



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

Fracaso, melancolía y deceso:
Rastros de la tragedia moderna en la
literatura de Tomás González

Trabajo fin de estudio presentado por:	Mario Miguel Diago Mojica
Tipo de trabajo:	TFM
Director/a:	Vicente Luis Mora Suárez-Varela
Fecha:	Septiembre, 2021

Resumen

El presente trabajo propone resaltar los aspectos de la tragedia moderna existentes en la narrativa del autor colombiano Tomás González, con el fin de establecer un puente de comunicación intertextual entre dos contextos literarios. Previamente se indaga en el concepto de tragedia, su función social y sus transformaciones a lo largo de diferentes periodos de la historia, hasta desembocar en el sentido que adquirió durante el proyecto de modernidad. A partir de las nociones trágicas delimitadas se exponen las particularidades de los casos europeo y norteamericano con el fin de desarrollar el paralelismo temático y estructural de diversas obras de la literatura dramática de finales del siglo XIX y siglo XX con las obras de González.

Palabras clave: Tomás González, tragedia moderna, literatura colombiana, intertextualidad.

Abstract

The present work proposes to highlight the aspects of modern tragedy existing in the narrative of the Colombian author Tomás González, in order to establish a bridge of intertextual communication between two literary contexts. Previously, the concept of tragedy, its social function and its transformations throughout different periods of history are investigated, until it leads to the meaning it acquired during the project of modernity. From the delimited tragic notions, the particularities of the European and North American cases are exposed in order to develop the thematic and structural parallelism of various works of dramatic literature of the late nineteenth and twentieth centuries with the works of González.

Keywords: Tomás González, modern tragedy, colombian literature, intertextuality.

Índice de contenidos

1. Introducción	6
1.1. Justificación	8
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	10
1.2.1. Objetivo general	10
1.2.2. Objetivos específicos.....	10
2. Metodología	11
2.1. Enfoque del estudio a partir de <i>Lo uno y lo diverso</i> de Claudio Guillén	12
2.1.1. Los géneros: Genología.....	14
2.1.2. Las formas: Morfología.....	15
2.1.3. Los temas: Tematología.....	16
2.2. Diversos aportes para el estudio de la literatura comparada.....	17
2.2.1. Perspectivas transculturales, postcoloniales y posmodernas.....	17
2.2.1.1. Intertextualidad.....	18
3. Marco teórico.....	20
3.1. Sobre la tragedia	20
3.1.1. La Tragedia moderna	28
3.1.1.1. Tragedia Moderna. El caso europeo: Henrik Ibsen y Antón Chejov.....	31
3.1.1.2. Tragedia Moderna, el caso norteamericano: Eugene O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller.....	39
3.1.1.3. Posmodernidad y Tragedia.....	45
3.2 Breve panorama de la literatura colombiana	46
4. Desarrollo y análisis	50

4.1	Conceptos trágicos y equivalencias	50
4.2	Lo trágico en la narrativa de Tomás González	51
4.2.2	Tomás González.....	52
4.2.3	Antecedentes sobre estudios del autor	55
4.2.4	Tragedias “Puras”	56
4.2.5	Tragedias de alienación	66
4.2.6	Tragedias costumbristas o locales.....	79
4.2.7	Obras sin resonancias trágicas	85
5.	Conclusiones	87
6.	Limitaciones y prospectiva	89
	Referencias bibliográficas	90

Índice de tablas

Tabla 1. Cuadro comparativo A.	60
Tabla 2. Cuadro comparativo B.	64
Tabla 3. Cuadro comparativo C.	68
Tabla 4. Cuadro comparativo D.	71
Tabla 5. Cuadro comparativo E.	74
Tabla 6. Cuadro comparativo F.	77
Tabla 7. Cuadro comparativo G.	81
Tabla 8. Cuadro comparativo H.	84

1. Introducción

Resulta paradójico considerar que la perspectiva de mayor uso para la preservación de la memoria histórica se da por medio de la observación rigurosa de los eventos catastróficos. De la misma forma que la esencia del drama requiere una articulación con un gran conflicto que incite la acción de los personajes, resulta inconcebible comprender el paso de las civilizaciones por este mundo ignorando las desgracias que posibilitaron sus etapas de dominio y sus inevitables desapariciones en el despeñadero de la historia. En el imaginario colectivo resuenan con mayor asiduidad los hechos históricos sombríos, tales como la confrontación de las Termópilas, el fin de Atahualpa, la toma de la Bastilla, Waterloo, la noche septembrina, la caída del tercer Reich, Hiroshima y Nagasaki, los atentados del 11 de septiembre, Fukushima, Charlie Hebdo, entre otros; hechos que, para bien o para mal, han dirigido el curso del pensamiento que constituye la sociedad contemporánea.

Esta propensión natural por privilegiar el caos es un alimento para el deseo más genuino de la razón: la huella que sobrevive a la fragilidad de la existencia. Por consiguiente, todas las disciplinas del conocimiento humano ven en la destrucción la oportunidad creadora de un mundo con nuevas posibilidades. Pero, ¿qué es en sí la destrucción? En otros tiempos se le reconocía como la presencia implacable de la divinidad sobre la tierra, entonces su significado se encuentra familiarizado con el poder, una fortaleza prometeica anhelada por el ser humano desde siempre. De la medida en que una población inflija destrucción sobre otra es como legitima su poder, como crea su realidad frente a la desgracia de los otros, como marca su huella en la memoria de los tiempos, pero también manifiesta el inicio de su agonía, de su propia destrucción ante una futura fuerza más avasalladora. El ser humano viene al mundo con un reloj de arena en el cuello para maniobrar la destrucción, controlar el poder, dejar su rastro en la posteridad y enfrentar la desgracia, la tragedia de la desaparición.

Aunque toda generalización es peligrosa, la violencia ocupa una posición preponderante en el espectro de las letras colombianas; un hecho lamentable que encuentra su asidero en la conflictiva realidad político social del país desde los tiempos de la independencia hasta la

actualidad. Los eventos históricos del país sudamericano tienen alguna denominación relacionada con la violencia, como el conflicto civil posterior a la conquista de la soberanía denominado el periodo de la *Patria Boba*, por mencionar un ejemplo. El siglo XX fue recibido en medio de otra conflagración bipartidista, cuyo nombre, *la guerra de los mil días*, ha sido ampliamente difundido gracias a las anécdotas del coronel Nicolás Márquez (1899-1902) inspiración para que su nieto, Gabriel García Márquez (1927-2014) diera cuerpo y forma a las convulsiones macondianas.

El mismo siglo que fue testigo de los horrores de Treblinka y de Dachau, no fue el mismo siglo que vivió el territorio colombiano, cuyo periodo denominado *la violencia* ignoró por completo el horror del mundo ante los estragos de *Little Boy* y *Fat Man* cegado por el derramamiento de sangre que encontró su punto climático en las aciagas noches del *Bogotazo*. Tristemente el siglo continuó con el surgimiento de grupos subversivos, el auge del narcotráfico, los desplazamientos forzados y los crímenes de lesa humanidad. El siglo XXI ya escribe en sus páginas un tratado de paz fallido; de hecho, en el mismo momento en que se realiza este trabajo, las ciudades principales se convirtieron en escenarios de manifestaciones civiles para denunciar los abusos de las fuerzas estatales, la corrupción del gobierno, la presencia de grupos paramilitares y las masacres en las regiones menos favorecidas. La historia de Colombia es una tragedia en sí misma.

Ante tales actos de destrucción, las expresiones artísticas asumen el último bastión por la reivindicación de la memoria histórica, claro está, sus narrativas no se reducen al plano de la denuncia, por el contrario, asumen la perspectiva global propia de estos tiempos para indagar en las tribulaciones humanas desde distintos frentes. Este es el caso de Tomás González (1950) una rareza de excepción en el marco del mercado editorial latinoamericano. Su obra, que aborda la novela, el cuento y la poesía, goza de alta estimación por el sector académico como también por el público en general, aunque su repercusión fuera del contexto sudamericano es de bajo perfil, en parte por su temperamento ermitaño y su renuencia por apropiarse de segundos valiosos de exposición mediática que le corresponden a su producción escrita. De un corte más intimista, sus personajes reflejan una clase media venida a menos, un grupo social que no sufre directamente los horrores del conflicto, su enfrentamiento con la realidad

se presenta con sus propias frustraciones, con sus proyectos inacabados, con sus pérdidas, situaciones que no derivan en la muerte de sí mismos, pero si los sumerge en un grado de descomposición interna del que les es imposible escapar. Este es su sino de desgracias, su condición trágica.

Los ejes bajo los cuales se establece el plano cartesiano de este trabajo comprenden, por una parte, la dimensión trágica presente en la literatura dramática durante el proyecto de modernidad de finales del siglo XIX en Europa y su repercusión en dramaturgos norteamericanos del siglo XX. Cinco autores arquetípicos de este periodo son los que se someten a consideración del estudio presentado: Henrik Ibsen, Antón Chejov, Eugene O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller, cuyas obras navegan principalmente en las aguas del realismo, aunque la marea los dirige hacia pequeños parajes simbolistas. Por otra parte, el análisis del corpus literario de Tomás González, que poco a poco va ganando la condición de autor de culto. El punto de encuentro proyecta la identificación de rasgos temáticos, semióticos y estructurales entre la tragedia moderna y la producción literaria de un autor colombiano contemporáneo. Como todo proyecto de investigación, esta es una apuesta que parte hacia la incertidumbre, pero, ¿de qué otra forma se pueden recorrer las lecturas del fracaso, la melancolía y el deceso?

1.1. Justificación

Durante siglos la dramaturgia fue concebida como una práctica subsidiaria de la literatura, esto se debe en gran medida al hecho de que el texto dramático se halla incompleto en el papel y sólo adquiere su verdadera dimensión cuando es interpretado por un actor en el escenario. En el siglo XX la invención del lenguaje cinematográfico puso contra las cuerdas al teatro, cuya respuesta afortunada tuvo lugar durante el auge de las vanguardias: era preciso encontrar en dónde radicaba la identidad del arte escénico. El resultado derivó en la necesidad de desprenderse de la autoridad de la literatura como documento guía para que fuera el mismo *performer* el que, con su presencia en el escenario, le diera cuerpo y forma a la acción teatral. Hoy por hoy el teatro ha revitalizado diferentes tipos de expresiones que se nutren de

los otros lenguajes artísticos (la *performance*, la danza teatro, el teatro corporal, el teatro de objetos y un largo etcétera) a la par que logró establecer una relación horizontal con el referente literario. En el ejercicio profesional es recurrente acudir al cuento, la poesía y la novela para la comprensión de las capas de significados subtextuales que le dan sentido al comportamiento de los personajes dentro de la situación dramática. Es tan abundante la fuente que representa la literatura para el teatro que es usual percibir su presencia a través de varias adaptaciones en las carteleras más importantes del mundo.

No ocurre lo mismo en el sentido inverso, con excepción del estudio académico que la literatura hace del canon, específicamente de los textos griegos, las obras de Shakespeare y el siglo de oro español. ¿Cuál es la razón para que este puente solo se recorra en un sentido? Varios de los postulados de la sicología se apoyan en comportamientos derivados del repertorio dramático, como también lo hace el estudio de las leyes, la revisión histórica y la industria del entretenimiento actual (videojuegos, cine de masas, series, cómics) que suele basarse en las estructuras y temáticas de las fábulas teatrales. Si una de las vetas más ricas del universo griego se encuentra en sus obras de teatro ¿Por qué no considerar otros textos teatrales de diferentes épocas para darle sentido a los avatares de nuestros tiempos reflejados en las profundidades de una obra literaria contemporánea?

La finalidad de este trabajo no radica en encontrar donde se halla lo teatral en la obra de Tomás González, esa pesquisa corresponde a un ejercicio de adaptación que requiere otro tipo de mirada; lo que realmente motiva este camino reside en el ejercicio hermenéutico que permita ver la proporción intertextual que ofrece la tragedia moderna y que, de manera consciente o no, comunica la obra de un autor colombiano del siglo XXI con textos referentes del siglo XIX y XX.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

1.2.1. Objetivo general

- Identificar los rasgos temáticos y estructurales propios de la tragedia moderna en la obra de Tomás González

1.2.2. Objetivos específicos

- Examinar el concepto de tragedia y su repercusión en la contemporaneidad
- Determinar las características temáticas en las que se encuentra adscrita la obra de Tomás González dentro de la literatura colombiana
- Analizar el corpus literario del escritor colombiano Tomás González
- Establecer puntos de conexión entre la obra de Tomás González con un número de obras representativas de la tragedia moderna (Chejov, Ibsen, O'Neill, Williams, Miller)

2. Metodología

El camino de exploración propuesto para el desarrollo del presente estudio implica el manejo de herramientas relacionadas a la literatura comparada y los procedimientos intertextuales.

En principio se desarrolla una consulta bibliográfica por diversos textos referenciales en torno al concepto de tragedia desde el fenómeno dramático, su repercusión sociopolítica, las transformaciones que ha sufrido a lo largo de los siglos, entre otros. Una vez identificadas las características determinantes de la tragedia moderna, es preciso señalarlas a la luz de varios textos correspondientes a diferentes autores dramáticos de la modernidad. Aunque el método de investigación histórico ofrece la posibilidad de establecer una trayectoria cronológica respecto al tema en concreto, su enfoque conlleva un estudio riguroso de todos los aspectos particulares del concepto a lo largo de cada periodo y no solamente de los dos momentos previamente señalados, por esta razón se desestima como mecanismo principal de investigación.

Paralelamente se realiza una lectura pormenorizada de la obra de Tomás González, por orden de publicación y por géneros narrativos. En primer lugar, las diez novelas, después, los cuatro libros de cuentos, y, por último, su único libro de poesía, material que reposa en las ediciones oficiales. Ambos extremos de la investigación se alimentan de material bibliográfico anexo que incluye notas de prensa, artículos académicos, entrevistas audiovisuales y blogs de opinión. Esta pesquisa presupone la realización de un análisis documental que sirva como mapa de navegación entre los diferentes documentos. Además, se hace una consulta de publicaciones sobre estudios literarios en torno a la literatura moderna y posmoderna en Colombia, con el fin de ubicar al autor estudiado dentro de una posible generación temática.

Una vez finalizada la lectura y conseguido el grueso de la información fundamental para la redacción de este documento, se procede a analizar cada una de las obras anteriormente enumeradas. Por medio de una observación metodológica de tipo comparativo, se extraen los ejemplos cuya similitud puede determinar una posible correspondencia temática y estructural entre el autor colombiano y los conceptos de la tragedia moderna.

Puesto que la finalidad de esta investigación proyecta relacionar la presencia de los componentes trágicos característicos de las obras de unos autores de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX con la obra de un autor colombiano contemporáneo, se considera oportuno abordar una metodología de tipo cualitativo, la cual permite detenerse en la observación inductiva de los postulados teóricos y compararla con el corpus literario en mención, con el fin de presentar unos puntos de conexión acordes con los objetivos planteados.

2.1. Enfoque del estudio a partir de *Lo uno y lo diverso* de Claudio Guillén

Antes de emprender una peregrinación por los derroteros literarios que enmarcan este trabajo, conviene plantear la necesidad de acudir a una fuente teórica que sirva de base para establecer los criterios del análisis. En la lectura desprevenida de dos o más textos, cabe la posibilidad de encontrar algunas similitudes externas o internas que generan una inquietante sensación de cercanía genealógica, independiente de la época en que fueron escritos o la comprobación de si verdaderamente existió una influencia entre sus autores. Este tipo de experiencias permiten el reconocimiento de aspectos narrativos recurrentes entre la diversidad de expresiones humanas a lo largo y ancho del planeta; tal es el caso propuesto en el presente documento. Ahora bien, en el momento de trazar la hipótesis de un posible paralelismo literario entre dos contextos separados por más de un siglo de diferencia y procedentes de territorios tan lejanos como Europa y Norteamérica respecto a Colombia, aparece la dificultad de encontrar argumentos sólidos más allá de las meras impresiones subjetivas. Se requiere de un soporte teórico que las fundamente (Fokkema, 1989)

Dado que en este punto se hace más difícil desestimar la curiosidad que provoca una afirmación como la que se propone en este estudio, se hace necesario encontrar un referente de autoridad para acotar los alcances, procedimientos y objetos de la comparación. Es por esta razón que se acude a los aportes del intelectual español Claudio Guillén (1924-2007) recogidos en su texto *Lo uno y lo diverso* (Guillén y Guillén, 1985) cuyo profundo diagnóstico de la literatura comparada, desde las horas francesa y americana hasta el momento de crisis,

permiten dimensionar la tensión existente entre dos objetos de estudio. Visto de este modo, la obra de Tomás González se puede establecer como el elemento local expuesto por Guillén, en otras palabras, como ese “uno” que no puede ser visto como un objeto local perteneciente a un imaginario nacional, sino como una obra dotada de condiciones supranacionales que la ponen en tensión con lo “diverso”, con lo universal (1985, p. 18), es decir, la tragedia moderna.

En el apartado enfocado a Tomás González se profundizará el hecho de que su obra difiere de las hostilidades político-sociales y los fenómenos de la violencia recurrentes en la narrativa colombiana del siglo XX. Su poética se construye desde el aislamiento social y la introspección de sus personajes, condiciones que pueden tomarse como categorías espacio temporales (1985, p. 29) directamente proporcionales a las que se presentan en obras como *Las tres hermanas*, *el jardín de los cerezos* y *la Gaviota*, de Antón Chejov (2005) por mencionar un autor referente de la condición trágica de finales del siglo XIX. Como ya se mencionó anteriormente, el paralelo de un autor de finales del siglo XX y comienzos del XXI con otros exponentes del siglo XIX y XX no va a priorizar el punto de vista histórico, o mejor, de las condiciones históricas de cada uno para la observación de sus obras, a pesar de que la historiología es un terreno fértil del estudio comparativo; en cambio, se observa la posición “transhistórica” (Guillen y Guillén, 1985, p. 375) de los textos por encima de los escenarios locales donde se desarrollan las ficciones teniendo presente el hecho de que el pasado, en este caso, el pasado literario, es una “poderosa metáfora moral de la actualidad” (1985, p. 430), una especie de “profecía” (1985, p. 379) para el presente. Para efectos de este trabajo se equilibrará la condición pasado-presente en aras de visualizar un diálogo intertextual de doble vía entre las literaturas.

Estas consideraciones se relacionan con el primer procedimiento de estudio comparativo expuesto por Guillén: “el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, es decir, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes.” (1985, p. 93)

Con estos ejemplos se demuestra la pertinencia de la herramienta metodológica de la literatura comparada para el desarrollo de esta indagación. Cabe ahora acotar la selección de

los conjuntos supranacionales con los que se aborda la comparación de las lecturas: la genología, la morfología y la tematología (1985, p. 140).

2.1.1. Los géneros: Genología

En el Diccionario de términos literarios, Demetrio Estébanez Calderón (2016), define el género como “modelo estructural imitable y como norma histórico-literaria, que sirve de punto de mira a los escritores y de horizonte de expectativas al público lector” (2016, pp. 590–591). Un ejemplo de la conformación de un modelo lo encontramos en los autores dramáticos de finales del siglo XIX, como Henrik Ibsen, August Strindberg o Antón Chejov, ya que revolucionaron la tradición anticuada del teatro de capa y espada al escribir obras donde sus personajes procedían de la realidad cotidiana de su época, con dilemas y contrariedades cercanos. Se caracterizan por plasmar un reflejo de la conducta humana, de las circunstancias psicológicas que justificaban los comportamientos de los personajes y la descripción realista de la situación ficcional, sin ninguna intervención divina. Estas beben de las fuentes de la naciente era científica, de la revolución industrial, del proyecto de modernidad y las expresiones literarias de corriente naturalista (Zola, Balzac, Flaubert). Las puestas en escena de estos textos recibieron la denominación coloquial *Piece bien faite* (Rivera, 1989, p. 137) por su riguroso estudio de la realidad. De ahí se desprende la denominación pieza, para este tipo de género dramático, aunque también se le conoce como *drama* o *tragedia moderna* (Tovar, 2019). A pesar de que en la contemporaneidad posdramática (Lehmann y Martín, 2013, p. 15) las fronteras entre los géneros dramáticos se han difuminado, cualquier obra que contemple algunas de las características antes mencionadas se asumirá como una pieza, o un texto con elementos de la pieza, debido a que históricamente ya se asocia como un género específico en el mapa mental colectivo.

Estos referentes del género dramático son considerados obras inacabadas, materiales pretexto que solo encuentran su forma definitiva al ser alterados por las decisiones del director y la interpretación de los actores. Además, hacen parte del panteón de obras fundamentales del último siglo por la exitosa recepción del público. A simple vista son muy

diferentes del corpus literario de Tomás González, obras de los géneros novela y cuento. Sin embargo, la hipótesis por justificar en este trabajo se ajusta a la precisión de Fernando Lázaro Carreter (1976) respecto a que el género surge cuando un escritor “halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación (...) ciertos elementos significativos (personajes ... comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas ...)” (Calderón, 2016, p. 591)

Estos hallazgos intertextuales parten de modelos estructurales y del uso de las funciones comunes en las obras, independientes del género al que pertenezcan. Un ejemplo de ello puede hallarse en la novela picaresca española y los entremeses de Miguel de Cervantes.

Es así como los géneros de las obras presentes en este trabajo, serán tenidos en cuenta por su capacidad de “entrecruzarse y modificarse sin cesar” (2016, p. 591), como los refiere Lázaro Carreter, y por construcción espacio-temporal dentro de la ficción en función de lo que genera en el comportamiento de los personajes, el curso de la acción y el desarrollo de las situaciones.

2.1.2. Las formas: Morfología

Estébanez Calderón menciona la perspectiva formalista sobre la forma del texto con la siguiente definición: (...) toda la serie de procedimientos o artificios utilizados en la configuración de un texto constituyen el contenido formal del mismo (2016, p. 512).

El objetivo de la observación morfológica de los textos de estudio consiste en identificar la posible equivalencia en los procedimientos con que se desarrollan las situaciones de los personajes, teniendo en cuenta su función y significación derivada de la acción, es decir, el comportamiento del personaje más allá de lo aparente. Por su parte, la acción es el concepto medular de la tradición teatral de occidente, desde Aristóteles “Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma” (Yebra, 2010, p. 10) a Diderot “¿Qué es pues, la naturalidad escénica? Simplemente la conformidad de las acciones ...” (Diderot, 2003, p. 9) la acción es el mecanismo mediante el cual la situación se va desarrollando hacia el conflicto principal. Constantín Stanislavski (1863-1938) fue un pionero en la estructuración de un sistema técnico actoral, a partir del estudio y puesta en escena del repertorio trágico moderno. El prestigio internacional

de Antón Chejov como dramaturgo se debe, en gran medida, a los montajes de Stanislavski con el Teatro de Arte de Moscú. La evolución del sistema de interpretación Stanislavskiana desembocaron en la práctica de la acción física (Stanislavski, 2016, p. 13) mediante la cual los actores no necesitaban acudir al desgastante proceso de auscultación psicológica, sino valerse del sí mágico (Stanislavski y Saura, 2003), es decir la capacidad imaginativa y la generación de estímulos que incidieran en la memoria del cuerpo.

Es por estos motivos que la función de la acción ejecutada por los personajes dentro de la situación ficcional, se considera un aspecto morfológico adecuado para el análisis comparativo.

En cuanto a las formas de narración de las obras estudiadas, conviene remarcar dos perspectivas: los textos dramáticos de la tragedia moderna se valen del subtexto (Knebel, 1996), aquello que no es dicho abiertamente por el personaje, pero se sugiere por el contexto de la situación. Por su parte, en la obra de Tomás González se hace uso del narrador en primera persona (protagonista, testigo y monólogo interior) y en tercera persona (omnisciente) combinados con pequeños sectores de diálogo. Aun así, los sentimientos de los personajes no son presentados de manera transparente, el grado de ambigüedad con que se desarrolla la situación abre la posibilidad para considerar la existencia de una capa subtextual. En segunda medida se considera la importancia de revisar el idiolecto (Estébanez Calderón, 2016, p. 667) de los personajes, como procedimiento concordante a los contextos de las obras.

2.1.3. Los temas: Tematología

Es un término asociado a la *idea central* (Calderón, 2016, p. 12) que el autor pretende reflejar, consciente o inconscientemente con su texto. *Las Brujas de Salem* (Miller, 2015) es una obra de teatro basada en los juicios cometidos en Salem Massachussets en el año 1692 a causa de supuestos actos de brujería entre los habitantes del poblado. Arthur Miller se sirve de esta historia para denunciar las políticas de persecución del comité de actividades antiamericanas promovidas por el senador McCarthy en el marco de la guerra fría del siglo XX. En ambas situaciones, la real y la ficcional, los temas de la opresión, la dignidad y la venganza

se ponen de manifiesto, así como la dicotomía víctima-victimario, inocencia-culpabilidad, etc. En *Abraham entre bandidos* (T. González, 2017), la única novela en la que Tomás González recurre directamente a la guerra interna colombiana, el énfasis de la historia se enfoca en la humanidad de los actores del conflicto, los bandidos, los secuestrados y la familia que sufre la pérdida de sus seres queridos. Los temas que se entrecruzan son la sobrevivencia y desasosiego, entre otros, como también las dicotomías víctima-victimario, clase privilegiada-clase marginada, inocencia-culpabilidad, etc. La posibilidad de encontrar diferentes temas semejantes en los autores de la tragedia moderna y la literatura de Tomás González, proyectando la pluralidad de significados, los fenómenos intertextuales y la vinculación trascendental ¿por qué no? de las preocupaciones existenciales humanas.

2.2. Diversos aportes para el estudio de la literatura comparada

Además de los puntos metodológicos expuestos hasta este momento, se revisan diferentes perspectivas de la literatura comparada con el ánimo de ampliar el horizonte de expectativas a la hora de abordar los textos de estudio. Los libros abordados son: *Orientaciones en literatura comparada* (López, 1998), *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales* (Villegas, I., Reyes, D., y Ramírez, C.R, 2014) y *Estudios actuales de literatura comparada. Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios* (Cubillo Paniagua, R., Campos López, R., Alberca Serrano, M., Zavala, L., Ríos Baeza, F. A., Brenes Morales, J. Romero Aguirre, R., 2019)

2.2.1. Perspectivas transculturales, postcoloniales y posmodernas.

Al parecer la crisis de la literatura comparada descrita por Guillén, es un común denominador en las reflexiones de los investigadores literarios. En los años 60 del siglo XX, el pensamiento comparativo francés se debilitaba en su propio determinismo, en tanto que la línea americana se alimenta de la escuela de Praga promulgando el estudio crítico de las textualidades como único enfoque para la disciplina (López, 1998 p. 160)

Una década después, Hans Robert Jauss (1921-1997) fomenta la condición variable con que pueden ser comprendidos los textos, dependiendo los múltiples momentos históricos y espaciales en que tiene lugar su lectura (Warning, 1989). Cada nuevo postulado agudizó la condición crítica del comparatismo arrastrándolo hacia un aparente limbo metodológico. Sin embargo, con el surgimiento de las ideas posmodernas, la literatura comparada encuentra (¿reconoce?) su propia esencia disciplinar. Por una parte, no existe un deber ser del estudio comparativo, no puede haber ningún tipo de dogmatismo, aunque sí unos objetos de estudio primordiales: Las literaturas nacionales vistas desde el espectro internacional, una literatura relacional entre esas distintas literaturas que trascienden hacia lo transnacional, una mirada ampliada que supera las condiciones histórico-descriptivas de las literaturas en dirección a comprender los fenómenos culturales que las componen, la idea de sistema y de polisistema (López, 1998 p. 173) y sus funciones relacionales, la idea de centro-periferia para situar las relaciones de los sistemas y derrumbar el concepto de influencia, la mirada postcolonial de los sistemas, la interrogación en lugar de la indagación y el carácter dialógico de la comparación.

Teniendo en cuenta los alcances a los que han llegado los estudios comparativos, se confirma su pertinencia para desarrollar la lectura paralela de los textos que ocupan este trabajo. Además, se modifica la idea preconcebida de influencia, directa o indirecta, de los textos trágicos modernos “hacia” la literatura de Tomás González, que supondría una mirada imperante del centro por encima de la periferia, cuando en realidad lo que existe es un diálogo entre dos sistemas que poseen un pasado común. Por esta razón carece de relevancia si la hipótesis propuesta expone componentes circunstanciales coincidentes, en otras palabras, si Tomás González se basó intencionalmente en las estructuras de la tragedia moderna para la escritura de sus obras. De este modo se aclara el camino para la exploración de los fenómenos culturales, no históricos, y su relación intertextual.

2.2.1.1. Intertextualidad

Se acude a la intertextualidad (Alpízar, 2003) como mecanismo para reconocer posibles relaciones existentes entre temas, rasgos estilísticos, estructura y símbolos de las diferentes literaturas. Se pretende observar las posibilidades del intertexto como un

componente genético de información entre dos organismos y como un diálogo secreto de muchas voces superpuestas a lo largo de la historia (Ortega, 2016)

Dado que no tiene sentido encontrar frases similares entre los textos consultados, se buscará percibir imágenes comparativas del polisistema trágico. Con las pautas delimitadas se procede a la lectura de los textos, teniendo en cuenta la limitación que supone interrogar acudir solamente a las traducciones en el idioma español, hecho que seguramente restringe las comparaciones intertextuales morfosintácticas y gramaticales de cada polisistema literario, un rasgo primordial de estudio según el propio Guillén (1985, p. 304), sin embargo, se aclara que la escogencia de distintas versiones para cada texto, permite establecer un panorama robusto.

3. Marco teórico

3.1. Sobre la tragedia

La tragedia es el resultado fundacional de la tradición teatral en occidente. Su origen data de la antigüedad griega, propiamente en los rituales celebrados al dios Dionisio, dios de las cosechas y la fertilidad. Según el mito, Dionisio es el hijo nonato de Zeus, jerarca máximo del santuario olímpico, y de la mortal Semele, hija de Cadmo, fundador de la ciudadela antecesora de Tebas. Los dioses no podían mostrarse en su estado puro ante los mortales cuyos ojos débiles no podían soportar la presencia del resplandor omnipotente; por esta razón era común que las divinidades que quisieran convivir entre mortales transmutaran en animales salvajes, elementos de la naturaleza u hombres comunes. El amorío de Semele y Zeus fue descubierto por su esposa Hera, la cual descendió en forma de nodriza para ser testigo de la soberbia con que la joven princesa se ufanaba de llevar en su vientre al hijo del dios máximo. Hera sembró la duda en Semele respecto de la verdadera identidad del padre de su hijo aconsejándole que si de verdad era quien decía ser, se le manifestase en toda su magnificencia ante sus ojos. Zeus, consciente de las consecuencias de una petición como esta, reveló su forma verdadera y aunque nada pudo hacer frente a las brasas que consumieron a su amante, rescató a su hijo, ocultándolo en uno de sus muslos para que terminara de desarrollarse. Tiempo después, este hijo fue entregado al cuidado de las ninfas del bosque, para que la sabiduría de la naturaleza lo protegiera de Hera. Así fue como el joven dios Dionisio descubrió la vid, base para la creación del vino. En las diferentes versiones del mito, Dionisio cae en la locura, en la sinrazón de la embriaguez. Sufre la persecución y el desmembramiento por órdenes de Hera, es reconstruido por Zeus y, finalmente, se convierte en el líder de un culto errante cuyas ménades, sacerdotisas, se entregan al ritual del éxtasis orgiástico.

Siendo una de las celebraciones más importantes de la cultura helénica, las dionisiacas eran procesiones que conmemoraban la cosecha y la vendimia, el nacimiento de la vida. El punto climático del ritual llegaba con el sacrificio y descuartizamiento de un macho cabrío, en homenaje al ataque perpetrado a Dionisio. Las canciones al cabro se llamaban *tragodias*

etimología de tragedia (El Castellano, 2002) y el sufrimiento de los oficiantes ante el ritual del dolor fueron la base para la configuración de la arquitectura dramática de este género. El paso del ritual dionisiaco a la manifestación simbólica coincide con el paso del absolutismo a la democracia en la sociedad griega (J. F. Calderón, 1998) y su evolución se vio reflejada en hechos como la salida de un sacerdote del grupo de oficiantes para responder a los cantos e interrogar la representación del dios en la procesión. Esta acción supuso el origen del diálogo teatral. Por otra parte, la inclusión de otras historias, en especial las de los héroes griegos que zozobraron ante el inexorable destino, condujo a la diversificación de los cantos y los mecanismos de celebración del rito. Ahora el oficio se concentraba solamente en el interior de un recinto, el *theatron*, y los episodios de las historias eran representados por un grupo de *hipócrites* que se dividían entre los personajes de los héroes y el coro. El sentido de la tragedia se apoyaba en el reconocimiento del *hybris* o exceso de soberbia por parte de los héroes, que desestabilizaban el equilibrio natural de las cosas, y la caída hacía su irremediable destino o *fatum*. El espectador era una especie de feligrés que identificaba el episodio trágico en las acciones del héroe y se involucraba espiritualmente con su infortunio mediante la *catharsis*, un estado elevado de compasión y horror (Real Academia Española, s.f., definición 2).

La *Poética* es el primer texto que se ocupa de la estructura y el sentido de la tragedia. Escrita por Aristóteles (384 a.C. - 322. a.C.) plantea la función del arte como una imitación (*mimesis*) de la naturaleza diferenciada por las modalidades de cada lenguaje, el épico, el lírico y el trágico (Yebra, 2010, p. 11). La tragedia aborda temas elevados de monarcas o guerreros que comparten tres factores en común: pertenecer a un linaje semidivino o gozar del favor de los dioses (R. Williams y Osuna, 2014, p. 41), estar relacionados con los grandes sucesos de la mitología y sucumbir por exceso de soberbia. El héroe trágico se caracteriza por reconocer su falta (anagnórisis) y asumir su destino fatal. El desenlace está profetizado por un oráculo cuyas señales son evadidas por los personajes con las más variadas estratagemas, en un intento por sobreponerse a las fuerzas sobrenaturales. Con la muerte del héroe se intenta restaurar el equilibrio universal de las fuerzas, pero la condición maldita del linaje impide que se cumpla este propósito, condenando a sus descendientes a enfrentar su propio camino trágico. ¿y quiénes eran los testigos de estos infortunios? el pueblo raso representado en el coro, una

conciencia colectiva que interrogaba, juzgaba o consolaba al héroe en diferentes partes de la tragedia (*prólogos, parodos, estásimos, etc.*) pero no podía hacer nada para cambiar el curso irremediable de los hechos. El espectador se convierte en una extensión de ese coro.

Las tragedias griegas obedecían a tres reglas formales, conocidas como unidades aristotélicas:

- Unidad de tiempo: La secuencia cronológica lineal del curso de la historia (fábula) sin ningún tipo de alteración.
- Unidad de espacio: los hechos debían ocurrir en un solo lugar, por lo general frente a un templo o palacio.
- Unidad de acción: desarrollo de solo un conflicto, perteneciente al héroe trágico.

Los parámetros aristotélicos enmarcan un tipo de historia que parte del orden hacia el caos y luego a un nuevo orden como resultado del conflicto. Estas nociones determinaron la estructura del teatro clásico y de todas las variables, por complemento u oposición de los diferentes periodos del arte escénico hasta los posdramáticos días del presente.

Hoy en día se conservan treinta y dos tragedias del esplendor helénico, atribuidas a Esquilo (496 a.C.-406 a.C.), Sófocles (496 a.C.-406 a.C.) y Eurípides (480 a.C.-406 a.C.). Del primero se destaca la obra *los siete contra Tebas* (2012) donde se muestra la arremetida de Polinices contra su hermano Eteocles para hacerse con el poder de Tebas, en una cruenta guerra que ha reunido varios comandantes. Al final la ciudad se salva, pero los hermanos mueren. El nuevo gobierno decreta los honores fúnebres para el defensor de la ciudad y la ignominia de perecer en la intemperie para el agresor. Antígona, hermana de los dos guerreros, se opone a esta decisión.

La Orestíada (2012) es la única trilogía que sobrevivió al paso de los tiempos. se sitúa en las desgracias que sobrecogieron el reino de Argos poco tiempo después de la victoria de las tropas griegas en territorio troyano. En *Agamenón* se desata un acto de venganza contra el comandante supremo a manos de su esposa Clitemnestra y su primo Egisto. En las *Coéforas* tiene lugar el regreso del exilio de *Orestes* para cumplir la profecía de vengar la muerte de su padre, propósito que consigue gracias a la ayuda de su hermana Electra. Las *Euménides* relatan la persecución de las erinias, entidades vengadoras de la sangre parricida, contra Orestes, por

el asesinato de su madre. Al final gana la absolución gracias a la intervención divina de Apolo y Atenea. Si bien esta última obra no es una tragedia, es importante referirla como la representación del triunfo de la democracia y del tránsito del mundo salvaje de la ley del Talión al reino de la democracia.

Sófocles también relataría las desgracias de los Atridas desde el punto de vista de *Electra* (2012), una princesa despojada de toda distinción bajo la tiranía de su propia madre. *Antígona* (2012) desarrollaría la lucha humana entre las leyes divinas y las leyes humanas, siendo la protagonista la única capaz de enterrar el cuerpo de su hermano Polinices en contravía de las órdenes decretadas por Creonte. *Edipo* (2012) Es considerada la obra canónica del género trágico. En ella se muestra como los habitantes de Tebas perecen a manos de una terrible peste consecuencia del desequilibrio que ha provocado el asesinato impune del anterior gobernante de la ciudad. Edipo, el actual regente, promete descubrir al culpable de este crimen para hacerlo pagar por sus actos. Al final los hilos del destino se tensan para revelar que él mismo fue el asesino de su propio padre, el amante de su madre y el padre de sus hermanos. Su desenlace lo conduce a quitarse los ojos y vagar sin rumbo por los confines griegos.

Las obras de Eurípides evidencian el desarrollo del pensamiento de la humanidad del héroe trágico y sus cuestionamientos antes de enfrentar la presencia infalible del destino trágico. Gracias a la conservación de dieciocho tragedias íntegras, es posible apreciar la diversidad espacio-temática esbozada por el autor: desde el yugo de las mujeres víctimas de la guerra en las *Troyanas* (2012), el castigo divino que obsesionó a Fedra con su hijastro *Hipólito* (2012) o las peripecias que tiene que enfrentar el dios Dionisio en su regreso a la ciudad de Tebas en las *Bacantes* (2012). De todas sus obras es quizás *Medea* (2012) la más célebre, por tratarse de la cruenta resolución que hace su protagonista al asesinar a sus hijos en desagravio por el abandono de su padre Jasón, el legendario comandante de los argonautas. Al final de esta obra se hace presente la intervención divina para salvar a la madre asesina, un recurso conocido como Deus Ex Machina (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Con el paso del tiempo, la tragedia griega hizo tránsito hacia la secularización, propiciando que los espectadores viraran la atención hacia la crítica de los temas socio-políticos de su contexto (Rinesi, 2015).

Este es una de las características esenciales del convivio teatral hasta la actualidad.

En consecuencia, cada uno de los siguientes periodos occidentales encontraron en el pasado trágico helénico una fuente inagotable de conocimiento que, capa tras capa, fueron moldeando la identidad del continente. En la mitología cristiana, por mencionar un ejemplo, la pasión de Jesucristo es la tragedia del mesías que reconoce su destino en el perecimiento de la cruz y lo asume como medida de salvación para el resto de la humanidad.

Por su parte, los grandes continuadores trágicos del teatro se ubican entre los siglos XVI, con el teatro isabelino y jacobino, en manos de Ben Johnson, Christopher Marlowe y William Shakespeare y el clasicismo francés del siglo XVII, con los dramaturgos Pierre Corneille y Louis Racine.

La mención a Shakespeare se hace imprescindible. Harold Bloom (1930-2019) afirma en *La invención de lo humano*:

El universalismo no está muy de moda hoy, salvo en las instituciones religiosas y en quienes están fuertemente influidos por ellas, pero no veo bien como puede empezarse a considerar a Shakespeare sin encontrar alguna manera de dar cuenta de su presencia generalizada en los más inesperados contextos, aquí, allá y en todas partes a la vez. (H. Bloom, 2018, p. 27)

La profundidad y la proporción con las que el bardo de Avon retrató las pasiones humanas no tienen parangón en la literatura universal. La intertextualidad entre los arquetipos trágicos griegos y shakesperianos se hacen patentes en *Hamlet* (Shakespeare y Marín, 1981) versión moderna de Orestes, en la que el príncipe se enfrenta a su tío Claudio para vengar el asesinato de su padre, el legítimo rey de Dinamarca. En los crímenes de un *Otelo* (1981) presa de la sinrazón celotípica. Una muestra clara del exceso de soberbia por el que debe sucumbir, al igual que *Macbeth* (1981) y su esposa, cuyo reconocimiento trágico es un tormento de imágenes fantasmales o alucinaciones de manos sangrantes; metáforas de un castigo

sobrenatural semejante al de las erinias que ilustra la culpa y el remordimiento. *Ricardo III* (1981) toma el poder de la manera más despiadada posible y lo pierde junto con su existencia, como también es el caso del *Rey Juan* (1981). En *Julio Cesar* (1981) y *Tito Andrónico* (1981) las conspiraciones y los asesinatos terminan por acabar con los pilares de la sociedad. Pero de todas las obras el *Rey Lear* (1981) es la expresión máxima de la fatalidad shakesperiana. Un rey anciano cae en el exceso de soberbia al abdicar, repartir el reino entre sus dos hijas mayores y desterrar tanto a su hija menor como a su consejero. Este caos desatará el conflicto entre el reino dividido y el rey será despojado de cualquier privilegio para terminar en la locura. El momento de reconocimiento trágico por excelencia tiene lugar en la escena donde Lear, un simple mortal, increpa a la divinidad representada en una poderosa tormenta por la desdicha en que ha caído.

LEAR - Soplad, vientos y arañaos las mejillas; cólera, sopla.

Cataratas y huracanes, anegad

nuestros campanarios hasta hundir sus veletas.

Fuegos sulfuricos, rapidos como el pensamiento,

mensajeros del trueno que hiere las encinas,

quemadme la cabeza. Y tú, trueno que todo lo sacudes,

arrasa la redondez infame de este mundo,

rompe los moldes de la naturaleza y haz estallar los gérmenes

que hacen al hombre ingrato

(...)

Que cruja tu vientre. Escupe fuego, vomita lluvia.

Ni la lluvia, ni el viento, ni el trueno ni el fuego son mis hijos.

No os culpo elementos, de dureza;

nunca os di reinos ni os llamé hijos míos,

no me debéis ninguna sumisión. Dejad caer entonces
vuestro placer horrible. Aquí estoy, esclavo vuestro,
un viejo despreciado, pobre y enfermo,
y sin embargo os llamo seres serviles
por compartir con dos hijas perversas
vuestras batallas altamente engendradas contra una cabeza
-tan vieja y blanca como ésta. ¡Oh, esto es infame! (1981, pp. 717-718)

Cuando la obra parece mostrar un reencuentro feliz entre el viejo y su hija desterrada, el horror de la guerra los empuja al sufrimiento y la muerte. En paralelo se desarrolla la historia del conde de Gloster, servidor del rey Lear, engañado por Edmundo, su hijo bastardo, ante una supuesta conspiración en su contra por parte de su hijo legítimo Edgardo. Gloster, al igual que Edipo, perderá los ojos y tendrá que vagar hasta el momento de su muerte. Edgardo lo acompañará, como lo haría Antígona en el ciclo tebano. Al final Edgardo se enfrentará al tirano Edmundo, como lo haría Polinices a Eteocles, pero en este caso el tirano será derrotado. En las tragedias griegas el coro lamentaba la muerte de sus gobernantes al mismo tiempo que la zozobra del desamparo se apoderaba del ambiente. En las tragedias de Shakespeare asistimos al fin de los tiempos, a la desaparición de todo rastro de civilización. Esta diferencia obedece al cambio de perspectiva con que se asume el género trágico en el contexto Isabelino, la injerencia de los dioses ha quedado relegada para dar lugar a la confrontación de hombres. Como atina Eduardo Rinesi (1964), la tragedia shakesperiana reemplaza la omnipotencia por los muertos y los viejos imponiéndose sobre sus descendientes (2015). El resultado es el cataclismo.

En *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche, 2012) Friedrich Nietzsche (1844-1900) reflexiona acerca de la importancia del ritual ditirámico. A su juicio, la civilización griega estructuró el sentido del equilibrio apoyándose en el binarismo de los pensamientos apolíneo y dionisiaco. El primero parte de una necesidad estética de la belleza, el perfeccionismo, la medida (2012, p. 18) entre otros ideales de comportamiento virtuoso. En este orden, la primacía de la razón,

el autoconocimiento, la reflexión y el principio de individualidad cimentan los pilares de la civilización. Es el resplandor proveniente del mundo olímpico. Pero también existe otra fuente de conocimiento que se obtiene de la magia de los estados alterados, la embriaguez, el desafuero y la alucinación. Es la sabiduría de las divinidades preolímpicas, injustamente asociadas con la oscuridad de lo salvaje, que se manifiestan en un sentimiento comunitario superior (2012, p. 13).

De esta dualidad provienen manifestaciones artísticas en tensión, como en la escultura y la arquitectura, esencialmente apolíneos, o la música y la poesía, de espíritu dionisiaco. Es imposible que uno predomine sobre el otro, ya que, según Nietzsche, los dos son fuerzas inherentes de la naturaleza, razón por la cual, de la relación dialéctica que exista en ambas, se extraerá la síntesis de una expresión armoniosa, la tragedia (2012, p. 17). Esta visión permite comprender el organismo apolíneo subyacente en el género, descrito con detalle en la poética de Aristóteles y el espíritu dionisiaco que enaltece el momento de *catharsis*. Ahora bien, se infiere que el pensador sajón estudiaba el mundo clásico motivado por la reinterpretación romántica de los temas esenciales trágicos, presentes en la literatura dramática de Goethe y Schiller o en el drama musical wagneriano.

Por su parte, el filósofo danés Sorën Kierkegaard (1813-1855) asegura que la sociedad del siglo XIX se ha erigido desde la individualidad, por lo que resulta imposible que apropie los valores colectivos trágicos. Un personaje de la modernidad sólo puede experimentar el dolor, una condición efímera, material, racional muy diferente a la profundidad de la culpa, experiencia pesadosa de un grupo social. No tiene la misma carga colectiva la pérdida de un hijo que la pérdida de un hijo de la nación (Kierkegaard, 2006, p. 57) Tampoco se puede dimensionar el peso de lo inevitable si el personaje comete sus acciones con premeditación, irresponsable de las consecuencias, con la arrogancia de la razón. Fausto no puede ser una versión moderna del héroe trágico (2006, pp. 24-25) porque sus acciones son parte de la malignidad. Del beneficio individual.

En el siglo XX se agudizó la polémica por la persistencia del género trágico en el imaginario intelectual de occidente. En *La muerte de la tragedia* (Steiner, 2001) el ojo quirúrgico de George Steiner (1929-2020) desentrañó la manera en cómo la historia de las civilizaciones

europas ha insistido en mantener a flote un barco que feneció en la antigüedad helénica. De hecho, el mundo latino encontró en la comedia el medio expresivo certero para la expiación de los defectos sociales y en la epopeya el estandarte de conformación de identidad. Steiner asegura que las poéticas son formas vacías de contenido que se han repetido por diversas épocas para la obcecación de estudiosos. Esta necesidad por mantener vivo un espíritu trágico ha impedido la posibilidad de una separación radical de las obras de Shakespeare, Racine o Corneille, más allá de la conservación de anagnórisis y unidades que nada tienen que decir en los tiempos actuales: “Los poetas trágicos de nuestro tiempo son saqueadores de tumbas y conjuradores de fantasmas que reposaban en sus antiguas glorias” (Steiner, 2001 p. 163).

Aunque para Steiner la condición absoluta de la tragedia es una materia extinta desde que la razón se impuso a la divinidad, reconoce que aún perviven resonancias ocasionales de lo trágico griego y lo trágico shakesperiano (2001, p. 159) en dramaturgias, románticas, realistas, épico-didácticas o absurdas. En efecto, esta afirmación permite la revisión de lo trágico griego separado de las preocupaciones de lo trágico moderno, pero conservando rasgos que el primero le debe al segundo, o que ha redefinido para sopesar las contrariedades de su propio tiempo, su propio Olimpo y si propio *fatum*.

3.1.1. La Tragedia moderna

La revolución industrial que inició en el siglo XIX con la pancarta del progreso ahora tenía que enfrentar las tensiones geopolíticas del siglo XX relacionadas a los nacientes proyectos de nación, a la lenta pero inminente desaparición de los imperios, a la hambruna, las enfermedades de la masa trabajadora, la soledad de los campos y la catástrofe bélica. En otro sentido, la modernidad presentaba el triunfo de nuevas disciplinas científicas, como el psicoanálisis o la profundización en el estudio de las teorías evolutivas darwinianas. La ingeniería sofisticaba la máquina de vapor, la electricidad iluminaba la oscuridad de las calles, el prototipo del aeroplano, el automotor y el barco trasatlántico conectaba al continente europeo con su homólogo americano. El mundo tenía un velo de alucinación esperanzadora reservado para las élites burguesas que poco a poco iban controlando el mercado del mundo.

La obsesión naturalista de la literatura francesa inspiró rápidamente a los dramaturgos europeos cuyas obras exigieron la sofisticación de la técnica actoral junto con el surgimiento del director de escena. La vasta tradición figurativa del arte entró en crisis con la aparición de la fotografía y el cinematógrafo, pero sus efectos fueron liberadores. Ahora la pintura y la poesía tendrían que encontrar la expresión pura de su lenguaje, mientras que el teatro, el oficio que debe su existencia al contacto con la sociedad, volcó su mirada al interior, al desasosiego del hombre enajenado de estos tiempos.

La Tragedia Moderna (R. Williams y Osuna, 2014) del teórico británico Raymond Williams (1921-1988), coincide con Steiner en la afirmación de la inutilidad de restaurar formatos trágicos que carecen de conexión con el mundo contemporáneo. Esta es una de las maneras en que la cultura hegemónica ha mantenido la ilustración trascendental del poder frente a otras tradiciones silenciadas. No se puede ignorar que la cultura helénica, cuna de la civilización occidental, es un relato fabricado desde la comodidad del vencedor ante las comunidades subyugadas de su tiempo. Desde la antigüedad se establece el rechazo a lo desconocido. Todo lo que no era griego era bárbaro. De ahí la incompreensión a la afición de Alejandro Magno por las culturas del oriente próximo. Cuando la tragedia pierde su esencia litúrgica se convierte en arma política, en discurso patriótico transcultural. La iglesia es la gran continuadora de esta tradición, expandiendo su relato trágico por toda Europa y América. La corte jacobina, consciente de la popularidad de William Shakespeare, institucionaliza su discurso trascendental. Este es el conveniente propósito de la idea de perpetuidad de la tragedia (Williams y Osuna, 2014, p. 35)

En cambio, Williams exhorta a la interpretación del pasado como única medida para entender la tradición; un estudio selectivo de la ancestralidad con la que se pueda construir verdaderos puentes en la modernidad. Para ello es preciso desestimar la idea de un nuevo significado universal que reviva la tragedia, o el propósito arqueológico de restaurar piezas esenciales desaparecidas. Es preciso poner en tela de juicio cualquier idea preconcebida externa y cometer el riesgo de mirar en las direcciones tangibles de nuestro tiempo (Williams y Osuna, 2014, p. 86)

Aunque esta actitud suena liberadora, por su carácter revolucionario frente a la institucionalidad y al pasado histórico (Williams y Osuna, 2014, p. 76), es inevitable cuestionar los alcances de tales afirmaciones. ¿Qué se requiere? ¿A dónde dirigir la mirada? La respuesta exige tener la capacidad de entender las posibilidades estructurales de la tragedia en la modernidad. En principio, el relato se basa en la caída, en el infortunio provocado por un trastorno exterior a la voluntad. El individuo es un prohombre enraizado en la estructura de sentimientos del grupo social, pero individuo, al fin y al cabo. El hecho de que pertenezca a la cúspide de la sociedad representa una forma de enajenación clasista, su muerte es más importante que la del resto de los mortales (Williams y Osuna, 2014, p. 71) Si el individuo moderno está aislado de la sociedad ¿No cabe otorgar igualdad de atención a la desdicha de su existencia?

Todos los grupos sociales se rigen bajo normas generalizadas de comportamientos, es la herencia de la civilización helénica. El ciudadano del mundo moderno debe funcionar como parte de un engranaje productivo, pero sí cuestiona esta función, si la niega o si la abandona ¿No podría afirmarse que está cometiendo un exceso de soberbia? Y si el burgués oculta un comportamiento inadecuado para los valores de la sociedad ¿no está provocando un desequilibrio que afecta la moral colectiva? Para Camila Arbué Osuna (1987) son justamente este tipo de factores los que conducen a la misantropía como una barrera de protección secular ante los juzgamientos de los demás. Ahora el peso del destino no se encuentra en las fuerzas exteriores divinas, sino en el interior de los personajes. No son personajes que deban asumir un desenlace fatal, porque sus vidas carecen de sentido, les ha sido arrebatado de antemano (Williams y Osuna, 2014, p. 14) Las reglas de la modernidad encierran al personaje en una maquinaria donde no hay castigo que conduzca al sacrificio, porque el castigo ahora es la existencia misma. La tragedia moderna es seguir existiendo. En palabras de Williams:

Así conocí la tragedia en la realidad de un hombre silenciado en una invisible vida laboral. Vi la terrible pérdida de conexión entre los hombres, en su propia e íntima muerte, hasta entre padre e hijo: una pérdida de conexión que era, no obstante, un hecho social histórico particular: una considerable distancia entre su deseo y su

resistencia; y entre ambos y los propósitos y significados que la vida cotidiana les ofrece. (2014, p. 31)

3.1.1.1. Tragedia Moderna. El caso europeo: Henrik Ibsen y Antón Chejov.

En la Europa de finales del siglo XIX, el teatro moderno se distancia de los temas aristocráticos para ceder el protagonismo a la clase social que lleva décadas moviendo los hilos sociopolíticos del mundo: La burguesía. El caso europeo se caracteriza por presentar la fragilidad de los personajes burgueses cuya realidad socioeconómica amenaza con hacerlos perder los privilegios en los que han vivido desde siempre. Son personajes de apellido, con alguna lejana conexión nobiliaria, estudiados, bilingües y reflexivos. Todos estos atributos les son ineficientes en un mundo que se mueve a gran velocidad, por esta razón se encierran en propiedades familiares heredadas, con trabajos que no los satisfacen y con la melancolía de un pasado esplendoroso. Son personajes que pierden su lugar en el mundo, arrastrados por la avalancha del progreso proletario.

La Noruega conservadora de la época sería fuertemente cuestionada en las obras de Henrik Ibsen, un dramaturgo preocupado por el individuo que lucha por sobrevivir en un sistema de valores sociales asfixiante. En *Los pilares de la sociedad* (Ibsen y Gómez-Baggethun, 2021) se pueden advertir algunas resonancias trágicas. La obra gira en torno del cónsul Bernik, un hombre de respeto que viene comprando terrenos de forma anónima para la implementación de un paso ferroviario. Los habitantes del pueblo no ven con buenos ojos la llegada del ferrocarril a la ciudad convencidos en que deben "... mantener limpia la sociedad (...) alejarnos de todas esas innovaciones no comprobadas que quieren imponernos los impacientes tiempos que vivimos" (Ibsen y Gómez-Baggethun, 2021, p 22). El cónsul cree que los puede hacer cambiar de parecer, una vez sepan que él se encuentra al frente de esta operación. Entretanto, su cuñado y antiguo amigo Johan Tonnesen regresa de América para el desagrado del pueblo, ya que este había sido "desterrado socialmente" por un escándalo relacionado con el derroche de una fortuna familiar. La verdad es que Bernik fue el culpable y Johann aceptó el oprobio público en su lugar, pero ahora cree justo limpiar su nombre, casarse y

retornar a la sociedad. El cónsul no puede permitir el derrumbe de su nombre y su fortuna por una mentira supuestamente enterrada en el pasado, por ello decide callar cuando Johannes anuncia su partida en un navío que se encuentra defectuoso. Con lo que no contaba es con que su pequeño hijo Olaf se escapara para seguir a su tío en su travesía de regreso al nuevo mundo. Este es el instante de anagnórisis para el cónsul Bernick; ante el horror de perder a su hijo reconoce muy tarde su error: “CÓNSUL BERNICK: Nunca volveré a verlo, les digo. Lo he perdido, Lona.... Y ahora me doy cuenta de que nunca ha sido mío.” (Ibsen y Gómez-Baggethun, 2021, p. 110).

Su esposa no iba a permitir que su hijo escapara, hecho que refuerza la idea del cónsul como el único equivocado en todo el grupo social. Al final el protagonista es redimido de su error y se promete un futuro esperanzador para todos los habitantes del poblado.

Casos muy diferentes se presentan en *Casa de Muñecas* (2021) y *Hedda Gabler* (2021), donde las resonancias trágicas son aún mayores. Ambas plantean las desavenencias de matrimonios aparentemente funcionales: Norah-Torvald y Tesman-Hedda. En las dos, la situación dramática inicia después de concluir una actividad típica de armonía en pareja: la compra de un árbol para las navidades y la llegada de la luna de miel, respectivamente. Los esposos desempeñan trabajos prestigiosos con promesa de ascenso. Ambos proporcionan cuantas comodidades materiales pueden con tal de satisfacer los supuestos caprichos de sus mujeres. Ellas, por su parte, se sienten prisioneras de casas vacías, sin grandes motivaciones, ni oficios que desempeñar, más allá de ser buenas esposas. Ahora es preciso observar las obras por separado: *Casa de muñecas* se desarrolla en la intimidad de la familia Helmer poco tiempo después de recibir la noticia de promoción de Torvald. La pareja respira aliviada por lo que parece ser el fin de sus dificultades económicas. Poco a poco irán apareciendo personajes que requieren a la pareja. La señora Linde necesita que le proporcionen un empleo, Krogstad quiere conservar el suyo y el Dr. Rank, amigo y consejero de Torvald, revela cuán a gusto se siente cerca de Nora. El sistema de relaciones plantea una mujer subyugada y complaciente de un marido que la infantiliza y no cesa de señalarle los límites de su comportamiento: “HELMER: ¡No molestes! (Al poco abre la puerta y asoma la cabeza con una pluma de mano)

¿Comprado, dices? ¿Todo eso? ¿Otra vez has salido a tirar el dinero, cabecilla de chorlito?”
(Ibsen y Gómez-Baggethun, 2021, p. 128)

Este “deber ser” de Nora es el peso de la gruesa capa moral del matrimonio, la representación del orden social establecido. Ella lo acepta con abnegada sinceridad, incluso cuando se revela que tuvo que hacer un sacrificio “repudiable”. Tiempo atrás, la salud de Torvald sufrió quebrantos que solo podían ser superados si se trasladaban a regiones más cálidas, pero no contaban con la forma de cubrir los gastos. Nora decide reunir en secreto la suma requerida pidiéndole un préstamo a Krogstad, para lo cual se mencionan unas circunstancias muy ambiguas:

NORA: (Alza la barbilla.) Ni falta que hace. Nadie ha dicho que me prestaran el dinero, en absoluto. Siempre podría haberlo conseguido de otra manera. (se recuesta en el sofá) Podría habérmelo dado un admirador. Siendo tan atractiva como soy...”
(Ibsen y Gómez-Baggethun, 2021, p. 138)

Una vez recuperado Torvald, Nora se dedica a fingir gastos caprichosos para paliar la deuda; pero ahora, ante la amenaza del despido de Krogstad por decisión de Torvald, éste la amenaza con revelar la verdad ante su honorable marido. De nada sirven todas las estrategias de Nora para evitar que la verdad salga a flote. Cuando esto sucede, Torvald recrimina lapidariamente a su esposa. Nora descubre el sinsentido de su lucha, ya no es una mujer alienada tratando de mantener a flote su familia, de hecho, es una mujer sin familia, es una mujer que reconoce su individualidad. En palabras de Williams, “una intensa e individual experiencia” (2014, p. 113)

Torvald se libra del escarnio, gracias a un giro inesperado de los hechos, pero su ceguera lo lleva a cometer exceso de soberbia al creerse con el derecho de “perdonar” las acciones infantiles de su esposa, este será el signo de su condena. La escena final es una gran anagnórisis donde Nora, finalmente, le habla a su esposo como una mujer adulta; la resonancia trágica aparece en el sufrimiento de Torvald, cuyo matrimonio se le escapa de las manos sin poder hacer nada para remediarlo. Nora pareciera encontrar la libertad de sus cadenas sociales al separarse de su esposo, aunque también hay que contemplar la condición trágica de su acción: Abandona a sus hijos para condenar a su esposo a la vulnerabilidad del

señalamiento social. Es una Medea moderna que derrumba su hogar y huye para parajes desconocidos, no necesariamente aleccionadores.

El juego de poderes se manifiesta con mayor intensidad en *Hedda Gabler*, ya que desde el inicio vemos como Tessman ha incurrido en varios gastos para obtener una propiedad acorde con los gustos de su esposa; pero ella parece no sentirse conforme con la vida conyugal que le espera. Su marido, que tenía entre manos la posibilidad de hacerse con una planta docente significativa en la Universidad, recibe la noticia del regreso de su antiguo amigo Ejlert Lovborg, con quién cree que no tiene ninguna posibilidad de competir. En el texto se sugiere que Hedda guarda un pasado físico con Lovborg, razón por la que se cree con los atributos para manipularlo. Por su parte, Lovborg se encuentra recuperándose de un alcoholismo severo que lo ha mantenido al margen de la sociedad en los últimos años; prueba de ello es el manuscrito de un ensayo histórico que trae consigo. El juez Brack es un amigo de la pareja que se muestra atraído por Hedda, hecho que le da cierta satisfacción. El exceso de soberbia surge cuando Hedda cree poder controlar los hilos del destino induciendo a Lovborg a cometer suicidio después de recaer en la bebida. La destrucción del contrincante de su marido le asegurará una vida de privilegios; pero sus planes se derrumban cuando el Juez Brack la desenmascara y la obliga a convertirse en una especie de esclava sexual a cambio de su silencio (Ibsen y Gómez-Baggethun 2021, pp. 764). Además de esto, su esposo se encuentra profundamente afectado por la desaparición de su amigo, por lo que se propone recuperar las notas del manuscrito que sobrevivieron al fuego y rearmar su legado. Hedda al verse condenada a vivir entre la soporífera obsesión de su marido y la tortura del juez decide acabar con su propia vida.

Los ejes de la mentira que debe ser revelada sostienen las resonancias trágicas de las obras de Ibsen, ya que son ellas las que conducen a la descomposición del grupo social. Es un cuestionamiento moral moderno mediante el cual se puede establecer un paralelismo con el balance natural de las cosas exigido por la conciencia helénica.

Así, en el *Pato Salvaje* (2021), la obsesión del joven Werle por descubrir la verdad desencadena el dolor de los miembros de la humilde familia Ekdal. Su comportamiento individualista alcanza el egoísmo por preferir que se descubra que su propio padre burgués, es el verdadero padre de la niña Hedvig. En esta obra no hay conmiseración, los padres Ekdal sufren el suicidio

de su hija y el joven Werle se refugia en la arrogancia de su juventud para sostener que ha obrado bien, su destino es “inexistente”, su tragedia se anuncia.

La imagen del salvador fue ampliamente cuestionada por los autores de la modernidad, de esta manera en *Un Enemigo del pueblo* (2021) el doctor Stockman emprende una gesta por delatar las irregularidades en la construcción de un balneario que puede afectar la salud pública; pero sus opositores en cabeza de su hermano le impiden el paso. Por esta razón acude a los propios habitantes del pueblo, pero su intento se ve frustrado al ser considerado contrario del progreso de la región. Williams anota esta particularidad en Ibsen, poner al héroe contra el mundo, así tenga la misma herencia dentro de sí (2014, p. p 122)

Por consiguiente, la familia Stockman termina en el desprestigio y la miseria, por lo que emigrar a América se convierte en la única salida, sin embargo, el doctor impone la decisión de quedarse sin importar las consecuencias. Su familia sonríe condescendiente, pero es un acto de fe ciego ante un hombre que ha perdido los estribos de su vida y que ahora se enfrenta a la condición trágica del desamparo: “DOCTOR STOCKMANN: (...) resulta que el hombre más fuerte del mundo es el que está más solo.” (Ibsen y Gómez-Baggethun 2021, p. 386).

Podría afirmarse que *Espectros* (2021) es la historia con más elementos trágicos de todas las obras de Ibsen. El peso del reconocimiento social por el comportamiento de un hombre ejemplar, hacen que su esposa viuda, la señora Alving, guarda un oscuro secreto. Su amigo, el reverendo Manders, desempeña el rol que otrora le era destinado al coro, ser la conciencia del pueblo. El sino trágico se cierne sobre los personajes al mismo tiempo que se avanza en la construcción de un orfanato bajo el nombre de la renombrada familia. Nuevamente el binomio progreso-pasado tensa los hilos que conducirán al desastre. El joven Oswald, hijo de la señora Alving, padece una enfermedad incurable que lo tiene en un profundo abatimiento; su único consuelo se encuentra en la posibilidad del amor de la joven Regina, una especie de criada adoptiva de la familia, a quién justamente su padre ha venido a reclamar en los últimos días. La verdad hacia el reconocimiento trágico aparece cuando la viuda confiesa que su esposo fue un despreciable mujeriego y alcohólico que tuvo una hija ilegítima: Regina. Por lo que la felicidad de su hijo no puede ser posible. La caída trágica recae en la señora Alving, que

descubre horrorizada el error de su silencio y cómo el comportamiento de su esposo, selló el destino de su propio hijo. Es la contaminación freudiana de la herencia, señalada por Williams (2014, p. 126) Se sugiere que su enfermedad es una herencia paterna de naturaleza venérea. Impotente entonces, la señora Alving debe sufrir la desesperanza de su hijo.

Con las obras de Antón Chejov (1860-1904) se asiste a la ceremonia fatal de la vida suspendida, la vida “estancada”, en palabras de Williams (2014, p. 168). Sus personajes pertenecen a una burguesía que se halla sujeta a glorias polvorientas del pasado como grilletes espirituales que les impide reaccionar ante la avalancha de los tiempos. La crisis del Zarismo en Rusia, la creciente población mujik, o siervos que se ganan su libertad y los vientos del progreso moderno venido de Europa, fueron los escenarios que inspiraron las obras de Chejov. Su estructura plantea un funcionamiento científico perfecto: por una parte, los espacios donde desarrolla sus situaciones corresponden a un mismo lugar definido, una hacienda campestre, por ejemplo. Este rasgo, frecuentemente utilizado por los autores modernos, como ya lo vimos en Ibsen y como veremos en el caso norteamericano, es una equivalencia de la unidad aristotélica de lugar. En esos espacios se encuentran personajes que llevan su vida en una especie de orden. Los entornos son alterados por la intervención de un factor externo, la llegada de un visitante ajeno a este espacio. De esta alteración surgirá el caos y la multiplicidad de conflictos internos de los personajes. Al final ese agente externo puede verse forzado a salir o a adaptarse a este espacio, transformándolo en otro completamente diferente. La tragedia se manifiesta en los personajes cuando deben someterse a la continuidad de la vida, ajenos a su propia realidad. Un rasgo dicotómico chejoviano es el conflicto entre la ciudad y el campo: La llegada de Serebriakov y su esposa Elena a la hacienda de su propiedad, diligentemente administrada por Vanya, la visita del afamado escritor Trigorin, invitado por Arkadina a la hacienda familiar donde vive su hijo, el joven Treplev y los militares que pasan una temporada en la hacienda de las hijas del coronel Prozorov.

Por otra parte, la dicotomía progreso y tradición, o, más claramente, melancolía de la tradición, se expresa en los personajes que ven el porvenir en la fuerza del trabajo.

La Gaviota (1995) oculta tensiones materno filiales bajo el manto de un conflicto sobre la juventud y la madurez del arte. En ella, el joven Treplev ha creado una puesta en escena sobre un texto suyo de tonos simbolistas. La actriz que lo interpreta es Nina, una joven que sueña con convertirse en una gran intérprete de teatro profesional. La representación tiene lugar con motivo de la visita de la madre de Treplev, Arkadina, una reputada actriz de la escena nacional y de su invitado Trigorin, un famoso escritor. Los múltiples conflictos parten de sufrimientos motores individuales; así, Treplev sufre por ser un gran escritor y por amor hacia Nina, quién a su vez sufre por partir a la ciudad y cumplir su sueño de convertirse en una famosa actriz, hecho que cobra impulso por la atracción que despierta por Trigorin. Arkadina sufre por sentir el peso de los años sobre sí misma, viendo como Trigorin se interesa por la joven Nina y por ser una mala madre con su hijo Treplev. Todos los personajes parecen predestinados hacia la desgracia, como efectivamente ocurre. Es la fórmula amor y pérdida, amor y destrucción planteada por Williams (2014, p. II p 133) . Al final de la obra, Nina regresa a la hacienda convertida en una famosa actriz, pero completamente desdichada por el rumbo que tomó su vida.

Trigorin, después de tener una vida turbulenta con Nina, en la que incluso perdieron un hijo, regresa resignado a los brazos de Arkadina. Treplev jamás salió de la hacienda, ganando cierto reconocimiento por sus aportes a las revistas culturales de la ciudad. Infeliz por nunca haber obtenido ninguno de sus deseos se suicida de un disparo. La veterana actriz se esfuerza por seguir manteniendo una jovialidad que se le escapa de las manos, sufre el suicidio de su hijo, acción que la hace sentir completamente impotente y de la cual ya había revelado un temor muchos años antes, en un intento de suicidio previo. La simbología de la gaviota se relaciona con el vuelo libre que es cercenado por el capricho de los hombres, así asesinan literalmente a un animal inocente como es masacrada interiormente una joven que entra en un mundo de narcisistas.

En el *Tío Vanya* (Chekhov, 2011) y *El jardín de los cerezos* (Chéjov, 2015) surge la resonancia trágica en el reconocimiento de las vidas malgastadas de sus personajes, situación que los lleva al desasosiego. Vanya descubre que su cuñado, a quién admiraba por su hondura intelectual, es un pusilánime por quien no valió la pena consagrarse administrando su

propiedad. Elena le confiesa a Astrov, la infelicidad de su matrimonio, aunque también la abnegación con que pretende acompañar a su marido hasta sus últimos días. Sonia se desahoga con Elena sobre el amor que siente por Astrov, pero este no muestra interés por ella. Al final todo debe continuar su rumbo, sin alteración alguna aparente, pero con unos personajes sumidos en el fracaso.

Caso contrario al *jardín*, donde la fuerza de los nuevos tiempos ha sometido a los propietarios de la hacienda, cuyos constantes titubeos sobre el futuro de la hacienda, permitieron que fuera comprada por Lopakhin, un mujik cercano a la familia. El símbolo de los cerezos representa un pasado glorioso que ya no tiene cabida en este mundo y por ello debe perecer, al igual que los aristócratas expropietarios de la hacienda.

En *Las tres hermanas* (2015), los descendientes del coronel Prozorov llevan una vida apacible en un pequeño poblado de la estepa rusa. La obra comienza durante el festejo de cumpleaños de la menor de las hermanas, la joven Irina, la cual se ve interrumpida por la llegada de una comitiva de militares provenientes de Moscú. Este factor externo despierta la melancolía del pasado en los miembros de la casa, ya que fueron criados en la gran capital. La hija mayor, Olga, recibe con agrado a los visitantes, cuya presencia le permite distraerse de los esfuerzos que debe llevar a diario siendo maestra de escuela. La segunda, Masha, está infelizmente casada con un profesor local, pero recobra su vitalidad gracias al romance clandestino que sostiene con el teniente coronel Vershinin, recién llegado en la comitiva militar. Irina es una joven entusiasta que aún confía en regresar a Moscú; es pretendida por los militares Tusenbach y Solioni. En cuanto a Andrei, el único hombre de la familia, contrae matrimonio con Natasha, una muchacha del pueblo.

Los personajes encuentran en el regimiento militar una esperanza de vida más allá de la rutina vacía del trabajo, o como lo describe Irina:

Andrei, que al principio se mostraba muy ilusionado, ahora permanece taciturno tocando su violín, mientras que su esposa poco a poco va tomando control de la casa. Olga no encuentra más refugio que el de su trabajo, el cual la hace sentir que “ha envejecido diez años” (2015, p. 78) y Masha sucumbe en la frustración cuando Vershinin le informa que se deben ir del pueblo.

La condición trágica resuena cuando el barón Tusenbach, recién comprometido con Irina, muere en duelo. Las tres hermanas han quedado nuevamente solas, en el mismo lugar donde se encontraban al inicio, resignadas ante su propio destino.

3.1.1.2. Tragedia Moderna, el caso norteamericano: Eugene O'Neill, Tennessee Williams y Arthur Miller

La Norteamérica de finales del siglo XIX era una imagen narrativa muy atractiva y llena de promesas para los europeos, una tierra de contraste donde lo salvaje se mezcla con los valores sembrados por los colonos ingleses. Por su parte, los escritores estadounidenses del realismo encontraron en Ibsen y Chejov una fuente temática compatible con las agitaciones de su contexto: un territorio afectado por la creciente migración de diferentes clases sociales europeas obligados a abandonar sus raíces en busca de mejores oportunidades de subsistencia.

Ahora bien, la crisis de la nobleza europea poco tenía para decir a los americanos, en cambio, los burgueses migrantes rememoraban el edén prometido por sus ancestros al llegar a estas tierras, desaparecido en la calamidad de la guerra civil. Justamente este es el telón de fondo de la obra *A Electra le sienta bien el luto* (O'Neill, 1987) escrita por el célebre dramaturgo Eugene O'Neill (1888-1953). La apuesta del autor fue construir una tragedia moderna americana basado en la *Orestíada* de Esquilo, un experimento aproximado de la psicología del destino (R. Williams y Osuna, 2014, II p 15) y de las acciones de los hombres en lugar de la potestad de los dioses.

Las equivalencias comienzan con el planteamiento de la unidad de espacio donde se desarrolla la acción: una hacienda en las provincias. Después se ve como los personajes y el curso de los hechos son homólogos a los de la tragedia griega El general Mannon regresa a casa trastornado por los estragos de la guerra civil. Su esposa Christine, que ha entablado una relación amorosa con Brant, planea deshacerse de él. Lavinia, su hija, entra al cuarto de los padres, aquejada por una pesadilla, justo en el momento en que su padre se desmaya

envenenado. Orín regresa de la guerra poco tiempo después para encontrarse con dos versiones de los hechos: su madre asegura que Lavinia perdió la cordura, pero ella le demuestra la verdad sobre el asesinato de su padre. Orín se venga quitándole la vida a Brant para desgracia de Christine, quién termina por suicidarse. Tiempo después Lavinia debe enfrentar el peso del remordimiento que hace que Orín se quite la vida. La imagen del héroe individual se deshace en la tragedia moderna (R. Williams y Osuna, 2014, p. 129) para dar paso al hombre común que no enfrenta la muerte, la espera o la provoca. Lavinia, como en los personajes chejovianos, debe continuar sola con su existencia, en un mundo que parece seguir girando sin reparar en la desgracia de su familia.

Con Tennessee Williams (1911-1983), las resonancias trágicas son americanizadas mediante el conflicto de valores heredados de la tradición europea y el bajo mundo estadounidense. En *De repente el último verano* (T. Williams, 2012) la estructura de la obra recuerda los antiguos pasajes épicos de las tragedias griegas, donde el curso de la acción se deposita en la narración. El conflicto reside en dos versiones sobre la muerte del joven Sebastián. Una de ellas corre por cuenta de su madre, la adinerada señora Venable, quién construye un retrato intachable de su comportamiento hasta los últimos días de su vida, finalizados por una afección al corazón fruto de su intensa sensibilidad ante la belleza del mundo. Por otra parte, su sobrina Catherine asegura que la muerte de su primo Sebastián se debió a sus excesos carnales. El doctor Cukrowicz es quién lleva adelante la investigación de lo sucedido, para comprobar si es necesario practicarle la lobotomía a la joven Catherine, traumada desde la muerte de su primo, o si lo que dice es verdad.

En la extensa narración de este suceso podemos apreciar como la locura se convierte en un rasgo característico de la tragedia moderna. La alienación de los personajes no depende solamente del mundo que los avasalla; además son personajes que sucumben ante la irracionalidad, la pérdida de los estribos, el comportamiento salvaje, la inconsciencia dionisiaca (R. Williams y Osuna, 2014, p. 145). Al final de la obra se relata como Sebastián fue canibalizado por un grupo de jóvenes y ninguno de los miembros de la familia puede escapar del dolor de su pérdida.

De la extensa obra de Tennessee Williams podemos distinguir tres tipos de personajes según los temas de sus obras: los acaudalados que se esconden en sus haciendas, los jóvenes ambiciosos de clase media y los obreros de clase baja. *La gata sobre el tejado de Zinc caliente* (T. Williams, 2002) presenta dos subtramas de resonancia trágica. En principio, la familia Pollit se disputa el control de la hacienda ante el inminente ocaso del patriarca de la familia. Se hace presente la intertextualidad con el planteamiento del Rey Lear. Por otra parte, el matrimonio de Maggie se encuentra al borde del abismo por el alcoholismo de su esposo Brick, a causa de la culpa que le provocó no haber acudido al llamado de su mejor amigo antes de suicidarse. Poco a poco se revela la frustración por la condición homosexual del amigo que lo arrastró a la fatal decisión, para la expiación de sus culpas. La obra no puede tomarse completamente como una tragedia moderna debido a su supuesto final esperanzador.

En cambio, en *Un tranvía llamado deseo* (T. Williams, 2013) se configuran varios de los componentes propios de la tragedia moderna. La casa de los Kowalski en un barrio popular de Nueva Orleans es el único espacio determinado para el curso de la acción. La vida de Stella transcurre con aparente normalidad hasta la llegada de su hermana Blanche du Bois, proveniente de un pueblo sureño donde ejercía la profesión de maestra de escuela. Aunque las dos tuvieron una infancia privilegiada, Stella renunció a sus abolengos para internarse en la vida sencilla de los inmigrantes que trabajaban en las fábricas de las ciudades. Allí conoce a su esposo Stanley Kowalski, un tipo rudo y salvaje, pero que le profesa desesperado amor. A su llegada, Blanche se encuentra por primera vez con Stanley, dando inicio al conflicto de mundos contradictorios. Mientras que Blanche critica la vulgaridad de Stanley, él le recrimina a su esposa por la llegada de su hermana, exigiendo saber que la trajo a vivir con ellos y cuánto tiempo perturbara sus vidas. Poco a poco descubrimos que Blanche huyó deslegitimada del pueblo por haber tenido un romance con un joven mucho menor que ella. Sin tener adónde ir, muestra señas evidentes de debilitamiento en su cordura, ya que sigue aferrada a un pasado glorioso y culto, provocando la burla de Stanley

Una esperanza se abre paso en la vida de Blanche, al establecer un breve romance con Mitch, compañero de trabajo de Stanley y la antítesis de él. Dotado de férreos valores, sueña con desposarse con una mujer virtuosa para la alegría de su anciana madre, pero al revelarse el

pasado tórrido de Blanche, decide separarse. En esta obra todos los personajes se enfrentan a la oportunidad de una vida mejor y fracasan; excepto Stanley, quién se muestra orgulloso de la llegada de su primogénito como recompensa a su esfuerzo diario por sostener su casa. Sin embargo, la tensión sexual entre Stanley y Blanche que ha generado un ambiente hostil durante toda la obra, encuentra su punto climático en la penúltima escena, donde se sugiere una violación, mientras Stella se encuentra en labores de parto.

El final de *Un tranvía* deja un aire de desconsuelo. Blanche prepara sus maletas convencidas de la llegada de un rico terrateniente, en cambio, es conducida por dos enfermeros a un vehículo con destino al sanatorio mental. Stella sufre la partida de su hermana y Stanley observa distanciado de su mujer y de su hijo recién nacido. Nuevamente la vida continúa, pero a un precio muy alto.

Arthur Miller (1915-2005) defendió la idea de una tragedia de la modernidad, padecida por personajes de clases sociales populares. Los traumas de las dos guerras mundiales del siglo XX, exigían dilucidar la miseria de la conciencia humana en un mundo que había perdido el horizonte. Es por esta razón que en sus obras se muestra la verdadera crudeza que conlleva perseguir el sueño americano (Miller y Callisaya, 2020). Sus personajes suelen verse en la necesidad de protegerse a sí mismos o a lo que consideran suyo, frente a otros personajes que amenazan su integridad. La mayoría esconde una culpa adormecida que finalmente abre los ojos para atormentarlos. Sus desenlaces fatales recuerdan el sacrificio trágico, que, en este caso, se presenta como un ajuste de cuentas del destino, o una terrible injusticia.

Todos eran mis hijos (Miller, 2015), guarda una estrecha relación intertextual con *las columnas de la sociedad y el pato salvaje*, ya que nos propone el desenmascaramiento del empresario Joe Keller, antiguamente librado de toda responsabilidad en el caso del envío de insumos defectuosos para la construcción de aviones durante la segunda guerra mundial. Indulto obtenido al señalar a su antiguo amigo y socio de la fábrica como el encargado de esa encomienda. La injusticia de este acto se convertirá en una pesada culpa removida durante el transcurso de la obra porque, después de mucho tiempo, el abogado hijo de su amigo tiene la intención de confrontarlo. Entretanto, Kate, esposa de Joe, aguarda noticias de su hijo mayor desaparecido en combate, mientras que su hijo menor Chris planea casarse con la joven que

fue novia de su primer hijo. La carga del reconocimiento trágico aparece en dos momentos de intensidad creciente. Primero Joe confiesa el crimen, justificando su silencio para asegurar el bienestar de su familia, pero Chris no lo puede perdonar. Segundo, cuando Chris lee la carta de su hermano mayor donde él sabía del error de su padre y como eso lo llevaría a una muerte segura en una maniobra de avión. Joe descubre horrorizado que fue el artífice de la desgracia de su hijo y por ello se suicida en el sótano de la casa.

La muerte de un agente viajero (Miller, 2015) es la radiografía del fracaso de los valores americanos que promete la recompensa al esfuerzo del trabajo diario. En este caso, Willy Loman es un hombre mayor, que toda la vida se dedicó a las ventas interestatales. Al perder su empleo, no soporta la idea de la ruina económica. Sus dos hijos dilapidaron las oportunidades de estudio y trabajo que les aseguraría un mejor futuro, en cambio, se perdieron en la bebida y el desconsuelo para evadir sus responsabilidades sociales. El desprecio de los hijos por su padre se agudiza cuando descubren que ha traicionado a su madre. Es la eterna lucha occidental del hijo contra su padre. Linda Loman sostiene abnegadamente los hilos de esta familia, convencida de que han hecho siempre lo correcto, su temperamento cauto se contrapone a la ansiedad con que Willy busca salir de sus aprietos. Al final, la muerte del patriarca es la única vía de salvación ya que, con ella, la familia podrá acceder al seguro de vida. La medida no solo es desesperada, sino que sobrepasa los límites de la sensatez, en especial cuando se advierte que la verdadera razón del suicidio de Willy Loman es una respuesta al horror del fracaso en que terminó su vida. Su tragedia reposa en la deshumanización del mundo capitalista. La transformación de la conciencia humana en mercancía (R. Williams y Osuna, 2014, p 128).

Los tres sobrevivientes de la familia Loman quedan al desamparo en un mundo que nunca pudieron enfrentar cabalmente.

En *Panorama desde el puente* (Miller, 2015) la obsesión del protagonista Eddie Carbone por la joven Katie, sobrina de su esposa, evoca el infortunio arquetípico de Fedra. Debido a la adopción de la jovencita por su tía, Carbone se convierte en su figura de autoridad paterna, de la misma forma que Fedra se vuelve la madre putativa de Hipólito al contraer nupcias con

Teseo. La amenaza que trastorna la armonía de la casa viene representada en Rodolfo, el joven inmigrante italiano que pretende a Katie. Eddie pierde los estribos por el romance de los jóvenes y denuncia a Rodolfo ante las autoridades migratorias. Fedra acusa a Hipólito de intentar abusar de ella, como venganza por haber rechazado sus insinuaciones, poco después se suicidará por el peso de sus actos. Eddie Carbone parece asesinado ante el desprecio de su esposa, su hija adoptiva y su comunidad.

Las Brujas de Salem (Miller, 2015) es una tragedia de corte histórico, situada en el pueblo de Salem Massachusetts durante los siniestros juicios por posesión demoníaca que cobraron la vida de decenas de habitantes inocentes. Partiendo de una exhaustiva base histórica, el autor desarrolla una trama en la que John Proctor carga con la culpa del adulterio cometido con la joven Abigail Williams. Poco tiempo después Abigail y otras niñas del pueblo son señaladas de ser sometidas a actividades paganas en el bosque y de manifestar posesiones sobrenaturales. Esta situación estremece a la población, de fuerte convicción protestante, que no ve otra medida más allá que recurrir a los altos tribunales inquisitoriales. La ola de acusaciones crece de manera insospechada, mostrando una sociedad decadente y paranoica que ha tomado la justicia por mano propia para saldar viejas rencillas por tierras o negocios que nada tienen que ver con la fe. Proctor sospecha que esta supuesta posesión demoníaca es una vil estrategia de Abigail para deshacerse de su esposa Elizabeth, pero nada puede hacer ante la fuerza de los tribunales. Su discrepancia con el reverendo Parris, a quién acusa de no llevar su cargo con humildad, será su sentencia. El reverendo Hale, llega al pueblo para visitar a cada uno de los sospechosos, obteniendo la conclusión de que todo lo que está ocurriendo en este pueblo es una farsa y de que las acciones que está cometiendo el tribunal serán castigadas por Dios. Su destino trágico está firmado. A John Proctor se le ha concedido el indulto espiritual para una muerte sin remordimientos, con la condición de firmar una confesión de sus prácticas paganas. Él se niega y termina pereciendo en la horca.

Proctor es, quizás, el héroe trágico por excelencia de la literatura dramática norteamericana. Consciente de su pecado, busca redimirse en el trabajo esforzado de sus tierras y el cuidado de su familia. Sabe que tiene una cuenta pendiente con Dios y la está enfrentando.

Sus acciones superan su plano individual, se convierte en la voz de una comunidad oprimida. En su afán por denunciar las mentiras de los juicios, sucumbe, pero su muerte adquiere proporciones sacrificiales, porque ha adquirido plena conciencia de que el tribunal que lo va a ajusticiar, no será uno compuesto por seres corruptos sobre la faz de la tierra.

3.1.1.3. Posmodernidad y Tragedia

A pesar de que el presente estudio indaga el periodo correspondiente a la tragedia moderna, se considera oportuno mencionar, muy superficialmente, el estado de la tragedia en la era posmoderna del presente, teniendo en cuenta las dos décadas de existencia vivida en el siglo XXI. Para ello se relaciona el texto *Tragedia y el teatro dramático* (Lehmann y Cabrera, 2017), de Hans-Thies Lehmann (1944), en donde se realiza un panorama detallado del curso de la tragedia desde el Renacimiento hasta la actualidad. La idea más relevante de una tragedia en la posmodernidad, tiene que ver con el rechazo de las formas modelizantes que sustentan una idea racional de la tragedia. La historia reciente ha demostrado la propensión humana por el conflicto, por la extinción del otro, no por redimir sus actos. Hay comunidades que pueden vivir sus vidas enteras en guerras con sus vecinos, tal es el caso del medio oriente y occidente. En ese orden de ideas, el ser humano ya no se encuentra individualizado en la posmodernidad, se encuentra abstraído de ella, tratando de encontrar su propia razón de permanecer en este mundo. Encontrando su lenguaje, su propia expresión. Esto supone para la tragedia el fin del modelo clásico, pero la apertura a diferentes mecanismos expresivos donde sirva de pretexto. Partiendo de la noción del origen ritual de la tragedia, es decir una expresión pre-dramática o a-dramática (Lehmann y Cabrera, 2017, p.32) su manifestación narrativa no tiene por qué estar sujeta al canon aristotélico. Con el advenimiento de la práctica performativa, el teatro se libera de la necesidad del recinto escénico para la construcción del hecho escénico. Ahora que una calle puede ser abordada con narraciones, cantos, proyecciones, musicalizaciones, imágenes, entre otras manifestaciones donde el componente dramático ha perdido prioridad, reaparece la manifestación del mito, del dolor, del sacrificio y de la ritualidad trágica.

3.2 Breve panorama de la literatura colombiana

La línea temporal de la literatura escrita en el territorio sudamericano parte en las postrimerías del siglo XVI, época de la colonia. De este periodo son muy comunes las diferentes crónicas del descubrimiento y la colonización de las Indias, tales como el *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada*, del fundador de la ciudad de Santafé de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada (1509-1579), *las noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, de Fray Pedro Simón (1574- C.1628) o el *Orinoco Ilustrado* de Joseph Gumilla (1686-1750). El explorador y sacerdote Juan de Castellanos (1522-1607) escribiría su célebre poema *Elegías de Varones Ilustre de Indias*, testimonio del encuentro con las poblaciones nativas y la fundación de las primeras ciudades en el territorio.

En el siglo XVII se publica la que es considerada la primera novela hispanoamericana, *el desierto prodigioso y prodigio del desierto*, de Pedro Solís de Valenzuela, cuya historia versa sobre el hallazgo vocacional religioso de un grupo de amigos pertenecientes a familias de buena posición social de la ciudad de Santafé. También sale a la luz pública *El carnero. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales y fundación de la ciudad de Santafé de Bogotá, primera de este Reino donde se fundó la Real Audiencia y Cancillería, siendo la cabeza se hizo su arzobispado* de Juan Rodríguez Freyle (1566-1642), es una de las crónicas históricas más célebres que trata la fundación de la región.

Durante el Siglo XVIII la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá se refundó bajo el nombre de Virreinato de la Nueva Granada. Comienzan a circular los pasquines de prensa y los ensayos de científicos criollos, como los del sabio Francisco José de Caldas (1768-1816). Para los inicios del siglo XIX, El grito de independencia vendría inspirado por las notas de prensa que circulaban entre los intelectuales criollos, con las nuevas realidades tras el fin de la revolución francesa y la independencia norteamericana. Antonio Nariño (1765 -1823) tradujo y divulgó de manera clandestina, *La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, resultado de los ideales revolucionarios de la Francia de la época. La primera república neogranadina sufriría una guerra civil entre las facciones federalistas y centralistas, periodo conocido como el de la Patria Boba. Con la reconquista española, se recrudeció la persecución a líderes

sociales, periodistas, caricaturistas y científicos, como el fusilamiento de la heroína revolucionaria Policarpa Salavarrieta (1795-1817) o el mismo Sabio Francisco José de Caldas, cuya labor mereció los elogios del científico prusiano Alexander von Humboldt (1769-1859). La independencia definitiva de la Nueva Granada tendría lugar el 7 de agosto de 1819 bajo las huestes del caraqueño Simón Bolívar (1783-1830).

La corriente romántica europea llegaría a América originando poetas como José Joaquín y Ortiz (1814-1892) y Rafael Pombo (1833-1912), reconocido por sus fábulas infantiles. Se despliega una abundante producción narrativa y periodística de la cual sobresale la prolífica Soledad Acosta de Samper (1833-1913) y Jorge Isaacs (1837-1895) cuya obra *María* representa el epítome de la novela romántica en suelo colombiano.

El siglo XX en Colombia inicia con la guerra civil de los mil días, trazando un conflicto bipartidista que aún tiene ecos en nuestros días. El modernismo inspira a los literatos nacionales, siendo el poeta José Asunción Silva (1865- 1896) el mayor exponente de esta tendencia. *Nocturno III* es su poema más representativo. Otros poetas relevantes son Porfirio Barba Jacob (1883-1942), los vanguardistas León de Greiff (1895-1976) y Eduardo Carranza (1913-1985). En el teatro, las obras cómicas costumbristas de Luis Enrique Osorio (1896 -1966) fueron presentadas en diferentes escenarios del territorio nacional. En la narrativa sobresalen los cuentos costumbristas de Tomás Carrasquilla (1858-1940) y La novela *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (1888-1928) historia de amor y violencia ambientada en la época de la fiebre del caucho en el Amazonas, una de las obras cumbres de la narrativa nacional. La segunda mitad del siglo comienza con el Bogotazo, la revuelta popular en venganza del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán. A partir de ese momento inicia un periodo conocido como el de la violencia. La literatura adquirirá una fuerte tendencia hacia la crítica social y la poesía explorará diferentes lenguajes posvanguardistas. De este periodo sobresalen, el poeta nadaísta Gonzalo Arango (1931-1976), el surrealista Fernando Charry Lara (1920-2004) y el neo-surrealista Juan Manuel Roca (1946). El nacimiento del nuevo teatro colombiano propiciado por Enrique Buenaventura (1925-2003) y Santiago García (1928-2020).

Según Raymond L. Williams y José Manuel Medrano, en su *libro 90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017) De Fuenmayor a Potdevin (2018)* refieren el inicio de la novela

moderna en Colombia, a partir de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, con tres novelas pioneras, *La hojarasca* de Gabriel García Márquez (1927-2014), *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972) y *Respirando el verano*, de Héctor Rojas Herazo (1921-2002) (R. L. Williams y Medrano, 2018, p. 15) Los cuales se circunscriben en la modernidad que se viene gestando desde hace un par de décadas en diferentes países latinoamericanos, con Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Agustín Yañez, Alejo Carpentier y Elisa Mújica, como sus máximos exponentes. (2018, p. 23). Poco tiempo después, a finales de los años sesenta, el mundo se vería sorprendido ante el fenómeno del Boom latinoamericano, cuyo referente colombiano es Gabriel García Márquez. Su novela *Cien Años de Soledad*, describe la historia de varias generaciones de la familia Buendía, sus amores y desavenencias en el pueblo remoto de Macondo. Es un experimento monumental de novela total, con alusiones críticas a la violencia en Colombia por la injerencia norteamericana en los países latinoamericanos y varias referencias al conocimiento popular de la tradición oral del Caribe Colombiano. Ciertamente es que el triunfo literario de García Márquez eclipsó durante mucho tiempo a varios escritores de su tiempo, pero, para las décadas posteriores aparecerían diversas narrativas experimentales, como es el caso de los poetas de la generación desencantada, cuyos máximos exponentes son María Mercedes Carranza (1945-2003) y Juan Gustavo Cobo Borda (1948) En la década de los noventa, cobraron fuerza las narrativas sobre el conflicto urbano y el mundo del narcotráfico. Novelas como “Rosario Tijeras”, de Jorge Franco (1962) y “La Virgen de los sicarios”, de Fernando Vallejo (1942) fueron grandes éxitos editoriales, y terminaron por ser adaptadas al cine. El éxito condujo a una saturación temática de la industria de la televisión de tipo exportación por más de diez años. Un hecho catalogado por Jorge Enrique Mantilla como “la banalización de la violencia”. (Paniagua, R. C. 2019, p.343).

En el libro *Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX actualidad posmoderna* (2013), Álvaro Pineda Botero (1942) aclara cómo el concepto de posmodernidad no corresponde estrictamente a una denominación cronológica sino que puede encontrarse estrechamente relacionada con la modernidad de la novela en Colombia (2013, p. 12) Por ello es que, con el apogeo de las redes sociales y los espacios dedicados a la práctica de la escritura, los temas y los autores han sufrido una diversificación que indaga

desde el relato de base histórica, la ciencia ficción, el thriller, entre otros, gozando de una generación madura, reconocida editorial y académicamente, con premios distinguidos y difusión en distintos canales de comunicación digital, evidenciando el buen presente de la *Gran novela moderna colombiana* (R. L. Williams y Medrano, 2018, p. 197) Algunos de ellos son: Laura Restrepo (1950), Piedad Bonnet (1951), William Ospina (1954), Héctor Abad Faciolince (1958), Evelio Rosero (1958), Pablo Montoya (1963), Mario Mendoza (1964), Santiago Gamboa (1965), Pilar Quintana (1972), Juan Gabriel Vásquez (1973), Melba Escobar (1976) y Eduardo Otalora (1981).

Para retomar los paralelismos propuestos en este estudio, conviene señalar las alusiones de la literatura en el presente posmoderno que hace Álvaro Pineda Botero y que resuenan con los conceptos mencionados en la Tragedia Moderna

[...] un profundo sentimiento de fracaso y desolación. Por primera vez en la historia de la humanidad, el hombre es consciente de su inmenso poder destructivo; poder que ejercita y acrecienta diariamente. Hechos como el debilitamiento de la capa de ozono, que ha comenzado a modificar el equilibrio ecológico mundial, o el uso de la energía atómica con fines militares, son situaciones nuevas que generan un pesimismo agudo y generalizado (Pineda Botero, A, 2013, p. 12)

Mención aparte se hace de Tomás González (1950) por el lugar preponderante que ostenta en las letras colombianas de las últimas décadas y también porque el grueso de su obra será objeto de revisión en las siguientes páginas.

4. Desarrollo y análisis

Después de examinar los diferentes rasgos concernientes a la Tragedia Moderna, se procede a delimitar los conceptos trágicos para la comparación intertextual. En la otra esquina, se plantea una división por grupos de la obra de Tomás González, teniendo en cuenta la lectura a partir de los criterios comparativos de estudio: Genológico, morfológico y temático. En otras palabras, se organizan las diferentes novelas y cuentos del autor, partiendo de la proporción de sus resonancias trágicas existentes, con el fin de realizar el análisis comparativo sobre las intertextualidades temáticas, modelos estructurales y función de las acciones de los personajes. Esta distinción se concreta por medio de la presentación de tablas comparativas.

4.1 Conceptos trágicos y equivalencias

A lo largo de este documento se han referido los términos aristotélicos, *anagnórisis*, *hybris* y *fatum*, de la tragedia griega y han sido relacionados con las ideas de reconocimiento, exceso de soberbia y destino ineludible, respectivamente, con el fin de identificar equivalencias intertextuales presentes en la tragedia moderna.

Aunque seguirán siendo mencionados durante el recorrido por la obra de Tomás González, se hace necesario establecer tres conceptos equivalentes para la comparación de este trabajo y sus definiciones en la RAE:

- **Fracaso**, un resultado adverso de una empresa o negocio, un suceso lastimoso y funesto o la ruina de algo con estrépito y rompimiento (2021). Se asocia con la función de la acción de los personajes.
- **Melancolía**. Tristeza profunda y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quién la padece no encuentre gusto ni diversión en nada (2021). El estado que surge como consecuencia de los actos. La relación con el espacio tiempo.
- **Deceso**. Muerte natural o civil (2021). La condición trágica de la conciencia, física o espiritual de los personajes.

4.2 Lo trágico en la narrativa de Tomás González

“los mismos infiernos no son tan reales sino fruto de la imaginación “

Tomás González (*Otalora Marulanda*, 2021)

La vocación literaria de Tomás González parte de un hecho trágico familiar, el asesinato de su hermano Juan González en la región del Urabá antioqueño. Este suceso doloroso también fue contemplado por el autor como un pretexto de proporciones estéticas similares a los de una tragedia que se convirtió en las llaves de acceso para la escritura de su primera novela (*Corporación Otraparte*, 2021).

En sus siguientes cuentos y novelas, el autor profundizará en ese hálito de desesperanza que invade las situaciones de sus personajes. Pasando por las tensiones más primitivas, los estertores que anuncian el ocaso de la vida hasta desembocar en la necesidad de alejarse del mundanal ruido de la sociedad.

González observa el mundo desde la calma de sus meditaciones, tratando de menguar las embestidas dolorosas de la vida, que surgen tras la imperiosa necesidad de los hombres de establecer jerarquías. Un juego de mesa que puede aniquilar muy fácilmente la existencia. Su escape para tan aterrador panorama reside en tratar de comprender el mundo, recrearlo y “soportarlo” todo lo que le sea posible (Argüello Benítez, 2011).

La condición trágica se desarrolla en su literatura cuando empuja a los personajes hasta el límite de su propia resistencia física, intelectual o espiritual. Llegados a ese extremo, es imposible regresar.

Teniendo en cuenta los criterios comparativos, se han determinado 4 categorías de estudio, dependiendo de la proporción de las resonancias trágicas:

1. Tragedias “puras”
2. Tragedias costumbristas o locales
3. Tragedias de alienación
4. Obras con pocas resonancias trágicas

4.2.1 Tomás González

Nace en el municipio de Envigado, departamento de Antioquia, en el año 1950. Su infancia transcurre en una finca familiar, muy cercana a las propiedades de sus tíos, con quienes mantuvo una relación fraterna típica de la idiosincrasia de la región. Su tío Fernando González Ochoa (1895-1964) fue un reconocido abogado y escritor que se desempeñó en el cuerpo diplomático colombiano como magistrado, juez, cónsul, etc. Sus escritos filosóficos influyeron en la generación del movimiento poético nadaísta. La huerta del alemán, rebautizada Otraparte, fue la residencia campestre cercana a la vivienda de Tomás González en su niñez y que ahora es una casa museo en memoria del pensador antioqueño. Su adolescencia transcurre en la ciudad de Bogotá, donde se dedica a leer a los novelistas del Boom latinoamericano, en especial a Cortázar, cuyas formas experimentales de composición narrativa lo impactarían positivamente. Ingresó a la universidad Nacional de Colombia para estudiar filosofía, hecho que marcó una época interesante de su vida, pero sin mayores sobresaltos. En la ciudad capital de Colombia conoce a Dora, su esposa, de quién recibió el apoyo económico y moral necesario para dedicarse seriamente en el oficio de la escritura. Por esas fechas, González trabajaba en el reconocido bar de salsa *el goce pagano*, frecuentado por todas las clases sociales bogotanas. Su dueño, Gustavo Bustamante (¿?-2018), apoyó con entusiasmo y alcahuetería, la incursión del joven envigadeño en la narrativa. Poco tiempo después la familia emigra a Miami y luego a la ciudad de Nueva York, persiguiendo una oportunidad de empleo de Dora. Las casi dos décadas de estancia en Estados Unidos, fueron, en cierta medida, asfixiantes para González, ya que la idea del sueño americano, no iba de la mano con su temperamento cauto “Uno podía hundirse en Nueva York y no volver a alcanzar la superficie” (Otálora Marulanda, 2021).

Para su regreso a Colombia, se interna en la tranquilidad de la vida rural del municipio de Chía, cercano a la ciudad de Bogotá, pero lo suficientemente alejado del ruido literario. Este comportamiento alimentaría su fama de ermitaño, aunque él sostiene que prefiere estar en contacto con otro tipo de experiencias. “El concepto de alejado es muy poco riguroso porque uno se aleja de unas cosas para acercarse a otras” (Otálora Marulanda, 2021).

Al conocer el budismo zen, su escritura desarrollaría el rasgo característico de la naturaleza como ambiente narrativo determinante en sus historias.

Yo llegué al zen a través de la poesía taoísta que me gustó mucho y cuando conocí no soy un conocedor, pero leí algunos poemas me gustaron mucho yo dije y pensé cómo me acerco a esta a esta manera de mirar el mundo y encontré que tal vez el budismo zen con su práctica de meditación silenciosa me podría ayudar a acercarme a esta forma de ver el mundo en que uno no está tan separado de las cosas en que yo es menos obstructivo (Orbita, 2014)

Años después se trasladó de su finca en el municipio de Cachipay, departamento de Cundinamarca, a otra en el Peñol, de su natal departamento de Antioquia, donde reside en la actualidad. La personalidad de los oriundos de esta zona colombiana es extrovertida, trabajadora, aguerrida y orgullosa, digna herencia de sus antepasados arrieros que, durante el siglo XIX y comienzos del XX, atravesaron ríos, montañas y valles de la difícil geografía nacional, fundando pueblos y ciudades. Como se mencionó anteriormente, el auge del narcotráfico propició toda una serie de narrativas audiovisuales de exportación, estigmatizando a la cultura antioqueña bajo el infortunado yugo de su habitante más célebre: Pablo Escobar. Contrario al imaginario social de la región, Tomás González aborda otro tipo de temas.

En las obras de Tomás González no se encuentra este estereotipo del antioqueño, al contrario, deconstruye esta visión popular y se plantea otra visión muy diferente, que tal vez de cuenta más certera al analizar los conflictos que han surgido en aquella región colombiana en los últimos 50 años (Peña, 2021b).

Su literatura es de estilo realista, los lugares donde transcurren sus historias pueden ser fácilmente reconocidas con las zonas que habitó en las diferentes etapas de su vida. En cuanto a sus inspiraciones literarias, el autor confiesa:

(...) sin duda, sin duda, Rulfo, García Márquez. Cortázar fue muy importante para mí, la manera en cómo escribía (...) es que leí tanto (...) esa fue una barbaridad lo que yo alcancé a leer, entonces en semejante desorden de lecturas era muy difícil mantener

como una, digamos, una noción de que era lo que más me había impactado, porque pasaba de las Mil y una noches, digamos, a leer la casa verde (...) En ese caos de lecturas, no hay manera de saber que me había impactado, eso fue toda una avalancha de cosas y quién sabe que puede determinar qué fue lo que más me impactó o influyó. Difícil” (Otálora Marulanda, 2021)

A pesar de que no se cuenta con evidencia de acercamientos del autor con el mundo del teatro, no resulta descabellado suponer que González tuvo algún tipo de contacto, quizás pasajero, con los autores de la tragedia moderna, los cuales pueden yacer ocultos en su memoria cargada de tanta lectura voraz. El ambiente universitario de los años sesenta, fue el que propició el desarrollo del nuevo teatro colombiano y las discusiones políticas del momento se llevaban a cabo de la mano de funciones y tertulias. Es común encontrar vínculos entre autores de novelas y dramaturgos en la historia occidental. Tolstoi y Dostoievski con Chejov y Gorki, o Beckett y Joyce, incluso algunos intelectuales navegaban en los dos lenguajes, como los existencialistas Sartre y Camus, por mencionar unos ejemplos. Así expresa su relación con la obra de Joyce y Conrad:

El Ulises (...) es increíble lo difícil que es y lo hermosa que es esa novela. Le bregué mucho tiempo y me derrotó pues, no hubo conquista, pero sigo leyéndola de vez en cuando. La miro como poesía, leyendo algunos párrafos y me divierto mucho leyéndola, pero así pues (...) Joseph Conrad lo leo (...) me gusta muchísimo y lo releo, no me cansa (Otálora Marulanda, 2021)

Fuera de los supuestos, recorrer el universo literario de Tomás González es entrar en un mundo de desesperanza, de desasosiego, de causas perdidas, de proyectos inacabados. Sus personajes parecen sobrevivientes de batallas personales previas y ahora buscan reconstruirse, o evadirse, con la esperanza de encontrar un nuevo sentido en sus vidas, pero se enfrentan, inevitablemente, a una espesa incertidumbre que los paraliza en el sopor. Las acciones que ejecutan sus personajes para relacionarse de una manera más profunda con el entorno natural, sumergen al lector en el terreno de la contemplación como un mecanismo pasmoso donde pareciera que nada cambia, que nada ocurre, pero a la vez todo está desintegrándose. La descripción contemplativa de los actos como una pérdida constante,

como si poco a poco todos los sentidos humanos se agudizarán antes de apagarse definitivamente. Los diferentes fenómenos naturales, al igual que en las tragedias, metaforizan la desintegración de los lazos familiares, de los vínculos entre parejas y amigos, cuyos embates aprietan la materia de sus propios anhelos hasta causarles dolor, lágrimas y al final, un sentimiento de soledad, un profundo silencio.

(...) las angustias las va a tener que resolver a su modo (...) nadie va a poder resolver esas angustias, esos desconciertos, digamos, llamémoslo mejor desconcierto que con cada persona trae y con la que cada persona va en el mundo (Otálora Marulanda, 2021)

Hasta hace unos años, Tomás González era considerado “el secreto mejor guardado de la literatura colombiana” (Aurora Boreal, 2007) pero ahora difícilmente se puede establecer el panorama de la literatura colombiana contemporánea sin la presencia de sus obras. Raymond L. Williams y José Manuel Medrano lo sitúan en el grupo de autores que se alejan de la experimentación posmoderna para indagar en la nostalgia de las utopías de introspección y evasión en espacios que no sufren la velocidad de los nuevos tiempos (2017, p. 210-211). Como varios escritores recientes, Philip Potdevin elogia la capacidad de Tomás González para “retratar la condición, en su sencilla complejidad” (2015) y reconocen la inspiración de su obra. Por si fuera poco, su amigo y traductor al alemán, Peter Schultze-Kraft (1937) ha conseguido que el público germano conozca su talento literario, incluso llegando a manos de Elfriede Jelinek (1974), premio Nobel de literatura 2004. Su conclusión fue “Leyéndolo tuve la sensación de que Tomás González es muy puro” (Melo, 2006).

4.2.2 Antecedentes sobre estudios del autor.

La obra de Tomás González ha sido objeto de estudio de varios trabajos de grado. A continuación, se relacionan algunos de ellos:

- El árbol de las venas propias. Las novelas de Tomás González, de Primero estaba el mar a La luz difícil, de Alberto Araoz. requisito parcial para optar al título de maestría en literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. 2012

- Tensiones constitutivas en la novela *Los caballitos del diablo* de Tomás González, de Alexandra Patricia Cantillo Barrera. requisito parcial para optar al título de magíster en literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. 2014
- Sobre la construcción de un “pacto amoroso” en las novelas *La luz difícil* y *Temporal* de Tomás González. Julio César Mazo González. monografía para optar al título de magíster en literatura y cultura del instituto Caro y Cuervo. 2015
- El campo y sus representaciones en la obra de Tomás González, de Rodrigo Alape Yara. tesis o trabajo de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de magíster en estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia. 2016
- Naturaleza y ecopoiesis: construcción crítica del tejido ecológico en *Manglares*, de Tomás González. de Camila Pardo Uribe. requisito parcial para optar al título profesional de estudios literarios de la Pontificia Universidad Javeriana. 2016
- La dimensión metaficcional en *para antes del olvido* de Tomás González. Sergio Andrés Zuluaga c. trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de magíster en estudios humanísticos. Universidad Eafit. 2016
- Muertes, nostalgias y huidas imposibles en *los caballitos del diablo* y *primero estaba el mar* de Tomás González, por Gonzalo Alberto Sabogal Moreno. requisito parcial para optar al título de magíster en literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. 2017
- El espacio doméstico en la novelística de Tomás González: prácticas y materialidades de Wilmar Andrés Ramírez López. tesis presentada al instituto de estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al título de magíster en estéticas americanas. 2019.

4.2.3 Tragedias “Puras”

La denominación de pureza se otorga entre comillas salvaguardando la diferencia de géneros mencionados anteriormente. Sin embargo, es un término eficaz para explicar el alto grado de paralelismos de estas obras con la tragedia.

Primero estaba el mar, publicada en 1983, es el debut literario de González. Su historia gira en torno a la llegada de J. y Elena, una joven pareja antioqueña, a las playas inhóspitas del pacífico colombiano. Allí buscarán reconstruir una vivienda próspera y un medio de subsistencia que les permita vivir su versión de un paraíso. Desde el comienzo se instala un interrogante en el lector ¿qué hacen este par de ciudadanos en estas tierras? ¿De qué están huyendo? Páginas después descubrimos que los dos jóvenes buscaban escapar de la azarosa vida que llevaban en la ciudad, y que tarde o temprano les traería serios problemas.

“Entonces llegaron las lluvias. Comenzó el primero de los dos inviernos que J. habría de vivir en aquella región; el primero de los dos últimos sobre la tierra” (T. González, 2011, p. 75)

Lo que pudiera parecer un acto de redención de los personajes, en realidad es un acto de rebeldía, ya que ninguno de los dos sabe a ciencia cierta qué es lo que está buscando en estos parajes, más allá de no morir de hambre en el intento. La idea central de la novela es la clásica lucha del hombre por dominar la naturaleza para su provecho. Los rastros trágicos se hallan en distintos órdenes: En principio la situación se desarrolla mayoritariamente en un solo espacio, la casa de la playa de la pareja, excepto los momentos en que Elena o J. van a al corregimiento, a Turbo o a Medellín.

J. es un joven pseudo intelectual que ha conservado varios libros para poder abstraerse de la realidad, sobre todo en los momentos de mayor tranquilidad. Elena ha hecho suyo el sueño de J. por adaptarse, pero nunca podrá sentirse a gusto en un lugar como este. Sus acciones representan una dura batalla por imponerse contra lo selvático de este mundo. Orden y limpieza contra la suciedad, disciplina contra la dispersión de los empleados, reproche contra la indiferencia de J., Elena rápidamente acabará presa de la amargura, enemistada con los habitantes cercanos y completamente distanciada de su amante. Por su parte, J. empezará el curso de sus acciones construyendo un amplio cultivo, comprando cabezas de ganado y estableciendo una tienda de víveres en la casa. Después de un año, la tímida prosperidad que se estaba erigiendo, desaparece por la implacable fuerza del entorno. Incendios y lluvias torrenciales acaban con los planes de la pareja. Se ven obligados a endeudarse más de lo que ya se encuentran. Elena resiente tener que fiar los productos de la tienda, pero no le queda

otra opción. J. comete el error de meterse en el negocio de la tala y venta de madera sin ningún tipo de experiencia en el manejo de empleados. Reconociendo su fracaso, se entrega a la bebida y al juego ocasional en sus visitas esporádicas a Turbo, como único medio para escapar de la realidad tormentosa.

“Aquel fue un invierno muy oscuro y largo. Y tal vez a causa del invierno, o por haber tenido que vender el ganado J. empezó a meterse más y más en el silencio”
(T. González, 2011, pp. 157)

La última esperanza para esta pareja recae en la figura de Octavio, un extraño Labrador antioqueño que se ofrece a administrar la propiedad y hacerla prosperar. Todo marcha sobre ruedas hasta que llega la familia de Octavio y Elena advierte que han perdido el control de su propiedad. El error de J. consiste en violentar a su mujer y no impedir su partida, dejándola a merced de Octavio. La ironía trágica de la novela consiste en demostrar que J. nunca estableció un acuerdo horizontal con lo salvaje del territorio, entiéndase con esa fuerza exterior que representa la naturaleza. Por el contrario, quiso amoldarla a su necesidad de capitalización, sustento y placer. Una especie de moderno colonizador cuyo deceso fue perpetrado por otro colonizador más avezado: Octavio.

“El viejo, muy pálido, se puso de pie y desafió a J. a pelear. La situación era absurda. J. pensó que el viejo había estado todo el día en el monte y debía oler a sudor. La imagen de Octavio y él rodando por el suelo agarrados del cuello le pareció insensata. Se enfrió. Se le quitó el miedo. —No voy a pelear con nadie, Octavio. Usted tiene más fuerza que yo y me puede dar duro. Más bien vaya y empaque sus cosas. Si mañana por la mañana lo veo todavía aquí, voy por la policía y lo hago sacar a la brava, J. se levantó, pasó por el lado del viejo sin mirarlo y bajó las escaleras del corredor.

—No sos hombre.

—Deje de hablar pendejadas —dijo, casi con afecto—. Mejor vaya y se acuesta.

J. miró las olas que rodaban, luminosas. El trago le bajó, fresco y seco, por la garganta. Oyó la ola que se devolvía, acascabelada y dulce. Supo que Octavio había entrado a la casa. Cuando empezaba a orinar retumbó la primera explosión y sintió que se rasgaba y caía. Aturdimiento. Hormigueo en el brazo derecho. Miró su camisa y vio que se estaba llenando de sangre. «¡Dios mío!», dijo. Intentó levantarse, pero el brazo

derecho no pudo sostenerlo y volvió a rodar al pasto. Se apoyó en el brazo izquierdo y logró ponerse de pie. Náusea. Cuando intentó echar a correr oyó el otro disparo y cayó de nuevo al pasto.

—Dios mío —dijo entonces—. Me mataron.

Se quedó un rato inmóvil, mirando las hojas del pasto. Volteó la cabeza y vio a Octavio arriba, en el corredor, con la escopeta en la mano todavía echando humo.

—Eso te pasa por humillar a los pobres.

—Octavio, necesito un médico. - Pero el viejo ya se había ido.

Encerró a su familia en un cuarto, con candado, y se fue para el caserío a avisar que había matado a J.

—Octavio, un médico. Su respiración empezó a llenarse de silbidos. La mujer y los niños lloraban en el cuarto. Las ramas cruzaban la cara del viejo, que caminaba por la trocha como un loco, apuntando a la oscuridad con la escopeta.

—Un médico —dijo J.

Ya no intentaba levantarse. Sabía que no iba a poder. Miraba las olas que rodaban, luminosas, y oía el camaronero que susurraba mar adentro.

—¡Ay, Dios!” (T. González, 2011, pp. 196-197)

En la Tabla 1, se relacionan los aspectos en común de esta novela con obras del género trágico:

Tabla 1. **Cuadro comparativo A.**

	Tomás González	Tragedia Moderna		
Obras	Primero estaba el mar	De repente el últimoverano Un tranvía llamado deseo Las tres hermanas		
Categoría	Tragedia “puras”	Caso norteamericano		Caso europeo
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista	Obras de teatro de estilo realista		
Aspectos de comparación Morfológico	Dividida en 38 cuadros en orden cronológico La acción se desarrolla principalmente en un espacio: propiedad de J. Narración combinada entre el estilo directo e indirecto (primera persona, omnisciente y diálogo).	Divisiones de 1 a 3 actos en orden cronológico. La acción se desarrolla principalmente en un espacio: Casa Sra. Venable/ casa Kowalski / casa de los Prozorov Uso del diálogo y el monólogo		
Aspectos de comparación Temático	Búsqueda de la libertad	Conquista del territorio	Confrontación de la apariencia	Pérdida de la esperanza
Relación intertextual	Hombre que se interna en lo salvaje para encontrar su libertad. Intento de imposición de la civilización sobre la naturaleza Abandono Personaje menospreciado se hace con el control de la propiedad Fracaso, amargura o muerte de los protagonistas			

Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

Las convergencias de esta novela con algunos aspectos de la tragedia moderna se pueden identificar en el tratamiento de lo salvaje. La selva no es una fuerza sobrenatural del destino, es un escenario que simboliza el carácter interno del protagonista, su espíritu indócil. J. se propone dejar intacta una fracción del territorio movido por la fascinación de su condición agreste. También se rehúsa a cercar con alambres de púas los límites marítimos de su propiedad. Lo mismo ocurre en *De repente el último verano*, de Tennessee Williams, cuya acción se desarrolla en el huerto de la casa Venable. Un jardín descrito como una selva tropical de helechos gigantes como los de la era prehistórica (T. Williams, 2012). Esta es una creación de Sebastián Venable como muestra de su fascinación por el caos natural de las cosas, no por la imposición racional de la humanidad, como lo atribuye su madre.

Ambos personajes, J. y Sebastián, proceden de entornos socioeconómicos privilegiados, por lo cual se pierden en el exceso como muestra de su propia rebeldía. El primero en interminables fiestas rockeras con Elena, el segundo en encuentros clandestinos del submundo de New Orleans. Los dos desean escapar de la asfixiante monotonía del mundo civilizado para devolverle sentido a sus existencias. El destino fatal lo padecen por manos de otros seres humanos.

En otra dirección, J. comparte con Andrei Prozorov, de *Las tres hermanas*, la melancolía del fracaso en su empresa. Cuando los problemas se hacen más grandes que las satisfacciones, los dos personajes se refugian en pasatiempos solitarios sin sentido: J. se dedica a consignar en el “mamotreto”, los avatares de su vida, a sabiendas que ese manuscrito tendrá que ser destruido en cualquier momento. Andrei, toca lacónicamente el violín mientras se encarga del cuidado de su hijo. En las dos obras, un personaje externo se apodera sutilmente del control de las propiedades. Natasha relega a los demás personajes a vivir como extranjeros en su propia casa. Aunque el tratamiento en esta obra bordea lo hilarante, la mujer que antes fuese objeto de burlas por los habitantes de la casa, ahora es quién los somete. Octavio hace lo mismo con la casa de J. y Elena, sobretodo en el momento en que instala a su familia para sorpresa de los propietarios. La tensión de los dos espacios se agudiza hasta el punto de hacer la vida insoportable. En la obra de Chejov, los personajes asumen esta nueva realidad con resignación porque no tienen otra manera de enfrentar la vida; en cambio, en la novela de González, la confrontación es inevitable.

En el 2013, Tomás González publica *Temporal*, una radiografía de los conflictos paterno filiales enmarcados en el caribe colombiano. Mario y Javier son dos hermanos que sostienen, a su pesar, el pequeño hostel familiar. Su madre ha perdido la cordura y su padre es un vividor que se ufana de ser el legítimo propietario del negocio, hecho que ha despertado un profundo resentimiento en los hijos, especialmente en Mario. La novela se plantea en un espacio tiempo que recuerda las unidades aristotélicas: Una situación desarrollada entre la playa del hostel y el océano, en poco más de veinticuatro horas. Los tres hombres de la familia se hacen a la mar en lo que parece ser una jornada habitual de pesca para el negocio, pero el ambiente da señales de mal tiempo. Desde el comienzo se sugiere que las fuerzas en pugna van a tener un choque definitivo, las condiciones naturales actúan como fuerza divina para reforzar esta idea. El motor de la lancha es el símbolo del mundo civilizado, de la modernidad racional que no tiene cabida en este tablero de juego, por eso falla dejando a los personajes a merced de sus propios impulsos en medio de la inmensidad del mar. La violencia y el rencor hacen de *Temporal* un poderoso relato sobre la fatalidad.

2:00 A.M. Javier vio la ola llegar por la proa, alumbrada por un relámpago, y logró aferrarse de uno de los lazos con los que se sujetaban los remos al casco y aguantar el golpe y el inhumano tirón del mar, que pareció metérsele todo en los pulmones. Hasta ese momento habían navegado bien, pues el viento no alcanzaba todo su poder y las olas se remontaban a gran altura, pero no llegaban a reventar. Bajo la luz de los relámpagos, aparecían como montañas grandes de caída suave, impresionantes, sí, pero casi benévolas en su poder, y nada había hecho presagiar la que salió en sentido contrario del oleaje, reventó sobre ellos, barrió la lancha y se llevó todo lo que en ella había, menos los bidones de gasolina, el ancla, el motor y los mellizos, Se fueron al mar los remos, la pértiga, el gancho, la linterna de Javier, el balde con carnada, las mochilas, las garrafas de agua, la canasta de cervezas, las cañas de pescar y los baldes con los carretes. El padre fue arrebatado por el mar.

(T. González, 2013, p. 125)

La estrecha relación de la novela con la tragedia se refuerza en los episodios de narraciones en primera persona que hacen los turistas y allegados de la familia. Sus testimonios, intencionalmente superficiales, dan la sensación de ofrecer pistas sobre un hecho de violencia.

Yo soy la niña de siete años, muy rubia, de Medellín, que se clavó la púa dorsal de un pez barbú en el pie, y a quien un niño negro le acaba de orinar la herida, para quitarle el veneno. Llegamos ayer casi de noche con mis papás y dos tías. Me desperté, salí corriendo a meterme en el mar, y el agua no me llegaba todavía a la rodilla cuando, pacata, pisé el pescado y me enterré la púa. No alcancé a saber nada del dueño del hotel ni de sus hijos, pero conozco el dolor horrible de la púa y el calor de los orines del niño. (T. González, 2013, p. 25)

Por otra parte, la madre vive el tormento de confundir los ruidos de los turistas con alucinaciones de su pasado execrable. Aparece entonces el recurso polifónico de voces para ampliar el conflicto del contexto familiar al entorno social, asemejando la función del coro trágico. Al igual que la maldición de Casandra en la antigüedad helénica o los delirios de Lady Macbeth, su irracionalidad evidencia la tremenda culpa que la corroe, abstrayéndose de la realidad y dejándola completamente inútil para impedir un crimen parricida. Su supuesta anulación del conflicto central es su condena trágica.

1:00 A.M.

Cuando Nora abrió los ojos volaban por todas partes los demonios de hielo y carbón de los relámpagos, y el canto del coro sonaba poderoso entre los truenos. El burro con trompa de marsupial esperaba. En la playa retumbaban las explosiones del mar.

—El instrumento de mi redención.

—Destrozada Imogenia, la hedionda Carlota callará para siempre, y tus hijos se salvarán de las aguas —profetizó la multitud.

La cocinera tendría que morir. El coro venía indicándole a Nora el camino, que era a la vez accidentado y simple: con algún pretexto debería hacer que la mujer fuera a su cabaña y, en el momento en que traspasara el umbral de su cuarto, recibiera sobre el cráneo el peso de la justicia universal.

—Su espíritu sucio viajará entonces con alas harapientas al Hades, después de cruzar por entre palmas (T. González, 2013, p. 121)

Al final, Tomás González repite el procedimiento de cesar las fuerzas amenazadoras de la naturaleza para desnudar la vulnerabilidad de los humanos, cuyo deceso civil radica en la imposibilidad de cometer la acción homicida supuestamente liberadora. Están atados como una embarcación defectuosa ante el vaivén de la marea.

A continuación, en la Tabla 2, se presenta el cuadro comparativo correspondiente a esta novela:

Tabla 2. **Cuadro comparativo B.**

Tomás González		Tragedia Moderna		
Obras	Temporal	Muerte de un agente viajero	Todos eran mis hijos	A Electra le sienta bien el luto
Categoría	Tragedia “puras”	Caso norteamericano	Caso europeo	
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista/ simbolista	Obras de teatro de estilo realista		
Aspectos de comparación Morfológico	Relato en dos momentos: Las 24 horas de la acción principal y testimonios de los turistas.	Divisiones de 3 actos. Cada acto se desarrolla en orden cronológico.		
	La acción se desarrolla principalmente en dos espacios: Hostal y lancha en el mar.	La acción se desarrolla principalmente en un espacio: Casa Loman/ casa Keller/ casa Mannon.		
	Narración combinada entre el estilo directo e indirecto (primera persona, omnisciente y diálogo).	Uso del diálogo y el monólogo.		
Aspectos de comparación Temático	Lucha padres e hijos. Valor a la existencia. Inutilidad. Demencia. Abandono.			
Relación intertextual	Padre que falla como modelo ejemplar. Hijos fracasados y decepcionados de su padre. Personajes acusados o atormentados por la demencia. Resignación de continuar viviendo.			

Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

A diferencia de *Primero estaba el mar*, lo salvaje incide de manera directa en las dificultades de los personajes: La abundancia de la pesca reduce la hostilidad entre los personajes. Perderla agudiza el conflicto. La fuerza del temporal los sacude hasta sus propios límites, recordando las implacables tormentas que amedrentaron a Ulises o Eneas. Pero ninguna de estas manifestaciones conduce la motivación de los personajes, esto le corresponde a otra serie de aspectos. El peso de los conflictos paterno filiales, es, como ya se ha mencionado, uno de los ejes de conflicto en el género trágico. De herencia isabelina es la lucha entre el mundo de los viejos y los jóvenes, pero la indagación de las causas que originan este tipo de conflictos pertenecen a la tragedia moderna. Bajo esta lupa se afirma que los hermanos de *temporal* poseen una relación intertextual con los hermanos Loman, de *Muerte de un agente viajero*, con Chris, de *Todos eran mis hijos* y con Lavinia de *A Electra le sienta bien el luto*. Willy Loman reprocha lo inútiles que son sus hijos por no tener un trabajo estable después de tanto tiempo, de la misma forma que el padre se queja con los turistas porque según él, todo el trabajo lo tiene que hacer por sí mismo, ya que sus hijos son un par de vagos que no sirven para nada. Cristina trata a Lavinia como una demente y Chris se siente harto de ser un buen muchacho, “un perfecto estúpido”. En todos los casos, los padres traicionan la confianza de sus hijos, provocándoles un agudo resentimiento.

Los dos casos referidos presentan rastros de tragedia en su máxima resonancia, por la condición visceral con que sus personajes se resisten a su derrota. Por la manifestación violenta de los elementos naturales en el desarrollo de las tramas y por la resolución fatídica en un caso y tortuosa en el otro. De todos los cuentos de Tomás González, quizás sean *La Luz de tus ojos* y *Mangos amargos*, los que cumplen algunas de las características de esta

categoría. El primero, por el acto de venganza que comete la joven Lurdes, arrojando ácido para destapar inodoros sobre su enamorado, el oscuro negociante Jairo Garcés, dejándolo ciego. Y el segundo por la reacción violenta de los hermanos de Luz Dari, a la cual golpean y encierran por descubrir que sostiene un romance con el doctor. Al final del cuento no se sabe si los hermanos finalmente lo asesinaron.

4.2.4 Tragedias de alienación

Constituyen el cuerpo más robusto de la producción de Tomás González. Son aquellas obras en las que los personajes deciden alejarse del mundo que los rodea, para confinarse con el propósito de construir su propio espacio paradisiaco. Su propia versión del Edén. Al igual que la categoría anterior, las situaciones se desarrollan en uno o dos espacios fundamentales, escenarios de las acciones de los personajes. Otros rastros paralelos con los de la Tragedia Moderna reposan en la condición alienada de sus protagonistas, presentada al inicio como un acto liberador y posteriormente como una opresión que los induce a la melancolía.

Los caballitos del diablo, del año 2003, transcurre antes, durante y después de los sucesos de J. y Elena en *Primero estaba el mar*, pero desde la historia de su hermano, de quién nunca tenemos su nombre, solo lo reconocemos como “él” y su esposa Pilar. Gran parte del relato se enfoca en la transformación de la propiedad rural que han adquirido los esposos, hecho que la convierte en un eje fundamental dentro del desarrollo de la trama. Por otra parte, se exhiben los pleitos que tiene con sus cercanos. En principio, él tiene un altercado con su hermano mayor, Emiliano, por una suma de dinero. A pesar de los reproches, Él se refugia en la convicción de que ese dinero le corresponde como ahorro de su trabajo y por eso hará uso de él para la compra y remodelación de la propiedad campestre. Poco tiempo después Emiliano desaparece, reflejando el clima violento de la época, que arrojaba cadáveres en las carreteras veredales, como muestra de una siniestra exhibición. J. había respaldado todo el tiempo a su hermano Él, incluso en la sociedad de un negocio que llevaban juntos. Todo cambia en el momento en que J. necesita retirar su parte para comprar una propiedad en el

Pacífico colombiano y Él se niega. La desintegración del lazo de hermandad, sólido hasta este momento, será una pesada carga para Él en el futuro.

Hubo que declararse en bancarrota. Ariel y el contador te hacen las cuentas. —

—Cuál Ariel ni qué contador de mierda —dijo su hermano.

J. podía tratar de pegarle, por supuesto, podía ponerle un abogado.

—De manera, pues, que yo pierdo mi billete mientras vos y la pájara esa llena de pulseras se quedan orondos en la casita de chocolate con las cuentas del banco repletas como garrapatas, ¿cierto? —dijo J.

Demasiado orgulloso, púdico, como para intentar pegarle, J. se había puesto pálido. Pero aparte de hablar, aparte de mandarle, como más tarde lo haría, un abogado que a la larga no iba a servirle sino para gastos —pues habían quebrado porque habían quebrado, y nadie estaba en condiciones de probar lo contrario—, aparte de tratar de ofenderlo, aparte de hablar y subir la voz, ¿qué podía hacer su hermano?

(T. González, 2018, p. 115)

J. se va con Elena mientras que Él continúa resguardándose en la remodelación de su propiedad. Aunque nunca se menciona directamente, se deduce que la motivación del protagonista por escapar de la realidad, es una medida de precaución ante el horror de la violencia y una válvula de escape frente a los pesares ocasionados por el deceso de sus hermanos y la falta de comunicación con su hermano menor, David. Su acción obsesiva de embellecer el jardín de la finca es la acción exteriorizada de su condición melancólica alienada, pero el autor también presenta varios capítulos donde conocemos la intimidad de los pensamientos de Él, la versión narrativa del rasgo subtextual propio de la Tragedia Moderna.

81. Todos en una sinfonía espesa donde yo se supone que soy ¿qué? Les abro cuando me dé la gana, que no jodan. Tengo los árboles y los pájaros. ¿Quién entonces es el paria? Enseño a mis hijos a mirar los cocuyos, las crisálidas, los gusanos. ¿Ellos qué les enseñan? Ven la paja en el ojo ajeno y no ven la viga en el propio. Y todo lo han ensuciado, todo lo han envilecido. Se cagaron en los ríos. Esto por aquí estaba lleno de

animales, había osos, había águilas, y ahora qué hay, ni ardillas. Ratas y gallinazos. Mataron a los animales y ahora se masacran entre ellos. Y crearon las ratas más grandes que puedan verse. Las hay pintadas, que parecen vacas Holstein. Los que fueron hechos a imagen y semejanza de Dios y creyeron que podían ser como dioses sólo supieron crear ratas enormes (T. González, 2018, p. 151)

Se relaciona la Tabla 3 donde se expone el cuadro comparativo de la novela y sus resonancias trágicas:

Tabla 3. **Cuadro comparativo C.**

	Tomás González	Tragedia Moderna
Obras	Los caballitos del diablo.	El Enemigo del pueblo
Categoría	Tragedia De Alienación	Caso europeo
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista	Obras de teatro de estilo realista
Aspectos de comparación Morfológico	<p>Relato en orden cronológico.</p> <p>La acción se desarrolla principalmente en dos espacios: oficina de la ciudad y propiedad de él.</p> <p>Narración combinada entre el estilo directo e indirecto (primera persona, omnisciente y diálogo).</p>	<p>División de 5 actos en orden cronológico.</p> <p>La acción se desarrolla en tres espacios: Casa Stockman Oficina de prensa y salón.</p> <p>Uso del dialogo y el monólogo.</p>
Aspectos de comparación Temático	Individuo contra la sociedad.	Aislamiento.
Relación intertextual	<p>El protagonista tiene un negocio con su hermano.</p> <p>Quiebre de la relación de hermanos por problemas con el negocio.</p> <p>Personajes acusados de obrar en contra de la sociedad.</p> <p>Autoexilio en sus propiedades.</p>	

Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

El conflicto que sostiene él con su entorno se puede relacionar intertextualmente con las vicisitudes que rodean al Doctor Stockman en *El enemigo del pueblo*. En las dos obras se plantea la dicotomía del individuo con la comunidad: Él es un hombre de mediana edad cuya vulnerabilidad se refleja en un estado anímico sosegado y en las repetidas muestras de afecciones de salud gastrointestinales. Stockman, por el contrario, es un hombre vigoroso que tiene por defecto levantar la voz ante las arbitrariedades sin importar las consecuencias. Los dos personajes tienen conflictos directos con sus hermanos, como resultado de sus decisiones individualistas. Él finiquita la sociedad con su hermano y Stockman se propone denunciar las irregularidades de un negocio público encabezado por su hermano. Ambos personajes deben soportar la recriminación de sus pares por su comportamiento, pero ellos continúan sus propósitos convencidos de estar obrando con rectitud. Las decisiones de los dos personajes se muestran como un acto de generosidad; con su núcleo familiar en la novela de González y con la comunidad de las clases trabajadoras en la obra de Ibsen. El paralelismo de estas dos obras se acentúa en la condición alienada de sus protagonistas mucho antes del desenlace de sus historias. Esto se expresa en los caballitos, cuando él debe ocuparse de las honras fúnebres de su hermano J., lo que supone el fin del altercado con el mundo exterior. Stockmann descubre la inutilidad de enfrentarse a las poderosas ruedas de la sociedad acostumbradas a manipular los ánimos del pueblo. Finalmente, los personajes se ven obligados a refugiarse en la intimidad de sus hogares, salvaguardando sus propias convicciones, o mejor dicho, justificando sus acciones como necesarias para sobrevivir. Un halo de irracionalidad conecta la manera en como ambos personajes han decidido evadirse del mundo.

En 2011 sale a la luz la novela más reconocida de Tomás González, *La luz difícil*, un desolador relato sobre el deceso de un hijo y las dos senectudes que vive su padre. La obra desarrolla dos líneas argumentales, la primera tiene lugar en la ciudad de Nueva York y describe los últimos días de vida de Jacobo, uno de los tres hijos de Sara y David, que ha decidido practicarse la eutanasia como salida a su dolorosa condición cuadripléjica. El relato está construido mediante la narración en primera persona, enfocada en la intimidad de los pensamientos de David mientras aguarda las noticias del viaje de sus hijos mayores a la ciudad

de Chicago. Entre pequeñas conversaciones con su esposa y amigos, David rememora diferentes episodios de su vida en Estados Unidos, la nostalgia que conserva por su país natal, Colombia y la tortura en que se convirtió la vida de todos tras el accidente que dejó a Jacobo en este estado. Los diálogos son concretos, pero dejan entrever que están dotados de una carga subtextual profunda. Sale a la luz el paralelismo con lo que no se dice de la Tragedia Moderna Chejoviana.

Esta vez Sara no dijo nada, sino que me apretó con fuerza la mano y se quedó un rato largo mirando algún punto en la madera del piso.

—¿Y si se arrepiente? —Dijo.

—¿El médico?

—Jacobo.

No supe qué decir, no supe qué pensar, no supe qué sentir. Ninguno quería la muerte, ni él, ni ella, ni yo, ni nadie, y la vida se aferra a este mundo con algo parecido al desvarío. La cucarachita a su rendija, la plantita su hendidura del ladrillo o a la roca desnuda. (T. González, 2011, p. 57)

La impotencia de David frente a la inminencia de los hechos, realza la dimensión trágica de la novela. Fracasado en su rol de padre protector de su manada, se refugia en la contemplación de la naturaleza que se abre paso en la urbe. Su condición alienada se revela en las dificultades que tiene por terminar una pintura del río Hudson. Tras la desaparición del hijo se abre paso la melancolía de los vivos. La vida trágica que debe continuar.

Para qué acostarse, si uno no va a dormir. Y, sin embargo, a eso de las once de la noche lo hice, qué otra cosa me quedaba. Desde la cama vi a Sara frente al espejo del baño, poniéndose crema de almendras en las piernas, y admiré una vez más la belleza del color de su piel oscura, la hermosura de su espalda. Su cuerpo no había cambiado mucho con la edad. Sonó el teléfono, que ella había llevado al baño, y se puso la levantadora, y contestó, y habló muy largo y en voz muy baja con los muchachos. La suya era una voz profunda, del mismo color de su piel, y que podía adquirir muchos matices de ternura. Cerré los ojos y contemplé la pena que vivía en mí en ese instante

y que me rodeaba como las llamas de las pinturas del purgatorio. (T. González, 2011, p. 75.)

La segunda línea argumental se desarrolla varios años después en una finca colombiana, donde los esposos se aislaron del mundo para tratar de continuar con sus vidas mientras soportan el recuerdo de Jacobo. Ahora David se encuentra solo, enfermo y falto de vista. Trata de culminar sus memorias dictándole a una empleada dispuesta para su cuidado. Poco importa que ahora esté más cerca del fin de sus días; lo crucial recae en la afectación progresiva de la visión. Un castigo para un pintor y una metáfora de la pequeñez de los mortales.

La identificación de resonancias trágicas de la novela se expone a continuación, en la Tabla 4:

Tabla 4. **Cuadro comparativo D.**

	Tomás González	Tragedia Moderna	
Obras	La Luz Difícil	Espectros	Todos eran mis hijos
Categoría	Tragedia de alienación	Caso europeo	Caso norteamericano
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista	Obras de teatro de estilo realista	
Aspectos de comparación Morfológico	Relato en dos tiempos, cada uno en orden cronológico.	División de 3 a 5 actos en orden cronológico.	
	La acción se desarrolla principalmente en dos espacios: primer relato apartamento en Nueva York. Segundo relato finca colombiana.	La acción se desarrolla principalmente en un espacio: Casa Alving / Casa Keller.	
	Narración combinada en estilo directo (primera persona y diálogo).	Uso del diálogo y el monólogo.	
Aspectos de comparación Temático	Pérdida de un hijo.	Frustración. Fragilidad.	Temor ante lo inevitable. Melancolía. Muerte en vida.

Relación intertextual	Los protagonistas se encuentran impotentes ante la calamidad de un hijo.
	Los personajes padecen la desaparición de sus hijos.
	Personajes resignados a continuar viviendo.
	Autoexilio en sus propiedades.

Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

La dolorosa condición de la impotencia ante la calamidad de un hijo, es el punto de intersección entre la novela de González y los *Espectros* de Ibsen. Si bien el desarrollo de la acción es diferente en cada historia, el tema de la muerte determina la situación de las dos textualidades. La alienación se hace patente en la resignación de los dos padres por la condición de sus hijos, intentando en vano sobrellevar la situación de la manera más apacible. En los dos casos se presenta como los hijos intentan reconstruir sus vidas pero se rinden ante su propio fracaso. El procedimiento mediante el cual se desahogan los personajes se manifiesta en la confesión de la señora Alving al padre, por su parte, la narración en primera persona de David es la que nos conduce por los intersticios de su pesar. La muerte de Oswald es el final trágico de la señora Alving, en cambio, la muerte de Jacobo, supone para David, el abandono a su propia suerte, la resignación de continuar viviendo. La melancolía en que se encuentra sumido el personaje de La madre de *todos eran mis hijos*, también ofrece paralelismos con el padre de *la luz difícil*. El presente y el pasado se entremezclan en las mentes cansadas de estos personajes. La madre pierde toda esperanza de volver a ver a su hijo debido a la lectura de una carta, de la misma forma que el padre renuncia a la posibilidad de que su hijo se arrepienta de practicarse la eutanasia. Al final ambos sopesan la pérdida mediante acciones enajenadas, es decir, acciones donde su sufrimiento los ha desgastado hasta el punto de caer en el automatismo

En *Niebla al mediodía*, del 2015 y *Las noches todas*, de 2018, los protagonistas se evaden del mundo física y mentalmente en la espesura natural de sus propiedades campestres. Ambos relatos muestran la ingenuidad del hombre maduro expuesta en los caprichos por amoldar la naturaleza y padecer los desvaríos del corazón. Niebla reconstruye la historia de un romance

fallido a través de distintos puntos de vista. El narrador omnisciente se introduce en la cotidianidad de Raúl, inmerso en diferentes tareas de la propiedad, Raquel, su hermana que vive en Estados Unidos y Aleja, amiga de la expareja de Raúl. Cada uno presenta un fragmento de los hechos, una porción de la historia conflictiva entre Raúl y Julia. Él es un arquitecto retirado, de temperamento sereno y reservado; ella, una joven impetuosa que busca abrirse paso como poetisa. El conflicto se basa en la incomunicación a causa del *yo*. En el estado alienado de sus personajes. Llama la atención el recurso monologal otorgado a los fragmentos de Julia que dinamiza la fuerza del relato. Al final se descubre que Julia ha estado haciendo una diatriba desde la lejanía de la muerte, razón por la cual, no tiene la potestad de afectar a los demás personajes. Su relato es una medida desesperada por seguir en este mundo: “JULIA | Era verdad. Sigo hundiéndome. No tenía fondo esta laguna.” (T. González, 2015, p. 148).

En *las Noches*, Esteban es un profesor retirado que se empeña en imitar las formas salvajes con que la naturaleza se impone. Consciente del absurdo que supone comparar la artificialidad de un jardín con relación a la manifestación impredecible de la biosfera, el protagonista consagra tercamente sus ahorros y su energía en esta empresa, que parece no tener fin. Aurora es una joven practicante de yoga que acepta ayudar a Esteban a cambio de sueldo y alojamiento. Aunque Esteban siente una fuerte atracción hacia Aurora, prefiere conservar la tranquilidad de la soledad que ha ganado con la edad y la experiencia. Es la tensión del hombre racional, entiéndase intelectual, sobre los fenómenos incontrolables: el amor y la naturaleza.

En este país el malo es el bueno y el bueno es el malo. Lo ven a uno noblecito, y ahí está el problema. No digo nada. No me gusta ser el noblecito de la historia, pero tampoco voy a ahondar en mis razones para no querer serlo, así que pasó por alto la observación. Pienso en mi bastón. Ráfaga de miedo y de indignación. Insulto al yerno mentalmente con el lenguaje ultrasoez que usaban muchos en la región donde nací y fui criado —también lo usé yo, cuando era muy joven, rara vez ahora y que después narcotraficantes y paramilitares llevarían a la perfección. Si el doctor Henry de Jesús, que parecía tener algo de santo, me hubiera oído pensar se habría asombrado. (T. González, 2018, p. 191)

Al final, Aurora se ha casado con otro hombre y el jardín nunca prospera como lo soñaba Esteban, por lo que decide vender la propiedad y extraviarse en otro paraje.

En la Tabla 5 se refiere el paralelismo con otros referentes trágicos:

Tabla 5. **Cuadro comparativo E.**

	Tomás González		Tragedia Moderna			
Obras	Niebla al Mediodía	Las noches todas	Jardín de los cerezos	Las tres hermanas	Tío Vanya	La Gaviota
Categoría	Tragedias de alienación		Caso europeo			
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista		Obras de teatro de estilo realista			
Aspectos de comparación Morfológico	Relatos en orden cronológico.		División de 5 actos en orden cronológico.			
	Títulos de personaje en cada capítulo.		La acción se desarrolla principalmente en un espacio: Hacienda Ranevskaja / Casa Prozorov / Hacienda Serebriakov / Hacienda de Sorin.			
	mezclado con relato atemporal.		Uso del diálogo y el monólogo.			
	La acción se desarrolla principalmente en un espacio: finca Raúl / finca Esteban.					
Aspectos de comparación Temático	Narración combinada en estilo directo (primera persona, tipo monólogo y diálogo).					
	Evasión del mundo. Frustración. Inutilidad en un mundo cambiante. Melancolía. Amor fallido.					
Relación intertextual	Autoexilio en sus propiedades.					
	Personajes estancados.					
	Los protagonistas se evaden de la realidad mediante acciones de cuidado del jardín.					
	Incomunicación en las relaciones.					
	Personajes resignados a continuar viviendo.					

Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

La naturaleza es asumida por los personajes de estas novelas como una representación del estado pleno de las cosas. Un tipo de conciencia estética que los evade de la realidad. Por surelevancia en el estado anímico de los personajes es justo compararla con la importancia que tiene el jardín de los cerezos en la obra de Chejov. De hecho, la excesiva consagración por el cuidado de los jardines, mediante tareas de mantenimiento en el caso de Raúl, de reconstrucción en el de Esteban y de remembranza en el de Andreevna, son acciones de su propia imposibilidad de enfrentar el mundo que los rodea. De esta manera, el hecho de que los tres jardines desaparezcan en sus respectivas obras, refuerza la condición anodina de estos personajes.

Por otra parte, las relaciones amorosas fallidas presentes en las dos novelas guardan estrecha relación con la tragedia de la incomunicación y el estancamiento planteados en las obras de Chejov. Julia en *Niebla al mediodía* y Aurora en *Las Noches todas*, cumplen la función del agente externo que perturba el ecosistema de los protagonistas, de la misma forma que lo hace Vershinin en *Las tres Hermanas*, Astrov, en *tío Vanya*, o Trigorin en *La Gaviota*. Son personajes que se muestran al principio como objetos del deseo, pero progresivamente se convierten en la causa del sufrimiento. En González las penas amorosas son asumidas de manera silenciosa y fría, en Chejov se convierten en una carga dificultosa para la existencia de los personajes. Cada caso se somete a la resignación, bien sea emprendiendo un nuevo romance con bajas expectativas, o consagrándose a una tarea solitaria.

A pesar de que la resonancia trágica es leve en estas dos novelas, conviene mencionar el estado taciturno con que sus personajes asumen sus propias vidas. Lo mismo podría afirmarse de *El fin del Océano Pacífico*, del 2020, la última novela de González, cuya historia pareciera girar alrededor de la última voluntad de una matriarca: instalarse en una casa frente a la playa en las inmediaciones del océano pacífico. El doctor Ignacio es su hijo mayor y testigo de los sucesos, aparentemente triviales. La narración omnisciente describe las inmersiones familiares en el mar, las indigestiones de la madre, por golosa, la lectura de novelas ligeras que comparten Ignacio y su tía, los líos de faldas de su hermano, la relación homosexual y desenfrenada de su sobrino, las atenciones médicas que Ignacio atiende en la población, etc. Con el espíritu más sosegado, el autor nos arroja falsas pistas para que broten conflictos predecibles: Luchas intestinas entre familiares, ajustes de cuentas, amenazas externas provocadas por grupos subversivos que merodean por la zona, reyertas con los habitantes

cercanos. Pero nada de eso ocurre. La ausencia de conflicto es la arriesgada y posmoderna apuesta con la que Tomás González nos engaña hasta que la verdad sale a flote en las últimas páginas. Toda la familia, matriarca incluida, se marchan, excepto Ignacio. Es él quien ha querido alienarse de la civilización, para entregarse a la agonía de la muerte por enfermedad terminal. Ester, su esposa y una enfermera son las únicas personas que asisten el deterioro progresivo de Ignacio. El relato no ofrece muestras de una gran culpa en el personaje, pero el procedimiento con que el autor nos envuelve en el desvarío final de Ignacio, proporciona una imagen profunda del horror que se puede llegar a sentir durante la extinción de la vida. Una suerte de Iván Ilich en el trópico.

No me voy a dejar enredar por las tales frases, malhumorado estoy, menos tolerante. La verdad de este dolor y de esta incomodidad no hay quién la exprese. Ya sé, ya sé, no me jodan. Eso no lo decía él mismo, pero con seguridad lo creía, porque todos los seres humanos somos unas gonorreas retardadas, fronterizas, hasta Shakespeare. ¡La palabra que se inventaron estos para insultar! Gonorrea serás vos, ¡tuberculosis! No nos paramos en nada, sea hacia arriba o hacia abajo. Muy arriba, Miguel Ángel, el Shakespeare ese, Luther King, Tolstoi; muy abajo, todos los tuberculosos y gonorreas, los fronterizos malvados, los ampones de navaja o de vestido de paño. No como mi papá, un santo que salía vestido de paño y zamarros a visitar a los pacientes. No como Lito, que tenía un alma como la leche condensada y que en realidad estaba más bien lejos de la frontera.

- ¿Con quién está peleando, doctosh? -pregunta Grekna-. Vea cómo está sudando.

Con Hamlet, debería decirle, pero no tengo alientos y además no me acuerdo de lo que tenía yo contra Hamlet. Grekna no pudo haber dicho así, doctosh. Quién sabe qué gestos estaré haciendo dormido y prefiere despertarme. Me despierto de verdad, ahora sí, y esta vez no dice nada, sonrío, Ah, Ester también está aquí. Bien. De nuevo la sonda. Ester me acaricia los pies, flacos, largos, amarillos, por debajo de la sábana y la levanta un poco para mirarlos y

decir que son como los de Cristo. (T. González, 2020, p. 259)

Se presenta la Tabla 6. con el cuadro comparativo correspondiente:

Tabla 6. **Cuadro comparativo F.**

	Tomás González	Tragedia Moderna
Obras	El fin del océano pacífico.	La gaviota Las tres hermanas
Categoría	Tragedia de alienación	Caso europeo
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista	Obras de teatro de estilo realista
Aspectos de comparación Morfológico	<p>Relato en orden cronológico.</p> <p>La acción se desarrolla principalmente en un espacio: Casa frente a la costa del pacífico colombiano.</p> <p>Narración combinada en estilo directo (primera persona y diálogo).</p>	<p>División de 4 actos en orden cronológico.</p> <p>La acción se desarrolla principalmente en un espacio: Hacienda de Sorin/ Casa Prozorov.</p> <p>Uso del diálogo y el monólogo.</p>
Aspectos de comparación Temático	Senectud. Temor al abandono. Melancolía.	
Relación intertextual	<p>Los protagonistas se encuentran en el ocaso de sus vidas.</p> <p>Los personajes disfrutan de la compañía de sus familiares.</p> <p>Tienen la sensación de haber desperdiciado sus vidas.</p>	

Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

El Ignacio de González bien puede pertenecer al panteón de hombres mayores de la estantería chejoviana. Es un miembro importante de su familia, como lo es también Sorin de *La Gaviota* o Chebutikin de las hermanas. La diferencia primordial de este personaje, es que, independiente de estar en condición de retiro, es movido por las circunstancias para

desempeñarse profesionalmente. A Sorin le cuesta vivir lejos de la ciudad, pero conforme avanza la historia, logra adaptarse a los ritmos de la hacienda, en cambio Ignacio se muestra complacido de instalarse en la casona frente al pacífico. Chebutikin pasa sus días leyendo periódicos sensacionalistas al igual que Ignacio lee novelas del corazón junto a su tía. Los tres personajes confiesan el bienestar que les produce vivir en compañía de sus familiares y el temor de terminar abandonados. La senectud en que se encuentran justifica su aparente inacción en las obras, dejándolos en la posición de acompañantes de los jóvenes. Por ello, Ignacio celebra la alegría que trajo a la casa la llegada de yayito, el novio de su sobrino Antonio. Sorin es una especie de figura paterna para Treplev y Chebutikin un abuelo adoptivo para los hijos Prozorov. La agonía de Ignacio completa el círculo trágico de la existencia que sus homólogos chejovianos solo aguardan con pesadumbre.

Se han encontrados distintos niveles de resonancias trágicas acordes con esta categoría, en varios de los cuentos de González recogidos en los libros *El rey del Honka-Monka* de 1995, *El Lejano amor de los extraños* de 2013, *El Expreso del Sol* de 2016 y *La Espinosa Belleza del mundo, cuentos más que reunidos*, de 2019. Dentro de los de menor resonancia están: *Volver*, el instante de libertad que sintió Lucero durante la recuperación del coma que había sufrido su madre, antes de constatar que las cosas iban a ser como siempre, una prisión materno filial. El acto de alienación de un hombre que se va a la playa para alejarse de la estridencia de su mujer y su hijo en *El lejano amor de los extraños*. la visita de una hermana a la tumba de su hermano enterrado en un paraje inhóspito en el *Mar sin orillas*. La melancolía con que Orlando se encierra a tocar la guitarra mientras su esposa Ana derrumba la casa según su gusto en el *Brillo de la alegría imprevista*. La sensación de fracaso que invade a los nuevos padres, una vez constatan que su hijo padece síndrome de Down en el *Sol sobre los cafetales* y el deceso civil de dos esposos mayores en el *Cielo con cuervos*.

Los cuentos con resonancia intermedia son: *Miel*, un cuadro del sufrimiento que padece Néstor al descubrir en las noticias que su amante murió en un incendio, mientras su esposa Matilde se regocija de lo sucedido. En *Cuarto menguante* se presenta el equinoccio de la vida de Diego, perdido en el delirio, y la resignación de Olga, su esposa. El *Resplandor de los ramos* aborda la culpa de Claudia ante la noticia de la muerte de su molesto pretendiente, Fabio. En

Al filo de la medianoche aparece la certeza del fracaso en el matrimonio de Oscar, al escuchar la infidelidad de Adriana con su mejor amigo. El rencor que brota en Laura, tras el fracaso por no poder quedarse con el niño extraviado que había llegado a su casa, en *La casa en llamas*. Por último, en *Luciérnagas*, se manifiesta la melancolía de la distancia de los amantes, sus efectos destructivos y la imposibilidad del reencuentro.

Los cuentos de mayor resonancia trágica son: *Verdor*, semejante a la luz difícil, desarrolla el deterioro físico que va sufriendo un padre después de perder a su hijo. Muerto en vida, el personaje es abandonado por su esposa, queda vagando en una tierra extranjera, viviendo de la caridad y de la venta de dibujos. *Aguaceros de mayo* resalta el desprestigio en que ha caído el profesor don Eduardo, por el escándalo de haberse propasado con un niño de la escuela municipal. Su mujer ni se inmuta por lo sucedido, agudizando la melancolía en que se ha convertido su vida y la resolución de suicidio, como una salida ante el fracaso de su vida. Al final buscará reconstruir su camino en la lejanía de la selva y de la playa. *La historia del rey del Honka-Monka* es el retrato del ascenso y caída de un latino en tierras norteamericanas. William lleva una doble vida, por una parte, posee un exitoso negocio de autopartes, una familia educada y un lugar respetable en la sociedad. Su otra cara es la de un amante de una joven y sensual mujer con la que tiene un romance delirante y una vida de placeres, como las salidas a bailar al club latino *Honka-Monka*. Pronto llegará la ruina y el desprecio, condenando al personaje al fracaso, pero del que espera recuperarse en su país natal para comprobar que no posee la misma vitalidad de otros tiempos y ahora debe soportar la melancolía de la vida desperdiciada. Para finalizar, *El Expreso del Sol* plantea los esfuerzos de toda una familia por hacerle creer a su padre senil, que se encuentra viajando en tren por la extensión del territorio colombiano. La alienación del padre, a causa de su demencia es evidente, pero no hay conciencia de su condición, por lo que la resonancia trágica recae en el temor de la familia por su sufrimiento.

4.2.5 Tragedias costumbristas o locales

Se atribuye esta denominación por la relación directa que se puede encontrar entre el contexto literario ficcional y la realidad del contexto social de la obra que se encuentran en

esta categoría. *La Historia de Horacio* es una novela publicada en el año 2000 que se adentra en la vida de tres hermanos propietarios de fincas aledañas. Horacio es el menor de los tres hermanos y tiene una profunda afición por acumular cachivaches antiguos que abren un hoyo en la economía familiar. Por suerte siempre están sus hermanos Álvaro y Elías para socorrerlo. Los sucesos descritos en la novela no poseen ninguna extrañeza más allá de la descripción de la cotidianidad: Su vaca preñada da a luz un ternero muerto, compra un automóvil escarabajo y lo pierde en un litigio, huye de todas las mujeres que habitan en su casa y se sonríe de su hijo malhablado. Pero en el fondo cada una de sus acciones encierra un propósito más profundo: quiere ser testigo del milagro de la vida, pretende un estatus social, o por lo menos la sensación del mismo, se refugia en la contemplación estética. Es un idealista de la vida que le teme profundamente a la muerte, de ahí que le afecte tanto el sufrimiento de la vaca durante el parto. Su historia es la historia de un hombre común con el que el autor pretende resaltar la linealidad de la vida, tal y como se muestra, sin altibajos deslumbrantes o grandes hazañas.

Los días duraban mucho, pero al fin terminaban por acabarse. Una noche Horacio soñó que tenía seis años, estaba en su cama y se había despertado en la oscuridad porque en el exterior del mosquitero se habían posado las moscas. Volvió a dormirse en el sueño y soñó con su tío José Jesús en el ataúd, en 1931, vestido con el hábito del Carmen, el parche negro en el ojo derecho, algodón en las narices, tonos sepias de daguerrotipo. José Jesús fue la primera persona que Horacio vio muerta, y su ataúd había viajado desde entonces como góndola oscura por su memoria. (T. González, 2011, p. 21)

La novela explora también la vida digna de sus hermanos, fruto del trabajo. El mayor de los tres, Elías, está inspirado en el pensador Fernando González Ochoa, de quién ya se hizo una mención anteriormente. Es el líder de la familia, al que se acude para consejos personales o de negocios, goza de reconocimiento nacional por su trabajo político y por su paso por la enseñanza. Álvaro es el más reservado de los tres, tiene una oficina en el pueblo y suele ser el mayor benefactor de Horacio. A pesar de ser una de las obras más locales del autor, el aspecto trágico puede hallarse en la fatalidad de la vida misma. La narración anuncia los cuatro infartos

que sufrirá Horacio hasta encontrarse con la muerte. Sus últimos días los vivirá entre alucinaciones y destellos de realidad, será invadido por el temor de la muerte física y la condena espiritual, hasta encontrarse de frente con un final que aún se resistía a experimentar.

Volvió a cerrar los ojos y esperó el dolor de la inyección de morfina, que se había hecho ya remoto y amortiguado. Todo se llenó de nubes blancas. Subieron cuatro globos de papel de colores, con las candilejas encendidas. Se oyó gruñir a un perro. Aparecieron los arcoíris. Pasó mucho tiempo, pero nadie supo cuánto. Otra vez se hizo la luz. Pasaron las libélulas bajo el sol y sobre un lago. Otra vez gruñía el perro. Lástima, pensó Horacio. Qué belleza, lástima, maldita sea. Y dando un gemido entró, indignado, a la región que no conoce límites. (T. González, 2011a, p. 207)

En la Tabla 7, se aborda la comparación entre los materiales estudiados:

Tabla 7. **Cuadro comparativo G.**

	Tomás González	Tragedia Moderna
Obras	La Historia de Horacio.	La muerte de un agente viajero.
Categoría	Tragedias costumbristas o locales.	Caso norteamericano
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista	Obras de teatro de estilo realista
Aspectos de comparación Morfológico	Relato dividido en cinco partes en orden cronológico.	División de cuatro actos en orden cronológico.
	La acción se desarrolla principalmente en un espacio: Casa de Horacio.	La acción se desarrolla en varios espacios de la ciudad: Casa Loman, bar, calle.
	Narración combinada en estilo directo (primera persona y diálogo).	Uso del diálogo y el monólogo.
Aspectos de comparación Temático	Fracaso. Penuria y Orgullo. Melancolía.	

Relación
intertextual

Los protagonistas descubren su inutilidad.

Brecha de comunicación paterno-filial.

Quebrantos de salud mental y física.

 Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

Las acciones de Horacio buscan equilibrar la balanza de su vida antes de caer en la derrota de la enfermedad y de la muerte. Su condición trágica es la misma que atormenta al protagonista de *La muerte de un agente viajero*: La decepción de la inutilidad de su vida. Willy Loman falla como figura paterna de unos hijos reprimidos bajo el peso de su obsesión por obtener algún tipo de posición en la sociedad. Horacio es padre querido pero ausente de sus hijas y de su único hijo varón, Jerónimo, con el que se siente incapaz de reprender por las groserías que lanza a diestra y siniestra en la casa. Los dos reposan en la seguridad del hogar que sostienen sus esposas, Linda y Margarita, depositarias de sus preocupaciones y sueños frustrados. En cuanto al plano social, Loman se halla relegado a trabajar en un estado de muy poca importancia para la empresa a la que le consagró su vida entera. La sombra del retiro sin ningún tipo de retribución le amarga la existencia. A Horacio le pesa no contar ni con la gratitud del pueblo, ni con la habilidad para los negocios de sus hermanos. Por ello se refugia en su bodega de antigüedades. Loman se pierde en el desvarío, Horacio sufre fuertes quebrantos de salud. Ambos desaparecen en el fracaso.

En el 2010, González publica *Abraham entre bandidos*, un relato sobre el secuestro en los tiempos violentos de mitad del siglo pasado. Anteriormente se mencionó a la violencia como el tema principal de la tradición literaria colombiana de los años 50 y 60. Obras de la talla de *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazabal (1945) que muestra los tiempos del horror en el departamento del Valle del Cauca, a manos del líder regional León María Lozano, el Cóndor y su grupo de maleantes conocidos como los pájaros, o de *La Mala Hora* de Gabriel García Márquez, en donde una lluvia de pasquines anónimos desestabiliza la volátil tranquilidad del pueblo. La historia de González no pone en primer plano los hechos violentos, sino la humanidad de sus personajes. Abraham, propietario de un café y su amigo

Saúl, son retenidos por una tropa de bandidos liderada por alias Pavor, un amigo de la infancia de Abraham. Sufrirán las inclemencias del monte, se ocultarán atemorizados en medio de enfrentamientos con las fuerzas del orden, serán testigos de la muerte de varios integrantes de la bandola y también beberán y jugarán cartas casi que obligados con el amigo comandante. Entretanto Susana, la esposa de Abraham, soporta dignamente la angustia por la incertidumbre y levanta el ánimo de sus hijos Judith y Vicente, que posee una condición cognitiva especial. Se percibe una sombra de respeto entre Pavor y Abraham, hecho que hace suponer que no le piensa hacer daño, pero la relación con Saul es hostil y peligrosa. El prisionero no soporta tener que dejarse ganar en las cartas para complacer al comandante. Su resentimiento se agudiza conforme avanzan las páginas. Cuando Pavor se ve reducido en sus filas, decide liberar a los dos prisioneros y escaparse en la espesura del bosque. Después sabremos que muere en un enfrentamiento. Abraham retoma el rumbo de su vida, pero a Saul se le hace esquivar la prosperidad. El final del libro muestra el fallecimiento de Abraham, en la tranquilidad de su casa. Aunque la intención de este trabajo no pretende forzar la aparición de rasgos trágicos en todas las novelas de Tomás González, es indudable que, la relación que tiene la historia de Abraham con el contexto colombiano, territorio presa de un conflicto interno de más de seis décadas, hace recapacitar sobre la incapacidad del individuo por evitar el desastre.

Los bandoleros se internaron en un cafetal tupida que había al lado derecho del pastizal y comenzaron a descender. De pronto el cafetal se hizo menos pendiente y llegaron a una carretera sin pavimentar. Nadie tuvo que decirles a Abraham y a Saúl que no hicieran ruido, pues la tensión creció sola, como nubes acumulándose en el horizonte, y se profundizó el silencio. Sin decir palabra, los veinte bandidos se apostaron ocultos en el cafetal, mirando todos hacia la carretera. Un grupo bajó para bloquearla con árboles y piedras. Al rato regresó y otra vez hubo silencio total, a no ser por la quebrada lejana y el canto de los pájaros. Trescuchillos se acomodó cerca de ellos y de vez en cuando miraba a Saúl con detenimiento. Pasaron las horas y entonces se oyó el ruido creciente de los vehículos que traían la remesa del ejército. Eran dos

jeeps de escolta, adelante, luego venían tres camiones y, cerrando la marcha, otros tres jeeps. No había terminado de pasar el segundo camión, cuando Pavor gritó:

—¡No dejen ni el nido de la perra! (T. González, 2010, p. 178)

La Tabla 8, muestra el último ejercicio de análisis paralelo realizado:

Tabla 8. **Cuadro comparativo H.**

	Tomás González	Tragedia Moderna
Obras	Abraham entre bandidos.	Las Brujas de Salem.
Categoría	Tragedias costumbristas o locales.	Caso norteamericano
Aspectos de comparación Genológico	Novela de estilo realista	Obras de teatro de estilo realista
Aspectos de comparación Morfológico	Relato en orden cronológico.	División de 4 actos en orden cronológico.
	La acción se desarrolla principalmente en dos espacios: Monte y Casa de Abraham. Narración combinada en estilo directo (primera persona y diálogo).	La acción se desarrolla en varios espacios de Salem: Casa Parris/ Casa Proctor/ Tribunal / Celda. Uso del diálogo y el monólogo.
Aspectos de comparación Temático	Efectos de la Guerra en la población civil.	
Relación intertextual	Los personajes tienen la misma procedencia.	
	Condición víctimas – victimarios.	
	Son parte de un conflicto socio-político que los sobrepasa.	

Fuente: Diago, 2021 (Elaboración propia)

El conflicto que subyace en la novela reposa en la desigualdad de condiciones que divide a los habitantes de un mismo grupo social; razón por la que la condición de los personajes víctimas - victimarios se hace nebulosa. Esto mismo sucede con los habitantes del pueblo en *Las Brujas de Salem*, debido al resentimiento alimentado por la distribución irregular de las tierras. Los juicios sirven como pretexto para hacerse con el control de los territorios de los caídos en desgracia. En ambos casos se plantea la causa y consecuencia que justifica la existencia de las diferentes facciones. Abraham y Pavor comparten procedencia, así como los Putnam, Nurse o Cheever tienen en común ser padres fundadores del pueblo. Las vueltas del destino han hecho de Pavor un bandolero y de Abraham un pequeño comerciante; la dicotomía entre legalidad-ilegalidad se desarrolla a lo largo del secuestro. Es difícil atribuir la villanía al comportamiento de los bandidos, de la misma forma que Abraham no representa un héroe en sí mismo. Los dos son actores de un conflicto sociopolítico que los sobrepasa. Thomas Putnam manipula a su hija para testificar en contra de sus vecinos, pero, al igual que el resto de los habitantes, termina siendo expuesto en el tribunal. En esta guerra inquisidora, Justos y pecadores caen por igual en el abismo de las acusaciones.

4.2.6 Obras sin resonancias trágicas

Después de realizar un recorrido por lo ancho, largo y hondo de la literatura de Tomás González, dos obras se determinaron ausentes de los ecos trágicos que se han venido buscando en este trabajo. Ellas son *Para Antes del Olvido*, publicada en 1987, un extenso relato que acompaña la reconstrucción del viaje de Alfonso, desde el momento en que deja su pueblo natal para estudiar en Bogotá. Allí disfrutará de la vida bohemia de comienzos del siglo XX hasta que una oportunidad de estudio lo lleva a Europa, cayendo en la desgracia de coincidir con el estallido de la gran guerra. Entretanto, Josefina, su primer amor, lo ha esperado silenciosamente en el pueblo hasta que goza de la alegría de su retorno y de la decepción de su partida definitiva para casarse con una jovencita de apellido. La historia la vamos descubriendo gracias a la investigación que hace el joven León de los diarios de Alfonso y de los recuerdos extraviados de una anciana Josefina.

Manglares, del año 2006, es hasta la fecha el único poemario de Tomás González. Como es de esperarse uno de los motivos principales pertenece a la exaltación de la naturaleza. Aunque también hay poemas urbanos y sentimentales, así como expresiones inspiradas en la sabiduría de la comunidad nativa Kogui y del budismo zen.

Finalmente, de la totalidad de los cuentos de González, diecinueve se consideran ausentes de resonancias trágicas. Estos son:

La playa silente, Los muchos recodos del río, Nostalgia por el mar ya visto, Brisa flores, Flotar, Flor de azalea, La luz en el almendro, Arcángel, Mujer que sale por la ventana, Esto contaba Roberto Maldonado Parnell, Las palmas del ghetto, Más allá, Las cosas menos pensadas, Luz de luna sobre el agua oscura, La orquesta y la montaña, Perros, Flores guardadas, Viaje infinito de Carola Dickson y Victor viene de regreso.

5. Conclusiones

Durante la realización de este trabajo se ha defendido la postura de la existencia de diferentes rastros temáticos y estructurales que vinculan intertextualmente el corpus literario de Tomás González con las obras representativas de la tragedia moderna.

Se afirma la relevancia de haber desarrollado una indagación alrededor del concepto de tragedia y los cambios de enfoque, propósito y perspectiva de los que ha sido objeto en varios periodos históricos. Resulta interesante comprobar la manera como uno de los géneros fundacionales de la tradición teatral en occidente, fruto del esplendor de la antigüedad helénica, pervive en la conciencia colectiva, incluso hasta nuestros días, cuando todo se cuestiona en la incertidumbre de la contemporaneidad posmoderna.

Así mismo, se confía en que la delimitación del grupo de obras pertenecientes a algunos autores dramáticos europeos de finales del siglo XIX y sus homólogos norteamericanos del siglo XX, representan un conjunto idóneo de referentes mediante los cuales fue posible señalar las características del género trágico moderno.

En cuanto a Tomás González, conviene señalar el papel preponderante de su obra en el parangón de la literatura colombiana de las últimas décadas. La reedición de sus obras, junto con la publicación de su más reciente novela, en el año 2020, demuestra el merecido reconocimiento a su vasta, aunque discreta, trayectoria.

Aventurarse a la lectura cuidadosa de cada una de las novelas, cuentos y poemas de González, trasciende las fronteras del placer estético hacia la expansión del horizonte significativo de posibilidades que propone la exploración académica. Ese es precisamente el riesgo asumido en este trabajo, cuya hipótesis ha sugerido el eventual parentesco subyacente entre una manifestación dramatúrgica encumbrada y la obra del autor colombiano.

La intención de esta investigación ha sido la de destacar la compleja maquinaria que pone a andar las obras de Tomás González, su riqueza de relaciones intertextuales y su inquietante

radiografía de algunos problemas fundamentales de la humanidad: El fracaso, la melancolía y el deceso.

Sea este el espacio para subrayar la importancia de la literatura comparada como una brújula metodológica fundamental a la hora de asumir este tipo de empresas. Gracias a su propuesta de observación de los elementos supranacionales con una perspectiva transcultural, se disiparon las dudas sobre la pertinencia de esta investigación.

6. Limitaciones y prospectiva

El desarrollo de este trabajo se vio afectado por las restricciones impuestas en el marco de la emergencia sanitaria por la pandemia del Covid-19 según decreto de las autoridades colombianas. Esto limitó el acceso a materiales existentes en bibliotecas, librerías y centros de documentación especializados, por lo que tuvieron que ser descartados. La mayoría de los materiales físicos consultados se solicitaron por correspondencia en diferentes librerías locales e internacionales, condicionando el estudio al ritmo de diferentes tiempos de entrega.

Por otra parte, la magnitud de los materiales metodológicos, teóricos y literarios examinados para esta investigación, han demostrado que el tema posee un horizonte inabarcable; por lo que, con seguridad, varias referencias fundamentales han quedado fuera de esta demarcación.

La investigación se realizó consultando obras procedentes de diversas culturas y, por consiguiente, lenguas diferentes al español. La selección de traducciones oficiales fue la estrategia empleada para superar esta limitación.

Por último, se menciona la intención de entrevistar directamente a Tomás González, con el fin de recabar en las fuentes que motivaron la escritura de sus obras, pero esto no fue posible por motivos de agenda y de aislamiento preventivo.

En cuanto a la prospectiva derivada de esta indagación, se considera oportuno concebir un proceso de adaptación de algunas de las historias de Tomás González al terreno de la dramaturgia. También se propone la realización de contenidos audiovisuales que den cuenta de las relaciones existentes demostradas.

Para finalizar, se abre la puerta para el estudio comparativo de la dramaturgia universal con otros autores de la literatura colombiana contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Alpízar, I. V. (2003). *La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes*. Dialnet.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2447429>
- Alvaro, P. B. (2013). *Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX. Crítica literaria* (2.ª ed.). Tercer Mundo Editores.
- Aragón, M. (19 de febrero de 2021,). *Tomás González: “Lo que añoramos de la infancia es aquella intensidad de los sentidos”*. ELESPECTADOR.COM.
<https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/tomas-gonzalez-lo-que-anoramos-de-la-infancia-es-aquella-intensidad-de-los-sentidos-article/>
- Argüello Benítez, C. (25 de noviembre de 2011,). *Entrevista a Tomás González*. Literatura y periodismo. <http://magialiteraria.blogspot.com/2011/11/entrevista-tomas-gonzalez.html>
- Aurora Boreal. (1 de septiembre de 2007). *Tomás González*.
<https://www.auroraboreal.net/literatura/libros/244-tomas-gonzalez>
- Becerra, Ó. D. C. (1 de enero de 2012). *Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González | Literatura: teoría, historia, crítica*. Literatura: teoría, historia, crítica. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/30956>
- Bloom, H. (2018). *Shakespeare: La invención de lo humano* (2014.ª ed.). Anagrama.
- Botero Bernal, A. (2016). *Sobre Tragedia moderna, de Raymond Williams, por Pablo Luzuriaga*. Revista de derecho. División de Ciencias Jurídicas de la Universidad del Norte.
<http://www.escriitoresdelmundo.com/2014/10/sobre-tragedia-moderna-de-raymond.html>

- Botero, M. C. (3 de febrero de 2021) *El fin del Océano Pacífico y otros libros recomendados*. Revista Diners | Revista Colombiana de Cultura y Estilo de Vida.
https://revistadiners-com-co.cdn.ampproject.org/v/s/revistadiners.com.co/artes-y-libros/87275_el-fin-del-oceano-pacifico-y-otros-libros-recomendados/amp/?amp_js_v=a6&gsa=1&usqp=mq331AQFKAGwASA%3D#aoh=16124372156742&csi=0&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&tf=De%20%251%24s&share=https%3A%2F%2Frevistadiners.com.co%2Farte-y-libros%2F87275_el-fin-del-oceano-pacifico-y-otros-libros-recomendados%2F
- Calderón, E. D. (2016). *Diccionario de términos literarios* (Vol. 3). Alianza Editorial.
- Calderón, J. F. (1998). *La tragedia griega y el mito moderno*. Revista UDEA.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/5444/4796>
- Casa Editorial El Tiempo, y Ortiz, M. P. (18 de junio de 2014). *Tomás González: un tímido bañado de letras*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14139527>
- Castaño Guzmán, A. (16 de abril de 2012). *Letralia 265 | Artículos y reportajes | El jardín de Tomás | Ángel Castaño Guzmán*. Letralia tierra de letras.
<https://letralia.com/265/articulo07.htm>
- Chéjov, A. L. (2015). *Las tres hermanas. El huerto de los cerezos*. Alianza Editorial.
- Chejov, A. P. (2005). *Obras completas*. RBA Coleccionables.
- Chekhov, A. P. (1995). *La Gaviota*. Andres Bello.
- Chekhov, A. P. (2011). *Tío Vania*. Edaf.

- Corporación Otraparte. (12 de mayo de 2021). *Tomás González*. Otraparte.org.
<https://www.otraparte.org/agenda-cultural/literatura/tomasgonzalez/>
- de Los Milagros, C. (23 de enero de 2014). *Viaje al porvenir con Tomás González*. Rebelión. <https://rebelion.org/viaje-al-porvenir-con-tomas-gonzalez/>
- Cubillos Paniagua, R., Campos López, R., Alberca Serrano, M., Zavala, L., Ríos Baeza, F. A., Brenes Morales, J., y Romero Aguirre, R. (2019). *Estudios actuales de literatura comparada*. Teorías de la literatura y diálogos interdisciplinarios.
- *Diccionario Tesauro de Historia Antigua y Mitología*. (2021). Diccionario Tesauro de Historia Antigua y Mitología. <https://www.tesaurohistoriaymitologia.com/es/>
- Diderot, D. (2003). *La paradoja del comediante / The Paradox of the Actor*. Longseller.
- Duarte, G. (19 de febrero de 2021). *Las dos violencias de Tomás González*. Semana.com. <https://www.semana.com/libros/articulo/las-dos-violencias-tomas-gonzalez/23098/>
- E., S., E., y Alsina, J. (2012). *Obras completas*. Cátedra.
- Escritores.org. (8 de abril de 2014). *González, Tomás*. Escritores.org - Recursos para escritores. <https://www.escritores.org/biografias/10520-gonzalez-tomas>
- Fernández Vega, J. (21 de septiembre de 2014). *Experiencia de lo trágico*. Edhasa .
Editorial fundada en 1946.
<http://www.edhasa.com.ar/nota.php?notaid=1242&t=Experiencia+de+lo+tr%C3%A1gico>
- Fernández-Fígares, J. M. y Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política. (2019, julio). *El Fausto de Goethe y la tragedia de la modernidad*. Dialnet.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7004768>

- Fokkema, D. (1989). *La literatura comparada i el nou paradigma*. Dialnet.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6377061>
- García Martínez, A. (1 de julio de 2020). *Metatextualidad y secreto en La luz difícil, de Tomás González*. SENALC Seminario de estudios sobre narrativa latinoamericana contemporánea. <https://www.senalc.com/2020/07/01/metatextualidad-y-secreto-en-la-luz-dificil-de-tomas-gonzalez/>
- González, J. C. M. (1 de abril de 2014). *La obstinación del amor, sobre la toma de posición del escritor Tomás González | Ignis*. Revista científica IGNIS CUN. <http://investigaciones.cun.edu.co/investigaciones/ojs/index.php/ignis/article/view/135>
- González, T. (2003). *El rey del Honka-Monka*. Grupo Editorial Patria.
- González, T. (2006a). *Manglares*. Grupo Editorial Patria.
- González, T. (2006b). *Para antes del olvido*. Grupo Editorial Patria.
- González, T. (2010). *Abraham entre bandidos*. Alfaguara.
- González, T. (2011a). *La historia de Horacio*. Punto de Lectura.
- González, T. (2011b). *La luz difícil*. Alfaguara.
- González, T. (2011c). *Primero estaba el mar*. Punto de Lectura.
- González, T. (2012). *El lejano amor de los extraños*. Alfaguara.
- González, T. (2013). *Temporal*. Alfaguara.
- González, T. (2015). *Niebla Al Mediodía*. Alfaguara.
- González, T. (2016). *El expreso del sol*. Planeta.
- González, T. (2017). *La historia de Horacio*. Seix Barral.
- González, T. (2018a). *Las noches todas*. Seix Barral.

- González, T. (2018b). *Los caballitos del diablo*. Punto de Lectura.
- González, T. (2019). *La espinosa belleza del mundo (Biblioteca Breve)*. Seix Barral.
- González, T. (2020). *El Fin Del Océano Pacífico*. Planeta.
- Gonzalez, T. (9 de julio de 2020). *Los 5 libros favoritos de Tomás González*. Revista Diners. <https://revistadiners.com.co/cultura/31380-los-5-libros-favoritos-tomas-gonzalez/>
- Gordillo, I. A. (enero de 2013). *La idea de tragedia y la subjetividad moderna según Kierkegaard*. La Caverna de Platón. https://www.lacavernadeplaton.com/histofilobis/kierkegaard1112.htm#_ftnref7
- Guillen, C., y Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Crítica.
- Ibsen, H., y Gómez-Baggethun, C. (2021). *Teatro (1877–1890)*. Nórdica.
- Ortega, J. (6 de octubre de 2016). *Dialogismo, Otredad e Intertextualidad*. Docencia Joel Ortega. <https://docsjo.info/2016/10/05/dialogismo-otredad-e-intertextualidad/>
- Jiménez Jiménez, A. (16 de mayo de 2019). *La vejez según Tomás González*. Letras Libres. <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/la-vejez-segun-tomas-gonzalez>
- Kierkegaard, S. (2006). *de La Tragedia*. Quadrata.
- Knebel, M. (1996). *El último Stanislavsky* (1ª ed.). Ed. Fundamentos.
- Larrañeta, R. (31 de julio de 2015). *Kierkegaard: tragedia o teofanía. Del sufrimiento inocente al dolor de Dios*. IDUS - Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/27315>
- Lehmann, H. T., y Cabrera, C. (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de Gato.
- Lehmann, H. T., y Martín, D. G. (2013). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

- Locane, J. J. (2019). *de la Literatura Latinoamericana a la Literatura Mundial: Condiciones Materiales, Procesos Y Actores*: 3 (1.^a ed.). de Gruyter.
- Lopez, D. R. (1998). *Orientaciones En Literatura Comparada*. ARCO/LIBROS.
- Luzuriaga, P. (octubre de 2014). *Sobre Tragedia moderna, de Raymond Williams, por Pablo Luzuriaga*. Escritores del mundo.
<http://www.escriitoresdelmundo.com/2014/10/sobre-tragedia-moderna-de-raymond.html>
- Melo, M. (8 de abril de 2006). *El club de Tomás González*. Piedepagina revista de libros.
http://www.piedepagina.com/numero8/html/tomas_gonzalez.htm
- Miller, A. (2015). *Teatro Reunido*. Andanzas.
- Miller, A. y Callisaya, G. (28 de junio de 2020). *Arthur Miller: La tragedia y el hombre común*. Ovejas muertas. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2020/06/28/arthur-miller-la-tragedia-y-el-hombre-comun/>
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia* (1.^a ed.). Alianza.
- Olascoaga, A. (27 de noviembre de 2018). *El dramaturgo que surgió de la muerte*. Gatopardo. <https://gatopardo.com/perfil/eugene-oneill/>
- Olascoaga, A. (17 de octubre de 2018). *El periodista que cambió el teatro*. Gatopardo. <https://gatopardo.com/perfil/arthur-miller/>
- Olascoaga, A. (29 de enero de 2019). *El naturalista de la ficción*. Gatopardo. <https://gatopardo.com/perfil/anton-chejov/>
- O'Neill, E. (1987). *A Electra le sienta el luto*. Hyspamérica, Ediciones Orbis.
- Orbita. (2 de marzo de 2014). *Tomás González: primero está el silencio*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=h89iFhILHGQ>

- Osuna, C. A. y Anacronismo e irrupción: Revista de teoría y filosofía política clásica y moderno. (2015). *La tragedia como idea política. Apuntes para la reconstrucción crítica de la tradición trágica*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5667720>
- Otálora Marulanda, E. (30 de abril de 2021). *Tomás González, capítulo 1: la literatura por encima de todo*. Entre Líneas. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/podcast/entre-lineas/tomas-gonzalez-capitulo-1-la-literatura-por-encima-de-todo>
- Pardo, D. (2 de febrero de 2021). *Tomás González: «Algún otro “pinche” virus bien podría acabarnos del todo»*. BBC News Mundo. https://www-bbc-com.cdn.ampproject.org/v/s/www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-55740191.amp?amp_js_v=a6&_gsa=1&usqp=mq331AQFKAGwASA%3D#aoh=16122788253600&csi=1&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=De%20%251%24s&share=https%3A%2F%2Fwww.bbc.com%2Fmundo%2Fnoticias-america-latina-55740191
- Peña, E. U. (27 de mayo de 2021). *Tertulia Tropical - Revista cultural - Deconstrucción del estereotipo del «paisa emprendedor» en «Primero estaba el mar» y «Los caballitos del diablo» de Tomás González*. Tertulia Tropical. <https://cineyliteratura.com/resenas-literatura/item/582-primero-estaba-el-mar-tomas-gonzales-analisis-critica-los-caballitos-del-diablo-estereotipo-paisa-trabajador-emprendedor.html>
- Ponce De León, A. (junio de 2015). *De huellas y contactos: una lectura a Niebla al mediodía, de Tomás González*. Sombralarga. <http://www.sombralarga.com/articulo.php?numeroArt=1&articulo=11>

- *Posmodernidad, Gianni Vattimo*. (8 de febrero de 2011). Filosofía Contemporánea.
<http://textosfil.blogspot.com/2011/02/posmodernidad-gianni-vattimo.html>
- Potdevin, P. (8 de diciembre de 2015). *Acerca de La luz difícil, la nueva novela de Tomás González: una perspectiva desde el propio quehacer literario*. Phillip potdevin.
<http://www.philippotdevin.com/2017/index.php/articulos-de-interes/resenas-de-libros/633-acerca-de-la-luz-dificil-la-nueva-novela-de-tomas-gonzalez-una-perspectiva-desde-el-propio-quehacer-literario>
- *Real Academia Española*. (2001). Catarsis. En Diccionario de la lengua española, 23.a ed., (versión 23.4 en línea) <https://dle.rae.es/catarsis?m=form>
- *Real Academia Española*. (2001). *deus ex machina*. En Diccionario de la lengua española, 23.a ed., (versión 23.4 en línea) <https://dle.rae.es/deus%20ex%20machina>
- *Real Academia Española*. (2001). *hado* . En Diccionario de la lengua española, 23.a ed., (versión 23.4 en línea) <https://dle.rae.es/hado>
- *Real Academia Española*. (2001). *fracaso* . En Diccionario de la lengua española, 23.a ed., (versión 23.4 en línea) <https://dle.rae.es/fracaso>
- Quintana, P., y Benavides, S. (29 de enero de 2021). *Uno está en total libertad de hacer lo que se le da la gana: Tomás González*. Semana.com
<https://www.semana.com/libros/articulo/uno-esta-en-total-libertad-de-hacer-lo-que-le-de-la-gana-tomas-gonzalez/71297/>
- Restrepo, C. (14 de febrero de 2019). *‘Ahora en la vejez, todo va estando junto y completo’: Tomás González*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/tomas-gonzalez-habla-de-su-nueva-novela-las-noches-todas-326606>

- Revista Diners. (18 de abril de 2016). *Entrevista al escritor Tomás González, un relojero de la escritura*. Revista Diners. https://revistadiners.com.co/cultura/24816_entrevista-al-escriptor-tomas-gonzalez-un-relojero-de-la-escritura/
- Rinesi, E. (2015). *Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5667715>
- Rivera, V. A. (1989). *La composición dramática*. Grupo Editorial Patria.
- Salamanca León, N. (15 de junio de 2019). *Vista de El jardín y otros espacios vitales en la obra de Tomás González*. Estudios de literatura colombiana. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/339439/20804493>
- Shakespeare, W., y Marín, L. A. (1981). *Obras completas de William Shakespeare*. Aguilar.
- *El silencio del novelista*. (21 de septiembre de 2011). El Universal. https://www.eluniversal.com.co/sociales/el-silencio-del-novelista-44801-DTEU124896?quicktabs_5=1
- Stanislavski, K. (2016). *Ética y Disciplina.: Método de Acciones Físicas*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Stanislavski, K., & Saura, J. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia (Artes escénicas)* (1.ª ed.). Alba Editorial.
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. Azul.
- Teleantioquia. (3 de noviembre de 2020). *Capítulo Aparte | Tomás González* | Teleantioquia. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vmoPjMK-0ZQ>

- Tovar, P. (15 de noviembre de 2019). *Tragedia moderna: origen y características*. Lifeder. <https://www.lifeder.com/tragedia-moderna/>
- Vallejo, A. B. (2005). «Arthur Miller, un restaurador de la tragedia moderna» / Antonio Buero Vallejo. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arthur-miller-un-restaurador-de-la-tragedia-moderna--0/html/00392b80-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Vela Descalzo, O. (22 de agosto de 2019). *Tomás González: La luz difícil*. Revista Mundo Diners. <https://revistamundodinners.com/tomas-gonzalez-la-luz-dificil/>
- Villa, C. (26 de septiembre de 2013). *¿Por qué el escritor Tomás González dice que el olvido es una bendición?* elpais.com.co. <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/por-que-el-escritor-tomas-gonzalez-dice-que-el-olvido-es-una-bendicion.html>
- Villano, J. (27 de marzo de 2017). *Tomás González: el escritor del mar, los atardeceres y los contrastes*. Razón Pública. <https://razonpublica.com/tomas-gonzalez-escritor-del-mar-los-atardeceres-y-los-contrastes/>
- Villegas, I., Reyes, D., & Ramírez, C. R. (2014). *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Biblioteca Digital de Humanidades, Dirección General del Área Académica de Humanidades, Universidad Veracruzana, 6.
- Villoro, L. (mayo de 1983). *La idea de Kierkegaard sobre la tragedia*. Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas. <https://www.istor.org/stable/27934763>
- Warning, R. (1989). *estética de la recepción*. Visor.

- Williams, R. L., y Medrano, J. M. (2018). *90 años de la novela moderna en Colombia (1927–2017)* (1.^a ed.). Ediciones Desde Abajo.
- Williams, R., y Osuna, C. A. (2014). *Tragedia moderna*. Edhasa.
- Williams, T. (2002). *La Gata Sobre El Tejado De Zinc Caliente*. Bibliotex.
- Williams, T. (2012). *De repente el último verano* (1.^a ed.). Alianza.
- Williams, T. (2013). *Un tranvía llamado Deseo / El zoo de cristal (Artes escénicas/Obras)* (1.^a ed.). Alba Editorial.
- Yebra, V. G. (2010). *Poética De Aristóteles. Ed. Trilingüe*. Gredos.