

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

18



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1977

La palabra de la muerte Batalla: que pronunciaría fuera del sistema, fuera del todo, o sea no "pronunciada", para evitar la trampa de Hegel, la negación abstracta. Batalla dice que decir "no" es decir "sí". El hombre es irracional en su propia existencia, y el mundo es un caos que tiene un orden que se llama Batalla. Batalla dice que decir "no" es decir "sí". El hombre es irracional en su propia existencia, y el mundo es un caos que tiene un orden que se llama Batalla.

La palabra de la muerte Batalla: que pronunciaría fuera del sistema, fuera del todo, o sea no "pronunciada", para evitar la trampa de Hegel, la negación abstracta. Batalla dice que decir "no" es decir "sí". El hombre es irracional en su propia existencia, y el mundo es un caos que tiene un orden que se llama Batalla.

La tragedia griega surge del ditirambo. Etimológicamente significa "canto de macho cabrío", porque los coros —dice Nietzsche— generalmente se componían de sátiros, los que recibían el nombre de "trogoi". "El origen de la tragedia se encuentra en el Peloponeso, entre los corintios y los siciones."¹

LA CONCEPCIÓN DE LA TRAGEDIA EN ALFONSO REYES

DR. JUAN GÓMEZ GARCÍA
ITESM

Los elementos líricos constituyen la base en sentido propio de la tragedia, y sólo poco a poco retroceden ante el diálogo. La tragedia griega surge de los ritos dionisiacos y nunca cambió de tono. Así pues, la tragedia surge de la lírica dionisiaca y no de la apolínea. "El hombre estremecido en todos sus fundamentos por el placer y el horror por el milagro que le rodea, percibe, de pronto, un nuevo orden transfigurado de las cosas: culpa, destino, muerte del héroe, son sólo medios para que la mirada se abra a este nuevo mundo transfigurado."²

La tragedia es fiesta para todo el pueblo griego. Hay "un estado de ánimo religioso, animado, y sereno, libre como un amanecer. El estado de ánimo de los espectadores es de enorme influencia en el desarrollo del teatro..."³

"La tragedia griega se caracteriza y se diferencia por la proporción de la acción. Para nuestro criterio, la acción de una tragedia griega debería constituir sólo un acto. El fin y el propósito del poeta son una grandiosa escena

¹ NIETZSCHE, Federico, *La Cultura de los Griegos*. Tomo XIV de Obras Completas, 1a. Edic. Edit. Aguilar, Argentina, 1955, p. 79.
² *Ibid.*, p. 80.
³ NIETZSCHE, Federico, *op. cit.*, p. 80.

llena de resonancia, el Pathos, un punto culminante de la vivencia lírica; todo lo que sucede está destinado a abrir un camino para ello... En resumen, la construcción de la tragedia griega es mucho más sencilla y unitaria.”⁴

En la tragedia los hechos son originariamente episódicos, algo accesorio, escueto. El argumento no interesaba por la curiosidad —por decirlo así— sino lo que realmente tenía importancia era la solución presentada. “Su atención se concentraba en el núcleo y en el tronco del mito.”⁵

TEORÍA DE DON ALFONSO REYES SOBRE LA TRAGEDIA

“La tragedia griega es, desde luego, humana, pero universalmente humana, en cuanto sumerge al hombre en el cuadro de las energías que desbordan su ser... Al griego, sus propios dolores, se le presentaban como ecos de un mal general: él no era más que una oreja en la conciencia dolorida del universo. Este era, precisamente, el consuelo, esta alegría fundamental de la vida griega: que el hombre no estaba a solas con su dolor, que su dolor mismo no era exclusivamente suyo. Esto era también lo que hacía posibles la desesperación y el desahogo dionisiacos: el duelo era comunicable al mundo.”⁶ “Para los aspectos más individuales de su pasión, el griego usaba de la lírica. Al teatro no quería llevar más que un diálogo cosmogónico, aunque revestido de pretextos humanos ciertamente, porque sólo al modo humano tenemos noticia de la agencia de los destinos. Y el griego prestaba al Teatro, por lo demás, la misma imaginación colorida que tuvo para su religión.”⁷

Don Alfonso Reyes piensa que el coro es el embrión de la tragedia griega y que éste representa la danza de los sátiros alucinados. Esa alucinación —dice don Alfonso Reyes— engendra al Dios, al héroe o al actor trágico. Sin embargo, al afirmar don Alfonso que el coro conserva el principio lírico está en cierta forma contradiciendo la teoría general de que la tragedia es dionisiaca, puesto que lo lírico —según concepción de Federico Nietzsche— es apolíneo.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ REYES, Alfonso, *Obras Completas*, tomo X (testimonio o constancia poética), 1a. edic. Edit. Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas. México, 1959, p. 353.

⁷ *Ibid.*

Don Alfonso Reyes afirma categóricamente que “el coro produce a los actores”⁸ y esta concepción —o afirmación— no difiere en lo absoluto de la teoría general.

Para don Alfonso —posiblemente influenciado por Nietzsche y los críticos alemanes— el coro es en cierta forma el público ideal, pero también es “el instrumento dinámico por donde estalla, en cantos, en gritos, en ‘ololygmoi’, el sedimento o carga emocional precipitados por los episodios de la tragedia”.⁹

Para don Alfonso Reyes el coro es el instrumento de la kátharsis. Es decir el instrumento purificador. En cierta forma esta concepción se aparta de la teoría general. En último término, don Alfonso afirma ya más categóricamente lo apolíneo del coro. Es el instrumento de purificación, es el que viene a limpiar —descargar— del pecado de la emoción dionisiaca, del pecado de transfigurarse en cosas de la naturaleza, del pecado de la opresión que se olvida.

El coro es la válvula de escape de las pasiones contenidas del dolor. “Es el dios que lo ve todo, eres tú, soy yo, y es —más que nada— la conciencia misma del drama, enfrentada con su propio espectáculo.”¹⁰

Don Alfonso piensa en tres clases de coro: Fiel. Traidor. Indiferente. El traidor —dice don Alfonso— se convierte en actor. El Indiferente es un mero adorno. El Fiel es el verdadero coro, pero debe ser pasivo. Sólo debe contemplar el desastre y como es incapaz de evitarlo sólo se desahoga por la boca.

Entrando a la *Ifigenia* dice don Alfonso que él ha cambiado la solución, como pudo hacerlo otro trágico de los tiempos clásicos, porque para él la “maldición no se redime sino con otro choque de la fatalidad”.¹¹

Y sigue diciendo don Alfonso “Y ante todo, queremos que Ifigenia, sacerdotisa de Táuride, viva como en sueños, sin el recuerdo de su vida anterior, el cual una divinidad sabia, armónica, habrá cuidado de arrebatarse al envolverla en el vaho sagrado que la ocultó. Que sea Orestes quien venga, como la fulminación del rayo, a encender en ella la memoria de su vida anterior, irritando —con la alegría de la conciencia cobrada— el horror de

⁸ REYES, Alfonso, *op. cit.*, p. 355.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ REYES, Alfonso, *op. cit.*, p. 356.

¹¹ REYES, Alfonso, *op. cit.*, p. 359.

saberse hija de una casta criminal. Que Orestes robe en buena hora la estatua de la Diosa, pero que no logre convencer a Ifigenia".¹²

GÉNESIS DEL CONFLICTO TRÁGICO Y SU SOLUCIÓN EN LA
IFIGENIA CRUEL

La tragedia clásica nos muestra a una Ifigenia que nunca ha perdido la memoria. Ella sabe quién es. Cuando llega Orestes —cumpliendo un trabajo para redimir a su raza— viene la anagnórisis (reconocimiento). Ifigenia ayuda a Orestes a robar a la Diosa y luego parte con él. El conflicto en esta tragedia —la clásica, claro está— lo encontramos en ese reconocimiento. La solución es la huida. Orestes es el que redime a la raza maldita. Ifigenia sólo es un agente secundario.

Pero veamos la tragedia de don Alfonso Reyes.

Don Alfonso, decíamos anteriormente, piensa su solución de distinta manera. Aquí Ifigenia después de la anagnórisis decide quedarse. La solución se nos presenta desde otro ángulo. Pero veamos el conflicto.

Don Alfonso pensó su Ifigenia que no recordaba nada de su vida anterior. Un dios bienhechor le borró su pasado antes de que ésta fuera envuelta en el "vaho sagrado".

La génesis del conflicto está en que Ifigenia se encuentra sin un solo recuerdo. El monólogo con que don Alfonso la introduce a la escena es bastante revelador de su sentimiento, que no es otro que el de una soledad absoluta —¿razgo autobiográfico...?—.

IFIGENIA

(que ha perdido la memoria de su vida anterior)

*Ay de mí, que nazco sin madre
y ando recelosa de mí,
acechando el ruido de mis plantas
por si adivino adónde voy.*

*Otros, como senda animada,
caminan de la madre hasta el hijo,*

¹² *Ibid.*

El conflicto es éste: *y yo no —suspensa del aire—,
grito que nadie lanzó.*¹³

Ifigenia se está quejando de su soledad. Ella no es igual a las demás mujeres. Y sobre todo no sabe si su destino es estar allí o no estar. Ella no sabe quién es. Hay en ella un vacío absoluto de recuerdos. Ella de pronto se ha encontrado a los pies de la Diosa (Artemisa) y se ha dado cuenta que es una sacrificadora.

Ifigenia —al fin mujer— siente algo de su pasado "humano" porque dice:

*Y, sin embargo, siento que circula
una fluida vida por sus venas:
algo blando que, a solas, necesita
lástimas y piedades.*¹⁴

Pero hay algo más fuerte que la llama: La diosa.

*Alguien se asoma al mundo por mi alma;
alguien husmea el triunfo por mis poros;
alguien me alarga el brazo hasta el cuchillo;
alguien me exprime, me exprime el corazón.*¹⁵

Ifigenia es Sacrificadora. No puede saber quién es. El coro se ha dado cuenta del problema. Ifigenia no tiene pasado. Y la descarga emocional viene inmediatamente:

*¡Pero tú, que ni nos engañas siquiera!
Tú que nos das la nada que te llena,
¿no harás, al menos, por forjar un sueño,
una memoria hechiza que nos pague
la sed de consolarte que tenemos?*¹⁶

El coro pide a Ifigenia que ésta haga algo para recordar. El coro sólo habla. No puede actuar ni remediar nada.

¹³ REYES, Alfonso, *op. cit.*, p. 317, Part. I.

¹⁴ REYES, Alfonso, *op. cit.*, p. 320.

¹⁵ *Ibid.*, p. 321.

¹⁶ *Ibid.*, p. 324.

El conflicto es éste. La solución de don Alfonso ya la conocemos: La anagnórisis —Orestes se encuentra con Ifigenia—. Y luego el tomar —como cordero expiatorio— la culpa de su casa y quedarse a cumplir su destino. Ifigenia, pues, se ha convertido en el ser que ya se conoce y que por un acto de plena libertad ha escogido el quedarse a cumplir su destino. El encuentro de los dos hermanos no ha venido a ser sino una especie de kátharsis, purificación. Ifigenia ahora sabe quién es. El reconocimiento no es sólo de su hermano, sino de sí misma.

EL MODERNISMO EN HISPANOAMÉRICA

PROFRA. BERTHA A. SÁNCHEZ
ITESM

LA PALABRA "modernismo" había sido usada en el Concilio Vaticano con un sentido teológico.

La admisión de esta palabra en la Academia de la Lengua Española causó serias divergencias. En el año de 1895 el término "Modernismo" no estaba bien cimentado. Menéndez Pidal defiende su antigüedad diciendo que José Cadalso ya la había utilizado. Por fin en 1925 aparece la primera definición "oficial" de la Academia: "Modernismo", afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas sobre todo en Arte, Literatura y Religión.

Samuel Gil y Gaya, en su diccionario *Vox* indica lo siguiente: Modernismo, corriente literaria de principios de siglo cuyo principal exponente es Rubén Darío.

El Modernismo —ya como corriente literaria— es el culto a las apariencias tangibles y visibles. A su poesía se aplica la técnica de las Artes Plásticas.

Es —dice Menéndez Pidal— una Escuela decadente.

El Modernismo supone una renovación en el léxico. Hay una gran adjetivación. Hay renovación en rimas y en estrofas. Se presenta —dice Llanes— la belleza como ideal exclusivo. Se puede decir que es una poesía optimista que se presenta como frente al pesimismo de la Generación del Noventa y Ocho.

La poesía Modernista es amoral. No inmoral.

"Ante todo, debe quedar constancia de dos hechos. Primero: el moder-