención de los dioses. Sin embargo, incluso con la intervención de los dioses o tal vez por ella, este círculo de odio no se pudo evitar. Los Atridas tenían un destino marcado y la familia estaba manchada con sangre de antemano, por lo que los sucesos de *Orestíada* eran inevitables. Ahora, esto no niega el hecho de que Agamenón, Orestes, Electra y Clitemnestra actuaron de acuerdo con su carácter y que sus acciones fueron “suyas”, por decirlo de alguna manera. Esta es la paradoja de la tragedia: que los hombres están irrevocablemente destinados a algo y, a diferencia del héroe épico, ellos toman sus propias decisiones lejos de su destino, si bien estas decisiones los llevan a cumplir dicho destino. Su acción es precisamente su error trágico.

1.3 Aspectos generales de la tragedia: tiempo

Por otro lado, el lugar central que la acción tiene en la tragedia repercute en otros aspectos de ella, a saber, el manejo del tiempo dentro de este género literario. La primera referencia sobre el tiempo que Aristóteles hace en *Poética* ocurre en las líneas 1449b12-14, al hablar de la extensión de la tragedia: “pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco”. Así, el manejo del tiempo en la tragedia está ligado a la extensión misma de la obra, si bien el significado de “una revolución del sol” puede referirse al tiempo real de representación de la tragedia o al tiempo interno de la acción desarrollada en la tragedia. Gerald Else, en *Aristotle's Poetics: The Argument* (1957), analiza este pasaje y escribe que esa duración es el tiempo real de la obra dramática. Else afirma esto,

porque el tiempo real de la obra no es necesariamente equivalente al tiempo de desarrollo de la acción. Cito su obra:

Aristotle is not talking about the alleged duration of the action or setting up any rule about it [...]. What [Aristóteles] says is, “[Tragedia] works very hard indeed to be (exist) during one circuit of the sun, or to vary but little, while the epic has no norm as to its time.

[...] Tragedy works very hard to exist in a day: that is, to play itself through (and thereby to be seen, heard, read, experienced in some fashion or other) in a day. Why is Aristotle interested in this idea, if he was not interested in ‘dramatic time’? Because that was an arbitrary and unreal concept, whereas this one is real in two ways: (1) inwardly or structurally, in that length is the concrete sign of the amount and unity of the action; and (2) outwardly or psychologically, in that the recipient’s apprehension of the poem differs essentially with certain differences in length. (Else, 1957, p. 215)

Así, a Aristóteles no le interesaba el concepto de tiempo interno de la obra, sino la duración real de la tragedia, pues esta tenía efecto sobre la unidad de la acción y la atención del receptor. En ese sentido, “una revolución del sol” se refiere al tiempo necesario para representar una acción única y completa y para mantener la atención del espectador durante tal acción, es decir, para que él obtenga una experiencia poética completa y sin interrupciones.

Más adelante en *Poética*, Aristóteles vuelve a hablar de la extensión de la siguiente manera: “así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero que pueda recordarse fácilmente” (*Po.*, 1451a3-6). También escribe: “la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud” (*Po.*, 1451a12-15). Else parafrasea esta definición aristotélica del siguiente modo: “the ideal length of the plot is that in which one can move from one extreme state of human fortune to the other, passing through a necessary or probable sequence of intermediate steps” (Else, 1957, p. 291).

Siguiendo esta definición, el inicio y el final de la tragedia se consideran puntos fijos: el héroe empieza feliz y lleno de fortuna y termina en el infortunio. De modo que la tragedia, como ya había mencionado antes, no es la imitación de una vida entera, sino del fragmento de esta

vida en la que se desarrolla una acción que lleva al héroe de la fortuna al infortunio o viceversa.

Ahora bien, en *Orestíada*, el tiempo de la acción ocurre desde el regreso de Agamenón al palacio de los Atridas en *Agamenón* hasta la transformación de las Furias en *Euménides*. Pero el tiempo de la acción interna de cada tragedia es más corto. *Agamenón* claramente pasa de la fortuna al infortunio: el rey vuelve a casa triunfante y termina muerto. Toda la tragedia se desarrolla entre la expectación del regreso del rey y su asesinato. No obstante, si leemos la tragedia desde el punto de vista de Clitemnestra, ¿sigue siendo el final infortunado? Ella obtiene la venganza que quería y es ella quien ejecuta la acción principal de la tragedia: el asesinato del marido. En ese caso, entonces, la tragedia contiene el cambio de fortuna de felicidad a infelicidad, pero solo para Agamenón y, hasta cierto punto, el coro de ancianos, el cual es también la representación del pueblo en la obra. Luego, en *Coéforas*, el cambio de fortuna le ocurre a Clitemnestra: ella es reina, tiene su amante; Electra, quien podría ser el único obstáculo en su vida, está encerrada en el palacio, tratada como una esclava. Pero Orestes vuelve y con él, Clitemnestra deja de ser reina y muere. Ahora bien, Orestes también sufre este final infortunado, pues él sale de la escena con las Erinis persiguiéndolo para vengar el matricidio.

Finalmente, *Euménides* es la tragedia en la que ocurre, tal vez, el giro más inesperado, teniendo en cuenta el género. En vez de pasar de fortuna a infortunio, Orestes inicia infortunado, porque las Furias lo torturan constantemente y lo quieren matar, y termina afortunado, porque Atenea lo limpia de la culpa del matricidio. En el caso de las Furias, podría decirse que inician afortunadas, pues están a punto de cumplir su deber de cobrar la sangre derramada de la madre, terminan infortunadas al no poder hacerlo, ya que Orestes ha sido perdonado. Aun así, ellas tienen un final afortunado, al convertirse en Euménides y ser reconocidas como diosas. Entonces, se puede ver que la obra de Esquilo no sigue con exactitud el cambio de fortuna que reconocemos como típico de la tragedia (es decir, de fortuna a infortunio), sino que también ocurren en el sentido contrario y esta es precisamente la manera en que la trilogía *Orestíada* termina, ya que Orestes queda absuelto de culpa por el matricidio y las Erinias son transformadas en Euménides. Así las cosas, es necesario que

pasemos a observar algunos aspectos de la novela como género y, con eso, a *La casa grande*, de modo que podamos iniciar una comparación más profunda entre ambas obras.

1.4 Aspectos generales de la novela: acción e interioridad del héroe novelesco

Teoría de la novela de Georg Lukács es uno de los textos más importantes de teoría literaria y, en especial, sobre el género novela. Él nunca da una definición concreta y detallada de la novela, del modo que Aristóteles sí hace con la tragedia. En cambio, Lukács va listando características y formando un panorama cada vez más amplio de la novela. Uno de los primeros aspectos de la novela que él menciona es a la luz de la épica:

La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad. (Lukács, 1985, p. 323)

Ese espíritu que busca totalidad es encarnado por el personaje novelesco. La búsqueda, además, implica que el camino y el objetivo no son necesariamente dados, como en la épica. La novela, entonces, se establece alrededor de una suerte de incertidumbre, comparada con la absoluta armonía y seguridad que los héroes épicos tienen de su destino y su camino. También la búsqueda por parte del personaje novelesco implica que no existe una garantía de encontrar lo que se busca. En este sentido, y a diferencia de la tragedia y la épica, la acción del personaje no está dada, mucho menos su destino.

El mundo armonioso y cerrado de la épica y el mundo no tan armonioso de la tragedia, en la novela se transforman en uno abierto por completo. Ocurre un desencuentro entre la interioridad del héroe novelesco y su realidad exterior. En la novela, el pensamiento y el carácter del héroe no solo no coinciden con el pensamiento, para usar el vocabulario aristotélico, sino que su visión de mundo, su axiología, no concuerda con la realidad de la sociedad en la que vive. Sin duda, el héroe trágico y el épico son parte de una sociedad, de un todo (aunque en la tragedia el héroe termina excluido de esta), pues sus valores personales son los mismos valores que todos tienen. Por su parte, el hombre de la novela no forma parte de su sociedad o, más bien, no se siente parte de ella, porque sus valores no coinciden con los valores de los demás. Este es, de acuerdo con Lukács, el individuo problemático. Por su parte, Mijaíl Bajtín habla de este individuo problemático como el hombre de la novela en

Problemas literarios y estéticos (1986) y dice que este nunca coincide completamente consigo mismo. Esto quiere decir que él no se “acomoda” por completo en su destino del modo que un héroe épico o trágico lo hace. Esto tiene que ver con la naturaleza inconclusa de la novela pues, así como ella está en constante desarrollo, el personaje principal está siempre en la búsqueda de autorrealización y en él siempre quedan “potencias no realizadas y exigencias no materializadas” (Bajtín, 1986, p. 550). De igual manera, la novela contiene múltiples posibilidades y potencias que no se desarrollan y otras que sí.

Ahora bien, Lukács determina dos tipos de novela o, dicho de otro modo, dos tipos de representación de la relación entre el hombre y el mundo en la novela. Él escribe:

El abandono de dios en que se encuentra el mundo se manifiesta en la inadecuación de alma y obra, interioridad y aventura [...]. Esa inadecuación tiene, dicho groseramente, dos tipos: el alma puede ser más estrecha o más ancha que el mundo externo que se le da como escenario y sustrato de sus acciones. (Lukács, 1985, p. 363)

El primer tipo, en el que el alma es más estrecha que el mundo, esta estrechez se traduce en acciones constantes. El héroe de este tipo de novela va de aventura en aventura, buscando su autorrealización en ellas. Empero el tipo que me interesa es el segundo, en el que el alma es más ancha que el mundo. Lukács explica este segundo tipo de la siguiente manera:

La situación no se basa [en este tipo de novela] en un a priori abstracto enfrentado con la vida, que pretenda realizarse en acciones y cuyos conflictos con el mundo externo suministren la fábula; aquí se trata, por el contrario, de una realidad puramente interna, más o menos completa en sí misma y llena de contenido, la cual entra en competencia con la realidad verdadera, esencia del mundo, y cuyo fracasado intento de realizar esa postulación de igualdad suministra el objeto de la obra. (Lukács, 1985, p. 379)

Se trata, entonces, de la confrontación entre mundo interno y externo de una manera radical, de modo que ocurre “una tendencia a la pasividad, tendencia más a evitar conflictos y luchas externas que a asumirlos, tendencia a resolver dentro del alma todo lo que al alma afecta” (Lukács, 1985, p. 380). Este tipo de novela (y, en consecuencia, el tipo de héroe) me interesa, porque *La casa grande* de Cepeda Samudio cabe dentro de esta categoría. Es importante aclarar que no quiero decir que la novela de Cepeda Samudio sea un ejemplo exacto de este tipo de novela, la cual llamaré novela de reflexión. Después de todo, la novela es, en palabras de Bajtín, un género en formación, el cual está en constante proceso de reconfiguración y

autoinvestigación; sus formas no son establecidas, sino que van cambiando de obra en obra (Bajtín, 1986, p. 553), por lo que no podemos esperar que *La casa grande* encaje perfectamente en una reflexión, para la cual Lukács tenía en mente obras de distinta época y contexto social. *La casa grande*, como ya había mencionado, maneja un ámbito público y uno familiar. En el primero, se narran los sucesos que anticipan la Masacre de las Bananeras. En el segundo, la novela relata la historia de la familia que vive en la casa grande a través de tres generaciones: los padres, los hermanos y los hijos. En mi trabajo, me enfocaré sobre todo en el ámbito familiar y los personajes que conforman esta familia. Los 10 capítulos que componen la novela poseen estructuras diversas, hasta el punto de decir que cada capítulo puede leerse como un género literario distinto y, en ese sentido, “El Hermano” es el capítulo que más se acerca a la novela reflexiva que Lukács analiza, debido a la construcción del personaje y la relación establecida entre su interioridad y la realidad exterior. En el capítulo dedicado a este personaje, profundizaré en el asunto.

Otro aspecto de la novela que me parece importante estudiar para mi trabajo son las relaciones del héroe con los otros. Este otro puede ser tan literal como algún personaje distinto al héroe novelesco o referirse a instituciones de la sociedad, como la familia, el matrimonio, la vocación, el trabajo, etc. Esto ocurre porque, según Lukács, el individuo abandona toda lucha por su realización en el mundo externo ya que “esa lucha se ve ya a priori como imposible o como mera humillación” (1985, p. 381). Ferenc Fehér, por su parte, observa esta separación de las instituciones como un estadio de la emancipación del hombre. Ya el héroe novelesco no está bajo la cobertura y la protección de una familia. En cambio, él solo tiene ahora la capacidad y la responsabilidad de protegerse a sí mismo. A su vez, esto aumenta el anonimato del héroe de la novela. A diferencia del héroe épico o del trágico, su familia, su linaje, ya no tiene significado alguno. Él es un hombre más, cuya identidad depende de sí mismo y de ninguna otra persona. Fehér lo interpreta de la siguiente manera: “la novela se ha liberado a sí misma de todos sus vínculos naturales o cuasinaturales. Ha echado abajo la apariencia de libertad y ahora la cuestión se refiere a la creación de libertad real” (Fehér, 1987, p. 49). Parece que esta libertad real que menciona Fehér solo la puede alcanzar el individuo solo.

Pero en este tipo de novela que nos interesa, en el que la acción es muy poca, surge el problema estético de la reflexión como el problema ético de la necesidad de acción. Es decir, ¿hasta qué punto es permisible éticamente que el héroe no haga nada, sino que reflexione sobre su realidad?, ¿en qué momento se vuelve indispensable la acción en la novela? Ya vimos que, para Aristóteles, la acción es indispensable en la tragedia. La línea 1450a24 de *Poética* lo confirma: “sin acción no puede haber tragedia”. Esto tiene que ver con la identidad entre el personaje trágico y su acción, la cual no ocurre en la novela. En la tragedia, el personaje representa cierto carácter y pensamiento de manera explícita en su acción. El personaje de la novela de reflexión no hace esto. De hecho, Lukács afirma que

El tipo humano de esta estructura anímica es por su esencia más contemplativo que activo; por eso su configuración épica se enfrenta con el problema de cómo se traspondrá a pesar de todo en acciones ese retraerse a sí mismo, ese actuar vacilante, rapsódico. La tarea de la configuración épica consiste aquí en descubrir configuradoramente el punto en que se unen la existencia y la cualidad necesarias de este tipo con su necesario fracaso. (Lukács, 1985, p. 383)

Entonces, el carácter contemplativo de este tipo de hombre contribuye en gran manera a su fracaso. Recordemos que antes había dicho que no necesariamente el héroe novelesco encontraría su autorrealización en la novela. En efecto, es posible que el proceso del héroe sea su camino hacia el fracaso, el cual es inevitable por su mismo carácter contemplativo y vacilante.

1.5 Aspectos generales de la novela: tiempo y fragmentación

Por su parte, otro aspecto que me interesa de la novela es su naturaleza fragmentada. Bajtín escribe: “desde el punto de vista compositivo se aspira a un máximo de continuidad, pues no hay existencia más que en la subjetividad no interrumpida por nada exterior; pero la realidad se desintegra en fragmentos que se son del todo heterogéneos” (Bajtín, 1986, pp. 385-386). Este es el caso de *La casa grande*. En efecto, la realidad de la novela está fragmentada de manera que incluso una primera lectura puede ser difícil, ya que quedan muchos cabos sueltos en su desarrollo. Esto se debe a la estructuración de los capítulos. Como dije antes, cada uno puede leerse como un género literario distinto y cada uno tiene su unidad propia con una perspectiva distinta a la de los demás capítulos.

La novela puede dividirse en los capítulos referentes a la familia: “La Hermana”, “El Padre”, “El Hermano” y “Los Hijos”, y los capítulos referentes a la masacre y el pueblo: “Los soldados”, “El pueblo”, “El decreto”, “Jueves”, “Viernes” y “Sábado”. Así las cosas, los capítulos que se refieren al ámbito público casi exclusivamente hablan de la masacre y se desarrollan temporalmente alrededor de este suceso, ya sea como si ya hubiera ocurrido o como si fuera inevitable en un futuro inminente. Por su parte, los capítulos de la familia se expanden en una línea temporal mucho más larga y borrosa. El evento más antiguo, frente a la masacre, es uno de los recuerdos del Hermano de su niñez con su Hermana (Cepeda Samudio, 2017, p. 235) y el evento que ocurre más tarde en el futuro es la conversación que los Hijos tienen, muchos años después de la masacre, en el capítulo homónimo, el cual coincide con el final de la novela.

Con esta estructura, la novela lleva la polifonía al extremo: cada personaje tiene una historia propia que contar, aparentemente desligada de las demás, si no fuera por algunos detalles que conectan toda la historia, como la masacre y el odio entre y hacia la familia. A su vez, esta polifonía llega al punto de que, en los capítulos en los que predomina el diálogo, no se sabe quién está hablando, con excepción de “El Padre”, en el que algunos diálogos entre el Padre y la Muchacha indican quién dice qué:

EL PADRE: Dónde estabas?
LA MUCHACHA: En la tienda.
EL PADRE: Qué fuiste a hacer?
LA MUCHACHA: A comprar. (Cepeda Samudio, 2017, p. 164)

No obstante, este mismo capítulo tiene otros diálogos entre la gente del pueblo, en los que no se especifica quién está hablando:

-Acaba de llegar; el caballo está en el patio.
-Cómo sabes que es él?
-Es su caballo.
-Estás seguro? (Cepeda Samudio, 2017, p. 169)

En estos diálogos, empero el objetivo no es saber quién está hablando. El anonimato del pueblo hace parte de su caracterización, como si cada uno fueran todos y no tuvieran identidad más allá de formar parte de ese todo. De todas maneras, parece que al autor no le interesa hacer explícito a quién le pertenecen tales líneas en los diálogos. Más bien, cada voz

posee un tono distintivo para que, sin ser nombrados explícitamente, el lector pueda identificarlos. Por ejemplo, “Los Soldados” empieza así:

-Estás despierto?

-Sí.

-Yo tampoco he podido dormir: la lluvia me empapó la manta. Por qué llueve tanto si no es época. Por qué crees tú que llueve tanto?

-No sé. No es época. (Cepeda Samudio, 2017, p. 103)

A medida que se va avanzando “Los soldados”, se pueden empezar a diferenciar las voces de los dos soldados: uno es más bien escueto, con respuestas cortas, mientras que el otro habla mucho más y suele iniciar las conversaciones con preguntas. Lo mismo ocurre en “Los Hijos”, aunque este capítulo puede ser más difícil, ya que son tres voces en vez de dos.

Ahora bien, esta estructura de la novela hace que ella se considere como un todo confuso, por lo que es difícil ver el panorama general expuesto en la obra. Esta característica de la novela, asimismo, se puede notar en otros detalles que no se hacen explícitos, sino que el lector debe descifrar por sí mismo. Por ejemplo, el hecho de que la novela nunca diga cuántas hermanas hay en la familia y que ninguna tenga nombre, hace que la lectura del capítulo “La Hermana” sea particularmente oscura. Es más, el hecho de que ninguno de los personajes principales, es decir los miembros de la familia, tenga un nombre, algo que los identifique como individuos, sino que sean llamados por sus roles familiares (Padre, Madre, Hijos) hace incluso más borrosa su individualización.

Cabe resaltar que esta polifonía tiene como consecuencia la imprecisión de eventos, por ejemplo, la masacre misma. En efecto, el texto supone la masacre, pero nunca precisa cómo ocurre o por qué. Por eso, los distintos discursos respecto a ella están al mismo nivel de veracidad. Así, el capítulo “El Decreto” acusa a los huelguistas de malhechores y revoltosos (Cepeda Samudio, 2017, p. 194) y, a la vez, en otros capítulos, los huelguistas no son vistos así y la masacre se juzga como una reacción injusta y desproporcionada ante la huelga.

Sin embargo, la importancia de la novela no yace en su precisión histórica, precisamente porque no existe la intención de contar los hechos históricos de la manera exacta en que ocurrieron. Más bien, la importancia de *La casa grande* se encuentra en la ambigüedad de la

verdad de los eventos narrados. Gina Beltrán, en “Rethinking Violence: *La casa grande's* Role in the Modernization of the Colombian Novel and Theatre”, escribe:

Cepeda Samudio's *La casa grande* is about the Banana Massacre, but the narrative never describes the details or specifics of the historical event. Therefore, as in Greek tragedy, the violence occurs beyond the visual scope of the reader or spectator. It is divided into ten short chapters and each chapter introduces a different viewpoint through which the personal experiences of various unnamed characters, all uniquely linked to the massacre, are narrated. The massacre is thus reconstructed through an array of diverse perspectives that overlap contrasting perceptions, experiences, and emotions. (2015, p. 74)

Del mismo modo, esta estructura puede relacionarse con el tratamiento del tiempo en la novela, pues ella no sigue una línea explícitamente ordenada, sino que los eventos de la obra aparecen fragmentados y en desorden. Antes lo había mencionado: la línea temporal de eventos referidos y ocurridos dentro de *La casa grande* inicia en la niñez del Hermano y termina en la edad adulta de los Hijos. Esto se debe tanto a la división de capítulos como a la diversidad de perspectivas expuesta a través de los personajes, la polifonía de la novela. Esta polifonía es otra muestra de la discrepancia entre la interioridad de los personajes novelescos y la realidad de la novela. En efecto, a diferencia de la épica, cada uno de estos personajes tiene su propia perspectiva de los hechos, por lo que no existen verdades absolutas y colectivas, como sí ocurre en la épica y la tragedia, en las que todo era parte de la comunidad también y completamente absoluto. Inclusive, los personajes épicos ni siquiera pensaban en ir contra esas verdades impuestas por los dioses, mientras que los héroes trágicos, si bien sí contradicen estas verdades, terminan condenados por ese curso de acción que toman, pues su autonomía con frecuencia los lleva a su final.

Así mismo, según Lukács, el tiempo es la mayor discrepancia entre “la idea y la realidad” (1985, p. 387). Para él, la novela es el único género que recoge entre sus principios constitutivos el tiempo real, la *durée* de Bergson” (Lukács, 1985, p. 388). La épica tiene el paso del tiempo, por ejemplo, los 10 años de la *Ilíada*. “Pero ese tiempo no tiene realidad, duración real; los hombres y los destinos quedan sin afectar por él; no tiene motilidad propia, y su función es sólo expresar sensiblemente la grandeza de una empresa o de una tensión. [...] Pero los héroes no experimentan el tiempo dentro de la poesía, el tiempo no afecta a sus cambios o a su inmutabilidad interna” (Lukács, 1985, p. 388). Esto tiene que ver con el carácter absoluto del pasado en la epopeya: los personajes son inmóviles en el sentido que

no tienen un cambio interior a lo largo de la obra. Ellos son los mismos a lo largo de toda la epopeya.

Más adelante, escribe Lukács, “sólo en la novela, cuya materia es la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla, el tiempo se encuentra dado ya con la forma misma: el tiempo es la resistencia del organismo meramente vivo contra el sentido presente, la voluntad que tiene la vida de aferrarse a su propia inmanencia cerrada” (1985, p. 389). En cambio, en la épica, “la inmanencia vital del sentido es tan intensa que suspende el tiempo” (Lukács, 1985, p. 389). La vida entera puede pasar en una sola obra y el héroe seguirá siendo el mismo desde el inicio hasta el fin, mientras que el héroe novelesco se va transformando a medida que avanza el tiempo y la novela.

Así, el tiempo en la novela es histórico, es decir, en palabras de Bajtín, se revela como “devenir” (1986, p. 542), pues es un movimiento continuo hacia el futuro real, un proceso inconcluso precisamente por su cercanía al presente. En la epopeya, el pasado es absoluto y cerrado en cada una de sus partes, según Bajtín, por lo que su principio y su final no tienen nada que ver con el inicio y el final de la vida del héroe y cualquiera de las partes de su vida tiene ese carácter de completitud. Por su parte, la novela funciona de manera distinta. Cito: “el ‘interés específico de la continuación’ (¿qué sucederá más adelante?) y el ‘interés del final’ (¿cómo terminará?) son características sólo para la novela y posibles solamente en la zona de proximidad y contacto (en la zona de la imagen distanciada [como es el caso de la epopeya] son imposibles)” (Bajtín, 1986, p. 544). Esta cercanía de la novela con el presente contribuye a su carácter extraliterario. Esto se debe a que “al construirse en una zona de contacto con el hecho inconcluso de la contemporaneidad, la novela frecuentemente rebasa las fronteras de la especificidad artístico-literaria, convirtiéndose ora en una prédica moral, ora en un tratado filosófico, ora en una abierta intervención política, [...] etcétera” (Bajtín, 1986, p. 546). En ese sentido, la novela es cercana a la realidad y, del mismo modo en que la realidad se va moviendo y transformando, así lo hace la novela, obteniendo características de otros géneros secundarios, según la definición de Bajtín que di al principio del capítulo.

Para finalizar, podemos observar cómo incluso las definiciones de cada género expresan la naturaleza de novela y tragedia. En el caso de la tragedia, Aristóteles puede dar una definición relativamente completa, con varias características y elementos definidos, si bien existen

algunas obras que se apartan o se salen de la definición aristotélica. Por otro lado, con la novela, no se pueden dar definiciones tan precisas, sino acercamientos, hablar de aspectos de la novela. Esto puede denotar también la época y el contexto al que responden ambos géneros. La tragedia es un género antiguo y, como Fehér y Lukács lo asumen, es bastante cercano a la épica. Es un género grande y da cuenta de un mundo organizado, en el que los valores heroicos son de suma importancia y el héroe se debe a su comunidad. Ocurre un encuentro completo entre su interioridad y sus acciones, aunque el encuentro del héroe con el exterior no es tan cerrado como en la épica, de ahí que el final sea trágico y, en muchas ocasiones, sea la muerte. Por su parte, la novela responde a una época de mucha incertidumbre, en la que el hombre debe aprender a crecer solo, sin destino. Ya no hay dioses que ayuden o entorpezcan el camino del héroe y ahora él debe trabajar por su cuenta por un destino que ya no le es dado, sino que debe buscar. Del mismo modo, como su definición, la novela es un acercamiento a un héroe y tiene un camino desconocido que puede terminar o no en su autorrealización.

2. EL PADRE: PERSONAJE ARQUETÍPICO

El padre es una figura central tanto en la novela como en las tragedias. Él representa la ley, la autoridad y el dominio. En este contexto, este capítulo tendrá como objetivo analizar las figuras paternas de ambas obras y ver no solo cómo funciona la autoridad de estos personajes, sino también su construcción como caracteres trágicos. Ahora bien, teniendo en cuenta que el padre simboliza autoridad, no puedo analizar solamente a Agamenón y al Padre¹⁴. En efecto, dentro de *Orestíada* encontramos a Clitemnestra, otro personaje con mucha autoridad y que incluso toma el rol que le pertenecía a su esposo. Por eso, también analizaré el papel de la Madre en *La casa grande* y qué clase de autoridad puede o no tener ella dentro de la casa y en relación con su marido.

2.1 Aspectos generales del arquetipo: el padre en novela y tragedia

Como el título de este capítulo y los capítulos siguientes hacen referencia directa al arquetipo, es necesario detenernos por un momento en este asunto, ya que esta es la base de la relación que establezco entre los personajes de *Orestíada* y *La casa grande*. En primer lugar, usaré como pilar teórico la obra de Carl Jung sobre el inconsciente colectivo y el arquetipo en *Archetypes and the Collective Unconscious* (1968). Él define el inconsciente colectivo de la siguiente manera:

The collective unconscious is a part of the psyche which can be negatively distinguished from a personal unconscious by the fact that it does not, like the latter, owe its existence to personal experience and consequently is not a personal acquisition. While the personal unconscious is made up essentially of contents which have at one time been conscious but which have disappeared from consciousness through having been forgotten or repressed, the contents of the collective unconscious have never been in consciousness, and therefore have never been individually acquired, but owe their existence exclusively to heredity. Whereas the personal

¹⁴ Padre con mayúscula inicial es el personaje de *La casa grande*. Aunque antes había mencionado el asunto de los nombres en esta novela, cabe resaltar que ningún personaje principal tiene nombre propio. Sus nombres son sus roles dentro de la familia y se señalan con la letra inicial de la palabra en mayúscula.

unconscious consists for the most part of complexes, the content of the collective unconscious is made up essentially of archetypes. (Jung, 1968, p. 42)

Como se puede ver en esta definición, el inconsciente colectivo no es algo que los seres humanos viven de manera individual, sino que heredan de manera colectiva. Todas las personas poseen este inconsciente colectivo, pues los arquetipos que los componen son compartidos por toda la humanidad, ya que son un conocimiento inconsciente heredado. Por eso mismo, el arquetipo no le puede pertenecer a un solo individuo.

Más adelante, Jung define los arquetipos como motivos o imágenes primordiales (1968, p. 153). Al ser imágenes primordiales, los arquetipos no provienen de actos físicos. En cambio, el arquetipo describe cómo la psique experimenta el hecho físico. Al mismo tiempo, la mente primitiva del inconsciente no inventa los mitos, sino que los experimenta: “myths are original revelations of the preconscious psyche, involuntary statements about unconscious psychic happenings, and anything but allegories of physical processes” (Jung, 1968, p. 154). En ese sentido, el mito y el arquetipo son cercanos, por cuanto ambos tienen un rol importante en los procesos de la psique y porque ninguno de los dos puede ser abordado como fórmulas fijas, sino que, al expresarse como metáforas o alegorías, todas sus interpretaciones terminan en especulación, son una aproximación a un “unconscious core of meaning” (Jung, 1968, p. 156).

Así las cosas, *La casa grande* y *Orestíada* pueden leerse como interpretaciones de ciertos arquetipos¹⁵. Esto se debe a que, según Jung, en cada nueva etapa de la diferenciación de la conciencia que la civilización adquiere, nos enfrentamos a la tarea de encontrar una nueva interpretación apropiada para dicha etapa, con el fin de conectar la vida presente con la vida pasada dentro de nosotros. Al mismo tiempo, a medida que la humanidad se va transformando, los arquetipos empiezan a necesitar nuevas interpretaciones conforme al momento en que estas ocurran. En este contexto, la interpretación que yo ofrezco de los arquetipos en ambas obras no es fija ni es estática.

¹⁵ Y cada lector puede encontrar distintos arquetipos; como mencioné antes, Trousdell encuentra el arquetipo del *homecoming* en *Orestíada* y, a la vez, yo estudiaré los arquetipos referentes a los personajes.

Dicho todo esto, el arquetipo del padre se caracteriza por ser la autoridad absoluta. De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot:

La imagen del padre, asociada íntimamente a la del principio masculino, corresponde a lo consciente, por contraposición al sentido maternal del inconsciente. [...] Así como el heroísmo es la actitud espiritual propia del hijo, el dominio es la potestad del padre. Por ello, éste representa el mundo de los mandamientos y prohibiciones morales, que pone obstáculos a la instintividad y a la subversión, por expresar también el origen. (Cirlot, 1992, p. 347)

La definición citada explica la imagen del padre como dominio, mandamientos y prohibiciones morales, por lo que, de hecho, no es nada extraña la relación que se establece entre el arquetipo del padre y dios. En efecto, la figura del padre significa poder y, como ya mencioné antes, el propósito de este capítulo es analizar las figuras de poder en la novela y las tragedias.

2.2 El carácter según Aristóteles y el arquetipo

El personaje del Padre se puede simplificar en tres aspectos principales: su carácter como figura de autoridad, su intervención en la muerte violenta de otros y su incapacidad de evitar su propia muerte. Del mismo modo, Agamenón es un personaje reconocido de la literatura griega clásica por ser una figura de autoridad tanto en su casa (por ser el varón) como en la ciudad (por ser el rey), participar en la muerte de su propia hija Ifigenia y ser asesinado a manos de su esposa Clitemnestra. En un primer momento, estas similitudes parecen superficiales. Sin embargo, quiero analizar la estructura de ambos personajes y ver en qué aspectos son similares o diferentes. Ya que Agamenón es un personaje trágico y Aristóteles es considerado uno de los teóricos principales respecto a la tragedia griega, es necesario profundizar un poco en lo que Aristóteles dice respecto de los caracteres en tragedia:

En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. [...]

Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible.

Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho.

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. (*Po.*, 1454a16-26)

De acuerdo con esta definición, los caracteres, más que demostrar una personalidad o unas características personales, son la expresión verosímil y consecuente de una decisión a través de palabras o acciones. En ese sentido, Agamenón es reconocido por liderar la empresa contra Troya y entre todas las ramificaciones que esta acción conlleva se encuentran el sacrificio de su hija y la consecuente venganza a manos de su esposa. Agamenón es una figura de autoridad y un guerrero, por lo tanto, un agente de muerte antes (a través del sacrificio de Ifigenia) y durante la guerra. A su vez, es precisamente el sacrificio de su hija el que lo hace objeto del odio de su esposa y víctima de venganza cuando vuelve al palacio.

Podría decir que es fácil comprobar la definición aristotélica en el personaje trágico, pues Aristóteles analiza el género trágico en su *Poética*. Sin embargo, en el caso del Padre, la correspondencia podría ser más complicada, de modo que es necesario observar cómo está construido y presentado el Padre en *La casa grande*. La primera mención del Padre en la novela ocurre en el segundo capítulo, cuando él llega apresurado a la casa y golpea a su hija con la hebilla de su espuela luego de enterarse de la deshonra que ella trajo a la casa. Dicha deshonra nunca se hace explícita, pero queda sugerido que la Hermana quedó embarazada de un soldado. Esta primera parte es completamente descriptiva y destaca que él no diga ni pregunte nada antes de golpearla, pues estaba absolutamente seguro de lo que sabía o tal vez no necesitaba escuchar razones de su hija.

El Padre había cabalgado toda la mañana y cuando lo vimos llegar y aún sin bajarse del caballo le oímos decirte: Ve y busca a tu hermana, tú no preguntaste cuál de nosotras porque tú también sabías ya de qué se trataba. Lo supiste en ese instante. [...] El Padre no alzó la vista de la espuela que tenía en la mano, la espuela de la bota izquierda que era la única que se había alcanzado a quitar cuando tú y la Hermana quedaron frente a él, tú un poco separada y ella frente a él. El Padre no habló. No preguntó siquiera. No había necesidad pues él ya sabía [...]. No había necesidad de las palabras, pero fueron dichas de todas maneras: no por el Padre; por ella. (Cepeda Samudio, 2017, p. 140-141)

De entrada, este personaje se caracteriza por su voz “autoritaria, hecha para dar órdenes siempre” y ser “implacable” y “duro como el guayacán” (Cepeda Samudio, 2017, p. 163). A su vez, su actitud al llegar a la casa denota su autoridad: se puede observar una deferencia de los miembros de la familia hacia el Padre, a causa de su autoridad incuestionada por todos, excepto por la Hermana.

Esta deferencia tiene su máxima expresión en la Madre, quien se muestra como una figura un poco invisible al lado del Padre. Cepeda Samudio la presenta en la misma escena introductoria del Padre: él llega a la casa y toda la familia parece saber la razón de su regreso apresurado. Esta razón no se hace evidente al lector de inmediato, pero se puede inferir que la Hermana tiene algo que ver¹⁶. Ahora, la Madre, en vez de hacer escuchar su voz o dar su opinión respecto a la aparente deshonra que su hija ha traído a la casa, no dice nada¹⁷ y, más bien, se preocupa por servirle al Padre una botella con leche agria, con un entusiasmo tal vez nacido del miedo hacia su marido:

[La Madre] enseguida apareció y caminando lentamente se dirigió al armario, sacó una botella de leche agria y la puso en la mesita frente al sillón del Padre. Sacó una botella y una servilleta bordada: cuidadosamente, con dedicación, como tratando de convencerse de que sus movimientos eran útiles: que la botella y la servilleta bordada tenían un oficio especificado: que la botella era para ser destapada. Pero de pronto cayó en la cuenta de lo inútil de todas sus precauciones porque el Padre se sentó en su sillón y apartó la mesita y comenzó a quitarse las espuelas. Pero antes de que el Padre apartara la mesita ya la Madre había sido derrotada una vez más: pues aunque lo hubiera notado antes, un momento antes, cuando colocó la botella y luego la servilleta: si entonces hubiera notado que hacía falta el vaso, aun en ese momento hubiera sido demasiado tarde porque el Padre ya se había tirado del caballo y se dirigía hacia el sillón. (Cepeda Samudio, 2017, p. 140)

Este apartado es uno de los pocos en los que se menciona al personaje de la Madre y es, en definitiva, el más largo. La Madre es descrita como derrotada, cuyas acciones son inútiles. Esto, frente a la absoluta autoridad del Padre, denotan su falta de poder en la casa y en su vida. Esta caracterización del personaje de la Madre es consistente durante el resto de la novela. La escena de este capítulo continúa así:

De manera que la Madre se quedó de pies en la mitad del corredor, sin saber hacia dónde dirigirse ahora, esperando que lo que iba a comenzar terminara, sin saber exactamente qué iba a comenzar y mucho menos cómo habría de terminar, pero sabiendo que algo tenía que comenzar. [...] Y ya sabiendo comprendió que no había nada que hacer, que cualquier cosa que se intentara, la más insignificante, sería inútil, no conduciría a nada y que sólo quedaba, como al principio cuando todavía no sabía y apenas la falta de un vaso le parecía importante, esperar y luego comenzar nuevamente a pensar y luego, todavía sin comprender esto, ni

¹⁶ Además, esta es la primera escena que introduce los miembros de la familia al lector, ya que el capítulo anterior, y el primero de la novela, había sido el de “Los Soldados”. En ese sentido, es importante la impresión que el lector tiene de este capítulo.

¹⁷ Cabe matizar que en este capítulo nadie dice nada. Toda la narración de “La Hermana” ocurre desde la consciencia de una de las hermanas y las palabras que se dicen nunca son contadas. Solo se cuenta que se dijeron.

siquiera la parte más sencilla: el vaso: dejar de pensar y agotada por el esfuerzo caer otra vez en su estado de ausencia: resignación que para ella no debía tener la grandeza de la resignación porque nunca esperó nada distinto. (Cepeda Samudio, 2017, p. 140-141)

Así que esta es una mujer que no solo está familiarizada con la resignación de la inutilidad de sus acciones, sino que tampoco comprende lo que está sucediendo en su familia. No sabía qué iba a pasar, a diferencias de sus hijas, y por eso, su mayor preocupación era el vaso para la leche que le sirvió al Padre.

Por otro lado, en contraste con esta interacción entre el personaje y su familia, el Padre tiene más diálogos con su amante, lo que no significa que estos intercambios demuestren alguna relación particularmente afectuosa. Como dice Cepeda Samudio, “no hay ternura en el Padre” (2017, p. 163) y esto es cierto en todas sus interacciones con los demás personajes. Ahora, con el personaje de la Muchacha se introduce el tema de la inevitable muerte del Padre. Al igual que Casandra vaticina la muerte del rey de Micenas, la Muchacha le advierte al Padre que lo van a matar (Cepeda Samudio, 2017, p. 167), pero su respuesta es la siguiente:

EL PADRE: Cuándo?

LA MUCHACHA: Cuando usted volviera aquí.

EL PADRE: Por qué no me mataron cuando llegué?

LA MUCHACHA: Esperarán a que se ponga oscuro.

EL PADRE: Tienen miedo: me tienen miedo: no se atreverán a hacerlo.

[...]

LA MUCHACHA: No es por la plata, a usted no lo odian por la plata: es por lo de la huelga.

[...]

EL PADRE: Pero quiénes son?

LA MUCHACHA: Todos: el pueblo entero. (Cepeda Samudio, 2017, pp. 167-168)

Como ya dije, la situación es comparable a la de Agamenón en la tragedia homónima. No solamente son figuras de autoridad cuya muerte es inevitable, sino que este final trágico es anunciado y establecido con anticipación a través de un personaje femenino. En la novela, es la muchacha quien tiene este rol y el Padre no le cree. En *Agamenón*, Casandra, la concubina que el rey trae de Troya, vaticina su propia muerte y la de él a manos de Clitemnestra, pero el coro de ancianos no la escucha:

Casandra.

Estrofa 4.a

¡Dioses! ¿Qué se está preparando? ¿Qué dolor nuevo es éste? ¡Desmedido, desmedido crimen se está tramando en este palacio! ¡Crimen insoportable para los amigos, crimen irremediable! ¡Y quien podría ayudar está lejos!

Corifeo. — No comprendo nada de esos vaticinios. En cambio, entendí los anteriores: era lo que dice a voces toda la ciudad.

Cassandra.

Antístrofa 4.a

¡Miserable! ¿vas a llevar a cabo eso? ¿Después de lavar en el baño al marido que compartía su lecho contigo...? ¿Cómo diré el final? ¡Pronto va a ocurrir! ¡Extiende su brazo con la mano ansiosa de herir! (Ag., 1100–1111)

Los personajes, entonces, enfrentan este final trágico de manera diferente. El Padre tiene conocimiento de lo que va a pasar, pero decide ignorar las advertencias a causa de su arrogancia y desprecio hacia la gente del pueblo y Agamenón ignora por completo lo que va a sucederle. De hecho, en su caso, podría pensarse que esa absoluta ignorancia de lo que haría su esposa proviene de una arrogancia parecida a la que el Padre posee al contradecir a su amante, pues Agamenón acaba de llegar victorioso de Troya y parece que se ha olvidado del sacrificio que hizo posible la guerra en primer lugar y le permitió realizarse como guerrero y completar su identidad como héroe. En adición, es aparente que espera que Clitemnestra lo haya olvidado también. En este orden de ideas, si bien sufren muertes distintas, ambos padres subestiman a quienes terminan derrotándolos y quienes lo saben son las amantes.

Por otro lado, ninguno de los dos padres debió regresar a su casa, a pesar de cuán distintas son ambas bienvenidas. Al Padre le habían dicho que no regresara (Cepeda Samudio, 2017, pp. 164-165) y aunque a Agamenón nadie le dijo que no volviera e incluso fue recibido con felicidad (Ag., 25-35, 784-789, 855-858), desde el inicio se sugiere que hay algo que él no sabe en su palacio (Ag., 36-39); esto que Agamenón desconoce le da un matiz distinto a su recibimiento, pues se puede inferir que tal bienvenida no es feliz por completo o no tan feliz como lo hace parecer Clitemnestra en su discurso a su marido. Al final, ambos varones son asesinados detrás de bambalinas (Cepeda Samudio, 2017, pp. 154-155, 183; Ag., 1343-1371, 1380-1390); esta violencia fuera de escena es típica de la tragedia, pero no tanto de la novela, lo que le concede una cercanía a *La casa grande* al género trágico. Ignorancia y conocimiento se convierten en dos caras del mismo destino trágico y el contraste entre ellas prueba que la muerte era inevitable en ambas obras, pues ni ignorancia ni conocimiento cambió el curso de su destino, del mismo modo en que ningún héroe trágico puede escapar el suyo. Respecto a este asunto, en “Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio”, Vergara Aguirre dice que en el capítulo “El Padre”:

Es donde más nítida se hace la tragedia, pues nada resulta más trágico que la presencia de un personaje cuya próxima muerte todos conocen, excepto él mismo. En la tragedia, el coro anuncia los sucesos trágicos que se aproximan. En este capítulo, todo el pueblo anuncia que van a matar al Padre. Nadie puede hacer nada para impedirlo, y el rumor de muerte sigue creciendo y lo envuelve todo, los envuelve a todos. (Vergara Aguirre, 2001, p. 79)

En ese sentido, la muerte de Agamenón también es absolutamente trágica, pues no solo Casandra anuncia su muerte justo antes de que ocurra, sino que, desde las palabras del vigía (Ag., 36-39), en las que él se refiere al silencio que debe mantener sobre los asuntos del palacio, y a lo largo de toda la tragedia, se va insinuando que algo fatal va a ocurrir, pero que nadie puede hablar libremente de eso, ya sea respecto al amante de Clitemnestra, el exilio de Orestes o, finalmente, el plan de venganza de la reina. En efecto, la mayor alusión a la muerte de Agamenón, antes de la predicción de Casandra, ocurre cuando él llega y su esposa lo convence de caminar por encima de una alfombra que ella puso especialmente para él.

Clitemnestra. — ¿Hubieras tú hecho a los dioses una promesa, de haber sentido algún temor, de hacer esto así?

Agamenón. — Desde luego, si alguien que bien lo hubiera sabido me hubiera explicado este rito.

Clitemnestra. — ¿Qué te parece que hubiera hecho Príamo, si este triunfo hubiera logrado?

Agamenón. — Estoy seguro de que hubiera marchado sobre bordados.

Clitemnestra. — No respetes, entonces, la humana censura.

Agamenón. — Tiene, no obstante, mucho poder la voz del pueblo.

Clitemnestra. — No es afortunado aquél a quien nadie envidia.

Agamenón. — No es propio de una mujer estar deseosa de discusión.

Clitemnestra. — También le está bien al dichoso dejarse vencer.

Agamenón. — ¿Tanto estimas tú la victoria en esta disputa?

Clitemnestra. — Hazme caso[,] concédeme de buen grado el triunfo. (Ag., 933-944)

En esta escena se anticipa la muerte del rey a manos de su esposa: él le “concede el triunfo” y se deja persuadir por ella. A su vez, la persuasión de la mujer se vale de la arrogancia del guerrero: ella menciona a Príamo, el rey de los vencidos en la guerra de la que Agamenón acaba de regresar, y le pregunta si él habría caminado sobre la alfombra o no. Así, Clitemnestra compara a ambos reyes, uno victorioso y el otro derrotado: si el derrotado hubiera ganado, él habría caminado sobre la alfombra, ¿por qué no habría de hacerlo quien realmente ganó la guerra? Después de eso, parece que no es muy difícil convencer a Agamenón y allí, en esa aparente pequeña derrota que él concedió a su esposa, la cual no se expone explícitamente como tal, empieza su caída real.

Esta clase de situaciones, en las que el personaje es ignorante de su propio destino, pero el espectador lo conoce, son comunes en la tragedia. Si bien Agamenón no sabía que iba a morir, la audiencia sí lo sabía, porque conocían el mito. Entonces, no se rompe la identidad entre el exterior y el interior de los personajes, sino que Esquilo hace un juego magistral en el que el implicado mayor no tiene ni idea de todos los dobles sentidos que se está perdiendo y que dan pistas de su muerte. Por su parte, Clitemnestra claramente no dice que va a matar a su marido, porque su ignorancia es parte del plan.

2.3 La (in)acción trágica de los padres

No obstante, hasta ahora solo me he referido a cosas que les sucedieron a los personajes (ambos son odiados y, en consecuencia, asesinados) y no he tenido en cuenta sus acciones. *Poética* de Aristóteles, como ya he mencionado, le da un lugar central a la acción en la tragedia y hace énfasis en que el héroe debe actuar. La tragedia gira alrededor de una acción y una de las cosas que define al carácter es que tome una decisión (buena) y la ejecute a través de palabras o *acciones*. En ese sentido, el personaje encarna la acción que ejecuta (y la virtud o el vicio que esta implica), de modo que él a su vez se convierte en un paradigma. Según Jung, en *El hombre y sus símbolos*, el paradigma es “una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico” (1995, p. 67). Así mismo, Winnington-Ingram dice, en *Studies in Aeschylus*, “‘character’ is derivative from motive; and motive is bound up with social values. It is not an individual as such, but an individual in society, that is characterized¹⁸” (1983, p. 96). De acuerdo con esto, el personaje clásico griego encarna una representación específica de cierto motivo, por lo que cabe preguntarse, ¿cuál es la acción de Agamenón?

Agamenón alude a dos decisiones específicas del personaje. La primera es el sacrificio de su hija Ifigenia en Áulide y la segunda ocurre cuando Agamenón camina por la alfombra en Argos. En la primera, el personaje se enfrenta a un dilema entre su rol político y su rol privado, él debe elegir la guerra o su hija. Al final, él decide sacrificar a su hija. Esta decisión podría contrarrestarse con varios puntos. En primer lugar, Artemisa demanda un sacrificio con el fin de hacer que los vientos fuesen favorables para ir a la guerra. Por eso, si el sacrificio

¹⁸ Aquí, “motivo” se puede leer como un sinónimo de “arquetipo”.

no ocurría, no habría guerra. Pero Agamenón ya había sido mandado a la guerra por Zeus. En la tragedia, el coro describe la razón por la que los hijos de Atreo habían sido enviados a Troya:

Coro. — Del mismo modo el poderoso Zeus, protector de quienes son hospitalarios, envía a los hijos de Atreo contra Alejandro por una mujer que lo ha sido de muchos maridos. Numerosos combates que extenuan los miembros —la rodilla apoyada en el polvo y rota la lanza en el preludio del sacrificio— impondrá por igual a los dánaos y a los troyanos. (Ag., 60-67)

Así, si un dios superior ya había “aprobado” la guerra, ¿por qué él tendría que obedecer a esta diosa y asesinar a su hija? En efecto, de los argumentos que Agamenón usa contra el sacrificio de Ifigenia, él no utiliza este, el cual es, en palabras de Winnington-Ingram, tal vez el más poderoso.

Ahora bien, el segundo punto de argumentación contra esta acción (que Clitemnestra menciona en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides) es que la guerra es para rescatar a Helena, la esposa de Menelao. ¿Por qué no es Menelao quien lidera la guerra y sacrifica a su hija para ir a Troya? Él debería ser el líder de la guerra y vencer contra los troyanos. No obstante, de acuerdo con Winnington-Ingram, Menelao ha perdido su honor y si bien participa en la guerra, la victoria y el liderazgo son de su hermano. De modo que, por ser el comandante, Agamenón debe hacer este sacrificio. Él lo hace, por lo que puede ir, ganar la guerra y regresar victorioso a su casa.

En ese regreso, ocurre su segunda decisión. Al llegar, Clitemnestra lo invita a entrar al palacio, no pisando el suelo, sino la alfombra que ella ha mandado a poner para su marido (Ag., 906-913). Él obedece, a pesar de varios argumentos que él mismo levanta en contra de pisar un objeto de mucho valor, por ejemplo, que es esta una acción arrogante y sacrílega, falta de sentido común (Ag., 914-931). Según Winnington-Ingram, Agamenón lo hace, puesto que su vanidad y arrogancia lo empujan a esa acción y puesto que, al fin y al cabo, él lo desea. Esta escena es importante, no porque esa sea la causa de su asesinato, sino porque allí demostró su arrogancia e impiedad, razones por las cuales también murió. Él es un rey victorioso que acaba de llegar a su palacio y Clitemnestra hace ver esta acción en una luz más positiva, al compararlo con Príamo. Es una clara manipulación en la que ella se

aprovecha de la vanidad de Agamenón para que él se sintiera merecedor de caminar sobre la púrpura, es decir, de demostrar de manera pública su victoria, la realización de su identidad como varón. Sin embargo, la escena tampoco está desligada del asesinato por completo. Con esa acción, Clitemnestra quería probar su superioridad intelectual y el carácter sacrílego de su marido. En efecto, él ya ha asesinado a su hija, ha derramado su propia sangre y ahora se pone al mismo nivel que los dioses y se atribuye la misma responsabilidad de la victoria que ellos. Asimismo, al mencionar a Príamo, Clitemnestra anticipa el sometimiento de Agamenón en sus manos, del mismo modo que el rey troyano fue sometido a manos de los griegos.

Dicho todo esto, se puede ver que las decisiones que Agamenón toma son en favor de su rol público frente a su rol privado. Es decir, él prefiere actuar como rey y guerrero antes que como padre y esposo¹⁹. Esto tiene sentido, por cuanto el varón representa y defiende los valores públicos. Su identidad yace en eso, ya que es a través de su rol político que él se convierte en héroe. Además, Winnington-Ingram añade que ambas decisiones están mediadas por la guerra, su principio y su final: “for Agamemnon exists, acts and suffers, in the context of war” (1983, p. 94). Como antes había mencionado, el personaje está imbuido de ciertos valores y motivos. En este caso, son los valores de la guerra, de modo que está en la naturaleza de Agamenón tomar partido por ella y no por su familia. Esto tiene que ver también con el prestigio del guerrero: por su relación con Menelao, el rapto de Helena es un insulto personal (han sido humillados) y debe obtener vindicación a través de una victoria en el campo de batalla, pues la humillación está relacionada con la cobardía y la forma de

¹⁹ Al mismo tiempo, Clitemnestra pone su rol privado, es decir, como madre, por encima de su rol público como reina, aunque esta posición haya sido provisional en un principio. Esto tiene que ver con que la mujer está confinada y dedicada al ámbito del hogar, mientras que el espacio del varón es el público. Por esto mismo el mandato tiránico de Clitemnestra en *Coéforas* es más chocante, pues al estar al mando, ya no como reina mientras vuelve el marido, sino como total poseedora del cargo, ella invadió un espacio que no le corresponde. Sally MacEwen habla de la relación de Clitemnestra con la *polis* y el *oikos*, al ser madre y reina a la vez: “Obviously, a woman king is unacceptable, perhaps even more so than tyranny itself, and so the *polis* has lost its way and is in chaos. [...] Female disruption of male territory and the irruption of the female into the *polis* as a sign of chaos are, then, the heart of this play” (MacEwen, 1990, p. 19, 21).

Ahora bien, cabe matizar esto, pues, aunque ella sí defiende los valores de la familia al vengar el sacrificio de Ifigenia, lo hace a costa del resto de su familia, ya que no solo asesinó a su marido (lo cual, en parte va en contra de su hogar), sino que también exilió al hijo varón y confinó a su otra hija en el palacio. En este orden de ideas, se puede pensar que Clitemnestra tiene una suerte de jerarquía de la importancia de los miembros de su familia y su hija Ifigenia está en un lugar superior que los demás hijos y el esposo.

demostrar valentía era con guerra. Así, como esta es su naturaleza de guerrero y rey, él desea la guerra y, según Winnington-Ingram, la desea hasta el punto de asesinar a su propia hija. Igualmente, cuando decide caminar por la alfombra, no solo es por la persuasión de Clitemnestra, sino porque él quiere reafirmar su posición de vencedor frente a un Príamo derrotado.

Por su parte, es importante saber qué acción lleva a cabo el Padre, siendo él una representación de ciertos motivos expresados en dicha acción. Entonces, ¿qué hace el Padre en *La casa grande*? Aquí, es necesario retomar lo que expuse sobre el género novela. Si bien la acción es lo más importante en una tragedia, pues es su punto central y a partir del cual toda la obra se desarrolla, la novela, y en especial, esta novela, no necesariamente hace lo mismo. Como ya escribí antes, pienso que *La casa grande* puede leerse como una de las categorías que Lukács propone, el tipo en que el alma del individuo es más ancha que el mundo. Sin embargo, me atrevería a decir que esto solo funcionaría en el caso del Hermano, el cual exploraré en su respectivo capítulo. Esto se debe a que los demás capítulos no se leen exactamente como novelas. Más bien pareciera que cada capítulo fuese un género literario distinto. De hecho, el capítulo del Padre es bastante parecido a una obra de teatro, por la abundancia de diálogos y las descripciones que solo aparecen como anotaciones para una presentación en escena.

Así las cosas, no creo que haya una acción específica que el Padre lleve a cabo para llegar a su destino, que es la muerte a manos del pueblo. En efecto, la única acción importante a la que la novela alude es cuando el Padre testifica contra el pueblo, pero incluso allí, él lleva a su hija mayor para que testifique con él y parece que esta acción fuese más de la hija que de él:

Durante los cuatro días que duró el juicio no dijiste nada. Ni siquiera después. Nos enteramos porque el odio del pueblo se nos metió en la casa como un olor caliente y salobre. [...] Parece que al principio nadie creyó en el pueblo que el Padre sería capaz de hacerlo. Pero cuando te vieron entrar con él supieron que sí lo haría. Durante cuatro días, en la mañana y en la tarde, se enfrentó con todos y a cada uno los acusó hasta que los declararon culpables. (Cepeda Samudio, 2017, p. 152)

Como se puede ver en la cita, la acción de acusar a los huelguistas por parte del Padre solo fue posible por la presencia de su hija mayor, de modo que su acción es un poco compartida

y dependiente de ella. En ese orden de ideas, me parece que más que actuar, la figura del Padre está en la novela por su poder y su autoridad. El Padre es una figura observada. Su personaje está constituido por lo que otros piensan de él y parece que lo que piensan de él se refiere solo a su poder. Él es el arquetipo de Dios, que significa ley, norma, en muchos casos, ejercida de manera violenta. El Padre es la autoridad por la autoridad misma, sin ejecutar acción alguna, porque su rol es, sobre todo, estar ahí para infundir temor, ira o admiración en los otros personajes.

En efecto, su interioridad tampoco es un aspecto al que la novela le ponga atención. Ningún momento de la novela abre espacio para que el lector pueda acercarse a la interioridad de este personaje, pues casi todo lo que se sabe del Padre proviene de lo que otros personajes dicen de él. Las únicas oportunidades en que este personaje habla suceden en el capítulo homónimo y son conversaciones cortantes entre el Padre y su amante, la Muchacha, a través de las cuales no se puede ver mucho más que la arrogancia y el despotismo del Padre a causa de su seguridad en su propio poder sobre el pueblo. Él es autoridad absoluta sobre el pueblo y ellos le tienen miedo. Por lo tanto, según él, ellos no serán capaces de asesinarlo. La Muchacha intenta refutarle que el pueblo lo odia, pero el Padre está convencido de que su temor es mayor que su odio. En ese sentido, él confía en que el temor que su figura impone sobre el pueblo lo protegerá de ellos. Tal vez, en un sentido trágico, este sería su error, su *hybris*: confiarse del miedo del pueblo y no protegerse contra su muerte violenta.

Por otro lado, en la novela ocurre un mecanismo de silenciamiento de las “manchas” o “vergüenzas” familiares, específicamente, el embarazo de la hermana. Si volvemos a la escena en la que el Padre la golpea (Cepeda Samudio, 2017, p. 141), se puede ver que toda la familia está en la casa y todos son testigos de la escena que padre e hija protagonizan. Sin embargo, nadie dice nada. De hecho, en ningún momento de la novela se dice de modo explícito que la Hermana está embarazada o que el padre de este bebé es un soldado o se habla del rol del Padre en la masacre, que es el final trágico del pueblo. En este primer momento para el lector y en el resto de la novela, estos personajes interactúan en silencios y cosas no dichas, lo cual también contribuye al final trágico de la familia o, por lo menos, al sentido de inevitabilidad del final trágico, ya que ellos no hablan porque son conscientes de la inutilidad de comunicarse y de cómo estaban derrotados hablaran o no. Así, el sentido de

inevitabilidad que antes había mencionado en referencia a la masacre también permea a la familia, pues ellos están atrapados en un ciclo de odio y de sangre y aquellos personajes que intentan salir de este una y otra vez, terminan fracasando, como si el mero intento de escapar fuese inútil.

2.4 Clitemnestra como figura de autoridad y dominio

Pues bien, se puede hacer una segunda comparación, tal vez más interesante, con Clitemnestra. Primeramente, es necesario reconocer a Clitemnestra como una figura de autoridad en la trilogía. Ella es quien ejerce justicia con su propia mano, planea y ejecuta el asesinato de su marido. A partir de allí, en *Coéforas* es presentada como una tirana, cuya autoridad no se debe cuestionar bajo ningún motivo. Esta autoridad, no obstante, es desafiada por sus propios hijos, así como ocurre entre el Padre y la Hermana y el Hermano, si bien ellos no llegan al extremo de asesinarlo, pues es el pueblo quien lo hace. En efecto, a pesar de ser mujer, Clitemnestra se presenta con la misma fuerza que cualquier otro héroe trágico masculino y, en ese sentido, ella tiene más autoridad que su propio marido²⁰.

Ahora bien, este aspecto se puede pensar de la siguiente manera: Agamenón es varonil y masculino en la decisión de sacrificar a su hija por la guerra – pues da la prioridad a su rol como guerrero y rey, menoscabando su función como padre protector –, pero cuando regresa victorioso de Troya, el cual debería ser el momento culmen de su virilidad, se convierte en una figura feminizada frente a una Clitemnestra masculina y vengativa a causa de, en menor grado, su ignorancia sobre los planes de venganza de su esposa y, en mayor grado, por la escena de la alfombra púrpura que ya fue mencionada. En *Agamenón*, cuando el rey regresa a su palacio, Clitemnestra lo recibe con exclamaciones de alegría, un largo discurso sobre cuán fiel había sido ella mientras esperaba que Agamenón regresara y una alfombra púrpura para que él caminase sobre ella por el honor de haber obtenido la victoria en la guerra. Retomemos la llegada de Agamenón desde otro punto de vista:

Agamenón. — [...] Por lo demás, no me trates con esa molicie, con modos que son apropiados para una mujer, ni, como si fuera un hombre bárbaro, abras tu boca con

²⁰ En este sentido, Clitemnestra podría pensarse como un personaje que alcanza y asume el arquetipo masculino, mientras que la Madre de *La casa grande* no es capaz de hacer lo mismo. Por el contrario, la Madre queda atascada en su rol cuasi invisible dentro de la familia y no posee atisbo alguno de autoridad.

aclamaciones con la rodilla en tierra en mi honor, ni provoques la envidia tapizando de alfombras mi senda. Con eso sólo a los dioses se debe rendir honor, que a mí no deja de darme miedo, siendo sólo un mortal, caminar sobre esa belleza bordada. Quiero decirte que, como a un hombre, no como a un dios, me des honores. Sin necesidad de alfombras ni bordados, mi fama grita, y el tener sentimientos sensatos es el máximo don de la deidad. Hay que estimar hombre dichoso sólo al que ha acabado su vida con una grata prosperidad. Yo tendría seguridad de conseguirlo, si en todo me fuera bien como hasta ahora.

[...]

Clitemnestra. — ¿Qué te parece que hubiera hecho Príamo, si este triunfo hubiera logrado?

Agamenón. — Estoy seguro de que hubiera marchado sobre bordados.

Clitemnestra. — No respetes, entonces, la humana censura.

Agamenón. — Tiene, no obstante, mucho poder la voz del pueblo.

Clitemnestra. — No es afortunado aquél a quien nadie envidia.

Agamenón. — No es propio de una mujer estar deseosa de discusión.

Clitemnestra. — También le está bien al dichoso dejarse vencer. (Ag., 918-942)

En este pasaje, Agamenón se muestra inicialmente temeroso de los dioses, como un hombre virtuoso o un héroe debe ser. Al mismo tiempo, Agamenón pierde autoridad frente a su mujer al dejarse convencer de algo que había dicho que no haría, aunque se puede pensar que sí quería caminar sobre la alfombra desde el inicio. En ese momento en que Clitemnestra supera a su marido en lo que parece a primera vista una conversación cotidiana entre marido y mujer, pero que realmente está revelando quién tiene el poder en la relación, si bien Agamenón no entiende el diálogo. Dado que Agamenón no es quien está en el poder – de manera literal y metafórica, pues Clitemnestra actúa más como rey que él –, su posición como varón también se ve afectada. Entonces, el esposo queda feminizado, mientras que la esposa se masculiniza.

En ese orden de ideas, la figura autoritaria del Padre, quien tiene el poder y es capaz de infundir temor en otros, se acerca más a Clitemnestra que a Agamenón. A este respecto, Palacios, en su artículo “Poder y terror en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Una lectura de la modernidad en Colombia” (2014), explica que tener poder equivale a ser capaz de “dar” muerte, en cuyo caso Clitemnestra, la asesina de su marido, tiene más poder y es, por lo tanto, la figura con mayor autoridad en la casa de los Atridas. Agamenón siembra el

odio en Clitemnestra, pero es ella con su venganza que esparce ese odio al resto de la familia y lo condena a consumirse en él, del mismo modo que el Padre lo hace en su propia casa y en el pueblo entero. No obstante, cabe hacer la salvedad de que incluso con esta cercanía, Clitemnestra actúa más que el Padre y, por supuesto, más que su marido. De nuevo, la acción toma lugar central en la tragedia y, en particular, la acción de *Agamenón* es el asesinato del rey, llevada a cabo por Clitemnestra. Mientras tanto, el Padre y Agamenón están allí como figuras de autoridad que son desafiadas y derrotadas, como esa ley que se debe derrocar, pues ya no puede sostenerse.

Finalmente, surge una tensión y una pregunta: ¿cuál de los dos personajes trágicos se acerca más al Padre de la novela? Uno de ellos (Clitemnestra) es quien representa mejor la autoridad del arquetipo del padre, pero el otro (Agamenón) expone mejor la calidad de ser autoridad para otro, como una suerte de pasividad que viene de tener tal poder, el cual no es cuestionado en Agamenón por ser varón. Recordemos que el propósito de este trabajo no es empujar a los personajes, sean trágicos o novelescos, a cumplir con exactitud el arquetipo. De hecho, una de las características que Jung da del arquetipo es que los contenidos de un carácter arquetípico son manifestaciones de procesos en el inconsciente colectivo (1953, p. 156). Por eso, toda interpretación de un arquetipo queda en *as-if*, en especulación, en un mero acercamiento al centro del significado inconsciente.

Así, se puede concluir que el Padre, Agamenón y Clitemnestra representan el arquetipo del padre. Cada uno de ellos constituye una interpretación distinta de este arquetipo y, por lo tanto, comparten ciertas características básicas, como la autoridad y el dominio. Sin embargo, al ser interpretaciones, cada personaje toma un matiz distinto del mismo momento del arquetipo. En efecto, los tres personajes tienen un momento de autoridad absoluta: el Padre al inicio de la novela, Agamenón al volver de la guerra de Troya y Clitemnestra al matar a su esposo. Y estos tres momentos de victoria son rápidamente reemplazados por una derrota contundente por un enemigo inesperado: el Padre es asesinado por el pueblo; Agamenón, por Clitemnestra, y ella, por Orestes²¹.

²¹ Este motivo del padre cuyo destino es ser asesinado aparece también en *Totem y tabú y otras obras* (1975) de Freud.

3. LA HERMANA: PERSONAJE ARQUETÍPICO

La familia de *La casa grande* abarca dos generaciones de hijos, pero mi trabajo se enfocará sobre todo en los hijos del Padre, es decir, los hijos entre los que se encuentran la Hermana y el Hermano. Sobre esta primera generación de hijos, la novela tiene dos capítulos, “La Hermana” y “El Hermano” y dice de forma explícita que la relación de estos hermanos es incestuosa (Cepeda Samudio, 2017, p. 146). Por su parte, *Orestíada* presenta un par de hermanos que son comparables a los de la novela escogida. Orestes ha sido enviado al exilio por su madre (Ag., 862-886), mientras que Electra se ha quedado en el palacio con ella, pero vive prácticamente como una prisionera (Ch., 445-449). Es evidente que los dos se oponen a la autoridad de Clitemnestra y defienden los derechos del padre asesinado.

En este capítulo me enfocaré en el capítulo “La Hermana”, el cual es bastante peculiar, porque parece narrado de una manera muy cercana al flujo de conciencia, pero no ocurre desde la conciencia de la Hermana, quien sería la protagonista de este capítulo, sino desde la conciencia de una hermana de la protagonista. Si bien los únicos hijos del Padre que reciben un “nombre”, es decir, cuyo rol en la familia se reconoce con la letra inicial en mayúscula, son la Hermana y el Hermano, ellos tienen otras hermanas. La novela nunca deja explícito cuántas hijas tiene el Padre, pero existe especulación que afirma que son cuatro hermanas, de las cuales, la Hermana es la menor y la que más se destaca. Asimismo, está otra hija que se destaca bastante: la hermana mayor. Ella pretende continuar el legado del Padre y es la única que, en vez de temerlo o desafiarlo, elige “el cariño” frente al miedo de los otros hermanos (2017, p. 151) y se opone a los otros dos hermanos, debido a que ellos desafían la autoridad que ella pretende perpetuar. Es interesante que, al igual que el Padre, lo que el lector aprende de la familia es a través de los ojos de una de las hermanas, otro personaje que no se desarrolla en la novela. Como el Padre, el lector las ve de manera indirecta: son observadas por otro a quien sí podemos acercarnos. Así, no tenemos acceso a la interioridad de las hermanas que protagonizan la novela, pero sí a la interioridad de una hermana que nunca más vuelve a aparecer y cuya importancia se reduce a ser testigo del odio de su familia.

Respecto a la divergencia entre la interioridad y exterioridad de los personajes, Bajtín explica que:

La integridad épica del hombre se descompone en la novela también por otras líneas: aparece una importante divergencia entre el hombre externo y el interno, como resultado de lo cual se convierte en objeto de la experiencia y representación [...] la subjetividad del hombre; aparece la diferenciación específica de los aspectos: el hombre para sí mismo y el hombre a los ojos de los demás. (Bajtín, 1986, p. 551)

Esto es exactamente lo que ocurre con la Hermana de *La casa grande*. Aunque el Hermano es el único personaje a cuya interioridad podemos acceder, todos los personajes se presentan como “observados” o vistos por otro y esto tiene particular énfasis en el personaje de la Hermana, de modo que ella está dividida entre su ser interior y el exterior, aunque el lector no pueda adentrarse en su interioridad.

3.1 Complejo de la madre en la hija

Antes de empezar un análisis más profundo de la Hermana, es necesario retomar algunos detalles ya mencionados sobre el arquetipo y centrarlos en la figura de la hija. Como sabemos, el arquetipo es una posibilidad de representación dada a priori y, por lo tanto, no se rige por una fórmula, sino que va tomando diversas características de acuerdo con el contexto en el que sitúe el arquetipo. Dicho esto, no encontré mucha bibliografía respecto al arquetipo de la hija, excepto en relación con el arquetipo de la madre, en parte, puede ser, porque la hija es una madre a futuro. En *Archetypes and the Collective Unconscious*, Jung describe las características principales del arquetipo de la madre:

The qualities associated with [este arquetipo] are maternal solicitude and sympathy; the magic authority of the female; the wisdom and spiritual exaltation that transcend reason; any helpful instinct or impulse; all that is benign, all that cherishes and sustains, that fosters growth and fertility. The place of magic transformation and rebirth, together with the underworld and its inhabitants, are presided over by the mother. On the negative side the mother archetype may connote anything secret, hidden, dark; the abyss, the world of the dead, anything that devours, seduces, and poisons, that is terrifying and inescapable like fate. (Jung, 1968, p. 82)

Así, pues, la madre puede ser amorosa y terrible a la vez. Ella es la fuente de vida, el lugar de nacimiento y, al mismo tiempo, ella tiene el poder de devorar y consumir. Sin embargo, el arquetipo no puede tomarse como si fuera una única manifestación concreta. El arquetipo

siempre depende de su contexto (Jung, 1968, p. 80), a partir del cual puede tomar muchas formas diversas. Ahora bien, Jung habla específicamente del efecto que la madre tiene sobre sus hijos y lo llama el complejo de la madre, el cual pertenece al inconsciente individual. En este capítulo, hablaré de ese complejo en la hija, pues este expresa una relación más particular entre madre e hija, la cual se puede observar también en las obras literarias que analizo. Cito:

In the daughter the mother-complex leads either to a hypertrophy of the feminine side or to its atrophy. The exaggeration of the feminine side means an intensification of all female instincts, above all the maternal instinct. The negative aspect is seen in the woman whose only goal is childbirth. (Jung, 1968, p. 87)

El tipo de hija descrito se enfoca en los hijos de tal forma, que su propia personalidad y todo lo que la rodea pierden importancia. En efecto, Jung escribe que entre más pierda conciencia de su propia personalidad, la hija tendrá mayor fuerza de voluntad (1968, p. 88). Este aspecto del complejo de la madre en la hija se puede ver un poco en la hermana mayor. Después de la muerte del Padre y la Hermana, ella dedica toda su vida a criar a los Hijos con el fin de continuar el legado del Padre en ellos:

Pero no estás derrotada. Esto lo saben ellos [los Hijos], lo supieron desde cuando comenzó la lucha: que no podrían derrotarte nunca: que sería implacable, constante, inacabable porque tú no los dejarías vencerte. [...] Los has criado en esta casa, entre nosotros y entre nuestra gente, imponiéndolos, comiendo de nuestra comida y respirando nuestro olor, para enseñarles primero que son parte nuestra, y luego los has esperado crecer pacientemente para probarles que la familia perdurará, que perduraremos, quiéranlo o no, en ellos. (Cepeda Samudio, 2017, pp. 149-150)

Más adelante, el lector nota que esta lucha de la hermana mayor por criar a los Hijos era imparable, incluso cuando ellos le sacaron los ojos:

Fue necesario que crecieran y te sacaran los ojos. Necesario que también la sangre de [la Hermana] haya resbalado voluntariamente por sus muslos y que la casa se llenara con el húmedo olor del descuartizamiento. Necesario quebrantar lo que creías haber reconstruido para saber que la sangre y el nombre perdurarán, no en el sosiego sino en la ira y la furia de la sangre y el nombre. Necesario cerrar tu cuerpo y apaciguar tu piel para que nada pudiera distraerte de la misión de criarlos. [...] criarlos: capacitarlos para que la sangre del Padre y el nombre del Padre perduren [...]. (Cepeda Samudio, 2017, pp. 158-159)

En estos fragmentos es evidente el fervor con el que la hermana mayor decidió criar a los Hijos, a pesar de que ellos eran sus sobrinos y no sus hijos, lo cual es una forma de la

maternidad. No solo eso, esta crianza se describe como una misión, como una necesidad, con el fin de perpetuar el nombre del Padre, lo cual también puede verse como una forma de paternidad, en la continuación de los valores establecidos por el Padre. Así que, la misión de la hija tiene que ver más con el Padre que con los Hijos. Ellos son un medio de conservación de los valores del Padre. Por otro lado, la última cita en especial hace hincapié en la necesidad de que todo ese odio consumiera a la familia, desde el Padre hasta los Hijos. Entonces, no se trata aquí tanto de un asunto de inevitabilidad, sino también de necesidad. No solo son inevitables los eventos que llevaron al final de *La casa grande*. También se hicieron absolutamente necesarios.

Volviendo al asunto del complejo de la madre en la hija, es posible preguntarse, ¿qué tanto puede haber de este complejo de la madre en las hijas, si la Madre es una figura por completo vacía de autoridad, ahogada por la presencia del Padre? Es aparente, en cambio, que las hermanas son influidas por el Padre. Esto es evidente, en particular, en uno de los otros efectos de este complejo. Jung lo describe así:

This kind of daughter knows what she does not want, but is usually completely at sea as to what she would choose as her own fate. All her instincts are concentrated on the mother in the negative form of resistance and are therefore of no use to her in building her own life. (1968, p. 91)

Este tipo de hija es la Electra de Esquilo. Electra odia a Clitemnestra y quiere que Orestes vuelva del exilio para vengar la muerte de su padre: “¡Que venga aquí Orestes —te ruego— por una fortuna feliz!” (*Ch.*, 140). Además, la hija está en constante comparación con la madre: ella quiere ser todo lo que Clitemnestra no es: casta, piadosa (*Ch.*, 143), buena. Más adelante, Jung profundiza en el rol de la madre, “the mother as representative of the family (or clan) causes either violent resistances or complete indifference to anything that comes under the head of family, community, society, convention, and the like (1968, p. 91). Con claridad, podemos ver que el caso de *Coéforas* es la resistencia frente a la autoridad de Clitemnestra. Esto no tiene que ver solamente con el asesinato del padre y lo que Electra ve como una traición a la familia y usurpación del poder, sino que también se relaciona con el hecho de que Clitemnestra es mujer. “*Oikos, Polis and the Question of Clytemnestra*” de Sally MacEwen, dice que Clitemnestra como madre y vengadora del sacrificio de la hija defiende el *oikos*, mientras que Agamenón defiende la *polis*. En ese caso, y en casi todos los

casos, el ámbito público le pertenece al varón y el privado, a la mujer. Sin embargo, cuando Clitemnestra mata a Agamenón, ella se apropia del ámbito público también, pues, aunque había sido reina suplente mientras su marido estaba en la guerra, se podía entender que este era un rol transitorio, por lo que el trono le perteneció por completo solo con la muerte de Agamenón. El problema es que el espacio de ella debería ser el privado, de modo que Clitemnestra es una “extranjera” en el espacio público. No le pertenece y, por eso es rechazada por la hija. Asimismo, esta es la razón fundamental por la que Orestes, el hijo varón y heredero al reino, debe volver a casa y retomar el espacio público para lo masculino.

3.2 Rechazo y aceptación del padre: momentos del arquetipo del hijo

Existe, entonces, una posición unificada en Electra y Orestes frente a la autoridad de la madre tirana, mientras que las hermanas y el Hermano están divididos en su posición frente al Padre, pues una lo acepta (y se identifica con él) y los demás lo rechazan. Para efectos de la comparación, en este capítulo consideraré, por una parte, a Electra y, por otra, a las hermanas de *La casa grande*. Electra defiende los valores de Agamenón, pues lo ve como un héroe injustamente asesinado y, a la vez, rechaza la autoridad de Clitemnestra, por asesinar al padre, corromper la casa y ser mala madre. En ese sentido, ella es un momento del arquetipo jungueano del hijo, en el que ella se identifica en el padre y, por lo tanto, defiende lo que él es, sus valores y sus acciones.

En el caso de las hermanas, al tener una sola figura de autoridad, una defiende la autoridad del Padre y la otra la rechaza, como dos caras de la misma moneda. En ese orden de ideas, aunque el objeto de rechazo y el de defensa sean distintos para Electra (ella rechaza a la madre y defiende al padre), las hermanas de la novela se identifican con ella respecto a la relación con la autoridad²². Así, cada hermana es un momento distinto de la relación con el Padre. La mayor, como Electra, es el respaldo que proviene de la identificación con el Padre y la defensa de su autoridad²³. En cambio, la menor es el momento de negación del Padre, lo cual es un intento fallido, precisamente porque, aunque ella es un individuo independiente de

²² Más allá de amoldar los personajes de la novela a los de la trilogía trágica, el punto de estas comparaciones es analizar las similitudes y diferencias en las dinámicas de poder dentro de ambas familias. Por eso, el objetivo no es encontrar un equivalente de cierto personaje en la tragedia, sino ver el movimiento de la comparación de un personaje a otro.

²³ Véase Palas Atenea en *Euménides*.

su padre, ella también es parte de él, de modo que negarlo a él es negarse a sí misma de cierta manera. En *Tótem y tabú y otras obras* (1975), Freud explica la lucha de los hijos: está atrapado entre la culpa por desafiar al padre y el deseo de ponerse en su lugar. A pesar de que la novela nunca sugiere que la Hermana quisiera tomar el lugar del Padre, sí es claro que quería sacarlo de su lugar de autoridad, lo que la llevó a tomar una acción de desafío frente a él. Esta posición de desafío, de acuerdo con Jung, es posible porque el padre es ajeno a ella, *otro*, distinto de ella:

The woman who fights against her father still has the possibility of leading an instinctive, feminine existence, because she rejects only what is alien to her. But when she fights against the mother she may, at the risk of injury to her instincts, attain to greater consciousness, because in repudiating the mother she repudiates all that is obscure, instinctive, ambiguous, and unconscious in her own nature. (Jung, 1968, p. 99)

En efecto, esta mujer que desafía al padre es la Hermana, no solo porque el Padre es ajeno a ella, sino porque como hija, ella forma parte de él. Podría decirse que no al mismo nivel de reconocimiento que habría entre la Madre y la Hermana, pero es imposible afirmar esto por la poca importancia que tiene la Madre en la novela.

Así las cosas, la Hermana desafía al Padre y este desafío suyo no es explícito durante las primeras páginas del capítulo homónimo: el Padre llega apresurado a la casa y golpea a su hija con la espuela de su correa. Más adelante en la novela, se hace evidente ella ha quedado embarazada de un soldado, por lo que su padre se siente deshonrado. Su provocación es pasiva e inútil, pues el Padre la casa con un familiar y la manda lejos, donde ella tiene tres hijos. Luego, el Padre mata a su esposo y eventualmente ella muere también. De nuevo podemos mencionar que este desafío es inútil en parte porque la Hermana está rechazándose a sí misma al rechazar la autoridad al Padre y también porque la autoridad de su Padre es absoluta y solo puede derrotarse con la muerte. Así, el pueblo derrota al Padre al asesinarlo e, incluso, ese asesinato solo es posible por la arrogancia del Padre mismo, quien no creyó que el pueblo sería capaz de hacerle daño y no se protegió contra el ataque.

Del mismo modo, Electra se rebela de manera silenciosa e inútil: su rechazo a la autoridad de la madre nunca se traduce en una acción concreta, sino que ella se queja de Clitemnestra,

llora la muerte de Agamenón y espera el regreso de Orestes para que sea él quien ejecute la venganza en nombre del padre. Esto es claro en las líneas 142 a 148 de *Coéforas*,

Estas son las plegarias en nuestro favor. Para los culpables, yo digo, padre, que se presente un vengador tuyo y que, con justicia, a los que mataron, se lo haga pagar con la muerte. [...] Para nosotros, en cambio, envía aquí arriba bienes con ayuda de las deidades, la tierra y la justicia vengadora.

Aquí se puede ver que Electra quiere prolongar el legado del padre, como la hermana mayor de *La casa grande*, cuyos esfuerzos son igualmente inútiles. Empero la hermana mayor, a diferencia de Electra, no se deja consumir por sentimientos de dolor ante la muerte del Padre e intenta criar a los Hijos de la Hermana con sus valores, a fin de que ellos siguieran el legado del Padre. No obstante, los Hijos terminan sacándole los ojos a la hermana mayor (Cepeda Samudio, 2017, pp. 158-159), haciendo esa rebeldía tal vez más efectiva que el embarazo de la Hermana y, al mismo tiempo, más inútil, porque el hecho solo probó la imposibilidad de escapar de su destino, para el cual habían sido criados: perpetuar el odio del Padre.

3.3 Inevitabilidad del destino fatal

Ese sentido de inevitabilidad o de imposibilidad de escapar el destino aparece tanto en la tragedia como en la novela. En la tragedia, el asunto es bastante evidente. El héroe trágico no puede escapar el destino que los dioses han establecido para él. Incluso si actúa para escapar su destino, como es el caso de Edipo, o si decide obedecer a los dioses, como hace Orestes, el héroe siempre terminará de la manera que los dioses han designado. Por su parte, en la novela, particularmente, el tipo de novela cuyo individuo tiende más hacia la reflexión que la acción, el fracaso también es inevitable, pero de una manera distinta. Lukács dice que la novela es la epopeya del mundo sin dioses y, en efecto, esa es la gran diferencia entre el fracaso trágico y el novelesco. Cuando en la tragedia, el héroe quiere cambiar su destino o no quiere cumplirlo, los dioses intervienen. Mientras tanto, la novela no tiene dioses que guíen (para bien o para mal) a los hombres, de modo que ellos quedan con la libertad y la responsabilidad de encontrar su destino y cumplir su autorrealización. Por eso, cuando este tipo de hombre que no actúa mucho, sino que más bien vacila, su acción termina siendo un fracaso porque él mismo se da cuenta de la inevitabilidad de este y decide no actuar o, porque

su acción no fue lo suficientemente fuerte como para tener un efecto en ese desencuentro entre su ideal interior y la realidad externa.

3.4 Los Hijos como extensión de la Hermana

Ahora bien, los hijos de la Hermana son considerados como una repetición o extensión de la Hermana misma y el Hermano, justamente porque también están atrapados en un tiempo mítico en el que todo es cíclico e inevitable, sea porque todo haya ocurrido ya o esté a punto de ocurrir. La novela termina con este diálogo y establece el destino trágico en la derrota que los Hijos reconocen:

-No sabría decir si es justo o no: era inevitable: eso sí lo sé: que era inevitable.

-Es que si no hablamos ahora nos va a llenar el odio y entonces también estaremos derrotados.

-De todas maneras estamos derrotados.

-Sí, de todas maneras. (Cepeda Samudio, 2017, p. 258)

Entonces, el sentido de derrota y la inevitabilidad del fracaso aumenta, sobre todo, porque es el final de la novela. *La casa grande* ha llegado a su final y los personajes no han podido escapar del ciclo de odio que los tiene atrapados desde el principio: para el pueblo, ni siquiera el asesinato del Padre los liberó, porque finalmente ya la masacre había ocurrido, y para la familia, la muerte del Padre y el desgaste de la hermana mayor en su esfuerzo por mantener los valores del Padre no cambian que los valores del Padre en efecto hacen parte ya de la familia y que no pueden superarlos ellos, incluso los Hijos, que no lo conocieron.

A su vez, como había dicho antes, en la novela ocurre un proceso de búsqueda de identidad por parte del individuo, el cual puede ser exitoso o no. Es claro que el caso de *La casa grande* es el fracaso inevitable, porque la falta de acción o la repetición de acciones inútiles no hace más que mantener a los personajes en este ciclo mítico de desesperanza, en el que parece que ni siquiera los personajes pueden transformarse. Ellos aparecen cansados y derrotados desde el primer capítulo que introduce a la familia (“La Hermana”) y hasta el último capítulo en el que aparece esta generación de hermanos (“El Hermano”), los personajes continúan cansados y derrotados. La Hermana fue el único personaje que intentó luchar contra el ciclo de odio, pero su muerte fue su fracaso y, con su muerte, aumentó el fracaso del resto de la familia.

Finalmente, el capítulo de “Los Hijos”, aunque permeado por la derrota y su inevitabilidad, es al mismo tiempo una suerte de nuevo comienzo después del horror y la sangre: la Hermana de esta tercera generación está embarazada y los hijos todos concuerdan en que su victoria es estar vivos frente al Padre muerto (Cepeda Samudio, 2017, p. 257) y ellos ven la muerte de su madre, no como una derrota, sino como una victoria frente al Padre: “La madre era fuerte. No fue vencida. Cada día de su vida fue una protesta y cada día de su muerte es una victoria” (Cepeda Samudio, 2017, p. 252). Del modo análogo, Trousdell señala en “Tragedy and Transformation” (2008), que *Euménides*, la última tragedia de la trilogía de Esquilo, despeja la atmósfera de venganza y sangre que había abrumado las otras dos tragedias. En efecto, *Euménides* termina, no como una tragedia en términos aristotélicos (con el paso de fortuna a infortunio y viceversa), sino que termina como un nuevo comienzo, con cierto aire de esperanza tanto para la familia de los Atridas como para las nuevas diosas que han sido transformadas de Furias a Euménides, cuando Atenea les cambia el nombre y establece que serán protectoras de Atenas.

4. EL HERMANO: PERSONAJE ARQUETÍPICO

El personaje de Orestes de *Orestíada* y el Hermano de *La casa grande* representan el arquetipo del hijo en dos momentos distintos. Para explorar la relación de ambos hijos con sus respectivos padres, es necesario hablar de algunas características del arquetipo del hijo y cómo este funciona en las tragedias y la novela.

4.1 Arquetipo del hijo

De acuerdo con Jung en *Archetypes and the Collective Unconscious*, el hijo significa, en un primer momento, futuro; él es quien trae completitud, razón por la cual se puede identificar con un círculo (1968, p. 164). A su vez, el hijo debe pasar por un proceso que reconocemos como individuación. En la novela, el Hermano llega a ser un individuo. De hecho, es el único personaje que va en un camino de individuación del modo novelesco, ya que él es, en mi opinión, el único personaje propiamente novelesco según el modelo de novela de reflexión de Lukács. Sobre este aspecto profundizaré más adelante.

Otra característica del arquetipo del hijo es haber sido abandonado a una edad temprana (Jung, 1968, p. 167). En ambas obras este abandono ocurre. A pesar de no saber qué edad tenía Orestes, sabemos que era todavía un niño cuando fue enviado lejos con un huésped para protegerlo de los “cuentos malintencionados” de otras personas sobre Clitemnestra (Ag., 865-880). Por su parte, el Hermano fue enviado a un colegio extranjero cuando cumplió los 12 años (Cepeda Samudio, 2017, p. 246).

Así las cosas, es necesario mantener la comparación de Orestes no solo con el Hermano, sino también con Electra. De entrada, la rebeldía de Orestes es mucho más explícita que la de Electra, pues él sí desafía de manera radical a su madre y la asesina, mientras que Electra se queda en la crítica hacia Clitemnestra. Pero cabe destacar que el matricidio es primero un mandato del dios Apolo y que, hasta el último momento, Orestes le dice a Píldes: “¿qué hago? ¿Debo sentir escrúpulos de matar a mi madre?” (Ch., 899). Así que su odio tal vez no

es absoluto o simplemente no está tan convencido de cometer uno de los peores crímenes en nombre de Agamenón. No obstante, aunque el matricidio lo libera de un posible castigo por parte de Apolo, él no escapa del ciclo de odio y las Erinias lo persiguen para matarlo y vengar la mancha de sangre que ahora recae sobre él (*Ch.*, 1048-1063). Al final, Orestes solo es liberado y limpiado de su mancha con ayuda de Apolo y Atenea. De todas formas, la familia queda condenada, ya que no continúa después de él.

Dicho todo esto, podemos observar que el momento arquetípico que Orestes encarna es la derrota del padre o, en este caso, la derrota de la madre, a través del asesinato de ella. Sin embargo, como ya había mencionado en el capítulo anterior, esta victoria de Orestes es también un fracaso: él ha cometido un crimen contra su propia sangre, lo que es una manera de decir que él mató parte de su propia identidad al matar a su madre. A su vez, esta acción de Orestes, bajo la luz del sueño que Clitemnestra tiene al inicio de *Coéforas*, tiene nuevas connotaciones:

Corifeo. — Según dice ella misma, creyó haber parido una serpiente.

Orestes. — ¿Y dónde termina y acaba el relato?

Corifeo. — La envolvió en mantillas, como a un hijo.

Orestes. — ¿Qué alimento necesitaba ese monstruo, recién nacido?

Corifeo. — Ella misma le acercó el pecho en pleno sueño.

Orestes. — ¿Y cómo no fue herida la teta por ese ser odioso?

Corifeo. — Sí que lo fue, hasta el punto que, con la leche, sacó un coágulo de sangre.

[...]

Corifeo. — Víctima del espanto, profirió un grito al despertarse, y muchas antorchas, que habían sido apagadas en las tinieblas, se fueron encendiendo en el palacio por culpa de la dueña. A continuación envió estas fúnebres libaciones. Concibió la esperanza de que ello sería un remedio para cortar sus padecimientos.

Orestes. — Bien. ¡Ruego a esta tierra y a la sepultura de mi padre que este sueño se cumpla en mí! Lo juzgo de modo que puede estar en completo acuerdo conmigo. Si, después de haber dejado el mismo seno que yo, la serpiente fue envuelta en mis mantillas, abrió su boca para mamar de la teta que me nutrió, mezcló con un coágulo de sangre la amada leche, y ella profirió un gemido de dolor aterrorizada, preciso es que ella, como alimentó a un prodigio espantoso, muera de forma violenta. Yo, convertido en serpiente, la mato. Eso quiere decir este sueño. (*Ch.*, 526-550)

El sueño de Clitemnestra puede relacionarse con otro aspecto del arquetipo del hijo, que Jung explica, en el que el hijo aparece en sueño como un animal. Así, en la interpretación del sueño que Orestes hace en el fragmento citado, el hijo aparece como una bestia que va a convertirse en el fin de la madre. “Yo, convertido en serpiente, la mato”, dice Orestes (*Ch.*, 549) y, en efecto, se cumple. Esta es una profecía que se autorrealiza, porque Orestes es quien la

interpreta y quien la lleva a su completitud²⁴. De nuevo, como el arquetipo del hijo, Orestes debe pasar por un proceso de individuación, el cual se alcanza con la acción del matricidio. Y aquí volvemos a la idea del matricidio como una victoria y una derrota simultáneas, pues la muerte de la madre implica la muerte de aquella parte de Orestes que dependía de Clitemnestra y se identificaba con ella. Esta dependencia tiene que ver con la relación madre-hijo: Orestes es de Clitemnestra por ser su hijo y, por lo tanto, él es ella misma, de cierta manera, porque todo lo que Orestes es proviene de sus padres. A la vez, esta identidad entre madre e hijo hace necesario el matricidio, pues este sería una suerte de “independización” del héroe.

En adición a esto, esta victoria/derrota es particular por la intervención del dios Apolo y, luego, la diosa Atenea. Ambos defienden la legitimidad de la acción de Orestes y el primero incluso la demanda del héroe. En ese sentido, podríamos decir que su victoria dependió mucho de los dioses y que, tal vez si hubiera estado solo, Orestes no habría podido llevar a cabo el matricidio y tomar el lugar que solía pertenecer a su madre, el cual, a su vez, antes era del padre. A este respecto, Trousdell, en “Tragedy and Transformation”, escribe que Orestes encarna un nuevo tipo de heroísmo en el que el héroe ya no se lanza a su destino. Por el contrario, Orestes reflexiona, duda, pausa (2008, p. 19).

Ahora bien, este escenario, pero sin los dioses, es exactamente lo que sucede con el Hermano. Este personaje, a quien podríamos comparar con Orestes en un primer momento, tiene un rol mucho menos activo que el hijo de Clitemnestra y es más bien el doliente por la muerte de la Hermana, del mismo modo en que Electra lo es en la versión de Sófocles del mito. En ese sentido, este personaje se acerca más a Electra que a su hermano. Su inacción lo acerca a la figura femenina y pasiva de la tragedia.

Así mismo, el capítulo “El Hermano” está construido de manera que el lector puede acceder a sus pensamientos sobre la fatalidad que sujeta a los miembros de la casa: él es, en efecto,

²⁴ Esta profecía que Orestes interpreta y cumple por sus propios medios, pero también con ayuda divina, reafirma la idea de la inevitabilidad trágica a lo largo de *Orestíada*. Incluso si él no hubiera interpretado el sueño, diciendo que mataría a Clitemnestra, Orestes habría tenido que matarla, porque esa es su acción y su rol no puede ser cambiado. Podría decirse que Orestes es opuesto a Edipo en este sentido, ya que Edipo, al enterarse de la profecía, huye de su destino y termina cumpliéndolo, mientras que Orestes no solo se toma el trabajo de interpretar su destino, sino también de cumplirlo por su propia voluntad. La inevitabilidad de su acción yace, entonces, en su decisión de ejecutarla.

el único personaje principal a cuya consciencia tenemos acceso los lectores. Un fragmento de su capítulo dice: “Qué diferencia encontrarán ellos? Ellos, los tres hijos vivos, que tampoco podrán escoger; como no pudo escoger su madre; como no pude escoger yo” (Cepeda Samudio, 2017, p. 240). Esta cita hace referencia a los Hijos de la Hermana, quienes parecen estar repitiendo la historia de su madre. Y lo que el Hermano piensa al respecto es que no hay posibilidad de salir del ciclo de odio, sangre y muerte en el que están atrapados, igual que los Atridas, pues todas sus acciones solo lo reafirmaban.

Habiendo dicho esto, es necesario analizar otra cara del arquetipo del hijo, esto es, en relación con la madre y, en particular, con el complejo de la madre. Pues bien, el complejo de la madre en el hijo, como Jung lo identifica, tiene el efecto de herir el instinto masculino del hijo a partir de una sexualización innatural (1968, p. 86). Así, una de las posibles consecuencias de este complejo es “willingness to make sacrifices for what is regarded as right, sometimes bordering on heroism” (Jung, 1968, p. 87). Este sacrificio puede verse en Orestes con el matricidio, lo cual termina siendo una situación irónica porque, de acuerdo con esta afirmación, la relación entre madre e hijo es precisamente lo que propicia hasta cierto punto el matricidio. Cabe destacar que estamos tratando con contenido arquetípico, por lo que esto no es una fórmula que Orestes debe seguir a cabalidad. En cambio, Orestes tiene sus propias características según el contexto que la obra establece: el mandato de Apolo y la amenaza que este mandato incluye, el exilio, el poder que Orestes tendría al quitar a su madre del reinado, etcétera.

Por otra parte, ni la situación del sueño ni la relación del complejo de madre aparecen entre el Hermano y la Madre en *La casa grande*. Empero cabe mencionar lo que Jung dice del arquetipo de la madre respecto al hijo:

The mother is the first feminine being with whom the man-to-be comes in contact, and she cannot help playing, overtly or covertly, consciously or unconsciously, upon the son's masculinity, just as the son in his turn grows increasingly aware of his mother's femininity, or unconsciously responds to it by instinct. In the case of the son, therefore, the simple relationships of identity or of resistance and differentiation are continually cut across by erotic attraction or repulsion, which complicates matters very considerably. (Jung, 1968, p. 86)

Esta relación de atracción, ausente entre madre e hijo, se puede ver entre el Hermano y la Hermana. Efectivamente, este vínculo entre hermanos es en la novela puesto en términos

incestuosos de manera explícita: (Cepeda Samudio, 2017, p. 146) y, en los recuerdos del Hermano, es evidente que la Hermana es la primera mujer con la que él se relaciona de aquella manera sugestiva a la que esta cita de Jung alude:

Dentro de ese mundo incomprensible de familiares y de rostros serios y de palabras duras y de llantos resignados que era la casa grande, mi hermana y yo formábamos un mundo aparte, un mundo maravilloso y asombrado al que entrábamos cada mañana con nuevos secretos y nuevos descubrimientos. (Cepeda Samudio, 2017, p. 235)

El Hermano establece, entonces, una relación con su hermana que no solo es distinta de las demás relaciones con los miembros de su familia, sino que, en particular, aparte del resto de su familia. Esto alude tanto a la relación incestuosa como a una suerte de codependencia en la que el Hermano solo ve la realización de sus ideales con la Hermana presente y viva, cosa que no puede ocurrir después de que ella ha muerto.

4.2 El Hermano como individuo novelesco

Como ya había dicho antes, de todos los personajes de *La casa grande*, el Hermano es quien más se acerca al individuo novelesco que Lukács propone y que yo explico en mi trabajo. Él es ese tipo de hombre reflexivo, cuya alma es más ancha que el mundo²⁵, por lo que no tiende a actuar, sino que prefiere realizar su identidad en su interioridad. El Hermano ha visto el fracaso de la acción en el cuerpo de su propia Hermana y de los Hijos de ella. Por eso, su capítulo transcurre en un intercambio de recuerdos de su Hermana y reflexiones frente al cuerpo de ella. No hay acción en él y, cuando se detiene a pensar en los Hijos y sus acciones inútiles, el lector puede ver que su inacción proviene del completo desencuentro que hay entre su interioridad y la realidad, el cual es causado por la muerte de la Hermana. Cito:

Estoy frente a una nueva derrota: la derrota del cuerpo y de la vida de mi hermana. [...]

Estoy frente a ella muerta. Su cuerpo que yo recuerdo altivo debe ser ahora dócil debajo de esa camisa gastada y limpia que lo cubre; sus manos están rotas y desconchadas por el agua y los oficios para los que no estaban hechas; su cabello es negro y largo aún, pero la cicatriz de su mejilla es ahora menos encarnada.

²⁵ Esta descripción que Lukács hace, del individuo con un alma más ancha que el mundo, se refiere a que la interioridad del personaje es tan grande y abrumadora que él se queda en sus propias reflexiones y no sale de su propio interior para actuar en la realidad, sea porque se da cuenta de la futilidad de esa empresa o simplemente porque no es capaz de hacerlo.

Toco ahora la cicatriz como esa noche toqué la herida todavía húmeda y pienso: aquí comenzó la derrota: soy yo el culpable, no es El Padre, soy yo. (Cepeda Samudio, 2017, p. 236-237)

El Hermano se siente derrotado y cansado ante el cuerpo de su hermana, observando las diferencias entre la Hermana cuando estaba viva y el cuerpo que tiene al frente: ocurre una confrontación entre sus recuerdos y la realidad presente. Así, la confrontación entre idea y realidad produce un efecto en la manera en que el héroe concibe el mundo, pues esta idea, citando a Lukács, “quita al fracaso de todos los esfuerzos su seco desconsuelo: todo lo que ocurre es absurdo, ruinosos y luctuoso, pero al mismo tiempo está atravesado por los rayos de la esperanza o por los del recuerdo” (1985, p. 393). Esto es lo que sucede en el capítulo “El Hermano”. Él está observando el fracaso de su familia entera, con su Hermana muerta, la hermana mayor sin ojos y los Hijos atrapados en el ciclo de odio. Sin embargo, también tiene los recuerdos de cuando era niño con su Hermana, antes de que el Padre, la autoridad tirana, lo enviara a un colegio extranjero, en un movimiento parecido al de Clitemnestra al exiliar a Orestes, aunque ambos exilios ocurren por razones diferentes.

En ese sentido, el personaje del Hermano es el que más rasgos de individuación tiene, a pesar de no tener un nombre propio. Su fracaso lo identifica y su descontento con el mundo exterior lo sellan como un individuo novelesco.

Por otro lado, Orestes también pasa por un proceso de individuación. Como dije antes, este proceso hace parte del arquetipo del hijo y Orestes, en *Coéforas*, actuó a partir del destino establecido por las acciones de sus padres: los asesinatos que Agamenón y Clitemnestra cometieron fueron el punto de partida del matricidio de Orestes. No obstante, en *Euménides*, Orestes reclama su identidad como individuo al pedirle compasión a Apolo (*Eu.*, 88-90). Ya no está actuando por mandato de los dioses o porque es su deber familiar. Está rogando por su propia vida.

Ahora bien, es necesario preguntarse si este proceso de individuación por el que pasa Orestes es cercano o parecido al proceso de individuación de un personaje novelesco. En este caso, creo que la emancipación de Orestes consiste en empezar a actuar como un hombre y no como el hijo de Agamenón y Clitemnestra, por lo que sí se acercaría al proceso de individuación del héroe novelesco. Al mismo tiempo, el Hermano sufre un proceso de

individuación que consiste sobre todo en la desilusión que él siente al enfrentar sus ideales con la realidad. La siguiente cita de la novela es propicia:

Si tuvieras ojos podrías ver el cansancio del Hermano. Un cansancio acumulado en sus huesos, que ha ido creciendo con él, distraendo la propia finalidad de sus movimientos, haciéndolos menos preciso, menos definitivos. Un cansancio puesto dentro de él, no en su piel ni en sus músculos sino dentro de su misma armazón ósea. Colocado allí para que no pudiera ser combatido ni echado fuera. Fijado por la noción precisa de que todo lo que se hiciera o se intentara para cambiar lo que estaba determinado por la voluntad del Padre, sólo conduciría a perder la oportunidad de conformarse. Un cansancio de estar seguro de que todo lo que se había decidido para él, aun antes de que hubiera nacido, perduraría aún después de muerto: esto a pesar de haber desconocido primero, luego roto, cambiado con su propio existir y con violencia de sus actos todo lo que se había decidido para él. (Cepeda Samudio, 2017, p. 158)

Sin duda el Hermano está cansado y desesperanzado, lo cual, como había mencionado en un capítulo anterior, es común al héroe de la novela de reflexión. Sus nociones de lo que debería ser chocan con la realidad que ha impuesto el Padre y que es inamovible.

Para finalizar, se puede ver que los roles que cumplen los hijos de ambas obras, varones y mujeres, pueden intercambiarse. Esto, en la medida que Orestes y Electra, al igual que el Hermano y las hermanas son variaciones del arquetipo del hijo. Este hijo no se refiere específicamente al hijo varón, aunque sí está implícito que este hijo suele ser varón, sobre todo con las referencias al cristianismo que Jung hace. De todas maneras, el arquetipo es fluido y tal fluidez se puede ver en cada uno de estos personajes, los cuales, sin perder aquellas características que los hacen arquetípicos, siguen siendo apenas aproximaciones al conocimiento inconsciente contenido en el arquetipo.

CONCLUSIONES

Al final de este trabajo, se puede concluir que la tragedia y la novela son géneros bastante cercanos. Lukács describe la novela como “la epopeya del mundo abandonado por los dioses” (1985, p. 355). Y, por su parte, Steiner se pregunta si existe la posibilidad de una tragedia en la que no existan dioses, en la que ellos hayan sido extirpados. Creo que la respuesta está, de cierta manera, en la novela. No solo por la ausencia evidente de dioses, sino por la axiología que esta ausencia establece. No obstante, la extirpación de los dioses de la tragedia es distinta a la ausencia de dioses en la novela. Steiner habla de una obra en la que dios se ha hecho irrelevante, de modo que este puede existir y tener poder, pero sin la capacidad o la disposición de intervenir en el mundo de los hombres.

Pienso que la novela extirpa a dios en otro sentido: él ya no aparece en este género. Simplemente, la figura del dios ha sido desplazada y este género pone el foco de atención en el hombre y sus obras y lo que él puede alcanzar a través de su autorrealización.

Tal vez, lo que ocurre es que la tragedia es un punto medio entre épica y novela. Siendo el primero un género en el que los dioses están al mismo nivel que los hombres y el otro, en el que los dioses simplemente han muerto o ya no existen. La absoluta guía y compañía de los dioses frente a su completa ausencia. La tragedia no es ninguna de las dos. En ella no hay absoluta guía de los dioses, pues ellos intervienen cuando quieren o les conviene. Pero tampoco es la muerte de ellos o su ausencia total, ya que los dioses siguen siendo figuras profundamente presentes en la axiología de los héroes trágicos. Tomemos, por ejemplo, a Agamenón y su temor de la ira de los dioses por caminar sobre la alfombra. Incluso en esta primera tragedia *Agamenón*, en la que la acción humana es tan prominente, los dioses existen y están presentes, aunque no interactúen con los hombres.

Asimismo, podemos concluir que los personajes de ambas obras presentan características de arquetipos, en especial del padre y el hijo. En ese sentido, cada uno de estos personajes es una interpretación diferente de alguno de estos arquetipos, de modo que son todos identificables entre sí y, a la vez, completamente diferentes. Asimismo, los personajes

exponen el sentido de inevitabilidad tanto de la novela como de las tragedias a través de sus acciones y pensamientos, ya que, por su parte, los caracteres trágicos tienen un destino trazado que los lleva de la fortuna al infortunio sin importar o, incluso, debido a sus propias acciones; mientras que los personajes novelescos intentan una y otra vez escapar del destino en el que sus propias acciones los ha puesto, de manera inútil, pues ya no pueden salir de este ciclo en el que repiten los mismos errores en busca de una salida. Esto, en referencia a personajes como la Hermana, el Hermano y los Hijos. Otros, como la Madre, el Padre y la hermana mayor exponen, tal vez, un lugar distinto en este ciclo: el Padre y la Madre se pueden identificar por su inacción, que proviene, ya sea de la arrogancia causada por la autoridad o de la resignación por la inutilidad de la acción, respectivamente. La hermana mayor, por su parte, intenta mantener los valores del Padre en una generación que ya no lo conoce, pues él ha muerto, y ella fracasa puesto que los Hijos la rechazan y le sacan los ojos, de modo literal y metafórico.

Por otro lado, en el capítulo sobre el Hermano afirmé que él es un personaje muy cercano al individuo novelesco, en particular de la novela de reflexión. Sin embargo, la posición de los otros personajes frente al género novela no es muy explorada en mi texto. Pues bien, a mi parecer, los demás miembros de la familia (Madre, Padre, Hermanas e Hijos), más que al héroe problemático de la novela, se parecen a los héroes de la tragedia y la épica, caracterizados por una acción y un pensamiento que se mantienen constantes y evidentes durante toda la obra, aunque estos les traigan infortunio. Así, lo que diferencia al Hermano de los demás personajes es que él tiene una interioridad que no se expresa por completo en sus acciones o su inacción; más bien, el lector se entera de esta interioridad a partir de las reflexiones y los recuerdos del personaje. Por el contrario, los demás miembros de la familia (Padre, Madre, hermanas e Hijos) y el pueblo expresan su interioridad a través de sus acciones, del mismo modo que un personaje trágico. No hay desencuentro entre idea y realidad en ellos; de hecho, incluso en su derrota, son completamente transparentes ante el lector, no porque se pueda acceder a sus pensamientos directamente, sino porque sus acciones son la vía para entender su pensamiento.

Ahora bien, la hermana narradora en el capítulo “La Hermana” es un caso particular, porque nunca la vemos actuar y ni siquiera sabemos si es menor o mayor que la Hermana, pero sí

tenemos acceso a su interioridad y sus reflexiones sobre su familia y la derrota en la que están sumergidos a causa de ese ciclo inescapable de odio y sangre.

Los Hijos son, quizá, quienes tendrían potencial de acercarse más a un personaje novelesco. Ellos se han dado cuenta del ciclo de odio y el capítulo que les corresponde es un diálogo en el que los tres reflexionan abiertamente sobre este:

-No es el tiempo lo que destruye en esta casa; es el odio: el odio que sostiene las paredes carcomidas por el salitre y las vigas enmohecidas y que cae de pronto sobre las gentes agotándolas.

[...]

-Durante dieciocho años [la hermana mayor] ha sostenido trabajosamente esta casa con un solo propósito.

-Nosotros.

-Sí, pero para perpetuar el nombre del Padre.

-No importa: nosotros estamos vivos y el Padre está muerto: el resultado somos nosotros. (Cepeda Samudio, 2017, p. 256-257)

Aquí se puede ver que los Hijos reconocen tanto su lugar en la familia como el lugar de la hermana mayor, quien los ha criado, y del Padre. Este reconocimiento podría dar cierta esperanza de que los personajes podrán salir de su derrota. Sin embargo, los Hijos llegan a la conclusión de que, a pesar de hablar al respecto, están destinados a repetir el ciclo de odio y los mismos errores de la generación anterior. De hecho, ellos mismos admiten ser iguales a su madre, la Hermana y la única mujer de los Hijos, quien también es llamada la Hermana, con mayúscula inicial como su madre, está embarazada (Cepeda Samudio, 2017, p. 252). De modo que son iguales a la generación anterior y este es su destino y su derrota: conocer qué errores los van a llevar al fracaso y cometerlos de todas maneras. Con esto, vuelvo a cita el final de la novela:

-Es que si no hablamos ahora nos va a llenar el odio y entonces también estaremos derrotados.

-De todas maneras estamos derrotados.

-Sí: de todas maneras. (Cepeda Samudio, 2017, p. 258)

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Trad. de Valentín García Yebra. Madrid, España: Gredos.
- Aldana, L. (2015). Masacre, incesto y odio en *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio: un texto fundacional en la literatura del Caribe colombiano. *Visitas al patio*, (9), pp. 71-94.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- Beltrán, G. (2015). Rethinking Violence: *La casa grande's* Role in the Modernization of the Colombian Novel and Theatre. *BHS*, 92, pp. 69-85.
- Cepeda Samudio, A. (2017). *Obra literaria: edición crítica*. Poitiers, Francia: Sílabla. (Colección Archivos).
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eliot, T. S. (1982). Tradition and the Individual Talent. *Perspectra*, (19), pp. 36-42.
- Else, G. (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Leiden, Países Bajos: E. J. Brill.
- Esquilo. (1993). *Tragedias*. Trad. de Fernando Perea Morales. Madrid, España: Gredos.
- Fehér, F. (1987). ¿Es problemática la novela? Una contribución a la teoría de la novela. En A. Heller y F. Fehér, *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest* (pp. 33-74). Barcelona, España: Península.
- Fontal, L. (2016). *La casa grande* o el eterno retorno del odio y la violencia: una lectura en clave de memoria. *Nexus Comunicación*, (19), pp. 180-195.
- Freud, S. (1975). *Tótem y tabú y otras obras*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Halliwell, S. (1998). Action and Character. En S. Halliwell, *Aristotle's Poetics* (pp. 138-167). Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.

Jung, C. G. (1968). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler (eds.). Nueva York, Estados Unidos: Pantheon Books.

Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Trad. de Luis Escolar Barenó. Barcelona, España: Paidós.

Laguna Mariscal, G. (1994). Literatura comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas. *Anuario de estudios filológicos*, 17, pp. 283-94.

Lukács, G. (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. México, D. F., México: Grijalbo.

MacEwen, S. (1990). *Oikos, polis, and the Problem of Clytemnestra*. En S. MacEwen, *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern* (pp. 16-34). Nueva York, Estados Unidos: Edwin Mellen Press.

Mena, L. I. (1972). *La casa grande: el fracaso de un orden social*. *Hispanamérica*, (2), pp. 3-17.

Owen, E. T. (1934). Tragedy and the First Tragedian. *University of Toronto Quarterly*, 3(4), pp. 498-510.

Palacios, D. (2014). Poder y terror en *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Una lectura de la modernidad en Colombia. *Desde el jardín de Freud*, (14), pp. 187-200.

Pucci, P. (1992). *Oedipus and the Fabrication of the Father*. Baltimore, Estados Unidos: John Hopkins University Press.

Sims, R. L. (1998). *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio: novela, historia y multiplicidad de voces. *Huellas*, (51-52-53), pp. 77-83.

Steiner, G. (2004). 'Tragedy' Reconsidered. *New Literary History*, 35(1), pp. 1-15.

Todorov, S. (1988). El origen de los géneros. En M. A. Garrido (comp.), *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31-48). Madrid, España: Arco Libros.

Trousdell, R. (2008). Tragedy and Transformation: The *Oresteia* of Aeschylus. *Jung Journal: Culture & Psyche*, 2(3), pp. 5-38.

Vergara Aguirre, A. (2001). Coordenadas para un plano de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. *Estudios de literatura colombiana*, (8), pp. 72-95.

Wade Kenny, R. (2006). The Phenomenology of Disaster: Toward a Rhetoric of Tragedy. *Philosophy & Rhetoric*, 39(2), pp. 97-124.

Winnington-Ingram, R. (1983). *Studies in Aeschylus*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Zapata Ferreira, M. (2005). *La casa grande* en la construcción de la historia de Colombia. *Estudios de literatura colombiana*, (16), pp. 181-206.