



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

TESIS DOCTORAL

**“LA CULTURA CLÁSICA EN LA FORMACIÓN INTELECTUAL DE PEDRO
HENRÍQUEZ UREÑA”**

DOCTORANDO:

JAVIER GALINDO ULLOA

Madrid, abril de 2012

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I	
La educación doméstica, <i>Ariel</i> y la moda griega.....	10
Capítulo II	
Lectura e intertextualidad del platonismo y la tragedia griega.....	46
Capítulo III	
Poesía y crítica.....	88
Capítulo IV	
<i>El nacimiento de Dionisos</i>	138
Capítulo V	
La evolución de la crítica literaria.....	177
Capítulo VI	
El crítico literario en Hispanoamérica.....	227
Conclusiones.....	266
Bibliografía.....	269

INTRODUCCIÓN

En buena medida, la formación intelectual de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) se fundamentó en la lectura de los clásicos grecolatinos y de la diversidad de textos que comprende esa producción literaria desde el género épico, lírico y dramático hasta el discurso filosófico. Era una necesidad para el ensayista dominicano difundir aquella cultura clásica en la enseñanza literaria y formar el espíritu crítico de los jóvenes en América Latina, pues era una forma de orientar su capacidad de razonamiento y su destino de vida. Como fundador de la Sociedad de Conferencias, líder y maestro también del Ateneo de la Juventud, en la Ciudad de México, ha sido reconocido como uno de los responsables de organizar una serie de lecturas de los griegos, con el objeto de combatir el positivismo que imperaba en la enseñanza pública. Sin embargo, poco se ha estudiado la manera en que Henríquez Ureña se haya acercado a la lectura de esos libros y la recepción de ideas relacionadas con el platonismo, el panteísmo, lo dionisiaco y lo apolíneo; así como también al influjo de estos conceptos en la perspectiva crítica del ensayista dominicano. En síntesis, se necesita ahora destacar los medios en que se basó para comprender estas nociones en su época, y determinar en qué especialistas y teóricos anglosajones se fundamentaba para evaluar la literatura hispanoamericana y en qué momento se interesó por difundirla.

A Pedro Henríquez Ureña se lo ha estudiado como ensayista, filósofo y humanista en un terreno de ideas más abstractas que concretas. Pero además fue un lector crítico e intuitivo, debido a una tradición familiar de condición aristocrática que lo educó bajo los parámetros del positivismo y dentro de la corriente modernista. Fue un intelectual que aprovechó diversas ideas filosóficas y literarias con el propósito de formar un solo método particular para evaluar la literatura de su tiempo y formar a escritores jóvenes, como Alfonso Reyes, de una manera rigurosa y entusiasta a la vez. De ahí que no sólo fue un teórico de la literatura, limitado a escribir artículos y textos monográficos, sino que también fue un lector de libros antiguos y modernos, en los cuales se apoyaba para disertar sobre la cultura clásica, la versificación y la evolución creadora, manifestada en la obra de cada escritor moderno y contemporáneo. Sus textos autobiográficos y su correspondencia con Alfonso Reyes y Max Henríquez Ureña muestran la capacidad de razonar y de realizar un comentario crítico sobre las lecturas

que había estado realizando en un momento inmediato con el afán de instruir y hacer público su razonamiento más allá de la contemplación de la realidad presente y de su estado de ánimo.

La obra de ensayo de Henríquez Ureña se caracteriza por la diversidad de temas y formas genéricas que tienen un mismo punto de origen: la experiencia de la lectura, la capacidad de abordar distintos temas desde la intuición de un crítico que lee y comenta a la vez la mayor parte de la producción literaria que se ha creado desde la antigüedad. Pero es de advertir que la base de toda su aspiración a escritor y poeta se basa en la cultura de las humanidades, en la lectura de textos grecolatinos ya sea a través de los propios autores o también de la interpretación de especialistas alemanes y anglosajones que había consultado en su momento, empezando por Nietzsche o Walter Pater hasta Gilbert Murray. En ellos aprecia la expresión crítica, visionaria y combativa de filósofos, epigramistas y trágicos griegos que inspiraron a la cultura romana y renacentista para crear una cultura universal con base en su pensamiento clásico e innovador a la vez. La cultura hispanoamericana también ha heredado su lenguaje y su evolución de pensamiento.

Poesía, teatro, ensayo y cuento son los géneros en que incursionó el escritor dominicano a partir de la misma experiencia literaria y de su educación doméstica, con el entusiasmo y la responsabilidad de superar su propio modo de pensar y conseguir el modo de decir las cosas de una manera objetiva y crítica, pero desde una visión particular de las ideas y una intuición capaz de captar la realidad a través de un texto literario. Porque la enseñanza de la literatura no sólo consiste en leer determinados libros sino en tener la capacidad de seleccionar textos, como los clásicos, que renueven el espíritu de los jóvenes.

Como crítico, también le resultó indispensable esa formación clásica para evaluar la evolución literaria de cada escritor del pasado y presente, y de esta manera sistematizar una historia atenta a los autores y a los distintos géneros en que hubieran incursionado, sin olvidar su participación en la política y el magisterio. Ante la historia del pasado y el problema presente en que vive, Henríquez Ureña aborda la cultura de las humanidades con el afán de contribuir a la creación de nuevos lectores que comprendan la situación de su momento ante la historia. De ahí que elabora un sistema crítico sobre la valoración de personajes ejemplares que han aprendido a sistematizar su obra y expresar en síntesis la condición humana ante la barbarie de la política, la guerra y la ignorancia.

Para Enrique Krauze, el ensayista dominicano era una persona triste y pesimista en sus últimos años, incapaz de aceptar la realidad que vivía. De ahí que lo identifique como el crítico errante que no se adaptaba al sistema burocrático, cultural y político del país en que se exiliaba, aunque se comprometía con el estudio:

La vida material –muchas veces inestable, dependiente, incómoda y sólo al final desahogada— fue una limitación, pero no la más importante. El resto de la historia está en la lógica misma de su destino errante. Tanto buscó un asidero que al encontrarlo lo extraviaba. De allí, por ejemplo, que incurriese en un extremo de la vida intelectual: la erudición¹.

Pero en su primera etapa de juventud, la de sus viajes a Nueva York, Cuba y México, tuvo un carácter mucho más entusiasta, pese a su apariencia reservada y pesimista. Basta con prestar atención a los testimonios de distintos personajes que habían convivido y colaborado con él en vida, para poder advertir y valorar las cualidades humanas y la riqueza del modo de leer que practicó a lo largo de su trayectoria como ensayista y maestro.

Alfonso Reyes lo retrata como un personaje heredero del modernismo, encarnado en su propia personalidad: “Después del nicaragüense Rubén Darío [...] nadie, en nuestros días, habrá cubierto con los crespones de su luto mayor número de repúblicas que el dominicano Pedro Henríquez Ureña...”². Representaba así los valores de igualdad, democracia y justicia que se hacían presentes a través del ejemplo y la palabra, como lo describe claramente Reyes al recordar el modo de pensar del ensayista dominicano:

Aun en sus más libres divagaciones [...], como en su página sobre un atardecer de Chapultepec; aun en sus creaciones más poemáticas –tan densas de humorismo–, como en su evocación del advenimiento de Dionisos, fue característica suya el mantener una temperatura de “fantasía racional”³.

Observamos así que Henríquez Ureña tenía la capacidad de combinar este doble papel de crítico y creador al mismo tiempo, convirtiéndose también en un maestro que

¹ Enrique Krauze. “El crítico errante: Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*. 2ª. ed. Edición crítica. Coordinadores: José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Madrid, Galaxia Gutenberg-ALLCA XX, 2000 (Archivos, 35), p. 906.

² Alfonso Reyes. “Pasado inmediato”, en *Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*. México, FCE, 1960 (Letras mexicanas/ Obras completas de Alfonso Reyes, XII), p. 163.

³ *Ibid.*, p. 169.

transmite esos ideales en el ámbito escolar. Julio Torri lo evoca como un profesor que no pecaba de indiferencia ante cualquier discípulo suyo que lo consultase:

Pedro era muy hábil en dirigir a los jóvenes y en despertar en ellos anhelos de mejoramiento intelectual. Todo el mundo estudiaba y se cultivaba a su alrededor. Después de conversar con él, aceleraba uno el ritmo de sus lecturas y volvía a su sotoabanco lleno de nuevas curiosidades y proyectos intelectuales. Ejecutaba habitualmente este milagro Henríquez Ureña⁴.

Uno de sus discípulos de entonces, de la Escuela Nacional Preparatoria, el escritor Salvador Novo, lo definía dentro del contexto de la cultura hispana: “De la erudición caudalosa de Menéndez Pelayo, había pasado al conocimiento científico, sistematizado y moderno de la escuela de Menéndez Pidal”⁵.

Con una visión más proteica, Jorge Luis Borges admira en la obra del ensayista dominicano su estilo aparentemente solemne, pero con un sustrato irónico poco visto en la literatura moderna:

Recuerdo la prosa de Henríquez Ureña; una prosa —como decía George Moore— casi anónima, es decir, él evitaba deliberadamente todo lo que fuera sorpresa. Pero el estilo era de él, y se notaba alguna suerte de sonrisa oculta que había en todo lo que él escribiera [...] Yo tengo la impresión de que Henríquez Ureña [...] había leído todo; de que sabía todo. Y, al mismo tiempo, que él no usaba eso para abrumar en la conversación. [...] Bueno, él tenía el culto... de Roma, que viene a ser el culto de Grecia también. Ya que Roma, para mí, es una extensión helenística⁶.

Ezequiel Martínez Estrada, por su parte, lo retrata como un maestro que leía frente a un grupo como si estuviese conversando, y conversaba como si fuese leyendo cualquier libro de memoria:

Leía como hablaba (y hablaba como si leyera). En su producción había llegado a un estilo de prosa coloquial de extrema sencillez, sin ningún vocablo exquisito, como habla el que no se escucha. Llano, limpio, claro; así era él. La lectura significaba para Henríquez Ureña una parte de su responsabilidad docente; colaboraba con el autor⁷.

⁴ Julio Torri. “Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, en *Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*. México-Buenos Aires, FCE, 1964, p. 173.

⁵ Cfr. Reyes, *op. cit.*, pp. 170-171.

⁶ Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari. *En diálogo I*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 242.

⁷ Ezequiel Martínez Estrada. “Pedro Henríquez Ureña. Evocación iconomática. Estrictamente personal”, en Henríquez Ureña, *Ensayos...*, p. 785.

Esa erudición alimentada por ese hábito de leer condujo a Henríquez Ureña a comprender la historia de la literatura hispanoamericana en sus distintas formas de escritura, en prosa y verso; diversidad genérica que Raúl Antelo atribuyó a la influencia de Nietzsche, quien también abordó distintos géneros: ensayo, novela, poemas en prosa o aforismos. Dice Antelo:

Henríquez Ureña prefiere montar un escenario complejo, donde dominan la mezcla, las interferencias, las presiones y las múltiples influencias. Es posible, sin embargo, que la obra crítica del escritor dominicano padezca, por ese motivo, del vicio que él mismo le veía a Azorín: rápido influjo en la revisión de valores del momento pero sedimentación diluida o aminorada de un método duradero, falla que nuestro autor atribuía a la influencia de Nietzsche. No es entonces descabellado pensar el conjunto de la obra de Henríquez Ureña a partir de esas revoluciones de valores provocados por el materialismo nietzscheano⁸.

Esa es una opinión particular, porque la obra crítica formada por artículos, estudios, ensayos, conferencias y textos monográficos, así como también por textos autobiográficos, se debe a la influencia, no sólo de Nietzsche, sino de críticos como Matthew Arnold y Marcelino Menéndez Pelayo; filósofos como Williams James y Bergson, o escritores desde Baudelaire hasta los hispanoamericanos Rubén Darío, José Martí y José Enrique Rodó, que expresaban sus ideas con textos que a menudo no tenían otra pretensión que dar una visión personal sobre un tema del presente, con un lenguaje poético o narrativo que dejara de manifiesto su voluntad de estilo.

Los propósitos de la presente tesis tienen como objetivo comprender la actitud del ensayista ante la literatura de su tiempo y de la antigüedad a través de sus lecturas; identificar sus fuentes clásicas mediante los elementos de intertextualidad o a partir de los libros mencionados en las cartas de Henríquez Ureña y Alfonso Reyes; realizar la recepción crítica de diferentes filósofos anglosajones y modernos que han rescatado el pensamiento grecolatino y que repercuten en la formación de los ateneístas, como Kant, Walter Pater, Menéndez Pelayo, Nietzsche, Karl Otfried Müller y Gilbert Murray; comprender el punto de vista del ensayista que se presenta en la interpretación de la literatura hispanoamericana y valorar el estilo de los ensayos que aludan a los textos de Kant, Nietzsche, Bergson y Rodó.

⁸ Raúl Antelo, "Henríquez Ureña, comparatista", en Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos...*, pp. 647-648.

Con estos propósitos se pretende sistematizar la compleja diversidad de ideas que presenta el ensayista a través de la forma de pensar y la forma de decir en los textos autobiográficos, epistolares, poéticos y ensayísticos; de esa manera se comprenderá la personalidad y la actitud crítica de un escritor latinoamericano que lee, interpreta y escribe sobre la cultura grecolatina y occidental.

La presente tesis desarrolla estas ideas en seis capítulos, de la siguiente manera:

En el primer capítulo expondré la educación doméstica del ensayista analizado, con el objeto de evaluar su trayectoria como poeta, ensayista y maestro bajo los cánones del positivismo, la filosofía moderna y los clásicos griegos; asimismo, la recepción de *Ariel*, el célebre ensayo de José Enrique Rodó, en Santo Domingo y la Ciudad de México, durante el porfirismo y la Revolución Mexicana.

En el segundo, enfoco mi investigación hacia el análisis del libro *Correspondencia I 1907-1914* (1986) de Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, de la edición preparada por José Luis Martínez y publicada por el Fondo de Cultura Económica de México. El propósito es analizar la intertextualidad en las cartas de Henríquez Ureña, puesto que realiza comentarios de libros e inserta citas de autores grecolatinos y modernos con la finalidad de instruir a su destinatario, Alfonso Reyes, a través de un estilo conversacional. Es decir, lo que se pretende es comprender el papel del lector en ese material epistolar, identificando los textos que hayan sido leídos previamente por el remitente durante el período de vigencia de la “moda griega” de principios del siglo XX. También estudio la recepción crítica del *El origen de la tragedia* de Nietzsche, por parte de ambos escritores, y analizo “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, porque ese ensayo es producto de la instrucción que recibió Reyes de Henríquez Ureña.

En el tercero se abordan las *Poesías juveniles* de Henríquez Ureña, que surgen de los ideales parnasianos y simbolistas, identificando los elementos grecolatinos en sus versos y el proceso de transición del yo social y el yo poético que constituye una de las características de la poesía modernista.

El cuarto versa sobre su pieza trágica *El nacimiento de Dionisos*, analizada con base en los conceptos de la *Poética* de Aristóteles, de la teoría de Karl Otfried Müller y de las leyendas dionisiacas de James Frazer y Robert Graves, entre otros, con el objeto de profundizar en los elementos de la tragedia antigua y del mito dionisiaco que repercutirán en el planteamiento de su ejercicio crítico.

El quinto analiza los principales ensayos de Henríquez Ureña con base en los fundamentos del idealismo crítico de Kant, del vitalismo de Nietzsche y de la evolución creadora propuesta por Bergson y Rodó. En este sentido selecciono los ensayos a partir de la calidad temática y estilística, con el propósito de identificar los elementos platónicos y panteístas que se muestran en la obra de los escritores estudiados por él; así como también la fuerte presencia de Nietzsche, pese a la disconformidad del ensayista respecto al concepto de superhombre.

En el sexto y último capítulo abordaré lo que significa para el ensayista dominicano ejercer la crítica literaria en la primera mitad del siglo XX, recurriendo a la historia de las ideas desde el Siglo de Oro español hasta el XIX, y con ayuda de los ensayos “Sor Juana Inés de la Cruz”, “La Inglaterra de Marcelino Menéndez Pelayo” y “Chesterton”, con el propósito de definir los ideales que deben guiar a un crítico literario para evaluar la literatura del presente.

Para llevar a cabo esta tesis fue necesario encontrar un método crítico que nos permitiera comprender la actitud del escritor dominicano a través de sus lecturas y la relación que hay entre los títulos que menciona en sus ensayos y su correspondencia con el momento circunstancial en que son leídos. Me he apoyado en la teoría de la recepción con el objetivo de entender la capacidad de identificar al lector implícito en su amplia y diversa obra. Los conceptos de texto, lectura e intertextualidad de Roland Barthes y Gérard Genette, entre otros teóricos, me han sido especialmente útiles.

Capítulo I

La educación doméstica, *Ariel* y la moda griega

Hubo en la trayectoria literaria de Henríquez Ureña dos etapas ideológicas que definieron su estilo de pensar: el positivismo y la ruptura de este sistema a partir del descubrimiento de la obra de José Enrique Rodó y la cultura grecolatina. Esas etapas son ricas en matices personales, que les dan características que es necesario precisar.

En su libro de *Memorias*, escrito en 1909, el escritor dominicano manifiesta el amor hacia la madre, la reivindicación de la mujer como maestra pública, que enseña las bases de la cultura literaria, instruye y salva al hombre de la ignorancia y representa el símbolo de patria. Esta cultura femenina contribuye a la formación intelectual del ensayista. Es importante entonces relatar y describir su personalidad desde la educación doméstica que recibe en su infancia y adolescencia, su filiación positivista y la crítica que posteriormente realiza a la doctrina de Augusto Comte con base en el idealismo crítico y la revaloración de los ideales grecolatinos.

La educación doméstica

En la conclusión del primer capítulo de las *Memorias*, Pedro Henríquez Ureña define la transición que vivió entre las dos etapas de su formación académica: la primera comprende su educación doméstica, la enseñanza que recibió de su madre y sus primeras lecturas del romanticismo francés; y la segunda, el descubrimiento de la literatura moderna, orientado por la ilustre Leonor Feltz. Así lo expone con gran sentir humano el narrador:

Antes, como a destiempo perdí la dirección espiritual de mi madre, había tenido que atravesar por tan ingratos breñales como eran los cánones hermosillescós y las arbitrariedades hugonianas; y, aunque libre de ellos, no había penetrado firmemente en la orientación moderna. Leonor, que poseía sólida cultura científica y lectura literaria mucho más vasta que la mía, fue quien nos guió en la interpretación de la literatura según el más elevado gusto moderno, y en todo aquel tiempo nos guió también en la corrección de la forma de nuestros escritos⁹.

⁹ Pedro Henríquez Ureña, *Memorias. Diario. Notas de viaje*. Introducción y notas de Enrique Zuleta Álvarez. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 63.

Este párrafo sintetiza el trayecto de los primeros pasos hacia la literatura, la búsqueda de un apoyo espiritual en su estado de orfandad, el ideal caballeresco que profesa hacia la mujer y el ambiente moderno de la clase ilustrada a la que pertenecía.

Para ubicar mejor al ensayista dominicano en su contexto, conviene precisar los temas del positivismo y de la educación doméstica con el propósito de describir el progreso moral del escritor, la transición entre su etapa científica y literaria y la toma de conciencia de su devenir espiritual.

En la historia de América Latina, durante fines del siglo XIX y principios del XX, el positivismo tiene un carácter decisivo en la reforma socio-política. Esta doctrina es una vía para poder ordenar el caos que se genera en la vida social, política e ideológica de cada nación; se pretende una libertad que esté orientada hacia una educación científica y filosófica a la vez y se busca una identidad propia en la reconstrucción de cada nación para liberarla de las viejas estructuras coloniales. Como dice Leopoldo Zea: “El positivismo en sus diversas expresiones llegaría a los latinoamericanos empeñados en reconstruir una historia que pudiesen llamar propia”¹⁰. Se trata de aplicar un método dialéctico, propuesto inicialmente por Hegel, que permitía comprender este cambio transitorio en el pensamiento latinoamericano y organizar los múltiples saberes y expresiones liberales con el propósito de alcanzar el ideal de humanidad que propone el positivismo; en resumen, “se pasa de la anarquía al orden y del orden a la auténtica libertad”¹¹. Para la realización de este ideal, en un continente que había sido colonizado durante más de tres siglos, según Zea,

los positivistas de esta América se entregarían a la tarea de reorganizar sus sociedades buscando su integración; la integración de la cual habría de derivarse la anhelada libertad. Pero no ya la anarquía, sino la libertad propia del orden en que había de realizarse, con plenitud, la humanidad. La libertad para el progreso, esto es, una libertad conducida, ordenada, dirigida. Un viejo orden que pusiese fin al viejo orden colonial¹².

Uno de los pensadores latinoamericanos del siglo XIX, el chileno Jorge Lagarrigue, que había sido traductor de Comte y lector de John Stuart Mill al igual que Henríquez Ureña, muestra el necesario apoyo del positivismo para alcanzar una plenitud de vida a través del conocimiento; en un bello discurso, “Positivismo y catolicismo” (1884), Lagarrigue explica la característica de esta doctrina:

¹⁰ Leopoldo Zea, “El positivismo”, en *Pensamiento positivista latinoamericano I*. Compilación, prólogo y cronología de Leopoldo Zea. Caracas, Biblioteca Ayacucho, [1980], p. XXVI.

¹¹ *Ibid.*, p. XXVII

¹² *Loc. cit.*

El positivismo consolida y engrandece también la existencia doméstica, dándole un carácter altruista, pues proclama que la familia no es sino una institución social, destinada a preparar el hombre a la vida cívica, por la dulce influencia que sin cesar ejercen sobre él la ternura y la moralidad femeninas¹³.

Para Lagarrigue, el positivismo es la filosofía que logra fusionar los tres elementos que ayudan a crear el sentido de Humanidad: la inteligencia, la actividad laboral y el sentimiento inspirado por la mujer; es decir, el positivismo será el instrumento capaz de reunir estos tres elementos que fueron “sucesivamente cultivados por Grecia, Roma y la Edad Media”¹⁴.

De esta manera, Lagarrigue valora una época ideal con el propósito de exhortar a la comunidad a recuperar esta estructura medieval para la reconstrucción de una sociedad civil y progresista, y así superar el mal de la anarquía y la corrupción; afirma el pensador chileno:

El régimen de la Edad Media cumplió su misión, proclamando la supremacía de la moral sobre la política, elevando a la mujer en dignidad e influencia sociales, y emancipando a las clases laboriosas¹⁵.

Esta imagen del ideal caballeresco se manifiesta en la veneración de Henríquez Ureña hacia su madre y su instructora Leonor Feltz, porque esa visión de mujer inteligente, materna y casta era para “el Positivismo la sublime Utopía que reúne su culto, su dogma y su Régimen”¹⁶.

Lagarrigue, además, escribe concretamente en su diario íntimo la búsqueda de un ideal en su progreso intelectual, a partir de esta veneración hacia la madre ausente:

Vivir para los demás, es decir para la Familia, la Patria y la Humanidad, de ahí nuestra noble fórmula moral que concilia el amor de todos los seres dignados en ti (madre). Mientras más te amo y te venero y más amo y venero a mi Familia, mi Patria y a la Humanidad...¹⁷

El asunto de la religión está presente desde la infancia de Pedro Henríquez Ureña. Por un lado se divulga en Santo Domingo la ciencia positiva de carácter laico, y por otro, se adoctrinaba al pueblo con la religión católica a través de la realización de ritos y fiestas patronales. De esa manera cabe explicar cómo el positivismo se difundió

¹³ Lagarrigue, “Positivismo y catolicismo”, en Leopoldo Zea, *op. cit.*, p. 410.

¹⁴ *Ibid.*, p. 412.

¹⁵ *Ibid.*, p. 411

¹⁶ *Ibid.*, p. 410

¹⁷ Lagarrigue, “Trazos del diario íntimo”, en Leopoldo Zea, *op. cit.*, p. 161

en un país que ha conservado un sistema colonial, con unas costumbres muy arraigadas por el catolicismo antes y después de la independencia. Por ello el positivismo encuentra en América Latina una vía para evangelizar a la sociedad con sus nuevos principios de integración filosófica y científica: el catolicismo.

Eugenio María de Hostos había escrito en *Moral social* (1888) sobre la nueva religión positiva y su relación con el catolicismo para definir el concepto de humanismo. Se trata de buscar otra creencia para salvar al hombre de la esclavitud, el colonialismo y el retroceso social. Hostos, entonces, afirma sobre la doctrina de Comte:

La religión positiva que me parece más llamada a la transformación, es una sola, el catolicismo; y la religión filosófica que más previsoramente se ha organizado para preparar y aprovechar esa transformación, es también una sola, el humanismo¹⁸.

Esta sería la misión positivista de educar a los infantes en una escuela doméstica. Pedro crece y se educa en torno al Instituto de Señoritas creado por Salomé Ureña de Henríquez en su propio hogar, tarea encomendada por Eugenio María de Hostos, fundador entonces de la Escuela Normal de Maestros de Santo Domingo. Hostos plantea la necesidad de educar a los niños desde una temprana edad para que sepan hacer las actividades por sí solos, mediante la intuición y la curiosidad con el propósito de conocer la naturaleza y el mundo que los rodea.

El maestro puertorriqueño se extiende sobre el “Deber de educación doméstica”:

Froebel consiguió hacer prácticamente uno de los más grandes beneficios que se pueden hacer a los hombres de cualquier región que ocupen. Ese gran beneficio consiste en disciplinar desde sus primeros años al hombre y a la mujer; en enseñarlos a usar de sus sentidos cuan perfectamente puedan; a acostumbrarse desde niños a observar y medir los objetos de la naturaleza y de la industria a ir almacenando intuiciones precisas de la realidad; a habituarse a pensar a solas, sin ayuda del vecino ni del maestro¹⁹.

La educación de Pedro se basa en la intuición y la curiosidad para aprender los conceptos elementales de las ciencias naturales; su mente es lúcida, piensa por sí mismo sobre la situación familiar y en su adolescencia lee desinteresadamente libros de

¹⁸ Eugenio María de Hostos. *Moral Social. Sociología*. Caracas, Ayacucho, [1982], (Biblioteca Ayacucho, 97), p. 235. Cabe señalar la postura del ensayista puertorriqueño sobre el sentido religioso y científico a la vez de esta doctrina: “...la religión de la humanidad es una tan noble tentativa de conciliación, no ecléctica, sino armónica; no metafísica, sino científica...”. Henríquez Ureña, en su ensayo dedicado al positivismo de Comte, criticará esa contradictoria afirmación de explicar la ciencia desde un sentido religioso y filosófico. ¿Cómo negar la metafísica si el positivismo ha aspirado a la humanidad desde una perspectiva espiritual?

¹⁹ Hostos, *op. cit.*, p. 342.

literatura fantástica. Sus juegos de infancia son el estudio y la lectura. Como dice Rafael Gutiérrez Girardot: “Fue un discípulo de sí mismo, pero no autodidacta”²⁰. Es decir, enseña aprendiendo en una institución familiar cuyos medios son proporcionados por la misma madre, que además de ser ama de casa, ejerce el magisterio y la poesía en el sentido más humano y patriótico. Su instrumento es el mismo hogar en donde puede escuchar, observar, comentar y concebir el mundo desde un aprendizaje intuitivo, como un refugio también ante la ausencia del padre, que realiza estudios de medicina en París.

Tras haberse educado en el seno familiar –al clausurarse el Instituto de Señoritas, por la precaria salud de la institutriz en 1893 y la crisis socio-política de la dictadura de Ulises Heureaux²¹–, Pedro Henríquez Ureña ingresa al Liceo Dominicano, dirigido por Emilio Prud’homme; es la primera vez que concurren él y su hermano Max a una escuela fuera de casa²².

A la vez que se interesa por la ciencia positiva, se aficiona a la lectura de cuentos de hadas y de brujas, romances y fragmentos de novelas de Julio Verne. También le gusta ver representaciones teatrales, ya que mediante este género dramático se encamina a la literatura. Como narra el ensayista: “Mis aficiones literarias, y las de mi hermano menor Max, que iban siempre paralelas con las mías, comenzaron realmente por la influencia de los espectáculos teatrales”²³. Según les permitía su edad, ambos asistían a ver zarzuelas y posteriormente obras interpretadas por el famoso actor italiano Rancoroni, en *Muerte civil* de Giacometti y en *Hamlet y Romeo Julieta*. De ese modo, inspirándose en esos dramas, realizaban sus primeras piezas y hacían teatro en su casa.

De modo gradual, Pedro empieza a definir su vocación literaria a través del teatro y la poesía a partir de un momento importante que vivió en una sociedad ilustrada:

Ya en 1896 mis aficiones teatrales comenzaron a volverse más estrictamente literarias. [...] Pero lo que vino a decidirme francamente

²⁰ Rafael Gutiérrez Girardot, “Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña. *La utopía de América*. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas, Ayacucho, 1978, (Biblioteca Ayacucho, 37), p. IX. Esta cualidad descrita por Gutiérrez Girardot aún se veía en la etapa de madurez del ensayista dominicano. Martínez Estrada comenta de PHU cuando este era profesor en el Colegio Nacional de La Plata hacia 1923: “Enseñó la humildad del saber que no ha dejado de ser aprendizaje. Henríquez Ureña fue un buen maestro porque era un buen estudiante”. Véase Ezequiel Martínez Estrada, “Pedro Henríquez Ureña: evocación iconomática, estrictamente personal”, en Henríquez Ureña, *Ensayos...*, p. 785.

²¹ Ulises Heureaux (1844-1899), militar y político dominicano, fue presidente de la República en dos ocasiones (1882-1884 y 1887-1899). Durante su segundo mandato impuso un férreo sistema dictatorial en el país.

²² Según Pedro Henríquez Ureña: “El Liceo estaba informado en el espíritu de la pedagogía reciente, pues Prud’homme, lo mismo que mi padre y el malogrado Castill, había recibido la influencia de Hostos, ausente ya del país por la hostilidad del tirano Heureaux”. En *Loc. cit.*

²³ *Ibid.*, p. 34.

por la literatura fue el asistir a una velada solemne que celebró la antigua Sociedad “Amigos del País”, en Mayo de 1896, al cumplir veinticinco años de fundada...: leyó mi padre la poesía intitulada *La fe en el porvenir*, que mi madre había dedicado en 1877 a aquella sociedad, y dijo algunas palabras breves contando la historia de esa poesía, que los entonces juveniles “Amigos del País” recibieron como una consagración. Había ignorado yo hasta entonces el poder de la palabra y la magia del verso. Pero a partir de ese momento, la literatura, sobre todo la poética, fue mi afición favorita. Descubrí que mi madre era poetisa afamada, y principié por formar dos pequeñas antologías, de poetisas dominicanas y de poetisas cubanas (mi madre me habló mucho de éstas). En seguida, nos lanzamos Max y yo a formar sendas Antologías de poetas dominicanos²⁴.

El narrador está consciente de esta filiación positivista y la transición que manifiesta en la etapa adolescente hacia la literatura, específicamente, a la labor editorial. La familia y la sociedad ilustrada fomentan una cultura y una enseñanza que contribuyan a crear una nación dentro de un clima político amargo, por la dictadura de Heureaux, y el retroceso en la educación del pueblo; los hermanos Henríquez Ureña hallan la libertad en la actividad teatral y la realización de antologías de la literatura nacional. Por entonces se ha difundido la *Antología de poetas hispanoamericanos* de Marcelino Menéndez Pelayo, en la que se incluye también a Soledad Ureña de Henríquez. Según Rafael García Morales, Max y Pedro tomaron ese libro como “modelo para sus antologías”²⁵.

Pedro Henríquez Ureña describe la formación de su labor intelectual y editorial junto con su hermano Max, quien realiza la selección de los poemas de poetas dominicanos reconocidos, recortando las notas de periódicos de la casa; la madre les recuerda los nombres de los autores:

... yo —dice Pedro— preferí hacer una más selecta, clasificada, también bajo las indicaciones de mi madre, y con ayuda de la *Reseña histórica de la poesía en Santo Domingo* que la Comisión nombrada por el Gobierno (en ella había figurado precisamente mi madre) había presentado a la Academia española para el proyecto de Antología americana. Al mismo tiempo, comencé a redactar, manuscrito, un periódico con el nombre de *La Patria*: ocho paginitas, conteniendo tres o cuatro poesías o artículos, cada semana. Comencé también a hacer versos; pero no me tomaba en serio como poeta, y mi género preferido

²⁴ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁵ Alfonso García Morales. *El Ateneo de México. 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1992, p. 74.

eran los articulitos en prosa, del género miniatura que estuvo tan en boga en América hasta hace poco²⁶.

Más adelante, el narrador continúa con la descripción de la imagen de una tía anciana y de la madre, a quienes ve fallecer:

En esto nos llegó la noticia (en Cabo Haitiano), desde Santo Domingo, de que había muerto la anciana tía de mi madre, Ana Díaz; esto me causó honda pena. Escribí por entonces un trabajito en prosa, intitulado *Nostalgia*, echando de menos mi ciudad nativa (¡de la cual solo había estado ausente poco más de cinco meses!) y recordando a la buena anciana. Mi madre se impresionó por el sentimiento del trabajito, y me envió a Santo Domingo, a la casa de mi abuela. Un día después, partía ella misma de regreso, y llegó a la capital el 2 de enero de 1897. Ya no había para ella esperanza de salud y después de dos meses de constante zozobra, murió el 6 de marzo a la una del día. Las impresiones de aquellos dos meses y aquel día llenaron mi espíritu por largo tiempo. Mi madre había llegado a ser para mí la guía espiritual consultada a cada minuto; y todavía en Puerto Plata, después de dos años transcurridos durante los cuales no hizo un solo verso, había agregado dos estrofas a una composición comenzada en 1890, completándola y titulándola *Mi Pedro*²⁷.

La narración de las *Memorias* adquiere un tono venerable, respetuoso e idealista de la imagen de la madre²⁸, como el *leit motiv* de estos párrafos autobiográficos, puesto que esta figura femenina se convierte en un asunto literario tanto en esta narración como en el contexto de los primeros productos literarios del narrador; así evoca a sus amadas difuntas, instalado en una casa grande adquirida por su padre, en Cabo Haitiano:

Comencé entonces una actividad literaria febril, cuyo centro era el recuerdo de mi madre; formé una antología de escritoras dominicanas, con biografías y juicios [...] En seguida emprendí una *Vida* de mi madre, la cual escribí muy por extenso y conservo todavía, recopiada en 1903; emprendí también coleccionar todos los artículos y poesías escritas a la muerte de mi madre, y reuní más de un centenar [...] Pero mi continuo afán por el recuerdo de mi madre y mi interés de escribir la historia de la poesía dominicana me hicieron concebir un proyecto: el de escribir la historia de la poesía dominicana²⁹.

El interés de rescatar a la mujer tiene un carácter providencial en la personalidad de Henríquez Ureña. Es una forma de honrarla en su actividad mental y en la situación

²⁶ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, pp. 43-44.

²⁸ “Durante meses —escribe Henríquez Ureña—, mi espíritu continuó en cierto estupor, del cual apenas salía sino para hacer recuerdos de mi madre. Todos los sábados iba al templo de la Merced a colocar flores sobre su tumba...”. *Ibid.*, p. 44.

²⁹ *Ibid.*, pp. 46-47.

literaria de su país. A través de la poesía identifica el carácter y el temple de la mujer ante la sociedad, el espíritu que se dirige a un solo ideal de Humanidad, el Gran Ser como decía Comte, sobre una sociedad en crisis.

La fe en el porvenir se presenta en el alma de la familia Henríquez Ureña y la vocación literaria del joven escritor, estimulada por la voz poética de la madre, el Próspero femenino de Santo Domingo. Así es como la reconoce Hostos:

Salomé Ureña de Henríquez no se contentó con ser poetisa y patriota de palabra, sino que puso en práctica su entusiasmo poético y su devoción patriótica, consagrándose en cuerpo y alma a la más triste y penosa de las funciones sociales, pero también a la más trascendental: se dedicó al magisterio³⁰.

Será entonces la mujer ejemplar porque a la vez que escribe versos ejerce el oficio de maestra sin renunciar a su rol materno. El poeta será un artista completo si tiene la misión de servir a la patria a través de la educación.

El dolor espiritual del adolescente Pedro, por la ausencia de la madre, es reemplazado por las enseñanzas de su tía Ramona y Leonor Feltz, a quien le debe los conocimientos adquiridos en su etapa juvenil. El narrador da cuenta de toda una serie de actividades literarias; asimismo de su retraimiento, su difícil relación con los demás jóvenes de su generación, los primeros amores frustrados, la inestabilidad social, familiar y psicológica que acosa al joven; y se refiere también a la deuda externa del país, la escasa cultura en Santo Domingo, y el retroceso educativo, social y científico que, con la ociosidad de la gente, ponen cerco a su mundo intelectual auspiciado por su madre y orientado por Leonor Feltz.

El gusto por la literatura moderna y el teatro es una forma de vencer el pesimismo provocado por esa crisis personal y social. Los recuerdos evocados caracterizan la forma de concebir el mundo desde una mirada literaria. Así se aprecia en la experiencia producida por la lectura del teatro de Ibsen, que apoyaba el reconocimiento de la mujer como ser universal y con el rango social al que ha pertenecido Henríquez Ureña:

Una estupenda sensación de asombro causó en nosotros la lectura de *Los Espectros*, seguida inmediatamente por *Casa de muñecas* y *Hedda Gabbler*; esta era, en verdad, una revelación de la vida moderna; esta

³⁰ Eugenio María de Hostos, "Salomé Ureña de Henríquez", en su *Obra literaria selecta*. Selección, prólogo, bibliografía y cronología de Julio César López. Caracas, Ayacucho, [1988] (Biblioteca Ayacucho, 136), p. 328.

clase de humanidad era la que me parecía conocer, y no me explicaba entonces cómo había quien encontrase raros estos dramas³¹.

La lectura del teatro de Ibsen viene a reforzar la idea de humanidad a partir del carácter de la mujer aristócrata en Latinoamérica, una mujer que llega a ser universal por el temperamento y la cultura que posee para concebir un mundo de justicia y de perfección moral. En este párrafo se aprecia la perspectiva del narrador perteneciente a una élite culta y de gusto aristocrático, capaz de valorar el arte y la cultura más allá del gusto vulgar del pueblo. A través de la lectura de Ibsen, el narrador caracteriza su procedencia familiar y crea una estructura literaria de la vida social y cultural de la República Dominicana. Parece continuar con la máxima propuesta por Lagarrigue: “Vivir para los demás: la Familia, la Patria y la Humanidad”³², puesto que el conocimiento debe ser esparcido para orientar a la juventud hacia un mejor porvenir.

La mujer intelectual, Leonor Feltz, imparte su sabiduría al joven Pedro, lo guía para una educación más civilizada mediante la lectura de la poesía y el teatro, lo orienta al conocimiento de la literatura moderna. Asimismo, Pedro convive con la madre, con sus discípulas, con el hermano Max, con sus profesores particulares, con su tía Ramona, que servirán de apoyo para descubrir la verdad a través de la literatura. Posteriormente ese ideal de humanidad que tanto aprecia en la lectura de Shakespeare, Ibsen, Rodó y José Joaquín Pérez, lo asimilará con las demás lecturas que realizará a futuro y con el gusto por la música. Sobre todo, el trabajo de editor es una forma providencial de transmitir el conocimiento de una cultura regional desde una perspectiva moderna.

El estudio de la literatura será un apoyo para acercarse a la cultura grecolatina y para tomar conciencia de los errores del positivismo de Comte y de sus afirmaciones contradictorias sobre la metafísica, la teología y la filosofía y sus relaciones con la ciencia.

El viaje cultural a Estados Unidos

Pedro Henríquez Ureña hubo de abandonar su país en 1901, lo que con el tiempo le permitiría mostrar al lector una serie de imágenes, escenarios y acontecimientos que van definiendo la personalidad del escritor. La visión que tiene el ensayista sobre el

³¹ *Ibid*, p. 62.

³² *Ibid.*, p. 412. Como dice Lagarrigue: “El hombre solo, nada es, nada puede en presencia del mundo exterior, sin un auxiliar quedaría siempre reducido a la simple animalidad, todo nos prueba que entre el Hombre y el Mundo es necesaria la Humanidad. Ella sola es nuestra providencia física, intelectual y moral”.

positivismo adquiere una serie de transformaciones a través del tiempo, las circunstancias y los lugares que visita desde su salida involuntaria de Santo Domingo. El narrador muestra cómo influyen en su personalidad esas circunstancias, en las que estriban las razones por las cuales se dedica a la literatura, encontrando en ella la vía para mantener el optimismo dentro de los problemas sociales que se suscitan. Este gran recorrido de aprendizaje o de educación doméstica va definiendo el carácter individual del joven Pedro y la evolución de su pensamiento y creatividad en sus múltiples representaciones del ser; así se contempla con la imagen de una figura mitológica: "...la personalidad humana es Proteo. No lo es solo, en lo individual, por el cambio constante; lo es, en lo colectivo"³³, escribía, tal vez condicionado ya por el uruguayo José Enrique Rodó, que en *Motivos de Proteo* (1909) planteaba la idea de la transformación en la vida social del ser humano, la evolución del pensamiento y la multiplicidad de caracteres en la personalidad que se adquiere a través del tiempo. Además de la influencia de la madre y de su tutora Leonor Feltz, ahora es importante destacar el papel del padre en la formación intelectual de Pedro.

Como Ministro de Relaciones Exteriores del gobierno de Heureaux, don Francisco Henríquez y Carvajal tiene la misión de negociar la deuda externa en Nueva York; de esta manera, goza de la oportunidad para que sus hijos, Pedro y Fran, viajen con él y se eduquen en esta civilización americana; posteriormente, le encomiendan negociar con los acreedores de Santo Domingo en Bélgica y Holanda, mientras que ambos hermanos permanecen en Estados Unidos.

La figura del padre se asocia a la imagen científica en la narración de las *Memorias*. Médico de profesión, don Francisco ve en Pedro el gusto por la ciencia. De ahí que le envíe libros de tema positivista, además de literatura clásica y moderna, durante su estancia en Europa. Entre ellos se contó un libro que era en su momento el más reconocido, después de *El origen de las especies* de Darwin, y que Henríquez Ureña retomará posteriormente para su ensayo "El positivismo de Comte": *El enigma del universo*, de Haeckel³⁴. Pero seguirá manteniendo el gusto por las representaciones teatrales y de la ópera, por los conciertos de música clásica y la lectura infatigable de la literatura inglesa, al aprender ya el idioma inglés, lo que en conjunto formará su espíritu intelectual.

³³ Henríquez Ureña, "La obra de José Enrique Rodó", en Antonio Caso *et al.*, *op. cit.*, p. 62.

³⁴ *Ibid.*, p. 70

En Nueva York su situación personal se ve radicalmente truncada por la circunstancia socio-política de su país, en un estado de endeudamiento irresoluble desde la dictadura de Heureaux. El vicepresidente Horacio Vázquez se levanta en armas contra el presidente Juan Isidro Jiménez en abril de 1902, y don Francisco Henríquez y Carvajal se vio en serios problemas económicos. El padre de Fran y Pedro no tuvo otro remedio que ser más austero con sus hijos, y planeó partir a Cuba en busca de trabajo. Ambos hermanos permanecieron en la ciudad yanqui y tuvieron que tomar un curso de comercio para alcanzar a tener sueldo mínimo de seis dólares semanales. Así, Pedro aprendió a escribir a máquina, taquigrafía y a conocer la teneduría de libro; de este modo fue contratado por la Nicholls Tubing Company, trabajo que le agobiaba y quitaba tiempo para la lectura y escritura. Poco después, en julio de 1903 renunció a ese oficio, “molido de cuerpo y fatigado de espíritu”.

Cuando Max arriba a Nueva York, realiza con él resúmenes de la temporada de teatro de 1901 a 1902. En el refugio de una biblioteca concibe un proyecto para escribir un libro de ensayos sobre D’Annunzio, Kipling y Gorki, de los cuales sólo alcanzaría a escribir sobre el primero. En Santo Domingo, en 1903, conoce la noticia de la muerte de Hostos, sobre quien en su momento escribió un artículo. En marzo de 1904, el padre lo obliga a salir de Nueva York, esa ciudad en la cual se había formado como articulista, crítico de teatro, traductor y poeta.

Cabe mencionar que la lectura de los clásicos griegos fue muy irregular durante esta primera etapa de residencia en Estados Unidos. Lee en su momento traducciones castellanas de los autores clásicos, pero en un artículo sobre “La moda griega”, Henríquez Ureña relata:

De mí sé decir que, cuando niño, aprendí a amar las dos Grecias: a la segunda, la heroica de 1833, gracias a cierta novela histórica y al poema byroniano del buen Núñez de Arce. Después la fui olvidando. En Búfalo conocí una dama griega cuya única distinción real, en sociedad, era danzar admirablemente. En Nueva York traté a un descendiente de griegos, vulgarizado hasta el apellido, pero antiguo residente en Atenas... Pocas cosas de Grecia aprendí por ellos³⁵.

Cuando llega a Cuba hacia 1904, Henríquez Ureña consigue trabajo como empleado en la casa de Silveira y Compañía, por recomendación de Máximo Gómez. Su hermano Max, que había arribado antes con su padre a Santiago de Cuba, funda la revista *Cuba literaria*, en donde colabora Pedro y empieza a darse a conocer en el

³⁵ Pedro Henríquez Ureña, “La moda griega”, en *Obra crítica...*, pp. 161-162.

ámbito literario y cultural de Santo Domingo, a donde circulaba la revista. Escribe versos amorosos, de los que llama “Postales”, dedicados a muchachas hermosas, y ensayos en diversas publicaciones: *Cuba Música*, *Cuna de América* y *Discusión*, que conformarán su primer libro de *Ensayos críticos* (1905), publicado en España y muy reconocido por la crítica hispanoamericana.

La lectura de *Ariel*

En 1900 se había publicado *Ariel*, de José Enrique Rodó, cuando el terreno de las ideas había entrado en una crisis intelectual durante el fin de siglo XIX, pues por un lado el modernismo había abusado de su expresión formal y artificial y el positivismo se mantenía anclado en el progreso científico y olvidaba el espíritu de la cultura.

Para García Morales,

el modernismo literario y el antipositivismo filosófico eran interpretados por muchos intelectuales de la época como manifestaciones de una misma tendencia histórica general, caracterizada por la vuelta a los valores espirituales y estéticos, a la que se denominó ‘renacimiento idealista’. El símbolo hispanoamericano de principios del siglo XX, fue el libro de José Enrique Rodó, *Ariel*³⁶.

Por recomendación de la Leonor Feltz, Henríquez Ureña descubrió *Ariel*, al que dedicó un ensayo en 1904, y ya en 1909 dictó una conferencia en el Ateneo de la Juventud acerca de la obra general de Rodó. Es también en este año cuando redacta sus *Memorias*, con el propósito de comprender su estado intelectual en la situación política, social y económica de la ciudad de México de fines del porfirismo. La lectura de *Ariel*, los *Motivos de Proteo* y *El que vendrá* de Rodó había repercutido en la conciencia del escritor, en un ambiente de lucha ideológica entre el positivismo y el idealismo crítico, en medio de las diversas tendencias literarias de la época, vacilantes entre el modernismo, el realismo francés y el rescate de los ideales clásicos grecolatinos.

Es posible, entonces, identificar en la conciencia del narrador la imagen que le ofrece el ensayo de *Ariel*, porque este libro le reveló, además de la fuerza espiritual de la cultura grecolatina, la nueva prosa castellana. Para García Morales:

Enrique Deschamps, maestro educado en la Normal, periodista y habitual de la tertulia de los Feltz, decidió publicar el libro en su *Revista literaria*. Salió en 1901; era la tercera edición, la primera fuera

³⁶ García Morales, *op. cit.*, p. 3.

del Uruguay, y también el primer testimonio del fenómeno “arielista”³⁷.

Posteriormente, en la revista *Cuba literaria*, Max Henríquez Ureña reproduce la obra entre enero y julio de 1905, en su cuarta edición. Pero en 1904 Henríquez Ureña ya había hecho la presentación en un ensayo titulado “Ariel”³⁸. Allí mismo destaca la importancia de la juventud ilustrada para orientar al pueblo a la civilización, pues es la clase que tiene la capacidad de aprender una cultura y de guiar el espíritu de los ciudadanos en una sociedad soberana; enfatiza que es indispensable enseñar a la juventud dirigente a defender un ideal de humanidad con el propósito de superar el pesimismo producido por la anarquía, el caos y las revoluciones frustradas en Santo Domingo y América. Escribe Henríquez Ureña:

Próspero, el maestro tras cuya silueta se oculta Rodó, habla a un grupo de jóvenes –la juventud americana, a quien se dedica el libro— de lo que deben hacer por sí mismos y por la sociedad de que forman parte. Desde luego, se dirige a una juventud ideal, la élite de los intelectuales; y en la obra hay escasas alusiones a la imperfección de la vida real en nuestros pueblos. Rodó no ha intentado hacer un estudio sociológico, como Carlos Octavio Bunge en *Nuestra América*: su propósito es contribuir a formar un ideal en la clase dirigente, tan necesitada de ellos³⁹.

Este ideal de enseñanza no se logra sino a través de la lectura de obras maestras que contribuyan a formar el pensamiento de la juventud con la ayuda de la experiencia y el conocimiento del maestro. En la conferencia de 1909, “La obra de José Enrique Rodó”, el ensayista dominicano considera que el verdadero libro tiene el poder de influir en la mente de los lectores para realizar una acción determinada, cambiar de actitud hacia la vida y saber ordenar el porvenir de su existencia.

Así pues, entre los autores que influyeron en su pensamiento en aquella época de principio del siglo XX destaca José Enrique Rodó, como el héroe cultural que había sabido orientar a la juventud americana a través del buen uso de la palabra y la exposición de símbolos literarios que –como Ariel, Calibán y Proteo— definen la

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ *Loc. cit.* Según García Morales, Rodó había autorizado que su libro se publicase como suplemento de *Cuba literaria*, a solicitud de Max Henríquez Ureña a fines de 1904. Afirma, además que Pedro Henríquez Ureña, en su artículo “Ariel”, destaca el mensaje idealista de Rodó, el mismo del crítico inglés Matthew Arnold: fomentar los valores del espíritu entre las clases rectoras.

³⁹ Henríquez Ureña, “Ariel”, en *op. cit.*, p. 24. Cabe destacar un comentario interesante de Liliana Weinberg sobre este ensayo, que en conclusión dice: “...la ‘juventud’ es mucho más que una etapa de la vida, es santo y seña del liberalismo social y de las nuevas ideas ligadas al ideal ateneísta y al reformismo universitario”. Véase Weinberg, *op. cit.*, p. 74.

personalidad y el estado social y moral de un país y de un continente. Así, Henríquez Ureña plantea la idea de la evolución intelectual del hombre por medio del progreso y la educación, para la formación de un ideal en la conducta humana. Ubica a Rodó como el escritor que ha expresado las ideas en una nueva prosa castellana e integrado una filosofía del pasado y presente, en la que comprende la nueva visión del mundo tras el fin del siglo XIX y principios del XX. Es decir, realiza una revisión filosófica y literaria, clásica y moderna, para explicar cómo ha de entender el nuevo lector el sentido de belleza, cultura, democracia y el papel del Estado para educar a un país y a la juventud latinoamericana y, de este modo, superar la barbarie y los vicios mundanos y comprenderse a sí mismos en la transformación moral de su conducta. Se trata de llevar a cabo una revolución interna para realizar el ideal de armonía entre el hombre, la sociedad y la naturaleza mediante la enseñanza del arte y las humanidades. De este modo, Rodó, en *Ariel*, recurre a la cultura griega para relacionarla con la problemática social que vive el Nuevo Continente, al que se le consideraba el símbolo de barbarie, pero que en realidad representaba la tierra del principio de humanidad, la continua formación de un ideal y la búsqueda de su libertad.

Para Rodó:

Atenas supo engrandecer a la vez el sentido de lo ideal y el de lo real, la razón y el instante, las fuerzas del espíritu y las del cuerpo. Cinceló las cuatro fases del alma. Cada ateniense libre describe en derredor de sí, para contener su acción, un círculo perfecto, en el que ningún desordenado impulso quebrantará la graciosa proporción de la línea... Y de aquel libre y único florecimiento de la plenitud de nuestra naturaleza, surgió *el milagro griego*, -una inimitable y encantadora mezcla de animación y de serenidad, una primavera del espíritu humano, una sonrisa de la historia⁴⁰.

En una época en que las graves crisis sociales de América no permitían un mayor optimismo para el porvenir, dentro del terreno de la política, había la necesidad de erigir una cultura humanística, puesto que la enseñanza pedagógica del positivismo se había mostrado incapaz de ir más allá en la formación espiritual del hombre. La postura de Rodó se enraíza, entonces, en la época antigua y muestra la ciudad de Atenas como una concreción de la cultura caracterizada por la libertad de expresión y por la mirada puesta en el porvenir. Ese “milagro griego” no se produce sino en la

⁴⁰ José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*. Prólogos de Carlos Real de Azúa. Edición y cronología de Ángel Rama. [Venezuela], Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 12.

contemplación de sí mismo y de la realidad. Desde ese mundo interior ha de nacer la libertad del pensamiento a través una cultura espiritual y no sólo de la enseñanza científica. Dice Rodó:

Sólo cuando penetréis dentro del inviolable seguro podréis llamaros, en realidad, hombres libres [...] Pensar, soñar, admirar: he ahí los nombres de los sutiles visitantes de mi celda. Los antiguos los clasificaban dentro de su noble inteligencia del ocio, que ellos tenían por el más elevado empleo de una existencia verdaderamente racional, identificándolo con la libertad de pensamiento emancipado de todo innoble yugo⁴¹.

Bajo este ideal antiguo, pero con un nuevo sentido para el presente, Rodó instruye al lector joven de su época y aboga porque el maestro lo oriente hacia ese porvenir interior. Anuncia las virtudes del hombre en el que se funda la libertad de pensamiento, frente al sistema de valores de la ciencia que abandonaban el espíritu de la cultura. Era pertinente rescatar la vocación del maestro para persuadir a la juventud americana a regirse por el espíritu y saber guiar su libertad a través de la razón; como dice Rodó:

Pero como ni la libertad ni la virtud necesitan guardarse en caja de plomo, mucho más que todas las severidades de ascetas y de puritanos, valdrán siempre, para la educación de la humanidad, la gracia del ideal antiguo, la moral armoniosa de Platón, el movimiento pulcro y elegante con que la mano de Atenas tomó, para llevarla a los labios, la capa de la vida⁴².

La enseñanza no debe apartarse de la experiencia humana, de la realidad que rodea al hombre ni de la vida. Es por ello que Rodó aboga por un ideal de maestro que tenga la habilidad de transmitir su mensaje con el buen uso de la palabra. De esta forma, con base en la experiencia, el hombre podrá comprender el mundo y a sí mismo, descubrirse y crear su propia libertad a través de la razón. Rodó ha propuesto en su momento el rescate del ideal de la antigüedad griega junto con la religión cristiana de la época; expone cómo el discurso bíblico ha permitido enlazar los ideales clásicos de la antigüedad con la fe cristiana, y de esta forma define a la América Latina como una expresión cultural que combina el paganismo griego y el discurso cristiano. El mensaje de Rodó tiene un carácter providencial porque pretende salvar al hombre de la esclavitud, del sistema escolástico y del progreso utilitario. De ahí que el ensayista

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

uruguayo muestre cómo el camino de perfección supone una fuerte reconciliación entre la fe cristiana y el paganismo:

La perfección de la moralidad humana consistiría en infiltrar el espíritu de la caridad en los moldes de la elegancia griega. Y esta suave armonía ha tenido en el mundo una pasajera realización [...] En el estilo epistolar de San Pablo queda la huella de aquel momento en que la caridad se heleniza. Este dulce consorcio duró poco. La armonía y la severidad de la concepción pagana de la vida se apartaron cada vez más de la idea nueva que marchaba entonces a la conquista del mundo. Pero para concebir la manera como podría señalarse al perfeccionamiento moral de la humanidad un paso adelante, sería necesario soñar que el ideal cristiano se reconcilia de nuevo con la severa y luminosa alegría de la antigüedad...⁴³

Pedro Henríquez Ureña capta esta idea desde su ensayo de “Ariel”, acerca de cómo evoluciona el hombre en su terreno social y espiritual, de qué modo se transforma hacia el porvenir de una manera individual para reconocerse y encontrar su propia identidad. Dice el autor dominicano: “El egoísmo pesimista puede modificarse al cultivo del yo espiritual”⁴⁴. Pretende rescatar ese momento en que la tristeza cristiana, determinada por el discurso patético del sermón bíblico, cedió a la alegría de la cultura griega en su visión positiva de la vida. Henríquez Ureña reconoce que Rodó discurre

sobre el desarrollo de la personalidad, sobre el cultivo del jardín interior, sobre el valor inestimable de la fe en el porvenir y de la alegría, demostrando que la alegría animó los dos grandes movimientos creadores de la civilización moderna: la cultura griega, “esa sonrisa de la historia”, y el cristianismo⁴⁵.

Esta es una de las manifestaciones más presentes en la concepción de la vida y cultura en la obra ensayística del escritor dominicano, pues *Ariel* fue fundamental en su formación juvenil y en la difusión en la cultura hispanoamericana. Él mismo declara que Rodó es “el maestro que educa con sus libros, el primero [...] que entre nosotros influye con sola la palabra escrita”⁴⁶.

⁴³ Rodó, *op. cit.*, p. 19

⁴⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Ariel”, en su *Obra crítica...*, p. 25.

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ Henríquez Ureña, “La obra de José Enrique Rodó”, en Antonio Caso *et al. Conferencia del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices: Juan Hernández Luna. Seguido de Anejo documental de Fernando Curiel Defossé. México, UNAM, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana, 5), p. 58.

Recepción de *Ariel* en México

En sus *Memorias*, Pedro Henríquez Ureña describe el ambiente provincial de La Habana desde la perspectiva de un personaje ilustrado, rodeado de gente relacionada con los asuntos gubernamentales y la cultura nacional: Máximo Gómez era amigo de su padre y el intelectual Arturo R. Carricarte será quien lo motive para viajar a México y fundar una revista.

Cuando llega al puerto de Veracruz, con el finiquito recibido de la compañía Silveira y Cía, planea fundar junto con Carricarte la *Revista Crítica*; dice Henríquez Ureña: “La idea tenía mucho de fantástica, en una ciudad como Veracruz y para un público tan poco crítico como el hispano-americano”; pero con el buen número de anunciantes y buena administración de Carricarte, la revista tiene mayor circulación en el ámbito político e intelectual en México y Europa⁴⁷. Según Diony Durán:

La *Revista Crítica* era el órgano de la Asociación Literaria Internacional Americana, un proyecto cultural donde reunir a los intelectuales más conocidos de su tiempo para difundir la literatura y las artes y las ciencias en todo el Nuevo Mundo⁴⁸.

La labor periodística le permite a su vez integrarse al mundo literario de la capital, con la ayuda económica del padre y de otros personajes singulares. Pedro pone en práctica su nivel intelectual mediante su colaboración como secretario en *El Dictamen*; es redactor en *El Imparcial*, diario oficial dirigido por Rafael Reyes Spíndola, con quien tendrá dificultades laborales, pero allí halla la amistad de Carlos Díaz Dufoo y Luis G. Urbina para relacionarse con dos revistas importantes:

...y a fines de mayo me decidí a conocer el círculo de la *Revista Moderna*. Así, un día me dirigí a casa de D. Jesús E. Valenzuela [fundador de esa revista] y de pronto me encontré en medio de la juventud literaria de México [...] y los literatos jóvenes me invitaron a

⁴⁷ En sus *Memorias*, el ensayista comenta la recepción de la publicación de la *Revista Crítica*: “Nuestro atrevimiento llegó hasta nombrar corresponsales, sin previo aviso, y escribirles enseguida rogándoles aceptaran y enviándonos el primer número: algunos, como Fitzmaurice Kelly, no contestaron; pero la mayoría aceptó: por ejemplo, Johann Fastenrath, en Colonia; y no se diga de los de Hispano América. Nos dirigimos a [Theodore] Roosevelt, quien contestó por medio de su secretario que le era imposible, en su carácter de presidente, dar su opinión sobre una publicación; en cambio, contestaron elogiosamente, en México, Porfirio Díaz, como presidente y Justo Sierra como Ministro de Instrucción; y entre las cartas importantes que recibimos, recuerdo las de Charles Leonard Moore, el crítico norteamericano (carta tan hermosa que la traducimos y publicamos), Rafael Altamira (otra carta no menos interesante, en la cual hablaba de la influencia hispano-americana en España), Enrique José Varona (con valiosos consejos) y Aurelia Castillo de González”, *Ibid.*, p. 101.

⁴⁸ Diony Durán, *Literatura y sociedad en la obra de Pedro Henríquez Ureña*. La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 65.

la nueva revista, fundada por Alfonso Cravioto, con el nombre de *Savia Moderna*⁴⁹.

En la *Revista Moderna* publica una reseña de diciembre de 1907, anunciando la nueva edición del *Ariel* de Rodó⁵⁰, puesto que el ensayista uruguayo era “desconocido en México” antes de ese año⁵¹.

Es el momento en que aún se debaten los problemas filosóficos del positivismo y los programas de enseñanza secundaria y preparatoria. Se piensa que es necesario tomar como modelo el libro de Rodó para encontrar el nuevo camino de las humanidades a través de la enseñanza artística y literaria. Según García Morales: “Para Justo Sierra el ideal de ‘educación nacional’ no podía satisfacerse con la sola instrucción científica, sin desarrollar a un tiempo las facultades morales y estéticas de los jóvenes”⁵².

Se pretende recuperar el área de las humanidades que había desaparecido del programa educativo de la Escuela Nacional Preparatoria, desde que su fundador, Gabino Barreda, había pronunciado en la ciudad de Guanajuato, el 16 de septiembre de 1867, una célebre *Oración cívica*. Benito Juárez, entonces, lo había llamado para formar parte de la comisión encargada de redactar un plan de reorganización educativa. De esta manera se creó una ley que orientaba y reglamentaba la educación en México, desde la primaria hasta la profesional, incluyendo la preparatoria. Su doctrina era el positivismo. Para Leopoldo Zea: “En la reforma educativa propuesta por Barreda, vio Juárez el instrumento que era menester para terminar con la era de desorden y la anarquía en que había caído la nación mexicana”⁵³. Como dice García Morales:

Durante el siguiente medio siglo las humanidades, que la mentalidad liberal solía identificar con el pasado colonial o sus defensores, desaparecieron prácticamente de la enseñanza oficial. En la Escuela

⁴⁹ Henríquez Ureña, *Memorias...*, pp. 106-107

⁵⁰ García Morales, *op. cit.*, p. 122.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

⁵² *Ibid.*, p. 126

⁵³ Leopoldo Zea, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*. México, FCE, 2002, p. 56. El positivismo y el proyecto de una educación científica se presentan en el momento en que se requería una reforma social y un proyecto de nación en la segunda mitad del siglo XIX en México, cuando aún los grupos liberales y conservadores estaban sumidos en la anarquía en la toma de decisiones políticas y sociales. Después de asumir el poder Benito Juárez en 1867, Gabino Barreda había planteado en su *Oración cívica*, el medio por el cual el país pudiese progresar e independizarse de cualquier imperio con una base ideológica y científica que pudiese orientar la libertad de la sociedad civil hacia ese propósito. Enuncia la divisa patriótica: “libertad, orden y progreso; la libertad como *medio*; el orden como *base* y el progreso como *fin*”. De este modo explica que las acciones y el conocimiento no han de basarse sólo en la conmoción espiritual ni la revolución ha de ser solamente intelectual; dice Barreda: “Que el orden material, conservado a todo trance por los gobernantes y respetado por los gobernados, sea el garante cierto y el modo seguro de caminar siempre por el sendero florido del progreso y la civilización”. Véase Gabino Barreda. “Oración cívica”, en Leopoldo Zea. *El pensamiento positivista latinoamericano*, p. 296.

Nacional Preparatoria, de educación secundaria, no se enseñaba filosofía, y apenas quedaba rastro de latín, griego y literatura. Entre las Escuelas Profesionales, que habían sustituido a la Universidad, no había ninguna dedicada a la filosofía y las letras⁵⁴.

Los integrantes de la Sociedad de Conferencias, que se había creado por iniciativa del arquitecto Jesús T. Acevedo en mayo de 1907, al mismo tiempo que estudian por su cuenta “las disciplinas humanísticas, defienden la necesidad de incorporarlas a la enseñanza”⁵⁵.

Así, los jóvenes de entonces que más se interesan por el cultivo de las humanidades en las escuelas públicas son, primero, Pedro Henríquez Ureña, y tiempo después, Alfonso Reyes, porque piensan —según García Morales— que “el cultivo de las humanidades constituye una de las mejores tradiciones de la cultura mexicana, a través de la cual ésta se entronca con la cultura hispánica, negada a veces por el pasado inmediato, y más allá de ella, con la cultura universal”⁵⁶.

En el verano de 1907, los miembros de la Sociedad de Conferencias se interesan asimismo por “los asuntos educativos y a colaborar con Justo Sierra a partir del descubrimiento de las humanidades y la filosofía. En ese preciso momento, también, tuvieron la idea de publicar el *Ariel* de Rodó”⁵⁷. Se piensa realizar una nueva publicación del libro como lo hiciera Max Henríquez Ureña en *Cuba literaria* en 1905⁵⁸.

En una carta, Pedro Henríquez Ureña le pregunta a Alfonso Reyes: “¿Qué hay del *Ariel*? No olvides enviarnos un ejemplar especial con tu firma para firmarlo todos Nosotros y enviárselo a Rodó”⁵⁹. En respuesta, Reyes le explica sobre el retraso de la publicación en Monterrey:

Ariel va lentamente: ha tenido que mandar dos empleados especialmente dedicados a esa impresión y he tenido que conseguirle tipos a la imprenta. Pues dicha imprenta, junto a la enorme ventaja de ser la única artística de esta ciudad, tiene los enormes defectos de carecer de tipos y de empleados. Me parece que, de todos modos, no

⁵⁴ García Morales, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 73

⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁸ Según García Morales: “Es de suponer que los hermanos Henríquez Ureña dieran a conocer *Ariel* a sus compañeros y les propusieron que, como representantes de la juventud mexicana, editasen el libro, tal como habían hecho ellos en Cuba dos años antes”. *Ibid.*, 122.

⁵⁹ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, México, 17/01/1908, p. 58.

va a quedar el tomito como yo lo deseaba; ha resultado demasiado largo. Como mi carta⁶⁰.

Es que el padre de Alfonso Reyes, el general Bernardo Reyes, acepta costear una edición del libro en Monterrey, con el propósito de distribuirla gratuitamente entre la juventud del país; pero como dice García Morales:

Cuando en enero de 1908 (el joven Reyes) visitó a su familia se ocupó personalmente del asunto, bastante atrasado [...] Ni siquiera habían pedido la autorización del autor [...] Pero problemas con la imprenta hicieron que no saliera hasta cinco meses después⁶¹.

Ariel aparece con un tiraje de quinientos ejemplares, como hace constar el mismo García Morales:

Se acabó de imprimir en los Talleres Modernos de Lozano (Monterrey, N. L.) el día 14 de mayo de 1908, por orden del señor Gobernador del Estado. Hay una “Nota de la edición mexicana”, puesto al frente del libro. Probablemente firmada por Pedro Henríquez Ureña⁶².

Así, en una carta dirigida a Alfonso Reyes, Henríquez Ureña le escribe:

Recibí carta de Rodó. Me dice que le gustó mucho la edición de *Ariel* y que pronto me mandará su libro grande. Además quiere que se le den las gracias más expresivas a tu padre por la edición⁶³.

A raíz de que se publica *Ariel*, en México se vive un ambiente cultural muy crítico respecto a la educación en su orientación laica o religiosa. Pedro Henríquez Ureña participa activamente en un debate ideológico a propósito de un folleto que

⁶⁰ *Ibid.*, Monterrey, 13/02/1908, pp. 88-90.

⁶¹ García Morales, *op. cit.*, p. 123.

⁶² *Loc. cit.* En una carta dirigida a su hermano Max, PHU le explica el proceso de la edición de *Ariel* y la nota que servirá de presentación al libro: “No se debe publicar lo referente a la aquiescencia de [Alfonso] Reyes a publicar el ‘Ariel’. Creo que él hará la edición sin decir, ni que él la paga, ni que nosotros la solicitamos. En el pie de imprenta dirá México, 1908; en otra página, que la edición es de obsequio y se prohíbe vender ejemplares; y en la última. ‘Impreso en los talleres Tipográficos del Estado de Nuevo León’. Al principio llevará una nota que dirá en sustancia: cuándo se publicó *Ariel*, como parte de *Vida nueva*; su éxito inmediato, sus ediciones y comentarios en España y América, con citas de nombres, y por último esto: ‘Al dar a conocer *Ariel* en México, donde hasta ahora sólo habían llegado ecos de su influencia, creemos hacer un servicio a la juventud mexicana. No pretendemos afirmar que Rodó ofrezca la única ni la más perfecta enseñanza que a la juventud conviene. En el terreno filosófico, podrán muchos discutirle; en el campo de la psicología social podrían pedirle una concepción más profunda de la vida griega y una visión más amplia del espíritu norte-americano; pero nadie podrá negar, ni la virtud esencial de sus doctrinas, que en lo fundamental se ciñen a las más excelsas de los espíritus superiores de la humanidad, ni la enérgica virtud de estímulo y persuasión de su prédica, ni, en suma, que *Ariel* sea la más poderosa inspiración de ideal y de esfuerzo dirigida a la juventud de nuestra América en los tiempos que corren”. En Pedro Henríquez Ureña. *Obras completas. Tomo I (1899-1909)*. Selección y prólogo de Juan Jacobo de Lara. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976, 02/ 12/ 1907, pp. 356-357.

⁶³ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 9/ 02/ 1909, p. 139.

escribe el doctor Francisco Vázquez Gómez contra la enseñanza positivista en la Preparatoria, secundado también por la prensa católica. Así se lo hace ver a Alfonso Reyes en una carta suya:

Figúrate que el doctor Vázquez Gómez es instrumento de la Compañía de Jesús, y que los jesuitas han intrigado tanto con don Porfirio (Díaz), que éste llegó a decirle a don Justo (Sierra) que veía algo digno de tomarse en consideración en la proposición de Vázquez Gómez de que la enseñanza preparatoria se dejara en manos de particulares; así, pensaba, se dedicaría ese dinero a la primaria. En manos de particulares es decir en manos de los curas; pues ¿qué particulares sino ellos, cuentan con medios de instalar colegios?⁶⁴

Como protesta, se planea dar una velada con la lectura de poemas de Alfonso Reyes, solicitados por el escritor dominicano, y discursos de Ricardo Gómez Robelo y él mismo, así como también dar el nombre de Gabino Barreda a una plaza, entre otras actividades, como se lo describe a Reyes:

Por la noche, velada en el Arbeau con presidencia de Porfirio Díaz, discurso de Caso, poesía de Rafael López, y discursos de don Justo y Díaz Mirón; orquesta del Conservatorio; adorno de laureles, severísimo... Todos estos detalles están ya arreglados, excepto Díaz Mirón a quien irá a ver una comisión esta semana. Y para colmo se organiza un gran banquete a Díaz Mirón después de la velada en el Tívoli. ¡Figúrate qué programa!⁶⁵

En sus *Memorias*, Henríquez Ureña describe que la comunidad estudiantil presenta discursos en la misma institución, luego en el Teatro Virginia Fábregas y finalmente en el Castillo de Chapultepec, donde residía el presidente Porfirio Díaz.

Es un festejo en el cual el positivismo, como una expresión pública y de intención democrática, se manifiesta en las calles del Centro de la Ciudad de México para reforzar un proyecto de nación y una reforma educativa. En sus *Memorias*, Henríquez Ureña describe cómo fue su participación en esta polémica fiesta donde le “tocó figurar” en 1908 entre un grupo de estudiantes representado por Antonio Caso, José María Lozano y Jesús Acevedo, que “organizó una manifestación contra Vázquez Gómez y en honor de [Gabino] Barreda, fundador de la Preparatoria”⁶⁶. Así le escribe también a Reyes:

⁶⁴ *Ibid.*, 17/02/1908, p. 93.

⁶⁵ *Ibid.*, 17/02/1908, p. 92.

⁶⁶ Henríquez Ureña, *Memorias...*, p. 118 y ss.

La manifestación está decidida para el 22 de marzo (he logrado colocar la conferencia de Max el 18, a fin de que si puede venir participe de ambas cosas). Pues en la manifestación, que será doble, como la anterior, no tomará parte ningún positivista y se dirán cosas sobre el positivismo. El trabajo preparatorio será una multitud de convocatorias para los estudiantes de toda la República, y proclamas que se fijarán en las esquinas de la capital⁶⁷.

De esta manera aún se debate el programa educativo de la institución entre la postura eclesiástica y la positivista. Los jóvenes estudiantes se protegen con esta doctrina para resistir la intención de la Iglesia católica de regir la educación en el país. Sobre todo porque Henríquez Ureña tiene una visión sensible, espiritual y poética para crear un proyecto educativo más centrado en el estudio de las humanidades y en la literatura, también. Ante la resistencia de Alfonso Reyes, que vive entonces en Monterrey, a asistir a aquella manifestación anticatólica, el escritor dominicano le insiste: “Necesitamos un poeta para la Escuela Nacional Preparatoria [...], y no nos satisfaría tener que poner al único niño disponible, Tejita [Alfonso Teja Sabre] que ya no es de aquel Instituto”⁶⁸.

En esta medida podemos apreciar el ideal del maestro en la Escuela Nacional Preparatoria: se concibe que también debiera poseer un buen uso de la palabra para alcanzar a dar el mayor conocimiento científico y literario a los estudiantes, y una formación basada en la historia y cultura del país. Como dice Rodó: “La energía de la palabra y vuestro ejemplo pueden llegar hasta incorporar las fuerzas vivas del pasado a la obra del futuro”⁶⁹. Sobre esta idea Henríquez Ureña plantea la misión del maestro: que se comprometa con su labor sin ningún interés particular ni religioso, pero sí humano, en su propósito desinteresado de enseñar a leer la historia del pasado, la literatura y el gusto por lo bello a los jóvenes del porvenir. Así, se lo explica a Reyes:

Entendía yo [...] que para cantar a Barreda no era necesario saber la opinión del positivismo. Entendía yo (y esta primera persona no puede estar usada más modestamente, como dice Varona) que la idea de un Maestro que había formado conciencias y razones era suficientemente poética, sobre todo para un poeta culto⁷⁰.

⁶⁷ Reyes y Henríquez Ureña, *Correspondencia I...*, 17/ 02/ 1908, p. 92

⁶⁸ *Ibid.*, 24/ 02/ 1908, p. 97. Para Vicente Lombardo Toledano esta protesta ideológica y educativa representa: “El sentimiento humanista de la Revolución Mexicana”. Cf. Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, en *Obras completas de Alfonso Reyes XII...*, p. 209.

⁶⁹ Rodó, *Ariel*, en *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 24/ 02/ 1908, p. 98.

El entonces director de la Escuela Nacional Preparatoria de México, continuador de la obra de Barreda, Porfirio Parra, procura comprender la nueva tendencia del espiritualismo de la época, sin perder de vista tampoco la educación positivista. Cuando los jóvenes empezaron a difundir *Ariel*, tras el homenaje a Barreda, Parra lo leyó entusiasmadamente. Porque como dice García Morales:

Este arquetipo de “sermón laico” se ajustaba al ideal de la Escuela. Lleno de “altas ideas y profundos sentimientos”, era el mejor medio de desarrollar, sobre la base imprescindible de la instrucción científica, “las facultades morales de los educandos y la parte estética de la inteligencia”⁷¹.

De esta forma *Ariel* se difunde en la Escuela Nacional Preparatoria y en el mundo hispánico en 1908. Para García Morales, el libro de Rodó fue un

ensayo de reconciliación entre los dos siglos, fue el último entusiasmo de muchos intelectuales hispánicos formados durante el XIX, y el primero de los jóvenes que buscaban una orientación para adentrarse en el XX, y del cual se fueron progresivamente alejando. Lo hemos podido comprobar en México. Aquí, además, *Ariel* también cumplió otra misión esencial: poner en contacto a los intelectuales jóvenes con los del resto del continente⁷².

Es el caso, por ejemplo, de Pedro Henríquez Ureña, que pronto mantuvo contacto con el mundo hispánico, desde que Marcelino Menéndez Pelayo le escribió una carta en reconocimiento de su libro *Horas de estudio* (1910). De esta manera, Reyes reconoce que a Rodó, “en un despertar de conciencia, debemos algunos la noción exacta de la fraternidad americana”⁷³.

Con el propósito de educar moralmente a los estudiantes de instituciones de enseñanza no religiosa, este “sermón laico” difundía los ideales humanos y cívicos, como la libertad, la justicia y el gusto por lo bello que hace universal la conducta de los hombres. Es una manifestación de fe en el progreso, como una nueva religión del mundo, caracterizada por el culto a la ciencia y a la democracia. Como dice Rodó: “La democracia y la ciencia son, en efecto, los dos insustituibles soportes sobre los que nuestra civilización descansa; o, expresándolo con una frase de Bourget, las dos ‘obreras’ de nuestros destinos futuros”⁷⁴.

⁷¹ García Morales, *op. cit.*, p. 130.

⁷² *Ibid.*, p. 131.

⁷³ *Cf. Ibid.*, p. 132.

⁷⁴ Rodó, *Ariel*, en *op. cit.*, p. 29.

Es a través de la educación donde el hombre puede encontrar su propia libertad de pensamiento y comprender el sentido de justicia en la sociedad. Rodó aboga porque el papel del Estado debe reconocer la igualdad de los hombres respecto a su capacidad intelectual para ejecutar cualquier labor social y artística. Como dice el autor uruguayo:

El verdadero, el digno concepto de la igualdad reposa sobre el pensamiento de que todos los seres racionales están dotados por naturaleza de facultades capaces de un desenvolvimiento noble. El deber del Estado consiste en colocar a todos los miembros de la sociedad en indistintas condiciones de tender a su perfeccionamiento. El deber del Estado consiste en predisponer los medios propios para provocar, uniformemente, la revelación de las superioridades humanas, dondequiera que existan⁷⁵.

De esta manera, Rodó concibe este pensamiento de origen griego y de fe cristiana al considerar a la democracia como un concepto providencial que ayude a formar la inteligencia y la cultura para un mejor porvenir. Así lo expresa el ensayista uruguayo:

Cuando se la concibe de este modo, la igualdad democrática, lejos de oponerse a la selección de costumbres y de las ideas, es el más eficaz instrumento de selección espiritual, es el ambiente providencial de la cultura. La favorecerá todo lo que favorezca al predominio de la energía inteligente⁷⁶.

Como crítico literario y maestro, Pedro Henríquez Ureña asimilará estos ideales clásicos y continuará planteando el idealismo crítico de *Ariel*, ejerciendo así su influencia en el grupo ateneísta y en los diversos ámbitos de la cultura latinoamericana.

La Sociedad de Conferencias y la moda griega

1907 fue el año en que el ensayista dominicano modificó sus ideas en el terreno filosófico, tras un redescubrimiento de la literatura griega. Porque mientras colabora en diversos medios periodísticos, discute sobre el positivismo, y al crearse la Sociedad de Conferencias intuye la necesidad de enseñar a leer a los clásicos y ampliar su crítica a la doctrina de Comte.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶ *Loc. cit.*

En la revista *Savia Moderna*, dirigida entonces por Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto, sustituye a José María Sierra para el puesto de secretario⁷⁷. Allí se organiza una exposición de pintura en la que se dieron a conocer Diego Rivera, Francisco de la Torre, Saturnino Herrán, Germán Gedovius y Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*, entre otros pintores de la República. Para Henríquez Ureña: “...la mejor obra de la Juventud Mexicana no está en las letras sino en las ideas y en la pintura”⁷⁸; también confirma que en *Savia Moderna* se formó un grupo central: Cravioto, Rafael López, Gonzalo Argüelles, Manuel de la Parra, Ricardo Gómez Robelo y el propio ensayista dominicano, y opina que la ida de Cravioto a Europa “hizo fracasar la obra”.

A Alfonso Reyes le parecía absurdo el nombre de *Savia Moderna*, porque “en el material mismo prolongaba a la *Revista Moderna*. Duró poco –era de rigor– pero lo bastante para dar la voz de un tiempo nuevo”⁷⁹.

Cuando Cravioto parte a Europa, la revista suspende la publicación y los colaboradores piensan en reunirse para formar un nuevo proyecto. El arquitecto Jesús T. Acevedo tiene el plan de realizar veladas breves de conferencias y conciertos, pero que no se concretaría por un acontecimiento polémico entre dos grupos literarios. Manuel Caballero publica entonces la *Revista Azul* como una continuación de la revista fundada por Manuel Gutiérrez Nájera, pero que ataca los propios ideales modernistas. En respuesta, un grupo de jóvenes de la nueva *Revista Moderna de México* de Jesús E. Valenzuela, entre ellos, los hermanos Henríquez Ureña (Max y Pedro), organizan una marcha a la Alameda Central y luego una velada en el Teatro Arbeu, en protesta por esa revista de Caballero, contra “las falsedades que en él sostienen a nombre” de Gutiérrez Nájera y “la obra de retroceso que se quiere emprender”⁸⁰. Para Reyes:

Por primera vez se vio desfilar a una juventud clamando por los fueros de la belleza, y dispuesta a defenderlos hasta con los puños. Ridiculizamos al mentecato que quería combatirnos, y enterramos con él a varias momias que andaban por ahí haciendo figura de hombre. Por la noche, en una velada, [Jesús] Urueta nos prestó sus mejores dardos y nos llamó “buenos hijos de Grecia”. La *Revista*

⁷⁷ En palabras de PHU: “...acepté aquel puesto, que sólo me duró tres meses, pues *Savia Moderna* murió poco después. En ese periodo traté de darle forma según mis ideas; pero la colaboración era escasa y poco importante”. En *Memorias...*, p. 108.

⁷⁸ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, carta 46, 29/ 10/ 1913, p. 222. Véase también “Conferencias y tes. Carta a Enrique Ap. Henríquez”, en Pedro Henríquez Ureña. *Obras completas Tomo I (1899-1909)*..., pp. 321-325, donde el remitente intelectual relata este acontecimiento de *Savia Moderna* y de la Sociedad de Conferencias.

⁷⁹ Reyes, “Pasado inmediato”, en *op. cit.*, p. 202.

⁸⁰ Cf. Alfredo A. Roggiano. *Pedro Henríquez Ureña en México*. México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1989 (Colección Cátedras), p. 109.

Azul pudo continuar su ensueño inviolado. No nos dejamos arrebatar la enseña, y la gente aprendió a respetarnos⁸¹.

Esta polémica se comenta en la prensa mexicana, con posturas a favor y en contra de los discursos y recitales presentados, como sucedió en el diario *El Imparcial*; relata Henríquez Ureña:

Al día siguiente, *El Imparcial* habló mal y bien del acto; elogió mucho a Max, y pidió su discurso, para publicarlo, pero Max lo negó, alegando no estar conforme con los ataques hechos a nuestros compañeros: otro detalle que enconó el rencor de Reyes Spíndola⁸².

Con esta protesta, Manuel Caballero anuncia su fracaso, lo que le obliga a “suspender la publicación de su revista, seis semanas después de iniciada”⁸³.

De esta forma se cumple posteriormente el plan de Jesús T. Acevedo, de crear la Sociedad de Conferencias, que consiste en celebrar una serie de conferencias y conciertos en el Casino de Santa María entre el 29 de mayo y el 14 de agosto de 1907. Entre los participantes más destacados está Alfonso Cravioto, que, a su regreso de Europa, versa sobre el pintor Eugène Carrière; Antonio Caso habla de John Stuart Mill y de la obra de Nietzsche. Henríquez Ureña, por su parte, expone acerca de Gabriel y Galán. Se trataba de relacionar la literatura con la música y rescatar así la importancia de este tipo de sociedades:

Es de advertir –le escribe a Reyes— que por entonces las conferencias eran cosas raras en México [...] Se renovó, pues, la conferencia; y Balvino Dávalos fue quien dijo –opinión que yo cité en mi artículo de *Horas de estudio*— que su generación no había hecho tanto. Las conferencias, ya las recuerdas; los poetas: García Naranjo, Luis Castillo, María Enriqueta, Argüelles, Colín y tú. También Salazar. Música insignificante: era difícil hallar músicos, y Max tocó dos veces. Las reuniones de la calle de Soto: comenzaron con la protesta de la *Revista Azul*...⁸⁴

Posteriormente, el ensayista dominicano es despedido de *El Diario*, donde colaboró desde su fundación, en febrero de 1907, hasta julio del mismo año, por su director J. Sánchez Azcona; Max, que era jefe de redacción del mismo periódico

⁸¹ Reyes, “Pasado inmediato”, en *op. cit.*, p. 208.

⁸² Henríquez Ureña, *Memorias...*, p. 115.

⁸³ Cf. Roggiano, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁴ Reyes y Henríquez Ureña. *op. cit.*, carta 46, 29/ 10/ 1913, p. 224. A su primo Enrique, PHU le escribe: “Cerrado el paréntesis, se constituyó la ‘Sociedad de Conferencias’ con elementos juveniles exclusivamente y se organizaron las conferencias conciertos. Con dificultades, sí: pero no se solicitó ayuda de nadie ni menos protección oficial”. En Henríquez Ureña, *Obras completas. Tomo I (1899-1909)*..., p. 322.

presenta su renuncia por inconformidad. Pedro realiza estudios en la Escuela de Jurisprudencia, a la vez que entra a trabajar en la compañía de seguros “La Mexicana”. En sus *Memorias* escribe:

...nuestra salida de *El Diario*, la partida de Max poco después, y la poca atención que parecieron prestarnos los amigos de antes tan asiduos a nuestras fiestas, me produjo cierto estupor moral. Además, ya me había acostumbrado a las comodidades de la casa que era nuestra, y donde vivíamos a gusto; al irse Max, y como la razón de Darío Herrera había comenzado a afectarse de nuevo, y el sostener una casa habría sido más costoso siendo ya menos nosotros, tuvimos que tomar cada cual por su lado; con lo cual me fui yo a vivir al número 5 de la calle de Jesús, donde he vivido hasta ahora⁸⁵.

Así, el escritor dominicano recuerda cómo era el ambiente mexicano, católico o laico, cuando tuvieron lugar las reuniones literarias y filosóficas que se realizaban a partir de la Sociedad de Conferencias. Con la partida de Max Henríquez Ureña a Guadalajara y al concluir el primer ciclo de conferencias, las reuniones del grupo se suspendieron durante un tiempo; Pedro Henríquez Ureña y Acevedo propusieron, entonces, una serie de conferencias sobre Grecia, en el verano de 1907. Según García Morales:

Henríquez Ureña había notado la influencia y el gusto de Grecia, en el momento que descubrían el mundo también, junto con Alfonso Reyes y sus amigos. Las novedades le llegaban de Nueva York y a través de ésta de Europa⁸⁶.

Pero es preciso señalar que el escritor dominicano se hizo lector de la literatura griega debido también a los libros que le enviaba su padre desde Europa, donde residía entonces como delegado de Santo Domingo a la conferencia de La Haya: “La lectura de Platón y del libro de Walter Pater sobre la filosofía platónica me convirtieron definitivamente al helenismo”⁸⁷. A partir de *Estudios griegos* de Pater, Henríquez Ureña escribirá la pieza teatral *El nacimiento de Dionisos*, para ser representada, como antiguamente se hacía, en una “fiesta griega” el 25 de diciembre de 1907. Posteriormente tendrá el proyecto de traducir el libro de Pater para la *Revista Moderna*, como se lo explica a Reyes:

⁸⁵ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 118

⁸⁶ García Morales, *op. cit.*, p. 72: “La historia de la cultura occidental es una resurrección continua de la antigüedad griega. Lo más antiguo puede volverse también lo más moderno. En 1907 Grecia les parecía a Henríquez Ureña y Acevedo la última moda y por ello decidieron dedicarle un ciclo en la Sociedad de Conferencias”.

⁸⁷ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 123.

Ya traduje casi todo el artículo de Pater, y a principios de febrero sale en el folletín de la *Revista*. No tiene sino ideas del artículo anterior relacionadas con la obra de Eurípides. Emilio quiere cambiar la forma del folletín, una vez que termine la publicación de los *Estudios griegos*, que será en diciembre, y dar de cuando en cuando libros enteros, pero más chicos⁸⁸.

Al realizar un comentario de *Grecia*, libro de Enrique Gómez Carrillo⁸⁹, el ensayista dominicano muestra cómo se ha manifestado la cultura griega en occidente y los autores que siguen vigentes:

Desde el Renacimiento hasta nuestros días, es decir, desde el platonismo florentino hasta la resurrección del teatro al aire libre, no transcurre cuarto de siglo sin que en la Europa intelectual se suscite la cuestión helénica. En este momento..., los grandes autores que están en moda son Homero y Goethe⁹⁰.

En otra carta dirigida a su hermano Max, el ensayista dominicano destaca la importancia de estudiar a los griegos, porque su cultura abarca no solamente el saber literario y artístico sino también el científico, también; por ello, comprende que son los iniciadores de la cultura moderna:

...según Pater, los griegos son los únicos que, antes de los modernos, y superando por lo tanto a los orientales y a los medievales, tuvieron la noción clara de las formas de la naturaleza y supieron en el arte expresar lo que cabía dentro de sus límites, esto es, no padecieron la impotencia irremediable de la pintura mística. La prueba de que los griegos sí tuvieron ese concepto es que los dos poetas modernos que mejor has descrito, Oscar Wilde y D'Annunzio, aprendieron a VER en los griegos, en Homero particularmente⁹¹.

El interés por la cultura helénica y los argumentos que plantea Henríquez Ureña sirven también como una protesta contra el positivismo de entonces:

⁸⁸ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, carta 20, 18/ 01/ 1909, p.124. Véase también la edición de Walter Pater, *Estudios griegos*. Traducidos para la Revista Moderna de México por Pedro Henríquez Ureña. México, Ignacio Escalante, 1908.

⁸⁹ Enrique Gómez Tible (1873-1927), verdadero nombre de Enrique Gómez Carrillo, fue diplomático y escritor guatemalteco, viajero y amigo de Rubén Darío. El libro que comenta Henríquez Ureña es más conocido como *La Grecia eterna* (1908).

⁹⁰ Henríquez Ureña, “La moda griega”, en *op. cit.*, p. 159.

⁹¹ Henríquez Ureña, “A Max Henríquez Ureña”, en *Obras completas. Tomo I (1899-1909)*, pp. 354-355 (México, 26 de septiembre de 1907). Esta opinión surge a partir de un desacuerdo con el escritor José López Portillo sobre el concepto científico de la naturaleza: “Lo que los griegos no tuvieron fue conceptos definidos de la naturaleza. Esto es una estupidez, simple y sencillamente. No sé que entenderá López Portillo por concepto definido de la naturaleza; probablemente no sabe lo que quiere decir. Pero sí que quisiera significar que concepto científico, los griegos lo tuvieron...”. *Ibid.*, p. 354.

En 1907, junto con el estudio de Grecia, surgió el estudio de la filosofía y la destrucción del positivismo. Gómez Robelo ya la hacía, basándose en Schopenhauer; Valenti, basándose en libros italianos; Caso y yo emprendimos la lectura de Bergson, y James, y de Boutroux. De ahí la renovación filosófica de México, que ahora es apoyada por otros⁹².

Para Reyes, la filosofía positivista mexicana “había de desvanecerse también bajo la palabra elocuente de Antonio Caso”; asimismo, reconoce la influencia socrática de Henríquez Ureña: “Enseñaba a oír, a ver, a pensar, y suscitaba una verdadera reforma en la cultura, pesando en su pequeño mundo con mil compromisos de laboriosidad y conciencia”⁹³.

De ahí que Rodó reconozca que Grecia es el alma joven, la que proyecta una energía emotiva y positiva para contribuir con el proceso evolutivo de las sociedades, pues “Grecia hizo grandes cosas porque tuvo, de la juventud, la alegría, que es el ambiente de la acción, y el entusiasmo, que es la palabra omnipotente”⁹⁴.

Henríquez Ureña comprende, entonces, la fuerza y la vitalidad que debiera encontrar la juventud americana para construir una civilización bajo los ideales de libertad, democracia y civilización, motivados por el sentimiento del amor. La alegría de vivir era un afán en la transformación moral, que había sido velado por el pesimismo romántico. De ahí que fuera preciso educar a la juventud bajo la literatura griega. Gracias al imperialismo anglosajón, Henríquez Ureña tuvo conocimiento de las manifestaciones artísticas y literarias de la antigüedad y del Renacimiento, y pudo planear lecturas sobre la tragedia, la comedia, la poesía bucólica y la filosofía de Platón.

Henríquez Ureña relata en su ensayo “La cultura de las humanidades”, de 1914, que los miembros de la Sociedad de Conferencias se proponían leer, inicialmente y de forma colectiva, el *Banquete* de Platón: cada quien se distribuía un personaje del diálogo, posteriormente se comentaba, durante una sesión nocturna en un taller de arquitectura: “...nunca hubo un mayor olvido del mundo de la calle [...] Así nació el espíritu de las humanidades clásicas en México, aunque el proyecto inicial se haya olvidado”⁹⁵.

Con base en la idea de Marcelino Menéndez Pelayo, de que la tradición clásica continuaba en el mundo hispánico, Henríquez Ureña reconoce la importancia de la

⁹² Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 29/ 10/ 1913, p. 225.

⁹³ Reyes, “Pasado inmediato”, en *op. cit.*, p. 205.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁵ Henríquez Ureña, “La cultura de las humanidades”, en su *Obra crítica...*, p. 598.

enseñanza de la cultura griega en el contexto hispanoamericano, sobre todo en México, donde renacían estos ideales a la vez que unas manifestaciones artísticas y literarias concebidas dentro del contexto occidental:

Cultura fundada en la tradición clásica no puede amar la estrechez. Al amor de Grecia y Roma hubo de sumarse el de las antiguas letras castellanas: su culto, poco después reanimado, es hoy el más fecundo entre nuestros estudios de erudición; y sin perder el lazo tradicional con la cultura francesa, ha comenzado lentamente a difundirse la afición a otras literaturas, sobre todo la de Inglaterra y la de Italia⁹⁶.

Haciendo uso de la comparación, el ensayista dominicano engloba también la idea de progreso y perfección moral, replanteada también por Rodó, en la educación del pueblo hispanoamericano: “El pueblo griego introduce en el mundo la inquietud del progreso”, porque continuamente busca mejorar su conducta y bienestar social y moral; de ahí que él mismo fuera capaz de encontrar la libertad desde su mundo interno hasta en sus expresiones artísticas, culturales y filosóficas:

Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Funda el pensamiento libre y la investigación sistemática. Como no tiene la aquiescencia fácil de los orientales, no sustituye el dogma de ayer con el dogma predicado de hoy: todas las doctrinas se someten a examen, y de su perpetua sucesión brota, no la filosofía ni la ciencia, que ciertamente existieron antes, pero sí la evolución filosófica y científica, no suspendida desde entonces en la civilización europea⁹⁷.

A partir de esta idea, Henríquez Ureña concibe su proyecto intelectual y cultural como la formación de una nación fraterna en el que el continente americano cree su propia libertad de pensamiento y desarrolle su ideal de perfección, y encuentre su propia expresión en su lenguaje y en su cultura bajo el modelo de una tradición clásica y europea. Ha comprendido la evolución de este ideal en tierras americanas y en México, donde es testigo del movimiento maderista y la Revolución Mexicana, de la cual surge un cambio interesante en la voluntad del pueblo para desarrollar sus habilidades de expresión en su idioma materno. En una carta dirigida a Alfonso Reyes, Henríquez Ureña le escribe: “Sócrates dice que el pueblo es el mal maestro en todo, excepto en la lengua”⁹⁸. Así halla también en las clases populares la voluntad creadora despertada por

⁹⁶ *Loc. cit.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 599

⁹⁸ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, carta 4, 16/ 01/ 1908, p. 52.

la crisis revolucionaria, y el renacimiento moral y cultural que mira hacia el futuro desde el reconocimiento de su pasado. Así lo va manifestando en los textos de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y, sobre todo, en “La utopía de América”, donde compara la cultura del Mediterráneo con la latinoamericana:

La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante⁹⁹.

En este ensayo escrito en 1925, el autor realiza una revisión de la historia mexicana a partir de la situación del presente (el de la posrevolución); sin ninguna opinión pesimista sobre el pasado colonial y a través de ese modelo geográfico (el Mediterráneo) explica el deseo de una civilización que integre la cultura, el arte y el desarrollo económico en una igualdad de valores y de clase social; así expresa el anhelo de su utopía:

Hoy, en medio del formidable desconcierto en que se agita la humanidad, sólo una luz unifica a muchos espíritus: la luz de una utopía, reducida, es verdad, a simples soluciones económicas por el momento, pero utopía al fin, donde se vislumbra la única esperanza de paz entre el infierno social que atravesamos todos¹⁰⁰.

Para realizar esta utopía es necesario educar al pueblo dentro del área de las humanidades, aprovechar su lenguaje, su expresión nativa y su capacidad artística para que prospere en su porvenir.

En el ambiente periodístico y literario en que transita, Henríquez Ureña mira también en la cultura griega los preceptos para que los escritores evolucionen en su pensamiento y creación, como dice García Morales: “Henríquez Ureña ve en ella (la literatura clásica) la forma más perfecta de expresión, la más propia de México, la que los autores modernos deben continuar”¹⁰¹. Así, para Diony Durán, el autor de *Ensayos críticos* acude a Grecia “porque está llena de las condicionantes de un programa que sólo tiene sentido cuando se remite a la circunstancia hispanoamericana”¹⁰².

Ya en el ensayo “Genus Platonis” sobre la poesía de Alfonso Reyes, el escritor dominicano destaca el clasicismo en la literatura mexicana:

⁹⁹ Henríquez Ureña, en sus *Ensayos...*, p. 270.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 270-271.

¹⁰¹ García Morales, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰² Durán, *op. cit.*, p. 196.

...cabe señalar, en Gutiérrez Nájera, el temperamento horaciano..., por el templado sensualismo, ya irónico con tendencias epicúreas, por la insinuante gracia de la forma: Manuel José Othón se acerca al temperamento virgiliano, sereno en la contemplación de la naturaleza, rico de visión, rico también de *pathos* y perfecto en la cálida *junctura* de la expresión poética¹⁰³.

De ese modo, cuanto señala con el propósito de exponer el modo en que ha evolucionado su discípulo como poeta concierne también a la poesía mexicana, que hereda sus presupuestos clásicos en una expresión particular del platonismo. El ensayista descubre el temperamento platónico de Reyes en su estética del verso: “El temperamento de amante platónico es el fogoso que llega a dominarse y a adquirir la disciplina del sentimiento”¹⁰⁴. Diony Durán ha precisado la visión literaria que Henríquez Ureña tiene de ese pensamiento griego:

Piensa que la mayor influencia platónica en la Edad Moderna no se produce en la filosofía sino en la literatura, y es especialmente la facultad que advierte en el hombre para poder lograr un compendio de virtudes cardinales para la creación, lo que interesa a su punto de vista¹⁰⁵.

Esta experiencia de estudiar a los clásicos reafirmó de alguna manera la amistad entre los miembros de la Sociedad de Conferencias, pero en particular entre Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Como dice García Morales: “Grecia fue toda una experiencia en la que nació la amistad entre Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, tan decisiva para la vida de ambos”¹⁰⁶; así como también con Antonio Caso, fundador del Ateneo de la Juventud, al que se hará referencia de inmediato.

Ateneo de la Juventud

Después de haber impartido un curso de conferencias sobre la filosofía positivista, a solicitud de la Escuela Preparatoria, Antonio Caso propone crear el Ateneo de la Juventud. El acto inaugural se lleva a cabo el 28 de octubre de 1909 en el Salón de Actos de la Escuela de Jurisprudencia de la Universidad de México. Con el objeto de

¹⁰³ Henríquez Ureña, “Genus Platonis”, en Roggiano, *Pedro Henríquez Ureña en México...*, pp. 70-71.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 72. A la par que escribe “Genus Platonis”, el ensayista lee a Platón. En una carta se excusa de abandonar la “Disertación platónica”, el manuscrito que dio origen a aquel ensayo: “He leído varias cosas de los tres primeros cuadernos y casi todo el 4º, en el cual he hallado mucho material; pero Platón me ha ocupado la mayor parte de los ocios”. En Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, carta 1bis, 16-17/ 10/ 1907, p. 45.

¹⁰⁵ Durán, *op. cit.*, pp. 197-198.

¹⁰⁶ García Morales, *op. cit.*, p. 74.

celebrar el primer centenario de la Independencia, se organiza luego una serie de conferencias semanalmente, sobre distintos temas de filosofía y literatura hispanoamericana.¹⁰⁷ Henríquez Ureña define así al Ateneo, en carta dirigida a Reyes:

...el Ateneo ha sido al fin literario y filosófico, y los abogados, médicos y matemáticos han resultado un peso sobre él [...] El Ateneo quiso organizar debates jurídicos y no pudo. Hizo lecturas literarias y filosóficas [...] El ejemplo de México lo llevó Max a La Habana y fundó la Sociedad de Conferencias con el admirable Jesús Castellanos¹⁰⁸.

Se le ha querido también definir al Ateneo de la Juventud como el rechazo a la doctrina positivista en la que se habían educado la mayoría de sus miembros, quienes habían descubierto nuevas lecturas de los clásicos y del pensamiento moderno: Schopenhauer, Nietzsche, Boutroux, Spencer, Mill, Bergson. Según Leopoldo Zea, Vasconcelos y Antonio Caso son los filósofos del Ateneo de la Juventud, quienes “buscaban filosofías más humanas para enfrentarlas al caduco positivismo”¹⁰⁹.

Al hablar sobre esta generación, Henríquez Ureña define la filosofía a la que aspiraban:

Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía era demasiado sistemática, demasiado definitiva para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio [...] a Nietzsche. Descubrimos a Bergson, a Boutroux, a James, a Croce. Y en la literatura no nos confinamos dentro de la Francia Moderna. Leíamos a los griegos, que fueron nuestra pasión. Ensayamos la literatura inglesa¹¹⁰.

El propósito era fundar una universidad propia para preparar con estos ideales a la nueva generación de estudiantes. En el año del Centenario de la Independencia, Justo Sierra crea la Escuela de Altos Estudios, integrándola con las Profesionales, y en una sola institución semiautónoma la nombra Universidad Nacional de México. Para

¹⁰⁷ Antonio Caso discurre sobre Eugenio María de Hostos; José Vasconcelos habla de Gabino Barreda; Henríquez Ureña, de Rodó; González Peña, de Fernández de Lizardi; José Escofet, sobre Sor Juana Inés de la Cruz, y Alfonso Reyes, sobre Manuel José Othón.

¹⁰⁸ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, carta 46, 29/ 10/1913, p. 226.

¹⁰⁹ Leopoldo Zea, *La filosofía en México*. t. I., vol. 17, México, Biblioteca mínima mexicana, 1955, p. 58.

¹¹⁰ Henríquez Ureña, “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”, en *Obra crítica*, p. 610. Véase también la edición de *Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales*, La Habana (posterior a 1924), pp. 114-115.

Reyes, “lo que se fundó fue una junta coordinadora entre las diversas facultades ya existentes... No ofrecía programa definido; no contaba con profesorado propio”¹¹¹.

Con el derrocamiento del régimen porfirista, la Universidad carecía de planes de estudios para formar una carrera y planta de profesores; los diputados del antiguo régimen y los maestros positivistas creían absurdo educar a un pueblo desde la clase aristocrática. Según Henríquez Ureña: “En torno a ella se formaron leyendas: las enseñanzas eran abstrusas; la concurrencia, mínima; las retribuciones, fabulosas; no se hablaba en castellano, sino en inglés, en latín, en hebreo”¹¹². Había, pues, cierta resistencia para rescatar la cultura de este país en plena crisis política, pues al recurrir a la ayuda del espíritu griego era necesario aproximarla al mundo occidental, según insistía Alfonso Reyes: “La pasión literaria se templaba en el cultivo de Grecia, redescubría a España...; descubría a Inglaterra, se asomaba a Alemania, sin alejarse de la siempre amable y amada Francia”¹¹³. El grupo ateneísta deseaba continuar con la labor educativa de Justo Sierra; según Reyes: “Se quería volver un poco a las lenguas clásicas y un mucho al castellano; se buscaban las tradiciones formativas, constructivas de nuestra civilización y de nuestro ser nacional”¹¹⁴. Además de las reuniones nocturnas para estudiar la filosofía moderna, Antonio Caso organizaba cursos gratuitos en la Universidad sobre filosofía; fue el iniciador de este tipo de cursos libres y gratuitos, que permitían a los demás miembros del Ateneo “poseionarse de la Escuela de Altos Estudios”¹¹⁵.

Así, surge el interés de crear una institución más cercana a las posibilidades del pueblo. Según Henríquez Ureña:

En 1910, por iniciativa mía y de Pedro González Blanco, se fundó la Universidad Popular [...] Esta obra será la mejor del Ateneo. La Universidad Nacional no ha organizado su extensión, a pesar de proyectos, y nosotros hemos iniciado este movimiento en México¹¹⁶.

La Universidad Popular fue fundada el 13 de diciembre de 1912, institución que iba a buscar al pueblo en sus talleres y en sus centros, para llevar, a quienes no podían costearse estudios superiores ni tenían tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos ya

¹¹¹ *Ibid.*, p. 210

¹¹² Henríquez Ureña, “La cultura de las humanidades”, en *op. cit.*, pp. 595-596.

¹¹³ Reyes, “Pasado inmediato”, en *op. cit.*, p. 211.

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁵ *Loc. cit.*

¹¹⁶ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, carta 46, México, 29/ 10/1913, p. 227.

indispensables que no cabían, sin embargo, en los programas de las primarias¹¹⁷.

Posteriormente se crea la Facultad de Humanidades, que pese al golpe político de Victoriano Huerta en 1913, continúa su labor con la nueva orientación del director de Altos Estudios, Ezequiel Chávez, que crea junto con los jóvenes aquella Facultad de carácter gratuita “para el público y para el Estado”. Por primera vez se oyen los nombres de asignaturas como Estética, Ciencia de la Educación, Literatura Inglesa, Lengua y literatura Españolas, Literatura francesa. De allí surgen también una nueva generación de estudiantes: Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint, Vázquez del Mercado y Xavier de Icaza¹¹⁸.

En este ambiente literario y educativo, Henríquez Ureña continúa con la esperanza de que “el milagro griego” se realice en la formación de jóvenes y de la fundación de escuelas. Al crearse el Ateneo de la Juventud, este grupo se inicia con una propuesta crítica sobre los asuntos jurídicos del país, y posteriormente con el análisis de la filosofía y la literatura hispanoamericana, para enseguida cumplir con la misión educativa del país, siguiendo el lema de Justo Sierra, al crearse la Universidad Popular: “La Ciencia protege a la Patria”. El Ateneo de la Juventud ha renovado el mundo de la filosofía, el estilo de hacer literatura y la enseñanza de las humanidades tras el movimiento de la Revolución Mexicana.

Según Samuel Ramos, la obra cultural del Ateneo de la Juventud “debe entenderse contra la desmoralización de la época porfirista [...] No era el Ateneo un cenáculo aislado del mundo; su programa era renovar y extender la cultura”¹¹⁹. Como un movimiento que se adelanta un año a la Revolución Mexicana, el Ateneo criticará las diversas expresiones culturales del porfirismo. En la activa participación de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Julio Torri, Julio Acevedo, Enrique González Martínez y Martín Luis Guzmán, imbuidos en la cultura griega, había “una intención común: la moralización. Esto equivale a decir que se trataba de levantar por todos lados la calidad espiritual del mexicano”¹²⁰.

Liliana Weinberg, en cuanto al estilo de escribir de este grupo, afirma:

¹¹⁷ Reyes, *op. cit.*, p. 212

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 214-215.

¹¹⁹ Samuel Ramos. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Espasa-Calpe, 1986 (Austral, 1080), p. 77.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 78.

En México, el Ateneo de la Juventud emprenderá nuevas experimentaciones formales en la prosa, siguiendo además un proceso que se anunciaba ya desde fines del XIX: el surgimiento del periodismo cultural y de la crítica de arte, aligerado de las demandas eléctricas del liberalismo, que habían acallado el gran estallido romántico. Volver al ensayo como herramienta de interpretación, convertido ahora, después de Nietzsche, en una forma de indagación de las formaciones artísticas y culturales y en crítica de los valores¹²¹.

De esta forma observamos que el Ateneo de la Juventud no sólo aparece como un movimiento intelectual, cultural y educativo, sino que también manifiesta una renovación en la literatura y la filosofía, como veremos en la prosa literaria de Henríquez Ureña y en los ideales de la cultura griega que influían en su poesía, teatro y ensayo.

¹²¹ Weinberg, *op. cit.*, p.288.

Capítulo II

Lectura e intertextualidad del platonismo y la tragedia griega

El acto de leer un texto literario implica, además del esfuerzo intelectual, cuestionarse qué tipo de literatura debe leerse en una determinada situación social; qué libros son, por un lado, impuestos por un programa escolarizado y, por el otro, recomendados por el lector adiestrado en el conocimiento de la cultura de las humanidades. Conforme al nivel educativo de un país, la voluntad del maestro tendrá el juicio de ampliar el horizonte cultural para renovar la calidad de la enseñanza literaria, enfocada al espíritu crítico del joven estudiante.

De este modo se comprenderá la actitud de Henríquez Ureña como lector de libros del mundo grecolatino frente a la escuela positivista, de los escritores modernos que habían asimilado la cultura clásica para la creación de su obra y de los helenistas anglosajones. Ya en sus *Poesías juveniles* (1949), el poeta dominicano se manifiesta desde un mundo de ensoñación para valorar una ópera, la personalidad de un familiar, de un político liberal, de un escritor o un amigo suyo. Pero como dice José Carlos Mariátegui, el oficio de crítico de Henríquez Ureña no sólo se basa en la intuición para juzgar una obra, sino en la formación intelectual que había realizado desde su adolescencia, en la investigación literaria y en la enseñanza de ese conocimiento a las generaciones jóvenes¹²². La actitud del escritor dominicano ha mostrado una realidad dentro del mundo de ensoñación, a la manera platónica, del mundo de las ideas; no escatima la realidad exterior sino que la representa desde su punto de vista intelectual y cultural. Así, en este capítulo expondremos las lecturas que ha realizado desde su adolescencia y juventud a través del registro de títulos que he rescatado de la correspondencia con Alfonso Reyes, de sus *Memorias y Diario*.

¹²² Para José Carlos Mariátegui: “En Henríquez Ureña se combinan la disciplina y la mesura del crítico estudioso y erudito con la inquietud y la comprensión del animador que, exento de toda ambición directiva, alienta la esperanza y las tentativas de las generaciones jóvenes. Henríquez Ureña sabe todo lo que valen el aprendizaje escrupuloso, la investigación atenta, los instrumentos y métodos de trabajo de una cultura acendrada; pero aprecia igualmente, el valor creativo y dinámico del impulso juvenil, de la protesta antiacadémica y de la afirmación beligerante”. José Carlos Mariátegui, “*Seis ensayos en busca de nuestra expresión* por Pedro Henríquez Ureña”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos...*, p. 728. Liliana Weinberg, por su parte, reconoce la actitud crítica de PHU que abarca los tres campos del concomitamiento crítico: el espacio, tiempo y cultura: “El ensayo se nos muestra así también como crítica: prosa de ideas y reconfiguración de genealogías y tradiciones de pensamiento”. Liliana Weinberg. *Situación del ensayo*. México, UNAM-CCyDEL, 2006 (Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 1), p. 74.

Es preciso señalar que el material epistolar de Henríquez Ureña y Reyes nos permite analizar la presencia de textos leídos previamente por ellos y que se insertan en la escritura inmediata del remitente; asimismo, la recepción, por parte del destinatario, de lecturas como el *Ariel* de Rodó y *El origen de la tragedia* de Nietzsche, o el hipertexto del poema “Imitación d’annunziana”.

De esta manera se comprende analizar textos de ambos escritores desde esta función intertextual a partir de las frases que emplean para comunicar una idea de acuerdo al espacio y tiempo de su lectura de libros y escritura de cartas. Se interpretará este tipo de relación de textos leídos de la cultura clásica en función de la organización de frases, títulos, referencias y experiencias de lecturas, manifestada en los propios relatos epistolares y autobiográficos, así como también se comprenderá la forma de pensar de cada remitente en función con el destinatario.

Lecturas previas

En el grupo de la revista *Savia Moderna* Alfonso Reyes coincide con Henríquez Ureña en 1906; así se inicia una gran amistad y un largo tiempo de diálogo a través de cartas –que, como es su fin, habrían de sustituir el distanciamiento espacial entre ambos-, hasta que fue truncada por la muerte del segundo en 1946. José Luis Martínez, que editó su *Correspondencia I 1907-1914*¹²³, destaca la amenidad de las cartas, porque “cuentan siempre algo y lo cuentan bien”, con los convencionalismos que debe llevar este tipo de textos; además, transmiten la descripción de actividades y lecturas, la opinión de personas que valían la pena y la noticia de acontecimientos y movimientos culturales. Martínez afirma que leer las cartas de Henríquez Ureña:

es como leer sus ensayos o estudios, aunque en lugar de la unidad exista la variedad de materias. Raras son sus caídas o incongruencias y, sólo ocasionalmente, consiente alguna destemplanza, designaciones coloquiales o salidas de tono que

¹²³ Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. *Correspondencia I 1907-1914*. Prólogo de José Luis Martínez. México, FCE, 1986. El material, hasta ahora completo, de la correspondencia entre AR y PHU fue recopilado por Juan Jacobo de Lara y apareció publicada en tres volúmenes, con el título de *Epistolario íntimo*, en la editorial Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, con pies de imprenta de 1981 y 1983. Pero José Luis Martínez ya había reunido el primer material desde 1977, con el rescate de las cartas que escribiera Reyes a Henríquez Ureña en el archivo de Santo Domingo, que resguardaban Emilio Rodríguez Demorizi y De Lara, y de las cartas que escribiera el escritor dominicano a Reyes, en el archivo de la Capilla Alfonsina, al cuidado de Alicia Reyes en México. Martínez, en su prólogo, cuenta la historia de su laboriosa edición y lamenta que la recopilación del epistolario llevada a cabo por el investigador De Lara no se haya realizado cuidadosamente: “La edición dominicana es una selección que a menudo omite los pasajes eruditos o difíciles y el aparato de notas mínimo. A pesar de estas limitaciones, se hizo la edición dominicana, y México debía aún este reconocimiento a Alfonso Reyes, y a Pedro Henríquez Ureña en el centenario de su nacimiento (en 1984)”, pp. 33-34.

hubiera excluido de sus escritos públicos¹²⁴.

Este material de correspondencia sirve para ampliar el conocimiento de la personalidad de ambos personajes que fueron testigos y partícipes de los proyectos culturales —como la creación de *Savia Moderna*, su colaboración en la *Revista Moderna de México* (hasta su desaparición en 1911) y en la revista *Nosotros* (1912-1914), la creación de la Sociedad de Conferencias y el Ateneo de la Juventud— que enriquecieron la vida intelectual del siglo XX mexicano. Martínez relata así el papel de Henríquez Ureña y Reyes como ateneístas en la vida pública:

La acción renovadora, la constitución del grupo y las actividades públicas más importantes ocurrieron en la primera de estas secciones temporales, de 1907 a finales de 1910, durante el fin del porfiriato. De lo que se hizo después, la Universidad Popular fue un intento por seguir la oleada democrática del maderismo; el reforzamiento y renovación del profesorado de la Escuela de Altos Estudios y de la Preparatoria, fue un esfuerzo por dar permanencia a la renovación intelectual, y el ciclo de conferencias de fines de 1913 será el último canto del cisne ateneísta¹²⁵.

El maestro Henríquez Ureña y el estudiante preparatoriano Alfonso Reyes viven el gran momento de la moda griega que se difunde a través de los estudios de los helenistas anglosajones y de las producciones del teatro neoyorquino; así como también con el programa de lecturas que ellos mismos realizan en la Sociedad de Conferencias y el Ateneo de la Juventud. En cuanto a las cartas de ambos escritores, procuro identificar los comentarios y recomendaciones de textos grecolatinos, la definición que aportan sobre la tragedia griega, el coro griego y el concepto de lo dionisiaco y lo apolíneo.

El escritor no sólo se define por lo que escribe sino también por una serie de lecturas que ha llevado a cabo desde su adolescencia hasta la madurez. Comparte toda esa experiencia literaria con los estudiantes y amigos de generación. Henríquez Ureña —según las palabras de Alfonso Reyes— era el Sócrates del Ateneo de la Juventud.

De este modo es posible ver que antes de su llegada a México, el ensayista dominicano se había dedicado a leer no solamente la literatura hispanoamericana, sino también la escrita en otros idiomas. José Luis Martínez resume así esta etapa de su formación literaria:

Había hecho ya el bachillerato, parecía haberlo leído todo y tenía una férrea disciplina personal. Había pasado tres años y medio en

¹²⁴ José Luis Martínez, “Introducción 1907-1914”, en Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 29.

Nueva York, de los diecisiete a los veinte años y a pesar del trabajo agobiador que debió tomar para subsistir en el último periodo, dominó el inglés, asistió a teatros y conciertos e hizo abundantes lecturas. En su educación dominicana y posteriormente, además, había aprendido latín, tenía nociones de griego y sabía francés e italiano¹²⁶.

La escritura de sus cartas muestra una enumeración de ideas sobre la formación intelectual de la juventud, pues es la etapa en que mejor se aprovecha la energía y el entusiasmo para aprender a cultivarse espiritualmente. Por eso, le escribe a Reyes sobre el desarrollo del programa de lecturas clásicas, la lucha contra el positivismo que pretende implantarse en las escuelas públicas, la compra de libros, los conceptos de tragedia griega, las tertulias, las novedades literarias, los estrenos teatrales y el problema político del país, en que se ven implicados los intelectuales con la candidatura de Porfirio Díaz, la revolución maderista y la Decena Trágica¹²⁷.

De esta *Correspondencia I 1907-1914*, he rescatado una serie de títulos que confirman la actitud de Henríquez Ureña como un lector preocupado por orientar a su discípulo Alfonso Reyes, porque le recomienda, le sugiere y ordena que lea determinados libros sobre la cultura grecolatina, la tragedia griega y la estética. Los comentarios de textos literarios son un estímulo para que prosiga en la corrección de la escritura y tenga suficientes referencias sobre cultura clásica.

Esta erudición del escritor dominicano mantiene una evolución activa para expresar ideas más concretas y educar a su destinatario. Además de citar autores, hace buen uso del lenguaje en español, en ocasiones, de manera coloquial, utilizando algún anglicismo o italianismo. Comparte su sabiduría, no presume de su erudición ni es especialista en alguna literatura en particular, sino que abarca una cultura universal pero centrándose en los asuntos particulares de la sociedad.

En este exilio imaginario, pero no ausente de la realidad que lo circunda, Henríquez Ureña ha transmitido su experiencia de lectura y la situación en que se halla

¹²⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁷ José Luis Martínez delimita el gran conjunto de cartas que edita a través de estos acontecimientos políticos: “El período 1907-1914 que abarca este primer tramo de las cartas se divide, tanto en lo intelectual como en lo político, en tres secciones. La primera comprende cuatro años y es la más extensa, el fin del porfiriato con la apoteosis de las fiestas del Centenario, y va de 1907 a finales de 1910, cuando se inicia la revolución maderista. La segunda comprende la Revolución, el triunfo y la presidencia de Madero, el cuartelazo y el asesinato del presidente, y va de fines de 1910 a principios de 1913. Ya la tercera comprende el régimen huertista, la desbandada de los maderistas y su participación en la Revolución, el movimiento constitucionalista, la ocupación de Veracruz, la derrota y huida de Huerta y el estallido de la primera Guerra Mundial, y va de principios de 1913 a fines de 1914”. *Ibid.*, pp. 28-29.

entre diversos tipos de textos como son la carta, el poema y el ensayo, porque en su material epistolar se menciona el origen de textos de creación como el soneto “Imitación d’annunziana”, que es un hipertexto de varios elementos textuales de neoplatonismo y de D’Annunzio, y el estudio “Disertación platónica”, la primera versión de “Genus Platonis”.

Esta visión particular lo comparte hacia un destinatario que le es fiel a su enseñanza; es decir, Alfonso Reyes, que era cinco años menor que él.

Cabe destacar, sin embargo, que el escritor mexicano poseía una cultura literaria admirable, como relata José Luis Martínez:

En 1906 Alfonso Reyes era un muchacho que comenzaba a escribir y que aprendía su oficio apresuradamente. Aun niño, en Monterrey había pasado pronto de las colecciones de cuentos clásicos a las primeras lecturas 'serias' en los libros que encuentra en la biblioteca de su padre: el *Quijote*, las novelas de Víctor Hugo, la divina comedia, el *Orlando furioso*, los *Cantares* de Heine, Espronceda y los *Episodios nacionales* de Galdós. En el liceo Francés de México debió recibir las bases del francés, y luego aprenderá el inglés, para leer a Wilde, y cuanto puede del italiano, para leer a D’Annunzio. Ya muchacho leerá muchos otros poetas: Darío, Nervo, Othón, Urbina y los parnasianos franceses. Cuando, ya preparatoriano en la ciudad de México, conoce al grupo de *Savia Moderna* y a Pedro Henríquez Ureña, emprende en firme el aprendizaje que no tiene término del intelectual y del poeta¹²⁸.

Así, Reyes muestra esta experiencia en la escritura de sus cartas, recreando imágenes poéticas de otras lecturas en relación con el ambiente en que se sitúa. Porque además de las lecturas que menciona Martínez, en las cartas del escritor mexicano se alude a textos de Goethe y Flaubert y de otros autores recomendados por Henríquez Ureña, que le servirán como fuentes para escribir “Las tres *Electras* del teatro ateniense”. Enseguida veremos cómo se manifiesta el lector implícito en la producción textual de ambos escritores.

“El viaje a Chapala”

Es posible identificar también el concepto amplio y restringido de intertextualidad en las cartas de Reyes y Henríquez Ureña, porque además de insertar una serie de citas o alusiones marcadas o precisas, sus comentarios y recreaciones

¹²⁸ *Ibid.*, p. 11

literarias se entrecruzan por la intención del remitente y la amplitud ideológica de cada texto. Los convencionalismos de una carta llegan a romperse por la forma de dirigirse a su destinatario. El remitente no solo muestra una intención comunicativa, sino también un contexto amplio de valores y situaciones en que se halla, porque existe una complicidad en el reconocimiento de lecturas derivadas de otros textos; es decir, lo que forma la relación de un texto anterior a otro, la hipertextualidad.

En la carta del 15 de septiembre de 1907, día en que se celebra la Independencia de México, Alfonso Reyes le cuenta a Henríquez Ureña su travesía de viaje en tren a Chapala, el ambiente campirano y la habitación rústica donde reside. Es decir, describe el lugar donde redacta su carta, con las dificultades que se le presentan, como cuando se le cae una vela encendida, encima del papel en que está escribiendo.

De este modo se comprende la visión romántica de un joven ilustrado que compara la vida con la experiencia de lectura, para dar mayor significación a su personalidad y al ambiente en que habita. Escribe Reyes: "Poco a poco los niños y las mujeres fueron llegando a llenar en el lago sus cántaros de barro y yo, sin *pose de erudito*, me acordé de aquel pasaje en que Werther ayuda a una campesina a cargar su cántaro rústico"¹²⁹. Esta primera carta que nos remite a una celebración nacional se convierte así en un hipertexto por la manera de reconocer una lectura precedente como la novela de Goethe, *Las cuitas del joven Werther*, en una transformación simple por rescatar una imagen de esta novela a una acción semejante. El yo de Reyes se identifica con el yo literario de Werther en un contexto campestre y patriótico. Adquiere una independencia ética y moral para relatar su experiencia, reflexionar sobre la igualdad de valores entre un joven ilustrado y la juventud campesina. Transmite el anhelo de una sociedad democrática; la buena moral será la conducta ideal para renovar la cultura de Estado.

La personalidad del remitente se mide con el tipo de educación que ha llevado y de la condición social a la que pertenece. De ahí radica el contexto de la lectura de estas cartas puesto que es imprescindible identificar el registro de la fecha y el lugar en que se escribe. Es posible advertir el retroceso social del país y la actitud del joven escritor en Chapala por la voluntad de superación personal al cultivarse a través de la lectura, en su exilio imaginario. Escribe Reyes refiriéndose a la novela de Flaubert: "Como supondrás aún no veo tu cuaderno, sólo he tenido tiempo de leer 3 o 4 capítulos de *Salambó*"¹³⁰.

¹²⁹ *Ibid.*, Carta 1, 15/09/1907, p. 44

¹³⁰ *Loc. cit.*

También es de advertir que aunque no se registran los títulos de la literatura clásica, Reyes concibe al mundo con base en el conocimiento del platonismo revelado en su voluntad de estilo. De esta forma, Henríquez Ureña ya había señalado en su ensayo “Genius platonis” sobre el temperamento platónico que había descubierto en la poesía de Reyes, manifestada como una evolución creativa en ascenso, en un “medio donde todo tiende al estancamiento”:

Alfonso Reyes, como buen platónico, es hombre de escuela, y si el público lo conoce en ese aspecto, es porque su amor a la templanza –tan temprano en él como en el *Cormides* de los diálogos- le ha despertado el afán de corrección, de perfeccionamiento constante, y le ha dotado de la prudencia necesaria para no lanzar ante el mundo (todavía) los gritos más espontáneos y limitarse a presentar en trasuntos y ficciones los paisajes de su jardín interior¹³¹.

La escritura de este ensayo, en su momento, fue interrumpida por la lectura previa de los diálogos de Platón y Henríquez Ureña le comparte esta experiencia con la escritura de la carta (del 16/17 de septiembre de 1907) y con el soneto “Imitación d’annunziana”, donde se presenta el animismo a través de la mirada del poeta en el lugar que habita: “Cuando en mi humilde casa, huésped caro,/ te torne a ver, si Cronos es propicio,/ verás cómo el mundano maleficio/ ahuyenta de mi espíritu, con raro,/ sutil influjo y paternal amparo,/ el sereno Platón”¹³².

En respuesta, Reyes le describe el asombro que le producen los crepúsculos de Chapala, con una imagen animista:

Fiel a mi paganismo me hallo del todo sobresaltado al igual que aquellos inocentes helenos que temían encontrarse con los dioses del campo por miedo a que se les acabara la vida. Pienso que quien tales cosas mira atrae la muerte sobre sí¹³³.

Esta alusión a la cultura antigua nos permite observar la actitud del narrador ante el crepúsculo que define su creencia pagana más allá de una religión católica. Este significado se reproduce a través de la figura del animismo, que da vida el paisaje exterior y el paisaje interior del narrador. La actitud del escritor manifiesta esta voluntad de estilo a partir de la descripción de ese asombro primitivo; es decir, vuelve a reconocer la cultura antigua a partir de esa visión del crepúsculo que sólo es perceptible

¹³¹ Henríquez Ureña, “Genius Platonis”, ensayo publicado en *Listín Diario de Santo Domingo* (1907), reproducido en Alfredo A. Roggiano. *Pedro Henríquez Ureña en México...*, p. 71.

¹³² Henríquez Ureña, *Poesías juveniles...*, p. 61.

¹³³ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 49.

a través de la mirada del narrador y funda así mismo una religión pagana de manera personal comparándola con la cultura helena. En la poesía de Borges aparece también esta visión crepuscular, porque anhela captar ese instante en que el sol se oculta en el atardecer momentos antes del anochecer. Es el objeto de su poesía, la magia de la palabra; como lo ilustra bien Jean Paul sobre la armonía en un elemento natural: “No debe girar lo maravilloso como una mariposa nocturna, ni como una del día, sino como una mariposa del crepúsculo”¹³⁴.

El animismo del pensamiento platónico consiste en identificar algún objeto o imagen de la naturaleza en relación al estado de ánimo del hombre. Para Walter Pater:

El animismo, esta tendencia a ver los movimientos de un alma similar a la nuestra en cada objeto, en cada circunstancia que nos da una impresión de potencia, es un estado de ánimo a cuyo ejemplo más simple se nos proporciona, por el hombre primitivo que adora, como un ser divino dotado de voluntad, la piedra meteórica que cae del cielo¹³⁵.

Pater explica la forma en que esa imagen primitiva y el estado de ánimo potencial sobreviven más sutilmente en “la cultura de Wordsworth y por un Shelley..., en el panteísmo de Goethe y en Schelling, que da a este panteísmo la forma de una teoría filosófica, platónica”. Por lo tanto, este “instinto animista era ciertamente un elemento natural de la constitución mental de Platón”¹³⁶.

El punto de vista de Reyes amplía esta idea sobre el asombro del crepúsculo de Chapala, manifiesta su estado espiritual desde la contemplación de un lugar común. El modo de decir del joven poeta atraviesa toda una cultura clásica para comparar el ambiente natural de Chapala, un lugar natural que a través de la mirada del escritor podemos apreciar desde un sentimiento panteísta del paisaje. Quizá el crepúsculo no sea más que un fenómeno natural que sólo la ciencia puede explicar. El punto de vista de Reyes nos muestra el fin de una jornada y el origen de un estado de ánimo y el modo de pensar sobre una cultura antigua; recupera asimismo el ambiente panteísta, recrea un mundo mítico de dioses que determinan el devenir de la existencia humana. Construye

¹³⁴ Jean Paul Richter. *Teorías estéticas*. Vol. XV. Traducción directa de Julián de Vargas. Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, 1884, p. 43.

¹³⁵ Walter Pater, *Plato and Platonism. A Series of Lectures*. London, MacMillan and Co., 1912. El autor escribe en su idioma original: “Animism, that tendency to locate the movements of a soul like our own in every object, almost in every circumstance, which impresses one with a sense of power, is a condition of mind, of which the simplest illustration is primitive man adoring, as a divine being endowed with will, the meteoric stone that came rushing from the sky”, p. 169. Véase también la edición en francés *Platon et platonisme*. Traduit de l’anglais par le Dr. S. Jankelevitch. París, Payot, 1923, p. 201.

¹³⁶ *Loc. cit.*

un propio cosmos particular con el antecedente cultural de la filosofía platónica. Reyes modifica el ambiente de esa cumbre de acuerdo a su cultura literaria, al pensamiento panteísta y a la situación en que se presenta: una adaptación social en un ambiente campestre y rústico. Pretende dar un significado a la vida con el sentido divino representado en la naturaleza del crepúsculo, que gobierna el espíritu del hombre, el que anuncia su destino¹³⁷.

Eje horizontal y eje vertical

En esta primera etapa de correspondencia, observamos la inquietud y el interés de Reyes por esmerarse a escribir y a cultivarse por medio de lecturas clásicas. Con un conocimiento previo de la cultura grecolatina, critica el libro de Nietzsche, *El origen de la tragedia griega*, y la serie de contradicciones del filósofo alemán acerca de lo apolíneo y lo dionisiaco. Asimismo, el escritor dominicano le recomienda una serie de lecturas sobre la antigüedad grecolatina y le reseña el programa de la Sociedad de Conferencias; por otra parte, espera la novedad de la publicación de *Ariel* de Rodó y le sugiere que lea el libro *Hombres e ideas de nuestro tiempo* (1907) del peruano Fernando García Calderón, quien se encargará después de escribir el prólogo a *Cuestiones estéticas*, volumen editado en 1910 y de nuevo en 1911.

Entre el diálogo de Reyes y Henríquez Ureña hay un lenguaje particular que los hace entender, convivir y compartir ideas; un entendimiento común entre el emisor y el destinatario sobre el tema de la formación del escritor y el proyecto de reforma juvenil; pero también –en el eje vertical– hay una búsqueda de lenguaje basado en la lectura de los clásicos griegos y en la visión del mundo que los rodea, una búsqueda panteísta como defensa contra el catolicismo mexicano, pues apelan a una fe pagana que los hace distintos a los demás.

Ellos registran voces, palabras y situaciones de otras personas allegadas y de las lecturas que realizan, pero estas manifestaciones lo expresan desde una forma clásica del lenguaje. Es en los personajes del pueblo donde se representa la voluntad de los dioses: la palabra, la belleza y el destino, porque el lenguaje es una manifestación

¹³⁷ Para José Luis Martínez: “La belleza de los crepúsculos de Chapala era un tópico popular y literario que celebraron numerosos poetas y, señaladamente, Luis G. Urbina en el soneto ‘En el lago’, del *Tríptico crepuscular*, fechado en Chapala, 1905, cuya primera estrofa dice: ‘Las aguas, con azul fosforescencia,/ reflejan el crepúsculo divino/ más tenue, más sutil, más cristalino/ bajo una luminosa transparencia’ así como en los dieciocho sonetos de *El poema del lago*, fechado en diciembre de 1906, del cual el decimotercero describe otra ‘Puesta de sol.’”, en “Introducción 1907-1914”, en Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 48-49.

colectiva y no es propiedad de ninguna clase social ni de determinada cultura sino de la humanidad.

Ambos utilizan el lenguaje a partir de la intención de sus cartas como solicitud, reclamo, felicitación o sugerencia, pero con la expresión sincera de su creencia pagana. Sin temor alguno, hablan de la existencia del hombre subordinado a la voluntad de los dioses y miran el mundo de las cosas por sus efectos más que encontrar el enigma de su creación.

Se distinguen por utilizar frases poco comunes en una cultura católica. Como le escribe Reyes a Henríquez Ureña sobre el uso de las notas: "Vi tu Marginalia, más bien dicho vi una Marginalia tuya con *tres notas!!!* ¡Perra costumbre! ¿Que tú necesites poner notas? No lo hagas o pierdes mi amistad, no lo hagas, por los dioses"¹³⁸. A lo que replica Henríquez Ureña:

...y que..., a fin de cuentas, yo he de poner notas marginales tan rara vez como Pater que sólo tiene dos o tres en *Plato* [...] Roguemos a los inmortales que nos lo concedan para saberlas poner o suprimir; y Phoibos Apolo, cantado por Homero y por Curtius, te perdone tu diatriba contra las notas marginales, provocada por el sentimental disgusto de que se te recomendara ponérselas a los versos¹³⁹.

Este sistema de vida aparece como resultado de una serie de lecturas que se comparten ante la dificultad de conseguir libros y comprarlos. Aun así, ambos escritores leen de manera autodidacta y están enterados de lo que sucede en el ambiente cultural del país y de la problemática del retroceso educativo e inmovilismo político. En este año de 1908 Reyes y Henríquez Ureña comentan libros que han leído, como *El origen de la tragedia* de Nietzsche y otros de especialistas de la cultura helénica, como Wilamowitz-Möllendorff. En este año, también Reyes escribirá "Las tres *Electras* del teatro ateniense" que no es otra cosa que un ensayo basado en la experiencia lectora manifestada en esta correspondencia de los años 1907 y 1908¹⁴⁰.

¹³⁸ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 21/01/1908, p. 60.

¹³⁹ *Ibid.*, 24/01/1908, p. 63

¹⁴⁰ Se presenta el siguiente itinerario de la serie de lecturas que menciona PHU entre los textos del libro *Correspondencia I 1907-1914*: el 16/17 de septiembre de 1907, le relata a AR la experiencia de haber leído a Garcilaso de la Vega y a Platón en una hacienda pulquera del Estado de México, junto con Fernando Galván (p. 47); en la carta del 17 de enero de 1908, le recomienda leer "Los jóvenes de Platón", de Hipólito Taine, texto escrito en 1855 e incluido en los *Essais de Critique et d'Histoire*, cuando el filósofo "tenía 25 años y estaba escrito con *amore*" (p. 58); el 31 de enero de 1908, le ordena que lea las *Bacantes* de Eurípides, *Las aves* de Aristófanes y una obra imprescindible: *Teorías estéticas* de Jean-Paul Richter; le describe el programa de 40 lecturas para la Sociedad de Conferencias, entre las cuales se encuentran textos de Hesíodo, nueve diálogos de Platón (*La República*, las *Leyes*, *Fedro*, *Fedón*,

Enrique Krauze coincide con la crítica Diony Durán, al pensar que Henríquez Ureña, como un viajante y conocedor de otros horizontes y perspectivas:

Sabe que el nuevo humanismo alemán desde Lessing hasta Wilamowitz Moellendorf se ha acercado al pasado clásico con un espíritu de comprensión, buscando rescatar en sus propios términos la historia y la sociedad, la lengua y el arte. Ha traducido a Walter Pater y sabe que esa matriz ha influido en España y en Inglaterra. Si había que empezar desde el origen había que leer a los griegos¹⁴¹.

Además de los autores que menciona Krauze, habría que destacar a Gilbert Murray, Karl Otfried Müller y Nietzsche; de los cuales, los dos últimos serán consultados por Reyes para su ensayo "Las tres *Electras*..."; sin embargo, el joven ensayista mexicano ha realizado también una serie de lecturas previas para la escritura

Protágoras, Gorgias, Parménides, Timeo, Teeto, Critias...), seis tragedias y dos comedias; los comentarios y ensayos de Karl Otfried Müller, Gilbert Murray, Henri Ouvré, Walter Pater, Michel Bréal y John Ruskin (p. 75); le hace saber que él posee la *Antología griega* de Meleagro de Gádara respecto a la conferencia que prepara Reyes: "La poesía lírica" (*Loc. cit.*); para el programa de las conferencias tiene el proyecto de realizar una selección de los estilos de la poesía lírica de Grecia: y descarta la posibilidad de incluir la poesía bucólica; además "...hemos suprimido a Hesíodo, la historia, la oratoria, la comedia postaristofánica, la filosofía epicúrea y estoica. ¿Por qué no suprimir la poesía decadente? También hemos suprimido las ciencias y la vida ciudadana" (*Loc. cit.*); clasifica las corrientes de la literatura griega antigua: "Había cierta razón en colocar la tragedia a seguidas de la epopeya homérica: la aparente relación de espíritu y asuntos. El teatro (en el siglo V), el Partenón (en la segunda mitad del V) y Platón (que inicia el V y se desarrolla en el IV) son los grandes florecimientos del Imperio ateniense de Cox, inspirado al parecer en el capítulo de 'Atenas' del tomo III de Müller" (*Loc. cit.*). En la carta del 3 de febrero de 1908, le comenta que Genaro Fernández Mac Gregor ha comprado la *Iliada* de Leconte de Lisle y que "al fin confesó que leía *De Madrid a Nápoles*" (p. 82); también, que realizó una compra: *Literatura griega* de Croiset y *Faoniada* de Safo, "un timo italiano de traducción de Safo, con rutas eruditas, aunque ninguna en griego: todas las poesías son 'A Faón' y a los dioses...", (p. 84), en una edición de hace un siglo; además, el 13 de mayo de 1911, desde Santiago de Cuba, le escribe que "El desarrollo del espíritu griego" de Wilamowitz-Möllendorff figura "en una enorme obra inglesa que tiene mi padre, que se intitula *A Historians' History of the World*. Esta obra consiste en narraciones sacadas de todos los principales historiadores; sobre cada época, suceso o personajes, se copia lo más notable que de ello se haya escrito. El segundo volumen relativo a Grecia, donde figura lo de Wilamowitz, está hecho con retazos (zurcidos por un editor, es decir, director) de Xenofonte, Tucídides, Plutarco, Platón, Diódoro Sículo, Pausanias, Arriano, Otfried Müller, Grote, Curtius, Schlosser, Niebuhr, Thirlwall, Droysen, Pöhlmann, y otros muchos, antiguos y modernos" (p. 175). En la carta de 11 de enero de 1909, le pide a Reyes el poema que había escrito para la celebración del nacimiento de Dionisio: "Coro de sátiros en el bosque", fechado el 24 de diciembre de 1908: "Es necesario que me remitas ya el "Coro de sátiros" (creo que deben ser sátiros, pues fauno es un término romano ambiguo, que abarca sátiros y panidas" (p. 118). El 18 de enero de 1909, le comenta de José Juan Tablada, quien "no sabía quién era Walter Pater" pero que le recomendó a PHU que leyese *Apolo. Historia general de las artes plásticas* de Salomón Reinach y le informa que para la revista, dirigida entonces por Carlos González Peña, *Teatro y música*, planea escribir "Sir Henri Irving y el espíritu griego" (pp. 126-127). El 9 de febrero de 1909, le solicita que consiga en París "la *Electra* de Hugo von Hoffmannsthal, traducida ya al francés y representada por Antoine o L'OEvre..." (p. 139). El 11 de abril de 1911, le encarga a Reyes, desde Santiago de Cuba, que recoja, entre los libros prestados a José Vasconcelos: "Apolo" de Wilamowitz-Möllendorff y *Diálogos de amor* de León Hebreo -como había señalado en el capítulo II, esta fuente fue consultada por PHU. Reyes, en la carta del 6 de mayo, le comenta que traduce a Walter Pater y que Julio Torri a Oscar Wilde.

¹⁴¹ Enrique Krauze, "El crítico errante: Pedro Henríquez Ureña", en Henríquez Ureña, *Ensayos...*, p. 901.

de su texto, como *Historia de Grecia* de Ernst Curtius¹⁴² y *La venganza de Agamenón* de Hernán Pérez de Oliva. Porque para José Luis Martínez: “El estudio de Grecia se manifestará en el brillante ensayo sobre las *Electras*, y en los ambientes de sus poemas, y la semilla, inerte por muchos años, florecerá en sus panoramas y estudios de madurez”¹⁴³.

Reyes no sólo se instruye sino que complementa sus lecturas previas con los nuevos conocimientos que va adquiriendo a partir de las sugerencias de Henríquez Ureña; las cartas recibidas son una orientación sobre su formación literaria. Tiene la libertad de elegir los textos recomendados y discutirlos, como sucede con el libro de Nietzsche, que pareciera ser el filósofo alemán de mayor autoridad de la época, pero Reyes critica también sus contradicciones sobre lo apolíneo y dionisiaco y sobre el coro griego, puesto que el joven mexicano ha basado sus argumentos con otros especialistas menos leídos por la generación modernista. Es decir, los libros consultados de ambos escritores provenían de su biblioteca familiar. Henríquez Ureña se enteraba de la cultura helénica por los libros que le enviaba su padre desde Europa y Alfonso Reyes, de la biblioteca de don Bernardo Reyes en Monterrey¹⁴⁴. Esta experiencia particular de lecturas es una forma contestataria contra la enseñanza oficial positivista desde la intimidad del escritor¹⁴⁵.

José Vasconcelos relata cómo eran las sesiones de lecturas en el grupo del Ateneo, mostrando así la dificultad de recurrir a textos de lengua inglesa y a la filosofía de Kant:

Por su iniciativa (de Antonio Caso) entró a nuestro círculo demasiado abstracto, la moda de Walter Pater. Su libro dedicado al platonismo durante mucho tiempo nos condujo a través de los diálogos. Leíamos éstas en edición inglesa de Jewett. En la biblioteca de Caso o en la casa de Alfonso Reyes, circundados de libros y estampas célebres, disparatábamos sobre todos los temas del mundo. Preocupados, sin embargo, de poner en orden a nuestro divagar y buscando bases distintas de las comtianas, emprendimos, la lectura comentada de Kant. No logramos pasar de la *Crítica de*

¹⁴² Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 21/01/1908, p. 59.

¹⁴³ Martínez, “Introducción 1907-1914”, en *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁴ Este conjunto de lecturas es un testimonio de lo que fue el propósito del grupo de pensadores antipositivistas, desde la creación de la Sociedad de Conferencias y el Ateneo de la Juventud; como le escribe Henríquez Ureña el 29 de octubre de 1913: “En 1907, junto con el estudio de Grecia, surgió el estudio de la filosofía y la destrucción del positivismo”, en Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, carta 46, 29/10/1913, p. 225.

¹⁴⁵ La mención de autores grecolatinos y helenistas anglosajones aparece en los días de la manifestación de estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria contra la educación católica. Véase *Ibid.*, 17 y 24 de febrero de 1908, pp. 92-98; también el “Capítulo III” de esta tesis sobre el asunto de la defensa de Gabino Barreda y la protesta contra el doctor Vázquez Gómez de la Compañía de Jesús.

la razón, pero leímos ésta párrafo a párrafo deteniéndonos a veces en un renglón. Luego, como descanso y recreo de la tarea formal, leíamos colectivamente *El Banquete* o el *Fedro*. Llevé por primera vez a estas sesiones un doble volumen de diálogos de Yajnavalki y sermones de Buda en la edición inglesa de Max Müller por entonces reciente¹⁴⁶.

El propio Henríquez Ureña, en la entrada del 29 de marzo de 1910, de su “Diario”, comenta que en la casa de Antonio Caso leerán él y Vasconcelos (así como también Alfonso Reyes y Alfonso Cravioto) “la *Crítica de la Razón Pura*, dos veces por semana, teoría del conocimiento de Kant”¹⁴⁷.

El Ateneo de la Juventud fue también el grupo que creó una nueva manera de leer a los clásicos, como un rito de iniciación para futuros lectores. Existía la libertad solitaria para exiliarse en el mundo imaginario de libros más allá de la tarea obligada de leer textos del programa escolar positivista. El ideal para ese grupo no se limitaba al conocimiento de una especialidad sino a la creación integral de distintos saberes, con la influencia de verdaderos libros que formaran el espíritu de la juventud. Como dice Vasconcelos refiriéndose a la cultura pagana y católica a través de un intelectual español:

Mis colegas se dejaban llevar de la afición erudita. Y menos malo que la erudición de entonces estuvo dominada por la figura grande de Menéndez y Pelayo. Todos releíamos su *Historia de las ideas estéticas* y los *Heterodoxos*...¹⁴⁸

En presencia física, la labor del ateneísta dominicano fue invaluable en su primer periodo de estancia en la ciudad de México; así lo plantea Enrique Krauze:

Entre 1907 y 1914, Henríquez Ureña fue el centro de un movimiento que abrió y transformó la vida intelectual mexicana por lo menos en tres direcciones: influyó en la juventud induciendo nuevas corrientes filosóficas opuestas al positivismo, renovó el gusto literario y reintrodujo las humanidades a los currícula académicos¹⁴⁹.

Krauze, al coincidir también con Mariátegui, comenta sobre la doble vocación que llevó a cabo el humanista dominicano, el magisterio y la crítica:

Las generaciones se distinguen unas de otras por sus lecturas, en

¹⁴⁶ José Vasconcelos, *Ulises criollo*. Edición crítica de Claude Fell. Madrid, ALLCA XX, 2000 (Archivos, 39), pp. 310-311. Véase también, “El intelectual”, en Antonio Caso *et al.*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁷ Henríquez Ureña, *Memorias. Diario. Notas de viaje*..., p. 165.

¹⁴⁸ Vasconcelos, *op. cit.*, p. 312.

¹⁴⁹ Krauze, *op. cit.*, p. 891.

particular por sus lecturas de iniciación. La generación del Ateneo de la Juventud ejerció ese rito colectivo hacia 1907 en el ágora improvisado del despacho del arquitecto Jesús Acevedo y en la biblioteca de Antonio Caso, “el propio templo de las musas”. Los libros venerados tenían 2500 años [...] Aquellas sesiones en que los ateneístas leían el *Banquete* de Platón –un lector por cada personaje–, marcaron su obra y hasta su destino. La edad ateniense cruza la prosa y la poesía de Alfonso Reyes, a quien festivamente llamaban Euforión. Un griego neoplatónico –no un judío de Nazareth– dictó a su discípulo el evangelio que convirtió a Vasconcelos: Plotino. Por su parte, a Henríquez Ureña, a quien Salvador Díaz Mirón llamaba “el Dorio”, le correspondía no sólo el sobrenombre sino la actitud magisterial de Sócrates¹⁵⁰.

Para Reyes, la filosofía positivista mexicana “había de desvanecerse también bajo la palabra elocuente de Antonio Caso”; asimismo, reconoce la influencia socrática de Henríquez Ureña:

No se ha dado educador más legítimo. De él recogí esta máxima: -“No basta vivir para la educación, hay que sufrir por la educación”. No sólo predicaba, no: ¡eso era lo menos! Sino intervenía y colaboraba... La historia de las literaturas no tuvo secretos para él¹⁵¹.

Esta actitud se revela en la obra concreta, no sólo de los mismos textos del escritor dominicano, sino en los primeros ensayos de Reyes, como producto del gusto por la antigüedad y la lectura de textos clásicos al margen de la doctrina oficial.

La *Correspondencia I 1907-1914* contiene la visión el testimonio de Reyes y Henríquez Ureña sobre la aparición de *Ariel*, la moda griega y el contexto socio-político de México. Sólo he extraído las cartas que nos remitan a la formación de ambos intelectuales en torno a la lectura de los clásicos y de helenistas anglosajones de la época. De ahí que este material epistolar es un punto de partida para comprender los inicios de Alfonso Reyes como ensayista y la recepción crítica de *El origen de la tragedia* de Nietzsche, como enseguida expondré.

¹⁵⁰ Según Krauze PHU no tuvo discípulos sino amigos: “Pocos le hablaban de usted o le decían ‘maestro’. Detestaba los certámenes y las formalidades competitivas de la academia. Detrás de esa actitud había mucho más que un espíritu libre: había un concepto socrático de la amistad, un arte, un *eros* particular”. *Ibid.*, p. 901.

¹⁵¹ Reyes, “Evocación de Pedro Henríquez Ureña”, en *Grata compañía, Pasado inmediato. Letras de la Nueva España...*, p. 165.

“Las tres *Electras* del teatro ateniense”¹⁵²

Alfonso Reyes escribe un ensayo sobre el tema de Electra, considerando los textos que le han precedido a través de la lectura comparativa de los autores trágicos que la han representado en su determinado estilo: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Utiliza este modo comparativo con la finalidad también de exponer un mito y explicarlo con las bases teóricas de la tragedia y así mismo proponer una estética de la lectura del teatro griego.

El ensayo comienza con el relato del mito de la raza de Tántalo desde una perspectiva global de los textos de los trágicos griegos. Es una introducción que describe, de manera enumerada, las acciones de la descendencia de la familia de Argos con el propósito de definir la personalidad de Electra ante la fatalidad de los héroes venidos a menos. Según el tratamiento de Esquilo, la heroicidad de esta mujer virgen se produce por su propia serenidad aparente pero con una tragedia interior que la identifica como una mujer lúcida que ambienta el drama de la *Orestíada*. Clitemnestra, motivada por Egisto, asesina a su esposo Agamenón; pero por orden de Apolo, Orestes cumple con la venganza de dar muerte a su madre. Acosado por las Erinias huye con su compañero Pílates dejando sola a Electra. En tierra de Palas, Orestes es perdonado por el consejo de ancianos, apoyado por los propios dioses, que comparecieron “partícipes en las acciones del héroe”; por lo tanto, Orestes es liberado de sus fatigas y “así termina la expiación de la raza de Tántalo”¹⁵³.

Reyes concluye esta parte enumerando las acciones y los destinos de esta raza tantálida y de los hijos (aqueos y troyanos) que vomitó Tiestes, que en conjunto completan el cuadro doloroso, para decir brevemente: “Y solo una sombra, la de Electra, discurre, azorada, por la escena trágica, manera de casta luz”¹⁵⁴.

¹⁵² Cuando AR se hallaba aún en Monterrey, PHU, en la carta del 31 de enero de 1908, le menciona sobre la posibilidad de ver la representación teatral de *Electra* de Sófocles en Nueva York (p. 74); después le dice, el 3 de febrero de 1908, que aproveche para ir a estudiar a los Estados Unidos, teniendo el apoyo de su padre, el entonces gobernador de Nuevo León, el general Bernardo Reyes, con el objeto de que aprenda el idioma inglés y su cultura; y le vuelve a recordar de esa producción teatral y que Richard Strauss prepara una ópera, *Electra* (p. 81); posteriormente, el 24 de febrero de 1908, le comenta que esa obra que se representó en Nueva York fue una nueva combinación de los “elementos sofocleos” por Hugo von Hofmannsthal: “Dice una crítica que he leído que hay muy poco sentimiento griego en la nueva obra y en la interpretación, pero que sí hay sentimiento trágico a la moderna”; enseguida, PHU cita palabras del artículo: “Desde la Fedra de Sarah no hemos visto una interpretación trágica como la *Electra* de Mrs. Patrick Campbell (seudónimo de Beatrice Stella Campbell)”, en Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁵³ Alfonso Reyes, “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, en *Cuestiones estéticas*. Prólogo de Francisco García Calderón. París, Librería Paul Ollendorff, [1910], (pp. 7-66), p. 12. Véase también reproducción del texto en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. I. México, FCE, 1955, pp. 9-48.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

El mito es el fundamento de una teoría filosófica convertida en arte. Para Reyes el tratamiento de un mito es la expresión sintética del origen de la belleza desde una perspectiva moderna. El escritor mexicano plantea la evolución estética de la leyenda de Electra con la finalidad de apreciar la belleza de su conducta y del espíritu que deja en cada tragedia de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Analiza su heroicidad poética y la acción de los personajes a través de los elementos comunes e incidentales que repercuten en la revelación de una verdad. Define así el arte como una expresión más allá de la realidad, tan inalcanzable como evanescente.

Para plantear esta evolución del origen del mito hacia la contemplación de la belleza, el ensayo de Reyes se fundamenta en ideas que aluden a otros textos leídos previamente por el autor, acerca de lo bello, y que dan pie a su análisis comparativo apoyado en citas precisas y marcadas de Hernán Pérez de Oliva, Schiller, Nietzsche y del helenista Müller dentro de una intertextualidad restringida. Conforme analiza la actitud de la joven heroína, Reyes deja traslucir la idea del arte según la máxima de Kant: “Bello es lo que, sin concepto, place universalmente”¹⁵⁵.

Alfonso Reyes, en su planteamiento de “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, analiza la figura trágica desde una perspectiva más amplia más allá de la psicología del personaje; rescata el drama de Esquilo como el modelo a seguir para reconocer la esencia de la tragedia griega como una representación universal a partir de los valores humanos y elementos teatrales, como el coro.

Reyes reivindica la figura de Electra ante Orestes y el ambiente trágico: “Electra no es un ser, sino un contorno de ser en el cual, si a teñirlo fuéramos con los colores de la vida, cabrían una necesidad de seres particulares”¹⁵⁶. Desde esta perspectiva, Reyes ve en ella a un personaje intuitivo que sabe mirar el porvenir, interpreta el mundo desde una visión imaginativa, consciente de la realidad y desinteresada de los bienes materiales y el poder.

Cuando la compara con la Ofelia de Shakespeare, como una heroína moderna que muere aún siendo virgen en plena juventud, surgen expectativas sobre el antecedente del pensamiento kantiano, puesto que reconoce la heroicidad de Electra en su propio estado introvertido y espacio particular. Para Reyes:

El momento de exaltación de Electra es su momento trágico. Hay más tragedia ahí que en el mismo Orestes... La tragedia de

¹⁵⁵ Immanuel Kant, “Juicio de gusto y juicio estético”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1991, p. 188.

¹⁵⁶ Reyes, *op. cit.*, p. 16.

Orestes, según Esquilo la presenta, carece de ese encanto espiritual de la de Electra¹⁵⁷.

Esta idea de un personaje secundario que aparentemente vive subordinado al héroe representa una luz de belleza espiritual en un ambiente trágico, ya planteado también por Eugenio María de Hostos en su “Ensayo crítico de *Hamlet*” (1893). Quizá el punto de vista entre Reyes y el ensayista puertorriqueño difiera en la apreciación de Ofelia, pero el modo de analizar la personalidad de Electra tenga similitud en cuanto a la lectura de una tragedia, en donde los personajes adquieren una propia evolución dramática en torno al conflicto central del drama. El héroe trágico no lo sería sin la voluntad, la inteligencia y la sensibilidad de otro personaje que alimente el ambiente de la obra.

Para Hostos, Ofelia es una figura extraña y fugaz que transita simplemente ante los ojos del espectador común. El ensayista concentra su atención en sus breves parlamentos en relación con el Príncipe de Dinamarca, con el objetivo no sólo de valorar sus cualidades humanas, el sentimiento del amor, sino también comprender el concepto del arte bajo este mismo modelo shakespeariano: “Así, Ofelia en *Hamlet*. Es una estrella fugaz en el cielo de la tragedia. Apenas aparece, desaparece; brilla para desvanecerse”¹⁵⁸.

Hostos considera que esta imagen, en la que, detrás de la aparente dulzura y estado taciturno, hay un gran tejido de sentimientos que desembocan en la muerte o tragedia, pertenece más bien a Ofelia, refutando una idea de Goethe:

El autor del *Wilhelm Meister*, que cometió la irreverencia de pasar de largo por delante de esta delicadísima creación, no supo admirar en ella lo más admirable que ella tiene: su divina vaguedad¹⁵⁹.

El ensayista engrandece la imagen de un personaje aparentemente “inútil” y fugaz para engrandecer nuestra “pequeña” conciencia en el mundo. Hay que rescatar esa mínima luz que hace falta a nuestro carácter, para elegir nuestro mejor camino de la felicidad. A diferencia de Hamlet, Ofelia carece de carácter y tiene la virtud de amar en una situación difícil que la lleva a la locura:

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁸ Eugenio María de Hostos, “Hamlet”, en *Textos. Una antología general*. Prólogo, selección y notas de José Luis González, México, SEP-UNAM, 1982 (CA, 16), pp. 184-185.

¹⁵⁹ *Loc. cit.*

Ofelia no es un carácter, ni en el sentido ético ni en el estético... Ama, ésa es su existencia y es su historia. Por amor a su padre y a su amado, pierde su razón en la primera contrariedad¹⁶⁰.

Así como la Venus de Milo, Ofelia manifiesta un ideal de belleza, una luz que queda en la memoria presente de la fantasía y la realidad, el principio de la felicidad. Es el personaje ideal para enseñar a mirar la luz de la razón. Con “El ensayo crítico de *Hamlet*”, el objetivo de Hostos es comprender al hombre a través del arte, de los límites, contrastes y aspiraciones a la verdad. Sin espíritu, la sociedad carecería de armonía y razón, el hombre viviría en la conciencia oscura de los sentidos. No habría moral ni progreso.

Si para Alfonso Reyes Electra es la virgen del teatro antiguo, Ofelia lo es del teatro moderno, pero difiere de ella porque tiene un “color personalísimo y que no es, como la otra, un contorno de ser, sino un ser compacto”¹⁶¹. Pese a reconocer en el personaje shakespeariano esta evolución sentimental que lleva hacia la locura, Reyes procura mirar a Electra desde su función de personaje sin carácter, donde la belleza reside en torno a su mirada y a las facciones simples de su expresión, los elementos que constituyen una tragedia universal. Como se observa en el siguiente ejemplo:

En tanto que Electra va hacia el túmulo de Agamenon, indecisa y mansa, y alterna su trémula voz con los gritos pávidos del coro de esclavos; o en tanto que compara con sus propios rizos el que halla sobre la piedra tumbal y trata de ajustar los cándidos pies a las huellas amigas que descubre en el sueño, -reconociendo por los signos a Orestes, y desconociéndolo por su presencia –en tanto que dialoga con él bajo el techo maldito...¹⁶²

Así como Hostos se detiene a observar los parlamentos breves y simples pero llenos de humanidad de Ofelia, entre el mal monárquico, Reyes valora la virtud de Electra que se basa en las cosas sencillas y el espacio cotidiano para reconocer la identidad del hermano, como los únicos medios posibles para interpretar una verdad; Reyes capta la idea de que a través de los elementos sencillos y lo que es común a los hombres el poeta crea una obra universal. Es probable de que haya leído las *Teorías estéticas* de Jean Paul Richter, que le recomendaba Henríquez Ureña, porque al leer aquel párrafo, observamos que al menos tenía conciencia de cómo abordar el tema de la obra de Esquilo desde un punto de vista más global para comprender el sentido del

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶¹ Reyes, “Las tres *Electras*...”, en *op. cit.*, p. 16.

¹⁶² *Ibid.*, p. 17.

personaje a través de los medios que lo rodean. Al hablar sobre el talento de los poetas griegos, Jean Paul dice:

Si la sencillez es uno de los elementos de la belleza, ésta es su compañera necesaria, porque no estaban reducidos (los griegos), como nosotros, imitadores del pasado, a describir de nuevo lo que ya había sido descrito, y a embellecer la belleza. La sencillez de la forma no conviene ni es soportada más que cuando reviste la plenitud del fondo¹⁶³.

El punto de vista de Reyes aborda el ambiente de la tragedia como el contorno de Electra mediante la identificación de los elementos sencillos que la rodean y la convierten en un personaje universal, debido también a la sensibilidad de interpretar los signos que aluden a la identidad de Orestes y prefiguran su fatalidad; porque en ella se concentra el silogismo de la anagnórisis. Es una virgen llena de pureza, que vive ausente de carácter y no conoce el mal si no a través de los demás seres. Lo que la convierten en un personaje lúcido y de gran belleza más allá de la realidad.

Como lo indica Rodó en *Ariel*: la belleza es una expresión desinteresada, donde el bien es el resultado de esos males que se manifiestan en un determinado conflicto y una moral, más allá de lo utilitario, donde las pequeñas cosas del hombre engrandecen la verdad humana; como dice en una bella analogía el ensayista uruguayo:

La emoción de belleza es al sentimiento de las idealidades como el esmalte del anillo. El efecto del contacto brutal por ella empieza fatalmente, y es sobre ella como obra de modo más seguro. Una absoluta indiferencia llega a ser, así, el carácter normal, con relación a lo que debiera ser universal amor de las almas¹⁶⁴.

A través del arte podemos concebir el bien pretendido en torno a Orestes. Pero en este caso, Reyes describe a Electra desde el concepto apolíneo en oposición a lo dionisiaco, por su condición de virgen. El teatro es ese espacio de ensueño en que el espectador puede creer una hazaña que puede ser verificable. En el caso de Electra esa apariencia tan sutil y pasiva se torna en una imagen trascendente por la virtud de alimentar la tragedia como un bien moral. Dice Reyes:

...en la virgen Electra... hay lo característico de ella, que resulta de su condición de virgen: hay algo de lo que se ha llamado ensueño apolíneo. Acompaña todos sus ademanes y sus decires tal delectación estética y tal conformidad con el mundo, que no hay duda en afirmar: Electra no tiene cabal noción de su

¹⁶³ Richter, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁴ Rodó, "Ariel", en *Ariel. Motivos de Proteo...*, p. 16.

infortunio. Es tan esfumada, es tan tenue, que hasta la conciencia en ella... se ha perdido un tanto. Lo que cuadra con justicia a su ademán de virgen¹⁶⁵.

Electra manifiesta este ideal de belleza, donde su fuerza radica en su actitud introvertida, prudente y, como lo había captado Hostos en Ofelia, intuitiva para adivinar la identidad de Orestes a través de los rasgos pequeños que revelan esa verdad. Ella no necesita una explicación sobre la apariencia de esa personalidad ni el enigma del personaje, sino que a través de elementos concretos ella reconoce una verdad acorde al conocimiento previo y recuerdo del pasado, que lo asocia con el presente. Así como los dioses no están obligados a dar una explicación, ella mira más allá de la realidad aparente sin la necesidad de una presencia real.

Con base en esta idea, Reyes abarca su análisis en torno al coro griego que posee el punto de vista de un narrador, que es “fuerza que esté presente a todos los acontecimientos y hasta las revelaciones secretas”¹⁶⁶.

En el pensamiento del escritor mexicano existe una cohesión del espíritu de belleza de Hostos y el pragmatismo del ensayista dominicano. Aborda el tema de su ensayo desde el método inductivo, porque a partir de las cosas simples y concretas, se debe interpretar la personalidad de un ser y revelar un secreto. Sólo a partir de las cosas sencillas se aprecia el universo del hombre, más que en la fascinación de las grandes hazañas y conquistas territoriales del héroe.

El ensayista manifiesta en síntesis que el origen de una verdad vuelve al presente, como si se repitiera, y se renueva acorde a los tiempos, pero que permanece durante la historia de la cultura universal. No hay un fin que justifique los medios. La verdad se realiza mediante estos elementos que nos permiten ver de otro modo su origen, sin pretender encontrar el verdadero enigma. Como dice Williams James:

Nuestras nociones fundamentales sobre las cosas son descubrimientos de antecesores antiquísimos, que han logrado perpetuarse a través de la experiencia de posteriores tiempos. Estas nociones forman una gran etapa de equilibrio en el desarrollo del espíritu humano: *la etapa del sentido común*¹⁶⁷.

De esta manera, Alfonso Reyes fija su atención en los medios que procuran manifestar una verdad en el escenario de la tragedia griega. Concibe cómo la estructura

¹⁶⁵ Reyes, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁷ Cfr. Henríquez Ureña, *Obra crítica...*, p. 75.

de una obra trágica se origina en la antigüedad griega, en Esquilo; que los conceptos del coro griego y del espectador ideal se reconocen a partir de las preceptivas modernas y de su propia lectura de la *Orestíada*. Identifica los elementos que se han constituido a lo largo de la historia respecto a la organización artística de la obra trágica y cómo se revelan en el presente con los conocimientos previos que ha adquirido en su educación.

También rescata esa idea pragmática de que la realidad se hace verificable a través de los hechos y de las sensaciones que producen en la conciencia del hombre pero sin descubrir una verdad absoluta, ya que esta se desarrolla a través del tiempo y en determinado espacio.

De este modo concibe Reyes la tragedia griega, porque a partir de asuntos reales la historia tiene una religiosidad que se manifiesta a través de la palabra y las acciones de los personajes en su conjunto, donde el coro participa como un elemento lírico y artístico para guiar al espectador a esa creencia moral y religiosa del conflicto humano.

Dice Reyes:

Pienso que la tragedia helénica es más universal que humana y que sólo tiene de humano lo que necesariamente ha de tener siendo humanos los elementos que la integran, siendo formas humanas los elementos de expresión de que se vale el poeta trágico. Hasta el mecanismo de las antiguas representaciones sirve a esta concepción de la tragedia griega [...] Como el poeta trágico sólo ve lo universal a través de su conciencia de hombre, tiene que expresarse a través de tipos humanos¹⁶⁸.

Esta contradicción de valores entre lo real y lo divino sólo tiene una solución en el propósito del poeta: manifestar la moral del hombre en un contexto donde la palabra y la recreación de mitos desde un espacio del presente ayuden a trascender esos valores hacia lo universal. La construcción de un personaje no sólo se constituye por su voluntad moral sino por lo que se manifiesta en torno suyo y por el orden universal, ya que la existencia del hombre es como una imagen evanescente que sólo transita en un espacio en determinado tiempo para cumplir con su destino; como dice Alfonso Reyes:

Los hombres de la tragedia helénica no alientan con vida real, son contornos y son sombras de seres, conciencias que cavilan, y voluntades que obran fatalmente. En su voluntad, los Destinos se manifiestan; y sus conciencias reciben esta manifestación universal¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Reyes, *op. cit.*, pp. 59 y 65.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 66.

El ensayista mexicano comprende que en la tragedia griega no se explican los enigmas ni los designios de los dioses, sino que se presenta la verdad a través de los actos humanos y de los medios que simbolizan su carácter. Así también, define a la tragedia a partir de los elementos que aplica el autor trágico para que se convierta en una manifestación universal. La voluntad del héroe sirve como instrumento en la esencia del conflicto dramático y en la forma de dar solución a la tragedia, para encontrar un nuevo camino de esperanza.

Para Reyes sólo hay una Electra que representa el modelo espiritual y moderno pese al tratamiento antiguo: la de Esquilo, pues Sófocles la retrata como un ser rebelde y Eurípides como un personaje más real y perteneciente a una clase aristócrata en detrimento.

La de Esquilo es única porque la expresión sentimental toma forma en el modo de usar la inteligencia, contiene en sí misma su tragedia, sin la necesidad de aparentar el dolor. Es una imagen sublime de mayor fuerza interna que externa; como explica Menéndez Pelayo sobre esta idea kantiana:

La razón de la belleza natural debe buscarse fuera de nosotros; pero la patria de lo sublime está en mundo interior. No es sublime el mar agitado por la borrasca: lo son las ideas que en nosotros despierta¹⁷⁰.

La Helena de Goethe es una figura sublime e inalcanzable: “Así es la Electra de Esquilo, por eso se desvanece al teñirse de realidad”¹⁷¹.

De esta manera concluye el ensayo de Reyes, que sintetiza el proceso de reflexión basado en la experiencia de la lectura de la tragedia helénica; pero también en filósofos y helenistas que le permiten pensar sobre este género dramático y la idea de lo apolíneo y dionisiaco. Así, enseguida veremos cómo el ensayista aprecia estos conceptos a partir de su correspondencia con Henríquez Ureña.

Recepción crítica de *El origen de la tragedia*

En “Las tres *Electras*...” Reyes retoma lo apolíneo y lo dionisiaco de una manera más general en cuanto a la evolución sentimental e inteligible de la heroína trágica, dentro del mismo contexto de la representación en escena con el apoyo de los elementos teatrales, como el coro, con el objeto de comprender la universalidad de la

¹⁷⁰ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷¹ Reyes, *op. cit.*, p. 66.

tragedia. El ensayista no se limita, entonces, a explicar esquemáticamente un solo concepto sobre este género sino que integra en un discurso diversos textos que amplían el horizonte cultural de la tragedia antigua vista desde una perspectiva moderna, recurriendo a citas precisas de especialistas anglosajones que permiten abarcar la totalidad de una definición genérica. El ensayo comienza con una leyenda de la descendencia de Electra, después sobre el tratamiento de cada autor trágico sobre su heroína, el debate en torno al coro griego y lo apolíneo y lo dionisiaco desde la lectura de Nietzsche y Kart Otfried Müller, para que finalmente defina el concepto de tragedia, con todos sus elementos éticos y humanos y religiosos, así considerar a la figura emblemática de Esquilo como la belleza inteligible: Electra.

El planteamiento se origina en la lectura de *El origen de la tragedia* de Nietzsche por parte de Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, como se manifiesta en la carta con fecha del 29 de enero de 1908, escrita por el joven mexicano desde Monterrey. Cabe mencionar que el maestro Justo Sierra fue el primero en haber citado a Nietzsche y a D'Annunzio en México¹⁷². El escritor dominicano ya había escrito dos poemas “En la cumbre” (Nueva York, 1902), que comienza con un epígrafe del filósofo alemán: “Por encima del bien y el mal”, y “(Nietzsche)” (1905). Como dice Gonzalo Sobejano: “El aspecto del pensamiento nietzscheano que mayor vigencia logra entre los modernistas es la revolución moral, la transmutación de los valores éticos. Procuran ellos colocarse por encima del bien y el mal...”¹⁷³. Así se decanta en la joven Elisa (de “En la cumbre”), que sin esperar a su caballero se basta a sí misma para pensar y elegir

¹⁷² Alfonso Reyes, “Justo Sierra y la historia patria, en *op. cit.*, p. 244. Cabe señalar que la influencia de Nietzsche en la cultura hispanoamericana se presenta también en el influjo que tuvo en la Generación del 98 español. Por ejemplo, en la novela de José Martínez Ruiz, Azorín, *La voluntad* (1902), aparece como hipotexto la lectura de Nietzsche en la segunda parte sobre el concepto de la eterna vuelta y la voluntad en relación al desengaño del personaje principal Azorín sobre la costumbre católica del pueblo de Yecla y la vanidad del ambiente literario de Madrid. La utopía de una sociedad mejor organizada, próspera y progresiva, se ha decantado por la falta de voluntad del pueblo español y la ausencia de valores en el ambiente cultural español, sobre todo en la conducta frívola de los escritores. Así, el narrador de la novela interpreta la eterna vuelta en la actitud de la sociedad española que cree en el progreso económico pero vuelve a la costumbre de esperar una vida mejor sin el esfuerzo intelectual y físico. La responsabilidad es del Estado para resolver los problemas sociales; asimismo, crítica el positivismo de Comte y de Juan Enrique Lagarrigue. Véase José Martínez Ruiz (*Azorín*). *La voluntad*. 4ª ed. Edición, introducción y notas de E. Inman Fox. Madrid, Castalia, 1982, pp. 220 y ss.

¹⁷³ Gonzalo Sobejano, “Nietzsche y el individualismo rebelde”, en Francisco Rico y Juan Carlos Mainer. *Historia crítica de la literatura española. VI Modernismo y 98*. Barcelona, Crítica, 1980, p. 37. Véase también *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos, 1967. En el caso de los modernistas y la Generación del 98, esta idea de transformación moral resulta ser una actitud antiburguesa de modo muy artificioso: “... más que inversión, perversión de valores; más que radicalidad, perversidad (y es por aquí por donde salen de Nietzsche para recaer en la órbita del decadentismo francés, en la melancolía y en la exquisitez morbosa de los ‘raros’). Rubén Darío y Valle-Inclán son quienes más lejos llevan esta sustitución del bien tradicionalmente aceptado por la belleza idolátricamente entronizada...”

su camino dentro de un contexto medieval; así como también la idea de superhombre manifestado en el héroe joven (de “Lux”) que busca la libertad de pensamiento para alcanzar la verdad, renunciando a los valores cristianos, de una manera independiente, con una mayor fuerza de voluntad y orgullo; como afirma Sobejano: “Ese vitalismo no se contenta siempre con ser disfrute de placer: quiere ser también conciencia de superioridad, de poderío”¹⁷⁴.

En cambio, veremos cómo Reyes cuestiona las ideas de Nietzsche: ¿de qué modo se apropia de ellas para luego realizar una crítica sobre las contradicciones del filósofo? ¿Cómo es leído *El origen de la tragedia*? ¿Desde qué lugar y postura ideológica realiza su crítica? ¿En qué orden la estructura? ¿Qué palabras claves utiliza para su disertación?

En el momento en que gestionaba la publicación de *Ariel* y vacilaba para ir a estudiar a los Estados Unidos con la ayuda económica de su padre, Reyes le escribe a Henríquez Ureña su comentario sobre *El origen de la tragedia*. A través de la intuición, el escritor mexicano expresa las primeras sensaciones que le produce la visión de las ideas nietzscheanas, la reacción de su organismo al captar las ideas. Éstas no sólo se remiten a la mente sino se perciben a través del cerebro y se reproducen orgánicamente en el espacio de la lectura. Escribe Reyes: “Lo primero que sentí con esa lectura fue un desbarajuste en mis ideas. Lo mismo sucede cada vez que abordo temas que me son desconocidos”¹⁷⁵.

El ensayista se forma intuitivamente sin tener conciencia de las lecturas previas que haya realizado en torno al tema. Se construye con la adaptación de esas ideas, como un nuevo descubrimiento que asimila a través del tiempo: “Cada vez que me aparece algo nuevo lo aprendo de memoria...”. La mente es el medio por el cual aprende un nuevo tema, asocia su experiencia con la memoria, sin referencia alguna más que su propia percepción de la lectura. Hasta que el nuevo aprendizaje se adapte a una situación natural en su conducta. Es un joven desacostumbrado a la filosofía de Nietzsche, pero interesado en el aprendizaje de ese libro que pronto le será útil para su ensayo de “Las tres *Electras*...”. Según él, “no entender algo significa más bien no estar

¹⁷⁴ *Loc. cit.* En “Nietzsche y el pragmatismo” (1908), Henríquez Ureña considera que este filósofo de perspicacia crítica y psicológica y escritor entusiasta: “...declaró guerra a las tablas clásicas de valores intelectuales y morales; quiso hacer desaparecer las orientaciones fijas de la Razón Pura y de la moral dogmática, y logró agitar, con profunda perturbación que todavía repercute, el ambiente filosófico de Europa. Su crítica del intelectualismo reinante, y sobre todo, de su ramificación en auge, el positivismo, iniciaron, de hecho, el actual movimiento”, en Henríquez Ureña, “Nietzsche y el pragmatismo”, en *Obras completas*. Tomo I..., p. 308.

¹⁷⁵ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 29/01/1908, p. 66.

acostumbrado a pensar en ello, pues lo único que me falta es adaptación”¹⁷⁶.

Con una cultura basada en *Ariel* y en libros de Víctor Hugo, Flaubert y Goethe, el ensayista mexicano, además de justificar su experiencia de este descubrimiento de ideas, expone la propuesta de Nietzsche de manera sistematizada, sobre las ideas que le parecen dispersas sobre el tema a tratar. Escribe Reyes: “Nietzsche dice: en el espíritu griego hay el estado dionisiaco, el apolíneo y la manifestación de aquél por medio de éste, o sea la tragedia”. Enseguida explica el asunto que más le ha provocado desconcierto:

La alegría griega, para él [...], no es la alegría descuidada y sin temor, la alegría sin peligros, dice él, sino una ilusión producida por el sueño apolíneo. Pero, a ser verdad esto, resultaría que el griego alegre se halla engañado y al mismo tiempo sabe que está engañado puesto que su alegría no puede ser descuidada¹⁷⁷.

De esta manera, el ensayista destaca el concepto de Nietzsche sobre la alegría como un fenómeno eterno en la conciencia del hombre, que se presenta a través de la ilusión “extendida por encima de las cosas”, y advierte que el hombre debe estar regido por una ilusión momentánea sin fijarse en lo futuro, ya que la ilusión no mira más allá, de ahí que el hombre ignora su destino: “Es preciso que el hombre esté bajo el influjo de una ilusión y que no sepa lo que hay más allá, es preciso que se descuide e ignore, pues de otro modo no viviría”¹⁷⁸.

El ensayista realiza una síntesis del punto de vista de Nietzsche sobre esta posible contradicción de la ilusión en la cual vive el hombre, su deseo vital. Lo que no le parece bien a Reyes es la forma en que plantea este tema, porque piensa que estudia al objeto por sí mismo, reincide en las mismas ideas sin ver más allá, contradictoriamente, de su verdad expuesta y, por lo tanto, llega a dispersarse. Escribe Reyes:

Luego la alegría, el deseo de la vida sólo se mantiene por la completa ilusión, y quien cede a ella, necesariamente (o se incurre en un contrasentido) está engañado por ella o no tiene miedo de una verdad que ignora. Yo no concibo la ilusión como cosa en sí, la ilusión que no ilusiona¹⁷⁹.

La forma de decir del ensayista se encamina a sistematizar esas ideas desde su

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷⁸ *Lo. cit.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 68.

propia comprensión; las adapta esquemáticamente para que pueda exponerlas a su destinatario real (Henríquez Ureña), puesto que se limita a esclarecer su comentario enfocando el tema de la alegría en tres partes: dionisiaca, apolínea y alejandrina. Es decir, realiza una síntesis de lo que propone Nietzsche, sin ir más allá de las fuentes en que se basa el filósofo. Así expone esta clasificación de la alegría antes de Sócrates (apolínea y dionisiaca) y después de Sócrates (alejandrina):

El placer dionisiaco sí conoce al principio el peligro y lo ha sufrido. Es un placer que nace de una gran decepción; es la embriaguez. El individuo, desesperado de sí mismo, vuelve al seno de las cosas y quiere unificarse con él y pierde la conciencia de sí mismo. Al desaparecer esta conciencia, con la embriaguez, con la locura, comienza la verdadera alegría dionisiaca que ya no razona ni sabe de ningún peligro; es más que descuidada; es inconsciente como las cosas¹⁸⁰.

De esta manera reconoce que la alegría dionisiaca, al romper la identidad del hombre, se vuelve en un estado universal, eterno. Es una visión que se caracteriza por definir la embriaguez desde un espacio colectivo y universal, más allá de la individualidad. En la embriaguez se reconoce la verdad del sentimiento humano; por lo tanto, el hombre pierde la conciencia de sí mismo y vuelve a su origen. De ahí que el ensayista asocie este concepto con un ejemplo ilustrado:

Me la imagino como un niño que, tras inútiles tentativas y convencido de su impotencia, vuelve a la madre –la única fuerte e indestructible–, y se hunde de nuevo en sus entrañas y pierde el ser individual¹⁸¹.

Existiría, entonces, una evolución de concepto en la historia de la humanidad respecto a la alegría apolínea y la paradoja del hombre sobre la conciencia y el engaño. Desde el punto de vista de Reyes, la propuesta de Nietzsche se basa en esta historia de la alegría a través de tres etapas históricas (antes y después de Sócrates), identificando así el desarrollo y el progreso de la civilización occidental a partir de la creación de la tragedia y la alegría. Es una progresión de ideas que se complementa con el razonamiento y la filosofía, con la conciencia apolínea. Pero al tener conciencia, el hombre vuelve a engañarse sobre la ilusión de la alegría. Escribe Reyes:

El placer socrático del conocimiento es el que propiamente conoce el peligro y el que nos lleva, como a amantes desdeñados, hacia un nuevo amor. Conoce la tristeza y busca, como un bálsamo, una

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

¹⁸¹ *Loc. cit.*

gran alegría, que nunca logra borrar la huella del dolor, porque no se opone directamente¹⁸².

El ensayista reconoce el carácter binario de este estado sentimental de la alegría y la tristeza, de la verdad y el engaño, de la realidad y la ilusión, que constituyen el carácter apolíneo de la alegría, y amplía la paradoja del engaño:

Pero la alegría apolínea es precisamente la única descuidada, porque nos deja la conciencia y nos la engaña a la vez; nos permite juzgar nuestro estado, pero nos hace que juzguemos falsamente envolviéndonos en una ilusión; ésta es la alegría del idilio, la alegría sencilla, como la entendemos ahora..., la alegría que no sabe que hay temores, la alegría que se propaga, a través del socratismo, hasta la época alejandrina, puesto que en ésta hay arte que produce la impresión de sencillez que, según el mismo Nietzsche, significa el mayor triunfo de la ilusión apolínea¹⁸³.

Para Reyes el planteamiento de Nietzsche es contradictorio, puesto que el arte no se puede definir por determinada época, descuida el concepto del origen de la tragedia donde habrá que reconocer el estado primitivo de la embriaguez. Lo que le parece incorrecto es que el filósofo alemán considere que para comprender a la Humanidad hay que aplicar estos conceptos de lo dionisiaco y lo apolíneo y que los defina por determinada época, descuidando la esencia del arte griego. Para Reyes, el filósofo se sale del asunto y

para estudiar el origen de la tragedia inventa un sistema que no sólo resuelve eso, sino que explica la razón de la alegría humana, dado el supuesto del pesimismo universal, su sistema explica la alegría de cualquier época humana; basta con hacerles correcciones particulares y decir: en tal época predomina tal forma de alegría, en tal otra, la siguiente, etc¹⁸⁴.

Reyes advierte esta visión menos providencial que pesimista por la forma en que el filósofo plantea desde su inicio la ilusión del engaño a partir del origen de la tragedia. Nadie se escapa de esa alegría subordinada al engaño producido por la embriaguez de la locura y el juicio hacia ese estado ilusorio. Reyes manifiesta así su visión arielista de la belleza y el entusiasmo de la alegría griega en la historia universal, más que de época o periodo. Su origen está en la Grecia antigua y se manifiesta a lo largo de la historia y en la vida interior del hombre. En *Ariel*, cuando José Enrique Rodó critica el anti-

¹⁸² *Loc. cit.*

¹⁸³ *Loc. cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 69

igualitarismo de Nietzsche, la idea del superhombre y la idea de sociedad de que “no existe para sí sino para sus elegidos”, afirma:

¡Por fortuna, mientras exista en el mundo la posibilidad de disponer dos trozos de madera en forma de cruz –es decir: siempre- la humanidad seguirá creyendo que es el amor el fundamento de todo orden estable y que la superioridad jerárquica en el orden no debe ser sino una superior capacidad de amor¹⁸⁵!

Partiendo del concepto moral de Cicerón, Rodó aconseja el cuidado de la independencia interior –la de la personalidad, la del criterio, como “una principalísima forma de respeto propio, porque como advierte el pensador romano:

...cada uno de nosotros cuide y mantenga celosamente la originalidad de su carácter personal, el impulso primario de la Naturaleza, que ha fundado en la varia distribución de sus dones el orden y el concierto del mundo¹⁸⁶.

Alfonso Reyes contrasta esta idea como base de su argumento tras las líneas de su comentario sobre *El origen de la tragedia*, ya que las ideas dispersas de Nietzsche pierden el rumbo de la cuestión metafísica y universal de este género griego. El sistema que elabora el pensador alemán, para Reyes, sólo se mantiene a un nivel teórico y doctrinario; sin embargo: “Ese sistema es como una regla general y Grecia sirve de ejemplo”¹⁸⁷. Es decir, el escritor mexicano contrasta una cualidad cultural sobre una visión particular del filósofo. Así concluye Reyes:

Se me figura que el libro no tiene aquella precisión de estilo que hay, por ejemplo, en el “Ensayo de autocrítica” que lo precede. Las ideas me parece que andan dispersas (como de costumbre en Nietzsche) y siento que dejó a medias sus conclusiones por miedo a contradecirse¹⁸⁸.

Henríquez Ureña le da la razón a Reyes sobre su comentario, igualmente con los límites de su bagaje filosófico: “Tienes razón en lo del *Origen de la tragedia*. Cuando haya leído todas las tragedias y todo Nietzsche diré algo sobre eso”¹⁸⁹. Y un año después le responde:

Sobre lo apolíneo y lo dionisiaco (temas que no es muy bueno usar, porque Nietzsche los echó a perder) te diré que en efecto

¹⁸⁵ Rodó, “Ariel”, en *Ariel. Motivos de Proteo...*, p. 31.

¹⁸⁶ *Cfr. Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁷ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸⁸ *Loc. cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, 03/02/ 1908, p. 82.

Nietzsche da como apolíneo a Homero y dionisiaco a Arquíloco [poeta griego, 712-648 a. C.], y que en la lírica hay cierta imperfección (dionisiaca probablemente) por mezclarse la voluntad y la contemplación, el sujeto puro del conocimiento. Lo apolíneo también se explica por el sentido espectacular; en la página 57 de Sempere del *Origen de la tragedia* está “la vida justificada como fenómeno estético”, el fundamento de la filosofía de Gaultier. También Goethe dijo que la finalidad del universo es la obra dramática. Lo apolíneo produce siempre, dijo Nietzsche, el arte sencillo, castigado¹⁹⁰.

En su ensayo sobre *Ariel*, considera que ese libro es capaz de producir revoluciones ideológicas; de *El origen de la tragedia*, conoce “más de un caso de revolución intelectual iniciada por esta obra”, al hablar de los artículos de Azorín¹⁹¹.

El punto de vista del ensayista dominicano viaja por otros rumbos relacionados con la experiencia de la lectura del libro de Nietzsche, pues tuvo el tiempo, desde el día que leyó la carta del comentario de Reyes, del 29/01/1908 hasta esta fecha de 09/02/1909, para revisar otro tipo de material, como se lo había prometido a su amigo, sobre el teatro griego. La clasificación de lo apolíneo y lo dionisiaco que propone se caracteriza por la individualidad de los poetas y la imperfección de la lírica, ausente de una norma específica para su efecto poético. Pero su visión no se limita a este problema sino amplía la idea de “la vida justificada tal como fenómeno estético” con la nueva lectura *De Kant a Nietzsche* (1900) de Jules Gaultier, y rescata la idea de Goethe sobre el arte dramático donde se concentra el universo; finalmente, concluye sobre el arte sencillo y castigado de Nietzsche.

La forma de juzgar de Alfonso Reyes se limitaba en el comentario con base en sus impresiones y la experiencia de esa lectura, concentrándose sobre la finalidad del libro del pensador alemán: “Yo sólo prolongo las ideas de Nietzsche, me limito a juzgar su libro por no hablar de Schopenhauer”¹⁹². En cambio, Henríquez Ureña necesita el tiempo suficiente para reflexionar, consultar otros libros y a su memoria literaria con el objeto de que su juicio tenga un fundamento intelectual y moral y educativo, sin presunción alguna porque le interesa más instruir al lector, en este caso a su destinatario Reyes. El escritor dominicano le comenta que en “Coleridge me he encontrado también la teoría de lo apolíneo y lo dionisiaco. Por lo visto, esto era cosa ya muy vieja, que

¹⁹⁰ *Ibid.*, 09/02/1909, p. 140. Jules de Gaultier es autor de *De Kant a Nietzsche* (1900) y *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902); según José Luis Martínez, a partir de este último libro Antonio Caso escribió «El bovarismo nacional», en *Discursos a la nación mexicana* (Porrúa, 1922).

¹⁹¹ Henríquez Ureña, “En torno a Azorín”, en *Obra crítica...*, p. 225.

¹⁹² Reyes, “Las tres *Electras...*”, en *op. cit.*, p. 35.

debe haber surgido con Lessing y Winckelmann"¹⁹³.

Tiene la actitud sencilla de acercarse a un libro a través de los presupuestos ideológicos de la exposición de sus ideas; se plantea, por ejemplo, qué autores clasificaría en torno a la obra de Kant y Nietzsche y de qué manera influye el pensamiento de un escritor sobre otro.

El ensayista dominicano realiza un recorrido diacrónico sobre las palabras “apolíneo” y “dionisiaco”, las compara con otros términos, las descontextualiza con la finalidad de explicar cómo se ha manifestado en otros contextos, territorios geográficos y artísticos, y en boca de otros especialistas de la estética:

Lo apolíneo y lo dionisiaco son... lo que también se llama clásico y romántico; o lo que llamó Emerson europeo y asiático (aunque Hegel había dividido, con buen juicio, en tres el arte universal: simbólico o asiático, clásico o europeo antiguo y romántico o moderno; en líneas generales, no se trata de temperamentos ni escuelas sino de épocas); o en fin, lo que Walter Pater llama dórico y jónico y, en el mundo de las artes plásticas, mármreo y criso elefantino¹⁹⁴.

A través de las palabras de lo apolíneo y dionisiaco el ensayista dominicano amplía toda un contexto ideológico sobre la historia de ambos significados que caracterizan el arte universal, no sólo en la tragedia sino en las demás manifestaciones artísticas; el texto nos muestra un concepto tradicional que se presenta en distintos medios culturales y artísticos: visto desde la filosofía, el arte y la crítica especializada, conserva el sentido del término en cada texto. Sólo a través del tiempo la palabra adquiere un nuevo significado según la época y el espacio en que se aplique, aunque cambie el significante. Es un procedimiento semejante al concepto de huella que propone Jaques Derrida. Las palabras de lo clásico y romántico se derivan del significado de lo apolíneo y dionisiaco pese a este juego de significantes. La huella persiste en la nueva denominación de los términos sin llegar a un significado concreto o determinante, porque depende del uso del hablante en cualquier espacio; así la palabra es una huella de otras palabras. Como dice José Enrique Martínez sobre este concepto derridiano:

...el significado no está inmediatamente *presente* en el signo, sino desparramado, *diseminado* en toda una cadena de significantes. Es el juego de la presencia y la ausencia. En un texto, el significado de una frase se va modificando por las

¹⁹³Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 18/01/1909, p. 126.

¹⁹⁴*Ibid.*, pp. 140-141.

posteriores, por la frase posterior, lo que quiere decir que el significado está siempre en suspenso; cada palabra conserva la *huella* de las que le precedieron y se abre a las *huellas* de las palabras que siguen. Y cada signo conserva, además, *huellas* de otras palabras excluidas...¹⁹⁵

Henríquez Ureña denomina lo apolíneo y lo dionisiaco desde una perspectiva territorial más allá de lo particular, puesto que se basa en la autoridad de intelectuales que representan la síntesis de su pensamiento estético; no se limita a la visión psicológica de la expresión artística sino a observar todo un contexto global que integra al hombre con la sociedad, la cultura y el arte. Lo apolíneo y lo dionisiaco viajan a través de estos signos que varían el significado original, ya que la función de cada uso hace que el significante cambie acorde a la finalidad del especialista y la comprensión de un espacio cultural.

Además, el ensayista dominicano advierte la multiplicidad de lecturas que ha realizado Nietzsche en un libro que pierde su originalidad por ese mosaico de textos que abordan el mismo asunto del coro griego. La intertextualidad del libro es restringida, se reconocen explícitamente los textos que el propio Henríquez Ureña comenta. Nietzsche integra esos textos anteriores de filósofos románticos para volver al concepto del origen de la tragedia, al término del “espectador ideal” y el coro. Henríquez Ureña ha realizado lecturas sobre estos autores: los denominados optimistas, Schiller, Lessing y Coleridge, y los pesimistas, como Schopenhauer; además, Eurípides y otros helenistas implícitos en el discurso nietzscheano, como Müller.

El ensayista dominicano es un lector más adiestrado, hasta entonces, que el joven Reyes, porque identifica a los autores que le han sido útiles en su formación literaria y que comparte asimismo con Nietzsche. No lo juzga por su dispersión sino por la forma de integrar diversos poetas y filósofos para exponer un solo tema sobre la tragedia; de ahí que realice un comentario comparativo y lo reconozca como ensayista que manifiesta su experiencia como poeta y músico en su etapa de juventud, porque el estilo de su escritura revela la concepción del arte, la filología y la filosofía en una sola obra¹⁹⁶. La forma de juzgar el libro de Nietzsche proviene del punto de vista de un

¹⁹⁵ Martínez Fernández, *op. cit.*, 70.

¹⁹⁶ Friedrich Nietzsche (1844-1900) realizó estudios en la escuela prestigiosa de entonces de Schulpforta, en Namburgo, debido a su gran conocimiento de la música y el lenguaje. Allí recibió una gran formación de la cultura grecolatina y en su tiempo libre escribía poemas y composiciones musicales. Fue amigo del orientalista y fundador de la Sociedad Arthur Schopenhauer, Paul Deussen. En este periodo se encontró bajo la influencia del poeta nacionalista alemán, que murió en la pobreza, Ernst Ortlepp. Después de su

ensayista que también había incursionado en la poesía y era aficionado a la música en su etapa de juventud, y gustaba del estudio de la métrica, a la vez que reflexionaba sobre la filosofía moderna desde una perspectiva como lector de literatura. De este modo reflexiona acerca de un concepto y los sujetos que lo han usado a través de la historia del pensamiento moderno.

El sistema para exponer las ideas de Nietzsche se concentra más en la recepción del espectador sobre la ilusión de la escena, del engaño teatral dentro y fuera del escenario. Así, le recomienda a Alfonso Reyes los capítulos 7 y 8 de *El origen de la tragedia* acerca del coro griego, y le comenta:

De toda aquella metafísica oscilante se puede sacar algo. En realidad, *El origen de la tragedia* peca porque es una obra no original, sino tejida con fraseología forzada sobre temas de Schopenhauer, Wagner, Hegel, y algunas ideas de Schiller, August Wilhelm Schlegel, Otfried Müller, Curtius, Lessing y Coleridge. Las originalidades son momentáneas. De Coleridge es la semejanza entre Eurípides y la comedia de Menandro y Filemón. La famosa frase “espectador ideal” no es de Schiller, como por equivocación repetíamos, sino de Guillermo Schlegel (no confundir con Federico); de Schiller es, al contrario, una idea muy semejante a la de Hegel, “la escena espiritual”¹⁹⁷.

Esta alusión del “espectador ideal” se presenta en el análisis del coro de “Las tres *Electras*...” de manera explícita, con el propósito de comprender la función de la tragedia y el contorno que caracteriza a Electra y el tiempo de la representación desde el punto de vista del coro, el elemento original del drama, que combina la lírica, la danza y la música; el que manifiesta el carácter universal de la tragedia y revela los secretos, los espectros y los misterios de la naturaleza en un orden divino. Enseguida expongo sobre el significado posible del coro griego en el contexto del ensayista mexicano.

graduación, comienza a realizar estudios de teología y filología clásica en la Universidad de Bonn. En 1865 se familiarizó con la obra de Schopenhauer, y al año siguiente leyó la *Historia del materialismo* de Friedrich Albert Lange. Esto lo motivó a adentrarse al estudio de la filosofía. Posteriormente, siendo aún joven y antes de licenciarse, fue profesor de filología clásica en la Universidad de Basilea (1869-1879). En la Universidad de Leipzig se doctoró sin necesidad de presentar examen ni disertar su tesis, debido a la calidad de sus investigaciones. Anteriormente había conocido al músico Richard Wagner y a su esposa Cosima, a quien le regaló el manuscrito de *El origen de la tragedia* en 1870 y dos años después lo publicó con el título *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, que renovarían la forma de estudiar la filosofía desde una perspectiva filológica, lo que desconcertaría al ámbito académico y provocaría la pérdida de su cátedra de Filosofía en Basilea.

¹⁹⁷ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 11/01/1909, pp. 119-120. Probablemente, AR haya leído con anterioridad estos capítulos recomendados por PHU, puesto que “Las tres *Electras*...” se registra con el año de 1908 en su libro *Cuestiones estéticas* (1910).

El coro griego

Nietzsche presenta el concepto del coro como un elemento enraizado en la religión, adjudicándole una función teatral y artística como fue su origen griego. Plantea el problema del “espectador ideal” propuesto por Schlegel, que ha sido hasta entonces el término más común en la estética tradicional, el cual “tendría por objeto representar al pueblo, frente a la clase principal, a la cual estaba reservada la escena”¹⁹⁸. A este sistema se opone el filósofo alemán, que tiene el propósito de darle una personalidad al coro y una función esencial para la visión del drama: “... esta oposición del pueblo y del príncipe, en general toda idea política y social, es extraña a su origen puramente religioso”.¹⁹⁹ Al filósofo alemán le parece un craso error hablar del coro como una ‘forma de constitución del pueblo’, puesto que “esta representación fue desconocida ‘in praxi’ en las constituciones de los Estados antiguos...”²⁰⁰

El punto de vista de Nietzsche se fundamenta en la propia concepción del origen de la tragedia desde un nivel religioso. Este arte representa una determinada verdad de los personajes divinos, materializados a través de los medios teatrales. De ahí que el espectador tome conciencia de lo que ve en escena como una apariencia de esa manifestación. Dice el pensador alemán:

En efecto, siempre hemos pensado que el verdadero espectador, cualquiera que éste puede ser, debe tener siempre plena conciencia de que lo que está delante de él es una obra de arte y no una realidad empírica, mientras que el coro trágico de los griegos está necesariamente obligado a reconocer, en los personajes que está en escena, seres que existen materialmente²⁰¹.

Así, el filósofo hace hincapié en el coro a través de una postura ideológica antirromántica y antinaturalista, puesto que existe un distanciamiento entre el espectador que deberá tomar conciencia de la representación y el coro que la observa tal cual como si fuese un personaje dentro de la escena y reconocer así a los personajes dentro de ese mundo representado objetivamente: “La introducción del coro es el acto decisivo por el cual fue leal y abiertamente declarada la guerra a todo naturalismo en arte”²⁰². Asimismo amplía esta idea basada en el carácter particular de la cultura griega y del poeta que recrea el mundo imaginario de la tragedia a través de la visión del

¹⁹⁸ Nietzsche. *El origen de la tragedia*. 6ª edición. Traducción de Eduardo Ovejero Mauri. Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 49.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁰ *Loc. cit.*

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

²⁰² *Ibid.*, p. 52

llamado “espectador ideal”:

El griego construyó con este coro el andamiaje aéreo de un orden natural imaginario y le pobló de ‘entidades naturales’ imaginarias. Sobre estos fundamentos se elevó la tragedia, y justamente a causa de este origen se vio desde el principio emancipada de una servil imitación de la realidad²⁰³.

La tragedia carece de una imitación de la realidad, más bien contiene elementos imaginarios que obedecen a una lógica del orden divino según la perspectiva del poeta. La acción de los personajes se manifiesta de una manera objetiva pero permite ver ese mundo ilusorio del conjunto de la representación más allá de una verdad empírica.

Es significativo el axioma “El conocimiento mata la acción” que recupera Nietzsche de Hamlet, respecto de la objetividad del espejismo ilusorio. El filósofo explica así el proceso de la embriaguez entre la realidad cotidiana:

La embriaguez del estado dionisiaco, aboliendo las trabas y los límites ordinarios de la existencia, produce un momento “letárgico”, en el que se desvanece todo recuerdo personal del pasado. Entre el mundo de la realidad dionisiaca y el de la realidad diaria se abre ese abismo del olvido que los separa al uno del otro. Pero en el momento que reaparece esta realidad cotidiana en la conciencia, se siente en ella, como tal, con disgusto, y el resultado de esta impresión es una disposición ascética, contemplativa, de la voluntad²⁰⁴.

Esta descripción de la embriaguez es un modo de mostrar la actitud que debe asumir el artista ante estos efectos de la realidad cotidiana y la realidad dionisiaca que gira hacia lo irracional. De este modo, Nietzsche considera al arte como un elemento providencial ante este peligro inminente de la voluntad:

...él solo tiene el poder de transmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo “sublime”, en el que el arte doma y sojuzga a lo horrible, y lo “cómico”, con el que el arte nos libra de la repulsión de lo absurdo. El coro de sátiros del ditirambo fue la salvación del arte griego; los accesos de desesperación que acabamos de referir se desvanecieron gracias al mundo intermediario de estos compañeros de Dioniso²⁰⁵.

Aludiendo una frase de Schiller, Nietzsche redefine de esta manera al coro como una expresión real y verdadera dentro del arte de la representación y más humana que la

²⁰³ *Loc. cit.*

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 54.

propia concepción del hombre civilizado:

...el coro es una muralla viva contra el asalto de la realidad, porque, como coro de sátiros, es una imagen más verdadera, más real, más completa de la existencia que el hombre civilizado, a quien se suele mirar como la única realidad. La esfera de la poesía no está fuera del mundo, ensueño imposible de un cerebro de poeta; quiere ser justamente lo contrario; la expresión sin ambages de la verdad, y para esto le es preciso rechazar el falso atavío de esta pretendida realidad del hombre civilizado. El contraste entre esta verdad propia de la Naturaleza y la mentira de la civilización actuando como única realidad, es comparable al que existe entre la esencia eterna de las cosas, la cosa en sí y el conjunto del mundo de las apariencias²⁰⁶.

En este párrafo observamos la contradictoria visión de la realidad y el arte: la verdad suele ser más auténtica, coherente y crítica en esta expresión imaginaria que el entorno real en que vive el hombre como una mentira.

Así, el filósofo alemán llega a entender el coro como un elemento vivencial de la representación a través de su propia mirada y la imagen verdadera de esa visión:

El coro es “el espectador ideal” en cuanto es el único “que ve” el mundo de visión de la escena. Un público de espectadores tal como nosotros le conocemos, era desconocido para los griegos [...] podemos llamar al coro, bajo su forma primitiva en la tragedia original, la imagen reflejada del hombre dionisiaco mismo, y este fenómeno no lo podemos hacer patente de mejor modo que por el ejemplo del actor que, cuanto está verdaderamente inspirado, ve flotar ante sus ojos la imagen material del papel que interpreta²⁰⁷.

La tragedia tiene una doble función en la recepción del espectador a través de la visión del coro que se presenta como una imagen del mito divino y del mismo arte de la representación. El coro produce en esta situación comunicativa la ilusión en el espectador de esa visión representada en contraste con la realidad del hombre civilizado. Pero esta función de la tragedia no se limita al mecanismo de este acto comunicativo del engaño teatral y verídico, sino que persiste una evolución de la expresión natural de los actores y la forma inteligente en que se representa ante el espectador.

Para Nietzsche es importante considerar a la tragedia como el coro dionisiaco, cuyas expresiones se manifiestan sucesivamente en imágenes apolíneas:

Estas partes corales, de que está sembrada la tragedia, son, pues,

²⁰⁶ *Ibid.*, pp 55-56.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 56-57.

hasta cierto punto, el regazo materno de todo el llamado diálogo, es decir, del mundo escénico todo entero, del verdadero drama. De la sucesión de varias manifestaciones expansivas de esta especie irradia esta causa primordial de la tragedia, esta visión del drama, que es toda ella una porción percibida en el sueño y, en cuanto tal, de naturaleza épica; pero que, por otra parte, como objetivación de un estado dionisiaco, representa, no ya la liberación apolínea de la apariencia, sino, por el contrario, la destrucción del individuo y su identificación con el ser primordial. Así, el drama es la representación apolínea de nociones y de influencias dionisiacas, y esto, como un abismo insondable le separa de la epopeya²⁰⁸.

En este terreno del arte apolíneo se concibe la esencia del coro como el instrumento que permite englobar el lenguaje de la palabra, la poesía y los distintos elementos artísticos de la representación, que caracterizan esa realidad de la escena vista a través del coro:

Llegamos ahora a comprender que la escena y la acción, en el fondo y en principio, no estaban concebidas como “visión”; que la única “realidad” es precisamente el coro, que produce él mismo la visión y la expresa con ayuda de toda la simbólica de la danza, del sonido y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su dueño y señor Dioniso, y por esto es eternamente el coro obediente y siervo; contempla cómo el dios sufre y se transfigura, y a causa de esto, “no obra” por sí. En esta condición de servidumbre absoluta frente a su dios está, sin embargo, la expresión más alta, es decir, dionisiaca, en oráculos y en máximas; en cuanto es “el que comparte el sufrimiento”, es al mismo tiempo el “que sabe”, el que, desde el fondo del alma del mundo, anuncia y proclama la verdad²⁰⁹.

De este modo, Nietzsche comprueba su hipótesis de que el coro no representa la función social del pueblo, sino la servidumbre dentro del contexto divino; es decir, sirve a un dios y reconoce el sufrimiento de éste; sin embargo, persiste un escape hacia la expresión liberal de la música y la poesía en su forma inteligible para saber interpretar el sonido de la Naturaleza:

Así nace esta fantástica y al principio tan chocante figura de

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 58-59.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 59. Cabe destacar la interpretación de la filósofa Elvira Burgos Díaz sobre la verdad apolínea del drama: “La tragedia es ‘una posibilidad más alta de la existencia’ y el máximo poder de afirmación de la vida porque ella no arroja fuera el arte apolíneo sino que utiliza todos los medios artísticos para sus fines, para expresar simbólicamente la ‘verdad’, nos dice Nietzsche, no para impedir su manifestación – liberación-. Este es la gran ventaja de la tragedia con respecto a las restantes artes, que las emplea a todas [...] La función del arte apolíneo en la tragedia es otra, ser ‘símbolo’ o ‘signo’ de la ‘verdad’.” Elvira Burgos Díaz. *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Prensas Universitarias, 1993 (Humanidades, 22), p. 83.

sátiro, entusiasta y poseedor de la sabiduría, que está también, a la vez, en oposición y contraste con el dios, “la criatura bruta”, imagen de la Naturaleza y de sus más poderosos instintos, sí, el símbolo de la esta Naturaleza y al mismo tiempo el heraldo de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, visionario, en una persona²¹⁰.

Esta expresión simbólica de la naturaleza no se concebiría mejor sin la forma apolínea que gobierna esa manifestación de las expresiones instintivas del personaje y muestra con objetividad el mundo divino de la tragedia. Así, en el estado del sueño apolíneo, el mundo real se cubre con un velo, y

en el cual un mundo nuevo, más claro, más inteligible, más perceptible y sin embargo más fantasmal, nace y se transforma incesantemente ante nuestros ojos. Así comprobamos, en el estilo de la tragedia, un contraste chocante: la lengua, el color, el movimiento, la dinámica del discurso, aparecen, en la lírica dionisiaca del coro, y por su puesto, en el mundo de ensueño apolíneo de la escena, como esferas de expresiones absolutamente distintas²¹¹.

Alfonso Reyes aborda este asunto en “Las tres *Electras*...” de manera más estructural en cuanto a la evolución de los elementos de la tragedia, según la idea de Nietzsche:

...el coro, el elemento dionisiaco de la tragedia, es lo único original. La alucinación del coro produce una apariencia apolínea y aparece el dios, aparece Dionisos: el primer actor. Los demás actores, los *hipócritas*, “los que responden”, son una multiplicación de este primer personaje. Está, pues, el coro, ante el dios, y de esta conjunción resulta el *drama*, en el sentido estricto del término. Y concluye así Nietzsche, su razonamiento: “hemos de entender la tragedia, como el coro dionisiaco que se descarga, constantemente, en una mundo apolíneo de imágenes”. Es decir, que el coro sirve para explicar la existencia de los actores, porque el coro los ha creado para sí con su ensueño apolíneo²¹².

Pero Alfonso Reyes recurre directamente a los ejemplos de los trágicos griegos para definir el concepto del coro desde su propia experiencia como lector de este género teatral; es decir, procura dar mayor objetividad posible al sentido de esa lectura. De esta manera expone que la personalidad del coro en escena, adquirida por la igualdad de valores con el protagonista, no sólo representa la servidumbre del mundo divino:

²¹⁰ *Loc. cit.*

²¹¹ *Ibid.*, 61.

²¹² Reyes, *op. cit.*, pp. 33-34.

...en Esquilo, como en Sófocles, el coro se halla presente sin cesar a las más secretas confidencias de los actores y que siempre es fiel a la voluntad del protagonista, al punto que podría caracterizarse a éste como el personaje simpático al coro... Y esto es general en la tragedia griega: no hay coro traidor como no lo hay que pueda ser iniciado en los mayores secretos de los héroes trágicos²¹³.

La función del coro depende entonces de la acción generada en el escenario pero sin el límite de relación confidente con el protagonista. Lo que observa en escena es lo que representa la acción de los personajes. De ahí que Reyes expone un concepto más definido sobre el “espectador ideal” aludiendo a otro autor antiguo que anticipa la idea del filósofo alemán. Entre paréntesis, el ensayista explica que en el prólogo de *Los Cautivos* de Plauto, se dice: “...los acontecimientos de esta pieza serán reales para nosotros; más para vosotros, espectadores, éste no pasará de ser una comedia”. Esto lo compara con lo que escribe Nietzsche: “Y propone, como única interpretación admisible de la teoría del espectador ideal: ‘el coro es el espectador ideal, por cuanto es el único que mira, el que mira el mundo de las visiones escénicas’.”²¹⁴

El propósito de Reyes es señalar que el coro, además de tener la función de dialogar con los actores e intervenir en cada acción trágica, cantando en cada una de sus denominados entreactos, y de ser el único superviviente de las danzas satíricas en rededor de Dionisos y de la tragedia primitiva en fusión con el principio épico, es un elemento mucho más vivencial en el desarrollo estructural de la tragedia, el sentido dramático que desencadena una catarsis para dejar en el espectador una moral que lo representa. Para esta idea se apoya, además de Aristóteles, en Müller:

En el coro residiría la verdadera tragedia, puesto que, como dice Otfried Müller, “el interés de la tragedia clásica no se halla nunca en el hecho material. El drama que la sirve de base y fondo es un drama interior, moral”. Es decir, que la cavilación, la reflexión sobre los designios de la Moira, constituye la verdadera tragedia. Ya ahí que da, para la narración de los hechos, el aliento de la epopeya. Pero se olvida, en todo esto, que el coro no sólo reflexiona y cavila, sino que obra, siente y se desahoga²¹⁵.

Alfonso Reyes reconoce a este helenista como el antecesor de las ideas planteadas sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, porque manifiesta el carácter primitivo de

²¹³ *Ibid.*, pp. 30-31.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

la tragedia que nace en el culto de Baco y se relaciona con los estados de ánimo que se desarrollan durante el curso de las estaciones de la Naturaleza y que se manifiesta con esta lucha entre la tristeza invernal y el desahogo alegre de la primavera. El drama antiguo, entonces, “se apodera de la vida humana con mayor fuerza y profundidad que ningún otro género poético”²¹⁶.

Se necesita la comprensión del hombre cívico para reconocer la sustancia ética, moral y estética de la tragedia griega a través de la visión del coro que tiene mayor empatía con los actores; respecto a lo dionisiaco y apolíneo, Müller dice “cómo los gritos y las lamentaciones del coro de sátiros, excitados por el furor dionisiaco, acaban por condensarse en una apariencia exterior: en Dionisos”²¹⁷.

Así, la tragedia antigua es menos abstracta que real y sin embargo, los elementos humanos: la conducta, los valores y la conciencia humana, sirven de material para que la tragedia logre alcanzar la expresión universal dentro de ese orden gobernado por los dioses a través de la inteligencia del poeta. Dice Alfonso Reyes:

Mas la tragedia no se queda en expresar las fuerzas físicas con elementos humanos, sino que, espiritualizada, habiendo pasado de sentimental a filosófica, deja a poco las fuerzas naturales aparentes para retratar las fuerzas metafísicas del universo²¹⁸.

La tragedia es el género donde se representa la relación del pensamiento humano con los fenómenos de la naturaleza; es inconcebible si sólo retrata las cualidades humanas de la sociedad. Es una manifestación poética porque materializa ese mundo abstracto y las emociones, el origen mítico de la vida y la muerte en el cuerpo de la palabra; es decir, toda esa expresión metafísica, en el que no sólo se reflexiona, sino que se manifiesta a través de los elementos concretos de la sociedad y la naturaleza, cobra mayor relevancia a través de la palabra escrita, de la poesía. En síntesis, es una manifestación simbólica que sintetiza toda esa relación del hombre en torno a su naturaleza y origen mítico. Alfonso Reyes escribe, por lo tanto:

...la tragedia griega no imita al hombre, porque sólo imita la realidad humana, lo superfluo, para adquirir elementos con que expresar lo universal. La imitación de lo humano, ineludible metafísicamente, no tiene pues su fin en sí misma, sino en lo que

²¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 63. Véase Carlos Otrifido Müller. *Historia de la literatura griega hasta la época de Alejandro*. Tomo II. Traducción de Ricardo Hinojosa. Pról.: Alfredo Adolfo Camus. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1888, pp. 76-77.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

por ella expresará el poeta que es lo universal²¹⁹.

El punto de vista del escritor mexicano advierte dos puntos del ideal arielista, relacionados con la persona y el poeta: la formación de la independencia interior y la búsqueda de un estilo particular de expresión a través de la forma clásica; no solamente en el terreno del arte sino en la vida social. La tragedia griega manifiesta esta analogía entre el orden divino, el universo y la conciencia humana. Pero es a través de la palabra donde el hombre expresa esa imagen del orden universal ante su destino. De ahí que la imitación sea un recurso fácil para el poeta; como dice Rodó: “En sociabilidad, como en literatura, como en arte, la imitación inconsulta no hará nunca sino deformar las líneas del modelo”²²⁰.

Gilbert Murray, helenista británico, considera el papel del coro como elemento que expresa el sentido poético y universal de la tragedia griega:

El dramaturgo puede hacer que sus personajes expresen lo que deben sentir, y así pautar en diálogo regular cuando puede caber en diálogo. Pero queda siempre un residuo, algo que ninguna de las figuras en acción puede haber sentido personalmente y que sólo puede traducirse en música o gestos corporales. Este residuo halla su adecuado instrumento en el Coro²²¹.

De esta forma se reafirma la idea del coro como un elemento que no sólo representa la visión de escena sino la emoción que se deja escapar del conflicto trágico del héroe, del lenguaje simbólico de toda situación dramática. Así, cuando Reyes dice que Electra se desvanece al convertirse en un personaje real, como el sentido verdadero del arte, Murray a su vez comprende que

en la escena griega, el Coro sirve... para expresar en música y movimiento este fondo emocional y como dice Haigh, para derramar un esplendor lírico sobre el conjunto. Así se transporta el acto particular hasta su sentido universal²²².

Murray coincide también con Reyes, porque la tragedia no imita la realidad sino que a través del coro da una visión más sublime, incorpórea, menos realista, aunque trate de asuntos humanos ante la divinidad, y con valores que se relacionan con la fe en la justicia: “El cuerpo ha desaparecido y queda la esencia”, porque el propósito es

²¹⁹ *Loc. cit.*

²²⁰ Rodó. “Ariel”, en *Ariel. Motivos de Proteo...*, p. 33.

²²¹ Gilbert Murray. *Eurípides y su época*. 4ª ed. México, FCE, 1966, p. 179.

²²² *Ibid.*, p. 180.

“hacer que el mundo ideal cure las ideas del mundo real”. En síntesis, el desenlace de la tragedia nos transporta, como un anhelo de fuga, hacia “la región ideal en que existe el Coro”²²³.

“Las tres *Electras...*” presenta el concepto del coro griego en conflicto de las ideas planteadas por Reyes, de las lecturas previas realizadas entre Aristóteles, Schlegel, Otfried Müller y Nietzsche, para explicar la hipótesis de que el coro es la expresión lírica y omnipresente de la tragedia, además de ser el puente de distanciamiento entre la obra representada y el espectador. Tiene el propósito de mostrar el carácter universal de la tragedia desde su origen mítico de representación, de reconocer los elementos simbólicos, humanos y teatrales para la comprensión cabal del drama antiguo y convencer al lector de la figura de Electra como un personaje ideal de belleza que sabe responder a los valores del bien y el mal que se presentan en torno a la situación social, moral y divina de una tragedia.

Finalmente, el sentido de la realidad, la ilusión y la divinidad en el arte se ha replanteado en “La profanación de Parsifal” (1905) que antecede, como una alusión textual, aunque imprecisa, al texto de Reyes, en relación con la recepción del público de una obra de tema divino.

Henríquez Ureña escribe aquel ensayo en un espacio donde la cultura latinoamericana vive aún en un retroceso moral y con una formación positivista y científica. Al mismo tiempo realiza una representación de esa experiencia como lector y como crítico al juzgar una ópera que poco tiene de común con la sociedad actual, pero que estimula a tener fe en la imaginación y religión espiritual del arte: “El público del siglo XX no comprende, no siente la significación religiosa del drama...”²²⁴

El nuevo espectador, de determinada élite científica, sólo entiende una anécdota de la historia, sin ir más allá de la naturaleza de las cosas. El ensayista dominicano destaca cómo la ópera de Wagner se desvanece en este contexto no por su calidad artística sino por la falta de comprensión del espectador. Es decir, la función entre la obra y el espectador se pierde porque hay un límite de comprensión a los ojos del público que no cree en el mundo de las ideas, en el espíritu y en el arte en sí. “La profanación de Parsifal” es una respuesta hacia ese ateísmo ideológico del público positivista e ilustrado que se conforma con ver teatro moderno de estilo burgués, en el que los asuntos dramáticos se basan en las cuestiones humanas dentro de una realidad

²²³ *Ibid.*, pp. 181-184.

²²⁴ Henríquez Ureña, *Obras completas*. Tomo I..., p. 143.

social del momento.

La filosofía basada en la ciencia, que busca una explicación de los enigmas del universo y pone en cuestión el problema de la metafísica, ha influido en que "el pensamiento contemporáneo, preocupado por problemas más inmediatos, 'no piense en los dioses', según la frase de Goethe, y parezca marchar hacia la 'irreligión del porvenir', prevista y descrita magistralmente por Guyau"²²⁵. No habría una evolución creativa ni filosófica para el futuro.

Alfonso Reyes coincide con esta idea del simbolismo y la recepción del público de principios del siglo XX y concibe a la tragedia griega como un arte esencialmente religioso, pero que trasciende a lo universal por la forma de manifestar en conjunto los elementos humanos en torno al orden cósmico y divino:

La tragedia es trascendental, es universal; no es humana. Aplicad las abstracciones. *Destino, influencias divinas, compensación de las energías naturales (necesidad de equilibrio)*. La tragedia griega es un reflejo humano de la tragedia universal²²⁶.

“Las tres *Electras...*” carece de una argumentación demostrativa, porque su análisis presenta la forma de usar la sensibilidad para identificar los rasgos, elementos y símbolos de la religión pagana, vista desde la manifestación de la tragedia griega, que combina los elementos abstractos con la inteligencia del poeta.

La lectura de la *Correspondencia I 1907-1914* permite relacionar una serie de textos inmersos en la escritura de las cartas de ambos escritores, que a su vez nos llevan a reconocer diversos textos que serán la materia y sustancia de los ensayos de “Las tres *Electras...*” y “El suicida” de Reyes, “La cultura de las humanidades” y “La Utopía de América” de Henríquez Ureña, entre los principales títulos. Una fuente inagotable de ideas que condicionan la forma de pensar del ensayista dominicano y su discípulo.

²²⁵ *Ibid.*, p. 142.

²²⁶ Reyes, “Las tres *Electras...*”, *op. cit.*, p. 65.

Capítulo III Poesía y crítica

La poesía es una expresión que impulsa a la realización de un ideal, a la formación espiritual de la juventud y a la búsqueda de la belleza como una verdad; contribuye espiritualmente a la transmisión de una enseñanza y a los valores de una época; revela a su vez el camino para el reconocimiento de la propia identidad. Werner Jeager afirma:

De ahí que la poesía aventaje a toda enseñanza intelectual y a toda verdad racional, pero también a las meras experiencias accidentales de la vida individual. Es más filosófica que la vida real [...] Pero, es, al mismo tiempo, por su concentrada realidad espiritual, más vital que el conocimiento filosófico²²⁷.

En *Poesías juveniles* –libro que se publicase póstumamente en 1949— Henríquez Ureña transita entre la creación y la filosofía, el arte de la palabra y la ética; manifiesta el uso de la analogía para relacionar el pasado antiguo de la cultura griega con el presente. Así, existe una expresión ambivalente entre el arte del verso y los elementos helénicos manifestados en la reflexión crítica y moral del poeta sobre la visión del mundo que lo rodea y los valores éticos que se plantean en el modernismo: el buen gusto por la belleza, el sentimiento de patria, el mundo de ensoñación y el platonismo dentro del mundo cristiano.

Así, en su poemario, Henríquez Ureña se acerca a la poesía como un medio de aprendizaje; a los trece años realiza la traducción de “Aquí abajo” de Sully Prudhomme; luego, el poema misántropo “Fiez-vous” (1900) de Oswal Durand; hace paráfrasis del soneto “La belleza” (1901) de Baudelaire y del fragmento del poema “To the sea (“Ante el mar”, 1904) de la poeta norteamericana Amelie Rives. De esta manera, amplía este ejercicio poético con la pretensión de interpretar el sentimiento, de recuperar la memoria, de manifestar la enseñanza sobre la belleza, la ensoñación, la patria, el platonismo y las corrientes filosóficas que han formado su mundo intelectual. Así lo apreciamos en “Incendiada” y “En memoria del decano de la poesía patria” (ambos de 1899); este último poema dedicado al autor del primitivo himno dominicano: Félix María Delmonte.

²²⁷ Werner Jeager. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México, FCE, 1956, p. 50.

Durante su estancia en el barrio de Harlem de Nueva York escribe “Flores de otoño”, “Otoñal” y “Ensueño” (ambos de 1901), “En la cumbre” (1902), “Mariposas negras” y “Frente a las ‘Palisades’ del Hudson” (ambos de 1903), “Íntima”, “Música moderna” y tres sonetos bajo el título de “Escorzos” (hacia 1904). Así relata en sus *Memorias* esta experiencia como estudiante de Derecho en su situación de destierro bajo un clima otoñal:

La llegada del otoño, con su variedad de tonalidades en las arboledas, fue para mí novedad; y escribí algunos versos otoñales, modernistas; también escribí la poesía “Mariposas negras”, que mis gentes de Santo Domingo encontraron bien hecha. A Santo Domingo escribía siempre muchas cartas, y recibía no pocas de allá; Leonor Feltz continuaba hablándome de cosas literarias²²⁸.

Cuando su hermano Max Henríquez Ureña fundó la revista *Cuba Literaria*, escribía con frecuencia poemas y ensayos: “Escribí algunos versos; ante todo, muchas postales, pues era la época de ellas (aunque ya en postrimerías) y tuve que escribirlas para muchas cubanas y dominicanas, y hasta para algunas argentinas...”²²⁹. En esa revista publica en 1905 tres poemas: “Hacia la luz” (“paralelo de pesimistas y optimistas”), “Lux” y “Máximo Gómez”²³⁰; en *Cuba musical*, “La serpentina” (con un dibujo modernista de su compatriota Bienvenido Iglesias); y durante su primera estancia en México escribe “El pinar” y el soneto “Imitación d’annunziana” (ambos de 1907), “A un vencido” y “A un poeta muerto” (ambos de 1909), y “Despertar” (1910).

Henríquez Ureña tenía presente entonces que sólo a través de la literatura se podía comprender la filosofía platónica; que no sólo bastaba comprender el sujeto en sí mismo sino mediante la expresión de la palabra y la reflexión sobre la vida más allá de la cotidianidad.

De esta manera vemos cómo el punto de vista del poeta incluye el conocimiento de la filosofía antigua, de la tragedia griega y el ideal de belleza: el eterno presente de la visión del momento, la contemplación de un instante.

²²⁸ Pedro Henríquez Ureña. *Memorias. Diario. Notas de viaje...*, p. 86.

²²⁹ *Ibid.*, p. 114.

²³⁰ En ese año de 1905 empezó también a publicar ensayos: “Pero escribí sobre todo en prosa, y en crítica, algunos trabajos sobre música, como “Richard Strauss” y “La profanación de Parsifal”, que publiqué en *Cuba musical*, revista dirigida por el músico Marín Varona; otros sobre literatura, que publicaba, ya en *Cuba Literaria* de Max (“José Joaquín Pérez”, “*Ariel*” —la obra de Rodó—, *Rasgos de un humanista* —Bernard Shaw—, el fragmento sobre D’Annunzio como poeta), ya en *La Cuna de América* de Santo Domingo (“Reflorescencia”, sobre Gastón Deligne, sobre la Antología proyectada por Américo Lugo), ya en *La Discusión* de La Habana (“Pinero”, “El modernismo en la poesía cubana”, “La sociología de Hostos”). Estos artículos, si en Cuba no eran muy leídos, sí lo fueron en Santo Domingo, donde comenzaron a ocuparse de mí”. *Ibid.*, p. 115.

La poesía también es una opción para encontrar otro lenguaje apropiado a la búsqueda del poeta hacia una verdad expresiva. Como escritor formado en la última etapa del modernismo, Henríquez Ureña recupera elementos y recursos expresivos que habían sido relegados por el romanticismo, como el conceptismo y el culteranismo. Continúa con el ideal del parnasianismo como la expresión del sentimiento con base en la forma artística del poema, pero procura partir de la contemplación de la realidad y escribe versos desde un territorio socio-cultural, persiguiendo un ideal de armonía entre el arte y la experiencia de vida, entre la acción y la palabra. Como dice Diony Durán:

La capacidad creativa es moderada por la crítica, especie de tribunal, como diría Kant, que jerarquiza la propiedad inusitada de la razón en el ejercicio de la cognición; y capacitada por la ‘sintetización’, o sea, la unificación de diferentes representaciones del conocimiento expuestos al predominio de la experiencia²³¹.

Henríquez Ureña no se limita a reconocer la influencia del simbolismo francés en sus versos, como en el caso de la paráfrasis de un poema de Baudelaire; sino también mira hacia el pasado y recorre toda una corriente literaria y cultural desde la antigua Grecia hasta la expresión poética de Rubén Darío. Antes de ser poeta, es un ser humano que ha aprendido, primero, sobre la ciencia positiva y el francés; posteriormente el inglés y la filosofía antigua y moderna. Es un sujeto que concibe el mundo desde una perspectiva histórica y cultural dentro de una corriente modernista que ha heredado los elementos clásicos grecolatinos a través de la cultura francesa. La generación mexicana del Centenario (Antonio Caso, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Luis G. Urbina, José Vasconcelos...) asimilaba esta influencia del modernismo a través de la enseñanza y el legado que había dejado el maestro Justo Sierra. Según Alfonso Reyes, “para él [Justo Sierra] seguía siendo la Revolución Francesa, clave de los tiempos modernos, la hora suprema de la historia”. Así, reconoce también que Sierra fue el guía espiritual de esta generación, que vivía en la incertidumbre ante la inminente Revolución Mexicana: “Y he aquí que Justo Sierra nos salía al paso, como ha dicho uno de los nuestros –Pedro Henríquez Ureña— ofreciéndonos ‘la verdad más pura y la más nueva’”²³².

²³¹ Durán, *op. cit.*, p. 260.

²³² Reyes, “Justo Sierra y la historia patria”, en *Grata compañía, Pasado inmediato. Letras de la Nueva España...*, p. 245.

Reyes también destaca que Justo Sierra fue de los primeros maestros de ver a la Filosofía como algo importante en la enseñanza de los jóvenes, materia que los lleva al pensamiento occidental desde sus orígenes:

Una vaga figura implorante –nos decía el maestro— viaja hace tiempo en derredor de los *templa serena* de nuestra enseñanza oficial: la Filosofía, nada más respetable ni más bello. Desde el fondo de los siglos en que se abren las puertas misteriosas de los santuarios de Oriente, sirve de conductora al pensamiento humano, ciego a veces. Con él reposó en el estilóbato del Partenón que no habría querido abandonar nunca; la perdió casi en el tumulto de los tiempos bárbaros, y previéndose a él y guiándole de nuevo, se detuvo en las puertas de la Universidad de París, el Alma Mater de la humanidad pensante en los siglos medios. Esa implorante es la Filosofía, una imagen trágica que conduce a Edipo, el que ve por los ojos de su hija lo único que vale la pena de verse en ese mundo: lo que no acaba, lo que es eterno²³³.

En este sentido, el influjo del modernismo francés tuvo diversos caminos de entendimiento y expresión, ya que no se trataba de imitar a los franceses, sino de adquirir las formas clásicas que los modernistas llevaban a cabo para expresar su actitud ante el mundo.

Así, Reyes amplía esta idea señalando que el modernismo fue un movimiento de diversas corrientes que llegaron a Hispanoamérica por vía de la cultura francesa:

Suele repetirse que el Modernismo es hijo inesperado y paradójico del simbolismo francés. Pero la corriente viene de más lejos y se nutre con todas las aguas que bajan desde la cumbre hugoniana: románticos, parnasianos y decadentes. Es casi seguro que, para 1888, ni Silva, ni Casal, ni Rubén Darío habían practicado a los simbolistas franceses. Entre los precursores no hay reflejos de Mallarmé. Los hay en cambio de Hugo, Musset, Nerval, Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire, Heredia, Coppée, Verlaine, Moréas... Claro que hay también huellas de otros países: Poe, Walt Whitman, Heine, Leopardi, D'Annunzio, Rossetti, Wilde y aun los mitos escandinavos. Pero estos enriquecimientos extraños, o llegaron en el vehículo de Francia, o fue Francia quien los señaló a la atención del Modernismo²³⁴.

Henríquez Ureña abarca su predilección por estos autores simbolistas, pero continúa su formación intelectual y literaria con el segundo grupo modernista que señala Reyes, puesto que ha escrito sobre D'Annunzio y Wilde, y ha sido lector del teatro de

²³³ Cfr. *Loc. cit.*

²³⁴ Reyes, "De poesía hispanoamericana", en *op. cit.*, pp. 256-257.

Ibsen. Pero la cultura francesa, a su vez, le ha permitido acercarse al clasicismo grecolatino.

Alfonso Reyes explica el arribo de la cultura clásica y el conocimiento del mundo occidental a través del modernismo francés desde una perspectiva estética:

Lo que trajo Francia fue un toque de universalidad, permitiendo a nuestra poesía ponerse a compás con el mundo. La lengua francesa parecía entonces la lengua natural del pensamiento y de la poesía. El Modernismo abrió la ventana sobre Francia. Así se trasladaron a nuestra poesía la Francia versallesca, la Francia moderna, la Grecia francesa, y aun ciertos efluvios orientales de Golconda y de Ofir. Nuestra poesía se pobló de princesitas fabulosas, de abates madrigalescos, de vizcondes exóticos, de Antigüedad clásica entendida al modo parnasiano y luego al modo sensual²³⁵.

Cabe precisar que el concepto del modernismo tuvo diversas acepciones según la actitud y circunstancia de los poetas a mediados del siglo XIX. Para Juan Ramón Jiménez:

Lo que en Hispanoamérica, en España, en Rusia, en Alemania, le llaman modernismo literario es lo que en Francia se llama parnasianismo y simbolismo [...] Pero esas escuelas parnasianismo y simbolismo son modernismo, es decir que, aun cuando en Francia no se tome el nombre, están dentro del movimiento general modernista²³⁶.

Así, el poeta andaluz distingue el concepto de parnasianismo y simbolismo, dos corrientes que están presentes en la poesía juvenil de Henríquez Ureña:

El parnasianismo sería la expresión más lograda, más bella y más breve posible, de una realidad objetiva [...] El simbolismo es una reacción contra el parnasianismo [...] el simbolismo toma del parnasianismo la forma bella y breve, la forma precisa pero no expresa una precisión objetiva, sino una imprecisión subjetiva; es decir, sentimientos profundos que no se pueden captar por completo, sino por alusiones, por rodeos, como en la vida misma...²³⁷

²³⁵ *Ibid.*, pp. 258-259.

²³⁶ Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Notas en torno de un curso* (1953). Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México, Aguilar, 1962, p. 223. Véase también la reproducción del texto bajo el título “Modernismo en América y España (Apuntes de una conferencia)”, en Francisco Rico y José Carlos Mainer. *Historia y crítica de la literatura española VI. Modernismo y 98*. Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 62-65.

²³⁷ *Ibid.*, p. 229.

Juan Ramón Jiménez, a la vez, rescata la idea de Paul Verlaine al decir que en la poesía simbolista “no es necesario definir las cosas de una manera completa [...] la norma del simbolismo es cuando lo impreciso se une con lo preciso”²³⁸.

La visión del poeta andaluz coincide también con la actitud de Pedro Henríquez Ureña sobre el simbolismo en América Latina. “El simbolismo lo hicimos ya muy tarde, sin darnos cuenta de que al fin habíamos llegado a él. En él estamos, aunque en el simbolismo de formas claras, no ya el primitivo que quiso ser abstruso”²³⁹, explicaba el escritor dominicano. Por su parte Rubén Darío consideraba que sólo la “América anterior al descubrimiento ofrece motivos a la poesía”²⁴⁰.

Por ello, Jiménez advierte que en Hispanoamérica hubo mayor influencia del simbolismo y por consecuencia del parnasianismo: “lo que realmente se llama modernismo en Hispanoamérica es el parnasianismo”²⁴¹.

Henríquez Ureña proviene de esta corriente parnasiana y simbólica, porque en sus poemas revela una búsqueda espiritual y un anhelo de belleza poética, considerada como una verdad. También tiene ciertos valores estoicos y platónicos sobre la naturaleza y el concepto del arte como un deber. Además, el parnasianismo fue un movimiento que criticaba el progreso materialista y se distanciaba de la ciudad para admirar más el paisaje natural; también fue un movimiento literario que buscaba la pureza de la expresión poética y ponía en cuestión la creencia cristiana que aún se imponía a fines del siglo XIX; de ahí también la influencia de Nietzsche.

Max Henríquez Ureña afirma que la evocación constante de la antigua Grecia, “proviene, en buena parte, de la influencia parnasiana”²⁴², De ahí la necesidad de precisar cómo ciertos valores del parnasianismo influyeron también en la actitud del poeta dominicano para defender el control de las emociones y la severidad en el arte.

Para Gilbert Highet, el dominio de las emociones es el primer ideal parnasiano, heredado de la poesía griega:

Aunque su expresión está sometida a freno, no por ello deja de ser real e intensa la emoción de la poesía griega. Y es más auténtica, más medular, que las expresiones violentas de sentimientos

²³⁸ *Loc. cit.*

²³⁹ Henríquez Ureña y Reyes. *Epistolario íntimo*. Tomo II..., 11/09/16, pp. 297-298.

²⁴⁰ Cf. Reyes, “De poesía hispanoamericana”, en *Grata compañía, Pasado inmediato. Letras de la Nueva España...*, p. 259.

²⁴¹ Jiménez, *op. cit.*, p. 230.

²⁴² Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*. México, FCE, 1978, p. 19. El autor agrega: “Es la Grecia de Chénier. Es la Grecia de Maurice de Guérin. Es también la Grecia de Renan cuando eleva su Oración sobre la Acrópolis. Es igualmente la Grecia de Leconte de Lisle y de Louis Ménard. En suma, la Grecia apolínea”.

extravagantes; es casi siempre más hermosa; ni en sus momentos más desbocados llega a degradar la dignidad humana²⁴³.

El movimiento parnasiano había surgido en la segunda mitad del siglo XIX en Francia; identificaba “la belleza de los ideales estéticos griegos y latinos, en oposición a los ideales del siglo XIX”, lo que, para Highet, convertía el parnasianismo en símbolo del idealismo también presente en ese siglo. El Parnaso es el nombre que dio un grupo de poetas franceses a la revista en que entre 1876 y 1886 publicaron sus obras: *Le Parnasse contemporain*²⁴⁴.

Henríquez Ureña toma ciertos elementos de la antigüedad clásica, que le permitan expresar esa evolución creativa y filosófica. A la vez que expresa su experiencia sobre un asunto personal o artístico, analiza el momento socio-cultural de la época con base en la norma poética que ha regido desde lo clásico hasta lo moderno. Su poesía pretende manifestar la cultura helénica y el platonismo desde una perspectiva moderna, con los instrumentos propios de la lengua y la filosofía.

De este modo, a través de la analogía —el recurso más presente en su expresión poética— describe y rinde culto a la naturaleza, a la patria, a la música, a la voz de una soprano, a los héroes patrios, al encuentro del platonismo y a los autores modernos y clásicos del pensamiento occidental,

Henríquez Ureña asimilaba también ese disgusto por los ideales románticos que se habían difundido y manifestado exageradamente a lo largo del siglo XIX, porque los escritores románticos —a excepción de Víctor Hugo de quien leyó profusamente su *Shakespeare*— mostraban en sus novelas asuntos muy irreales. Como dice Highet: “...algunos escritores parnasianos despreciaban el romanticismo, que falseaba la vida, tal como despreciaban el industrialismo, que la degradaba”²⁴⁵. El desprecio provenía también de la propuesta general de los modernistas, como dice Max Henríquez Ureña:

El modernismo fue, ante todo, un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo, que ya había cumplido su misión e iba de

²⁴³ Gilbert Highet. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Tomo II. Traducción de Antonio Alatorre. México, FCE, 1996, p. 222.

²⁴⁴ El Parnaso es la montaña donde habitan las Musas, que han sido las diosas de la poesía y protectoras de la historia, de la filosofía, de la ciencia, del teatro, de todo aquello que está “en la civilización por encima de las preocupaciones materiales”. Gilbert Highet comenta, además, que “los franceses dieron su nombre a la colina en que se reúnen las universidades, el arte y el pensamiento de París; este Montparnasse parisiense se mantiene en perpetua oposición a la colina de la orilla derecha, más moderna (y más materialista), coronada por el templo cristiano del Sacré Coeur y bautizada con el nombre medieval de Montmartre, ‘Monte de los mártires’.” *Ibid.*, p. 221.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 222.

pasada, y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo seudoclásico²⁴⁶.

Así, hubo la necesidad de buscar una expresión más verdadera sobre la existencia del hombre y la nueva forma de expresar su poesía acudiendo a los griegos: la fuente de los ideales estéticos y éticos aplicada a una sociedad amenazada por la industrialización. Para Highet:

Lo que sostenían (los parnasianos) [...] era, no una reacción, no una escapatoria, sino un puñado de ideales estéticos y espirituales positivos que, descubiertos en Grecia, eran el fundamento de toda civilización digna de este nombre y principios eternamente verdaderos²⁴⁷.

Como en Francia había esta actitud de decepción por el progreso material y los estragos de la revolución industrial y el capitalismo, en México los ateneístas y la generación del Centenario habían buscado otras expresiones para comprender la situación del presente a través de la lectura de los clásicos. De ahí que el parnasianismo también haya sido un ejemplo a la hora de consultar la literatura grecolatina para hallar un nuevo sentido a la historia del fin de siglo XIX; dice Highet:

Ellos encontraban –los parnasianos— que con el lenguaje de las leyendas griegas podían hablar del amor juvenil, del deseo de la fama o del tránsito fugaz de la juventud sin introducir ninguno de los sórdidos motivos que se complacían en exhibir sus contemporáneos²⁴⁸.

No es que Henríquez Ureña haya intentado imitar a los parnasianos, sino que este movimiento fue un fenómeno global de ideas que se transmitían en torno a este contexto industrializado y a los debates ideológicos sobre el cristianismo y el paganismo. Porque los primeros herederos de la Revolución francesa criticaban al sistema capitalista y la religión cristiana, que imponían un poder sobre la sociedad. Así, los intelectuales y artistas del siglo XIX veían como una situación atroz ese mundo materialista y volvían a la cultura clásica para distinguirse de ese cristianismo y llevar a cabo su libertad de pensamiento: Como dice Highet:

Los escritores del siglo XIX admiraban esta cultura (grecolatina) por dos razones principales: porque era hermosa, y porque no era cristiana. Veían a su propia civilización presa de la sociedad y la

²⁴⁶ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁷ *Loc. cit.*

²⁴⁸ Highet, *op. cit.*, p. 235

codicia; alababan a los griegos y romanos por ser nobles y espirituales. Sentían que el cristianismo contemporáneo era mezquino, ruin e inquisitorial; admiraban los cultos de la Antigüedad por ser libres, fuertes y graciosos²⁴⁹.

Henríquez Ureña se acercaba así a la cultura clásica a la manera de los parnasianos, aunque hubo otros intelectuales que influyeron también en su propuesta poética, como Walter Pater y Matthew Arnold, cuyas ideas repercutieron a su vez en otros escritores europeos, como Oscar Wilde; pensadores que también definieron el punto de vista del ensayista dominicano.

El libro de ensayos de Walter Pater, *Estudios sobre la historia del Renacimiento*, fue el breviario de los jóvenes parnasianos; de ahí formularon la frase “el arte por el arte” (“*l’art pour l’art*”). Pues concebían la idea kantiana de que el arte no tiene una finalidad; es decir, está exento de una expresión moral. Para Peter Funke:

La idea de la obra de arte gratuita creada por sí misma, de *l’arte pour l’art*, idea preconizada por Walter Pater, se encontraba formulada sin conexión alguna con la doctrina de que el arte tiene que cumplir una misión social, tal como había sido establecida por John Ruskin y elaborada y propagada por William Morris. El joven [Oscar] Wilde fue el portavoz, no el descubridor de ideas nuevas²⁵⁰.

Desde luego, esa valoración del arte no tenía que derivar del amor que los parnasianos tenían por la cultura clásica, porque los griegos y romanos no distinguían el arte de la moral, y consideraban que mediante el arte se podría educar el espíritu del ciudadano; por tanto, por su intención “la literatura era profundamente moral”,²⁵¹ como dice Werner Jaeger: “Es característico del primitivo pensamiento griego el hecho de que la estética no se halla separada de la ética”²⁵². Pero la visión parnasiana iba más allá de esta discusión, puesto que “el arte por el arte” se refería más bien a una “rebelión contra cierta actitud típicamente victoriana: que la literatura tiene que ser edificante (y esta actitud solía combinarse con un soberano desdén por el buen gusto y la belleza)”²⁵³.

Mathew Arnold, autor de los ensayos *La función de la crítica en la época actual* (1864) y *Essays in Criticism* (1865), consideraba que “leer a los griegos y escribir poesía eran actitudes independientes”²⁵⁴; y había expresado el ideal de severidad en un

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 220

²⁵⁰ Peter Funke. *Oscar Wilde*. Traducción de Federico Latorre. Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 180.

²⁵¹ Highet, *op. cit.*, p. 229.

²⁵² Jaeger. *op. cit.*, p. 48.

²⁵³ Highet, *op. cit.*, p. 229.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 231.

hermoso poema: “Bacanales o La nueva era”. Según García Morales: “Arnold se refiere a la cultura europea y a la siempre viva de la antigüedad clásica, lo que llama cultura ‘central’, no provinciana”²⁵⁵.

Oscar Wilde, por su parte, sostenía también la postura parnasiana de que el arte no tiene una finalidad moral, pero, como asevera Highet, tanto Swinburne como él utilizaban “su arte para enseñar un nuevo código moral, principalmente materias sexuales”²⁵⁶.

Para Henríquez Ureña, en cambio:

Wilde pertenece al género de los poetas-pintores y es más parnasiano que decadente: sin faltarle las cualidades más abstractamente intelectuales del genio septentrional, posee la lozana imaginación plástica y colorista de los griegos y los italianos²⁵⁷.

Y opinaba que el *De profundis* fue su libro más humano porque Wilde representaba el artista más glorioso de su tiempo y tenía una visión del arte como un ente superior sobre la realidad; pero al final de su vida esta concepción se vio modificada hacia lo más profundo del ser humano, y llegó a concluir que la forma del arte es la expresión del artista íntimo.

Así, lo que distingue a Henríquez Ureña de los parnasianos es que no se limita a valorar la forma de un poema; aprecia el arte como un fenómeno que crece a partir de la conducta y los valores humanos de una obra dentro de un determinado territorio y tiempo. Recurre también a los poetas románticos, quienes en su educación asimilaron también la cultura clásica; leía a los eruditos alemanes: Lessing y Wilkenmann; admiraba a Goethe y a Schiller, a Lord Byron, quien luchó por Grecia y murió allí, y leyó el *Prometeo desencadenado* de Shelley; asimismo, diversas ideas del estoicismo y platonismo, también asimiladas por Wordsworth, están presentes en su poesía juvenil.

Para analizar los poemas de Henríquez Ureña retomo la relación que existe entre el yo social y el yo poético en un poema, según el concepto de Hervé Le Corre:

La división entre yo social y yo poético, diferentes pero, en última instancia, continuos, sí se les abarca en una misma esfera crítica [...] Para el modernismo, y las textualidades anteriores, el yo poético sería un pronombre que designa, desde el espacio semiológico, al yo fenoménico o esencial. Un ‘yo’ que articula/construye su subjetividad en el discurso [...] Existiría, pues, en teoría, un estado pre-mallarmeano (para la tradición occidental)

²⁵⁵ García Morales, *op. cit.*, p. 28.

²⁵⁶ Highet, *op. cit.*, p. 231.

²⁵⁷ Henríquez Ureña, “Tres escritores ingleses”, en *Obra crítica...*, p. 10.

de la poesía, del que participaría el modernismo hispanoamericano, para el cual el 'yo' de la escritura es considerado, con más o menos matices, como continuo o relacionable con el 'yo' social, por muchas más caras que éste pueda revestir²⁵⁸.

Si bien la poesía de Henríquez Ureña no manifiesta concretamente el panteísmo, como lo haría, por ejemplo, Rubén Darío, existe una expresión pagana con la cual el poeta adquiere una personalidad libre e independiente en su pensamiento, porque ve el mundo con una actitud crítica y estética a la vez, para asimilar la belleza de su interior con el exterior. Es decir, el yo poético es la síntesis del lenguaje creado por el poeta; es el proceso creativo que lleva a cabo el yo social, que desea mostrar su personalidad a través de la mitología grecolatina y el uso de la palabra.

“Escorzos”

El conocimiento de la cultura grecolatina es sólo un motivo para definir la existencia ante el mundo. Lo que le interesa a Henríquez Ureña no es contar la historia de esa civilización, si no los valores que se transmiten a partir de la definición del hombre como idea y sentimiento; es encontrar en esa cultura una forma de vida más libre e inteligente, una educación más independiente y una cultura enraizada en la divinidad, la naturaleza y la voluntad del hombre.

Pedro Salinas reconoce la vigencia del mundo helénico en “el ánimo del hombre”, y agrega que “la Grecia histórica y real muere, y nace la crisálida de lo griego, siempre presente en la historia”²⁵⁹; pero esa “Grecia no es un objeto de conocimiento, sino un norte para deseos sueltos en busca de rumbo”²⁶⁰.

El objetivo de Henríquez Ureña es comparar los mitos griegos con lo que observa y vive en torno suyo. Más que recordar el pasado, es hallar una verdad en su circunstancia del presente con el conocimiento previo que ha obtenido de la cultura clásica. Como dice María Rosa Lida de Makiel: “no es lo que Homero brinda, sino lo que el artista moderno busca”²⁶¹. Lo que busca el poeta dominicano es encontrar un lenguaje apropiado a la circunstancia socio-cultural e histórica en que vive y a su

²⁵⁸ Hervé Le Corre. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid, Gredos, 2001 (Biblioteca románica hispánica-Estudios y ensayos, 424), pp. 50-51.

²⁵⁹ Pedro Salinas. *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 76.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 77.

²⁶¹ María Rosa Lida de Makiel. *La tradición clásica en España*. Barcelona, Ariel, 1975, p. 364.

voluntad creadora. Es adentrarse en un mundo particular y crearse a sí mismo mediante la escritura de poemas y ensayos y la lectura de los clásicos, con el afán de alcanzar el equilibrio del arte y la vida.

El análisis de los poemas permite ver cómo el poeta contempla un mundo real, la analiza y lo recrea a partir del uso de la palabra y la crítica. En los tres sonetos de “Escorzos”, dedicados a las cantantes de su momento y que responden a la experiencia de Henríquez Ureña como espectador de las temporadas de ópera del Metropolitan Opera House de Nueva York, de 1901 a 1903²⁶², se percibe esta doble condición de crítico y poeta. El crítico es el que escucha y escribe su experiencia con base en el conocimiento previo de su formación. Enjuicia el arte del canto de las intérpretes mediante el uso de la analogía, con la cual establece la relación entre el modelo estético griego y el talento del artista. Esta valoración del canto es positiva, porque el crítico procura describir las cualidades de las intérpretes y el entusiasmo manifestado por el espectador; valora asimismo el pensamiento y el arte antiguo en un tiempo moderno.

Henríquez Ureña adopta a la vez una actitud crítica en el desarrollo de los tres poemas. El título, “Escorzos”, recupera un término de las artes plásticas para identificar las cualidades de determinada intérprete y los objetos en perspectiva sobre un espacio, como si recurriese a un estilo parnasiano para relacionar el arte de la palabra con la pintura. Porque como dice Jeager: “La poesía griega en sus formas más altas, no nos ofrece simplemente un fragmento cualquiera de la realidad, sino un escorzo de la existencia elegido y considerado en relación con un ideal determinado”²⁶³.

En “Escorzos” se muestra esta analogía en la que el poeta relaciona la imagen de la cultura clásica y el arte del canto moderno. En el primer poema, “Adelina Patti” (soprano italiana), existe un paralelismo de lo antiguo y eterno, entre el primero y segundo cuartetos:

Como vive en los siglos la leyenda
del arte griego, la perenne magia
que aún en sus rotas, desoladas ruinas
suspende el pensamiento y el entusiasmo.

Tal viaja por los años tu leyenda,
diosa del canto y de la escena maga,
y corren los asombros de tus triunfos,

²⁶² Henríquez Ureña. *Memorias. Diario. Notas de viaje...*, pp. 77-111.

²⁶³ Jeager, *op. cit.*, p. 49.

en el carro fulgente de la fama²⁶⁴.

El poeta ha concebido la leyenda del arte griego en una época del presente. Se dirige a la intérprete como si representase esa misma leyenda, que se manifiesta a través de aquella voz que ha sido educada bajo esa norma clásica. Así, el poeta valora el pasado a partir de las virtudes de la soprano en el presente; define la tradición del arte griego en un contexto de su tiempo. Los conceptos de fama y gloria que se usaban para enaltecer a los héroes y dioses manifiestan un nuevo significado particular. La fama de la soprano se crea a partir de estos valores éticos del arte griego en la forma de transmitir su voz y no en la expresión superficial del canto.

El poeta utiliza palabras propios del contexto musical: “arias”, “cavatinas y “trinos” como medios de expresión para enlazar la voz de la intérprete con el tiempo pasado de la antigüedad. La palabra es el medio para describir las características de los personajes, recurriendo a la comparación metafórica; de esta forma define el arte musical con el ritmo y el sonido del verso. El poeta escribe lo que escucha, contempla y percibe el universo a través del canto escuchado. Así, la palabra le permite al poeta explicar el pasado histórico para comprender el presente, la norma de un arte antiguo que ha persistido durante siglos y que sólo el verdadero artista podrá ejecutar. El arte desarrolla toda una expresión del alma que atraviesa el tiempo pasado para volver al presente, donde el espectador sepa escuchar el sentido de la voz y se eduque a partir del sonido de las palabras.

En “Marcella Sembrich”, se muestra cómo el uso del lenguaje nos define una cualidad del personaje de manera indirecta, con una perífrasis que nos remite a una nacionalidad:

¡Oh compatriota de Chopin! adunas
dulces melancolías de Bohemia. (p. 38)

Es importante destacar el papel del crítico que procura identificar el origen y el espacio en que ha crecido el artista, el contexto sociocultural para definir su personalidad dentro de una norma estética y su relación con la cultura y educación musical de su tiempo.

²⁶⁴ Pedro Henríquez Ureña, “Escorzos”, en *Poesías juveniles*. Colección de Emilio Rodríguez Demorizi, [Bogotá], Ediciones Espiral Colombia, 1949, p. 37. A partir de ahora se pondrá entre paréntesis el número de página de esta edición tras cada cita. Véase también la reproducción de este poemario en Pedro Henríquez Ureña. *Obras completas*. Tomo I (1899-1909). Selección y prólogo de Juan Jacobo de Lara. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976, pp. 5-62.

Así, la voz de la intérprete, descrita por el poeta, es un medio que sirve para evocarnos una época; es decir, la artista es un producto de la historia, de un tiempo que antecede su arte. El poeta a su vez se convierte en un entendedor de la soprano que se ubica en un tiempo y espacio; la voz es la única vía del pasado con el presente, y así anuncia el tiempo futuro a partir de la fuente y sustancia del pasado glorioso, en el que hay que encontrar el ideal del arte.

Los mitos grecolatinos reaparecen en los versos del poeta. La artista se subordina al arte y a una trama de la obra y a un pasado, pero es la soprano quien debe transmitir una nueva voz que la conduzca a un mejor porvenir:

Es el triunfo sonoro de tus arias
rival de la melódica floresta
donde impera en su trono esmeralda,
monarca de los trinos, Filomela. (p. 38)

El pasado histórico que nos remite el poeta no se basa en datos cronológicos, sino en el relato de una leyenda para rescatar solamente el concepto de arte y la cultura helénica a partir de las expresiones particulares de la artista. Su búsqueda se dirige a un futuro a partir de ese pasado que se manifiesta en el presente de la expresión artística. De esta forma lo vemos en los dos últimos tercetos:

La cascada de perlas de tus trinos,
tus cavatinas lánguidas y lentas,
rememoran antiguos resplandores.

Glorias fugaces de lejana época:
¡el genio de Mozart²⁶⁵ canta en tu canto
sus divinales notas postrimeras. (p. 38)

El poeta comprende la historia grecolatina a partir de la expresión del arte del canto, el teatro y la ópera. En estos versos no sólo describe el talento de la artista, sino que engloba toda su experiencia como crítico y espectador para integrar estos elementos de conocimiento en un poema; transmite la cualidad de la soprano a partir de la representación de un personaje mitológico, como lo es Filomela (que en su leyenda se convierte en un ruiseñor), y la presencia de un músico moderno²⁶⁶. El arte es, pues, una

²⁶⁵ Henríquez Ureña vio la actuación de Marcella Sembrich en *El Figaro* y *La flauta mágica* de Mozart, en la temporada corta del Metropolitan Ópera House de Nueva York, de 1901, como describe en sus *Memorias...*, p. 87.

²⁶⁶ Según Ovidio (*Metamorfosis*), Filomela fue hermana de Procne, ambas hijas de Pandión, rey de Atenas. Para asegurar su alianza con los tracios, el padre casó a Procne con Tereo, rey de Tracia. Filomela

manifestación única que se expresa en un presente, que surge a raíz de otro espacio y tiempo para evocarnos también en ese instante expresivo una época pasada,

En “Lilian Nordica”²⁶⁷ se aprecia la virtud a través de la voz de la intérprete. El poeta manifiesta que el alma grecolatina no sólo es un punto de encuentro del pasado nostálgico, una evocación, sino también un punto de partida para las demás culturas, nórdicas y occidentales. El poeta utiliza el recurso de la metonimia a través de una urna para representar todo un contexto caballeresco entre el heroísmo, el amor y la tragedia. En los versos de ese poema se muestra la imagen de la muerte como un estado apacible, pero también como un principio de vida; ante la tradición bíblica de la muerte como algo cadavérico, representa más bien la creación de un nuevo orden universal; es decir, la crisis de la tragedia origina otro nuevo orden para la superación de uno mismo:

En la urna radiante de tu pecho
prende su sacro fuego la tragedia:
la llama de heroísmos y de amores
de la magna teutónica leyenda. (p. 39)

Henríquez Ureña manifiesta a través de la imagen de la “urna radiante” los valores éticos y estéticos de una historia, sin pretender ser un especialista en estética. Esa imagen nos remite a una leyenda antigua acerca de la muerte, comparada con el devenir de una expresión artística. El canto es la historia rescatada por la voz de la soprano. El arte gobierna y muestra la expresión oscura y trágica de la ópera, pero al mismo tiempo es sublime y ensoñadora por la imagen grecolatina, como se observa en los siguientes tercetos:

Cuando encarnas de Wagner las creaciones,
en gracia y en pasión, sobre la escena,
de tu genio evocadas al conjuro

miríficas se abrazan y conciertan
la sublime alma trágica del Norte
y el alma soñadora de la Grecia. (p. 39)

echaba de menos a su hermana, que mandó a su esposo por ella a Atenas. Tereo, al ver a Filomela, sintió mucha pasión por ella. En el viaje la violó y, para que no se descubriese la verdad, le cortó la lengua y la encerró en un lugar seguro. Pero Filomela pudo denunciar lo sucedido a Procne, porque había bordado en un tapiz la historia de lo sucedido y se lo hizo llegar a su hermana. Llena de ira, Procne mató a su hijo, lo despedazó y con eso le hizo un guisado a su esposo para que se lo comiese él mismo. Tereo supo que había comido a su propio hijo y mientras perseguía a ambas mujeres se produjo una metamorfosis. Procne fue convertida en golondrina; Filomela enruiseñor, y Tereo en abubilla, el ave de aspecto guerrero.

²⁶⁷ Henríquez Ureña vio a la soprano norteamericana Lillian Nordica en el segundo acto de *Tristán e Isolda* (acompañada de Jean de Reszke) y en el tercer acto de *La valkiria* (al lado de David Bispham), en la temporada del Metropolitan de 1901. *Memorias...*, p. 80.

Este paralelismo muestra la expresión de la tragedia de origen celta, representada a través de la forma ideal de la estética griega. Como veremos más adelante, esta experiencia como espectador de la ópera de Wagner también se manifestará en su ensayo “La profanación de Parsifal” (1903) y su gusto por la música alemana e italiana²⁶⁸.

La búsqueda de la palabra

La épica griega enaltece a sus héroes al relatar las hazañas de los mitos con una misión educativa. Para Werner Jaeger:

Una de las peculiaridades del lenguaje épico es el uso estereotipado de epítetos decorativos [...] son, en gran medida, ornamentales, constituyen, sin embargo, un elemento indispensable de este arte, acuñado por una tradición de siglos...²⁶⁹

En “Íntima”, Henríquez Ureña rescata recursos retóricos como el epíteto y una serie de paralelismos y perífrasis, que identifican al destinatario, a la tía Ramona, y su lugar de origen; escribe el poeta:

Desde el solar nativo,
—el nido de los pálidos recuerdos
que viven y se agitan como espectros;
me llega tu palabra,
hinchida de magníficos consuelos,
mensajera piadosa del terruño,
hasta el extraño techo,
el techo que indolente me cobija,
mudo y escueto,
intacto por los fuegos de las luchas,
intacto por las alas del ensueño. (p. 29)

El poeta dominicano es un aprendiz con un sentimiento de orfandad por la ausencia de su tía, en una situación de destierro. Además, utiliza una serie de metáforas continuadas, que resultan ser una alegoría sobre el pasado de su educación familiar, en un estilo ibseniano en cuanto a las imágenes espectrales; es decir, también aquí existe

²⁶⁸ Como relata Henríquez Ureña: “Wagner fue entonces mi músico predilecto: fue para mí en la ópera lo que era Ibsen en el drama; y como no tenía prejuicios musicales a favor de la ópera italiana, según lo acostumbra el vulgo de nuestros países hispano-americanos, y en cambio estaba acostumbrado a la música alemana que mi hermano Max ejecutaba de preferencia, y además leía siempre los dramas wagnerianos, nunca encontré dificultad para seguir el hilo de su música; mientras que nunca pensaba en enterarme de los libretos de óperas italianas”. *Memorias...*, p. 80.

²⁶⁹ Jaeger, *op. cit.*, p. 54.

un paralelismo entre la cultura escandinava y la griega que han cultivado el mundo infantil del poeta. Esas metáforas nos remiten al refugio de un pasado, al que el poeta va en busca de la palabra. La poesía es una búsqueda del origen del lenguaje, del hogar perdido donde se anhela escuchar la voz de un familiar, de quien se ha recibido una educación; es una enseñanza convertida en metáfora, que hace presente la ausencia de esa voz familiar y educadora.

Es un poema simbolista porque recurre a elementos vivenciales del poeta que se comparan con los mitos griegos:

¡En la vida, en la lucha,
cuál sangra el corazón, cuál llora el pecho!
¿Qué mucho que el postrado combatiente
destierre el sentimiento,
vulnerable talón que el dardo hiere,
y haga del estoicismo su remedio? (pp. 29-30)

El verso “vulnerable talón que el dardo hiere”, se refiere a Aquiles, que fue alumno del centauro Quirón, el maestro por excelencia de los héroes. Según la leyenda, Peleo, abandonado por su esposa Tetis, encargó a Quirón que educase a su hijo. Píndaro menciona que Quirón fue el instructor de Aquiles “en la caza y en las altas artes caballerescas”. Homero, en vez de haber elegido para su canto IX de la *Iliada* a Quirón, prefirió a Fénix, el maestro de ética. Si Ajax representa la acción y Ulises la palabra, Aquiles personifica al mismo tiempo la acción y la palabra. Como dice Werner Jaeger: “Sólo se unen ambas (funciones) en Aquiles, que realiza en sí la verdadera armonía del más alto vigor espiritual y activo”²⁷⁰. Este héroe muere en la batalla contra los troyanos; Paris, guiado por Apolo, logró herir mortalmente a Aquiles en su talón.

El poeta dominicano se reconoce en este héroe homérico, puesto que su anhelo ha sido formarse a través de la palabra y la acción. Con esta imagen de la muerte de Aquiles, el poeta desea también superar ese sentimiento de orfandad mediante la razón y el estudio para acercarse más a la verdad. Respecto al estoicismo, Nicola Abbagnano lo define de este modo:

El estoicismo comparte con las escuelas de su época, el epicureísmo y el escepticismo, la afirmación de la primacía del problema moral sobre los problemas teóricos y el concepto de la filosofía como vida contemplativa, por encima de las

²⁷⁰ Jaeger, *op. cit.*, p. 39 y ss.

preocupaciones, de los cuidados y de las emociones de la vida común²⁷¹.

Para Pierre Hadot, existe, además de la experiencia, una elección para el estoicismo según el punto de vista de Sócrates:

La elección estoica se sitúa pues en la línea recta con la elección socrática y es diametralmente opuesta a la epicúrea: la dicha no consiste en el placer o en el interés individual, sino en la exigencia del bien, dictada por la razón y que trasciende al individuo²⁷².

Así, desde que va en busca de su lugar de origen, el poeta desea formarse y transformar esa educación sentimental a una más racional que salve su porvenir. Es como una metamorfosis ovidiana, en donde esos espectros tan abstractos se conviertan en algo más concreto para que el poeta logre superar ese sentimiento de soledad y convertirse en un hombre culto y racional.

Como dice Pedro Salinas, al hablar sobre la poesía de Rubén Darío:

Los dioses, los seres míticos, son... símbolos corporeizados de las cualidades humanas alzadas a su mayor potencia. Un dios es una cualidad, en sí misma humana, de la que participamos los terrenales pero que se escapa de su relatividad y refulge en la persona del Dios, como un absoluto, superterreno. Por consecuencia, los dioses serán los blancos de los deseos y afanes de los hombres²⁷³.

En “Íntima”, apreciamos esta actitud del poeta en buscar una imagen mítica que explique su condición de escritor, aprendiz y ciudadano, que intenta recuperar esa memoria y la patria que ha sido violentada por los sucesos políticos en Santo Domingo. Busca una imagen mítica que le ayude a complementar su estado espiritual.

Así, marca la transición entre el sentimiento y la razón, con este anhelo estoico de alcanzar su conocimiento universal:

Solitario me encuentro,
sin patria, sin hogar, sin ilusiones,

²⁷¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*. 2ª edición, México, FCE, 1966, p. 462. Cabe señalar que el ideal del estoicismo es el de la “ataraxia [serenidad del alma] o apatía [indiferencia hacia todas las emociones y el desprecio de ellas]”, y Abbagnano expone “puntos fundamentales de la doctrina estoica”, que pueden definir el pensamiento de Henríquez Ureña, entre los cuales se encuentran: 1) “que el hombre es infaliblemente guiado por la razón y que la razón le suministra normas infalibles de acción que constituyen el derecho natural”, 2) “el cosmopolitismo o sea la doctrina que enuncia que el hombre es ciudadano del mundo y no de un país determinado”, y 3) “la exaltación de la figura del sabio y su aislamiento de los demás, con la distinción entre insensatos y sabios” (p. 463).

²⁷² Pierre Hadot, *¿Qué es la filosofía antigua?* Traducción de Eliane Cazenave Tapie Isoard. México, FCE, 1998, p. 143.

²⁷³ Salinas, *op. cit.*, p. 86.

-todos volaron con volar ligero-;
busco para las penas interiores las aguas del Leteo,
y tiendo del espíritu las alas
al país irreal del invicto ensueño. (p. 30)

Existe un paralelismo, también, entre la segunda y la tercera estrofa, porque se subraya la imagen del Aquiles derrotado y la forma de buscar un nuevo ser en sí mismo y de un mito que ayude a salvar la situación del poeta dominicano; así, examina su pasado para identificar el lenguaje de su tía. De aquí que recurra al mito de Leteo, de origen romano. El nombre de Leteo significa “olvido”; era una divinidad nacida de Éride (la Discordia) y hermana de Hipno (el sueño) y Tánato (la Muerte). Según René Martín:

Un río de los Infiernos llevaba su nombre (Leteo) y en sus aguas tranquilas las almas de los muertos bebían el olvido de su vida terrestre. En las doctrinas que postulaban la reencarnación, las almas, purificadas de sus antiguas manchas después de una estancia más o menos larga en los Infiernos, bebían sus aguas para perder todos los recuerdos del mundo subterráneo, que iban a abandonar para entrar en un nuevo cuerpo²⁷⁴.

Henríquez Ureña busca en “las aguas del Leteo” el olvido de ese pasado perdido, quisiera que ese infierno por el que atraviesa su país quedase en su sitio, que su alma se purificase a través de la palabra; su tía puede transfigurarse como la figura del padre de Eneas, Anquises, que le hace ver a su hijo, en el Infierno, las almas entre las cuales se encuentran los que serán los fundadores de Roma. Henríquez Ureña, al igual que Eneas, era un desterrado. Así, él desea que la palabra de la tía lo salve y le ayude a encontrar su propio camino para fundar de nuevo otra patria íntima, moral y cultural ante la situación socio-política que se vive en Santo Domingo. El poeta sólo elige una imagen de esa cultura latina, no el conocimiento pretencioso de esa historia antigua, porque lo que le interesa es buscar la voz de la tía, olvidar el sentimiento de soledad y superar su angustia a través de la palabra y la enseñanza; como lo muestra en los siguientes versos:

¡Ah! Que cuando resuena tu palabra
del letargo despierto,
y la nostalgia del amor antiguo
dentro del alma siento. (p. 34)

²⁷⁴ René Martín (director), *Mitología griega y romana*. Traducción de Alegría Gallardo. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 273-274. En el canto VI de la *Eneida* de Virgilio, Eneas, cuando desciende al Hades, mira a lo lejos en “las amenas orillas del Leteo una multitud de almas” entre las cuales se encuentran, como se los muestra su padre Anquises, los descendientes suyos, que serían “los héroes de la futura Roma” (p. 274).

La memoria es una manifestación que surge en torno a la realidad presente, puesto que el poeta busca un lenguaje propio para expresar su pensamiento a partir de la situación crítica la República Dominicana, que vive en una anarquía irresoluble, en donde se han perdido los valores patrios. Así, la palabra es un medio de enseñanza, una instrucción que rescata los valores tradicionales y el amor de lo antiguo sobre el presente. Para Rodó: “La energía de vuestra palabra y vuestro ejemplo puede llegar hasta incorporar las fuerzas vivas del pasado a la obra del futuro”²⁷⁵.

Mientras escribía su poema “Íntima” en Nueva York en 1904, Santo Domingo había vivido dos derrocamientos sucesivos: el del presidente Horacio Vásquez y el de Alejandro Woz y Gil. Henríquez Ureña lo documenta así en sus *Memorias*:

Una revolución estalló en la misma capital el 23 de marzo (1903), contra Horacio Vásquez; la lucha duró un mes y fue cruenta. A fines de abril, el gobierno de Vásquez había caído; y como la revolución se hizo su color de favorecer a D. Juan Isidro Jiménez, se creyó que había elecciones a favor de éste; pero las intrigas políticas favorecieron el encumbramiento de D. Alejandro Woz y Gil, que había sido presidente en 1885²⁷⁶.

Henríquez Ureña consideraba a Woz y Gil como amigo suyo, pero detestaba su mal gobierno. A raíz de esta situación, el padre del escritor dominicano regresó a Santo Domingo para ir a ver a su segunda esposa, Natividad, que había dado a luz a un hijo, y también por “instancias de sus amigos políticos, que pedían su presencia en el país y su intervención en los asuntos públicos”; sin embargo, su padre se abstuvo de toda intervención en aquel caos político.

Tiempo después, en agosto de 1903 estallaba otra revolución en contra de Woz y Gil; relata el escritor dominicano:

El jefe de ella fue Carlos F. Morales, exsacerdote; y el objeto aparente de ella era fundir de nuevo los partidos *jimenista* y *horacista* contra la corrupción administrativa y devolver la presidencia, como acto de justicia, a Jiménez. Por supuesto que, una vez triunfante la revolución después de una lucha bastante larga, se echó a un lado a Jiménez, y subió al poder el mismo Morales, dando la preferencia a los horacistas: su vicepresidente fue Ramón Cáceres, primo de Horacio Vásquez y matador de Ulises Heureaux. La situación en Santo Domingo, entre octubre de 1903 y enero de 1904,

²⁷⁵ Rodó, *op. cit.*, p. 10.

²⁷⁶ Henríquez Ureña, *Memorias...*, p. 87.

llegó a ser complicadísima y mi padre tuvo que salir de allí, cuando ya no había otro remedio²⁷⁷.

Esta situación política repercute también en la conciencia del poeta al escribir su poema, al ver que su patria está desintegrada, lo que asimila a las luchas previas que hubo antes de la fundación de Roma. De ahí que pretendiera buscar su propia patria íntima, olvidando el dolor y encontrando la palabra justa para llegar al conocimiento de sí mismo y la formación de su espíritu; ya que además en ese momento, en Nueva York, se encontraba sin empleo y se dedicaba junto con su hermano a realizar reseñas de teatro y ópera.

El poeta presenta una actitud nostálgica del pasado, rescata mitos que ilustren su sentir, no sólo se refugia en la contemplación y admiración de esa cultura grecolatina, sino que los presenta en una acción determinada del presente, de una realidad incompatible con su lenguaje literario y su modo de ser. Sin la palabra tampoco existiría un hogar propio, una patria unificada en su mundo interior.

La nación dominicana se presenta como una tragedia, el poeta la representa así con símbolos que denotan el sino fatal de su país. Mira a su tía como una sacerdotisa en busca de una respuesta, puesto que el caos sociopolítico y la incertidumbre de sí mismo lo llevan a buscar otro camino para dar un nuevo orden a su existencia. La tía es una figura que representa la fe en el porvenir, mientras el poeta vive en la tragedia de su soledad y de su patria; así lo muestra en la siguiente estrofa:

¡Oh tú, la soñadora, la constante!
¡oh tú, sacerdotisa del ensueño!
¿No sientes bajo el cielo de la patria,
del ruiseñor parlero
cuál se ha trocado el himno de esperanzas
por la canción macábrica de un cuervo?
¿No sientes que las vivas ilusiones,
la vieja tradición, el dulce ensueño,
vuelan en el confuso torbellino
que azota el patrio suelo,
y hechos jirones en la hoguera caen,
perecen de la patria en el incendio? (p. 31)

En esta patria en ruinas, la palabra suele ser el lenguaje que mantiene en evolución el sentido de las cosas ya ausentes. Es el símbolo de la representación de esas

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 96

virtudes, hazañas e ilusiones que aún pueden surgir entre la ruina particular y del pasado:

En mi noche de amargo pesimismo
el instante aún espero
en que escuche, soñando, tus palabras de nuevo,
sobre las ruinas de la triste patria,
“sobre las ruinas del hogar deshecho”. (p. 31)

Es probable que “Íntima” lo haya escrito desde el *flat* del barrio de Harlem, durante una noche oscura en la espera de alguna correspondencia de su tía; de ahí que este ambiente de Nueva York se relacione con los espectros personales.

El poema se manifiesta en tiempo presente para recuperar los espacios de un pasado irrecuperable. El tema se refuerza con esta idea de la búsqueda de la palabra a través del recuerdo. En el sueño encuentra una libertad para alcanzar el ideal de patria, evoca a sus seres queridos para encontrar la palabra que lo ayude a expresarse con su propio ritmo. Como dice Ricardo Gullón:

Para los modernistas, estilo y ritmo (una y la misma cosa) sirvieron para unificar en la obra de arte lo que de por sí tiende a la dispersión. El impulso que los mueve es ético tanto como estético. Se trata de alcanzar la suprema armonía de las esferas, el equilibrio inalterable de las constelaciones, oyendo en él la música celestial que de alguna manera resonará luego en la poesía para que los hombres escuchen el susurro de una voz que les ayudará a vivir y, quizá, a olvidar²⁷⁸.

El poeta se crea a través de la palabra que permite encontrar el sentido de las cosas más allá de la realidad, pero que parte de ella misma para recordar algo que puede ser útil a la personalidad y a la situación del poeta, en busca de un significado nuevo que comprenda su situación moral y social a la vez. Octavio Paz de este modo afirma:

La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarlo, bautizarlo. Lo que ignoramos es lo innombrado. Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber. O con la confesión

²⁷⁸ Ricardo Gullón, “Ideologías del modernismo”, en *Ínsula*, no. 291 (febrero de 1971), pp. 1 y 11. Véase también su reproducción textual en “El esoterismo modernista”, en Rico y Marnier. *Historia y crítica de la literatura española. VI. Modernismo y 98...*, pp. 69-75.

de ignorancia: el silencio. Y aún el silencio dice algo, pues está preñado de signos²⁷⁹.

El universo se manifiesta a través del uso del lenguaje. Lo característico de la poesía modernista es que el poeta vea el mundo a través de la palabra, de lo que escucha; así, Henríquez Ureña anhela esa perfección moral y estética a través de la voz de la tía. Es el ensueño que produce el sonido íntimo y particular del poeta para definir su espacio y estado de ánimo. Como dice Octavio Paz:

El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal: todo se corresponde porque todo es ritmo. La vista y el oído se enlazan; el ojo ve lo que el oído oye: el acuerdo, el concierto de los mundos. Fusión entre lo sensible y lo inteligible: el poeta oye y ve lo que piensa. Y más: piensa en sonidos y visiones. La primera consecuencia de estas creencias es la exaltación del poeta a la dignidad de iniciado: si *oye* al universo como lenguaje, también *dice* al universo. En las palabras del poeta oímos al mundo, al ritmo universal²⁸⁰.

“Íntima” nos muestra así otra forma de analogía entre el poeta y el cosmos que él mismo crea a partir de esta transición del olvido y la memoria, de la patria perdida y la fundación de una nueva patria íntima que tiene conexión con la voz de la tía. Desde su lecho escribe lo que escucha en soledad, lo que ha soñado; y manifiesta al mundo lo que ha visto en sí mismo y ha oído sobre la situación de su país.

“A un vencido”

Esta idea del ensueño y la materia se continúa en el poema “A un vencido”; escrito en México en 1909. Refleja la falta de carácter en el hombre, que sólo sueña en el triunfo y la gloria. Si en “Íntima” los elementos helénicos estaban relacionados particularmente con su personalidad, en este poema la actitud del poeta es más consciente respecto al uso del lenguaje y la cultura griega, puesto que su propósito es hacer una crítica al sistema político y al positivismo materialista a través del uso de los

²⁷⁹ Octavio Paz. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. México, FCE, 1992, p. 31. Véase también la opinión de la escritora catalana Nuria Amat: “Ser un buen escritor significa una intimidad especial con esos ritmos del habla que se hallan a una profundidad mayor que la sintaxis formal: significa tener oído para las innumerables connotaciones y ecos enterrados de un lenguaje que ningún diccionario puede transmitir. Un poeta o un novelista a quien el exilio político o el desastre privado hubieran aislado de su habla materna es un ser mutilado”. Nuria Amat. *Escribir y callar*. Madrid, Ediciones Siruela, 2010, p. 17.

²⁸⁰ Octavio Paz. *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 129. Véase también “Romanticismo, modernismo, postmodernismo”, en Rico. *Historia y crítica de la literatura española. VI. Modernismo y 98...*, p. 66.

mitos helénicos que sirven para juzgar la voluntad del hombre dentro de ese sistema de valores progresistas. Aparece una voz crítica, acuciante sobre las cualidades del héroe caballeresco en el retorno a su patria. Lo ubica dentro de un contexto épico de guerrero troyano; rescata mitos de la leyenda griega y recupera un lenguaje poco usual en la época en que fue escrito el texto. Con este personaje, el poeta define un nuevo concepto de gloria y triunfo, pérdida y derrota, y describe así su personalidad. Este uso culterano del lenguaje es una forma de confrontarse con el personaje, puesto que el poeta lo juzga, lo critica; de manera implícita aparece el papel del crítico, puesto que su ideología se trasmite a través de este lenguaje culto. Nos permite ver la pérdida de valores en el personaje y la descripción de su armadura.

Acerca de esta imagen de la materia y el espíritu, Estébanez Calderón explica que frente al

lenguaje artificioso e impreciso de la Retórica opone Platón el del rigor y la racionalidad de la Lógica, cuyo objetivo no es la consecución del triunfo (sofistas), sino de la verdad. Parecida actitud de distanciamiento crítico mantiene frente al arte la poesía²⁸¹.

La actitud de Henríquez Ureña asume la voluntad de analizar los sueños del personaje, muestra la aparente heroicidad y valora su conducta a través de un diálogo crítico. El poema se torna más objetivo por la ideología del poeta: la verdad no se manifiesta sin esfuerzo; sin voluntad espiritual la materia perdería su fuerza al igual que el espíritu. Esta idea se halla reforzada también con la lectura de la filosofía de Henry Bergson, sobre la evolución creativa; como dice este filósofo francés: “La materia es un movimiento de descenso, de caída; la vida es una reacción, un movimiento contrariante de descenso; impulso que tiende a desprenderse del dominio de las leyes materiales”²⁸².

“A un vencido” critica el típico triunfo épico, contra el guerrero sin carácter, pone a prueba lo que debe llevar a cabo un caballero, que se conforma con un solo oficio, sin haberlo ejercido realmente y sin haber tomado en cuenta su evolución

²⁸¹ Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996. p. 845. El especialista amplía esta idea en la que la crítica se centraría en “la reproducción de las imágenes sensibles de la realidad aparente, meras sombras del mundo real de las ideas. A éstas solamente puede llegar la contemplación filosófica a través del discurso racional de la Dialéctica. En cuanto a la poesía, es concebida como un ‘delirio de origen divino’ cuyo mensaje es difícil de comunicar y de interpretar en términos de discurso racional, ya que utiliza imágenes y recursos expresivos enigmáticos, al igual que el mito [...] La Filosofía debe realizar una función de control sobre las formas de creación artística y mítica-poética, ya que los poetas, al comunicar sus mensajes, pueden interpretarlos mal y dar de la misma divinidad una imagen negativa para la educación y convivencia cívicas”.

²⁸² Cfr. José Vasconcelos, “Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas”, en Antonio Caso *et al. Conferencias del Ateneo de la Juventud...*, p. 106.

creadora y espiritual. El poeta se dirige al hombre más que al personaje con armadura, porque la caída es moral, y recupera el mundo helénico desde su experiencia y desde el sueño en que se revela el mito de la épica. Porque existe a su vez un paralelismo antitético de lo onírico y la vigilia, del mundo representado y lo real. Expone la sensación límite de lo deseado y la realidad desengañada descubierta por la misma razón. Vemos en la siguiente estrofa el mundo representado:

...Soñaste con supremas lides,
el duelo del Peleida y el troyano;
Ares bronco vencido por Diomedes...
Y viste, con angustia y con espanto,
héroes y triunfadores, a Tersites y a Pándaro. (p. 54)

El anhelo del héroe está recreado por estos mitos que han condicionado su conducta, con el afán de particularizar la personalidad del combatiente: el Peleida Aquiles es el oponente de los troyanos y del dios de la guerra, Ares (Marte), que los favorecía, como se relata en la *Iliada*; pero este dios es vencido increíblemente por uno de sus hijos, Diomedes, que “alimentaba con carne humana a sus yeguas”²⁸³.

El poeta interpreta la *Iliada* como una trama que transmite un mensaje simbólico sobre los valores éticos del hombre. La heroicidad en tiempos modernos no se produce con la fuerza física y sobrehumana, sino que hace falta recurrir a la poesía, a la cultura y la educación para formar un espíritu y al héroe anhelado. La verdad no es lo que sucede en la trama de una historia, sino lo que uno interpreta a través de la razón, para identificar la idea más allá de una ilusión.

El deseo del hombre nace desde una perspectiva histórica, se apoya en lo que ha escuchado y visto en su contexto, su ambiente y su educación. Estos personajes de leyenda han sido el antecedente de la humanidad, los símbolos que han sido transmitidos a través de la historia, pero que poco se corresponden con el deseo del combatiente, que no ha tenido conciencia de su espíritu y voluntad.

Así, el poeta inicia con verbos en tiempo pasado: “¿Caíste?”, “Soñaste...” y “Esquivaste...”, que usa para interrogar, advertir, y hacer ver los errores del combatiente. Esta idea se relaciona también con la caída del poeta tanto en sus ideales como en su condición de vida, porque en 1909 Henríquez Ureña vive en México y con pocos recursos suficientes para subsistir; en una situación de destierro, lleva una vida

²⁸³ Martín, *op. cit.*, p. 45.

frugal y se dedica al periodismo. “A un vencido” habla de una batalla moral consigo mismo, entre el combatiente y la voz del poeta como juez:

¡Ah! ¡Tornaste sin gloria!
¡Sin herida y sin lauro!
¡Mas qué! ¿Sólo vileza hallaste? ¿Nunca
viste flotar sobre el ardido campo,
envolviéndole en luces diamantinas,
la veste de la diosa de ojos claros?
¿Dónde tu fe, tu esperanzado brío,
dónde el arresto y la virtud del brazo? (p. 55)

Aquella “diosa de ojos claros” es la antítesis de Ares, la divina Atenea, considerada también, como dice René Martín, “la diosa de la inteligencia, heredada de su madre (Metis), del arte y de la ciencia creativa, oponiéndose en ese sentido, a la vez, al cojo Hefesto, dios de la técnica”²⁸⁴. De este modo, el poeta reafirma su intención de elegir este mito de la inteligencia, la razón y el arte frente a la materia.

“A un vencido” fue escrito cuando se vivía en México el conflicto electoral para la vicepresidencia entre los partidarios del general Bernardo Reyes y el grupo de los “científicos” –adherido al gobierno de Porfirio Díaz-, que apoyaba a Ramón Corral, en vísperas de las elecciones de 1910.

Lo que caracterizaba a la dictadura porfirista era el inmovilismo político y cultural, puesto que los candidatos luchaban por la vicepresidencia y no por la presidencia. Frente a ella, los reyistas fundaron el Partido Democrático, conformado por funcionarios liberales. El Club Reelectionista, promovido por los “científicos” e integrado por miembros de la alta burocracia y las finanzas, era el preferido de Díaz y la opción virtualmente ganadora. Fue en este momento cuando los intelectuales tuvieron que definir su compromiso político, ya que este órgano partidario invitaba a los jóvenes intelectuales a formar parte de su Comisión de Propaganda, entre ellos a Antonio Caso, José María Lozano y Nemesio Naranjo. Así, en el acto de Clausura de la Convención Reelectionista, donde se proclamaba la fórmula de candidatos Díaz y Corral, Caso habló en nombre de la juventud²⁸⁵. Henríquez Ureña, que había asistido al acto, le escribe a Alfonso Reyes:

su discurso fue completamente teórico, sin mencionar a las personalidades en cuestión; habló en realidad de la democracia, manoseando el manoseado tema de la imposibilidad de implantarla

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁸⁵ García Morales, *op. cit.*, pp. 149-150.

de pronto en México; hizo alguna alusión al Club Democrático, que tal vez yo solo noté, al censurar a los ilusos que formulan planes irrealizables²⁸⁶.

También Henríquez Ureña le revela que la noche anterior Caso le había confesado su preocupación por la opinión adversa que varios de la Sociedad de Conferencias tenían de su intervención política. Como dice García Morales: “Estos creían que como intelectuales debían evitar el compromiso político directo, o en todo caso, no comprometerse con una opción tan inmovilista como la reelección”²⁸⁷.

Mientras Caso vacilaba entre su distanciamiento con la dictadura porfirista, Henríquez Ureña había sido más prudente, ya que era un desterrado intelectual y un pensador crítico ante la circunstancia cultural. Vio entonces que Francisco I. Madero se había opuesto dentro de la legalidad a la elección de Corral, puesto que era un candidato impuesto por Díaz para la vicepresidencia. Así, Madero fundó el Partido Reeleccionista. José Vasconcelos era uno de los jóvenes que apoyaba su proyecto, pues le atrajeron el idealismo y el espiritualismo de Madero, y en julio comenzó a dirigir el *El Antirreleccionista*, donde Henríquez Ureña colaboró. Según García Morales: “Aunque no le interesaba la política militante [Henríquez Ureña], más aún siendo extranjero, tampoco ocultaba su simpatía por la causa maderista”²⁸⁸. Sobre todo porque el afán del presidente Díaz era continuar en el poder eliminando obstáculos para su reelección. Así, hizo que Bernardo Reyes no se opusiera a él, lo que provocó en los reyistas, ya decepcionados y sin candidato, dispersarse; una gran mayoría se adhirió a la causa de Madero. La mano dura del dictador no se hizo esperar; como dice García Morales:

Una vez eliminado Reyes, al que le hizo aceptar una misión en Europa, Díaz actuó con contundencia contra las organizaciones maderistas. El 30 de septiembre (de 1909) ordenó cerrar las oficinas de *El Antirreleccionista* y arrestar a sus redactores. Vasconcelos logró escapar. Y por primera vez él y otros maderistas comenzaron a pensar en la revolución como única salida²⁸⁹.

Estos acontecimientos giran en torno al poema “A un vencido”, que no es más que una parábola sobre ese momento político en el que burócratas y progresistas liberales peleaban por el poder, hasta desencadenar un conflicto más allá de las necesidades del pueblo. El papel de los intelectuales estaba subordinado a los intereses

²⁸⁶ Reyes y Henríquez Ureña. *Correspondencia...*, 3/04/1909, p. 143.

²⁸⁷ García Morales, *op. cit.*, p. 151.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

²⁸⁹ *Loc. cit.*

del presidente Díaz, y el pensamiento independiente aparecía entre unos pocos que se atrevían a criticar el ambiente cultural y literario porfirista. Había poca libertad de expresión y sólo *El Antirreleccionista* se atrevió a oponerse a un régimen ya caduco.

El poeta dominicano escribe su poema en este contexto y se refiere a un tiempo y espacio muy lejanos a aquella época de 1909; pero el héroe aqueo surge en el presente de la escritura, retorna a su patria de origen; el poeta lo interroga y le advierte del lugar en que pudo encontrarse la fe y la virtud de un combatiente. Aquel otro lugar del pasado ya corresponde a un tiempo simbólico, a los actos perdidos y sin mérito. Este guerrero es la antítesis del propio poeta que valora el lugar íntimo y presente de la soledad, donde se originan la creación y la imaginación, que suelen ser más verdaderas que una hazaña política y progresista. Es necesario aprender de los poetas para saber vivir feliz; así se muestra en estos versos:

Pero no sabes, pálido vencido,
vivir feliz en el hogar lejano,
indiferente al estridor de guerra;
y no podrás, con tu dolor amargo
y tu anhelo marchito,
vivir seguro como el persa bardo
en la gran soledad de sus ensueños,
en el sonoro orgullo de sus cantos. (p. 55)

El poeta configura un lenguaje artificioso y ajeno al contexto real y engloba las características del personaje a un nivel inferior del canto del “persa bardo”. La evolución creativa se da en la lectura de la poesía; la imaginación y la palabra son la vía para encaminarse a un mundo interior independiente en un determinado tiempo. El triunfo se debe a la palabra y a la evolución creativa desde la intimidad del poeta. Como dice José Vasconcelos:

El impulso vital, que es contrariamente de la ley de la degradación de la energía, no puede ser material: es por definición misma inmaterial. La vida es entonces una corriente en crecimiento perpetuo, una creación que se persigue sin fin²⁹⁰.

El sueño del hombre está en uno mismo, no en los acontecimientos que aparentan un mundo feliz y heroico. El mito griego se halla dentro de la conciencia del hombre; se tiene que elegir y poner atención a “la veste de la diosa de los ojos claros”, a Atenea. Si Rodó presenta al personaje shakesperiano Ariel como el espíritu que vuela

²⁹⁰ Vasconcelos, *op. cit.*, p. 106.

por los aires, Henríquez Ureña elige a esta diosa como la mejor vía para que el hombre recupere la inteligencia y evite ser un héroe sin fundamento. Es así que amplía esta idea en su mismo ensayo “La obra de José Enrique Rodó”, donde de una manera ya razonada muestra al héroe que el pueblo construye desde la educación y la lectura de libros, el ideal de toda nación, puesto que este tipo de héroe nace de la conciencia colectiva, de lo que ha leído y producido; pero esta heroicidad se encuentra en uno mismo, no en los sueños políticos y culturales improductivos, como en la crisis porfirista. Dice Henríquez Ureña:

Los pueblos producen siempre el *héroe* que necesitan, porque a menudo, aunque los tiempos lo pidan, la entraña social es estéril para darlo, no en toda ocasión nos han faltado maestros, educadores, formadores de razón y de conciencia moral²⁹¹.

En síntesis, en el poema “A un vencido” podemos ver el orgullo del héroe caballeresco, pero infeliz porque su tarea no ha servido para su transformación moral, no ha hecho caso a la inteligencia, al arte de la palabra ni al pueblo. Por el contrario, la soledad es una forma de encontrar la felicidad íntima a través de la poesía y a la vez el bien de la humanidad.

“Lo inasequible”

Otra de las características de los modernistas es que tratan de unificar diversas ideologías en una sola expresión particular. Se manifiesta un determinado sincretismo en la actitud de los poetas; asimilan diferentes creencias espirituales subordinándolas a la búsqueda de una verdad poética, de belleza o armonía. En el poema “Lux”, Henríquez Ureña representa el anhelo de un caballero en la búsqueda de un ideal platónico: la fe en una verdad más allá del cristianismo; es la imagen sincrética de una creencia pagana en un contexto cristiano.

Inspirado en “Lo inasequible”, un dibujo de Patten Wilson, “Lux”, el poema más largo de los suyos, es un viaje por el mundo medieval, religioso y caballeresco. Narra la historia de un joven caballero en busca de su ideal en medio de una tradición cristiana, pues inicia su aventura entre mitos caballerescos de occidente como la leyenda del Rey Arturo y el Santo Grial, pero que conserva un espíritu independiente para descubrir otros libros que el mundo cristiano ha vedado. La intención del poema es mostrar la luz

²⁹¹ Henríquez Ureña, “La obra de José Enrique Rodó”, en Caso *et al.*, *Conferencias del Ateneo de la Juventud...*, p. 57.

como una verdad que el joven caballero quisiera alcanzar pese a lo imposibilidad de lograrlo.

Para definir el contexto del personaje, el poeta recurre a imágenes de pinturas que sirven de apoyo para ubicar al lector en la historia, como las de Pierre Puvis de Chavannes. Es la información que posee el poeta para enumerar una serie de símbolos cristianos en torno a la fe pagana del joven caballero. Se subraya la cualidad intelectual del protagonista frente a los mitos caballerescos que rechaza. La individualidad se crea a partir de la independencia de pensamiento en torno a la realidad e historia que observa y analiza, para tomar conciencia del sistema social y el nuevo rumbo intelectual.

El propósito del poeta es construir un personaje en un terreno histórico dentro de sus límites de acción y objetivos; es decir, lo caracteriza a partir de la descripción de hábitos, lecturas, tradiciones y lugares por los que viaja. Es producto de una historia social y particular; sus acciones surgen como resultado de una educación caballerisca y literaria, pero también toma conciencia de su mundo medieval y fija su atención, con los medios caballerescos que dispone, para dirigirse a la realización de una creencia pagana, en un determinado espacio y tiempo.

El poeta economiza datos históricos; el cristianismo y el platonismo no son su único objeto de conocimiento, sino la justificación del entusiasmo del joven caballero hacia su hazaña intelectual. Parte de un espacio y tiempo para ubicar al lector en una época; utiliza una serie de perífrasis, símbolos míticos de la caballería, verbos que denotan la personificación de una época medieval. Compara el ambiente con la actitud heroica del personaje:

Fue en tiempos lejanos: cuando florecía
la raza de héroes bella y varonil...

Si don Quijote fue lector de novelas de caballería en una época en que poco se leían, para emular a uno de los héroes y cumplir con la hazaña de dar justicia y libertad al pueblo, el joven caballero del presente poema se distingue de las demás figuras medievales, alimentado por el espíritu griego para llegar a descubrir la luz a base de mucho esfuerzo.

El poeta caracteriza al personaje como un creyente educado por el cristianismo pero que toma conciencia de una creencia más universal como es el platonismo, y describe los distintos medios, obstáculos, lugares y deberes dentro de un régimen preestablecido y con una serie de leyes a los que debe subordinarse. No obstante, dentro

de ese orden sociocultural, busca la libertad de encontrar una verdad más convincente que le ayude a completar su forma de ser en el mundo.

Así se ofrece una relación de las cualidades del joven caballero que definen su nivel intelectual y la voluntad que se requiere para pensar e iniciar su aventura. Los ensueños son los motivos por los cuales aboga por un ideal individualista, como se evoca en este verso: “el templo marmóreo, de blancura astral”. Pero estas ensoñaciones se producen con base en un contexto cultural, en un ambiente y en una época que definen al hombre desde sus propias cualidades:

Era un caballero. Tan joven: su frente
aún tiñe un destello de gracia infantil;
en su ser la vida es ritmo potente,
y un ciclo de ensueños se anima en su mente,
que en sus vivas ansias se juzga feliz. (p. 44)

Si joven anhela emular los nobles
rudos caballeros de fazañas mil...
Las historias cuentánle las magnas proezas
las dulces victorias tras la brava lid (pp.44-45).

El poeta caracteriza a su personaje desde un nivel psicológico y social, pues los medios le ayudan a pensar en su ideal, tener fe y llegar a la cumbre de la verdad. El joven caballero se particulariza por rescatar un ideal oculto en la época medieval. Su educación básica ha sido esta cultura de libros de caballería, cuyo personaje heroico mostraba las cualidades positivas de la religión cristiana: carácter noble, con templanza, de buenas virtudes cristianas y subordinado a un reino y a una ideología. En esta cultura y estructura de gobierno, el personaje aboga por una libertad de pensamiento. Como se observa en estos versos.

Nunca oyó en las trovas de tal maravilla;
concepto más santo que el Santo Grial;
fue en libros vedados a gente sencilla,
cual pasto de herejes y origen de mal. (p. 45)

El poeta es el que escucha leyendas, historias y valores que se transmiten a través de una educación tradicional; pero elige por sí solo las lecturas que influyen verdaderamente en su formación espiritual, como son los *Diálogos* de Platón.

En este poema se convocan y contrastan la tradición oral y la escritura, la memoria de los trovadores y la literatura antigua, los libros que están vedados y los que

son de difícil acceso y comprensión para la gente. Nace en el joven caballero un espíritu autodidacta a través de ese esfuerzo intelectual.

Libros en que el griego Platón discurría
sobre la potencia fecunda, esencial
que anima del mundo la inmensa armonía,
cuya ley suprema descubrir ansía
afanoso, el hombre, con empeño audaz. (p. 45)

Así pues, en “Lux” el poeta hilvana un diálogo entre su fe y su ideal con la vida vulgar de la Edad Media, en el ambiente de las Cruzadas. Describe aquel sistema con un espíritu crítico, con el propósito de caracterizar su fe y el poder que tiene su ideal, que se representa por la voluntad e inteligencia del hombre:

A través de tierras, feudos y ducados,
visitó castillos, donde gran señor
era el que, pirata de tiempos pasados,
expoliaba ahora en nombre de Dios. (p. 46)

Así, realiza una crítica a la clase dominante, a los medios ilícitos utilizados para construir un poder que se sostiene no por los valores positivos del poderoso ni por sus hazañas ni por su esfuerzo intelectual para saber gobernar democráticamente; sino por un poder construido por la rapiña y la malicia de piratas que sirven a un reino en beneficio propio y no para el pueblo.

Por otro lado, el poeta describe el sistema cerrado del poder eclesiástico y el miedo a cambiar de rumbo hacia una filosofía más universal y natural:

Habló con los sabios, frailes y doctores,
de filosofía, saber superior,
mas no de sus labios escuchó loores
de las aromosas, de las ricas flores
del pensar amable, sutil de Platón. (p. 46)

Ante la única verdad de Dios, la memoria del poeta es el espíritu creado por la lectura de la filosofía platónica. Valora a su vez la naturaleza como un elemento que identifica a este pensamiento y representa el espíritu humano; identifica una filosofía menos abstracta y basada más en el mundo de las sensaciones.

Así, el poeta recobra el espíritu parnasiano que aboga por la filosofía platónica y la negación del materialismo y del poder eclesiástico, para expresar objetivamente su punto de vista sobre el arte de la palabra y su búsqueda de un ideal más allá del sistema

crisiano. Así también recobra el culteranismo a través del uso del hipérbaton y manifiesta una templanza en las emociones.

A diferencia de la poesía de Rubén Darío, que tiene una actitud más sensual y erótica al representar mitos de la cultura helénica, Henríquez Ureña los utiliza como una defensa de su ideal en un contexto social. El mensaje representa el modo en que el personaje aspira a un ideal contra su propio destino dentro de los límites de la mitología griega:

Pero allí, extendidas las alas ingentes,
vigilaba el ángel exterminador;
y a sus pies abría sus fauces rugientes
el hambriento Enigma, el voraz dragón. (p. 49)

La voluntad está sujeta a la fuerza del destino. La Luz sólo se contempla desde el terreno de la realidad:

¿Ansió un imposible? ¿Sus fuertes cadenas
romperá? No gime ni jura el audaz:
¡mitigando el torvo negror de sus penas,
emerge el destello que en ondas serena
en torno difunde la Luz inmortal! (p. 50)

El espíritu platónico adquiere un nuevo sentido dentro del contexto medieval, desde una visión particular del poeta. Pertenece a la memoria íntima del caballero, que viste y actúa como un señor de la caballería de la época feudal, pero su misión lo distingue de los demás; puesto que aspira a una verdad más profunda y contemplativa sobre el territorio caballeresco. Muestra el sentido laico de la enseñanza filosófica, obedece a la misma voluntad de su acción y de su pensar. Surge de un ensueño, de una visión particular para demostrar a ese mundo escolástico la libertad de pensamiento que significa el triunfo del bien sobre el mal. Es en la juventud donde surge el entusiasmo por la filosofía griega; no en los señores feudales y eclesiásticos que transmiten una sola verdad. La belleza es un afán de espíritu personal y racional; es una pequeña cualidad que gobierna el espíritu juvenil:

La Luz, fuente prístina de toda la ciencia,
fuente de la hermosa, perfecta Verdad.
Un solo destello más rara excelencia
dará a nuestra vida... (p. 46)

Esta pequeña luz se representa en la persona del caballero, en la mente que da forma a esa iluminación que habita en medio de castillos, del divino Santo Grial, de tesoros, reliquias y tumbas sagradas, y de la veneración de Cristo. Esta pequeña luz es una forma de rebeldía juvenil para hallar su propia libertad y encontrar la belleza y salvación de uno mismo. La rebeldía frente a ese mundo es la independencia de pensamiento, la admiración por la naturaleza y la filosofía platónica.

El poema “Lux” hereda la idea de que el paganismo ha sobrevivido a través de la cultura cristiana. El joven caballero procede de esta cultura y toma conciencia de esa filiación religiosa para después tomar conciencia de los nuevos descubrimientos de la ciencia y las humanidades. Así, el ambiente cristiano es una creación fundada sobre el imperio antiguo grecorromano; la política y la filosofía clásicas fueron adaptadas a las circunstancias y necesidades de una nueva civilización medieval. Como dice Gilbert Highet: “La iglesia católica es la descendiente espiritual del imperio romano. La línea sucesoria fue señalada hace mucho tiempo por San Agustín en su *Ciudad de Dios*, y volvió a ser proclamada por Dante”²⁹².

La influencia de la cultura clásica en la religión cristiana se fundamentó en la búsqueda de valores que definieron la creación de un nuevo mundo menos bárbaro y más espiritual que el imperio romano. Así, de los documentos y manuscritos que se lograron conservar en las bibliotecas monásticas, se retomaron ciertas ideas que se fundieron con la doctrina cristiana, como la versión popular del nacimiento del niño que anunciaría una nueva etapa de paz y bienaventuranza; como dice Highet: “era un sueño de la humanidad, no solo en Palestina, sino en todo el mundo mediterráneo, durante los últimos siglos de la era pagana”²⁹³. El tema es relatado por Virgilio en su juventud, cuarenta años antes del nacimiento de Cristo, en el IV canto de sus *Bucólicas*. Para Highet, esta historia que se lee en los dos primeros pasajes del evangelio de San Mateo tiene “escasa relación con la vida y las enseñanzas reales de Cristo, y falta en los demás evangelios. En seguida, un poco más tarde, se añadió la filosofía griega”²⁹⁴.

Henríquez Ureña propone en el año de 1905, cuando fue escrito “Lux”, la idea del sincretismo pagano y cristiano, la naturaleza de la filosofía platónica en tiempos modernos, con el propósito de fundar el pensamiento humano y la creación del mundo alrededor del pensamiento griego. Si Dante tuvo como guía a Virgilio, el joven

²⁹² Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Tomo I..., p. 26.

²⁹³ *Ibid.*, p. 24

²⁹⁴ *Loc. cit.*

caballero del poema tiene los libros de Platón. Si el *Fausto* de Goethe se inspiró en Helena para definir la belleza como algo inalcanzable, el personaje de Henríquez Ureña sólo contempla la Belleza como una Verdad imposible de poseerla. De esta manera, el autor transmite cómo el personaje debe esforzarse, con todos los medios caballerescos, para perseguir esa Luz. Su origen y educación es medieval, pero lo nuevo es la antigua filosofía platónica. Es un pensamiento que no está cercano a la realidad pero sí transmite otro modo de vida social y humana para educar el espíritu y saber encaminar la libertad de pensamiento.

Con el poema “Lux”, Henríquez Ureña es un caso excepcional entre los poetas de su tiempo, puesto que plantea un tema poco común en la poesía hispanoamericana: el sincretismo religioso en la sociedad moderna.

“Imitación d’annunziana”

En el soneto “Imitación d’annunziana” (1909), el poeta tiene un destinatario específico: Alfonso Reyes, a quien le ha dedicado un estudio sobre su poesía. Anexa este poema a un material que le envía a una región de Jalisco, Chapala, entre el 16 y 17 de septiembre de 1907, como una experiencia de sus lecturas de Platón. El joven Reyes entonces, le responde:

Tu carta [...] me da una grandísima y verdadera sorpresa; un soneto tuyo, ¿y así dices, majadero, que no le has hallado al soneto y que no te agrada el soneto, y que el soneto por aquí y que el soneto por allá? ¡Malagradecido! Quien tales sonetos escribe debe amar religiosamente al soneto²⁹⁵.

Como dice Genette: “La imitación es también una transformación”²⁹⁶ El poeta dominicano reconoce desde el mismo título una relación que denuncia el primer verso del soneto, una paráfrasis de otro verso del escritor italiano Gabriel D’Annunzio. Pero esta transformación es indirecta, puesto que el poeta elabora un soneto mucho más complejo en cuanto al espacio, el tiempo y el sujeto del poema; además la forma del soneto aparenta ser una carta dirigida a Alfonso Reyes. El poeta organiza todo un contexto literario en un solo texto con la intención de evaluar la poesía de su amigo, pero este poema nace, además, de la correspondencia entre ambos escritores en una situación real. El *yo lector* de cartas se convierte en un *yo creador* de imágenes poéticas,

²⁹⁵ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 19 de septiembre de 1907, p. 48.

²⁹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989, p. 15.

que manifiestan esa experiencia lectora en el soneto del escritor dominicano. El destinatario podrá tener referencia de aquellas imágenes literarias, pero el poema es a la vez la solicitud de la música del verso para ahuyentar la soledad del remitente y rescatar el espíritu platónico.

Este poema se inicia con un epígrafe de D'Annunzio²⁹⁷ y tiene la característica de mostrar el estado y la situación del poeta a través de los símbolos del lugar y la analogía que identifica la imagen de este canto poético con la experiencia sentimental. Henríquez Ureña idealiza un hogar en donde encontrar su propio lenguaje platónico en contraste con la realidad. El recorrido del poeta va en busca de una poética que ahuyente los males de la sociedad a través del sonido y ritmo interior.

Cuando en mi humilde casa, huésped caro,
te torne a ver, si Cronos es propicio,
verás cómo el mundano maleficio
ahuyenta de mi espíritu, con raro,

sutil influjo y paternal amparo,
el sereno Platón. Tú, que el bullicio
urbano esquivas (¡rústico Salicio
anhelas ser!) y bajo el cielo claro

junto a la clara onda, plena aspiras
la paz rural ¿presentís, manso y quieto,
este hortus deliciarum de la idea?

Dime, ¿sorprendes música de liras
del lago y frondas en el gran secreto?
Va el tributo amistoso: ¡grato sea! (pp. 61-62)

Esta poética deseada se fundamenta en la experiencia como lector de Platón, la asimilación de la poesía española del Siglo de Oro, cuando tuvo mayor influjo el neoplatonismo en los poetas españoles, como Garcilaso de la Vega y Juan Boscán. El tema surge a la vez de la lectura de la poesía del joven Alfonso Reyes, un poeta que

²⁹⁷ Gabriel D'Annunzio fue “uno de los primeros en contribuir a la crisis del positivismo [...] Pronto dejó de creer en la ciencia...; y por lo tanto fue el predicador de un vago espiritualismo, tan aristocrático como genérico. Muy pronto se manifestó como uno de los polemistas más ásperos contra la democracia. En un primer momento, al Estado [...], al mundo actual de la democracia y los negocios [...], él le contrapuso la antigua aristocracia de la sangre y el patrimonio, la única a la que le atribuía cultura y sensibilidad [...] D'Annunzio superó [...] el aristocraticismo estetizante de *Le vergini delle rocce*, trazando [...] una curva evolutiva que no fue sólo suya, sino de toda la cultura ‘de derechas’ [...] Esta evolución [...] llevó a D'Annunzio a acercarse a la ‘muchedumbre’ que antes tanto había despreciado, aunque naturalmente, haciéndolo de una forma estetizante”; además, el escritor considera al obrero como imagen del héroe sobrehumano, inspirado por la idea del superhombre de Nietzsche. Véase Giuseppe Petronio, *Historia de la literatura italiana*. Traducción de Manuel Carrera y María de las Nieves Muñiz. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 831-833.

tuvo la virtud de continuar con esta tradición poética del platonismo: muestra una actitud hacia la naturaleza y el rechazo de la gran civilización para crear sus poemas, inspirados en los elementos naturales.

Henríquez Ureña engloba en este mismo soneto diversas épocas literarias en una sola, desde la antigüedad hasta la moderna, reconociendo que lo antiguo sigue presente en la expresión moderna de los jóvenes poetas. Pero este espíritu platónico atraviesa por el idioma español y hacia un territorio mexicano. Escribe el soneto en un espacio real, como lo dice en la dedicatoria: “A Alfonso Reyes, orillas del Lago de Chapala, enviándole una ofrecida disertación platónica”.

El poeta aspira a un hogar más humilde y tranquilo, en que habite aún el espíritu platónico. Muestra una solicitud de ayuda para encontrar un lenguaje más propicio a su situación y menos agobiante. Así, Henríquez Ureña valora la personalidad de Alfonso Reyes, que viaja a Chapala, a la casa de un primo suyo. De ahí que desea crear un ambiente más rústico, íntimo y humilde, alejado del bullicio de la Ciudad de México de entonces, con el reencuentro con su amigo Reyes. A él lo identifica como Salicio, un personaje de las églogas de Garcilaso de la Vega que lamenta a orillas del Tajo en Toledo la muerte de su amada Galatea (cuyo nombre verdadero era Isabel Freyre, mujer que lo había rechazado para casarse con don Antonio de Fonseca, pero tiempo después fallece). Salicio entonces llora reflejándose, tal cual Narciso, en el río, apartado de la ciudad. Como dice Ángel L. Prieto de Paula, esta égloga (escrita entre 1534 y 1535) “funde el artificio bucólico y la verdad biográfica”²⁹⁸. Henríquez Ureña rescata este estilo campestre para mostrar su ideal de poeta y comprobar cómo la poesía mexicana, a través de su discípulo Alfonso Reyes, ha conservado los elementos clásicos de la literatura antigua y española. Garcilaso de la Vega fue uno de los poetas neoplatónicos del Siglo de Oro y su poesía manifiesta este amor a la belleza a través de la imagen de la mujer.

Para Estébanez Calderón, el tema del amor platónico fue planteado por el portugués, de ascendencia judía, León Hebreo, cuya obra *Diálogos de amor* influyó más en Baltasar de Castiglione (*El cortesano*) y Pietro Bembo (*Los asolanos*) que el propio Platón. Los tres eruditos son “fuentes de información” de Juan Boscán, Garcilaso de la Vega y otros escritores del Siglo de Oro español. Dice Estébanez Calderón:

²⁹⁸ Ángel L. Prieto de Paula, “Introducción”, en Garcilaso de la Vega. *Poesías completas*. Edición de Ángel L. Prieto de Paula. Madrid, Editorial Castalia, 1989, p. 118.

Para estos autores, el hombre, por tendencia natural, se ve impulsado hacia la búsqueda de la belleza. Ésta se manifiesta, en primer lugar, en las realidades físicas y, especialmente, en la mujer: su presencia provoca el deseo de apropiarse de ella. Sin embargo, la razón hace descubrir al hombre que la belleza es tanto más perfecta cuanto más se eleva sobre la materia, y que, por tanto, debe aspirar hacia las manifestaciones espirituales de la misma²⁹⁹.

Esta es una de las características de las “Églogas” de Garcilaso de la Vega, quien desea encontrar en su mujer amada la tranquilidad y la belleza a través del canto lánguido y el fluir sonoro del río. Como dice Prieto de Paula:

Es el neoplatonismo el elemento dominante en la concepción de la naturaleza externa y del amor. Neoplatonismo como empuje idealizador que frecuentemente se agota en sí mismo [...] La idealización platónica suele ir acompañada de un sentimiento agudo de melancolía, que surge cuando los impulsos elevados encallan en la realidad³⁰⁰.

Henríquez Ureña elige a Salicio con el objeto de manifestar el deseo de encontrar un nuevo sentido a la naturaleza a través del sonido del Lago de Chapala, que se produce más allá del bullicio citadino, para así encontrar también un ritmo particular en sus versos. El poeta retoma la idea de culto de la naturaleza, como lo vivían y representaban los griegos; como dice Gilbert Highet: “Los poetas griegos, por encima de todos los demás, habían comprendido la Naturaleza, habían sabido cómo rendirle culto y cómo describirla”³⁰¹.

Por el amor a la poesía y la filosofía, Henríquez Ureña y Alfonso Reyes logran mantener su amistad, porque “Imitación d’annunziana” es una búsqueda de respuesta a la interrogación del poeta dominicano, sobre su estado de tensión entre lo pasado y lo futuro a partir de la escritura del presente. La búsqueda de la belleza no se halla solo en el uso de la palabra y su representación de sonidos de la naturaleza, porque también la música contribuye a crear el camino de la verdad poética. Como dice Walter Pater: “Todo arte aspira constantemente hacia la condición de la música”³⁰².

En su estilo de escribir, D’Annunzio –heredero de los parnasianos— tomaba de los decadentes y simbolistas el uso de la analogía y la musicalidad. Para Giuseppe Petronio:

²⁹⁹ Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 485.

³⁰⁰ Prieto de Paula, “Introducción”, en Vega, *op. cit.*, p. 24.

³⁰¹ Highet. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Tomo II..., p. 114.

³⁰² *Cfr.* Highet, *op. cit.*, p. 229.

D'Annunzio, con su capacidad de captar cualquier novedad que se produjera en torno suyo, ya en la *Laudi* [obra en verso libre], insistió en la fascinación y el horror de las ciudades modernas, aquellas “ciudades terribles”, atestadas y febriles en las que ya se había inspirado Baudelaire...³⁰³

De ahí que este escritor italiano tuvo mayor influjo en los modernistas hispanoamericanos de la última década del siglo XIX, como dice Max Henríquez Ureña: “...más en la prosa que en el verso, a pesar de que sus *Laudi* (1903) tienen estrecha vinculación de forma con el *Canto a la Argentina* (1910), de Rubén Darío, que desde 1896 lo aludía en Garçonnière: ‘El verso del fuego de d'Annunzio era/ como un son divino que en las saturnales/ guiara las manchadas pieles de pantera/ a fiestas soberbias y amores triunfales’.”³⁰⁴ En cambio, Pedro Henríquez Ureña se interesa más por su poesía, que tiende a un “idealismo pánico”³⁰⁵ y a una expresión decadente; esto lo hace coincidir con sus contemporáneos simbolistas: Baudelaire y Verlaine.

Henríquez Ureña inserta así el estilo de la poesía de Reyes dentro de esta corriente bucólica y laquista; el poeta dominicano solicita una respuesta sobre el sentido de la vida. La música y la poesía contribuyen a encontrar ese sentido existencial, que sólo un destinatario entendido puede encontrar para seguir descubriendo nuevas verdades en torno a la naturaleza.

Henríquez Ureña es un poeta que liga la música con la palabra, y su poema aparece en un momento en que la juventud progresista de México era el centro del ámbito cultural del país, pues, como hemos visto, los movimientos culturales de la revista *Savia Moderna*, de la *Revista Moderna de México*, la protesta contra la *Revista Azul* de Manuel Caballero, la manifestación contra la iglesia en las escuelas públicas y las tertulias que se organizaban en la Sociedad de Conferencias, fueron acontecimientos que le contaba Henríquez Ureña a Alfonso Reyes a través de cartas.

“Imitación d'annunziana” establece esta evolución creativa del joven poeta mexicano, alejado de esta problemática, con la capacidad de dar sentido a la naturaleza

³⁰³ Petronio, *op. cit.*, pp. 831-832.

³⁰⁴ Max Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 31. D'Annunzio fue un escritor muy popular en México. Su obra de teatro *La Gioconda* fue llevada a escena por la actriz Tina di Lorenzo, y “fue un grande éxito”. Pero el mundo intelectual opinaba lo contrario, como le escribe Henríquez Ureña a Reyes: “Censo de la opinión: Acevedo, Ricardo, Genero Fernández y todos los demás que implican estas personas ni la Tina ni menos quienes la acompañan entienden a D'Annunzio [...] El realismo escénico nos parece un grande arte cuando vemos obras modernas, lo mismo oyendo *Tosca* o *Cavallería*, nos parece que cantan las intérpretes [...] He leído un artículo sobre Botticelli en que se habla de su ‘música línea’. En D'Annunzio además de la música verbal, hay también esa música de líneas y tonos de todo lo que pinta”. Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 14/ 24 de febrero de 1908, p. 101.

³⁰⁵ Henríquez Ureña, “D'Annunzio”, en *Obra crítica...*, p. 158.

a través de la palabra y la experiencia. La música mantiene esta continua expresión de ideas; es decir, todo el sentido infinito de ecos y sonidos del lago y el río. La naturaleza enriquece el mundo de las ideas, convierte al lector en un ser más sensible e inteligente.

“Máximo Gómez”

La muerte para los griegos era un tránsito de la vida hacia otro mundo. Su representación de la muerte es menos simbólica que la del cristianismo; no existen calaveras, esqueletos con una guadaña, imágenes tétricas de un cadáver o de restos humanos. Existe una representación que habla más de la vida ejemplar del difunto que de su propia muerte. Así, lo que usaban los griegos para su rito funerario eran las urnas en que se depositaban las cenizas del difunto, y se grababan alrededor de ellas pasajes de lo que fue su vida. Según Gilbert Highet:

Para los griegos [...] la muerte era un proceso tan natural como el nacimiento [...] Sus símbolos eran, no el esqueleto coronado, el cadáver engusanado, la funesta y polvosa calavera, sino la urna apacible, el relieve marmóreo en que el muerto y los vivos estrechan sus manos con un cariño demasiado profundo y tranquilo para que quepa el menor despliegue de lamentación³⁰⁶.

El arte se caracteriza por el renacer de los valores que se representan en un determinado contexto; ofrece un nuevo significado a través del uso del lenguaje sobre determinado asunto. Así, el arte renace a la vista del que lee, escucha y contempla una obra en el presente.

En el poema “Máximo Gómez” (La Habana, 1905), la muerte de un político y escritor revolucionario sirve como principio para dar voz a la tierra latinoamericana. El poeta establece una analogía de la personalidad de este personaje y la naturaleza en un territorio que exige su libertad. En los primeros versos manifiesta el estado de esta tierra, castigada por la “furia”. Mantiene una visión cósmica entre el hombre latinoamericano y la tierra que se representa con el dolor humano, en un caos de odio y represión:

Fue... sobre el campo, tenebroso y yermo
bajo la tempestad embravecida,
acosada en la furia de los odios,
el alma de la tierra perecía... (p. 42)

³⁰⁶ Highet, *op. cit.*, p. 114.

El poeta ubica al personaje en un paisaje desolado y tenebroso por la expresión que utiliza para manifestar el sentir de la tierra: “acosada en la furia de los odios”. Esta expresión tiene origen grecolatino, pues abarca todo un cosmos en la tragedia de los héroes que son castigados por una acción transgresora del universo de los dioses y la tierra. Para René Martín, las furias son “divinidades infernales romanas asimiladas a las erinias griegas”³⁰⁷. Las erinias representaban “espíritus femeninos de la Justicia y de la Venganza, personifican un antiquísimo concepto de castigo...”. Con el tiempo, estas divinidades fueron adquiriendo una identidad más precisa:

Son tres, Alecto, Tisífone y Megara, representadas como genios femeninos alados con los cabellos entreverados de serpientes y blandiendo antorchas o látigos. Su morada era el Érebo, las Tinieblas infernales. A menudo comparadas con ‘perras’, vuelven locas a sus víctimas, a las que persiguen sin descanso [...] Protectoras simbólicas del orden fundamental del cosmos —el universo organizado frente al caos— y del orden religioso y cívico característico del pensamiento helénico, opuesto a las fuerzas desestabilizadoras de la anarquía, persiguen a todo aquel que haya cometido una falta susceptible de turbarlo, desde las cometidas contra la familia hasta el pecado de *hubris*. Castigan especialmente a los asesinos, ya que su crimen es tanto una mancha de tipo religioso como una amenaza para la estabilidad del grupo social³⁰⁸.

En las tragedias de Eurípides, en particular *Electra* e *Ifigenia entre los Tauros*, Orestes es acosado por las Keres por cometer un matricidio (mató a su madre Clitemnestra y a Egisto en venganza por la muerte de su padre Agamenón); como le advierte su hermana Electra: “Las terribles Keres, las diosas de cara perruna, te harán dar vueltas enloquecido como una rueda”³⁰⁹; Orestes es enjuiciado ante un consejo de ancianos, donde Apolo, al escuchar su testimonio, lo salva de su castigo, ya que su crimen era una orden divina; Palas Atenea iguala los votos del consejo.

³⁰⁷ Martín, *op. cit.*, p. 185. Nótese que esta expresión ha evolucionado: “La palabra *furia*, convertida en nombre común, significa ‘ira violenta’; en sentido figurado se designa con ella bien a la persona muy irritada y colérica, o bien a la violencia desatada de los elementos (*la furia de los vientos, del mar*, etc.). La expresión *ponerse como una furia*, que significa ‘enfadarse de forma violenta’, es sinónima de otras expresiones procedentes del registro mitológico, como *ponerse como una hidra*, y como esta, se aplica indistintamente a hombres y mujeres a pesar de ser un sustantivo femenino. También se dio nombre de *furias* a unos murciélagos de América del Sur de aspecto particularmente horrible”.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 163-164.

³⁰⁹ Eurípides, *Electra*, en *Tragedias II*. Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez. Madrid, Editorial Gredos, 1985, p. 335. Keres se llamaba también a las Erinias, diosas vengadoras del parricida. “Originalmente, *Ker* es un démon destructor, hijo de Noche y hermano de Muerte”, según nota de José Luis Calvo Martínez.

Con este pasaje intertextual, el poeta presenta una imagen caótica de gritos y acciones terribles sobre la situación socio-política que había vivido durante el siglo XIX, por la independencia de Cuba. Cabe advertir, primero, que Máximo Gómez se unió a los 16 años al ejército dominicano en la lucha contra las invasiones haitianas de Faustin Soulouque, logrando obtener el grado de alférez. Luego participó con las tropas anexionistas en la Guerra de Restauración Dominicana. Fue general de la Guerra de Diez Años (1868-1878) y General en Jefe de las tropas revolucionarias cubanas en la Guerra del 95.

Se trataba de liberar la tierra de la colonia española, de terminar con ese poder represor y esclavizante. Así, las Antillas eran castigadas por esta furia generada por la guerra. Tenía que conseguirse un orden cívico y social ante esta tragedia.

El poeta celebra la labor de Máximo Gómez como un héroe trágico que logró ahuyentar los males de esta tierra, dándole vida y movimiento:

Surgió... Postrero paladín gallardo
de la heroica legión de almas lumínicas,
¡fue roja llama de volcán que ruge
con la explosión de seculares iras! (p. 42)

El poeta describe a su personaje con las imágenes entrañables de la tierra y con el lugar de origen. Es preciso compararlo con el héroe aborigen “Hatuey hercúleo”, que se resistía a la conquista de los españoles cuando arribó Diego Velázquez a La Española y continuó hasta Cuba, y cuya herencia ancestral recobra Máximo Gómez. Lo define desde una perspectiva continental a partir de sus cualidades individuales: de su raza hispanoamericana. Pero la forma en que está escrito el poema nos lleva a relacionar este personaje como un héroe mítico de ascendencia helénica, puesto que la misión del héroe depende también de su naturaleza y de su entorno: el revolucionario resulta hermanado con la naturaleza y la tierra; el héroe simboliza la libertad que seguirá renaciendo al ser enterrado.

El fuego es el alma del pueblo, la sagrada cultura que da un orden a la tierra y al mundo intelectual. Alude a un Prometeo ya desencadenado, como así lo concebía en su drama Shelley. Este poema es una biografía imaginaria que ilustra las acciones del personaje a través de la analogía, como se presenta en los siguientes versos:

¡La roja llama enardeció los campos,
de uno en otro confín corrió bravía,
cual sacro fuego redentor que infunde
al alma de la tierra nueva vida! (p. 49)

Este “sacro fuego redentor” refuerza la idea de dar vida al alma del pueblo a través de la energía libertaria de Máximo Gómez, la fe que surge desde el conocimiento y la acción del héroe, que se compara con la dimensión de la naturaleza:

¡Era la fe del genio de los Andes,
su alta visión profética cumplida!
¡La centuria de magnas epopeyas
todo un mundo, una raza redimía! (p. 42)

Henríquez Ureña mantiene la creencia pagana de que los difuntos pasan a un solo sitio de la naturaleza donde sus almas aún permanecerán en movimiento. Identifica la tierra con el símbolo de la madre en donde el héroe se refugia:

¡Hijo postrero de la heroica stirpe,
último paladín de alma lumínica,
hoy te besa, al sentirte en su regazo,
el alma de la tierra estremecida! (p. 42)

Así, esta imagen es el regreso de Máximo Gómez a la tierra, donde también florecerá una utopía, una idea de esperanza para la libertad. La tierra también ha sido un espacio mítico en espera de su cosecha, florecimiento y alimento para las manos que la trabajan.

El conocimiento previo de la mitología hace que el poema tenga un mensaje más universal en cuanto a la memoria del personaje y su destino. El poeta está consciente de que la orden divina se halla en la conciencia del hombre. Al relacionar al héroe con la tierra, el poeta está expresando la voluntad de vivir aún más allá de la muerte, de que el espíritu siga viajando. La Madre Tierra, que resguarda el alma de los difuntos para que renazca en otro tiempo, es a la vez el nido en que se producirá otra vida, otro fruto para el porvenir; no es el fin de una tragedia si no el principio de otro orden para crear una nueva civilización.

Deméter había sido en la mitología griega la Madre de la Tierra, y cuando se ausentó para recuperar a su hija Proserpina (que es otra denominación de Semele, madre de Dionisio), que había sido secuestrada por el astuto Hades, la tierra estaba en desolación: el suelo estaba yermo y había peligro de extinción. Zeus había propuesto, para reconciliar ambas partes, que Hades solamente permanecería una parte del año con

ella y le permitiera salir de los infiernos para ver a su madre por el resto del año, es decir, en primavera, y que luego regresase con él durante el invierno³¹⁰.

En “Máximo Gómez”, los elementos de la tierra y el fuego complementan la imagen de una cultura necesaria para América Latina. El poeta utiliza esos símbolos porque ha reconocido al patriota en su entorno familiar y en su labor de independentista al lado de José Martí. Elabora una alegoría crítica sobre el devenir americano, porque sólo con el valor intelectual, moral y social de Máximo Gómez el Nuevo Continente podrá asegurar un camino hacia la razón y libertad.

La muerte para el poeta no es un fin sino un regreso al origen, a la tierra para que dé fruto. El caos en que se encontraba la superficie, el espacio en que se lucha por el poder, ahora será un anhelo de libertad y civilización, porque el alma de Máximo Gómez, al regresar a la tierra, producirá una idea para que los demás puedan seguirla y continuar con la lucha por la libertad en un estado cívico³¹¹.

Poeta y crítico

Para Diony Durán, en el desarrollo de la escritura de Pedro Henríquez Ureña existe una tensión estilística entre la poesía y la crítica literaria, siempre en el contexto de la educación y la cultura hispanoamericana de su tiempo:

El año 1905 es escenario de esta mutación (de la poesía al ensayo) que no implica una ruptura con el lenguaje poético y sus múltiples posibilidades creativas. Para Pedro Henríquez se abre el amplísimo campo de la crítica literaria, mucho más consecuente con la lógica de su pensamiento y mucho más cercano al magisterio que quería ejercer sobre sus contemporáneos y sobre la cultura hispanoamericana³¹².

³¹⁰ Martín, *op. cit.*, p. 126. El autor explica: “De este modo, en primavera sube la savia de las plantas y Demeter, feliz, cubre la tierra con un manto de vegetación durante el verano hasta que las semillas caen al suelo y se hunden en la tierra, que vuelve a conocer entonces la desolación del invierno”.

³¹¹ Máximo Gómez falleció el 17 de junio de 1905. Henríquez Ureña escribe la crónica del acto funerario en La Habana. Es una descripción sucinta sobre el cortejo fúnebre y la procesión formada por una gran multitud entre las principales calles de la ciudad. El ensayista concluye con la misma idea de la última estrofa de su poema “Máximo Gómez”: “Mientras los patriotas lloraban al dar el adiós supremo a Máximo Gómez, la tierra, madre y alma simbólica, debía abrazarle amorosamente, porque al entrar en su regazo el héroe entraba también su vida, como parte gloriosa de las grandes evoluciones humanas, en la consagración inmortal y serena de la historia”. Véase *Obras completas de Pedro Henríquez Ureña*. Tomo I..., p. 104.

³¹² Durán, *op. cit.*, p. 42.

Durán también menciona el poema “Hacia la luz”, de 1905, para asegurar que “marca la frontera entre el quehacer poético y la voluntad de elaborar un programa que había de expresarse a partir de entonces como sustrato de su crítica”³¹³.

Pero, además, el ejercicio de la poesía había surgido a la par de la crítica literaria en su adolescencia, pues Pedro Henríquez Ureña se había dedicado a realizar antologías de la poesía dominicana, junto con su hermano Max, y a hacer reseñas de las representaciones teatrales en su estancia de Nueva York. En sus *Poesías Juveniles*, vemos esta experiencia unida al conocimiento de la cultura clásica y moderna, así como también la problemática de su situación como poeta y crítico literario que se cuestiona sobre el devenir de la cultura hispanoamericana. Ha conservado esta idea de que la poesía es una expresión que manifiesta una estética y una ética a la vez. A diferencia de los parnasianos, que abogaban por un arte que no tuviese una finalidad, los poemas de Henríquez Ureña contienen una serie de valores tanto éticos como estéticos, una expresión que es el resultado de la experiencia y la educación del poeta en su contexto. Así, esta tensión del poeta y crítico se desarrolla desde que crea sus poemas más allá de una expresión sentimental; porque reflexiona, critica y propone una estética para definir su postura como un pensador con ideas platónicas.

Sin duda, “Hacia la luz” es un poema que revisa la experiencia de Henríquez Ureña como lector de literatura y filosofía. No solamente tiene en cuenta a los autores de su gusto, sino que son poetas, ensayistas y pensadores (agrupados en dos partes: optimistas y pesimistas) que se han educado con la tradición clásica. Son escritores revolucionarios en el sentido de que han fijado su mirada hacia la antigüedad para entender la problemática del sistema socio-político y cultural de determinada época.

El poeta tiene una forma de decir la cualidad y el estilo de cada autor; los identifica a través de símbolos que denotan la asimilación de su alma con la naturaleza; toma en consideración el nivel cósmico de la expresión de su obra y alma; es decir, utiliza un estilo breve con símbolos que nos remiten a los ideales griegos y sobre todo a la voluntad de cada uno de los poetas, que surge en una naturaleza cósmica; porque son poetas que relacionan el nivel del cielo con el mensaje de un ideal que se esparce en la tierra, donde dará fruto para la justicia y humanidad. Como crítico toma en cuenta la moral y el valor humano de la obra de estos autores: sobre su origen y destino. Como dice Sócrates: “los vivos no nacen menos de los muertos, que los muertos de los vivos;

³¹³ *Ibid.*, p. 43.

prueba incontestable de que las almas de los muertos existen en alguna parte de donde vuelven a la vida”³¹⁴.

Como en los demás versos analizados, el poeta utiliza el símbolo de la tierra como la madre de todo origen de vida y pensamiento. Tiene la característica de plantear la visión socrática de que las almas surgen de la tierra por los designios del cielo: el espíritu no tiene un lugar específico, sino que viaja por el universo y vuelve a crecer desde la tierra. Mas el hombre es consciente de su destino, de que su muerte vendrá porque su alma viajará a otro sitio y tiempo para luego reconstruirse.

Como en el poema de “Máximo Gómez”, “(Hostos)” refuerza la idea de renovación del orden establecido para que el lector tome conciencia de la verdad asumida por el personaje, como se expresan los siguientes versos:

Apóstol severo
a quien no arredraron las flechas insanas
de procaz envidia,
de ruin Ignorancia,
dos seres salvajes que en los bosques moran
de esta América niña e incauta.
¡Destruid –les retabas- el mundo!:
Yo lo reconstruyo: la verdad me basta” (p.54)³¹⁵.

El poeta utiliza los elementos propios de un personaje para definir las cualidades en forma indirecta, para transmitir una verdad poética con figuras retóricas que lleven al lector a identificar los valores que se representan a través de la palabra.

Estos poemas patrios representan ciertos símbolos que surgen de la situación del poeta y del punto de vista que él tiene sobre la realidad política; así, el lector tendrá la necesidad de reconocer determinados elementos con la memoria histórica. Esta realidad se transfigura mediante símbolos alegóricos de la antigüedad y sólo así el poeta comprenderá el dolor y el sentimiento que define América Latina.

Henríquez Ureña pretende dar un nuevo significado a la reforma, la revolución y a la creación desde una perspectiva humana, intelectual y sagrada, también. Como observamos en el poema dedicado a “(Schopenhauer)”:

Pensador que en el mundo descubres
una ley dolorosa y tiránica
que las floraciones de la eterna Vida

³¹⁴ Platón, “Fedón o del alma”, en *Diálogos*. 10ª edición. Estudio preliminar de Francisco Larroyo. México, Porrúa, 1971 (Sepan cuantos), p. 397.

³¹⁵ “Hacia la luz” no se reprodujo en libro hasta la edición realizada por Juan Jacobo de Lara: Pedro Henríquez Ureña. *Obras completas*. Tomo I (1899-1909), que es por la que citamos.

hacia el fin supremo –Destrucción— arrastra:
como hallazgo feliz de tu ciencia
nos muestras las ondas del letal Nirvana! (p. 51)

El poeta identifica al filósofo alemán como un pensador que devela la ley de la vida: lo define a través de una comparación antitética, porque interpreta una verdad que suele ser dolorosa. Existe asimismo una contradicción pero con sentido de verdad al utilizar una metáfora acerca de la fugacidad de la vida (las floraciones).

“Hacia la luz” caracteriza la trayectoria filosófica, poética y cultural del poeta. “El poema –como dice Octavio Paz – es lenguaje erguido”³¹⁶; es decir, es un medio donde la reflexión filosófica se manifiesta en ese lenguaje sobre la verdad.

En “(Shelley)” se muestra la antítesis entre la muerte y la vida como resultado de la lectura de este poeta inglés; haciendo referencia al *Prometeo desencadenado*. Shelley representa la forma clásica de haber sido un poeta joven y entusiasta, como lo requiere el pensamiento griego, cuyo espíritu se renueva:

Joven portalira,
que en viril entusiasmo cantabas
el poema triunfal de la vida
cuando en mar traidora zozobró tu barca:
Prometeo en tu canto revive
y la diosa Tierra su genio proclama (p. 53).

Henríquez Ureña también elige a autores que tuvieron una muerte prematura, como el mismo Shelley y Lord Byron. De este último, destaca su atrevimiento para romper su conducta convencional y rebelarse contra el imperio inglés a través de la poesía; representa la tensión entre la catarsis de su expresión poética:

Agreste felino que airado destroza
de su cárcel estrecha las barras, terror de las turbas,
el poeta de Albión se levanta,
desnuda les muestra su pasión rugiente,
y sus duelos profundo esconde
en la selva reclusa y callada. (p. 50)

De forma semejante, el poeta describe la figura del joven y el esfuerzo de trabajo como principio de todo ideal en “(Guyau)”:

A su ocaso descenden, dijiste,
las creencias un tiempo sagradas

³¹⁶ Paz. *El arco y la lira...*, p. 35.

¿Qué ideal nos guiará? Laboremos:
en el fértil surco de tierra labrada
brotará, como flor de victoria,
el supremo ideal del mañana! (p. 54)

Asimismo, se advierten los elementos helénicos a partir de símbolos que remiten a héroes y semidioses, que caracterizan la cualidad de los autores; en “(Carlyle)”, se observa la combinación ideal de un héroe educado entre la acción y la palabra:

predicaste la fe y el esfuerzo,
noble acción y sincera palabra (p. 53)

Pero el poema que más engloba la idea de la relación del hombre con el cosmos, es “(Ibsen)”; es el más largo y simbólico de todos porque utiliza una serie de epítetos, subraya esa experiencia de lectura y manifiesta más claramente el papel del crítico, puesto que identifica el mensaje y el hacedor de la obra:

Astro rojo del Norte lejano
que invencible irradas,
creador simbólico:
Voluntad es tu héroe, y ensaya
levantar la magnífica torre,
libertar el oro que en las minas canta,
abrir a la huraña y oscura conciencia
la senda de vida más fuerte y más alta.
Si no triunfa, ¡qué importa! Flotando
quedará la idea, su invicto oriflama! (p. 55).

Henríquez Ureña abandonó la poesía a los 22 años, cuando terminó de escribir “Discurso” en 1910. Más que emular a los poetas jóvenes de su época, quiso conservar el interés de reformar el espíritu del pueblo enseñándoles a leer literatura. Se dedicó a la prosa por una forma de hacer crítica literaria; la mayoría de sus ensayos son breves pero con un estilo de mayor eficacia para manifestar la verdad de los elementos esenciales que constituyen una obra. Para Octavio Paz: “El modernismo llega a ser moderno cuando tiene conciencia de su mortalidad, es decir, cuando no se toma en serio, inyecta una dosis de prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía”³¹⁷. Así, la poesía de Henríquez Ureña transita sobre este tema de la muerte, porque sus poemas transmiten ese ideal de humanidad que renace entre la ruina de una cultura.

³¹⁷ Paz, *op. cit.*, p. 67

El fin de la lectura es crear una comunión entre el receptor y la serie de valores que se reproducen en la obra literaria. El lector reflexiona sobre su devenir y se complace con la lectura apacible de un poema, pese a la emoción trágica de la vida. Hay una tensión entre la expresión fatal de la muerte y la forma de transmitirla, entre la reflexión filosófica y la palabra. La voluntad del ensayista es vincular ambas expresiones en un nuevo estilo y representación de la imagen deseada. Como dice Paz:

El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irrepetible [...] El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías³¹⁸.

La voluntad de Henríquez Ureña es crear un estilo conceptual donde el ritmo alcanza a comprender la idea de belleza como verdad. Por ello se dedicó a escribir ensayos como una forma de hacer eterna esa expresión poética al transmitirla en prosa, con el propósito de exponer la verdad del espíritu de la obra artística: explica su experiencia como lector y el mensaje acertado de su lectura. Como nos hacen ver los últimos versos de "(Ibsen)": "...Flotando/ quedará la idea". Porque la poesía tiene el valor de educar el espíritu del hombre, supera cualquier manifestación real para describir la belleza de la naturaleza humana. Así se lo explicaba Henríquez Ureña a su hermano Max: "El fin del arte es crear una vida superior, es decir, construir una realidad superior tomando de la actual, del ambiente, los elementos de belleza"³¹⁹. Antes de ser crítico literario hay que ser un buen lector de poesía y encontrar un ritmo particular en el estilo y una actitud objetiva ante una obra literaria.

La propia evolución de su poesía llegó a ser una forma de hacer crítica con los elementos líricos y temáticos que se manifestaban en sus versos, como el ensueño, la memoria y la palabra. Para Eugenio Pucciarelli:

La existencia de una intuición artística, que Henríquez Ureña, en forma del todo independiente, había considerado parte integrante del espíritu filosófico; la afinidad del arte con el ensueño y su vinculación con la memoria; la acción deformadora de la palabra en la función de expresar los estados del alma, eran aspectos que atraían el interés de críticos y expositores de Bergson³²⁰.

³¹⁸ Paz. *El arco y la lira...*, p. 61.

³¹⁹ Henríquez Ureña, *Obras completas*, tomo I..., p. 367.

³²⁰ Eugenio Pucciarelli. "Pedro Henríquez Ureña y la filosofía", en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos...*, p. 775.

Y desde una perspectiva estoica, Pucciarelli agrega que Henríquez Ureña “prefería el esfuerzo disciplinado a la inspiración, al artista como espectador desinteresado...”³²¹

La prosa ensayística de Henríquez Ureña también engloba una diversidad de elementos que forman su estilo de pensar desde una perspectiva histórica, social y humanística. Para Beatriz Sarlo:

Todo discurso lleva marcas del momento de su escritura... Leerlo (a Henríquez Ureña) supone un movimiento que se desplaza en sentido contrario (es decir, contra el tiempo), deshaciendo lo que la retórica de una época imprime inevitablemente sobre los textos³²².

La experiencia como lector de poesía, poeta y maestro se transfiguran en los ensayos del escritor dominicano en un sentido más amplio de la literatura, el arte y la cultura hispanoamericana. La obra de Henríquez Ureña manifiesta estos valores éticos como resultado de su análisis objetivo a partir de esa misma experiencia, con la conciencia de valorar la época que le tocó vivir.

³²¹ *Loc. cit.*

³²² Beatriz Sarlo. “Pedro Henríquez Ureña: lectura de una problemática”, en Henríquez Ureña, *Ensayos...*, p. 880.

Capítulo IV ***El nacimiento de Dionisos***

La tragedia griega tuvo una evolución artística desde su origen primitivo hasta la conformación de un drama con sus elementos característicos, que han establecido una norma a seguir para el teatro moderno. Henríquez Ureña recurre a la forma antigua de este género universal para escribir su obra *El nacimiento de Dionisos*, que representa la historia de un mito recreado una y otra vez desde su origen hasta la época moderna. La recreación del escritor dominicano constituye una transformación simple —en términos de Gérard Genette— por el hecho de retomar de manera directa un mito que representa el establecimiento de un culto a Dionisos, a través de la estructura de la tragedia antigua y la función del coro. Además de otras lecturas previas que inspiraron el tratamiento de este personaje divino, como las *Bacantes* de Eurípides y los *Estudios griegos* de Walter Pater, es evidente que esta pieza teatral utiliza la forma del drama según los postulados de la *Poética* de Aristóteles y su concepto en la *Historia de la literatura griega hasta la época de Alejandro* de Karl Otfried Müller. Expongo primeramente las características de este género teatral para enseguida analizar el drama del escritor dominicano.

La tragedia o el arte de imitar

Henríquez Ureña hubo de comprender el sentido del arte y la estética de manera sistemática a través de la lectura de *Historia de las Ideas estéticas en España* de Menéndez y Pelayo, en especial sobre la influencia que ha ejercido la doctrina de Platón y Aristóteles en neoplatónicos como León Hebreo y Castiglioni, sobre la del pensamiento de Goethe, Kant, Jean Paul Richter, Schiller y Hegel en la cultura española. Ese libro también lo orientará para escribir su tragedia a partir del concepto de imitación. Porque el teórico español explica las bases de la estética desde el punto de vista épico, lírico y teatral de manera más ordenada para comprender la estructura de una tragedia y la idea de arte que debe asumir el creador.

En principio, Menéndez Pelayo aborda el asunto de la *Poética* y afirma que su principio capital es el de imitación. Especifica:

La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámica y la mayor parte de las especies de la aulética y de la citarística, coinciden todas en ser imitaciones. Y difieren por tres cosas: 1ª, por el

medio de imitación; 2ª, por las cosas imitadas, y 3ª, por la manera de imitar³²³.

Con respecto a la epopeya, la tragedia y la comedia, entre otros géneros poéticos, se imita con la palabra. Más allá de definir la forma genérica de la poesía, se ha de considerar la calidad de imitación, es decir, se leerá una obra poética no por su métrica sino también por la idea y el sentido de la forma. Así, es posible advertir la cosa imitada en el drama, lo que vendría siendo las costumbres imitadas, que han de ser estrictamente buenas o malas; como dice el crítico español: “En eso difieren radicalmente la tragedia y la comedia, porque la una quiere presentar a los hombres mejores que son, la otra peores”³²⁴. De este modo, se distingue la poesía por el modo de imitar, aunque la cosa imitada sea la misma: “Así, dos artistas pueden convenir en el objeto imitado y no en la manera de imitación”³²⁵. Eurípides y Henríquez Ureña, por ejemplo, coinciden en imitar la misma cosa, aunque se distinguen por el tratamiento: *Las Bacantes* aborda la tragedia de Penteo y *El nacimiento de Dionisos*, el establecimiento de un culto en cinco episodios; el primero reduce el coro y utiliza más de dos actores; el segundo, amplía más la función del coro ante un solo actor.

El teórico español destaca las dos causas naturales de poesía; la primera, por instinto de imitación, que distingue “al hombre entre todos los animales y le hace remedador desde su infancia”; el propósito de la imitación es agradar siempre, aun en las cosas horribles que observamos. Es un deleite universal, no propio de filósofos. Así, Aristóteles afirma que no es la imitación el único fundamento del placer estético, al señalar como causa segunda “la armonía y el ritmo, que guiaron a los hombres en la primitiva improvisación, en que todos los géneros aparecían aún revueltos y confundidos”. En esta evolución genérica, “la tragedia sustituyó al poema heroico y encomiástico”³²⁶.

El origen de la forma de la poesía dramática se remonta a la técnica de la improvisación, ya que poseía un primitivo carácter lírico, proveniente de los “cantores ditirámicos y fálicos, por una serie de transformaciones, en parte fatales, en parte

³²³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 1. Edición facsímil. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 54.

³²⁴ *Ibid.*, p. 55.

³²⁵ Menéndez Pelayo expone un ejemplo: “Sófocles y Homero pertenecen al mismo género, en cuanto uno y otro imitan lo mejor de la naturaleza humana; pero, por otro concepto, Sófocles pertenece a la misma categoría de imitadores que Aristófanes, puesto que ambos imitan dramáticamente”. *Ibid.*, pp. 55-56.

³²⁶ *Ibid.*, p. 56.

derivadas del ingenio de los poetas”³²⁷.

Con Esquilo evoluciona la tragedia, porque introduce dos actores, reduce el coro y destaca el papel del protagonista: “El metro yámbico sustituye al trocaico, porque la naturaleza destinó el yámbico para el diálogo, como el trocaico para la danza satírica”³²⁸.

De esta manera Aristóteles define la tragedia:

...imitación de una acción grave completa o perfecta, de cierta medida, por razonamiento elegante y deleitoso, distribuidos los ornamentos en sus diversas partes en forma de acción y drama, y no de narración, sirviéndose del terror y de la compasión para purificar estas pasiones. Llamo discurso deleitoso al que junta el ritmo con la armonía y el canto; y digo que estos ornatos están distribuidos en varias partes, porque unas tienen el metro solo, y otros la música³²⁹.

La fábula (*mythos*) es una de las partes elementales de todo drama; es la composición, orden o síntesis de los hechos; “en una palabra, la imitación de la acción; y se llaman costumbres todo lo que caracteriza al que obra o es sujeto de esta acción”³³⁰.

Menéndez Pelayo destaca que lo esencial del drama es la fábula,

porque la tragedia es imitación, no de la naturaleza humana en general, sino del movimiento y agitación de la vida y de la felicidad o del infortunio. Y como la felicidad consiste en la acción, y como el fin de la tragedia es una acción, y no un simple modo de ser, síguese que las cualidades del individuo estarán determinadas por las costumbres; pero sólo la acción determinará la felicidad o la infelicidad. No se imita la acción para llegar a las costumbres, sino las costumbres para la acción, porque la acción o la fábula es el término a que mira toda la tragedia, y el fin es lo principal en todas las cosas. Sin acción no hay tragedia; pero sin pintura de costumbres puede haberla³³¹.

La imitación establece un orden específico en la estructura interna del drama, conformado por la acción y las costumbres que determinan la cuestión ética y moral del discurso dramático. Toda fábula bien compuesta debe tener tres partes en su totalidad: principio, medio y fin³³². En ese orden total debe haber una unidad de acción:

La fábula [...] debe imitar una acción sola, íntegra y cuyas

³²⁷ *Ibid.*, p. 57.

³²⁸ *Ibid.*, p. 57.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 57-58.

³³⁰ *Ibid.*, p. 58.

³³¹ *Loc. cit.*

³³² *Ibid.*, p. 59.

partes estén enlazadas de tal manera, que no se pueda alterar una sola sin menoscabo del conjunto, pues lo que puede existir en un todo o dejar de existir, no es parte integrante de este todo³³³.

Esto no implica que la acción se constituya por la unidad del personaje, como en la historia, porque “muchas y diversas cosas pueden acaecer a un solo hombre sin que constituya una acción dramática”. Así se puede observar en la *Odisea*, donde Homero no incluye al detalle todas las aventuras de Ulises, “porque tales hechos no están enlazados entre sí natural y forzosamente: sino que escogió una acción sola para cada uno de sus poemas”³³⁴.

De las diversas leyendas de Dionisos, Henríquez Ureña eligió solamente una sola acción para su drama: la muerte y el renacimiento de este dios.

Pero además existen otros medios eficaces de conmover el alma en la tragedia que forman parte de la acción: la peripecia y la anagnórisis:

La peripecia es una modificación de los acontecimientos, forzosa o verosímil. Véase el *Edipo Rey* [...] La anagnórisis es una transición de la ignorancia al conocimiento, que engendra amistad u odio entre los personajes. Es la mejor anagnórisis la mezcla de peripecia: así la de Edipo. El reconocimiento puede ser, o simple, como en esta tragedia, o recíproco y doble, como el de Ifigenia y Orestes en Eurípides³³⁵.

De este modo, las fábulas, así como las acciones, se clasifican en simples y en implexas: “Llámesse simple la acción continua sin peripecias ni anagnórisis; implexa la que tiene anagnórisis o peripecia, o las dos cosas. Una y otra han de estar producidas lógicamente por lo que precede”³³⁶.

Finalmente, en toda tragedia hay nudo y desenlace: “Lo que precede a la acción y la acción misma constituyen el nudo; lo demás el desenlace, es decir, el tránsito de la

³³³ *Ibid.*, p. 60.

³³⁴ *Loc. cit.*

³³⁵ *Ibid.*, pp. 61-62. Existen, además, cuatro especies de anagnórisis o reconocimientos: “Primera y menos técnica (menos artística), la que se hace por signos, ya naturales, ya accidentales (ora en el cuerpo, como la cicatrices, ora externos a él, como los collares). Es preferible esta especie de anagnórisis cuando se junta con la peripecia: así el baño de Ulises en la *Odisea*. La segunda manera requiere más arte, y toda invención del poeta: a ella se refiere el doble reconocimiento de la *Ifigenia en Táurida*. La tercera especie es por adivinación o reminiscencia, v. gr., el llanto de Ulises en casa de Alcinoos, cuando oye cantar al citarista. El cuarto reconocimiento es por silogismo, v. gr., el de Electra de Sófocles, y aún es mejor esta anagnórisis cuando se complica con algún paralogsismo o razonamiento falso del espectador. Pero todavía es de más alta calidad la anagnórisis que nace de la acción misma y se produce por causas naturales, como en el *Edipo* y en la *Ifigenia en Táuride*”. *Ibid.*, p. 65.

³³⁶ *Ibid.*, p. 61.

fortuna próspera a la adversa, o al contrario”³³⁷; y por su extensión, se divide en *prólogo, episodio, éxodo, coro*, y éste en *parodos y stasimon*³³⁸.

Personaje trágico

Aristóteles propone que el personaje debe ser seleccionado entre la élite de la nobleza y los excelentes; pero “no ha de ser extremado en virtud ni en justicia”. Es el caso del tratamiento equilibrado de la bondad de Semele, el carácter del gobernante Cadmo, la lealtad del Coro, la obediencia de Hermes, la actitud pacífica de Iris y el esmero de Dionisos, que viven al margen del orden divino y se representan según la forma dramática de Henríquez Ureña.

En cuanto al tono, la compasión y el terror han de surgir de la imitación y de la fábula misma. De ahí que el papel del personaje se distingue en cuanto a la oposición con el otro, para que exista un interés por parte del espectador; Menéndez Pelayo propone:

Toda acción es entre personas amigas, enemigos o indiferentes. Si un enemigo mata a su enemigo, nada hay en esto de terrible ni de lastimoso para el espectador, salvo el hecho entre sí; y lo mismo si se trata de personas indiferentes. Pero si la acción pasa entre amigos, deudos o allegados [...], la acción será verdaderamente trágica [...] Se han de respetar en lo esencial las fábulas antiguas, v. gr., la muerte de Clitemnestra por Orestes...; pero usando discretamente de los datos tradicionales [...] El crimen puede ser cometido con premeditación, v. gr., el de Medea, matadora de sus hijos; o por ignorancia, v. gr., en Edipo, donde el crimen es anterior al drama. Y, finalmente, puede reconocerse a la víctima antes de consumir el crimen³³⁹.

En cuanto a su trayectoria de su comportamiento, es necesario destacar las costumbres que determinan su acción en una tragedia; éstas presentan cuatro condiciones:

Primera y principal, que sean *buenas* o *convenientes*, respondiendo las palabras y las acciones a la intención. Esta *bondad* poética es lo que Aristóteles busca, añadiendo que puede hallarse hasta en los esclavos y en las mujeres [...] Segunda, que sean *convenientes* o *armónicas*, porque en la mujer [...] no sentarán bien el valor y la fiereza. Tercera, que sean *semejantes*. Cuarta, que sean *iguales*, es decir, consecuentes, pues aunque el personaje sea *anómalo*, la

³³⁷ *Ibid.*, p. 66.

³³⁸ *Ibid.*, p. 63.

³³⁹ *Ibid.*, p. 63.

imitación puede presentarle con cierta igualdad en su misma anomalía. Ejemplo de costumbres malas sin necesidad: Menelao en el Orestes de Eurípides. Ejemplo de costumbres desiguales: Ifigenia en Aulis, suplicante primero y heroica después³⁴⁰.

El nacimiento de Dionisos advierte estas costumbres condicionadas al rol de los personajes y a la intención del drama; así, el asunto se desarrolla en un orden convencional en los roles sociales. La bondad se aprecia en Semele y el Coro femenino; Cadmo presenta un comportamiento desigual; primero es autoritario, luego piadoso. Dionisos es consecuente, puesto que su nacimiento es consecuencia del fallecimiento de su madre mortal, Semele, en embarazo prematuro; de esta manera vuelve a nacer de un padre divino.

El drama antes de Esquilo

La forma de crear un drama se debe a la concepción misma del género para tratar un asunto particular y universal. El concepto, sin embargo, evoluciona acorde con el uso de los términos y de la representación misma del drama a través del tiempo. Henríquez Ureña, con una visión crítica, delimita los géneros literarios que han surgido a partir de la clasificación elaborada por Aristóteles, Müller y Nietzsche; es decir, define el drama desde la visión moderna como un género de expresión propia con sus elementos teatrales y simbólicos, porque al igual que la lírica griega, que no sólo se limitó a lo subjetivo, “tendía más a lo universal que a lo personal”. Analiza también cómo la historia ha definido los géneros literarios de manera esquemática, porque se comprendía que la tragedia era la combinación de la épica y lírica; es decir, la representación objetiva y subjetiva en un drama:

Según una clasificación que penetró hasta la *Estética* de Hegel, lo épico es universal y lo lírico es lo personal, siendo lo dramático la fusión de ambos; pero esto nada tiene de cierto. Se debe a la ilusión producida por el origen épico-lírico de la tragedia griega, la cual, empero, no fue ni una ni otra cosa cuando llegó a ser ella misma³⁴¹.

Con una visión nietzscheana, el crítico dominicano manifiesta el error de los teóricos de verse visto engañados por esta combinación tradicional. Mira la tragedia como una manifestación de la verdad dentro de esa ilusión construida con sus elementos

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

³⁴¹ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 09/02/1909, p. 140.

característicos y propios, donde se integran las diversas manifestaciones artísticas: el canto, la épica, el coro, la danza y el acto comunicativo entre el coro, la escena y el espectador. Como dice Nietzsche: “el drama es la representación apolínea de nociones y de influencias dionisiacas, y esto, como un abismo insondable le separa de la epopeya”³⁴². Hay una expresión sentimental y misteriosa que se concreta a través de la palabra donde la embriaguez se manifiesta entre ese orden creado por el poeta.

La tragedia griega no es un producto acabado, definido en su primera acepción. Desde su origen, la tragedia ha evolucionado y ha ejercido mayor influencia en el teatro moderno, dentro de su propio mundo normativo con la libertad de crearla acorde a los propósitos del artista y la época. Evoluciona a través del tiempo y de la comprensión distinta del espectador; sin embargo, los elementos que la constituyen pueden representarse de manera simbólica, ya que en su origen fue una manifestación religiosa, de lamentación y celebración a la vez. Así, es un género, además de universal, de expresión idealista; su objetivo no sólo es mostrar una catástrofe sino provocar un cambio de esperanza en la conciencia del espectador. Como dice Müller:

La tragedia de los antiguos era completamente distinta de la que en el curso de los tiempos ha aparecido en los demás pueblos; pues no fue, como el drama moderno, una imagen de la vida humana agitada por las pasiones [...]; sino que alejándose, lo mismo en el fondo que en la forma, de la realidad, tenía un carácter por extremo ideal³⁴³.

Para el teórico alemán: “La poesía dramática [...] no se limita, cual la épica, a relatar hechos, sino que además los presenta o reproduce ante los ojos del espectador”³⁴⁴. El drama antiguo se apodera de la vida humana con mayor fuerza y profundidad que ningún otro estilo poético, “al paso que la épica y la lírica se adaptan mejor a las descripciones de la naturaleza”³⁴⁵.

La figura de Dionisos fue determinante en el origen del drama y de la tragedia en particular, como un proceso de manifestación entusiasta que acompañaba a la fatalidad del héroe. La tragedia nació por la creencia ilimitada en los fenómenos de la Naturaleza durante los cambios de las estaciones y sobre todo en la lucha permanente entre el fin del invierno y el comienzo de la primavera; es decir, el castigo y sufrimiento del héroe, la muerte y el nuevo orden de vida.

³⁴² Nietzsche, *op. cit.*, p. 59.

³⁴³ Müller, *op. cit.*, p. 91.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 75-76.

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 76-77.

En Atenas, la poesía dramática tuvo su etapa de madurez, aunque no se representase en dramas bien estructurados, sino “en las escasas fiestas consagradas a Dionisos, al paso que las rapsodas épicas y los cantos líricos solían recitarse en todas ocasiones”³⁴⁶. Evidentemente, el origen del drama tiene conexión especialmente con el culto del dios del vino, en el que ya para entonces se encontraban diversos elementos dramáticos:

Como los griegos suponían que los dioses habitaban en los templos y tomaban parte en las fiestas, no podían tener por inconveniente y temerario que se les representara por seres humanos; así no era extraño que un noble adolescente de Delfos representase a Apolo en lucha con el dragón, y después en la huida y en la expiación...³⁴⁷

Este culto se distinguía de los demás porque otorgaba cualidades que lo hacían más favorable para el origen de la tragedia: la embriaguez y el júbilo, a raíz del interés que manifestaban los fenómenos naturales en el desarrollo de las estaciones. De ahí que en Atenas, “las fiestas de aquel dios [Dionisos] se celebraban en los meses más próximos al día más corto del año”³⁴⁸. Según Walter Pater, el día más corto del año se vincula el 25 de diciembre del calendario juliano.

Visto como una figura más humana, Dionisos estaba rodeado por seres subordinados a él, como Pan, los sátiros y las ninfas, “que rodeaban y seguían al dios como ramificaciones de la vida de Dionysos en el reino vegetal y animal”, como cuenta Müller:

Los adoradores de Baco, animados por el deseo de luchar, sufrir y vencer con el dios veían en estos seres secundarios un medio para acercarse más a él. A esta idea y no a la de cubrirse el rostro con la máscara para poder entregarse más libremente a la embriaguez y a la orgía, obedeció la costumbre de vestirse de sátiros en las fiestas de Dionysos, pues de otro modo no se concebiría que espectáculo tan serio y patético como la tragedia, tuviese origen en los coros de sátiros³⁴⁹.

Este proceso de celebración tuvo que regirse a través del tiempo y orden de los cantos y de la expresión íntima del coro. Así, la parte lírica del drama fue su elemento primitivo y el canto coral perteneció al género ditirámico; según Aristóteles: “el origen

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 77

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

de la tragedia debe buscarse en los cantores de ditirambos; cantos que [...] eran compuestos en honor de Dionysos”.³⁵⁰ Müller lo explica de esta manera: “El ditirambo del cual nació la tragedia, era el que relataba las amarguras de Dionysos”³⁵¹.

El culto a este dios fue motivo para que la tragedia antigua representase la historia de este mito a través de los corifeos que eran como mensajeros de ese dios y narraban “los peligros de que se veía amenazado el numen”; mientras que el coro expresaba las diversas emociones que le provocaba el relato de manera muy creíble. Además, aparecían los coreutas, como describe Müller, los satélites del mismo Dionisios, puesto que

no tardaron en creerse verdaderos sátiros que lo acompañaban, no sólo en sus alegres aventuras, sino que también en sus luchas y en sus desgracias, y lo mismo se mostraban propicios a dar muestras del más terrible espanto, que a manifestarse plácidos y gozosos³⁵².

La tragedia antigua, como esencialmente se caracteriza, no sólo representaba los lamentos del dios venerado, sino que además manifestaba el carácter satírico —así lo afirma Aristóteles y lo corrobora Müller—, porque en aquella época el inventor del ditirambo trágico, Arión, fue el que introdujo los sátiros en este género lírico: “Así —según el teórico alemán—, los antiguos explicaban el nombre de tragedia o canto del macho cabrío, por la semejanza que los cantores, en su cualidad de sátiros, tenían con aquel animal”, aunque es más probable y lógico que este género poético “tenga su origen en que los ditirambos de tal especie eran entonados durante el sacrificio de un macho cabrío y delante del ara”³⁵³.

El primer actor trágico

En la época de Pisístrato (536 a.C.), Téspis fue el que convirtió la tragedia en drama, aunque de modo sencillo; dice Müller:

...introdujo el importante cambio de unir a la representación, confiada en absoluto al coro y que no admitía a lo sumo más que réplicas cantadas, un diálogo que sólo se distinguía de la

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

³⁵¹ *Loc. cit.*

³⁵² *Ibid.*, p. 82.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 82-83. Escénicamente hablando, Müller agrega: “Dícese que antes de las innovaciones introducidas por Téspis, cuando el coro se colocaba en derredor del altar del dios, un coreuta situábase junto a la mesa del sacrificio al lado del altar, y respondía a sus compañeros; esto es, entonaba con solemne voz el relato que debía despertar y dirigir los sentimientos que el coro expresaba en sus cantos”. *Ibid.*, p. 84.

conversación ordinaria en las formas métricas que lo adornaban y en su escogido estilo; y a este fin agregó al coro un nuevo personaje, el primer *actor*³⁵⁴.

Este actor desempeñaba diversos papeles en una sola obra y el coro sostenía con él un diálogo por medio del corifeo. Es importante señalar cómo en este uso de los diálogos insertados entre los cantos del coro podía desarrollarse un asunto dramático. De aquella época de Tespis se conserva por ejemplo la obra el *Penteo* —en el que se basaría Eurípides para escribir las *Bacantes*—; Müller lo explica de esta forma:

Los mensajeros y los heraldos debían ser partes principalísimas del drama antiguo, pues que lo son también en la tragedia perfeccionada; y los diálogos debían ser bastante breves en comparación con los cantos corales³⁵⁵.

Además de que los coreutas representaban a menudo sátiros y otros personajes, “las danzas del coro eran aún en aquella época parte principalísima de la representación, y los primeros trágicos, tanto coreógrafos como músicos y poetas”³⁵⁶.

La expresión lírica siguió prevaleciendo sobre el elemento dramático aun en el teatro de Frínico, que como Tespis, presentó en escena solamente a un actor, hasta el momento en que Esquilo innovó la tragedia. Fue el primer autor de lo femenino porque se sirvió del actor para los papeles de mujer. Como dice Müller:

Fue el primero que llevó al teatro los caracteres femeninos, que con arreglo a las costumbres antiguas no podían ser desempeñados sino por hombres, y este hecho da mucha luz respecto del carácter de su poesía. El mérito principal de Frínico estribaba en sus composiciones líricas y en la índole de su instrumentación...³⁵⁷

La participación principal de sus dramas era la del coro, pero no era necesario que desde la escena ilustrase la acción representada, sino que se limitaba a expresar los sentimientos que despertara la narración del primer actor. Al parecer, dice Müller:

Frínico dividió el coro dramático, correspondiente al primitivo ditirámico, en varias secciones, con papeles diversos, a fin de dar variedad y procurar contrastes a las composiciones líricas

³⁵⁴ *Loc. cit.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 85.

³⁵⁶ *Loc. cit.* Para Müller, “los trágicos adoptaron el troqueo, apasionado y vivo, mientras que los poetas cómicos empleaban el yambo, rápido, enérgico y el que mejor expresaba la polémica y la burla; más tarde, este último adquirió, sobre todo en manos de Esquilo, la forma grave y solemne propia del lenguaje de los héroes”. *Ibid.*, p. 86.

³⁵⁷ *Loc. cit.*

demasiado largas...³⁵⁸

La propuesta de éste autor griego es la base de la estructura de *El nacimiento de Dionisos*, porque tanto los diálogos entre el coro femenino y el actor como los cantos se presentan alternadamente en distintas voces y en cada momento escénico. Para Müller, la tragedia antigua consiste en una combinación de poesía lírica y de diálogo dramático, pero la distinción general y eficaz es la que propone Aristóteles; como lo explica el teórico alemán:

...el canto de muchas voces y el canto o recitado de un solo personaje; el primero, como es natural, era propio del coro únicamente; el segundo común al coro y a los actores. El canto de muchas voces tenía significación propia y determinada en el conjunto de la tragedia: llamábase *stásimon* cuando el coro lo entonaba hallándose inmóvil en medio de la orquesta, y *parodos* cuando lo entonaba entrando en la escena o dirigiéndose al punto donde había de colocarse en el orden habitual [...] El *parodos* explica al mismo tiempo la entrada del coro y la parte que toma en la acción, mientras que los *stasima* expresan su intervención en cada una de las varias formas que ofrece el desarrollo del drama. Como en general el coro representaba al *espectador ideal* que con su manera de ver las cosas debía guiar y moderar las impresiones del pueblo allí congregado, los *stasima* servían para mantener, en lo más fuerte y agitado de la acción dramática, el recogimiento que los griegos estimaban condición necesaria para saborear y comprender las obras de arte; así como para purgar el drama de cuanto pudiera tener de accidental y de personalismo, haciendo resaltar más el sentido íntimo y el pensamiento que envolviera³⁵⁹.

La forma de *El nacimiento de Dionisos* conserva estos elementos del coro y la entrada de un solo actor a escena; pero con una estructura más moderna, porque aplica otros elementos que ya utiliza Esquilo como las voces alternadas del coro y el actor; así como también el *commos*:

No se ha omitido ninguna de las partes esenciales de la tragedia griega: el PARODOS, la entrada del coro; los EPISODIOS, que contienen la acción (forma primitiva de nuestros actos); los STASIMA, cantos del coro que separan los episodios; en cuanto al ÉXODO, el final, he adoptado, no la forma en uso desde Esquilo, en la que se desechaba generalmente la forma lírica en favor de la dialogada, sino una de las formas primitivas que subsiste todavía, por ejemplo, en *Los Persas* del propio Esquilo: las voces alternas de coro y el actor. He introducido también el

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 111.

COMMOS, lamento alternado del coro y el actor, parte no imprescindible, pero sí tan usual que cabe característica de la tragedia griega³⁶⁰.

Recurriendo al uso variable del singular y plural en los cantos, Henríquez Ureña no altera la concepción griega de los “desenlaces sin desastre, y a veces jubilosos”; así como también su propósito: “El desenlace de muchas tragedias griegas era el establecimiento de un culto: el de las Euménides en Atenas, por ejemplo”³⁶¹.

Éste sería uno de los temas centrales de la pieza del escritor dominicano. Pero antes de abordar el análisis, mencionaré a otros especialistas que abordan esta práctica pagana desde una perspectiva moderna.

La esencia del drama

El origen de la tragedia aparece en un territorio particular y en determinado tiempo de celebración. Para Gilbert Murray: “La tragedia griega [...] era una forma de arte muy peculiar, de límites restringidos, a un tiempo local y temporaria”³⁶². El significado de este género, originalmente, era “canto de la cabra”, una combinación de canto y danza que debía ejecutarse obligadamente ante el altar de Dionisos después del sacrificio de una cabra descuartizada “que, por una forma del simbolismo común en la religión antigua, representaba al propio dios”³⁶³.

Sir James Frazer relata por su parte el origen de este sacrificio:

Para salvarle de las iras de Hera, su padre Juno trocó al joven Dionisos en chivo, y cuando los dioses huyeron a Egipto para escapar del furor de Tifón, Dionisos fue transformado en macho cabrío. Por eso, cuando sus cultores despedazaban un cabrón vivo y lo devoraban crudo, debieron creer que comían la carne y bebían la sangre del dios³⁶⁴.

La tragedia griega no se concebiría sin el significado religioso y simbólico que representa el mito de Dionisos desde el lugar en que se le rinde culto. El drama tiene por esencia el ambiente de un sacrificio, la muerte del héroe para luego ser venerado y el consentimiento de los dioses de la obligada celebración del pueblo. Para Murray:

...la dionisiaca de Atenas, estaba asociada con convenciones

³⁶⁰ Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dionisos*, en *Obras completas*. Tomo I..., p. 63.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

³⁶² Gilbert Murray, *Esquilo. El creador de la tragedia*. Madrid, Espasa-Calpe, [1943], p. 18.

³⁶³ *Loc. cit.*

³⁶⁴ Sir Jame Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. Traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, FCE, 1995, pp. 448-449.

escénicas derivadas de costumbres religiosas locales que, en muchos aspectos, no hubieran consentido un trasplante. Sus temas podían ser tomados de cualquier parte de la tradición heroica griega: pero, normalmente, la pieza pintaba algún relato tradicional que era tratado como Aition, y origen de alguna práctica religiosa existente. Por ejemplo, si existía en determinado día la costumbre de sepultar el ataúd de Ajax con las armas de éste, Sófocles escribía una tragedia que representaba la locura, el crimen y la muerte de Ajax...³⁶⁵

Como lo había señalado Alfonso Reyes, la tragedia habla del cosmos divino desde la misma conciencia del hombre, puesto que el culto se enraíza en la voluntad de pueblo para cumplir con este deber, ya que la tragedia no lo sería sin el sacrificio de un dios, no sólo consiste en la muerte del héroe sino del ritual que se lleva a cabo para rendirle culto. Como una invención estrictamente helénica, la tragedia, en su sentido moderno, es una forma griega de arte, porque lleva a cabo un ritual colectivo entre la voluntad del pueblo, la muerte y resurrección, o como dice Murray: “la elegía fúnebre o lamento por el dios moribundo o sufriente, que toma gradualmente forma dramática y se transforma en algo desconocido previamente”³⁶⁶.

Ya sea por error trágico o transgresión de una ley, la muerte del héroe era la expiación del pecado, porque de no existir algún pecado o error en alguna parte, nos dice Aristóteles, el final desdichado sería... ‘malo’ o ‘repugnante’. Esta es, pues, la vida vista en sus contornos trágicos: una cosa espléndida que crece, pero que está predeterminada.³⁶⁷

La vida y muerte del héroe se relaciona así mismo con el ciclo de vida de cada estación de la naturaleza. Cuando el año muere, de nuevo nace inmediatamente porque de lo contrario no habría salvación. Así, como dice Murray:

El muerto Osiris es buscado, descubierto y devuelto a la vida: lo mismo ocurre con Dionisos, Adonis y Esculapio. Aun en los casos en que los seres de este tipo no son realmente reintegrados a la vida, son convertidos en héroes y reciben adoración ritual en sus tumbas [...] Es decir que la concepción de un triunfo sobre la muerte, que en el terreno artístico advertimos es esencial para la tragedia, parece estar latente en el ritual primitivo de la elegía fúnebre³⁶⁸.

³⁶⁵ Murray, *op. cit.*, p. 19.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

Porque el más allá de la muerte es el único fin en la forma trágica: “En su forma primitiva, esta victoria sobre la muerte exige la resurrección o renacimiento del héroe...”³⁶⁹ Además, el drama está sujeto a un orden cósmico y a la creencia colectiva. La representación está subordinada a las fechas, a la celebración y a los propios designios de los dioses; es decir, a su culto, porque ellos rigen al hombre por medio del orden civil y la justicia. El hombre es sólo el instrumento que sirve de enlace entre el mundo celestial y la tierra, está sujeto a su destino y no puede ambicionar nada más allá de la verdad divina, porque estaría violentando el orden, la ley y tendría que someterse a un juicio según el mandato divino. No existe explicación alguna, sólo la acción obligada de rendir culto a los dioses.

Carlos Fuentes, basándose en los argumentos de Hegel, considera que la épica es el viaje del héroe a su hogar de origen y de los muertos hacia la resurrección; y por lo tanto, este género es el puente entre el mito y la tragedia, pues para que haya mito el relato debe explicar el origen de ese retorno y para que exista tragedia no solamente ha de explicarse la muerte como única fatalidad sino como el conocimiento de ese rito para encontrar su sentido en el espacio fúnebre. Es necesario volver al mito para hallar el sentido de vida; explica Fuentes: “Para restaurar esos valores, el héroe trágico regresa al hogar, a la tierra de los muertos, y cierra el círculo en el re-encuentro con el mito del origen: Ulises en Ítaca y Orestes en Argos”³⁷⁰.

En este ciclo trágico de la antigüedad, es necesario que haya una conciliación de tres elementos para que la tragedia cumpla su papel: castigo, muerte y resurrección. De ahí que la tragedia sea una expiación del pecado, ya que la desgracia del héroe termina en una catástrofe. Es decir, la conciencia del personaje se trastorna, se resquebraja ante su destino. Como recuerda André-Jean Festugière, parafraseando a Eurípides: “...la vida no tiene exactamente ningún sentido si ella no se remite a lo

³⁶⁹ *Loc. cit.* Basándose en la lectura de la leyenda “Dios moribundo” del libro *La rama dorada* de Sir James Frazer, Murray cuenta otra versión sobre el rito dionisiaco, que tuvo seis etapas: 1) Un *agón* o combate, en que el Demonio lucha con su adversario, el cual –por lo mismo que se trata un combate entre este año y el año pasado— puede identificarse con él mismo; 2) un *pathos* o Desastre, que comúnmente asume la forma del *spáragmos* o Descuartizamiento; el cuerpo del Dios Cereal es despedazado en innumerables semillas que se esparcen por toda la tierra; a veces, hay algún otro sacrificio mortal; 3) un Mensajero, que trae noticia de lo acontecido; 4) una lamentación, a menudo entremezclada con un Canto de Regocijo, pues la muerte del Viejo Rey supone la ascensión del Nuevo; 5) el Descubrimiento o Reconocimiento del dios oculto o desmembrado; 6) su Epifanía o Resurrección de la gloria. Este rito tiene su evolución en la creación del drama, de la representación primitiva y salvaje a una más artística y cívica. Los primeros creadores dieron a este ritual una forma dramática, lo que ahora denominamos tragedia griega; como dice Murray: “La pasión creadora del artista insensiblemente se fue sobreponiendo a la emoción del simple creyente o adorador”. Murray, *Eurípides y su época...*, pp. 50-51.

³⁷⁰ Carlos Fuentes, “La Iliada descalza”, en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 172.

divino”³⁷¹.

En la tragedia poco importa la razón acerca del destino del héroe, sólo es válida la justicia divina sobre la voluntad del hombre; dice Festugière:

Nada hay tan profundamente enraizado en el alma humana como la noción de justicia. La idea de un Dios bueno no es primitiva. Lo que sí es primitivo, lo que desde más antigua y universalmente está unido al Ser divino, es el calificativo de poderoso [...] Y lo que viene en segundo lugar, por lo menos en Grecia, tras el calificativo de poderoso, es el justo³⁷².

Lo importante de una tragedia no es la muerte en sí, si no las penumbras que deja detrás ese efecto fatal: “Lo que nos horroriza no es la espada del destino, sino las tinieblas de donde parten sus golpes...”³⁷³ Así, las catástrofes sobre la tierra esconden un misterio difícil de pensar, sobre todo en la psicología del personaje; como afirma Festugière:

De ahí que, en ese problema capital que plantea la tragedia griega –el insecto humano expuesto a la Fatalidad sobrenatural-, el primero de los Trágicos, Esquilo, haya buscado una solución en la idea de justicia. Si el hombre sufre, es necesario que haya sido culpable; sin ello, el Dios justo se viene abajo. Es la solución de la *Orestíada*³⁷⁴.

Henríquez Ureña, en este sentido, ve a la tragedia como una expresión propia donde la verdad se manifiesta a los ojos del espectador a través de ese juego ilusorio de acciones, tiempos y espacios en que se conjugan los elementos naturales sobre la conciencia humana. De ahí que comparta con Nietzsche, que el drama es una expresión única más allá de la épica, porque no explica los fundamentos de las reacciones divinas sino que mantiene en suspenso al espectador sobre el enigma del drama y la imaginación más allá del sentido de muerte.

Es posible advertir, entonces, que la tragedia tiene la finalidad de mostrar la catástrofe humana por la voluntad de los dioses. El ciclo trágico comienza desde que el héroe vuelve a su lugar de origen, pone en cuestión su deber y sufre su castigo por negar su destino. De esta forma se celebra la resurrección de la paz y de un orden más esperanzador. Esta cultura literaria permite al escritor dominicano plantear una forma de

³⁷¹ A.-J. Festugière. *La esencia de la tragedia griega*. Versión castellana y prólogo de Miguel Morey. Barcelona, Ariel, 1986, p. 35.

³⁷² *Ibid.*, p. 17.

³⁷³ Richter, *Teorías estéticas...*, p. 51.

³⁷⁴ Festugière, *op. cit.*, p. 17.

vida relacionada con la existencia y el mundo de los dioses. La tragedia griega primitiva se caracteriza por dos elementos que constituyen su esencia en la representación del héroe ante este cosmos mitológico: las catástrofes humanas y los designios de los dioses. De ahí que el héroe trágico se vuelve más humano, en el sentido de que se cuestiona sobre su devenir, su origen y la acción circunstancial como causa de su tragedia y sobre el misterio de la acción divina.

El nacimiento de Dionisos obedece a este sentido trágico del drama concebido como un mito de fundación para aclamar la llegada de un dios: su muerte antes de nacer, su renacimiento divino y el viaje a su lugar de origen para que el pueblo le rinda culto.

Henríquez Ureña y el mito de Dionisos

El nacimiento de Dionisos presenta tres modos de interpretar su estructura: el primero estriba en el conocimiento del mito (la cosa imitada), el espacio que ocupa el creador frente a este figura extraída de los *Estudios griegos* de Walter Pater; el segundo, la manera de imitar la acción del personaje en relación con la tradición teatral y al modelo de la tragedia antigua a partir de la adaptación de los elementos teatrales de Frínico, Esquilo y las *Bacantes* de Eurípides; y el tercero, el uso de la palabra (el medio de imitación) para plantear la temática de la obra respecto al ideal del amor, la patria y la civilización; es decir, la información literaria que conforma el punto de vista del autor sobre el mito de Dionisos en un contexto moderno de principios del siglo XX.

Estrenada el 25 de diciembre de 1907 en la ciudad de México, en una representación con un grupo selecto de los miembros de la Sociedad de Conferencias, en la casa de Ignacio Reyes, tío paterno de Alfonso Reyes, para celebrar el nacimiento de Dionisos con el coro de sátiros que había escrito el propio escritor mexicano, la obra de Henríquez Ureña presenta un mito de la antigüedad pagana en un contexto católico y hostil por la doctrina positivista del momento. El autor elige esa fecha de representación como el día más corto del año y, como lo resalta el propio Pater, el día que se celebra la Navidad. A diferencia de la leyenda bíblica, que marca un antes y después del nacimiento de Cristo, el escritor dominicano manifiesta ese espíritu pagano como un continuo viaje por el occidente y la época moderna sin romper con el mito ya establecido desde la antigüedad. Porque como dice el diálogo de Dionisos: “los dioses nuevos no vienen a luchar con los antiguos, sino a acrecer el sentido religioso de la

tierra”³⁷⁵. Esta figura mítica tiene mucha afinidad con los elementos de supervivencia del hombre, de la tierra y la fauna, ya que es el dios de la vid, se asimila con el cereal y se le sacrifica una cabra: los elementos que están relacionados con la actividad y el consumo alimenticio del hombre. Como dice Walter Pater:

Dionisos llegó más tarde que los demás dioses a los centros de la vida griega; y, como consecuencia, su mito se nos presenta en un periodo de más primitivo desarrollo; los elementos de naturaleza, que son la esencia originaria de toda mitología, se descubren en él más claramente que en los otros mitos.³⁷⁶

Esta visión primitiva del mito dionisiaco adquiere a su vez un carácter revolucionario en un sistema político y aristocrático. Según dice José María Blázquez, a mediados del siglo VII a. C. los ritos extáticos de Dionisos se introdujeron con mayor fuerza en la sociedad griega, como un plan de rebeldía contra la aristocracia dirigente:

El dionisismo desconoce una distinción estricta entre dios y hombre, puesto que este último puede fundirse con la divinidad y al mismo tiempo Dionysos está más cerca de la humanidad que el resto de los dioses, ya que es el único entre los olímpicos que tiene por madre a una mortal y que incluso llega a morir, pues según algunas tradiciones su tumba se encontraba en Delfos y [...] los órficos hicieron de este mito el punto de partida de su concepción filosófica³⁷⁷.

De igual modo, Henríquez Ureña habrá de reconocer a esta divinidad como símbolo de humanidad, por hacer posible la cercanía de la naturaleza cósmica con la cultura del hombre sobre la tierra. Diony Durán describe esta conciliación de dos espacios disímiles, concebidos desde la conciencia del escritor dominicano:

Como una respuesta a la tesis de Rodó en que había un espacio entre Ariel y Calibán difícil de conciliar, los estudios de la cultura griega lo llevaron a reconocer a Dionisos, como un Dios “capaz de reinar en el cielo y en la tierra, capaz de elevar a los mortales por sobre el dolor hacia la vida plena”. En la misma medida en la que se muestra integrador de las capacidades del hombre, y de los ámbitos materiales y espirituales, también borra las fronteras entre los espacios en los que ha de gobernar el dios de los delirios, las mieses y la alegría de la fecundidad.³⁷⁸

³⁷⁵ Henríquez Ureña, *Obras completas (1899-1946)*. Tomo I..., p. 80.

³⁷⁶ Walter Pater. *Estudios griegos*. Traducidos para la *Revista Moderna de México* por Pedro Henríquez Ureña. México, Ignacio Escalante, 1908, p. 25.

³⁷⁷ José María Blázquez *et al.* *Historia de las religiones de la Europa antigua*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 343.

³⁷⁸ Durán, *op. cit.*, p. 195.

Reinterpretado desde la perspectiva de Henríquez Ureña, el mito de Dionisos no es algo ajeno a la realidad presente, sino el principio de una religión que nunca termina de manifestarse en la conciencia del ser humano. Es un motivo de inspiración tanto espiritual como artística, ya que a través del mito el escritor puede emprender el viaje infinito de la imaginación como un estado de embriaguez que le inspira para crear y a la vez tener conciencia de lo creado. Es un mito que integra los elementos placenteros de la vid y el vino, lo que produce la alegría; pero también la tristeza y la amargura por la muerte del mismo dios. De esta manera, este rito del sacrificio se relaciona con el pueblo y con la nueva civilización que se creará a partir de las enseñanzas y la doctrina pagana que proveerá Dionisos a su llegada a la tierra³⁷⁹.

Para Adelina Sánchez Espinosa: “La mitología no es, por consiguiente, algo ancestral sino algo también un cambio constante y que admite modernización”³⁸⁰. El uso de este mito será como una metáfora de renacimiento del pensamiento moderno, y de lo que alimenta al espíritu del hombre: la cultura y el arte. Para Walter Pater:

Dionisos, tal como lo vemos en el arte y la poesía, es el reflejo de la expresión sintética de las costumbres y los ensueños de esas gentes primitivas, modelada y armonizada por la enérgica imaginación griega...³⁸¹

Es un dios muy cercano a la vida natural del hombre, porque aparece en la vida campirana de Grecia. Para Frazer: “La religión de Dionisos (Baco) es la religión de las gentes que pasan su vida entre las viñas”³⁸². En este tipo de ritos, los animales y plantas divinos tienden a convertirse en antropomorfos, y, por lo tanto, este dios fue el patrón de los árboles y fue honrado por los labradores, así lo explica Frazer: “Los atenienses —por ejemplo— le rendían sacrificios para que prosperasen los frutos de la tierra”³⁸³. Además de la vid, le estaba consagrado un árbol: el pino. También relata que a Dionisos se le concibió como dios de la agricultura y del cereal:

Se decía del dios que labraba la tierra y que fue el primero que unció bueyes al arado [...] Uno de sus símbolos era una

³⁷⁹ Sir James Frazer y Robert Graves tienen relatos de este mito que se relacionan con la temática de la obra del escritor dominicano.

³⁸⁰ Adelina Sánchez Espinosa, *La evolución de la narrativa de Thomas Hardy y su relación con el enfoque estético del mito en las obras de Walter Pater y Oscar Wilde*. (Microforma) Tesis doctoral, Micropublicaciones CTD-Universidad de Granada [1998], p. 99.

³⁸¹ Pater, *op. cit.*, p. 25

³⁸² *Ibid.*, p. 6.

³⁸³ Frazer narra que el oráculo de Delfos mandó a “los corintios que adorasen cierto pino ‘lo mismo que al dios’; en consecuencia, hicieron del pino dos imágenes de Dionisos con la cara roja y el cuerpo dorado. El dios y sus adoradores están representados en arte llevando una varita con una piña terminal”. Frazer, *op. cit.*, p. 445.

aventadora o harnero; donde se dice fue acunado; en arte se le representa como una criatura encunada³⁸⁴.

Pero esta práctica ritual tuvo que evolucionar desde su estado primitivo hasta la comprensión de ese mito de manera sistemática; es decir, se hizo necesario interpretar de manera ordenada el significado de ese mito³⁸⁵ para relacionarlo con la condición humana y con la visión que tiene el hombre del mundo divino y de la realidad que lo circunda. El mundo mítico se moderniza debido a su misma representación original y a la evolución del concepto en un contexto distinto a su origen. Como dice Walter Pater:

El mundo religioso de Dionisos ha sido un gran inspirador para la poesía y la literatura a partir del símbolo de la vid y el vino, que sugiere para el ritual cristiano. El mundo imaginario de esta religión se ofrece a los sentidos y contiene en sí todo un mundo de pensamientos, sugerencias y experiencias mayores y menores³⁸⁶.

Esos elementos concretos de la vid y el vino se complementan, además, con otros símbolos procedentes de los efectos de la naturaleza que abarcan a toda la humanidad: el fuego y el rocío; es decir, los elementos terrestres se transfiguran con los del universo cósmico; dice Pater:

Él, Dionisos, es el alma de la vida, vista individualmente al principio... Luego es el alma de toda la especie, espíritu del fuego y del rocío, que vive y salta en mil viñas, tal así como la superior inteligencia, penetrando profundamente en las cosas³⁸⁷.

Walter Pater muestra la forma animista de estos elementos naturales que delimitan el doble nacimiento de Dionisos, y los relaciona con el rito recreado con la música y el canto del coro, puesto que observa que el significado de la esencia de fuego y rocío se presenta en el más sagrado de sus nombres: *Dithyrambus*; así lo explica el

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 445-446.

³⁸⁵ Como dice José Ortega y Gasset –que hacía uso del mito como una metáfora para ilustrar las ideas de su pensamiento: “Lo mítico en su primera generalidad es aquel Mundo originario o de los orígenes [...] un pre-Mundo o Mundo primigenio anterior a éste en que vivimos y que se caracteriza precisamente porque en él era posible lo que ahora es imposible [...] El Mito absorbe la realidad que hay ahí, incluso la leyenda meramente humana y normal, la historia y por eso el Héroe humano se transforma y funde con el Dios. El Mito que, como eslabón intermediario en la continuidad religión-mitología-poesía, podemos tomar como clave para aclararnos los otros dos términos de la terna, es por todos sus lados, por el modo de ser recibido, por modo de ser producido y por su propio contenido, lo contrario de la Teoría”. *Cfr.* Luis Miguel Pino Campos, “El concepto de mito en la obra de Ortega y Gasset”, en Juan Antonio López Férez. *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Madrid, Ediciones clásicas-comunidad de Madrid, 2006, p. 771.

³⁸⁶ Pater, *op. cit.*, p. 7

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 10

crítico inglés:

Llamamos ditirámica a cierta música exaltada de palabras o de ritmo; semejante al ditirambo, esto es, al salvaje canto coral de los adoradores de Dionisos. Pero *Dithyrambus* parece haber sido, originariamente, el nombre, no del himno mismo, sino del dios en cuyo honor se cantaba el himno, y a través de un enredo de curiosas especulaciones etimológicas sobre el origen exacto de la palabra, sólo se ha esclarecido que indica el doble nacimiento del dios de la vid: su renacimiento constante; su nacimiento, primero del fuego, del rocío después; los dos peligros que le acechan; su victoria sobre los enemigos, los caprichosos, excesivos colores y fríos de la primavera³⁸⁸.

Este sería uno de los asuntos que Henríquez Ureña habrá de retomar para su obra de teatro, pues representa la historia del doble nacimiento de Dionisos; relata Pater:

Hija de Cadmo [...], Sémele ansía ver a su amante circundado de la gloria con que se presenta a su divina esposa Hera. Él se le aparece en el rayo. Pero el mortal no puede verle sin morir. Sémele [...] da a luz prematuramente a Dionisos, a quien, para librarlo de los celos de Hera, Zeus esconde en su muslo, y el niño vuelve a los riñones de su padre, para nacer de nuevo al debido tiempo. Sin embargo, en este cuento fantástico [...] la historia de Dionisos se convierte en historia de seres humanos, con humanos instintos, y sobre todo, con interés profundamente humano que atrae simpatía³⁸⁹.

El escritor dominicano advierte precisamente el animismo de estos elementos del fuego y el rocío, como elementos que forman parte del drama de Henríquez Ureña; de ahí que en su versión teatral haya adaptado –siendo traductor de los *Estudios griegos*- esta leyenda que relata Pater:

El rocío provoca el segundo nacimiento de Dionisos. El fuego de que originariamente nace lo mataría al fin, como consumió a su madre; pero de este peligro lo defiende el influjo de la nube refrescadora, la porción más baja de su padre el cielo, que lo envuelve y lo esconde para que vuelva a nacer: su segunda madre, en algunas versiones de la leyenda, es *Hyé*, el rocío. La cuna en donde Zeus lo hace criar, es una cueva del monte Nisa [donde se cree se inventó la vid]. Las ninfas de los árboles le cobijan desde lo alto; las ninfas de las fuentes le alimentan abajo [...], de manera que la religión de Dionisos se relaciona, no sólo con el culto de los árboles; sino también de fuentes y arroyos. Para escapar de sus enemigos, Dionisos se lanza al mar, el padre de todos los arroyos y las nubes, adonde iban a llamarle las

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.

mujeres de Elis y de Argos, al principiar el verano, cantando un himno Y así, al conmemorar a Dionisos como hijo del rocío, los griegos sorprendieron y encarnaron el sentimiento, la poesía del agua³⁹⁰.

Como lo manifiesta José Ortega y Gasset, el mito se muestra como el enlace interpretativo de la religión y la poesía; es decir, la fuerza animista detectada por Pater representa la idea de la forma espiritual que nace del sonido, el color y el movimiento del rocío, es decir, del agua, como el símbolo del espíritu que recorre el alma del ser humano hasta su muerte. Según Sánchez Espinosa:

Para Pater la religión de Dionisio representaba la de la primitiva de los elementos de la naturaleza que se consideraban morada de espíritus [...] El análisis que Pater hace del mito de Dionisio añade un nuevo énfasis a su aspecto estético. Pater lo enfoca desde la perspectiva de la tercera fase de su evolución, es decir como proyección de la “spiritual form”, la impresión de la naturaleza reflejada en el arte³⁹¹.

El elemento del agua es el medio por el cual la música del verso se manifiesta para dar cauce a la forma espiritual, expresada por el texto literario. Como dice Jean Paul: “el poeta moderno en sus paseos recoge la naturaleza en el porta-objetos de la poesía objetiva”³⁹². La forma espiritual es el resultado de la visión objetiva del poeta sobre la impresión del paisaje natural, porque no busca el arte en la naturaleza sino en el poema. En *El nacimiento de Dionisos*, la forma espiritual se presenta concretamente en la fuerza que adquiere la naturaleza que personifica alguna divinidad y que desemboca en una tragedia en torno al personaje. De esa manera Henríquez Ureña recurre al animismo con el propósito de vincular el origen del mito con la interpretación de la historia a través de una representación teatral.

El conflicto dramático

La estructura de *El nacimiento de Dionisos* se basa en dos elementos simbólicos, que Pater ya planteaba en sus *Estudios griegos*: el fuego y el rocío. El primero aparece como el detonador del conflicto dramático de la historia, provocado por el rayo; el segundo anuncia el segundo nacimiento de Dionisos.

La historia comienza cuando Semele había recibido en su morada a Zeus, en

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 23-24.

³⁹¹ Sánchez Espinosa, *op. cit.*, pp. 104-106.

³⁹² Richter, *op. cit.*, p. 81.

apariencia mortal, de quien queda embarazada; para dar prueba de ello a sus tres hermanas y su padre Cadmo, le solicita a su amante divino “verle circundado de la majestad con que se presenta a su divina esposa Hera” (p. 69). El coro prevé una desgracia ante esta súplica, puesto que ha de reconocer el fuego como una prueba del poder de Zeus. Cuando se revela el rayo que provoca el incendio en la morada de Sêmele, Hermes llega a Tebas para rescatar al hijo del vientre de la madre, para que sea incrustado en la carne de Zeus y se alimente de sangre olímpica y nazca a su debido tiempo como Dionisos. Cadmo recibe la lección de que debe tener fe y sufre el castigo de ver morir a su hija; por tal motivo tiene la tarea de establecer un culto en la fuente donde Zeus se reveló para fundar esta tierra y honrar a su hija sobre su tumba. Después de ocurrir una tempestad, Iris anuncia el nacimiento del dios de la vid, que primeramente vivirá en las cavernas del monte Nisa; será educado por su preceptor Sileno y peregrinará por tierras asiáticas para luego iniciar su evangelio en Tebas, la primera ciudad helena que reconoce su culto. Así, el Coro canta de júbilo porque se ha cumplido el designio de Zeus pese al sacrificio de Sêmele y el lamento de Cadmo; por lo tanto, se presenta una peripecia razonada donde se modifica el nacimiento de un dios para el bien común³⁹³.

Para Pater ese viaje dionisiaco por el Asia Menor, cuna de la religión griega (en Frigia), hasta las montañas de Tracia, provoca en el dios del vino cierta melancolía, tristeza y solemnidad por el deber de formarse y conocer el mundo. Así, desciende desde las alturas del monte Pangeo, donde deja un oráculo con el fuego perpetuamente encendido, famoso en la época de Augusto. Posteriormente, visita la ciudad que le dio origen, Tebas. Pero prolonga su viaje hasta Atenas, bajo el reino de Pisístrato: y así, “viniendo de los campos, entra en la ciudad”. De esta manera explica ese viaje de Dionisos por esos dos territorios, para que finalmente sea venerado con mucha música y vino:

³⁹³ Robert Graves relata otra versión del nacimiento de Dionisos. En lugar de mencionar la envidia de las tres hermanas, narra los celos de Hera; así como también el rechazo de Sêmele ante el dios supremo: “La leyenda más común es que Zeus, disfrazado de mortal, mantenía un romance secreto con Sêmele (lunja), hija del rey Cadmo de Tebas. La celosa Hera, disfrazándose de vecina anciana, aconsejó a Sêmele, embarazada ya de seis meses, que hiciera una petición a su misterioso amante: que dejara de engañarla y se mostrara tal y como era en su verdadera forma. ¿Cómo si no, podía saber que no se trataba de un monstruo? Sêmele siguió el consejo y, cuando Zeus rechazó su petición, le negó la entrada en su lecho. Enfurecido, Zeus se manifestó como un trueno y rayo y la consumió. Pero Hermes salvó el feto de seis meses cosiéndolo dentro del muslo de Zeus para que alcanzara allí los nueve meses antes del nacimiento y naciera a su debido tiempo. Por eso a Dioniso se le llama el ‘dos veces nacido’ o el ‘hijo de la doble puerta’.” Robert Graves, *Los mitos griegos*. Prólogo de Carlos García Gual. Traducción de Esther Gómez Parra. Barcelona, Grupo Anaya-Grandes Obras de la Cultura, 2005, p. 66.

El Dionisos del entusiasmo pertenece a la ciudad; las expresiones de súbita elocuencia, de lenguaje fácil y elegante, lleno de imágenes y de color fueron sus dones para los atenienses, para los jóvenes cultos de los banquetes. Así, Dionisos entra a la ciudad para hacerse culto como ellos...³⁹⁴

El drama de Henríquez Ureña aboga por una celebración juvenil ante la llegada del dios del vino. Elige solo una acción de ese mito entre las diversas interpretaciones que se han relatado. El doble nacimiento de Dionisos entre el fuego y el rocío. Retoma esa parte legendaria en torno a la situación dramática de Semele, la acción de Zeus ante su morada y el castigo de Cadmo. Cuando el rayo provoca el incendio de la morada de Semele y su muerte, Cadmo identifica la acción de Zeus a través de estos elementos naturales: el rayo y el fuego. De esta manera se puede señalar la anagnórisis para reconocer la acción de un dios sobre los mortales. Cadmo reconoce que la desgracia de su hija fue producida por el rayo de Zeus, como prueba de su testimonio; como lo expresa el parlamento del monarca tebano:

Yacía en mi palacio el ala de la sombra, porque presentí que descendería sobre mi raza el primer golpe de Atropos, la Moira implacable. Oí las palabras orgullosas de Semele (*sic*)³⁹⁵, sin que logran librarme de la duda que me laceraba como herida que sangra interiormente; pero el brillo y el fragor del rayo me hicieron comprender la verdad de sus palabras y la tremenda realización de sus deseos. El terror me aprisionó, ató mis manos y nubló mi cabeza. Pero escuchando ahora vuestros lamentos y clamores, salgo a dar cuenta del suceso fatal. Tú que sin duda lo contemplaste, dime si Semele ha muerto³⁹⁶.

El Coro le comenta que Hermes ha llegado a salvar del desastre al hijo de Semele, y subió al Olimpo llevándolo consigo para entregárselo a Zeus, en cuyo cuerpo quedará encerrado hasta la hora del nacimiento. A lo que responde Cadmo: “Como príncipe de esta ciudad ilustre, tributo mi gratitud a Zeus; pero mi corazón de padre está desolado por la muerte de la hija dilecta” (p. 74).

De esta manera el rey ignoraba el testimonio de su hija así como también la fe. Como dice Menéndez Pelayo: “La anagnórisis es una transición de la ignorancia al conocimiento, que engendra amistad u odio entre los personajes”³⁹⁷; por lo tanto,

³⁹⁴ Pater, *op. cit.*, p. 35.

³⁹⁵ En el texto de la obra de Henríquez Ureña, el nombre de “Semele” aparece sin el acento esdrújulo.

³⁹⁶ Pedro Henríquez Ureña, “El nacimiento de Dionisos”, en *Obras completas*. Tomo I..., p. 73. A partir de esta cita pondré entre paréntesis la página correspondiente del fragmento citado.

³⁹⁷ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 61

Cadmo comprende la sincera de hija, ya muerta, y procura ser fiel a la voluntad de los dioses. El rayo de Zeus y el fuego que dio muerte a Semele, produjeron el cambio de actitud del monarca a partir del reconocimiento de su hija difunta y del supremo dios. Posteriormente, aparece Iris anunciando el nacimiento del dios de la vida.

El objetivo de Henríquez Ureña es representar el doble nacimiento de Dionisos como una renovación moral y ética de la sociedad. El pasado ha sido creado para que su gente pueda captar el deber de honrar a su dios como un sentimiento de patria. Es el fin ético de la vida, la búsqueda de una salvación moral a través de la representación de este dios de la embriaguez, que será venerado por su gente. Así, Henríquez Ureña plantea un conflicto dramático donde el carácter de los personajes se transforma de un estado de ánimo a otro: de la tristeza y la alegría en una ciudad tebana.

El modo de imitación

El nacimiento de Dionisos se ajusta a la estructura de una tragedia antigua, cuyo desenlace tiene un motivo de esperanza; continúa con una tradición dramática que representa los valores éticos y universales a través de la acción del personaje trágico. Como dice Gilbert Murray respecto al “tema antiguo y fijo” de la obra de Eurípides:

Las bacantes no es producto de libre invención personal, sino tradición. Tampoco es libre expresión personal, sino drama. [El poeta] no podía sencillamente y sin verlos manifestar sus propias opiniones, sólo podía permitir que su personalidad brillase a través del telón de fondo sobre el cual se destacan sus muñecos, cuyo encargo es representar papeles consabidos y expresar los sentimientos que hacen al caso³⁹⁸.

La acción del drama del escritor dominicano se centra en la heroína Semele, que tiene como oponente a su familia y como adyuvantes, a Zeus, Iris y Hermes. El castigo a Cadmo se produce en vida del personaje, sujeto a la voluntad del dios omnipotente. Porque como dice Murray: “El gobierno celestial del mundo no está derrocado, y no revela signos de un probable derrocamiento”³⁹⁹. La ciudad de Tebas ha sido gloriosa por pertenecer a una raza guerrera y vencedora, pero carece de fe. Tebas no será un pueblo armonioso ni progresista si no cree en el espíritu. La anunciación de un nuevo ser no romperá con la tradición mítica del mundo pagano, sino que ampliará su sabiduría y la práctica ritual a través de Dionisos, que será el último dios griego para salvar a la

³⁹⁸ Murray, *Eurípides y su época...*, p. 144.

³⁹⁹ Murray, *Esquilo. El creador de la tragedia...*, p. 113.

humanidad.

El dramaturgo se basa en la leyenda de Semele como una heroína noble, mesurada en el sentimiento. Utiliza al Coro como una forma intermediaria entre la reacción psíquica de Semele y la situación que se produce en escena, así como para expresar los lamentos que se transmiten al público. El Coro es la conciencia del pueblo de Tebas, representa el mito de fundación de esta ciudad y relata la hazaña de Cadmo de dar muerte al dragón de cresta roja; engloba toda una historia mítica y primitiva con el objeto de relacionar la religión, el Estado y la individualidad del héroe trágico. El dramaturgo organiza estos elementos a partir de una tradición mítica desde la estructura religiosa y sociopolítica de una ciudad. A través de una forma antigua de hacer tragedia, esta acción dramática vuelve a una expresión primitiva para recuperar el espíritu que hace falta a un pueblo que sólo se dedica al combate heroico. Es necesario tomar conciencia de la historia que engloba todo este pensar religioso, mítico y social con el objeto de transmitir una esperanza de vida más allá de un poder militar.

Según Murray, el Coro significa un gran sacrificio a la vez que “danza” o “piso de baile”. La danza antigua era cosa religiosa, era una suerte de plegaria. Era una expresión corporal para el primitivo; dice el crítico inglés: “Cuando los hombres partían al combate, las mujeres se quedaban orando por ellos con todo el cuerpo. Danzaban para asegurar el regreso de sus hombres, sanos y salvos”⁴⁰⁰.

Para Carlos García Gual, traductor de la versión moderna de *Las Bacantes*, el arcaísmo de una tragedia antigua consiste en dos puntos: “en la utilización del Coro como elemento esencial en la acción dramática y en la elección del tema: una teomaquia con Dioniso”. Agrega sobre la concepción de ese elemento teatral:

El Coro es el primer ámbito de resonancia emotiva de la peripecia escénica, situado entre los grandes héroes a los que afecta la catástrofe, y los espectadores afectados por la catarsis trágica de la compasión y el terror. Con su comentario sentencioso, limitado en ocasiones, el Coro aporta su mediación a la recepción de los temas patéticos. En cierto modo los espectadores conectan su sentir con la visión dramática del Coro, que sirve de elemento de unión y de distanciamiento con el mito dramatizado⁴⁰¹.

El Coro utilizado por Henríquez Ureña representa el papel de un narrador que

⁴⁰⁰ Murray, *Eurípides y su época...*, pp. 177-178.

⁴⁰¹ Carlos García Gual, “Introducción”, en Eurípides. *Tragedias III*. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto Cuenca y Prado. Madrid, Gredos, 1979, p. 328.

manifiesta esta conciencia histórica desde el origen del hombre. Recurre a un mito ya expresado en la memoria del pueblo, y vuelve a interpretarlo según la perspectiva de ese narrador que caracteriza el estado socio-político de un gobernante, Cadmo, su familia y toda su élite. El héroe procede de una raza, de una condición social inobjetable, de una situación limitada entre los designios de dios y la opresión social y familiar. El Coro es fiel a la historia y a la leyenda relatada, introduce al espectador en el mito de la fundación de Tebas y la hazaña de su gobernante. La historia y el hombre se crean al mismo tiempo bajo la palabra de Zeus. Pero esta historia no se relata si no a partir de un espacio en el que se sitúa la representación: el palacio de Cadmo. El Coro no vive ausente de esta memoria legendaria: “Aquí llegamos las mujeres de Tebas ante las puertas del palacio de Cadmo, solícitas en nuestro amor a esta raza ilustre” (p. 65); tampoco es ajeno al conflicto dramático de la familia real, puesto que de ella depende su destino. De ahí que describe la característica del héroe que en el futuro sufrirá la caída moral por su error trágico: “Como matador del dragón, inventor de los gráficos signos, fundador de Tebas la de las siete puertas, maestro de las artes pacíficas y las industrias de la guerra” (65).

El Coro narra la historia desde una conciencia personal. El conflicto de la acción recae en su propio modo de pensar ético y moral. Recuerda con fidelidad la leyenda tebana y busca una solución al conflicto de Sémele, para que los héroes vivan en paz; de esta manera representa con júbilo el nuevo orden social que vendrá con el nuevo nacimiento de un dios. Expresa el Coro:

La discordia divide a las hijas de Cadmo y Harmonía. Sémele, la de espesa cabellera, ha sido amada por el poderoso Zeus, y espera como fruto de su vientre nuevo dios que sea protección y honor de Tebas; pero sus hermanas, Ino y Agave y Autonoe, la acusan de sacrílego engaño. (p. 65.)

En este párrafo se manifiesta la situación de la familia cadmea. Los personajes están apesados por un orden divino superior al socio-político. El Coro advierte la situación individual de Sémele ante la coerción familiar y social de Tebas. La fe se ha perdido y sólo la conciencia del pueblo podrá advertir la desgracia venidera de la familia.

Existe un nivel de narración histórica alrededor del linaje de Cadmo y una microhistoria sobre el conflicto del drama. Los personajes están en situación dentro de una leyenda y es a través del Coro que conocemos el conflicto particular de Sémele; así

como también la relación que existe entre el público y los sentimientos expresados con su canto:

Mi corazón se contrista al considerar esta disensión lastimosa en familia egregia; vacilo entre el temor de ofender la majestad olímpica de Zeus Cronida y el deseo de que la ciudad posea un dios tutelar, y ansiosa espero el día en que se ostenten claros los designios divinos (p. 65).

La conciencia histórica del Coro se manifiesta en la leyenda mítica de la fundación y la situación trágica de Sémele y la familia de Cadmo. Esto representa su fidelidad a la patria como también a la religión. Es decir, hace uso de la memoria para relatar el origen del mito para luego ampliar esa manifestación mítica a un nivel histórico, de donde surge una historia particular que representaría ese sentimiento religioso y patriótico.

Memoria e historia se combinan para enlazar un mito con la situación del héroe, ya convertido en ser humano con sus cualidades de debilidad y ambición. La tarea de los personajes está subordinada a su destino. Esta es la tragedia del hombre que narra el Coro en un espacio y tiempo delimitado. Acude a un pasado mítico para relatar el origen de la patria:

Los dientes del dragón devorador de hombres hicieron nacer, sembrados en el polvo, la raza de mis antecesores, guerreros de bronceína armadura resplandeciente. Y Atenea, protectora de las ciudades, dio al héroe poder sobre esta fértil tierra oscura, pródiga en claras fuentes, y él la hizo rica por sus labores, y la fama de Tebas próspera y aguerrida se extendió por toda la Hélade (p. 66).

La tragedia es la representación del mito de una historia en crisis, en un espacio en que converge una unidad de tiempo presente y pasado, con la esperanza de encontrar un mejor porvenir. El Coro nos remite a un mito donde todo fue posible para engrandecer una nación. Así, no descarta la política de una ciudad creyente, puesto que el culto a la tierra y al agua es necesario para el porvenir.

El Coro anuncia el asunto de la tragedia, así como su propio carácter: la vida del héroe durante determinado tiempo, la lucha con su destino y la muerte, con el propósito de dar vida a un nuevo ser:

Más que ninguna consagrada a las Moiras por los presagios, Semele anuncia el nacimiento del dios epónimo de Tebas, hijo de Zeus tonante. Hay sombras y luces en los presagios. Ante su misterio cantemos Ailino, Ailino, para que venza al fin la buena

fortuna (p. 66).

El Coro, como narrador, guía a los personajes a su propio destino: les oculta una verdad que sólo es revelada para el espectador a través de símbolos de reconocimiento (el rayo, el fuego, el rocío...), como lo expresa de esta forma: “Impenetrables son los designios de Zeus y oscuros los sueños y los augurios de las aves”. El Coro, además, combina el ritmo de la narración de esta historia con la música, el canto y la danza. La tragedia, además de su lamentación en tono solemne, también manifiesta un ritmo musical para enfrentar al mal y hallar una nueva esperanza y continuidad de vida dentro del orden cósmico: “No aspiro a conocer el arcano terrible, acato la ley de la Voluntad suprema y temo a sus cóleras ardientes” (p. 67)⁴⁰².

Asimismo presenta el paralelismo de la buena fe de la tragedia a través de Iris: “Pero la clemencia de Zeus se ostenta en la clara serenidad del cielo: Iris, la virgen alada de clámide polícroma es la portadora de los mensajes de paz. Sea siempre benévolo el poder de Zeus” (p. 67). El Coro mantiene un tono de suspenso en el desarrollo de la historia y en diálogo con Semele, ambos son cómplices de su infortunio. Así se presenta en el primer episodio, donde el diálogo transita entre el misterio y la fe, entre lo terrenal y lo divino: “Vengo, mujeres de Tebas, del palacio en donde fui otro tiempo hija dilecta y soy ahora recibida con ceño adusto” (p. 68).

Se comprende que Semele pertenece a una familia que la ha distanciado; es un personaje solitario y, al mantener el diálogo con el Coro, manifiesta su sentir. El público sólo podrá reconocer su confesión en el contexto de la escena, puesto que la familia reprime la voluntad del personaje: las hermanas la acusan de un engaño sacrílego y el padre no tiene fe en ella. Es una situación en que los sentimientos de los mortales se contraponen con los designios de Zeus. Como heroína de esta tragedia, Semele está sujeta a las presiones de la ley, a la costumbre de ser obediente.

La civilización es producto del amor, es la idea central de la historia de *El nacimiento de Dionisos*. Es lo que necesita la ciudad tebana, un progreso social y moral donde se reconozcan los valores propios del espíritu, como es el amor a su patria, a su dios y al hombre.

De ahí que Semele llegue a ser una mujer fiel al designio de Zeus, lo que no realiza la familia de Cadmo. Así que vive en una tristeza y soledad, ruega a los cielos

⁴⁰² Como dice Walter Pater: “Gradualmente, sus toscos ritos campestres serán suplantados por las fiestas de la ciudad; y así como la comedia nació de aquéllos, de éstos nacerá la tragedia”. Pater, *op. cit.*, p. 35.

una prueba, pero ésta se identifica con elementos concretos de la naturaleza:

Pero ha jurado, derramando en polvo sitibundo agua de la Estigia incorruptible, acceder a todas mis súplicas. Le rogaré de nuevo y confío, ¡oh mujeres de Tebas!, en que descienda circuido de esplendor olímpico para dar testimonio del favor que ha prometido a esta tierra (pp. 69-70).

El Coro, restringido a la morada de Sémele, expresa un mal augurio y contempla con estupor el rayo que fulmina aquel lugar donde se produjo el encuentro amoroso. Es una revelación que rompe con el ritmo de la historia y convierte a la heroína en un ser trágico, porque se sacrifica por la vida del hijo al mismo tiempo que se revela la promesa de Zeus. El Coro describe el efecto de la revelación para el espectador:

El rayo desciende, más que nunca ingente y airado, sobre la morada de Semele. Mi vista se ciega y no puede resistir tanta luz. ¡Ay! ¡Ay! La tierra se estremece y llena los aires estrépito fragoroso. Caigo prosternada en el polvo. Acorredme, dioses inmortales. Sé clemente, Zeus Cronida. (p. 70)

Después de esta escena climática el Coro cambia de ritmo de expresión al ver el triste desenlace, pero siempre distante de aquel lugar ante ese fenómeno divino:

He aquí que la morada de Semele es consumida por el fuego y la hija de Cadmo no se levanta de entre los escombros. La piedad señorea mi alma, pero temo acercarme a la mansión herida por el rayo. Suplícote, Zeus omnipotente, salves al dios próximo a nacer. A ti acudo también, Peán protector. (p. 70)

El Coro expresa lo que puede anhelar la protagonista, la esperanza de ver nacer a su hijo. Evita el tono patético, busca una manera de solucionar la tragedia, que debe terminar con el cumplimiento de ese deseo de júbilo y felicidad. Así, se entusiasma al ver llegar a Hermes, que dice: “Zeus me envía a salvarlo [al hijo] del incendio [...] Zeus lo guardará dentro de su propia carne, cerrándola con áureos broches, para que se nutra con sangre olímpica, mientras las Moiras terminan la obra comenzada”; de esta manera llegará al mundo cuando “llegue el día en que debió nacer del vientre de Semele; así nacerá dos veces” (pp. 71-72).

Así se concibe la idea de que el cuerpo fallece, pero el espíritu vuelve a nacer. La familia padecerá la triste muerte de Sémele, sobre todo Cadmo, que sufrirá el castigo de su error. Las mujeres del Coro expresan también este lamento y describen el destino de la joven madre que irá a los infiernos: “Alzo clamor ante la suerte de Sémele, descendida al oscuro Hades cuando su cuerpo florecía de juventud como el jacinto en

primavera. ¡Ay! ¡Ay! ¡Juventud desgraciada!” (p. 73).

En el Episodio III, se manifiesta la sorpresa de Cadmo ante su destino impredecible. Ve la morada incendiada como algo imprevisto en su camino. Esta acción rompe con su costumbre de padre autoritario y monarca:

Yacía en mi palacio bajo el ala de la sombra, porque presentí que descendería sobre mi raza el primer golpe de Atropos, la Moira implacable. Oí las palabras orgullosas de Semele, sin que lograran librarme de la duda que me laceraba como herida que sangra interiormente; pero el brillo y el fragor del rayo me hicieron comprender la verdad de sus palabras y la tremenda realización de sus deseos (p. 73).

De esta manera, se presenta la *hybris* como el reconocimiento que el personaje hace de su error. Como dice Cadmo: “Trajiste gloria a tu raza, y tu raza se apartó de ti; no supo escuchar el divino mensaje” (p. 74).

La idea de una nación y una raza es integrar al individuo a la misma sociedad, tener fe en el ciudadano, en el espíritu que lo alimenta.

Así, se manifiesta también la costumbre griega de honrar a los muertos y cumplir con el destino que dictan los dioses. Exclama el monarca de Tebas: “Yo también deploro el desastre; lloro a los muertos y honro sus tumbas; me inclino ante los golpes de la Moira” (p. 75). Cadmo expresa su desdicha y recupera el valor para honrar a su hija cuando el Coro le hace cambiar de actitud para que recupere su fe y cumpla con el deber de venerar al nuevo dios, fundador del espíritu en Tebas: “Pero no eches en olvido, ¡Oh, Cadmo!, los dones de Zeus; álzate con fortaleza y ordena los tributos que deben ofrecerse al dios epónimo” (p. 76). A lo que replica el monarca:

Cuerdamente hablas. Reprimo la corriente de mis lágrimas y atiendo a mis deberes de príncipe. De hoy más será lugar santo la mansión herida por el rayo; allí fue concebido el dios, y se edificará el templo del dios pirogénito; y el fresco rumor de las aguas hará grato el ambiente. Acoged vosotras con regocijo su fausto advenimiento. Yo retorno a mi palacio a refugiarme bajo el ala de la sombra (p. 76).

En el “Episodio IV”, Iris anuncia la llegada del nuevo dios, el nacimiento de Dionisos:

Junto a la fuente ha brotado la planta simbólica: la vid que acendra energía y dulzura en su fruto de oscura corteza; ved ahora cómo surge de entre las ruinas de la mansión azotada por el rayo de Zeus, cobijándola con sus sombras verdes y purpúreas. Ha invadido también las laderas del monte Nisa, en

cuyas cavernas, llenas de grato frescor, florecerán los primeros años del hijo de Semele, al cuidado del astuto Sileno. Pronto llegará aquí el dios niño, vestido de blanco y oro, a anunciaros su poder (p. 77).

Iris manifiesta también los elementos de leyenda y armonía divina, del poder entre el cielo y la tierra; porque nadie está por encima de los dioses; el orden del cielo se manifiesta asimismo con el orden de la tierra: “Le llamarás Dionisos, porque su ser participará de la brillantez del cielo y de la humedad de la tierra” (p. 78). Pero tendrá el poder de liberar los sentimientos del hombre a través del vino, la música y el canto. Hermano de Deméter, Dionisos tendrá como reino, otorgado por Apolo, una de las dos cumbres del Parnaso; desde allí regirá la música de las flautas, y nadie que lo desconozca podrá entonar hermosos cánticos. En el quinto episodio aparece por fin Dionisos:

Vengo tan sólo a anunciaros mi reinado; Tebas, patria de mi madre muerta, será la primera ciudad helena que conozca mi culto; así está prometido. Pero aún no ha llegado la hora. Antes iré al monte Nisa, donde me espera, afable y prudente, el maestro Sileno. (pp. 79-80)

Este peregrinar es una forma de tragedia, pues el mismo dios procede de un sacrificio; al ser alimentado con sangre olímpica, se convierte en un ser inmortal al que hay que obedecer; sin embargo, su formación es necesaria, debe prepararse moral y espiritualmente para que su culto no sea en vano. Que la esperanza se fundamente en la educación. Dice Dionisos:

Yo traeré nuevas virtudes a la Hélade; no lucharé con los olímpicos, reinaré sobre la tierra, a los humanos daré mi sangre, y prestaré esplendor al culto imperecedero de Zeus omnipotente, porque los dioses nuevos no vienen a luchar con los antiguos, sino a acrecer el sentido religioso de la tierra (p. 80).

El afán de este personaje de la embriaguez es conservar la paz entre los dioses y a continuar con su religión sobre la tierra. La libertad está sujeta al culto de Dionisos.

El espacio y tiempo

La acción del drama se desarrolla a partir de un solo espacio real y escénico: ante las puertas del palacio de Cadmo. La voz del Coro nos permite seguir la secuencia temporal de los sucesos, la situación del personaje y la ciudad de Tebas. Pero este

espacio repercute en la conciencia y el sentimiento del Coro; al admirar a Cadmo, explica su razón: "Pues desde que él hizo nacer de la tierra cosecha de caballeros armados, Tebas rica en guerreros es temida entre las ciudades" (p. 65).

En el presente de la representación se manifiesta la crisis y el conflicto de la historia. En la enunciación del parlamento de Semele se identifica el estado de ánimo respecto al tiempo y espacio de acción, de lo que fue antes y lo que será después a partir de su entrada a escena: "Vengo, mujeres de Tebas, del palacio en donde fui otro tiempo hija dilecta y soy ahora recibida con ceño adusto" (p. 68). Hay una transformación en la actitud del personaje en su etapa juvenil, puesto que Zeus la ha elegido para el bien de la patria. Ella se representa en un presente en crisis donde la fe se ha perdido; así que sólo recibe envidia y desconfianza, puesto que su amor no es creíble. Pero anuncia su destino a futuro: "Por mí se dirá que en Tebas las mujeres mortales tienen hijos inmortales. Tened fe y esperanza, mujeres de Tebas" (p. 68).

Segura de sí misma, Semele mira al futuro con esperanza, con regocijo porque espera al nuevo ser que fundará una nueva nación espiritual. El drama se sostiene por la espera de la acción principal del futuro.

El tiempo de vida de la madre finaliza al dar a luz y no podrá conocer la gloria de su hijo; pero su presencia será recordada por su espíritu sagrado: como se lamenta el Coro: "Alzo el clamor ante la suerte de Semele, descendida al oscuro Hades cuando su cuerpo florecía de juventud como el jacinto en primavera" ((p. 73).

De esta manera la juventud de Semele representa una figura mítica de la muerte prematura en una expresión romántica. Su labor es más reconocible pese a ese destino ya que la etapa juvenil es un símbolo de certeza y esperanza; muere para que el mundo vuelva a ser agradecido y recupere el espíritu alegre y entusiasta para creer en uno mismo y en dios. La juventud, además de razonar, debe tener fe en el amor y la esperanza.

El dolor se manifiesta en la conciencia del padre, pero no recibe un castigo mortal por su error trágico; reconoce el deber de establecer un culto al nuevo dios en paz; a diferencia del personaje de Eurípides, Penteo, que fue acosado por las ménades y degollado por su propia madre, salvajemente, por no creer en la divinidad de Dionisos, Cadmo acepta su culpa y razona por el bien de su raza; jura honrar a su hija: "Fuentes de lágrimas eternas son mis ojos: ellas regarán tu sepulcro y caerán sobre el fuego que te consume" (p. 76).

Con el convencimiento de cumplir con su deber, expresa: "Cerca de las fuentes

se edificará el templo del dios pirogénito; y el fresco rumor de las aguas hará grato el ambiente" (p. 76).

El drama es una espera al júbilo, a la esperanza de una nueva vida, no se completa el desenlace puesto que el pueblo debe esforzarse para cumplir con la tarea de dar culto y encontrar a sí mismo su espíritu de renovación. El drama juega con el tiempo al considerar que el futuro no se realiza aún, puesto que los personajes se han mantenido con el dolor del sacrificio y de la muerte de Semele. Sólo queda la liberación del canto y la música para venerar a Dionisos: "Te cantaré siempre, me uniré a tus cortejos, y me poseerá tu delirio, dios de mil nombres, dios de mil coronas" (p. 82).

Con respecto a la escena espiritual, ésta se refiere al concepto divino que se tiene de las cosas en el desarrollo de la obra y al lenguaje de los personajes que han sido elegidos por la divinidad. El Coro permite acercar al espectador la trama de la vida teatral en el escenario; se aprecia el cómo se narra y cómo se ha visto la historia desde la visión de este espectador ideal. Así, el público tomará conciencia del asunto no porque se identifica con los personajes, sino por el mensaje ideal de la trama en torno al futuro de la representación escénica y de la vida.

El medio de imitar

La escritura de Henríquez Ureña es un viaje hacia un mundo de ensueño. Nos remite a un tiempo y espacio mítico donde todo pudo haberse originado: la creación del hombre y el lenguaje. Esta visión se manifiesta a través del espectador ideal con estilo de veneración, lamentación y júbilo a partir de la memoria de la ciudad y las distintas reacciones cuando mira la actitud de su interlocutor. Cada personaje se expresa en primera persona y sus palabras manifiestan un mundo simbólico de valores que se representan dramáticamente dentro de un contexto en el que impera el orden divino. El escritor dominicano concibe la tragedia desde la expresión íntima del personaje que proviene, no sólo de su genealogía familiar, sino de una historia a la que pertenece con un destino predeterminado. Así que este drama se guía también por lo que Kant había planteado sobre el universo del hombre: el yo, el mundo y Dios. Una razón dialéctica que concibe la trascendencia del ser humano desde una perspectiva particular y universal de modo ascendente; de ahí que el escritor aplique este razonamiento trascendental de lo particular a lo general y de lo general a lo absoluto. Como dice Kant:

El yo sujeto que piensa; el mundo, o sea, la unidad absoluta de la serie de las condiciones de los fenómenos; y Dios, esto es, la

unidad absoluta de las condiciones de todos los objetos del pensar, la condición suprema de la posibilidad de todo lo que puede ser pensado⁴⁰³.

La expresión en primera persona identifica el papel del personaje. El Coro representa el sentimiento femenino y así mismo la conciencia histórica de Tebas, es la que conserva la memoria y describe la procedencia de cada ser en escena: “Aquí llegamos las mujeres de Tebas ante las puertas del palacio de Cadmo, solícitas en nuestro amor a esta raza ilustre” (p. 65). Esta expresión no vive aislada del contexto dramático sino procede de una historia y de una nación.

De ahí que se aprecia el uso de la prosa para describir al soberano y a la realeza con el fin de ubicar la situación del drama en torno al orden divino.

La razón dialéctica kantiana se presenta en el parodos, en la primera entrada del Coro, puesto que su relato comienza a expresarse en primera persona; de esta forma se distingue a un personaje de una nación y de otro tiempo mítico, y aparece en un mundo ya preestablecido por la leyenda de la fundación de Tebas y el asunto dramático de la historia; el Coro está condicionado a lo que mira y a la costumbre de honrar al héroe y venerar al dios. Hay una evolución en las ideas de la prosa expresiva, desde la visión particular de este personaje hasta la concepción universal del orden cósmico. Es un mundo de ensueño panteísta porque el verdadero soberano es Zeus y los demás asumen lo que él dicta. A través del animismo, el coro lo identifica con la figura del trueno y el cielo apacible. Con este mundo terrenal y divino, el hombre vive en búsqueda de la felicidad.

Ocurre también cuando aparece Sémele expresando su sentimiento y atendiendo el deber de dar vida a un nuevo dios, pese a sus oponentes. Cadmo advierte en sus palabras el sentido de renovación de su conducta, del sentimiento particular a un deber universal:

Reprimo la corriente de mis lágrimas y atiendo a mis deberes del príncipe. De hoy más será lugar santo la mansión herida por el rayo; allí fue concebido el dios, y allí descendió la majestad de Zeus. Cerca de las fuentes se edificará el templo del dios pirogénito... (p. 76).

El tono se libera del drama cuando la palabra de Iris se asocia a una metáfora acorde a su condición de mensajera alada: “Devorando el espacio con vuelo de paloma

⁴⁰³ Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 2. Edición facsímil. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 11.

silvestre llego a vosotras, fieles mujeres de Tebas: os traigo palabras aladas del padre Zeus” (p. 77). La voluntad de estilo se prefigura con la visión animista del símbolo de la vida, “que surge de entre las ruinas de la mansión azotada por el rayo de Zeus, cobijándola con sus sombras verdes y purpúreas” (p. 77).

En el poema “A un vencido” de Henríquez Ureña, el héroe regresa a su lugar de origen pero sin voluntad ni carácter; en el caso de Dionisos, la acción se perfila hacia la voluntad de construir un futuro y continuar con la evangelización pagana: “Yo traeré nuevas virtudes a la Hélade; no lucharé con los olímpicos, reinaré sobre la tierra, a los humanos daré mi sangre, y prestaré esplendor al culto imperecedero de Zeus omnipotente...” (p. 80).

En *Las Euménides* de Esquilo, el coro de las Erinias se propone a renovar su conducta para ser honradas pacíficamente; en el drama de Henríquez Ureña, el Coro femenino se conserva desde un inicio como la figura que guarda memoria histórica y social, que al ver el problema de los personajes de la familia cadmea se renueva desde sus adentros, estableciendo el culto al nuevo dios epónimo a partir de los elementos concretos de la naturaleza; como se observa en el siguiente diálogo:

Dioniso.- ¡Io! Preparad los tirsos y las coronas de yedra y las pieles de ciervo; disponed las ramas de pino que deben arder espléndidamente y las ramas de laurel que deben agitar el aire; aprestad al sacrificio cabras y ovejas.

Coro.- Ya ansío purificarme para ser iniciada en tus misterios, y ornarme con tus galas espléndidas, y portar las insignias de tu culto. (p. 81).

El lenguaje, asimismo, procura manifestar un estilo formal en cuanto al uso de palabras propias de la condición social del personaje y del rito que se está realizando. Se concibe que a través de los elementos naturales y las sensaciones que lo producen, se llegue a la facultad de purificación del ser. Es decir, las ideas de Dionisos son el medio por el cual el hombre puede llegar a la razón y al espíritu acorde a la situación, al espacio y tiempo en que actúa, ya que su forma de pensar no logra realizarse por completo. Las ideas no son el objeto en sí sino el instrumento con el cual se puede dirigir al conocimiento. Como explica Menéndez Pelayo sobre Kant:

La razón no puede afirmar ni negar nada del yo, ni del mundo, ni de Dios, so pena de perderse en un laberinto dialéctico, donde toda posición es destruida por la posición contraria⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 12.

El drama de Henríquez Ureña es una forma de pensar sobre la voluntad humana hacia la divinidad a partir del reconocimiento de los elementos naturales que nos permiten comprender la esencia de las cosas en relación con el orden divino. Cada personaje muestra una característica universal por presentar este modo de transición entre la incertidumbre y la revelación de una verdad que hay que perseguir a través de la propia facultad de razonamiento. Establecer un culto a Dionisio es la forma obligada para llegar a la felicidad y superar el dolor.

Sólo a través de una acción en la tragedia, el espectador puede concebir una idea universal sobre la renovación de los valores éticos y morales.

Contexto cultural

Meses antes a la fecha de estreno de *El nacimiento de Dionisos*, Henríquez Ureña vivía aún en una crisis intelectual por la doctrina positivista y la moda griega del momento. En su libro de *Memorias* muestra esta actitud como lector de cualquier género y corriente literaria; de los libros que le enviaba su padre desde Europa y del positivismo:

En 1907 tomaron nuevos rumbos mis gustos intelectuales. La literatura moderna era la que yo prefería; la antigua la leía por deber, y rara vez llegué a saborearla. Pero, por la época de las conferencias, mi padre había ido a Europa, como delegado de Santo Domingo a la conferencia de La Haya; y le pedí me enviara una colección de obras clásicas fundamentales y algunas de crítica: los poemas homéricos, los hesiódicos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, los poeta bucólicos, en las traducciones de Leconte de Lisle; Platón, en francés, la *Historia de la literatura griega* de Otfried Müller, los estudios de Walter Pater (en inglés), *Los pensadores griegos* de [Theodor] Gomperz, la *Historia de la filosofía europea* de Alfred Weber, y algunas otras. La lectura de Platón y del libro de Walter Pater sobre la filosofía platónica me convirtieron al helenismo [...] En el orden filosófico, he ido modificando mis ideas, a partir, también del mismo año de 1907. Mi positivismo y mi optimismo se basaban en una lectura casi exclusiva de Spencer, Mill y Haeckel; las páginas que había leído de filósofos clásicos y de Schopenhauer y Nietzsche no me habían arrastrado hacia otras direcciones. Sobre todo, no trataba yo sino con gentes más o menos positivistas, o, de lo contrario, creyentes timoratos y anti-filosóficos⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Pedro Henríquez Ureña. *Memorias. Diario. Notas de viaje...*, pp. 122-125. El autor enumera otros títulos de su bibliografía sobre literatura grecolatina: "...he conseguido la *Historia de Grecia* de Curtius, la *Historia de la literatura griega* de los Croiset [Marie-Joseph Alfred y Maurice Croiset], el *Pour mieux*

En Henríquez Ureña había dos personalidades: el comprador de libros de literatura grecolatina y el lector crítico del positivismo. La información que recibía no la almacenaba en su cerebro sino la compartía con los demás miembros de la Sociedad de Conferencias, debatía sus ideas de esa doctrina de Comte con Rubén Valenti y Ricardo Gómez Robelo de manera pública. Pero también, tomando el modelo de Nietzsche, es un escritor entusiasta durante ese año de 1907, cuando se ve más identificado con el platonismo, la tragedia griega y la mitología antigua; así escribe el *El nacimiento de Dionisos*.

El drama de Henríquez Ureña lleva implícita la experiencia del autor que ha concebido a la tragedia como una forma dialéctica de representar los valores esenciales de la humanidad a través del sentimiento y la facultad de pensar. La actitud del escritor es mostrarse fielmente a la tradición del mito dionisiaco a partir de una sola acción que desemboca en varios asuntos particulares pero que en conjunto pertenecen a un mismo tema fúnebre y glorioso.

En la obra se muestra una actitud panteísta a través del lenguaje español, que mira hacia un mundo de ensueño espiritual que se trastoca con la realidad. El uso del mito es una forma de ver el mundo desde otro tiempo al presente, es definir la situación de Henríquez Ureña en un espacio real, como el escenario de la representación (la casa de Ignacio Reyes), para alimentarse del espíritu pagano a través del drama. Por eso el sentido panteísta procura dar forma a la expresión de la palabra, que permite englobar la situación del yo en su modo de pensar el mundo y la voluntad divina; en pocas palabras, la forma espiritual.

Este problema del escritor que vive un drama íntimo desde una situación real se manifiesta en relación con su memoria de infancia, cuando fallece su madre. El joven Henríquez Ureña procuraba aprender literatura como un sentido de inspiración por su madre que era poeta y maestra; de este modo el joven aprendiz renace y crece –como Dionisos- para proveer el conocimiento a la demás gente. Se reconoce en el dios de la embriaguez porque viaja por diversos lugares para dar fruto al espíritu humano a través de la enseñanza, principiando por Cuba y México; luego será Minnesota, Madrid, Buenos Aires y, por un breve tiempo, Santo Domingo. Con toda esa erudición y experiencia, pone a prueba su esfuerzo intelectual ante la realidad que lo circunda y que

connaitre Homère de Bréal, la Historia de la filosofía de [Wilhelm] Windelband, *La teoría platónica de las ciencias* de Elie Halevy, y otras obras especiales...". *Ibid.* p. 123.

vive día a día en el sistema burocrático del sistema universitario, el mundo editorial y los ataques de la prensa mexicana y demás compañeros de generación.

Así como Sémele se siente incomprendida por su familia, Henríquez Ureña toma una actitud muy crítica hacia la mediocridad de los escritores en México, por lo que muchos de sus allegados no lo comprenden. En sus *Memorias*, relata cómo se distanció de sus compañeros de *Savia moderna* y de la Sociedad de Conferencias, reduciendo sus amistades:

A partir de mediados de 1907, un tanto decepcionado, pensé que era mejor circunscribir mi grupo; el resultado fue una intimidad mayor con disolución de nuestra casa, luego con [Jesús T.] Acevedo y por último con [Antonio] Caso. Llegamos a formar un trío Caso, Alfonso y yo, y durante todo el año de 1908 y la primera parte de este, la casa del primero fue el centro de reunión y nuestras disquisiciones filosóficas y literarias⁴⁰⁶.

Dos años más tarde, en una actitud más pesimista, le escribe a Reyes desde Cuba:

Todo viene de adentro. ¡Quisieran los dioses procurarme la paz! Es tan poco lo que pido. ¡Si por lo menos yo tuviera espíritu de aventura! Pero ya sabes que yo no he hecho sino *un viaje*, hostigado por el medio cubano y deseoso de progreso e independencia. Perdí un año en el periodismo, y no parece sino que todavía sufro las consecuencias de ese error⁴⁰⁷.

La tragedia es la imitación de una acción y en las cartas se muestra cómo el remitente imita a un personaje trágico para definir su estado de ánimo en la creación de su propio universo pagano. Realiza una evaluación de los errores que ha cometido de modo accidental. La fatalidad se halla a raíz de la falta de conciencia del medio periodístico y del ambiente literario en México, de los ataques que ha recibido y la forma de huir de ese país en ese trance de madurez intelectual. Es un Dionisos desesperanzado por no lograr integrar un pensamiento universal entre los intelectuales. El tono de sus cartas va desembocando en un escepticismo más allá del entusiasmo por salvar la humanidad. Su libro *Ensayos críticos* fue criticado por Gómez Robelo y Andrés González-Blanco por su optimismo y positivismo. Pero esta apreciación se limita a una visión esquemática sobre la validez de esa doctrina. El ensayo “La profanación de *Parsifal*” (1905), por ejemplo, es una muestra de la postura estética de

⁴⁰⁶ Henríquez Ureña, *Memorias...*, p. 126.

⁴⁰⁷ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 13/03/1909, pp. 113-114.

Henríquez Ureña y del espíritu de la tragedia cósmica; tiene el propósito de orientar a un público que gusta de dramas de asuntos realistas y de los intelectuales que no tienen la facultad del juicio estético.

Capítulo V

La evolución de la crítica literaria

El propósito del presente capítulo es analizar la forma de hacer ensayo de Henríquez Ureña, con base en las ideas fundamentales que, además de las de Rodó, renovaron su pensamiento y el estilo de su prosa: el vitalismo de Nietzsche, la evolución creadora de Bergson y idealismo crítico de Kant.

Todo es según el cristal con que se mira

Como crítico literario, Henríquez Ureña evalúa la obra literaria y la evolución del escritor en su contexto con el objeto de definir el estilo y la trascendencia de la obra. Mira a través de los ojos del creador la realidad manifestada por medio de la palabra, porque para el ensayista dominicano el arte no es copia de la realidad sino una sugerencia de lo que percibe el escritor del mundo exterior.

En una carta dirigida a su hermano Max Henríquez Ureña el 22 de diciembre de 1908, el ensayista dominicano le comenta sobre la condición elevada del arte y su expresión idealista: “El fin del arte es crear una vida superior”⁴⁰⁸. Esa carta nos permite ver el momento en que el ensayista reflexionaba sobre el presente y porvenir del arte y de la literatura hispanoamericana, mientras se preguntaba cuáles eran los autores modernistas que se deberían rescatar para el progreso educativo de los nuevos lectores y para fomentar el interés de una juventud que veía cada vez más lejos las guerras civiles y el caudillismo que habían agitado en América Latina el siglo XIX.

Además de haber sido maestro a nivel preparatoria y superior, Henríquez Ureña valora un fenómeno literario desde una perspectiva crítica y filosófica para comprender la trascendencia de un autor en sus diversos factores históricos y culturales. Porque el crítico no solamente evalúa el talento del creador sino la evolución de su trayectoria literaria, la forma en que está escrita la obra y la influencia que pueda ejercer en el lector. Decir que la finalidad del arte es “crear una vida superior”, equivale a proponer que el escritor se surte de los elementos indispensables de la realidad para crear una

⁴⁰⁸ *Familia Henríquez Ureña. Epistolario I*. 2ª ed. Edición, notas, diseño e índices: Aristides Incháustegui y Blanca Delgado Malagón. Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultura en el Cincuentenario de la muerte de Pedro Henríquez Ureña, 1996, México, 22/12/1908, pp. 488-489.

obra más sugerente e imaginativa, con el afán de representar un mundo ideal que permita al lector comprender los valores sustanciales de la vida a través del arte de la palabra; asimismo, el ensayista valora la trascendencia del escritor por los cambios que sufre su carrera literaria a través del tiempo y el espacio, ya de manera cronológica o psicológica; es decir, evalúa la personalidad del poeta, novelista o dramaturgo según la circunstancia histórica y cultural en que vive, la transformación de su pensamiento y su evolución creadora.

Al respecto es necesario destacar la idea del tiempo y espacio de Bergson, según se lo plantea el ensayista dominicano a su hermano Max:

Bergson tampoco es pragmatista, aunque tiene puntos de contacto con James, y éste lo puso por las nubes en su libro sobre el “pluralismo” (*A pluralistic universe*). Comenzó haciendo distinciones entre tiempo y espacio, diciendo que el primero, la duración pura, es inmensurable psicológicamente, y que su verdadera existencia es psicológica: el tiempo que medimos no es sino una concepción espacial (días, noches, horas, etc., no son sino posiciones del espacio). Luego aboga por la independencia y originalidad o espontaneidad del proceso psíquico, su diferencia respecto de la materia, de lo puramente psíquico. Por último, en la “evolución creadora”, propone la idea de que la evolución, el movimiento de las cosas, crea elementos nuevos (cosa que Spencer nunca hubiera dicho)⁴⁰⁹.

De un modo más concreto, le explica a Max sobre la conferencia que prepara sobre “La obra de José Enrique Rodó” para el Ateneo de la Juventud, a propósito del bergsonismo en el pensamiento del ensayista uruguayo:

En mi conferencia yo expongo las transformaciones de la idea de evolución en la filosofía del siglo XIX, es decir, después de Kant: Hegel y Spencer; la crítica de Boutroux a la idea de ley [...], y por último la evolución creadora de Bergson, síntesis producida, por una intuición genial, con el aprovechamiento de los estudios anteriores. No es posible dudar de la filiación bergsoniana de Rodó en *Proteo*... Hay parecido que a veces es copia. Rodó puede llamarse el moralista del bergsonismo, porque Bergson no propone moral, sino metafísica: esa es, a mi juicio, la originalidad de Rodó⁴¹⁰.

También el crítico dominicano manifiesta una evolución cultural y personal al expresar su experiencia de lectura y reflexión sobre la obra analizada; asimismo, muestra la educación literaria y filosófica en que se ha formado intelectualmente con el

⁴⁰⁹ *Ibid.*, 25/ 10/ 1909, p. 539.

⁴¹⁰ *Ibid.*, 24/ 11/ 1910, p. 558.

objeto de tener las bases suficientes para evaluar una obra literaria y la trascendencia del escritor dentro de su generación. Así, además de formarse con los clásicos griegos, el ensayista adquirió una nueva forma de pensar con la idea vitalista de Nietzsche.

Merece atención la trayectoria ensayística de Henríquez Ureña a través de sus textos publicados en *Ensayos críticos*, *Horas de estudio* y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, entre otros dedicados a escritores hispanoamericanos.

Nietzsche y el culto del yo

Es imprecisa la fecha cuando Henríquez Ureña tuvo el primer contacto con un libro de Nietzsche; sin embargo, existe el poema de 1902, “En la cumbre”, escrito en Nueva York y que comienza con un epígrafe del pensador alemán: “Por encima del bien y el mal”, y la temática del texto explora el nivel inteligente de la mujer; por otra parte, unos versos del poema “Hacia la luz” (La Habana, 1905) revelan la experiencia de la lectura de *Así habló Zaratustra*, aludiendo el tono sombrío del canto y baile de esta novela, bajo el subtítulo de “(Nietzsche)”:

Tú, burlesco y feroz Zaratustra,
sorprendiste la música extraña
de la fuerza indomable que aspira
a esplendor más gigante y más alta:
al sentir que el titánico esfuerzo,
vencido, a la nota primera tornaba,
con satánico gozo exclamaste:
¡Recomience la danza macabra!⁴¹¹

Desde entonces, el ensayista ha discutido la idea del superhombre y el culto del yo a través de otros escritores que han presentado también el influjo del pensamiento de Nietzsche en su escritura, como D’Annunzio.

Con respecto a la influencia del pensamiento de un autor sobre otro, el crítico español Azorín explica:

Las influencias pueden ser de dos clases: por adhesión y por hostilidad. Si de las primeras se habla mucho, no se para mientes nunca en las segundas. Nos puede agradar un escritor, nos puede entusiasmar, y ese escritor influirá en nosotros. Pero se puede dar el caso inverso: el de un escritor a quien detestamos, a quien menospreciamos, y que influye en nosotros de distinta manera⁴¹².

⁴¹¹ Henríquez Ureña, “Hacia la luz”, en *Obras completas*. Tomo I..., p. 51.

⁴¹² Azorín, *Madrid*. Introducción, notas y bibliografía de José Payá Bernabé. Madrid, Biblioteca Nueva, 1995, p. 42. Para el autor español, además: “La influencia debemos aceptarla, principalmente, como un

Podríamos definir el doble tipo de influencia, por adhesión y hostilidad, de las ideas de Nietzsche en el pensamiento de Henríquez Ureña, porque el escritor dominicano cuestiona la idea de superhombre pero desde un contexto social hispanoamericano, con las lecturas que ha realizado de Rodó y la experiencia de un latinoamericano que muestra una personalidad aparentemente pesimista pero con un carácter vitalista para escribir, leer y estudiar. De este modo, el crítico valora al pensador alemán como un escritor impetuoso que ha negado ciertos valores intelectuales y morales de su época y encontrado así su propio camino de verdad, de modo que resulta un ejemplo a seguir para interpretar una obra literaria y la evolución del pensamiento del escritor y artista.

Para Henríquez Ureña es válida la jerarquía que debe tener el escritor al nombrar las cosas, de juzgar una realidad y expresar la esencia de la verdad tras la apariencia. Más que aceptar el concepto de superhombre de modo metafísico, define el nivel superior del ensayista para ordenar sus ideas. Porque analiza una producción literaria desde una verdad que se forma a través del uso de la palabra. Esta actitud de superioridad se precisa en la actitud crítica y pesimista de Henríquez Ureña ante la realidad, que poco le satisface, y ante la conducta del ser humano, para la que tampoco encuentra un sentido ante la incertidumbre del nuevo siglo XX.

Los primeros ensayos que abarcan de 1903 a 1909 se concretan a describir, bajo el influjo de Nietzsche, el estado anímico de la humanidad desde una posición intelectual en la que se percibe la lectura de los autores más representativos del pragmatismo y modernismo. Mientras que el siglo XIX termina con un pesimismo ante el progreso materialista, la mirada del escritor dominicano advierte un nuevo orden social y estado anímico para la formación de un nuevo lector del porvenir. Como dice Nietzsche: “¡Hermanos míos, yo os consagro a una nueva nobleza y os la revelo! Debéis ser para mí creadores y educadores, y sembradores del futuro”⁴¹³.

Además trae a su mente esta idea arielista de educar al nuevo hombre, de ahí que presente su conflicto con la idea de superhombre; se plantea cuál sería el apoyo

estimulante para la creación. Sea o no sea exacta la idea que tenemos de nuestro autor, el autor que nos interesa, que nos entusiasma, ese autor influirá en nuestro trabajo. Y acaso influya más si la idea es falsa. Porque entonces somos nosotros los que creamos ese autor, lo creamos para nuestro caso, y escribimos la obra con arreglo a lo que deseamos”, p. 44.

⁴¹³ Nietzsche. *Así habló Zaratustra*. Traducción y notas de Juan Carlos García Borrón. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992 (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 2), p. 229.

espiritual y concreto en que se debería formar el joven lector del siglo XX. Porque ante la negación de valores como el que Dios representa, debiera haber un sentido más cercano a la expresión de la tierra en que habita el hombre⁴¹⁴.

En su ensayo de “Sociología” (1909), Henríquez Ureña advierte la falta de entendimiento de la realidad en que se ubica el ser humano, por el carácter pesimista de los escritores y el ambiente que se generaba alrededor de la idea de superhombre; dice el ensayista dominicano:

A fines del siglo XIX hubo una época de pesimismo en el mundo intelectual. La influencia más fuerte de carácter depresivo fue la filosofía de Nietzsche ante la doctrina que demostraba el inagotable porvenir del hombre social. Era más pesimista que optimista: el pensador alemán veía en la humanidad una especie inferior, creía en la inutilidad del esfuerzo de la Vida por superarse a sí misma, y para librarse de la obsesión de ese eterno en vano creó el Superhombre, encarnación de la Voluntad dominadora y del individualismo antiigualitario. El Superhombre ni siquiera había de ser feliz, puesto que debía buscar, “con suprema esperanza, su supremo dolor”, ¡el ineludible dolor! Su placer favorito, la divina risa, ¿podría ser, en condiciones tales, un placer sano, una expresión de la patente alegría universal?⁴¹⁵

Evalúa, asimismo, la difícil adaptación del yo intelectual con la realidad exterior debido a la falta de compromiso del ciudadano y de juicios para valorar y reconocer la cultura como una necesidad primordial para el progreso de una nación. Como dice Henríquez Ureña:

El proceso continuo de la vida es, según la definición de Spencer, la adaptación de las relaciones internas a las externas. Y, ya observó el mismo filósofo inglés, la nueva evolución del ser que representa el más alto grado de evolución en el planeta, será una mejor adaptación y coordinación de acciones, que

⁴¹⁴ Sobre la frase nietzscheana: “Dios ha muerto”, Fernando Savater opina: “...los hombres —que son los que han matado a Dios— no se han dado cuenta y que, en el fondo, no quieren darse cuenta, porque esa muerte de Dios ha quitado todo sentido a lo que ahora era importante [...] ¿Qué divinidad es la que ha muerto? Ha muerto el Dios del sentido del universo, el dios de una verdad única, el dios que sostenía y justificaba la tranquilidad intelectual de los seres humanos, la ciencia, el conocimiento [...] La sociedad estaba a las puertas del siglo XX —que él de alguna manera previó— y lo que la sostenía se ha hundido, y ahora cada ser humano va a tener que sostener por sí mismo el sentido del mundo, del discurso. Ya no vamos a poder enchufarnos a un gran sentido cósmico, sino que vamos a tener que sostenernos por nosotros mismos. De ahí la importancia de alcanzar esa madurez superior intelectual, que él llamó con palabra equívoca ‘superhombre’”. Fernando Savater. *La aventura de pensar*. Buenos Aires, Debate, 2008, pp. 242-243.

⁴¹⁵ Henríquez Ureña, “Sociología”, *Obra crítica...*, pp. 29-30.

necesariamente se realizará en el sentido de un desarrollo superior de la inteligencia y de los sentimientos⁴¹⁶.

El ensayista mira más allá de lo que es la cumbre del intelectual, estudiando la evolución del pensamiento moderno que se adapta al orden social y espiritual del hombre; Henríquez Ureña afirma, de modo arielista, el sentido humano de la civilización: “El amor, medio natural de selección en la vida superorgánica, será la base de la sociedad del porvenir”⁴¹⁷.

De ahí que cuestione la idea del superhombre y el pesimismo, con base en la experiencia literaria que posee como precedente inmediato:

En contraste, estos años iniciales del siglo XX han traído una corriente cada vez más reforzada de optimismo. Ibsen, Wagner y Tolstoi, los tres máximos artistas de la última mitad de centuria, resultan hoy, mejor comprendidos, maestros de energía y entusiasmo...⁴¹⁸

Con este párrafo apreciamos la manera en que el ensayista observa el mundo de las ideas desde una perspectiva trágica y optimista; es decir, realiza una comparación de lo que es la estructura de una tragedia; por un lado, el tono pesimista, crítico y asertivo del pensamiento nietzscheano, y, por el otro, la esperanza de vida de un nuevo orden social a partir de la predilección por otros autores que transmiten una visión del mundo más optimista tras el drama de los héroes del pasado.

En el ensayo “Ariel” (1904) se percibe esta dicotomía del pesimismo y la alegría griega que plantea el propio Rodó, y que Henríquez Ureña revisa al ocuparse de esa reflexión nietzscheana para reflexionar sobre el culto del yo y así definir la personalidad de la juventud del siglo XX:

Muchas veces, ante el pesimismo que amarga muchas manifestaciones (no solamente literarias) de nuestra juventud, he pensado que éste es síntoma alarmante de un desfallecimiento espiritual. Es, como se revela en ciertos poetas decadentes, un pesimismo misantrópico y egoísta. Pero el egoísmo, resto de virilidad casi siempre, es sin duda una cantidad aprovechable. Puede, modificándose, transformarse en el culto del yo predicado por los pensadores modernos⁴¹⁹.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹⁹ Henríquez Ureña, “Ariel”, en *Obra crítica...*, p. 25.

Con el predicamento de Nietzsche, Henríquez Ureña describe la personalidad del escritor determinado por las ideas del filósofo alemán. El ensayista sigue la estrategia de englobar la cultura del intelectual alrededor de un pensador que haya influido en su formación. Si Kant fue el padre de los positivistas, Nietzsche lo será de D'Annunzio, porque la forma de caracterizar a este escritor se representa a través del ascenso y descenso de su propia personalidad ante la vida.

Desde *Ensayos críticos* (1905), observamos la influencia de Nietzsche en la prosa de Henríquez Ureña y en la propia actitud del escritor para juzgar y ver el mundo de manera individual.

Se percibe esta dualidad del arielista y del crítico nietzscheano al abordar, por ejemplo, la obra de D'Annunzio, poeta influido también por la idea de superhombre, con ese tono asertivo para dirigirse al destinatario, al estilo de *Así habló Zarathustra*; el crítico destaca esa imagen de altura para descender a la tierra y propagar el arte de la música y la palabra; es decir, la poesía: “Imaginad una alta selva mitológica, tan espesa y antigua que más que griega parece indostánica”⁴²⁰. De esta manera, desde el primer párrafo, el ensayista describe la selva mitológica que deberá imaginar el lector como un espacio visto desde las alturas; ilustra la naturaleza de los inmortales, la tragedia de semidioses y héroes griegos. Es un estilo de ambiente romántico, donde las sensaciones predominan ante la mirada del lector, con el propósito de destacar la belleza de la música y la voz de Filomela. El autor engloba el sonido de Pan, que en síntesis expresa el conocimiento de la cultura grecolatina y de la filosofía moderna.

Pan es un sátiro que forma parte de la servidumbre de Dionisos. Nietzsche define el coro griego como un conjunto de sátiros que ilustran la tragedia después de que se haya cumplido el destino fatal del personaje, para que luego llegue una nueva esperanza dentro de ese mismo terreno de ensoñación. De esta manera, Pan representa la voz de la cultura moderna que anuncia el porvenir de la sociedad. El ensayista define así la personalidad del sátiro entre la muchedumbre selvática:

Los selváticos moradores no entienden lo que canta Pan, pero el astuto semidiós ha descubierto que en el remoto futuro un panida cantaría así, empezando en la selva griega y terminando en la filosofía de Nietzsche⁴²¹.

⁴²⁰ Henríquez Ureña, “D' Annunzio”, en *op. cit.*, p. 3

⁴²¹ *Loc. cit.*

El escritor dominicano elabora un personaje nietzscheano que manifiesta la armonía entre la música y la filosofía. Es decir, los versos de D'Annunzio son la síntesis de la música satírica, el divertimento y el dolor pesimista generado por la filosofía de Nietzsche; así, Henríquez Ureña ilustra esta fábula moderna con la cual define la poesía del poeta italiano y la describe con los elementos previos de su lectura del filósofo alemán, sobre todo de *Así habló Zaratustra*. La idea de superioridad, entonces, se transmite en la expresión poética de D'Annunzio:

A través de mundos, edades y estados diferentes, el espíritu del poeta recorre la gama de las sensaciones y de las pasiones en busca de una expresión infinita, eterna, absoluta, que condense todas las emociones humanas. Esta expresión suprema la encuentra casi realizada en la música; y con este se sale de su latinismo, porque la música de los pueblos llamados latinos rara vez ha descrito esos indefinibles estados anímicos y esas crisis emocionales interpretadas en la música de Chopin, de Schuman, de Brahms, de Grieg, en el maravilloso *Tristán e Isolda* de Wagner⁴²².

Es preciso observar cómo se condensa en un solo párrafo el espíritu intelectual del ensayista como lector de Nietzsche y de la estética de Kant, puesto que este pensador proponía que el arte debiera romper con los límites fronterizos de espacio y tiempo para llegar a lo absoluto del arte: lo que él llamaba paradójicamente la “finalidad sin fin”. Es una manera de conciliar la estética de Kant con la voluntad expresiva de Nietzsche hacia lo infinito, definiendo así la personalidad del artista desde su contexto.

En “Tres escritores ingleses” (1904), el ensayo dedicado a Oscar Wilde, se observa la imagen proteica de este escritor de origen irlandés que tiene una vida gloriosa a la vez decadente por el escándalo que suponen sus preferencias sexuales durante la época victoriana:

Su vida, desde sus estudios universitarios, fue una serie ininterrumpida de triunfos..., hasta que súbitamente el oropel de su gloria fue aventado por ráfagas furiosas de escándalo que desnudaron todo el horror encubierto, y el *esteta* cuasi-divino de la víspera recibió la condenación judicial más vergonzosa que ha recaído nunca sobre un hombre de letras⁴²³.

El ensayista pretende abarcar la completa conducta del personaje, asume el papel del escritor analizado para comprender la complejidad del yo en esta imagen proteica de

⁴²² *Ibid.*, p. 5.

⁴²³ Henríquez Ureña, “Tres escritores ingleses”, en *op. cit.*, p. 7.

Wilde, del divino esteta y del ser humano que desciende a la tierra en donde se vuelve más poeta con su obra póstuma, *De profundis*. Wilde es el típico escritor dionisiaco que mira ascender su personalidad, la vive y debido a la moral de su época, se enfrenta a la fatalidad de su culpa. Tuvo que ser divino y volver a la tierra para que el sentido moral de su obra sea mucho más humano:

Wilde no fue inconsecuente con lo fundamental de sus antiguas ideas, coincidentes en algunos puntos con las de Nietzsche. Su misma degradante condena no logró convencerle de que la moral, como quiera que se la interprete, es una fuerza real en las sociedades⁴²⁴.

El escritor irlandés resulta ser un personaje trágico en el sentido de que no mira la realidad, no sabe reconocer lo que tiene a sus ojos y desobedece la moral de la época, violenta una ley, por lo que sufre un castigo. Henríquez Ureña cita a Wilde:

Cansado de la altura, deliberadamente descendía a las profundidades en busca de nuevas sensaciones. La perversión llegó a significar para mí, en la esfera de la pasión, lo que la paradoja en la esfera del pensamiento⁴²⁵.

Al citar este párrafo, el narrador lee el *De profundis* con el conocimiento previo del concepto dionisiaco: el viaje intelectual, existencial e introvertido que realiza Wilde para vivir la gloria. El ensayista dominicano expresa esta analogía entre la esfera de la pasión y la esfera del pensamiento, la continuidad del yo social con el yo poético; es decir, representa el camino que atraviesa el artista desde lo dionisiaco hasta lo apolíneo en su vivencia terrenal.

El ensayista rescata una imagen del texto de Wilde en la que se revela esta sensación que produce la idea de superhombre: el dolor en que se somete el hombre para aprender a superar su condición moral y el desengaño:

La tristeza —dice Wilde— es lo único que le interesa. La filosofía que le reveló la experiencia es que el dolor es la suprema emoción de que es capaz el hombre, y es a la vez el tipo y la medida de todo gran arte⁴²⁶.

De esta manera es como el crítico concibe el arte a través de la vida intelectual y sentimental del escritor inglés, a quien mira como un verdadero artista que alcanza la armonía no en la esfera celestial, sino en la condición humana, introvertida y dolorosa;

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 9

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁴²⁶ *Loc. cit.*

como lo había concebido Rodó al decir que el porvenir se comprende desde la visión personal del yo y su conciliación con la sociedad, más allá del materialismo científico.

Wilde asimismo transmite su personalidad como creador; es decir, el rol que debe asumir ante la realidad a partir de la vivencia que ha tenido desde el interior; se es artista desde el punto de vista interno, más allá de la materia:

Lo que el artista busca –según Wilde- incesantemente es el modo de existencia en el cual el alma y el cuerpo sean un todo indivisible, en el cual lo externo sea expresivo de lo interno, en el cual la forma revele⁴²⁷.

Henríquez Ureña retrata la evolución intelectual, artística y moral del autor de *De profundis*. Su ensayo es el antecedente de lo que será también su estudio sobre sor Juana Inés de la Cruz y sobre Juan Ruiz de Alarcón, en el sentido de que aborda la vida del personaje literario como el trayecto continuo y divergente a la vez del yo social y el yo poético. Es decir, la obra es la síntesis de la personalidad del autor, el símbolo de su propuesta artística, la expresión sincera más allá de la anécdota y el escándalo literario. Caracteriza su obra dentro del mundo simbólico de la palabra. Escribe Henríquez Ureña:

Pero si no fue capaz de crearse una vida nueva y superior, Oscar Wilde dejó en *De profundis* el más sincero de sus libros, la revelación del oasis más puro de su alma. El maestro Ruskin enseñaba que una gran capacidad intelectual no puede ir unida a una depravación moral absoluta, y es, cuando menos, resultado de una herencia virtuosa: de este modo, *De profundis* es una reivindicación de la persistencia del bien en el espíritu del hombre, una prueba de lo que en viriles versos expresa el bardo argentino *Almafuerte*: ‘¡Hay un golpe de luz en el fondo/ de aquellas más viles vilezas humanas!’⁴²⁸.

Hay un triunfo del bien sobre el mal. Si Wilde no logró salvar su destino fatal, pero lo pudo hacer a través de su obra, con la cual existe una esperanza de que el lector logre cambiar su conducta aprendiendo a través del arte. El escritor es la persona que fallece, la que merece el castigo por la moral de la época, en cambio su obra lo redime de su castigo; se vuelve más humano por la forma de transmitir el dolor profundo de su ser y de su pensamiento. El lector del futuro renovará su espíritu desde la perspectiva de esa obra creada por la vivencia dolorosa y transgresora del escritor irlandés.

⁴²⁷ *Loc. cit.*

⁴²⁸ *Loc. cit.*

En “El Modernismo en la poesía cubana” (1905), Henríquez Ureña abarca allí con distintas miradas la personalidad, el ambiente, el espacio y la historia en que se ubica el poeta Julián del Casal. Asimismo, muestra el carácter de una obra poética a partir del temperamento y el uso del lenguaje del creador; así como también su cultura, arte, idiosincrasia, ideología y conciencia. Lo considera como un poeta romántico que atraviesa el modernismo. Afirma que en su temperamento existe la facultad del artista de evolucionar poéticamente más allá del ambiente ideológico, cultural y literario en que se forma:

Casal (el poeta cubano que mejor ha grabado en sus versos el sello de su yo, superior en este respecto aun a la Avellaneda y a Heredia) encarnó en la poesía americana el espíritu del decadentismo pesimista⁴²⁹.

De este modo, Henríquez Ureña vuelve a definir la superioridad del poeta cubano al compararlo con los demás escritores de su generación y del modernismo, porque de su obra surge el espíritu romántico. La lectura que realiza posee la cualidad singular de apreciar los poemas más significativos del creador, que lo hacen distinto a sus coetáneos.

En Casal reconoce una expresión sincera que da forma al poema creado, el cual revela su temperamento sin mayor artificio que la palabra misma:

Casal, si por su pesimismo no es muy propio para maestro de ideas, será siempre un modelo de sinceridad emotiva, como también maestro admirable de la descripción colorista y de la versificación en diversas modalidades: tanto de la estrofa parnasiana, que sugiere cuadros y esculturas, como de la rima delicada, musical o aérea⁴³⁰.

De esta manera caracteriza a Casal desde la descripción de las imágenes concretas de su poesía para valorar el estilo de su expresión sincera y humana.

La forma ideal de hacer crítica

El ensayo “Días alcióneos”, escrito en 1907 y publicado en *Horas de estudio* (1910), es un poema en prosa dividido en dos partes, donde aborda el ideal del artista. La primera, dedicada a Antonio Caso y Alfonso Reyes, habla acerca de este clima

⁴²⁹ Henríquez Ureña, “El modernismo en la poesía cubana”, en *Obra crítica...*, p. 18.

⁴³⁰ *Loc. cit.*

estival en la cultura mexicana desde una visión mítica del mundo dionisiaco en sus cambios de estaciones:

En mitad del invierno, tras el monótono imperio de la niebla, han llegado los días alcióneos. Una paz luminosa se derrama sobre el valle de la vieja Ilión lacustre, y en el clásico Bosque, prez de la rústica mexicana, la pugna de las estaciones se funde en una armonía de veneciano esplendor. Junto al escueto y deshojado fresno invernizo, el cedro colora su follaje con el rojo otoñal; y en contraste con el inextinto verdor oscuro de los pinos, se extiende la amarillenta alfombra de las hojas muertas⁴³¹.

Enseguida describe el paisaje del atardecer, entre la oscuridad y la luz; en sí, el ideal de cualquier artista plástico:

Cuando el cielo vesperascente (*sic*) palidece con la caída del sol, del ocaso comienza a ascender un tinte róseo. El extraño tinte, de suavidad y ternura milagrosas, crece por instantes, invade todo el occidente, y se desvanece por fin en las sombras que avanzan. En el bosque, la grave masa arbórea, en que se perfilan las copas redondas, sugiere la visión de un pintor panteísta; la majestad terrible del pintar evoca el espíritu de Turner⁴³².

De esta manera expone el sitio ideal de donde parte el narrador para contar la historia de esa ave mítica llamada Alción. En ese sitio Sócrates ha de discurrir su mensaje sobre la naturaleza en el arte, en la que se conjuga la visión ambivalente del poeta y filósofo para alcanzar así la armonía entre la creación y el pensamiento:

¡Esplendor fugaz de los días alcióneos! ¿No sorprendes, poeta, un ritmo jocundo en la gran palpitación de la fecunda madre? ¿No adviertes, filósofo, una súbita revelación de suprema armonía? La magia del ambiente despierta el ansia de erigir sobre el aéreo país sideral, el libérrimo, el aristofánico Olimpo de los pájaros. Es que anida el Alción, el ave legendaria, la doliente esposa de Ceix, a quien otorgaron los dioses el don de difundir tales beneficios en mitad de la estación brumosa⁴³³.

Así, el ensayista modula la interpretación de la leyenda de Alción, cuyo pensamiento lo realiza a través del canto. Conjuga la poesía y la filosofía, de ahí también la dedicatoria a sus amigos: el joven poeta Alfonso Reyes y el filósofo Antonio Caso.

⁴³¹ Henríquez Ureña, "Días alcióneos", en *op. cit.*, p. 49.

⁴³² *Loc. cit.*

⁴³³ *Loc. cit.*

En la segunda parte, el ensayista habla de sí mismo para describir la evolución de su pensamiento en sus etapas adolescente y adulta. Si en la primera se refiere a un cambio de estación entre el verano y otoño, en la segunda habla de su cambio de estilo de pensar y de decir debido en gran parte al influjo de las enseñanzas de su mentora Leonor Feltz:

Y aquí tenéis su fruto. ¡Ah! Mi vida también es otra. La adolescencia entusiasta, exclusiva en el culto de lo intelectual, taciturna a veces por motivos internos, nunca exteriores, desapareció para dejar paso a la juventud trabajosa, afanada por vencer las presiones ambientales, los círculos de hierro que limitan a la aspiración ansiosa de espacio sin término. Antes tuve para el estudio todas las horas; hoy sólo puedo salvar para él unas cuantas, las horas tranquilas, los días serenos y claros, los *días alcióneos*⁴³⁴.

De esta forma vemos la forma de enjuiciar el carácter y estilo del escritor. Es decir, reflexiona sobre los tiempos que identifica con la edad adolescente y adulta, y por otro lado alude a la memoria psíquica y autónoma para referirse al tiempo infinito del arte a partir de una leyenda mítica de la antigua Grecia, con el propósito de analizar su renovación moral y ética en un espacio real e histórico.

Cada persona tiene su tiempo y estación para identificarse con sus etapas infantil, adolescente y juvenil. Henríquez Ureña observará de ese modo la evolución creadora de cada escritor o poeta en cuanto a su espacio y tiempo. “Días alcióneos” define el estilo de reflexionar entorno a sí mismo y a los ideales clásicos; es un prólogo que no solamente explica el propósito de los textos reunidos en su libro *Horas de estudio*, sino que también puede servir de introducción a cuantos ensayos escribió a lo largo de su trayectoria literaria. Aunque renovase sus temas y opiniones en torno a ese margen de lo dionisiaco y lo apolíneo, del canto y la filosofía, siempre vio en la obra literaria el carácter humano del escritor y prestó atención al modo en que el arte enaltece el valor ético de la expresión particular del artista ante su mundo.

La evolución creadora en “Rubén Darío”

Como ejemplo de su modo de estudiar al poeta en el tiempo y espacio, el ensayo “Rubén Darío”, escrito en 1905 y perteneciente a *Horas de estudio*, evalúa el proceso de transformación proteica del poeta nicaragüense desde la identificación cronológica de la

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 51.

obra del autor; su vida poética renace con el tiempo y a través de su propia renovación del verso.

En un principio sintetiza la tradición grecolatina en la cultura hispanoamericana a través de Virgilio, Lope de Vega y Darío, dirigiéndose al lector:

¿Recordáis el principio de la *Eneida* del grande y humano Publio Virgilio Marón? Pues si andáis de recuerdos clásicos no es difícil que os venga también a la memoria el principio de la *Gatomaquia* del grande y regocijado Lope⁴³⁵.

Enseguida, empieza la explicación de su método literario para encontrar en la personalidad del poeta su estilo innovador desde la psicología y la memoria:

En la vida de los poetas ocurre un momento en que se gusta mirar hacia atrás y recordar en síntesis la propia evolución psíquica. Así, Rubén Darío, el niño pasmoso de *Azul...*, el joven mundano y galante de *Prosas profanas*, dedica un tributo a su pasado en el pórtico lírico de su *Cantos de vida y esperanza*, obra plena y melancólica de hombre⁴³⁶.

El ensayo se divide en dos partes: la primera aborda la forma de decir del poeta —el estudio del verso— y la segunda, su forma de pensar —la influencia que recibe de la cultura grecolatina y la personalidad caballeresca como poeta americano—, concluyendo con un pasaje en que se muestra su espíritu helénico desde Oriente hasta la “Roma helenizada”. De ahí que a Darío lo identifica como un poeta caballeresco en América, que viaja desde la cultura hindú hasta la helénica, para ofrecer al mundo de su época el canto que mira hacia el futuro: “¡Canción del sol, peán de gloria, poema de optimismo, himno esperanzado del fecundo provenir!”⁴³⁷.

En la conclusión de este ensayo, Henríquez Ureña muestra el viaje renovado y espiritual de Darío:

Poeta *inaprehensible e inadjetivable*, en el decir de Andrés González Blanco, Rubén Darío ha sabido encontrar la nota genuina en cada modalidad de su talento. Espíritu legendario, en la cuna de las razas europeas nació con el soplo primordial de los instintos geniales, dominadores del porvenir, que habían de inundar de luz los ámbitos de la tierra; tal vez vio las enormes selvas de la India, viviendo su vasta epopeya, y contempló las viejas civilizaciones asiáticas; moró por siglos en Grecia, oyó la flauta de Pan y los coloquios de los Centauros, aprendió a sorprender el sigiloso y la íntima belleza de las cosas y a

⁴³⁵ Henríquez Ureña, “Rubén Darío”, en *Obra crítica...*, p. 95.

⁴³⁶ *Loc. cit.*

⁴³⁷ *Ibid.*, 93.

confundirse con el alma universal de la naturaleza. Junto al margen de Iliso, oyó a Sócrates discurrir sobre el amor y la belleza. Cuando el último resto de paganismo jovial y sincero se extinguió con los idilios de Teócrito y los epigramas de Meleagro, halló consuelo fugaz en la Roma helenizada⁴³⁸.

Así, el ensayista dominicano retrata a Rubén Darío como un poeta latinoamericano que ha sido educado por diversas culturas y en distintas etapas de su vida.

La expresión americana

Antes de publicar su libro más importante, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires, 1928), Henríquez Ureña realizó diversas actividades como escritor, editor, académico y funcionario público en diferentes países.

Al triunfo de Venustiano Carranza en México, en febrero de 1914, Henríquez Ureña se recibe de abogado con la tesis *La Universidad*, donde plantea las ideas de Justo Sierra contra los errores del positivismo científicista. El clima político en ese país es de incertidumbre y decide viajar a Francia, pero el comienzo de la Primera Guerra Mundial se lo impide. Su trabajo de periodista es incansable, y es contratado como corresponsal de *El Heraldo de Cuba* en Washington; en 1915 abandona ese puesto y trabaja en el periódico *Las Novedades* en Nueva York; al siguiente año colabora en distintas revistas culturales de Hispanoamérica y Europa, con innumerables artículos y conferencias. En 1917, es profesor de la Universidad de Minnesota y obtiene el título de Master; viaja a España para ingresar al Centro de Estudios Históricos de Madrid, bajo la tutela de Ramón Menéndez Pidal; posteriormente regresa a Minnesota con el propósito de obtener el grado de doctor con la tesis *La versificación irregular en la poesía castellana*, que la publica en 1920. José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública en México, lo invita a participar en la transformación cultural y social en 1922. Posteriormente, publica su libro *En la orilla. Mi España* (1922). El entonces gobernador de Puebla, Vicente Lombardo Toledano, le encomienda la Dirección General de Educación Pública, en 1924. Al término de esta labor, decide viajar a Argentina junto con su esposa Isabel Lombardo Toledano y su hija Natacha. La familia se instala en Buenos Aires y Henríquez Ureña viaja a dar clases de Castellano y Literatura General en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata a partir de 1925. En 1926, en la

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 104.

sede de asociación Amigos del Arte, de Buenos Aires, pronuncia su conferencia “El descontento y la promesa. En busca de nuestra expresión”, texto que integra las ideas principales de su libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, que, editado en 1928, tiene mucha repercusión crítica favorable en el ambiente cultural hispanoamericano.

La idea central de la expresión americana, que se trasluce en este libro, surge a partir de la variada experiencia del ensayista dominicano como lector, maestro y crítico, lo que le permite plantear ese tema a través del análisis estilístico de los escritores hispanoamericanos y del estudio del carácter fundamental de cada época, desde el siglo XVII al XIX.

La cultura nativa, la concepción estética y ética de la poesía y el panteísmo se plantean en nueve ensayos en total, que fueron armados en su respectivo momento y publicados con anterioridad a la fecha de la edición del libro: se concretan en lo que inicialmente habían sido tres conferencias, dos prólogos, un estudio sobre Alfonso Reyes y dos estudios más acerca de la literatura estadounidense, según explica el autor en sus “Palabras finales” (La Plata, agosto de 1927):

Los seis trabajos extensos que aquí reúno, bajo el título que debo a mi buen amigo y editor Samuel Glusberg –*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*–, y los dos apuntes argentinos que les siguen, están unidos entre sí por el tema fundamental del espíritu de nuestra América: son investigaciones acerca de nuestra expresión, en el pasado y en el futuro. A través de quince años el tema ha persistido, defendiéndose y aclarándose: la expresión íntegra se hallará en “El descontento y la promesa”⁴³⁹.

Es posible observar la experiencia de lectura del ensayista en cuanto a la descripción de autores románticos y modernistas para encontrar una definición certera sobre la situación social y cultural de una nación americana, que se vale de los medios importados del mundo occidental.

“El descontento y la promesa” (1925) principia con una fábula, al estilo rubendariano, que remite a la condición liberal de los revolucionarios que han roto con los esquemas de una tradición histórica, sin saber el futuro que les espera, si es que no han tenido un conocimiento previo del pasado:

⁴³⁹ Henríquez Ureña, “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, en *Obra crítica...*, p. 324. Más adelante el autor describe y enumera las ediciones que precedieron a “El descontento y la promesa”, que sirve de prólogo para dar paso a los escritores que han representado la tradición helénica y romana en la literatura hispanoamericana.

“Haré grandes cosas: lo que son no lo sé”. Las palabras del rey loco son el mote que inscribimos, desde hace cien años, en nuestras banderas de revolución espiritual ¿Venceremos el descontento que provoca tantas rebeliones sucesivas? ¿Cumpliremos la ambiciosa promesa?⁴⁴⁰

El punto de vista del narrador se basa en una situación histórica de la independencia americana. Plantea el falso progreso y cultural a raíz de las promesas los caudillos que toman el poder.

Cabe destacar la alusión al concepto de del tiempo cíclico de Nietzsche, donde se dice que la representación de hechos históricos se repiten en un tiempo determinado. Se vuelve al origen de la acción; como lo explica el pensador alemán, en una paráfrasis de Antonio Caso:

La evolución es cíclica; las combinaciones posibles de la materia, son en número finito, y el tiempo, el gran escenario, dentro del cual esas combinaciones actúan, tiene que admirarse infinito. De ahí que terminado algún lapso (el gran ciclo), lo que fue vuelve a ser idéntico a sí mismo; y el orden causal, verificándose fatalmente, reproduce una a una las combinaciones acaecidas. Como un infinito ha transcurrido ya en el tiempo, una infinidad de veces ha sido lo que es hoy [...]. ¡Oh progreso! ¡oh adelanto! ¡oh perpetua pugna por un “algo mejor”! ¡oh finalidad que das precio a la vida! ¡Sois nada más palabras, palabras, palabras!⁴⁴¹

Esta idea puede aplicarse al descontento americano a la manera de Nietzsche, que no ve mirar un progreso político sino una serie de catástrofes y rebeliones sin sentido ante el porvenir. Henríquez Ureña da una posible solución a ese pesimismo que se ha vivido desde el siglo XIX: advierte que los escritores y poetas han adquirido una independencia de pensamiento mucho antes de que se afirmara la independencia política en América Latina, porque han asimilado la cultura grecolatina para orientar su pensamiento hacia una posible salvación cultural futura.

Así, Henríquez Ureña orienta al lector a reflexionar sobre el supuesto avance social de una nación, puesto que, como piensa Nietzsche: “El progreso es un nombre. La humanidad un Sísifo incansable”⁴⁴²; es decir, el progreso ha sido sólo una palabra, porque no ha sido aplicada a la realidad americana.

⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 241.

⁴⁴¹ Antonio Caso, “Nietzsche. Su espíritu y su obra”, en Antonio Caso *et al.* *Conferencias del Ateneo de la Juventud...*, p. 241.

⁴⁴² *Loc. cit.*

De esta manera, vemos también la actitud vitalista y nietszcheana del ensayista en el modo de persuadir al lector para que actúe hacia una nueva forma de ver el mundo con mayor esperanza ante la tragedia. Como dice el filósofo Caso:

Que sobre la piedad que empequeñece y la simpatía que corrompe, brillen la lucha que aquilata, el dolor que conquista y el triunfo que enaltece. Seamos enérgicos y despreocupados. La vida nos quiere fuertes y seremos como los semidioses del paganismo, como los hombres del Renacimiento, como los Napoleones y los Césares antiguos: ágiles, sinceros, anticristianos (Zarathustra)⁴⁴³.

Esta es la actitud pagana del ensayista que habla de una libertad política y una libertad moral, con fe en sí mismo y con voluntad de transmitir sus ideas.

“El descontento y la promesa” presenta el viaje de un intelectual que vuelve a sentir y a escuchar el lenguaje de los americanos como la semilla de una identidad entre el pasado y futuro; describe el espacio donde la herencia europea se ha asimilado desde el colonialismo. Esta asimilación de lo europeo, en tierra americana, se presenta desde la perspectiva del criollo que ha exigido su independencia y ha reconocido una identidad. No solamente se es criollo por su lugar de nacimiento y origen genealógico sino por la toma de conciencia de sí mismo ante el mundo en un territorio conquistado por los europeos, también culturalmente. Ahora se trata de reconquistar la palabra, de acceder también a la independencia de su expresión literaria.

Un Dionisio americano

En “El descontento y la promesa”, el narrador se basa en la figura ambivalente de Dionisio, que representa a la vez el invierno y la primavera, el rocío y el fuego, con el propósito de definir dos culturas de distinta época: las de la colonia y la etapa independiente del siglo XIX.

La cultura colonial ha ejercido aún su influencia en la época moderna. Los americanos intelectuales se educaron bajo ese sistema y en el dominio del idioma español; sin embargo, han hecho uso de ese lenguaje para exigir su independencia más allá del sistema escolástico, con el propósito de formar un futuro más libre; como dice Henríquez Ureña:

Apenas salimos de la espesa nube colonial al sol quemante de la independencia, sacudimos el espíritu de timidez y declaramos señorío sobre el futuro. Mundo virgen, libertad recién nacida, repúblicas en fermento, ardorosamente consagradas a la

⁴⁴³ Caso, *op. cit.*, pp. 236-237.

inmortal utopía: aquí habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestra tierra, nuestra vida libre, pedían su expresión⁴⁴⁴.

Con una prosa caracterizada por esta enumeración de cualidades, el escritor manifiesta la demanda de una independencia espiritual a través del reconocimiento de la tierra americana. Se presenta entonces un mito fundacional al describir las condiciones naturales y valorar el lenguaje ante la estructura colonial.

Como Dionisio que anuncia su llegada para que le rindan culto en Tebas a través de los elementos naturales, así el ensayista dominicano anuncia la libertad y la creación de un lenguaje poético enraizado en la corriente bucólica, porque la inspiración del poeta es la propia naturaleza, con la cual logra representar las imágenes de su propia expresión desde el espacio terrenal. El creador se orientará bajo la técnica europea y los preceptos clásicos de la cultura grecolatina.

El ensayista pone en práctica una visión panteísta de lo que debería ser la poesía americana, porque creador es el que representa la naturaleza con los elementos expresivos de la poesía, convirtiéndola en un contexto divino, más allá de la imitación de la realidad, pero con base en una técnica. El poeta será artista si logra superar la forma retórica y tradicional para hallar su expresión más sincera y humana posible.

El estilo de hacer ensayo de Henríquez Ureña manifiesta características del modernismo, ya que comienza con una fábula para definir el sentido antiburgués y anticlerical en el ejercicio de la creación. Es decir, halla en la expresión americana el carácter modernista más auténtico gracias a los verdaderos poetas que están más comprometidos con su arte que sujetos a la inspiración romántica y religiosa.

La independencia se logra a través de la poesía como una manifestación universal que gobierna el orden del mundo. Al hablar de André Bello, lo identifica como el poeta romántico, educado aún en las postrimerías del Siglo de las Luces, que exhortaba al lector a que hallara en tierra americana la belleza espiritual.

El ensayista dominicano sintetiza la característica de la poesía americana: “La forma es clásica; la intención revolucionaria”. Su punto de vista se fundamenta en la palabra poética de Andrés Bello, como dice el escritor dominicano:

La segunda de las *Silvas* de Bello [...], al cantar la agricultura de la zona tórrida, mientras escuda tras las pacíficas sombras imperiales de Horacio y de Virgilio el “retorno a la naturaleza”, arma de los revolucionarios del siglo XVIII, esboza todo el

⁴⁴⁴ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 241.

programa “siglo XIX” del engrandecimiento material, con la cultura como ejercicio y corona⁴⁴⁵.

El ensayo establece una comunicación con base en argumentos para desarrollar las ideas que han definido la evolución de la literatura romántica y modernista en América Latina; asimismo, es el espacio de una tradición cultural, clásica y pagana, donde los románticos y modernistas manifiestan su propia voluntad de basar su labor creativa en su entorno natural.

De ahí que cada generación literaria y política se encuentre con el descontento del fracaso, pero su reacción rebelde ha de renovarse para un mejor futuro. Dice Henríquez Ureña que el modernismo ha logrado una renovación literaria sin abandonar su espíritu romántico ni panteísta, porque va en busca de un buen uso del lenguaje con elementos de la cultura de Occidente:

El descontento provoca al fin la insurrección necesaria: la generación que escandalizó al vulgo bajo el modesto nombre de modernista se alza contra la pereza romántica y se impone severas y delicadas disciplinas. Toma sus ejemplos en Europa, pero piensa en América⁴⁴⁶.

A esta generación pertenecen José Martí, Rubén Darío y Juan Montalvo, hombres de ideología antiimperialista y comprometidos con la palabra. De Rodó, el crítico rescata una frase: “...sólo han sido grandes en América aquellos que han desenvuelto por la palabra o por la acción un sentimiento americano”⁴⁴⁷.

El ensayista dominicano estudia, por otra parte, la naturaleza americana en la plasticidad de la poesía escrita por los conquistadores, mestizos y criollos a lo largo de la historia de la literatura; ellos han demostrado, así, que el idioma español es la herencia de diversas culturas antiguas de Occidente, que se transparenta en la forma de pensar y en la forma de decir en los poetas del siglo XIX, sobre todo en el modernismo.

El ensayo evalúa la situación del siglo XIX, comparándola con la época grecorromana y de este modo caracteriza la condición del escritor americano. Define el término imitación como una renovación del lenguaje. Para convencer al lector, el ensayista recurre a la comparación de lo que se ha manifestado desde la época grecorromana en relación al sentimiento de descontento y promesa, que se presenta de manera renovada en cada generación. Dice Henríquez Ureña: “El alma romana halló

⁴⁴⁵ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 242

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.

expresión en la literatura, pero bajo preceptos extraños, bajo la imitación, erigida en método de aprendizaje”⁴⁴⁸.

Como un modelo a seguir, el ensayista muestra al Renacimiento, que asimiló la norma grecolatina, pero con una nueva expresión adecuada a su circunstancia y a las necesidades éticas y estéticas de su época:

El esfuerzo renaciente se consagra a buscar, no la expresión característica, nacional ni regional, sino la expresión del arquetipo, la norma universal y perfecta. En descubrirla y definirla concentran sus empeños Italia y Francia, apoyándose en el estudio de Grecia y Roma, arca de todos los secretos [...] la expresión del espíritu nacional sólo podía alcanzarse a través de fórmulas internacionales⁴⁴⁹.

Henríquez Ureña reconoce en el romanticismo el sentido de rebelión aunada a los movimientos revolucionarios y a la independencia, pero también ve en él una voluntad de rescatar los ideales clásicos junto con el origen nativo del poeta:

El problema de la expresión genuina de cada pueblo está en la esencia de la revolución romántica, junto con la negación de los fundamentos de toda doctrina retórica, de toda fe en las ‘reglas del arte’ como clave de la creación artística y, de generación en generación, cada pueblo afila y aguza sus teorías nacionalistas justamente en la medida en que la ciencia y la máquina multiplican las uniformidades del mundo. A la concesión práctica va unida una rebelión ideal⁴⁵⁰.

El medio en que se ha de expresar esta diversidad cultural entre distintos pueblos en un continente es la lengua española. Con este idioma se forma el escritor que toma conciencia de su propia identidad e independencia literaria. Existe una rebelión en el sentido ético y moral. El español ha rebasado cualquier regionalismo en su propia evolución histórica desde la conquista; es parte ya del ambiente que engloba toda una cultura que tiende hacia lo universal; dice el ensayista dominicano: “La nube se ha disipado bajo la presión unificadora de las relaciones contantes entre los pueblos hispánicos”⁴⁵¹.

Henríquez Ureña observa el español como un lenguaje que evoluciona con el tiempo, con los cambios sociopolíticos de cada época, que se renueva cada vez que surgen nuevos medios expresivos. En esta medida, el escritor se expresa bajo el

⁴⁴⁸ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 245.

gobierno del lenguaje, está subordinado al uso de la palabra. El idioma español aglutina toda una diversidad de ideas en un sistema cultural desde su formación en el siglo XVII.

Dice el ensayista:

No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitaría doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda⁴⁵².

A través de esta metáfora, “la cristalización del idioma”, vemos cómo define el ensayista el idioma español desde una perspectiva visual. El español no es el tono gris u otoñal de determinada región o clase social, sino una expresión colorida de pensamiento.

La naturaleza en el arte

La escritura de Henríquez Ureña pretende ilustrar las imágenes de su pensamiento como si fuese a representar un cuadro del continente americano, con sus respectivas coordenadas y latitudes para definir el estilo de la literatura de cada generación y cada escritor en su contexto.

El ensayista dominicano es un pensador analítico, que orienta al lector sobre el estilo de la literatura romántica y el paisaje de la tierra americana. Es el crítico que valora este arte a partir de su lectura de los versos de Andrés Bello y del poema “La victoria de Junín” de José Joaquín Olmedo. Como dice Diony Durán:

Cuando el ensayista dominicano analiza el proceso literario de Hispanoamérica, accede con extraordinaria lucidez a la percepción de estos canales de comunicación del pensamiento ilustrado, entre Bello, Olmedo y otros escritores de aquel período, y Salomé Ureña. No sólo reconoce el hecho, sino que lo afirma con su crítica y la continúa con su obra⁴⁵³.

El propósito de Henríquez Ureña es encontrar la forma espiritual del mundo y dar cuenta de cómo la producción poética contribuye a enaltecer el espíritu de la naturaleza a través de la expresión visual del poema.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 246.

⁴⁵³ Diony Durán. *La flecha de anhelo*. Santo Domingo, Comisión Organizadora Permanente de la Feria Nacional del Libro [1987], p. 8.

De este modo Henríquez Ureña advierte que el estilo del escritor tiene que ver con el tiempo y el espacio de la escritura. Estudia la evolución del estilo de los poetas paisajistas desde la colonia hasta la época del siglo XIX, pero también observa desde qué sitio retrata el escritor la naturaleza que lo rodea, porque así adquiere un distinto carácter y otra forma de pensar acorde a la época y al lugar donde se observan las cosas:

Nuestra atención al paisaje engendra preferencias que hallan palabras vehementes: tenemos partidarios de la llanura y partidarios de la montaña. Y mientras aquéllos, acostumbrados a que los ojos no tropiecen con otro límite que el horizonte, se sienten oprimidos por la vecindad de las alturas, como Miguel Cané en Venezuela y Colombia, los otros se quejan del paisaje “demasiado llano”, como el personaje de la Xaimaca de Güiraldes, o bien, con voluntad de amarlo, vencen la inicial impresión de monotonía y desamparo y cuentan cómo, después de largo rato de recorrer la pampa, ya no la vemos: vemos otra pampa que se nos ha hecho en el espíritu (Gabriela Mistral)⁴⁵⁴.

El personaje americano adquiere también una personalidad acorde con el punto de vista del creador, y en su evolución literaria muestra el carácter de su ambiente y época. Así, Henríquez Ureña observa cómo la figura del indio ha sido un tema muy recurrente desde la literatura de la conquista. Pero el tratamiento que se le ha dado a ese personaje indígena ha demostrado que sus valores éticos y sociales han sido un modelo a seguir para el Viejo Continente con el propósito de crear una nueva visión del mundo europeo; se considera al indígena americano como un ser apto para la educación y el sistema de vida occidental. El indio visto por los conquistadores ha precedido a la figura del buen salvaje estudiado por Juan Jacobo Rousseau (1713-1788), como dice Henríquez Ureña:

En nuestra literatura, nuestra interpretación del indígena ha sido irregular y caprichosa. Poco hemos agregado a aquella fuerte visión de los conquistadores como Hernán Cortés, Ercilla, Cieza de León, y de los misioneros como fray Bartolomé de Las Casas. Ellos acertaron a definir dos tipos ejemplares, que Europa acogió e incorporó a su repertorio de figuras humanas: el “indio hábil y discreto”, educado en complejas y exquisitas civilizaciones propias, singularmente dotado para las artes y las industrias, y el “salvaje virtuoso”, que carece de civilización mecánica, pero vive en orden, justicia y bondad, personaje que tanto sirvió a los pensadores europeos para crear una imagen del hipotético hombre del “estado de naturaleza” anterior al contrato social⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 246-247.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 242

Esta alusión al pensamiento de Rousseau nos permite reflexionar sobre la necesaria lectura de aquellos cronistas que supieron rescatar la imagen de la vida civil de los indígenas hasta la colonia.

Henríquez Ureña describe la evolución de la figura del indio, al que se le ha atribuido una serie de valores humanos desde la visión de la literatura hispanoamericana del siglo XIX? Así, el espacio predomina también a partir de la creación del sujeto de la historia, como dice José Martí: “El espíritu de los hombres flota sobre la tierra en que vivieron, y se le respira”⁴⁵⁶.

El ensayista dominicano establece así el distanciamiento del escritor respecto a su protagonista: la voluntad de estilo atraviesa por diversos acontecimientos que se prefiguran en torno al sujeto en determinado territorio. El escritor sólo tiene la capacidad de rescatar los valores auténticos del americano en su situación real; a través del uso del lenguaje el texto adquiere una forma espiritual acorde al ímpetu del narrador para retratar a su personaje.

Vemos así como el narrador se implica en el desarrollo del protagonista, lo juzga, lo describe y lo conforma a su criterio y según sus propósitos, ético y estético. Como se ha observado en la condición del protagonista criollo del siglo XIX; dice Henríquez Ureña:

El movimiento criollista ha existido en toda la América con intermitencias y ha aspirado a recoger las manifestaciones de la vida popular, urbana y campestre, con natural preferencia por el campo. Sus límites son vagos; en la pampa argentina, el criollo se oponía al indio, enemigo tradicional, mientras en México, en la América Central, en toda la región de los Andes y su vertiente de Pacífico, no siempre existe frontera perceptible entre las costumbres de carácter criollo y las de carácter indígena⁴⁵⁷.

Más adelante resalta la figura de Domingo F. Sarmiento dentro del ambiente literario de Argentina, como un precursor de la literatura educativa al proponer un ideal de civilización que permita acabar con la barbarie, distanciarse del legado histórico de España y acceder a una cultura más cosmopolita. Dice Henríquez Ureña:

Sarmiento, como civilizador, ungido de acción, atenaceado por la prisa, escogió para el futuro de su patria el atajo europeo y norteamericano en vez del sendero criollo, informe todavía, largo, lento, interminable tal vez, o desembocando en el callejón

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 248

⁴⁵⁷ *Loc. cit.*

sin salida; pero nadie sintió mejor que él los soberbios ímpetus, la acre originalidad de la barbarie que aspiraba a destruir⁴⁵⁸.

Finalmente, con una perspectiva moderna de la literatura del Nuevo Continente, dice el ensayista dominicano:

Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial, lugar de cita para muchos antes y después de Ricardo Palma: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas, así en la poesía como en la novela y el drama, así en la crítica como en la historia. Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, unos momentos felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo⁴⁵⁹.

Henríquez Ureña fija su atención en el porvenir. No se limita a explicar las causas psicológicas de un personaje. Su ensayo se caracteriza por el conocimiento de la historia y la comparación con otras culturas del pasado, como lo plantea el ensayista de la siguiente forma:

Al criollista que se defiende [...] con el ejemplo de Grecia, será fácil demostrarle que el milagro griego, si más solitario, más original que las creaciones de su sucesores, recogía vetustas herencias: ni los milagros vienen de la nada; Grecia, madre de tantas invenciones estupendas, aprovechó el trabajo ajeno, retocando y perfeccionando, pero, en su opinión, tratando de acercarse a los cánones, a los paradigmas que otros pueblos, antecesores suyos o contemporáneos, buscaron con intuición confusa⁴⁶⁰.

Walter Pater decía que el platonismo era una teoría que había heredado diversos conocimientos que la antecedieron, basada en ideas dispersas y filósofos clandestinos antes de Sócrates, pero que ayudaron a sistematizar el pensamiento de Platón. Así, Henríquez Ureña afirma que todo “aislamiento es ilusorio”; es necesario que el criollo tome conciencia de su pasado y logre asimilar otras culturas, diferentes en su condición, pero adecuadas para proporcionar la técnica con la que intelectual americano pueda desarrollar sus ideas y conseguir así su independencia, gracias al “enemigo europeo”; escribe el ensayista:

⁴⁵⁸ *Loc. cit.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 248-249.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 249.

No sólo sería ilusorio el aislamiento —la red de las comunicaciones lo impide—; sino que tenemos derecho a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura —ciñéndonos a nuestro problema— recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma⁴⁶¹.

Henríquez Ureña explica la posibilidad de ver lo diferente, lo ajeno y lo extraño como elementos complementarios para crear arte y llegar así a la perfección íntima y reveladora, con el objeto de alcanzar esa promesa de la verdad y felicidad; como asevera el escritor dominicano:

Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido⁴⁶².

El proceso intuitivo del escritor cumple la función de dar vida a esa expresión primitiva y nativa de la palabra, como una forma espiritual que tiende a una expresión universal. La América Latina, con las ideas y experiencias que se han fusionado desde el siglo XVII, tendrá su expresión propia; dice el ensayista:

Cada grande obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace porque no es una suma sino síntesis, una invención⁴⁶³.

Es posible observar el influjo del vitalismo nietzscheano en la concepción del poeta como un ser superior y en la dignificación del arte desde su concepción filosófica. De esta manera el ensayista dominicano demanda que el escritor americano conserve una actitud vital en su búsqueda de su expresión; debe tener la suficiente habilidad y el conocimiento para recrear su propio lenguaje y entender el contexto que lo rodea con el entusiasmo y la energía vitalista desde su situación social.

El escritor dominicano estudia la condición del crítico e historiador de literatura en América Latina, y lamenta, a su vez, la falta de un sistema para valorar a los autores principales que definen el pensamiento de cada época e interpretar las obras de asuntos laicos y religiosos:

Está repitiéndose, para la América española, el caso de España: fueron los extraños quienes primero se aventuraron a poner

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 252.

⁴⁶³ *Loc. cit.*

orden en aquel caos o –mejor- en aquella vorágine de mundos caóticos⁴⁶⁴.

Henríquez Ureña muestra una visión global del fenómeno literario con base en una erudición capaz de presentar de manera sintética lo que ha prevalecido en la literatura española en su caótica producción literaria. Al observar la diversidad de manifestaciones dentro de los mismos géneros literarios (novela, cuento, poesía y teatro), propone que esa complejidad genérica se estudie a partir un mismo autor que domine los diversos géneros. Por ello se fija en Lope de Vega, útil para comprender la evolución literaria de toda una época.

El historiador debe tener un horizonte claro y preciso al recorrer la historia literaria y enfrentarse a la numerosa cantidad de autores en América Latina. Dice Henríquez Ureña:

¿Por qué los extranjeros se arriesgaron, antes que los nativos, a la síntesis? Demasiado se ha dicho que poseían mayor aptitud, mayor tenacidad; y no se echa de ver que sentían menos las dificultades del caso. Con los nativos se cumplía el refrán: los árboles no dejan ver el bosque⁴⁶⁵.

Pone de ejemplo a Marcelino Menéndez Pelayo, crítico español que había estudiado buena parte de la literatura hispanoamericana.

La reflexión sobre la situación del escritor en América se sustenta en la lectura de la obra literaria. De ese modo se inicia la reflexión filosófica, moral y ética sobre la personalidad de un autor y de su cultura, sobre los valores que identifican a un escritor respecto a su contexto y modo de vida. Así, la literatura conjuga una serie de conocimientos tanto éticos como sociales, según la situación en que se haya producido la obra.

La condición del escritor latinoamericano estriba en la manera en que se inserta en su ambiente cultural y en la situación económica y política del país en que surge. En ese ambiente irá formando y reformando un estilo de acuerdo al ejercicio de su oficio. Así, Henríquez Ureña plantea el nivel del escritor americano y la literatura:

Si exuberancia es fecundidad, no somos exuberantes: no somos, los de América española, escritores fecundos. Nos falta “la vena”, probablemente; y nos falta la urgencia profesional: la

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 255.

literatura no es profesión, sino afición entre nosotros; apenas en la Argentina nace ahora la profesión literaria⁴⁶⁶.

El ensayista dominicano informa así al lector sobre la falta de vocación en los escritores, cuya palabrería no se debe confundir con estilo exuberante; insiste el ensayista: “En América volvemos a tropezar con la ignorancia; si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina, y no por exuberancia nuestra”⁴⁶⁷.

La valoración del fenómeno cultural de América Latina tiene que ver con la trascendencia de los escritores, su lugar de nacimiento y espacio de creación, porque cada ciudad o región tiene su estilo particular de expresión. Dice el ensayista:

Durante el siglo XIX, la rápida nivelación, la semejanza de situaciones que la independencia trajo a nuestra América, permitió la aparición de fuertes personalidades en cualquier país: si la Argentina producía a Sarmiento, el Ecuador a Montalvo; si México daba a Gutiérrez Nájera, Nicaragua a Rubén Darío. Pero las situaciones cambian: las *naciones serias* van dando forma y estabilidad a su cultura y en ellos las letras se vuelven actividad normal; mientras tanto, en “las otras naciones”, donde las instituciones de cultura, tanto elemental como superior, son víctimas de los vaivenes políticos y del desorden económico, la literatura ha comenzado a flaquear⁴⁶⁸.

Esta visión global, el pensador dominicano nos permite ver que la formación del escritor no se realiza de forma aislada, porque la situación social y económica de una nación refleja también la forma de pensar y de vivir del escritor en determinada época y situación espacial.

“Hacia el nuevo teatro”

En una carta dirigida a su hermano Max, el ensayista dominicano define lo que es para él el ensayo:

La palabra *essay* en inglés ha significado muchas cosas: cualquier estudio que no tuviera forma de tratado se llamaba *essay*; así los más famosos libros de Locke y Hume [...] Luego, los ensayos históricos de [Thomas Balington] Macaulay, y los críticos de Matthew Arnold. Pero con el tiempo la palabra ha restringido su uso: hoy se llama *essay* estrictamente a un tipo de sus ideas, de sus ocurrencias, de cosas de la vida o de mí mismo, es decir, la forma más personal de escribir que existe. Cuando se

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁶⁷ *Loc. cit.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 261.

aplica el nombre de *essay* a otra clase de escritos, hay que decir (o implicar) ensayo crítico, o ensayo histórico, o ensayo filosófico: claro está que si se dice “*essay on Milton*”, se comprende que es crítico, y no hay que expresarlo. En castellano hay pocos *essays*: Federido de Onís dice que los mejores que se han escrito son los de Alfonso [Reyes] en *El suicida* [...] Los grandes maestros del ensayo son otros, los que escriben de sí mismo o sobre las cosas humanas o sobre cualesquiera ideas, sin seguir plan [como Bacon, Charles Lamb, Thomas de Quincey, Stevenson, Chesterton, por mencionar algunos]⁴⁶⁹.

En “Hacia el nuevo teatro” (Buenos Aires, 1925), Henríquez Ureña incursiona – como lo hiciera con “Días alcióneos”- en este género de carácter autobiográfico, donde habla de sí mismo y sobre alguna vivencia en particular; él se muestra como un espectador de obras de teatro desde que las presenciaba en su tierra natal de Santo Domingo. A partir de esta experiencia, describe la evolución del teatro contemporáneo desde un punto de vista subjetivo pero muestra el conocimiento de lo que ha visto en su peregrinación cultural. Este ensayo, de inspiración inglesa, se convierte así como un relato formado por la misma acción que narra el escritor a partir de su recuerdo de adolescencia. El espacio referencial de donde parte su narración es el propio escenario teatral, donde el ensayista ha presenciado obras de Ibsen de carácter realista desde fines del siglo XIX. De esta manera, aborda el tema del realismo que había imperado en Europa en todos los elementos constitutivos del teatro hasta Hispanoamérica; dice Henríquez Ureña: “Cuando principié a concurrir a espectáculos, el realismo era ley: realista el drama, realista el arte del actor, realista el escenario”⁴⁷⁰.

Ya en el segundo párrafo, el ensayista tiene como referencia el teatro representado en Nueva York en 1903. En un principio tenía como representante del realismo a Ibsen, ahora descubre a Bernard Shaw al presenciar el estreno de *Cándida*; comenta el ensayista: “...sus diálogos de ideas estaban destinados a ellas [a las multitudes], porque la discusión encendida es espectáculo que apasiona”⁴⁷¹; de ahí relata los nuevos rumbos del teatro europeo desde Inglaterra, Irlanda, Rusia y a Alemania hasta Francia e Italia, como los últimos países que innovaron la escena.

⁴⁶⁹ Familia Henríquez Ureña. *Epistolario II*. 2ª ed. Edición, notas, diseño e índices: Aristides Incháustegui y Blanca Delgado Malagón. Santo Domingo. Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultura en el Cincuentenario de la muerte de Pedro Henríquez Ureña, 1996, 30/12/1918, p. 104.

⁴⁷⁰ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁷¹ *Loc. cit.*

El narrador dominicano realiza un recorrido por el teatro contemporáneo desde su tierra natal hasta Nueva York y Europa, para volver a tierras del idioma español, donde el teatro aún permanece con el estilo realista, sin ninguna evolución artística:

No soy más que espectador (crítico pocas veces, autor menos); pero como espectador cumplo mi deber: en 1920, en Madrid, pedí largamente la renovación del teatro desde las columnas de la revista *España*; en México, hace dos años, y aquí ahora, reitero mis peticiones. No pediré demasiado: me ceñiré al problema del escenario y las decoraciones⁴⁷².

El ensayista toma conciencia de este progreso en el teatro hispanoamericano. Asume un rol de espectador con el deber de analizar esa evolución histórica desde la creación del escenario; describe el desplazamiento de los actores en ese espacio, según la construcción del teatro y la dificultad de representar obras ante la colocación del público.

También el autor asume el rol de espectador, imaginariamente, en sus distintas representaciones de cada época. Así recrea el distanciamiento, la forma y el funcionamiento del escenario; ilustra el arte ritual del drama medieval, la técnica de las escenas simultáneas y las decoraciones que sirvieron de inspiración para los primeros teatros del Renacimiento y del Siglo de Oro español, hasta llegar a la era de la luz eléctrica, lo que contribuyó a iluminar el escenario en el transcurso del siglo XIX.

El sujeto de la enunciación es el escenario que sirve como un espacio referencial para el narrador, con el objeto de proponer que el escenógrafo deberá crear un realismo más sugerente, evitando el detalle exacto de la utilería; dice el ensayista: “Para dramas de interiores modernos, el realismo es una conquista que debe aprovecharse: con prudencia, eso sí, con sencillez”⁴⁷³.

Como característica del modernismo, la expresión poética debe ser sugerente, más cercana al simbolismo que a la misma referencia exacta de la realidad, como afirma el crítico dominicano:

Ya que el objeto de la decoración no es engañar, sino sugerir, indicar el sitio, hagamos la indicación, no fotográfica, sino artística; que sea hija de la imaginación pictórica, la cual sabrá variar, según las obras, el estilo de la decoración, desde la opulencia de color que corresponde a *Las mil y una noches*,

⁴⁷² *Ibid.*, p. 262.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 265.

hasta los tonos sombríos que armonizan con el ambiente de Macbeth o de Hamlet⁴⁷⁴.

De esta manera, el ensayista dominicano relata una experiencia sobre la situación de una guerra vivida en los Estados Unidos y la representación del drama de Eurípides: las *Troyanas*⁴⁷⁵, realizada por una compañía teatral que abogaba por la paz. Así, comprende el tema de la injusticia tanto de la gran Guerra que se vive en Washington como de esa tragedia griega:

Aquella tarde –extraña coincidencia- acababa de hundirse el Lusitania. Antes de levantarse el telón, apareció ante el público un joven pálido, trémulo, para decirnos unas cuantas palabras sobre la guerra; su primer gesto fue desplegar ante el público el extra periodístico en que se anunciaba el hundimiento de la nave monstruosa: Lusitania Sunk...⁴⁷⁶

Por lo tanto, el espectador dominicano describe la función teatral: “En aquel ambiente lúgubre comenzó la representación de la más lúgubre de las grandes tragedias. El escenario está sumido en tinieblas: noche profunda...”⁴⁷⁷.

De esta forma, muestra que el arte de la tragedia anticipa ya los hechos descritos por la historia, los que han de sucederse a través del tiempo; porque los valores humanos de una obra se asemejan con la realidad presente. Así, el teatro griego tiene el sentido providencial de salvar el teatro moderno. Según la crítica del ensayista dominicano, los medios, el uso del tablado, el decorado, en sí, el escenario, no han sido los adecuados para el sentido del teatro clásico representado. Desde una perspectiva aristócrata, Henríquez Ureña dice:

El deseo de renovación está en el aire. Para cumplirlo en nuestros pueblos habrá que comenzar, como en todas partes por funciones especiales, en que sólo se admiten a los devotos, constituidos previamente en sociedad, y se excluya a los espectadores innecesarios⁴⁷⁸.

En su apreciación de las recientes representaciones teatrales de la primera mitad del siglo XX, aboga por el teatro universitario de la época.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁷⁵ *Las Troyanas* trata acerca de la destrucción de Troya ante la mirada impávida de Hécuba, que contempla el destino cruel de las troyanas que han de pasar a manos de los héroes aqueos y el sacrificio del hijo de Andrómaca. Así, Helena es entregada a Menelao; Casandra, destinada a ser esclava de Agamenón.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, pp. 266-267

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 271.

“Don Juan Ruiz de Alarcón”

Escrito en 1913, “Don Juan Ruiz de Alarcón” es un ensayo de estructura comparativa, donde el ensayista expone lo que es el estilo de la poesía mexicana y española, para así definir el carácter singular de la obra dramática de este autor de la Nueva España.

Henríquez Ureña compara lo que es la poesía y el paisaje mexicano desde la perspectiva del poeta, cuyo estilo suele ser más discreto que opulento; menciona también esta característica en la pintura mexicana adjudicándole así un valor nacionalista, en contraste con el colorido paisajista de los pintores españoles. De este modo, se refiere a la producción dramática de Alarcón en torno al teatro español de la época:

Así, en medio de la opulencia del teatro español en los Siglos de Oro; en medio de la abundancia y el despilfarro de Lope, de Calderón y de Tirso, el mexicano don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza da una nota de discreción y sobriedad⁴⁷⁹.

Más allá de identificar a la poesía mexicana, de carácter indígena o criolla, el ensayista estudia la perspectiva de cada poeta respecto al espacio de donde escribe y al paisaje como referente de su identidad nacional. Henríquez Ureña inicia con estas palabras:

Dentro de la unidad de la América española, hay en la literatura caracteres propios de cada país. Y no únicamente en las obras donde se procura el carácter criollo o el carácter indígena, la descripción de la vida y las cosas locales. No; cualquier lector avezado discierne sin grande esfuerzo la nacionalidad, por ejemplo, de los poetas. Los grandes poetas como Martí o Darío, forman excepción muchas veces⁴⁸⁰.

Henríquez Ureña, además, muestra una secuencia de ideas sobre la dualidad dionisiaca: del otoño y la primavera. Presenta la manera en que el rocío que identifica a ese personaje mítico se relaciona con la poesía mexicana:

La discreción, la sobria medida, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordados con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de las

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 272.

tierras tórridas, otoño de temperaturas discretas, que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas⁴⁸¹.

Así, logra concebir la manifestación poética desde esta perspectiva dionisiaca: “Así descubrimos la poesía mexicana desde que se define: poesía de tonos suaves, de emociones discretas”.

Henríquez Ureña abarca este estudio desde la Nueva España hasta poco antes del siglo XIX; esto quiere decir que Alarcón, además, es un escritor que ha adquirido un estilo y una independencia dramática antes de que los americanos demandasen su independencia política.

Para el ensayista, el paisaje en la pintura mexicana cumple con este cielo mítico del rocío a través del carácter temple del artista; los pintores del arte español, en cambio, manifiestan un estilo más opulento y primaveral. De una exposición de pintura moderna en una de las galerías de la Academia de Bellas Artes de México, dice Henríquez Ureña:

Entre aquellos españoles, ninguno recordaba la tragedia larga y honda de los mesetas castellanos, sino la fuerte vida del Cantábrico, de Levante, de Andalucía; entre los mexicanos, todos recogían notas de la altiplanicie⁴⁸².

El ensayista ubica así a Alarcón como un autor singular en cuanto a su lenguaje, adquiriendo independencia en su estilo del drama; también define a la comedia alarconiana como un género autónomo de la comedia española, aunque conserva los mismos elementos dramáticos que la constituyen. Dirige sus argumentos a los académicos que lo consideraban como un autor español con un estilo extraño de componer comedias.

Para argumentar a favor del nacionalismo mexicano de Alarcón, Henríquez Ureña habla de *El semejante a sí mismo* y *Mudarse por mejorarse*, comedias que “contienen palabras y expresiones que, sin dejar de ser castizas, se emplean más en México, hoy, que en ningún otro país de lengua castellana”⁴⁸³.

En esta medida, el ensayista plantea la idea de que la expresión de los personajes de Alarcón es mexicana, pero que toman elementos de la comedia del Siglo de Oro español. Para el escritor dominicano:

⁴⁸¹ *Loc. cit.*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 273

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 275.

No es, sin duda, la más perfecta fórmula de arte dramático; no es sencilla y directa, sino artificiosa: la comedia pretende vivir por sí sola, bastarse a sí misma, justificarse por su poder de atracción, de diversión en suma⁴⁸⁴.

Dentro de esta composición de la comedia, sobresale el teatro de Alarcón por su propia voluntad de creación en un ambiente creado por él mismo:

No es audaz y pródigo como su maestro y enemigo, Lope [de Vega], como sus amigos y rivales: es discreto –como mexicano-, escribe poco, pule mucho y se propone dar a sus comedias sentido claro. No modifica, en apariencia, la fórmula del teatro nacional; por eso superficialmente no se le distingue entre sus émulos y puede suponerse tan español como ellos; pero internamente su fórmula es otra⁴⁸⁵.

Henríquez Ureña destaca la singularidad del dramaturgo mexicano: “Las observaciones breves, las réplicas previstas, las fórmulas epigramáticas abundan en Alarcón y constituyen uno de los atractivos de su teatro”⁴⁸⁶.

El estilo del dramaturgo novohispano presenta la siguiente particularidad, según el ensayista dominicano: la escritura epigramática y la brevedad de los parlamentos sugieren un fin moral y un tono crítico en contra de sus coetáneos españoles, que lo ridiculizaban por su aspecto físico y origen americano: Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Luis Vélez de Guevara.

Pero la trascendencia de Alarcón es su valor ético en el arte: “El propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética, aspecto convincente de realidad artística”⁴⁸⁷.

Alarcón es un ejemplo de abordar una obra de teatro con base en los valores éticos de su tiempo hacia un nivel humano y elevado a la vez, más allá de una identidad mexicanista: “...lo superior en él es la transmutación de elementos estéticos, don rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular por eso en la literatura española”⁴⁸⁸.

El crítico realiza una interpretación del dramaturgo con el influjo de las ideas de Nietzsche; por ejemplo, el valor de bastarse a sí mismo y el nivel culto de su obra; dice el ensayista: “Sus inclinaciones y preocupaciones aristocráticas lo alejan de la canción y

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁸⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 278.

el romance del pueblo, mientras que Lope y su escuela los tuvieron extraordinaria y fructuosa afición”⁴⁸⁹.

Así, Henríquez Ureña retoma la idea de dar justicia al solitario ante la burla y los ataques de la demás gente, como lo plantea Nietzsche:

En fin, hermanos, guardaos de ser injustos con ningún solitario. ¿Cómo podría olvidar un solitario? ¿Cómo podría corresponder? [...] Cual un profundo pozo es el solitario. Fácil es tirar en el pozo una piedra: mas una vez que ha llegado al fondo, ¿quién quiere sacarla?⁴⁹⁰

En este sentido, el ensayista dominicano comenta la obra de *El Anticristo*, con esta idea de superioridad en el sentido pagano y heroico:

Ni debe olvidarse *El Anticristo*, tragedia religiosa inferior a los de Calderón y Tirso, de argumento a ratos monstruoso, pero donde sobresale por sus actitudes hieráticas la figura de Sofía y donde se encuentran pasajes de los más elocuentes de su autor, las que más se acercan al tono heroico⁴⁹¹.

De modo semejante, en el ensayo titulado “Cervantes” (1916), Henríquez Ureña formula esta idea de Nietzsche al comentar la célebre novela de Miguel de Cervantes: “Don Quijote va a ser, no el tipo de idealista que no se adapta, sino el símbolo de toda protesta contra las mezquindades innecesarias de la vida social, en nombre de ideales superiores”⁴⁹².

Finalmente, Henríquez Ureña ubica a Alarcón dentro de la tradición realista de la comedia (la otra, la poética, engloba, por ejemplo, *Las aves* de Aristófanes y *La tempestad* de Shakespeare):

Alarcón es un representante de genio en la literatura española, y México debe contar como blasón propio haber dado bases con elementos de carácter nacional a la constitución de esa personalidad singular y egregia⁴⁹³.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 281. Cabe destacar que tanto Alarcón, Nietzsche y Henríquez Ureña provenían de ascendencia judía y han sido críticos de esta religión.

⁴⁹⁰ Nietzsche, *op. cit.*, p. 88. El filósofo continúa con esta idea de la soledad del creador: “Contra el solitario arrojan basuras e injusticia. Mas tú hermano mío, ¡si quieres ser estrella no tienes que iluminarles menos por eso! [...] Tienes que consumirte en tus propias llamas. Sin antes haberte reducido a cenizas, ¿cómo renovarías tu ser? [...] ¡Solitario, tú sigues el camino del creador! ¡Con tus siete demonios quieres crear un dios! [...] ¡Solitario, tú sigues el camino del amante! Te amas a ti mismo, y por ello te desprecias, como sólo los amantes saben despreciar [...] Yo amo a quien quiere crear algo superior a él, y por ello perece”. *Ibid.*, p. 84.

⁴⁹¹ *Loc. cit.*

⁴⁹² Henríquez Ureña, “Cervantes”, en *Obra crítica...*, p. 237.

⁴⁹³ Henríquez Ureña, “Don Juan Ruiz de Alarcón”, en *op. cit.*, p. 282.

La superioridad del dramaturgo mexicano consiste en manifestar fielmente el carácter y sentimiento pagano como parte de su identidad dentro de la Nueva España.

“Enrique González Martínez”

Este ensayo, escrito en Washington en 1915, aborda el tema del simbolismo en la poesía del poeta mexicano del postmodernismo, el autor del “Tuércele el cuello al cisne”. Es un claro ejemplo de cómo abordar la obra de un autor desde el uso de la palabra, el sentido del verso y la experiencia de la lectura. La anécdota biográfica del poeta pasa a segundo término, porque el propósito del ensayista dominicano es analizar la poesía desde el aspecto estético a través del simbolismo, pero con el conocimiento previo de la noción filosófica del panteísmo, de la corriente parnasiana y el romanticismo; en pocas palabras, plantea el proceso de transición del yo social y el yo poético manifestado en el poema.

La interpretación del ensayista se basa en entender a la poesía como una síntesis estética como el símbolo de la filosofía panteísta a partir de la perspectiva del poeta; es decir, establece la relación entre la individualidad y el panteísmo, manifestada en los versos de González Martínez.

Las lecturas que ha realizado el crítico se concretan a partir del mundo poético del poeta mexicano, porque el panteísmo lo percibe desde el pensamiento de Leibniz, que ha influido también en filosofía de Spinoza. El crítico propone así un método más objetivo sobre el sentido de esa experiencia poética entre el lector y la obra. Es una lectura crítica que desobedece los elementos tradicionales y retóricos de una escuela, porque se guía por entendimiento particular para comprender la obra artística como un símbolo del pensamiento filosófico del poeta mexicanos, cuya obra que va más allá de una corriente literaria, para develarnos el camino de la verdad de sí mismo. Con la poesía de González Martínez el crítico advierte el modo en que se ha formado como lector y estudioso de la poesía, adquiere un aprendizaje de manera autodidacta, pero reservado a los límites de interpretación de los versos del poeta.

“...El camino eres tú mismo”, escribe Henríquez Ureña al principio del ensayo, que sirve de epígrafe para luego ampliar su idea en el siguiente párrafo, que define la trayectoria poética de González Martínez:

Así la ruta espiritual de este poeta: parte de la múltiple visión de las cosas, de la riqueza de imágenes necesaria al hombre de arte y, camino adentro, llega a su filosofía de la vida universal. Su poesía adquiere doble carácter: de individualismo y de

panteísmo a la vez. Las mónadas de Leibniz penetran en el universo de Spinoza gracias al milagro de la síntesis estética⁴⁹⁴.

El propósito es realizar un viaje hacia ese mundo de las ideas, expresado a través de la palabra; se trata de interpretar el símbolo de la experiencia del poeta y la corriente filosófica del panteísmo.

La poesía de González Martínez tiene la posibilidad de abarcar la característica de un pensamiento único que ha persistido desde la creación de la humanidad y que va más allá del mundo real: se dirige hacia lo absoluto de las ideas panteístas, hacia una verdad poética. De ahí que la síntesis estética es el resultado de la reflexión filosófica del poeta, la creación del verso y la interpretación del lector.

Para Henríquez Ureña, la poesía de González Martínez continúa con la corriente romántica pero de manera más objetiva, estructurada con la forma clásica del verso, donde se oculta una verdad. Como dice Kant: “La forma artística debe ser final, sin parecerlo”⁴⁹⁵. Usa la técnica sin que el lector la logre apreciar; así, expresa su sentimiento de lo particular a lo universal; es decir, manifiesta su evolución creadora a través del tiempo; dice el ensayista:

Esta poesía de conceptos trascendentales y de emociones útiles es la última transformación del romanticismo: no sólo del romanticismo interior, que es de todo tiempo, sino también del romanticismo en cuanto a forma histórica⁴⁹⁶.

Así, el ensayista reconoce al poeta que se ha formado a través de la corriente parnasiana y se ha liberado de la norma:

Tras la tesis romántica que engendra la antítesis parnasiana, aparece, y aun dura, la síntesis: el simbolismo. Ni tanta violencia ni tanta imposibilidad. Todo cabe en la poesía; pero todo se trata por símbolos⁴⁹⁷.

Hay una evolución personal del poeta en torno también a esa evolución cultural, porque expresa sus ideas a favor del arte desde una visión particular; escribe poesía más allá del verso tradicional. Para el ensayista, el simbolismo ya se había manifestado desde la corriente romántica en América, que fue adquiriendo una evolución en el

⁴⁹⁴ Henríquez Ureña, “Enrique González Martínez”, en *op. cit.*, p. 283.

⁴⁹⁵ *Cfr.* Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 28

⁴⁹⁶ *Loc. cit.*

⁴⁹⁷ *Loc. cit.*

modernismo y una madurez poética, más abstracta y pura, en el postmodernismo, a través de González Martínez:

Nuestro modernismo, años atrás, sólo podía tomar del simbolismo francés elementos formales; poco a poco, sin advertirlo, hemos penetrado en su ambiente, hemos adoptado su actitud ante los problemas esenciales del arte. Hemos llegado, al fin, a la posición espiritual del simbolismo, acomodándonos al tono lírico que ha dado a la poesía francesa⁴⁹⁸.

En otro ensayo posterior, “La obra de Juan Ramón Jiménez” (1918), incluido en el libro *En la orilla. Mi España* (1922), Henríquez Ureña aborda el sentido dionisiaco, del canto andaluz y la personalidad del poeta en torno a su ambiente y origen. El ensayista comienza con la descripción de la obra del poeta español; observa en ella la verdad poética tras la apariencia del sentido del verso y la música, como elemento sonoro para conducir al lector hacia el estado de espiritualidad:

He aquí poesía para embriagarnos de ella. Para mecernos, abandonando la voluntad plenamente, en el vértigo suave de la claridad y la melodía infinitas; para ascender, luego, por la escala espiritual del éxtasis. Con lento y eficaz sortilegio su mar sonoro y su niebla fosforescente nos apartarán del mundo de las diarias apariencias, y sólo quedará, para nuestro espíritu absorto, la esencia pura de la luz y la música del mundo⁴⁹⁹.

Posteriormente, plantea la forma en que el poeta andaluz llega a esa perfección en la medida de que toma conciencia, objetivamente, de esa expresión desde el espacio de su escritura:

¿No es la embriaguez donde hallamos la piedra de toque para la suprema poesía lírica, como en el sentimiento de purificación para la tragedia? No basta la perfección, acuerdo necesario de elementos únicos: podemos concebir poesía perfecta, de perfección formal, de nobleza en los conceptos, sin el peculiar acento del canto; pero la obra del cantor, del poeta lírico, cuando la recorremos sin interrupción, debe darnos transporte y delirio⁵⁰⁰.

Finalmente, el ensayista dominicano concluye que así como el lector tiene dificultad para comprender el simbolismo de la poesía de Juan Ramón Jiménez, así el esfuerzo del poeta se ve sometido a los designios de los dioses; es decir, al mundo de la

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁹⁹ Henríquez Ureña, “La obra de Juan Ramón Jiménez”, en *Obra crítica...*, p. 219.

⁵⁰⁰ *Loc. cit.*

poesía y a sus elementos divinos, a los cuales se encuentra subordinado. La poesía no depende del hombre, el cual es su instrumento, porque gobierna dentro y fuera de la conciencia del poeta:

...en su peregrinación oiremos siempre la voz del canto inagotable y veremos la sinceridad del espíritu platónico que, después de haber conocido y expresado la magia y la hermosura del mundo, aspira más: aspira a revelarnos su visión del paraíso, el cielo de las ideas puras, y a hacer de la poesía, no sólo el verbo de las cosas bellas, sino la palabra eterna de las cosas divinas⁵⁰¹.

González Martínez y Juan Ramón Jiménez son dos poetas que aspiran a este mundo panteísta a la luz de la mirada del lector y al servicio de la palabra, que se crea a partir de la facultad del poeta y el poder de transmisión de la lectura con una visión a futuro.

“Alfonso Reyes”

De la extensa correspondencia sostenida entre los años de 1907 a 1923 con Henríquez Ureña procede este ensayo que abarca la primera etapa de formación de Alfonso Reyes como poeta, dramaturgo y ensayista; es decir, el texto describe la evolución literaria del escritor mexicano en torno a la transición genérica de su obra, entre el verso y la prosa.

El ensayo “Alfonso Reyes”, escrito en 1926 en Argentina, es una versión ampliada de “Genius Platonis” de 1907, pero además tiene otros elementos que ayudan a comprender la trayectoria literaria de Reyes desde la perspectiva de un maestro como Henríquez Ureña. Si en el primer ensayo, el crítico lo define como un poeta de temperamento platónico, sin que sus versos lleguen a la “vulgaridad”, en “Alfonso Reyes” lo caracteriza ya como un escritor que domina los diversos géneros literarios en una igualdad de valores. Es decir, lo considera como un humanista heredero del Ateneo de la Juventud.

Para Henríquez Ureña, Reyes es un ser humano que ha atravesado por una serie de circunstancias entre el porfirismo, la Revolución Mexicana y la postrevolución, lo que lo hace ver como un escritor de transición entre su manera de pensar y su forma de decir las cosas. En un principio, lo destaca como un poeta formado en la revista *Savia*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 224.

Moderna y la Sociedad de Conferencias, porque piensa que ha elevado el arte del verso a un nivel superior, a la manera de Nietzsche, ante la miseria y crisis de la sociedad:

La Revolución iba a llamar a todas las puertas y marcar en la frente a todos los hombres; Alfonso Reyes, uno de los primeros, vio su hogar patricio, en la cima de la montaña, desmantelado por el huracán que nacía: “¡Ay casa mía grande, casa única!”⁵⁰².

De esta manera, también interpreta la forma de decir del escritor mexicano. Los versos de Reyes transmiten esa experiencia de vida, por aquella circunstancia histórica, en símbolo: “El poeta ocultó su canción ante la tormenta. Canción es autobiografía; la suya iba toda en símbolo y cifra, y todavía tuvo empeño en esconderla. Después el guardarla se hizo hábito”⁵⁰³.

Henríquez Ureña vincula la transformación social que observa y vive el escritor mexicano, con el proceso evolutivo del género lírico al dramático:

Con los años, todo poeta lírico, cargado de vida contradictoria, de emociones complejas, tiende a poeta dramático. En Alfonso Reyes, el drama ha llegado: su obra central, donde ha concentrado la esencia de su vida y de su arte, es un poema trágico: *Ifigenia cruel*⁵⁰⁴.

Esta nueva forma del drama se origina en la formación humanística de Alfonso Reyes a través de la lectura que realizó de pensadores y helenistas de la cultura moderna; porque para Henríquez Ureña, Reyes incursionó en el drama con *Ifigenia cruel* debido también a la moda griega de los inicios del siglo XX; dice el ensayista dominicano:

Pero en los tiempos en que descubríamos el mundo Alfonso Reyes y sus amigos, Grecia estaba en apogeo: ¡nunca brilló mejor! Enterrada la Grecia de todos los clasicismos, hasta la de los parnasianos, había surgido otra, la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la severidad que nunca poseyó, inventando utopías, dando realidad en las obras del espíritu al sueño de perfección que en su embrionaria vida resultaba imposible⁵⁰⁵.

Así, el ensayista dominicano describe la trayectoria de Reyes desde una visión intelectual: señala el nuevo ambiente cultural y la nueva actitud de los jóvenes

⁵⁰² Henríquez Ureña, “Alfonso Reyes”, en *op. cit.*, p. 292.

⁵⁰³ *Loc. cit.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 293.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 294.

intelectuales, más activa y crítica ante la moda griega. Ubica al escritor mexicano bajo los modelos de la cultura grecolatina combativa:

Soplaba todavía el tiempo tempestuoso de Nietzsche: henchido del duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisiaco; en Alemania, la erudición prolífica se oreaba con las ingeniosas hipótesis de Wilamowitz; en los pueblos de lengua inglesa, el público se electrizaba con el sagrado temblor y el irresistible oleaje coral de las tragedias, tras Jane Harrison rejuvenecía con aceite de “evolución creadora” las viejas máquinas del mito y del rito; en Francia, mientras Víctor Bérard reconstruía con investigaciones pintorescas el mundo de la *Odisea*, Charles Maurras, peregrino apasionado, perseguía la transmigración de Atenas en Florencia⁵⁰⁶.

Así, Henríquez Ureña destaca la actitud rebelde de Reyes en su formación de la Escuela Nacional Preparatoria de México y su renuncia a ese programa positivista:

Alfonso Reyes fue uno de los rebeldes [del positivismo]: aceptó íntegramente, alegremente, toda la ciencia y toda su disciplina; rechazó la filosofía imperante y se echó a buscar en la rosa de los vientos hacia donde soplaba el espíritu⁵⁰⁷.

Asimismo ambos escritores compartieron el gusto por la literatura española ante la renuencia de los jóvenes laicos de su generación; como se ha visto en la incursión de Reyes en los estudios sobre Luis de Góngora y la Nueva España.

En suma, este ensayo representa los ideales humanos que se manifiestan a lo largo de la carrera cultural y literaria de Reyes; porque es un escritor en busca de la libertad ante el problema social, la crisis política de su tiempo y el retroceso cultural; sólo a través de la palabra él logra conciliar los valores antitéticos del bien y el mal, así como también diversos géneros de poesía, teatro, crítica y cuento desde su propia vivencia con el lenguaje.

Por otra parte, Henríquez Ureña ve en Reyes la antítesis de la desigualdad humana según Nietzsche. Si en “Don Juan Ruiz de Alarcón”, define al dramaturgo como un escritor aristócrata, que descartaba en su lenguaje epigramático toda lírica popular y del habla, en “Alfonso Reyes” nos permite ver la igualdad de valores estéticos y éticos en una sola obra desde la experiencia del poeta: todo lo que ve y escucha lo convierte en literatura.

⁵⁰⁶ *Loc. cit.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 296.

Como ensayista influido por la literatura inglesa, Reyes fue un escritor abierto hacia todo tipo de manifestación verbal, culta y popular, y a cualquier cultura anglosajona, francesa y española, lo que le permitió ser un ensayista libre de todo estancamiento intelectual; como opina Henríquez Ureña:

Pudo entre tales amigos, concebir, escribir, discutir la más imprevista literatura; adquirió, así, después de vencer la pesada herencia del ‘párrafo largo’, soltura extraordinaria; Antonio Caso [...] la definía como el poder de dar forma literaria a toda especie de “ocurrencias”. Sus ensayos convertían en certidumbre el dicho paradójico de Goethe: “La literatura es la sombra de la conversación”⁵⁰⁸.

Esa libertad de creación se vio templada por el ejercicio equilibrado de la intuición y fantasía, porque Reyes fue un escritor aficionado a la filosofía intuitiva, “resistió mejor que otros a la fascinación del irracionalismo. El impulso y el instinto, en él, llaman a la razón para que ordene, encauce y conduzca a término feliz”⁵⁰⁹.

El ensayo “Alfonso Reyes”, por lo tanto, es un hipertexto porque procede de la correspondencia sostenida entre Henríquez Ureña y el escritor mexicano, en los albores de la moda griega; también es el testimonio de un personaje, como Alfonso Reyes, y el Ateneo de la Juventud.

Otro panorama del verso y la prosa

Del capítulo “Dos apuntes argentinos”, Henríquez Ureña aborda la trayectoria intelectual de Héctor Ripa Alberdi en el ensayo “El amigo argentino” y una crítica a la antología de Julio Noé en el texto titulado “Poesía argentina contemporánea”; y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* cierra con el apartado de “Panorama de la otra América”, con el ensayo “Veinte años de literatura en los Estados Unidos”, en que destaca la evolución literaria de ese país entre 1907 y 1927 a partir de la lectura de autores como: Williams James, Georges Santayana, Edith Warthon y Henry Adams, escritores de la época de transición entre fines del siglo XIX y principios del XX; la nueva era comienza en 1910, cuando hay un mayor progreso en el periodismo estadounidense; se destacan a los más prominentes del ensayismo y crítica social desde una perspectiva nacionalista; sobre todo el ensayista dominicano habla de tres escritores que innovaron el género autobiográfico:

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, pp. 298-299.

Y de todas, la más original forma de crítica de la vida nacional es la autobiografía. El ejemplo vino de Henry Adams, cuya *Educación* plantea todas las antinomias de occidente. Tres libros autobiográficos son: el de Lewisohn, el de Kreymborg, el de Sherwood Anderson⁵¹⁰.

Finalmente, describe la evolución lírica de los poetas más auténticos que rebasan cualquier asunto prosaico y nacionalista. Señala a la revista *Poetry*, fundada en 1912 por Harriet Monroe, que permitió ver el florecimiento de jóvenes poetas que innovaron la poesía estadounidense. Destaca así al grupo que renovó la forma libre del verso: *Imagists*, “escuela internacional, cuyos maestros residen en Europa y en América”, como lo fue Ezra Pound, “activo, pendenciero, nutrido de diez literaturas (es buen traductor de versos españoles)”. Para Henríquez Ureña:

La afición del grupo al verso libre, al ritmo variable, que de ellos se ha extendido a poetas de otras tendencias, toma ejemplo en el simbolismo francés y se apoya en la tradición de Whitman. Su técnica, el *imagism*, trata de expresar sensaciones y sentimientos en imágenes rápidas y firmes, pero tejidas con elementos sutiles, a veces remotos. Alcanza su perfección en los cristalinos, diamantinos poemas de H.D. (iniciales con que firma Hilda Doolittle), en quien se advierte el estudio de artes antiguas, de la poesía breve de China y de la *Antología griega*. Cerca de los *Imagists* hay que situar a T. S. Eliot, cuya poesía concentrada aspira a la perfección clásica del Mediterráneo⁵¹¹.

De esta manera abarca su visión de los poetas de la costa Atlántica, del interior y del sur, y de Nueva Inglaterra, personificado en Edwin Arlington Robinson y Robert Frost. Finalmente, concluye Henríquez Ureña:

Pero el alma de los Estados Unidos, la salvación espiritual, encarna en hombres como sus poetas mayores. Sandburg, Masters, Lindsay, Frost, Robinson, como sus novelistas mejores, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson; hombres que se niegan al reposo, a la cómoda aquiescencia, y van, con su vida de fe, de esfuerzo, hasta de pobreza sencilla entre tanta prosperidad ciega, con su prédica y su arte, labrando piedras para la casa de la luz”⁵¹².

Así, Henríquez Ureña conserva la mirada arielista de identificar a una nación con la literatura, el alma de los poetas y la salvación espiritual de un país, que se produce a través de la conciencia crítica de sus mejores escritores.

⁵¹⁰ Henríquez Ureña, “Veinte años de literatura en Estados Unidos”, en *op. cit.*, p. 316.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 321.

⁵¹² *Ibid.*, pp. 322-323.

La esencia de la verdad

En el ensayo “Don Ramón del Valle Inclán” (1936), Henríquez Ureña lleva a cabo la estrategia de distinguir a un escritor que creció en el modernismo y se liberó del estilo preciosista para revelarnos la verdad de la circunstancia socio-política de su momento; pero la evolución literaria del creador del esperpento se caracteriza por haber vivido también en tierras americanas; de allí extrajo la experiencia cultural y la crisis que se vivía entonces durante la transición del siglo XIX y XX; ya que su primera visita a México fue en 1892, cuando don Porfirio Díaz era presidente de ese país; y la segunda, ya posterior a la Revolución Mexicana, cuando estaba en el poder Álvaro Obregón.

La literatura del novelista español asciende porque ha vivido, también, en un espacio americano, de donde extrajo el ambiente campirano, el lenguaje satírico y mordaz, que sirvieron de base para su novela *Tirano Banderas*.

De esta manera, Henríquez Ureña señala la semejanza que hay entre Valle-Inclán, nacido en 1866, con los cronistas que vivieron su juventud durante la conquista de México; así, muestra la idea de que el lenguaje español, entonces, vivía en una esclavitud de expresión formal y retórica; a través de la palabra del escritor español la literatura hispanoamericana se liberó del molde artificioso del modernismo para alcanzar la esencia del lenguaje más allá de la apariencia, la moda y la caricatura. Así, Henríquez Ureña explica el concepto de verdad en el arte por medio de la figura de Valle-Inclán:

Don Ramón del Valle-Inclán fue amigo de América porque vivió en su América íntimamente. La vivió íntimamente en la edad en que íntimamente se penetra en las cosas vitales: en la juventud temprana⁵¹³.

En esta prosa se observa el afán de revelar la verdad de la personalidad del escritor español desde el sentimiento americano, de modo arielista. Valle-Inclán ha conocido y captado la esencia del lenguaje americano desde su intimidad y no en su visión folklórica.

En este ensayo, Henríquez Ureña recupera esta tradición de ver al escritor según la perspectiva americana; describe la evolución literaria de Valle Inclán, lo caracteriza como un renovador de la prosa española. Si en la etapa del porfirismo el escritor español

⁵¹³ Henríquez Ureña, “Don Ramón del Valle-Inclán” (1936), en *Obra crítica...*, p. 683.

supo reconocer ese mundo dictatorial y un pueblo “arcaico, incomunicado, dolorido”, en su segunda visita a México, en palabras del ensayista dominicano:

Valle-Inclán sintió el gozo de la renovación como el más revolucionario de los mexicanos. Hizo tres disertaciones [...] sobre su concepción del porvenir humano y terminó profetizando que “bajo el nuevo arco de justicia todos nos salvaremos”⁵¹⁴.

Así, Henríquez Ureña plantea la independencia de la literatura hispanoamericana respecto a la española, pero desde el punto de vista de un escritor ibérico; existe la misión del español que se independiza de su país de origen para reconocer la independencia americana y abogar por una justicia más verdadera, dentro de un mismo territorio hispano. Es una forma de reconocer cristianamente a los americanos más allá del contexto español a través de su lengua y su imaginación: hay una voluntad de valorar la igualdad de razas y clases sociales en América Latina, donde se anhela aplicar la justicia. Al hablar de Valle-Inclán, el ensayista dominicano dice:

Entre los encomenderos de hoy incluía tanto criollos como españoles. Su dureza de revolucionario lo hacía intransigente con los españoles de América. Como Las Casas, como Mina, se sentía capaz de pelear contra los suyos en defensa de la justicia⁵¹⁵.

Porque en *Tirano Banderas* aparecen ya los procedimientos que irá creando en su posteriores novelas y tragicomedias del periodo de *La guerra carlista*. De ahí que también Henríquez Ureña aplique su conocimiento filológico al reconocer el lenguaje de la obra del escritor español:

El dialecto de sus personajes populares no es local: es sintético, urdimbre de Castilla y trama de León, matiz de hilos de Asturias, o de Aragón, o de Andalucía. Y los lugares no son lugares: el escenario es España, la España tota [...] En sus conversaciones, Valle-Inclán decía: “Hay que buscar al gaditano en su esencia”⁵¹⁶,

El crítico es un especialista en el lenguaje, en la manera de captar las palabras dentro de un contexto, de una época y un lugar, pero con la facultad de valorar los elementos literarios que hacen universal una obra escrita. Henríquez Ureña ubica a Valle-Inclán dentro del contexto modernista y lo identifica como un rebelde que elude

⁵¹⁴ *Loc. cit.*

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 684.

⁵¹⁶ *Ibid.*, pp. 684-685.

el exotismo y el falso realismo, como se aprecia en las *Sonatas* –producto de su primera estancia en México:

Pero en aquel refinamiento artificial había protesta contra el realismo prosaico, con restos de romanticismo casero, de la época de la Restauración. La señal de protesta la dio Rubén, llevando a España nuestra revolución de América (Rubén otro lazo con nuestro mundo...) ⁵¹⁷.

Enseguida manifiesta este ideal de la actitud del escritor como un visionario activo y pensador entusiasta más allá de la contemplación cortesana: lo representa como un conquistador de fines del siglo XIX, porque fue capaz de tomar conciencia de la realidad de las letras, del contexto imaginario del modernismo, pero que se adelantó a muchos escritores de su generación para aplicar todo su conocimiento alquímico en la recreación de personajes; dice el ensayista:

Con los años, Valle-Inclán se alejó de las modas versallescas. Tenía naturaleza bravía de conquistador, no de cortesano [...] Pero conquistador como Bernal Díaz capaz de romper los hierros con que se marca a los indios. La literatura era sólo uno de sus caminos posibles. La adopta definitivamente después de su mutilación... ⁵¹⁸

Henríquez Ureña no deja de lado el contexto en que se desarrolla el mundo de las ideas en el territorio español, ya que plantea la idea del carlismo a partir de la tradición literaria y política de Valle Inclán, por lo que cita una frase de Benito Pérez Galdós:

...el carlismo habría representado el regreso a la tradición española genuina, a la medieval, sin influencia de Austrias ni de Borbones. De ahí habría resultado cómodo el paso hacia nuevas normas de justicia social ⁵¹⁹.

Más adelante, el ensayista explica cómo Valle Inclán mostraba esta actitud nietzscheana y solitaria ante ese sistema monárquico: “Valle Inclán contestaba sobre su relación con los carlistas: ‘Es que hay dos clases de carlistas: los otros y yo. A los otros ni los miro ni los trato’.” ⁵²⁰

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 685.

⁵¹⁸ *Ibid.*, pp. 685-686.

⁵¹⁹ *Ibid.*, 684.

⁵²⁰ *Loc. cit.*

Valle-Inclán pertenece a esta tradición de revolucionarios intelectuales que luchan por la independencia de un país a través de la literatura y rescata del lenguaje americano su verdadera esencia.

El escritor español no se limita a observar la realidad para imitarla sino que desde su punto de vista retrata el alma de los personajes de su mundo interior y de cómo da plasticidad a esa representación interna a partir de un estilo esperpéntico. Esto lo hace universal, ya que imitar la realidad a través del arte no es sino una perspectiva psicológica y visual del escritor.

Valle Inclán es un revolucionario en su etapa modernista puesto que se aleja del mundo de las hadas, de la fantasía, para liberar la esencia de las cosas, recuperando así lo clásico y lo cristiano; manifiesta un sincretismo porque su fe cristiana y búdica se apoya en la estructura clásica. Así como definía la cultura hindú y helénica de Rubén Darío, Henríquez Ureña percibe al novelista español:

Su estética, clara y profunda, concebida y expresada con exactitud exquisita en *La Lámpara maravillosa*, aconseja anular las horas. Las horas son el símbolo de la mutación. Ya hay que anular la mutación, la variación, la dispersión. Su estética busca los arquetipos: estética de las normas clásicas, que él enlaza metafísicamente con el quietismo místico. Así se levanta, ascendiendo sobre las rocas de mármol de Grecia, hasta contemplar las cimas de la mística cristiana y de la mística búdica⁵²¹.

De una manera metonímica, el ensayista identifica el estilo de Valle-Inclán: “Deja las sedas y busca el hierro”, hasta que lo presenta más allá de la representación de la realidad a través de su obra:

Fija su atención en la locura humana; cada pueblo se revela, mejor que en otra cosa, en sus maneras de locura. Crea esos desfiles goyescos que bautiza con el nombre de ‘esperpentos’. Y en *El ruedo Ibérico* cuenta la historia de la insensatez hecha gobierno⁵²².

Concluye con el retrato del escritor en sociedad, creando a sí mismo un personaje literario, puesto que al interés de la cultura brahmánica, alquimista y teológica se aúna la fábula originada por su contradictoria personalidad y aspecto físico:

⁵²¹ *Ibid.*, p. 685

⁵²² *Ibid.*, p. 686.

Pude observar que Valle Inclán nunca decía mentira sobre nadie, ni menos contra nadie. Sólo su persona podía ser pretexto para la fábula: era una manera, otra manera, de creación⁵²³.

En este ensayo, Henríquez Ureña atraviesa por varios campos de la filosofía y la literatura. Como lo estudiaría en la poesía de González Martínez, no se limita a la anécdota o fábula que se ha creado alrededor del personaje, sino capta la manifestación literaria, donde se reconocen los valores para definir una época y la circunstancia de los personajes; valora la evolución del escritor español entre una corriente y otra; en este caso, del modernismo y posmodernismo.

“El maestro de Cuba”

En “Plácido”, Hostos asevera que cuando el ambiente socio-político es mucho más triste aparece la poesía más genuina. Es una idea romántica que inspira al propio Henríquez Ureña en reconocer la historia de una nación desde el sentir de un artista o pensador filosófico. Pero lo que hace verdadero a una obra de arte es la evolución del artista, porque una obra literaria debiera aportar un valor sobre el bien de la sociedad, independientemente de la crisis social que se está viviendo.

En el ensayo “El maestro de Cuba” (1936), el ensayista dominicano aborda este problema de la expresión poética de América según la circunstancia en que se halla:

El pueblo cubano posee don de alegría y forma excepción en medio de la “tristeza de América”, lugar común de propios y extraños. En Cuba se habla de la tristeza cubana; se citan como pruebas la música –a veces lenta y lánguida, pero no dolorosa. Y la poesía: ¿pero dónde es alegre la poesía?⁵²⁴

Para Henríquez Ureña, el pueblo cubano -que ha padecido una serie de guerras civiles en búsqueda de su independencia-, es un modelo a seguir porque ha evolucionado como una representación trágica del drama griego, en que los acontecimientos civiles terminan en una fatalidad pero con un propósito de bien moral; como las tragedias de Esquilo, que tienen un desenlace glorioso y humano, como *Las Euménides* o *Las Fenicias*. Esta característica distingue también a los dramas sociales de Hispanoamérica, como dice Henríquez Ureña:

Y el don de alegría vence todas las crisis: ningún pueblo de América ha sufrido como Cuba en sus dos guerras de

⁵²³ *Ibid.*, p. 687.

⁵²⁴ Henríquez Ureña, “El maestro de Cuba”, en *op. cit.*, p. 683.

independencia, pero de ellas ha sabido siempre con ímpetu nuevo. No es frívolo el pueblo que en América ha dado más horas y más vidas por la libertad, en su rebeldía de ochenta años⁵²⁵.

Así, la rebeldía se produce cuando un intelectual piensa de una manera escéptica dentro de un ambiente alegre. De esta forma, el ensayista dominicano se acerca a la personalidad de Enrique José Varona (1849-1933) con una visión global de la historia que lo antecede; porque lo observa desde esa cultura colonial y positivista que educó a intelectuales de manera muy racional en protesta contra el colonialismo español. El ensayista dominicano define la circunstancia de América que ha vivido en dos polos opuestos dentro de la inteligencia: la razón y el sentimiento, ya que el hombre extremadamente racional se ha desligado de la sociedad.

Henríquez Ureña aboga por una igualdad de valores mediante la comprensión de la personalidad de Varona, lo retrata desde su propia individualidad rebelde respecto a la situación socio-política que vive Cuba:

En sus primeros años de actividad, después de la iniciación juvenil en la literatura [Varona] se encaminó hacia la filosofía [...] Y la innovación filosófica era forma de rebeldía [...] Sus primeros cursos eran positivistas; después se fue alejando del positivismo. Fue un escéptico pragmático. Véase “Mi escepticismo”. Sus reflexiones escépticas se resuelven “en censura de actos individuales [...] y en la declaración del perpetuo conflicto entre lo real y lo racional” [...], pretendemos reducir al hombre a esquemas intelectuales simples, sin atender a las fuerzas que en él proceden de fuentes distintas de la razón⁵²⁶.

Sobre esta voluntad de reflexionar, Henríquez Ureña sintetiza lo que es el propósito del intelectual del siglo XX: “El escéptico en filosofía resultaba civilizador lleno de decisión”⁵²⁷.

La visión del intelectual debiera dirigirse a la identidad moral del hombre ante la historia del pasado. La inteligencia americana se realiza con el tiempo individual de la razón y la transformación de los medios con los cuales el intelectual expresa sus ideas acorde al presente de la historia. En conclusión, Henríquez Ureña aplica su conocimiento del pragmatismo para concebir la voluntad del hombre acorde a la

⁵²⁵ *Loc. cit.*

⁵²⁶ *Ibid.*, pp. 689-690.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 690.

realidad y a la visión particular ante la historia. Los medios procuran formar esa inteligencia hacia la comunidad, sin abandonar la expresión sincera y humana del hombre americano.

Es probable que Alfonso Reyes haya retomado esta idea para escribir su ensayo “Nueva inteligencia americana”, publicado en la revista *Sur*, de Buenos Aires, en 1936, también; porque plantea, con una visión teatral, las distintas etapas de la historia de América Latina, que han sido interrumpidas por los distintos acontecimientos políticos desde la conquista española. En este escenario se representa el coro, que constituye toda la población americana, constituida por una mezcla de razas y una diversidad cultural de cada región que conserva aún sus raíces autóctonas. De esta manera la inteligencia es el personaje que actúa en este mundo social y complejo. El intelectual, con estos tropiezos de la historia y del contacto con la realidad, habrá de realizar un doble esfuerzo para ejercer su servicio público y deber civilizador, y de esta manera mantener el equilibrio mental para comprender esa realidad que está viviendo y aplicar su trabajo intelectual a las condiciones socio-culturales que requiere la misma civilización⁵²⁸.

⁵²⁸ Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, en *Última tula. Tentativas y orientaciones. No hay tal lugar*. México, FCE, 1960 (Letras mexicanas, Obras completas de Alfonso Reyes, XI), pp. 82-90.

Capítulo VI

El crítico literario en Hispanoamérica

En la actualidad suelen distinguirse diversas perspectivas para interpretar algún texto narrativo o lírico. Henríquez Ureña, en cambio, tiene una visión más global y objetiva sobre el asunto de los géneros literarios. Su punto de vista se basa en analizar una obra literaria desde la sustancia misma de la escritura sin delimitar su modo de juzgar entre poesía y prosa. Su mirada se focaliza en la personalidad del escritor y el estilo de la época. Al abordar la obra de Sor Juana Inés de la Cruz o de los poetas románticos ingleses, por ejemplo, el crítico considera la importancia de la expresión lírica del verso y la evolución de la prosa respecto a los fenómenos sociales que repercuten en la conciencia del creador ante un determinado auditorio. Es decir, observa cómo el escritor aborda la poesía y la prosa en determinada situación comunicativa y de qué manera manifiesta esos valores constitutivos de una época. Lo que evalúa es la capacidad de expresar la sustancia de la obra a través de la palabra. Para Henríquez Ureña:

El problema de definir la poesía –significación espiritual- queda intacto después de definir el verso, fenómeno del orden de los sonidos. Si al verso alcanzamos a encerrarlo dentro del círculo de la noción mínima, es porque existe como entidad sonora en todas las lenguas, y despojado de sus variaciones persiste como unidad rítmica que se desarrolla en series. Pero queda el otro problema adyacente, el de los límites entre la prosa y el verso. Y este problema, que muchos pretenden resolver con el tajo brusco entre las dos formas, sólo admite una solución: la separación entre el verso y la prosa no es absoluta: del verso a la prosa hay grados, escalones, etapas descendentes⁵²⁹.

Existió un proceso de derivación de la poesía a la prosa según el entendimiento de los primeros escritores de lengua castellana, conservando la idea y sustancia de la crónica o poesía lírica. De esta manera, se descarta la idea de que la prosa surgió como parte de la conversación o del habla. La prosa, como la poesía, también manifiesta otro estilo ideal creado por el propio escritor, puesto que en sus inicios se trataba de imitar el ritmo y las imágenes poéticas; como el mismo crítico dominicano afirma:

⁵²⁹ Henríquez Ureña, “En busca del verso puro”, en *Ensayos...*, p. 171.

La historia no deja dudas: la prosa no nace como mera proyección del lenguaje hablado: se crea como derivación y a ejemplo del verso. Nuestro período, en los discursos, es una imitación de la estrofa. El orador clásico se sentía cercano al poeta, al punto de hacer acompañar su declamación con música de flautas⁵³⁰.

El crítico literario se remite a la evolución histórica de la prosa considerándola como parte de un estilo poético debido a la imitación de los oradores e historiadores que prosificaban las obras épicas para comentar la historia, durante los comienzos de la prosa castellana, desde la *Crónica general* de Alfonso X el Sabio:

...los autores prosifican para convertirlos en historia, los poemas épicos, y en la prosificación dejan rastros de verso; pero en ocasiones trabajan al revés: versifican a medias la prosa que les sirve de fuente⁵³¹.

En los autores que analiza, Henríquez Ureña concibe esta idea de la prosificación y la organización en que se manifiesta el mensaje, con el propósito de ver cómo evoluciona la prosa para tratar asuntos abstractos y temas de conversación, alejándose más de la calidad poética. Dice Henríquez Ureña:

En Occidente, la prosa se nos revela en su desenvolvimiento gradual a través de la historia desde el dibujo incipiente en que apenas se separa del verso hasta las más complejas arquitecturas. Una de sus formas avanzadas es la exposición sistemática de ideas abstractas. Pero su última conquista es la copia exacta de la conversación real: justamente la más difícil hazaña ha sido parecerse a aquello con que torpemente se la confunde. En español, por ejemplo, salvo antecedentes excepcionales como el de Moratín, el lenguaje de la conversación sólo ha penetrado en el teatro con nuestro siglo, y no por cierto con Benavente, cuyo diálogo estuvo cargado de artificio durante largo tiempo. Hay tipos de prosa como hay tipos de versificación, y en general se alejan del verso en la medida en que los asuntos se alejan de la calidad poética⁵³².

Enseguida veremos el análisis del punto de vista de Henríquez Ureña para definir la personalidad de un determinado escritor que trasciende según el uso del lenguaje. Así como ha habido una evolución en la prosa también lo hay en estilo de pensar.

⁵³⁰ *Loc. cit.*

⁵³¹ *Ibid.*, p. 172.

⁵³² *Loc. cit.*

La prosa castellana

La literatura es la mejor vía para el buen hábito de la lectura. Acercar a los jóvenes las obras esenciales es la primera tarea del maestro, con la finalidad de formar la mente y la conducta de la juventud. La literatura tiene la virtud de convertir al lector en un pensador crítico e independiente entre la comunidad social que lo circunda, pero con una visión idealista de la verdad. En “Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común” (1930), el ensayista dominicano afirma:

El hábito y el amor a la lectura literaria forman la mejor llave que podemos entregar al niño para abrirle el mundo de la cultura universal. No es que la cultura haya de ser principalmente literaria; lejos de eso: la cultura verdadera requiere la solidez de cimientos y armazón que sólo la ciencia da. Pero el hábito de leer difícilmente se adquiere en libros que no sean de literatura⁵³³.

La trayectoria del escritor dominicano ha recorrido el camino de la lectura literaria de autores clásicos y modernos, pero en el contexto de la educación positivista y científica. Su aspiración era difundir la literatura y combatir esa doctrina que había restringido el pensamiento libre de la juventud. En la medida en que se hacía un lector y espectador de teatro y ópera, Henríquez Ureña fue adquiriendo oficio como escritor y crítico literario, con base en su propia erudición ya edificada desde el seno familiar con su educación doméstica, y con los libros que influyeron en su forma de pensar.

Uno de ellos fue el *Ariel* de Rodó, porque el libro mostraba un mundo cultural muy vasto, desde la concepción filosófica de los griegos hasta el pensamiento moderno después de Kant. Había renovado la expresión de la prosa castellana desde la voz interior del ensayista uruguayo, lo que permitía una manifestación sincera de la palabra y el uso de la persuasión para poder dirigirse a la juventud latinoamericana. El ensayo asimismo tendría su propia manifestación original al abordar cuestiones literarias, filosóficas y culturales de Occidente. Henríquez Ureña había comprendido la utilidad de este género como una forma de expresar la condición humana desde la lengua española.

La palabra, como la idea misma, será el medio propicio para que la juventud adquiera conocimiento no sólo de la ciencia, sino también de sí misma a través de la literatura. Porque la lengua moderna requiere de otra expresión más auténtica, libre y accesible al entendimiento humano. La retórica y el estilo artificial y formal no permiten

⁵³³ Henríquez Ureña, “Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común”, en *Obra crítica...*, p. 666.

encontrar un estilo original en el habla y la escritura. Pocos escritores han sabido hasta entonces encontrar su expresión propia en el ensayo. Dice Henríquez Ureña:

El estilo nuevo [después de los prosistas del XIX (Varona, Galván, Justo Sierra) -el estilo que deja de ser el *hombre* para ser más definidamente su intelectualidad, aislada de su personalidad en cuanto ésta sea obstáculo para la justicia y la pureza de la expresión- ha florecido en tres autores americanos: Díaz Rodríguez, César Zumeta y Rodó. De los tres, éste es el más completo: su prosa es la transfiguración del castellano, que abandonando los extremos de lo rastrero y lo pomposo, alcanza un justo medio y se hace espiritual, sutil, dócil a las más diversas modalidades, como el francés de Anatole France o el inglés de Walter Pater o el italiano de D'Annunzio⁵³⁴.

El punto de vista de Henríquez Ureña obtiene una amplia visión de lo moderno; compara la actitud del ensayista uruguayo con el modelo de tres genios de la cultura occidental del momento: France, Pater y D'Annunzio. La lengua castellana se ha conformado con el tiempo de la civilización europea; evoluciona con el uso del lenguaje, con las ideas que se debaten en Hispanoamérica y en el mundo occidental. Su independencia estriba en la individualidad del escritor que tiene la voluntad de integrar los elementos tradicionales del idioma con la perspectiva de cambiar la actitud del lector hacia un mejor porvenir. El idioma español arrastra así toda una historia del pensamiento moderno sin vivir aislado del tiempo presente desde donde se mira hacia un futuro próspero a través del conocimiento del pasado.

Henríquez Ureña había nacido en una época en que el rumbo de la lengua española estaba aún indefinido por la lucha de identidad política en Hispanoamérica. ¿Cuál era la mejor forma de escribir en castellano? ¿A la manera tradicional o moderna? Se planteaba si la base del idioma era la retórica de los libros clásicos o el localismo o el estilo coloquial que identificaba a los pueblos americanos. Ante el colonialismo español, la lengua había desarrollado una evolución a partir del uso del lenguaje que se generaba en la manifestación cultural de los pueblos mestizos, en la fusión de la raza amerindia y española. No solamente en el sentido étnico de la palabra sino en lo cultural. Porque al uso del lenguaje viene aunada la facultad de la memoria. A través de la escritura se conserva el pensamiento y la personalidad del hablante. En ella se reconoce la manera en que se expresa al mundo, lo que percibe de la realidad y de la tradición histórica. Si en la época del porfirismo existía un inmovilismo político, se

⁵³⁴ Henríquez Ureña, "Ariel", en *Obra crítica...*, p. 24.

tenía la idea de que el pueblo habría tenido un escape con su lenguaje y sus manifestaciones culturales. Para Henríquez Ureña:

Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Funda el pensamiento libre y la investigación sistemática. Como no tiene la aquiescencia fácil de los orientales, no sustituye el dogma de ayer con el dogma predicado de hoy: todas las doctrinas se someten a examen, y de su perpetua sucesión brota, no la filosofía ni la ciencia, que ciertamente existieron antes, pero sí la evolución filosófica y científica, no suspendida desde entonces en la civilización europea⁵³⁵.

Henríquez Ureña reconocía así la influencia de la cultura occidental en la formación de la lengua española, la forma espiritual que manifestaba el hablante americano desde su lugar de origen para relacionarse con la sociedad y superar su modo de vida. Lo había canalizado desde la historia comparada de los imperios germano, inglés y estadounidense del siglo XIX sobre la hispanoamericana, que hallaba su propia expresión bajo el influjo occidental. La cultura grecolatina ha conservado los valores ideales de progreso y civilización dentro del estilo de vida del Renacimiento y del contexto hispanoamericano. Los pensadores políticos y ensayistas continuaban con esta tradición humanística con el afán de reformar la educación y la conducta moral del latinoamericano. Para Henríquez Ureña:

Cultura fundada en la tradición clásica no puede amar la estrechez. Al amor de Grecia y Roma hubo de sumarse el de las antiguas letras castellanas: su culto, poco después reanimado, es hoy el más fecundo entre nuestros estudios de erudición; y sin perder el lazo tradicional con la cultura francesa, ha comenzado lentamente a difundirse la afición a otras literaturas, sobre todo la de Inglaterra y la de Italia. Nos falta todavía estimular el acercamiento [...] a la inagotable fuente de la cultura alemana, gran maestra de la síntesis histórica y de la investigación, cuando no enseña, con ejemplo vivo, como en Lessing o en Goethe [...] el perfecto equilibrio de todas las corrientes intelectuales⁵³⁶.

En este párrafo observamos la voluntad del ensayista dominicano de realizar una síntesis histórica de modo sistemático, a la manera alemana; destaca la importancia de la cultura grecolatina a través de los tiempos y medios que han ayudado a difundirla. De ahí que la cultura hispanoamericana no debe negar este antecedente histórico y

⁵³⁵ Henríquez Ureña, “La cultura de las humanidades”, en *Obra crítica...*, p. 599.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 598.

tradicional, ya que nos comunicamos con este idioma español y con el pensamiento clásico y occidental.

En “Hernán Pérez de Oliva” se presenta la hipótesis de que el castellano fue la mejor amalgama para que se difundiese la cultura occidental y se diese belleza y estilo a la cultura española. Hubo un sincretismo religioso, cultural e idiomático a partir de la recepción de la literatura grecolatina por los eruditos españoles. De ahí que durante el imperio de Carlos V hubo un mayor movimiento intelectual y artístico, un engrandecimiento de su empresa política y cultural, alrededor del Renacimiento. El escritor dominicano habla sobre el valor del imperio español:

El REINADO (*sic*) del emperador es el período en que mejor se acerca España al espíritu del Renacimiento. Lenta en su desarrollo intelectual y artístico si se le compara con Italia, no tan honda como los pueblos germánicos en la inquietud revolucionaria de la conciencia religiosa, la España de Carlos V supera a toda otra nación por la multitud y la osadía de sus empresas y pone el énfasis en la nota de aventura que caracteriza el espíritu de la época⁵³⁷.

Como si fuese una imagen del *Quijote*, el Renacimiento de la cultura española fue la síntesis de una época de armas y de letras que permitió ampliar el horizonte de las humanidades y de la conquista de América: “La España de Carlos V era a la vez centro de expediciones guerreras y campo de germinación intelectual”⁵³⁸. De este modo hubo una renovación en la literatura y las ciencias, nuevas aportaciones a la norma lingüística y a la filosofía moderna, con la herencia medieval de los Reyes Católicos. Así, cada época se manifiesta a través de la palabra como una síntesis de ese espíritu humanista, puesto que Henríquez Ureña consideraba que hubo una transformación en la prosa castellana, con la *Celestina* como “piedra angular”. Por otro lado, agrega el escritor dominicano:

El estudio del pensamiento y arte clásicos, a la vez que de los textos bíblicos y de la patrística, apasionó a los hombres de la universidad; la influencia de Erasmo y las luchas del Vaticano, no sólo con las nacientes iglesias protestantes, sino también con Carlos V, agitaron la conciencia religiosa; floreció el pensamiento independiente; cobró auge la lingüística nacional; y, mientras se consolidaba el vasto edificio de la prosa, se renovaron por entero las formas de la poesía⁵³⁹.

⁵³⁷ Henríquez Ureña, “Hernán Pérez de Ayala”, en *Obra crítica...*, p. 475.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 476.

⁵³⁹ *Loc. cit.*

El reconocimiento de una época se halla en la conciencia del escritor que muestra el carácter y la personalidad de su pensamiento a través de la palabra. Hay una voluntad del pensador que se asocia con el contexto de su época, pero esta voluntad va más allá del interés convencional de los valores sociales en búsqueda del pasado que le permita mejor comunicar sus ideas. En torno al imperio español, Hernán Pérez de Oliva tuvo la osadía de educar su pensamiento bajo el influjo de los clásicos y el teatro griego. Sobrevaloró a los creadores de la literatura helénica y a Platón por encima de los oradores romanos:

El Maestro Oliva no rompe con la tradición medieval; pero ya recibe el influjo de las nuevas corrientes de cultura: recomienda alternar la lectura de los escolásticos con la de los escritores clásicos, los autores que llamaban elegantes⁵⁴⁰.

La literatura es el medio ideal para conocer diversos mundos y conciliar las ideas de cada corriente y época, pero siempre con la perspectiva de educar el pensamiento y la conducta para un bien común. Si en Hispanoamérica la religión católica se ha sostenido mediante la fe del pueblo, así la cultura griega ha sobrevivido tras esa misma creencia religiosa transvasada por los evangelizadores que han utilizado el lenguaje y el pensamiento helénico para construir un universo metafísico y doctrinal. Así lo comprende Henríquez Ureña:

El pueblo griego introduce en el mundo la inquietud del progreso. Cuando descubre que el hombre puede individualmente ser mejor de lo que es y socialmente vivir mejor de como vive, no descansa para averiguar el secreto de toda mejora, de toda perfección.⁵⁴¹

Pero a diferencia de la doctrina católica, la cultura griega tuvo el poder de convencimiento para crear un método y una técnica que permitiese sostener esa creencia pagana a través de los siglos, pese al poder eclesiástico. De la aptitud crítica del pueblo griego, “nace el dominio del método, de la técnica científica y filosófica”. Por ello es que en la obra de todo escritor debe aparecer este pensamiento, el entusiasmo y la fe en sí mismo pero con el rigor metódico para fundamentar sus ideas:

El griego no negó la importancia de la intuición mística, del delirio..., pero a sus ojos la vida superior no debía ser el perpetuo éxtasis o la locura profética, sino que había de alcanzarse por la sofrosine. Dionisos inspiraría verdades

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 480.

⁵⁴¹ Henríquez Ureña, “La cultura de las humanidades”, en *op. cit.*, p. 599.

supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos”⁵⁴².

El pensamiento de Henríquez Ureña sobre las humanidades se ha desarrollado a través de la lectura de los pensadores modernos que han manifestado esta fe en la cultura pagana; además de que este pensamiento sea una enseñanza intelectual y un placer estético, también es, como lo afirma Matthew Arnold, “fuente de disciplina moral”. Coincide a la vez con Renan sobre la vigencia eterna de esta cultura:

La Edad Media, tan profunda, tan original, tan poética en el vuelo de su entusiasmo religioso, no es un punto de cultura intelectual, sino largo tanteo para volver a la gran escuela del pensamiento noble, es decir, a la antigüedad. El Renacimiento no es sino el retorno a la verdadera tradición de la humanidad civilizada⁵⁴³.

La palabra Renacimiento es utilizada por el escritor dominicano con el propósito también de volver a crear la educación moral en los escritores del siglo XX. Era necesario que Hispanoamérica asimilase la cultura occidental y el pensamiento griego con la educación. Desde el siglo XIX, Alemania había permitido la nueva visión sobre las humanidades, fortaleciendo así la enseñanza de la literatura y el método filosófico:

...de Alemania salieron los métodos que renovaron la erudición española, después de dos centurias de labor difícil e incoherente, cuando las introdujo el venerable don Manuel Milá y Fontanals, para que luego los propagaran Don Marcelino Menéndez y Pelayo y su brillante escuela⁵⁴⁴.

El modo del pensar de Henríquez Ureña se fundamenta en la forma de leer a los clásicos: a los creadores y filósofos griegos, a los pensadores de la cultura moderna que han conciliado esa cultura pagana y han sabido delimitar la creación y la filosofía, y la nueva forma de comprender la literatura hispanoamericana desde una visión crítica a partir del modelo del Renacimiento español, donde la prosa había permitido crear las mejores obras de literatura de Siglo de Oro. Era indispensable que los escritores se educasen bajo los preceptos clásicos y manifestar así una renovación en la prosa.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 600.

⁵⁴³ *Loc. cit.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 603.

El crítico y maestro

La nueva figura del escritor debe tener una visión erudita de la realidad y de la cultura histórica, no sólo comprometerse con su oficio para transmitir ideas a través de su escritura sino conocer un mundo pagano para reconstruir el jardín interior de su personalidad y superar el estado anímico de su conducta hacia un bien. Dice el ensayista dominicano que “la erudición es el instrumento previo de la crítica, es el conocimiento exacto de las obras y de la historia literaria”⁵⁴⁵.

De esta manera asociaba el Renacimiento español con la cultura del siglo XIX, porque habría de rescatar al escritor como creador e intelectual a la vez, pues este oficio no tenía un privilegio social sino el compromiso de saber cómo decir la verdad de las cosas, saber expresarse a través del arte que era el medio más propicio al entendimiento humano.

Otra razón de este afán de comparar épocas tan distantes, es que el escritor del siglo XIX se habría dedicado al servicio militar y a la política entre otros oficios, como el magisterio, para instruir al pueblo latinoamericano. Había pocas instituciones para llevar a cabo un proyecto educativo y así crear un orden social después de haber conseguido la independencia política. Además, incursionaban en la literatura sin definir un estilo determinado, al igual que Cervantes, Quevedo o Lope de Vega, que escribían tanto en prosa como en poesía. De ahí que el ensayo sea un medio de expresión tanto ideológica como creativa, pues se reflexionaba sobre la realidad de una nación a partir de los motivos existenciales e históricos del escritor latinoamericano. Como dice Germán Arciniegas:

El ensayo entre nosotros no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada a los problemas que cada época nos impone. Esos problemas nos desafían en términos más vivos que a ningún otro pueblo del mundo⁵⁴⁶.

Henríquez Ureña define así a la generación de escritores independentistas, caracterizada por el afán de explorar las distintas expresiones de los pueblos sometidos por las tiranías, vinculadas con la monarquía absoluta y el modelo colonial; sobre todo, porque este grupo intelectual enriqueció “la prosa castellana con matices nuevos”, en

⁵⁴⁵ Henríquez Ureña, “En torno a Azorín”, en *Obra crítica...*, p. 226

⁵⁴⁶ Germán Arciniegas, “Nuestra América es un ensayo”, en Germán Arciniegas *et al.* *Tres ensayos sobre Nuestra América*. París, Biblioteca Cuadernos, [1962], p. 14.

que se fundamentaban sus ideas a partir de la crítica de los modelos educativos y económicos imperantes. El puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903), el ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), los cubanos José Martí (1853-1895) y Enrique José Varona (1848-1933), el peruano Manuel González Prada (1848-1918), el mexicano Justo Sierra (1848-1912) y el brasileño Ruy Barbosa (1849-1923), son “hombres de pensamiento y de acción a la vez, a quienes puede llamárseles luchadores y constructores”⁵⁴⁷, que participaron en campañas de libertad y cultura y en la acción política, por su país natal o de los ajenos. Vivieron en este “complejo social” de ideas, sentimientos colectivos y normas éticas de la época, entre el absolutismo español y la aparición de liberales europeizantes y criollos que aspiraban al conocimiento del espíritu regional. Combatieron por una conciencia libertadora bajo estos cánones “humanistas” de la vieja España, a través de la influencia de las nuevas ideas europeas; como dice Picón Salas:

Nuevos sistemas de crítica, nuevos valores en el campo de la política y la economía, en el conocimiento de la naturaleza, en la religión y la guerra, comienzan a penetrar el organismo europeo.⁵⁴⁸

Enrique Anderson Imbert, al debatir la idea de un movimiento pendular entre las corrientes neoclásica y romántica en la literatura europea, afirma que en el caso de la española

ese péndulo parece descomponerse; y en América se descompone del todo, pues el movimiento puramente estético se complica con otro sociológico, movimiento de arriba abajo y de abajo arriba...: el de los esfuerzos cultos y el de la inercia plebeya. El pensamiento en América ha sido siempre pensamiento aplicado a la realidad social. Aun los poetas han sido hombres de acción,

⁵⁴⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica*, México, FCE, 1986, p. 102

⁵⁴⁸ Mariano Picón-Salas, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México, FCE, 1992, p. 64.

constructores o polemistas. Estaban consagrados, quieras que no, a una tarea pedagógica⁵⁴⁹.

Así, era necesario difundir la obra de estos pensadores que sirviesen como modelo ejemplar para las futuras generaciones de escritores, que no dejaran de ver a la literatura como un arte que tuviese una finalidad ética para la formación moral e intelectual. Como dice el ensayista dominicano:

Está por hacer la vida de Martí. Y está por recoger, en gran parte, su obra. La Argentina reunió la de Sarmiento. Chile reunió la de Bello, que no fue hijo, sino maestro suyo. El Ecuador está recogiendo la de Montalvo. México no ha cumplido todavía con Justo Sierra, vida ejemplar, no de relámpagos, pero de firme luz. ¿Y Puerto Rico, empobrecido por sus nuevos amos opulentos, cumplir con Hostos?⁵⁵⁰

En el prólogo de la *Antología clásica de la literatura argentina*, Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges escriben sobre la importancia de los escritores argentinos del siglo XIX, que bien podría definir la literatura latinoamericana en general, puesto que tenían una fuerza vital debido a que utilizaban la literatura para un fin ético y político:

Hay honda diferencia entre la literatura argentina de aquel pasado y la que comienza después de 1880. Los nuevos viven ya en una sociedad ya organizada, con perspectiva de estabilidad próspera: las instituciones de la nación, recientísimas como eran, habían adquirido solidez gracias a la energía moral y el vigor intelectual de sus creadores y sostenedores. Los pensadores pueden ya moverse, si lo desean, en el campo de la teoría pura; el artista puede, si lo desea, aislarse en la torre de marfil. Pero los hombres de la época anterior, desde la Revolución de Mayo hasta la conquista del desierto y la federalización de Buenos Aires, tenían que poner a prueba sus teorías que profesaran; la literatura intervenía en las contiendas políticas⁵⁵¹.

El crítico literario habría de reconocer que la educación literaria era la base para que el joven escritor reflexionase sobre su obra y a la vez aprendiese de la realidad que lo circundaba para manifestarlo desde su mundo interior.

Henríquez Ureña menciona que las fuerzas oscuras que ayudaba a manifestar Dionisos debieran ser guiadas por la fuerza inteligente de Apolo. Así, en

⁵⁴⁹ Enrique Anderson Imbert, *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, México, El Colegio de México, 1948, p. 19.

⁵⁵⁰ Henríquez Ureña, "Martí", en *Ensayos...*, pp. 317-318.

⁵⁵¹ Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges, "Prólogo" a la *Antología clásica de la literatura argentina*. Selección de P.H.U. y J.L.B. Buenos Aires, Kapelusz, [1937], p. 7.

Hispanoamérica existe también este mito de la civilización y barbarie que plantea Domingo F. Sarmiento en su libro *Facundo* (1845). Menciono a este autor argentino porque sus ideas influyen en el pensamiento del escritor dominicano en cuanto a ver al pueblo como un ser que necesita de la formación literaria para que su inteligencia se oriente hacia un mejor porvenir; y en la crítica que hace al caudillismo y a la élite ilustrada por cometer errores sobre la falta de estrategias y proyectos de nación.

Al hablar sobre civilización y barbarie, me refiero a la circunstancia en que se halla la juventud latinoamericana ante la historia y la cultura de su tiempo. La misión de Henríquez Ureña es educar a una nación a través de la literatura y no solamente de las materias científicas; de esta manera se podrá enseñar a los jóvenes a reflexionar, discutir y madurar su forma de ser para saberse expresar clara y sinceramente. Ya había comentado a Alfonso Reyes que el pueblo es el mal maestro en todo menos en el lenguaje; es decir, habría que educar tanto su conducta moral como su modo de expresión. El escritor dominicano mantiene una actitud idealista para definir la conducta del pueblo; lo mira como un ser que tiene la capacidad de leer y escribir con los medios posibles que estén a su alcance: la consulta de libros, el buen uso de la palabra y la observación de la realidad. Pero para lograr este objetivo, es necesario que el Estado procure aportar los recursos económicos para fundar escuelas e imprimir libros. De esta manera se puede evitar la barbarie de la ignorancia, la desigualdad y la injusticia. La educación será democrática en la medida de que sea mayor su aprendizaje cultural.

Así, la educación ampliaría su función pública y laica bajo los preceptos románticos del siglo XIX, donde la literatura empezaba a manifestarse más allá de la cátedra. El crítico literario entonces tenía la visión didáctica y política a la vez, por el compromiso social y cultural de proponer un programa de Estado bajo los ideales del pensamiento laico e independiente. Para Beatriz Sarlo:

Si tener una literatura era una de las pruebas de la nacionalidad, la crítica también parte de ese movimiento vasto de afirmación cultural relacionado con la independencia política y la formación (trabajosa en el caso latinoamericano quizás más que en el europeo) de los Estados Nacionales [...] La crítica (y sobre todo la historia) tenía entonces una función pública⁵⁵².

⁵⁵² Beatriz Sarlo, "Pedro Henríquez Ureña: lectura de una problemática", en Henríquez Ureña, *Ensayos...*, p. 882.

Asimismo Sarlo observa que en América Latina y probablemente desde el romanticismo “la crítica y la historia literarias eran consideradas una de las dimensiones del pensamiento político-cultural”⁵⁵³.

Así, la intención de Henríquez Ureña era acercar al nuevo lector de principios del siglo XX una historia de la literatura que lo guiara al propio descubrimiento de sí mismo y de la cultura de su entorno: aprender a ser autodidacta e independiente en un contexto en que el movimiento revolucionario transformaría la visión de los intelectuales del Centenario (Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes...) para crear a la vez una reforma educativa y universitaria a través de los medios que debe proporcionar el Estado y estructurar un proyecto educativo desde la perspectiva de esos modelos culturales, como el maestro Justo Sierra y el español Rafael Altamira, que vino a México a difundir la nueva enseñanza krausista y a ser homenajeado por el Ateneo de la Juventud; sería el inspirador para la creación de la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México, en 1914.

Se trataba de dar un orden a la administración del Estado para dirigir la educación desde el poder cultural y político, ya que la formación del estudiante capaz de razonar debería ser guiada por expertos en la enseñanza, sobre todo por hombres de letras. Como lo establecía Rodó en *Ariel*:

El verdadero, el digno concepto de la igualdad reposa sobre el pensamiento de que todos los seres racionales están dotados por naturaleza de facultades capaces de un desenvolvimiento noble. El deber del Estado consiste en colocar a todos los miembros de la sociedad en indistintas condiciones de tender a su perfeccionamiento. El deber del Estado consiste en predisponer los medios propios para provocar, uniformemente, la revelación de las superioridades humanas, dondequiera que existan. De tal manera, más allá de esta igualdad inicial, toda desigualdad está justificada, porque será la sanción de las misteriosas elecciones de la Naturaleza o del esfuerzo meritorio de la voluntad⁵⁵⁴.

En el periodo de la Revolución Mexicana (1910-1917) era preciso que hubiese un héroe intelectual que orientara la educación en México ante el caudillaje político. Era preciso cumplir con esta idea de definir una cultura dominante sobre la conducta irracional del pueblo que se dejaba llevar por un movimiento revolucionario. El humanismo debería formarse desde la educación moral y ética, a través del hábito de la lectura. Jean Franco enmarca este concepto en la etapa histórica de fines del siglo XIX y

⁵⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁵⁴ Rodó, *op. cit.*, p. 30.

principios del XX y en relación con un fenómeno de los grupos intelectuales y hombres de letras, cuando el humanismo empieza a perfilarse en una forma más concreta en el pensamiento hispanoamericano. A través del libro, como objeto cultural, se define el papel del nuevo maestro del siglo XX, porque para Carlyle, “el héroe moderno era un profeta cuyo oráculo era el libro. El arte de escribir es algo milagroso; el libro cumple milagros”⁵⁵⁵.

La lectura de un libro estimula la mente de los jóvenes para pensar sobre el mundo que los rodea, y en la medida en que evolucionan intelectualmente van construyendo una formación crítica de esa realidad. Así, el humanismo es un concepto que ha cambiado hacia un uso más concreto, como un elemento problemático en esta lucha de clases de la nueva era. Como dice Franco:

El humanismo viene a colmar un vacío en el corazón del capitalismo que había sacrificado el perfeccionamiento humano para transformar al trabajador en mercancía. Se explica por lo tanto, que el humanismo tenga, además de una tendencia elitista, una dimensión contestataria y crítica de la ideología dominante⁵⁵⁶.

De ahí la utilidad del libro, que influye en la mente y conducta de las nuevas generaciones para preservar los ideales democráticos de una nación a través de la cultura. En América Latina, según Franco:

...el libro impreso relacionaba a los intelectuales en pie de igualdad con los lectores metropolitanos [...] Para las generaciones de intelectuales latinoamericanos, el libro se ofrecía también como el remedio de los males sociales⁵⁵⁷.

Pero también era imprescindible la orientación del maestro para identificar el sentido de la lectura y aprender a discernir sobre el contenido del libro. De este modo, “el intelectual se convertía en transmisor y reproductor de ideas; en otras palabras, en ‘maestro’, calificativo que tenía resabios de heroísmo”⁵⁵⁸.

El crítico literario entonces no sólo daría noticia de la aparición de un libro, sino que habría de valorarlo con base en el conocimiento previo de los preceptos literarios y de la erudición adquirida a través de lecturas, para de esta manera enseñar a leer y motivar a los estudiantes con base en modelos ejemplares de la cultura. Como dice

⁵⁵⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 814.

⁵⁵⁶ *Loc. cit.*

⁵⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁵⁸ *Loc. cit.*

Franco: “En América el libro todavía necesitaba lo que Borges [...] llama, ‘el inconfundible magisterio de la presencia’”; de ahí que la palabra “ejemplar” es importante: “Señala el hecho de que el maestro era la encarnación viva de un ideal”⁵⁵⁹.

Testigo del programa de lecturas planeado por José Vasconcelos, ministro de Educación Pública en México durante los años de 1920 a 1924, Henríquez Ureña manifiesta la transformación cultural a raíz de la Revolución Mexicana, comparando esta circunstancia con las revoluciones europeas:

...hasta el comienzo del siglo XIX, la América latina (*sic*), a pesar de sus imprentas, vivía bajo una organización medieval de la sociedad y dentro de una idea medieval de la cultura [...] Saber leer y escribir era, como en la Europa de la Edad Media, habilidad estrictamente profesional [...] los pueblos protestantes comenzaron a leer después de la Reforma, los pueblos católicos desde la Revolución francesa. Así se comprende cómo hubieron de pasar cien años para que una nación se diera cuenta de que la educación popular no es un sueño utópico sino una necesidad real y urgente. Es lo que México ha descubierto durante los últimos quince años, como resultado de las insistentes demandas de la Revolución⁵⁶⁰.

El ideal, por lo tanto, de Henríquez Ureña era formar a los nuevos escritores a través de la erudición, el estudio de todas las artes y la observación analítica de la realidad. Continuar con la tradición del escritor completo y pragmático, activo en sus ideas e inconforme con lo establecido tanto en lo cultural como en lo social. De manera desinteresada crear una obra que permita mostrar una verdad desde la visión particular pero con un asunto común a los demás. La creación debe llevar implícita la facultad del escritor para reflexionar sobre el mundo presente desde su conocimiento histórico y cultural.

El creador intelectual.

Al referirse a Henríquez Ureña, Diony Durán afirma: “Contra la codicia y la sensualidad opone inteligencia y belleza, cuyo correlato son razón y creación artística”.⁵⁶¹ Esta observación se relaciona también con la labor como maestro del ensayista dominicano. Antes de saber escribir hay que enseñar al estudiante a reflexionar sobre el mundo que lo rodea y a encontrar los medios con que cuenta para

⁵⁵⁹ *Ibid.*, pp. 814-815.

⁵⁶⁰ Henríquez Ureña, “La influencia de la revolución en la vida intelectual de México”, en *Obra crítica...*, p. 611.

⁵⁶¹ Durán, *op. cit.*, p. 258.

saberse expresar adecuadamente. Esta idea la plantea en “Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común”, acerca de la formación del poeta como intelectual y artista. Por un lado debe saber mirar la realidad a través del conocimiento literario y científico de las cosas. La literatura será un medio de expresión para representar de otra manera los fenómenos de la sociedad y su evolución cultural: “Por eso, quien haya formado su gusto literario en la lectura de obras esenciales, de obras que representan creación e iniciación, discernirá fácilmente el artificio de las cosas falsas”.⁵⁶²

Henríquez Ureña busca a un lector autodidacta que se guíe por sí mismo para saber seleccionar los textos y analizar su sentido, pero a través del gusto por la lectura, no como una obligación o mandato del maestro. De esta manera podrá pensar de manera independiente y crítica.

Así, el estilo del escritor no sólo depende de su habilidad en la escritura sino también en el esfuerzo intelectual ya que no solamente se trata de imitar a otros autores la composición literaria sino saber encontrar su propia expresión sobre la realidad en que vive. El ensayista dominicano reconoce que esta formación se debe iniciar desde una temprana edad:

En la composición, enseñarle al niño no a imitar la literatura florida a que pudieran tener afición los adultos, sino a expresarse con sobriedad sobre cosas que le sean bien conocidas [...] Pero a todos hay que enseñarles a observar, a dominar las cosas concretas, los hechos reales; el buen poeta, el gran escritor, sólo llegan a la creación de imágenes complejas, de esas que abren perspectivas nuevas al espíritu del lector, gracias al conocimiento agudo de la realidad⁵⁶³.

Como maestro ateneísta, Henríquez Ureña observaba el inmovilismo político de la dictadura de Porfirio Díaz y la inminente Revolución Mexicana que desencadenaría otro orden en la cultura mexicana. Ante esta situación el intelectual debía tener la facultad de discernir la realidad con los ojos cargados de razón y manifestar su opinión con base en argumentos para convencer al lector y al estudiante de la realidad que se vivía entonces. El poeta, además, tendría la facultad de crear un mundo en perspectiva ante la incertidumbre de la crisis política; otra manera distinta de pensar para saber vivir. Rescata así la idea arielista de que el poeta va en la búsqueda de un ideal futuro que él mismo ha imaginado. No solamente se trata de saber escribir versos de manera

⁵⁶² Henríquez Ureña, “Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común”, en *Obra crítica*, p. 660.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 668.

desinteresada, sino de orientar al lector sobre la posibilidad de entender el significado de la realidad y el porvenir que se avecina, sin restringirse a la norma literaria que se vive.

“Donde termina la gramática comienza el arte”⁵⁶⁴, así afirma el ensayista dominicano para advertir cómo el arte ayuda a encontrar la libertad de expresión sabiendo dominar los medios y la capacidad de razonamiento y hallar una verdad que se manifieste acorde a la situación del poeta.

El pensamiento de Henríquez Ureña se basa en esta problemática del escritor como creador e intelectual en una sociedad dominada por el utilitarismo. El estilo de pensar se manifiesta al margen de esta situación; su escritura permite ver cómo surgen esas ideas entre este medio hostil en que el artista pierde la conciencia y se apoya en los intereses de la clase burguesa y deja a un lado el deber moral de la creación y la enseñanza. Este ideal de crear con la facultad de razonar es una manera de entender la finalidad del arte, que manifiesta un bien para el desarrollo intelectual y espiritual del joven lector. Como le escribe a Alfonso Reyes, desde Nueva York el 3 de noviembre de 1915: “Creo en que el escritor *on things in general* debe comunicarse, más frecuentemente de lo que tú lo haces, con la plaza pública. No tal vez, por deseo de éxito, sino por deseo de actualidad, de vitalidad”⁵⁶⁵.

El mito dionisiaco se manifiesta en la actitud del ensayista dominicano para definir el entusiasmo que debe tener el escritor ante la vida y la escritura, ante la solidaridad con la demás gente y la comunicación compartida con el lector; pero también recobra la imagen apolínea de que esa energía debe regirse bajo un razonamiento para transmitir ese mensaje con inteligencia al lector sin ningún interés más que el de educar su mente. De nuevo le escribe a Reyes, el 16 de enero de 1916, diciéndole de cómo debe dirigirse al destinatario con todos los datos posibles pero sin caer en la pedantería de la erudición: “Recuerda que nuestro público, teóricamente, no sabe nada, y hay que decirle las cosas con frase hábil que ilustre al ignorante y no moleste al sabedor”⁵⁶⁶.

La escritura exige la dificultad de expresarse con las palabras adecuadas al tema y al tipo de auditorio. La prosa también debía tener la belleza de transmitir las ideas a un público que lograra entender el mensaje de cualquier asunto de actualidad, pero con la forma de persuadir y convencer a través del buen uso de la palabra.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 662.

⁵⁶⁵ Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. *Epistolario íntimo*. Tomo II. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1986, 03/11/1915, p. 194.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 16/01/1916, p. 218.

El pensamiento de Henríquez Ureña, por tanto, permite ver a un escritor que se guía por un orden razonado de ideas para tratar asuntos muy diversos sobre la literatura, el arte y la poesía, pero a partir de una situación real que antecede a la escritura de la prosa. A través de la palabra se mira el carácter y la forma de transmitir sus conceptos, con la inquietud de renovar su propio estilo acorde al tiempo, a la circunstancia y al propósito de transmitir su mensaje a un lector que pretenda cambiar de actitud ante el porvenir. Pese a tratar asuntos pesimistas, el escritor logra dar un orden a ese mundo que carece de valores pero que permite ver alguna razón para la esperanza ante ese mundo desencantado. Lo que importa es la forma de transmitir esas ideas a través de la prosa, que se caracteriza por la claridad y sinceridad de los asuntos expuestos desde la perspectiva de un intelectual.

El nuevo estilo de la prosa castellana tendría la particularidad de mostrar una actitud sincera en la exposición de las ideas, evitando imitar otras formas de expresión ajenas al entendimiento del escritor. La voluntad de estilo nace desde la inventiva misma de reconocer su mundo interior y rescatar la memoria para tener una visión más amplia del mundo. La actitud positiva de Henríquez Ureña, en este sentido, se basa en la búsqueda de los ideales grecolatinos que son el modelo a seguir para que el nuevo escritor sepa guiar su entusiasmo por la creación sin limitarse a una moda literaria. Puesto que la lengua española proviene de esa cultura; así como también su pensamiento e ideal de perfección moral.

El crítico literario tendría que tener una cultura amplia a partir de ese buen hábito de la lectura, con el fin de no dejarse restringir por la doctrina oficial. Porque los libros, además de transmitir un conocimiento, manifiestan también una serie de lecturas que precedieron al mismo texto en el momento de su escritura. Así, el estilo del ensayista dominicano se fundamenta en la comparación de distintas épocas y de diversas corrientes literarias para evaluar el problema del presente. Como dice Raúl Antelo:

El acoplamiento utópico Colón/Platón funda un método de lectura convergente, que decodifica las disonancias temporales como disonancias discursivas o, en otras palabras, entiende que toda inter-historicidad se lee como intertextualidad [...] el eje Colón/ Platón es un tensor: extiende la lengua (nacional) a su propio límite (supranacional).⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ Raúl Antelo, "Henríquez Ureña, comparatista", en Pedro Henríquez Ureña. *Ensayos...*, p. 654.

De esta manera se funda una forma de hacer crítica literaria a partir del descubrimiento de ideas de cada libro que se asocia a otro de distinta cultura, pero con una visión comparativa que permita comprender los valores sustanciales del pensamiento hispanoamericano. En esa manifestación simbólica de valores culturales del pasado se fundamenta el sentido de utopía de la humanidad que se construye a partir de la revisión histórica y la crítica del presente con el fin de que los ideales no se realicen en vano y se concreten en la actividad intelectual del lector.

El crítico, entre la materia y la forma

Para Aristóteles, el arte consiste en la “facultad de crear lo verdadero con reflexión”⁵⁶⁸. Así, el escritor será el que organice el mundo de las ideas con el buen uso del lenguaje para darle forma al sentido de lo verdadero. Como dice Menéndez Pelayo:

...hemos de distinguir, en toda obra de arte, la materia, la forma y el acto creador que se interpone entre la materia y la forma. De la relación entre la materia y la forma resulta una nueva esencia, conforme a la idea que hay en la mente del artífice (doctrina rigurosamente platónica); pero la actividad artística del hombre no se confunde jamás con la de las fuerzas naturales porque obra con razón e inteligencia⁵⁶⁹.

El artista asume un rol mucho más consciente sobre la creación de su obra y la sustancia de la materia. Es un hacedor que gobierna su propio espíritu a través del medio con el cual se expresa. Observa las cosas más allá de la realidad y no se limita a la visión de las sensaciones que le produce, sino que crea su propia visión de la realidad a través de su obra, de lo que sabe mirar desde su interior a partir de lo que observa. De esta manera no le produce horror la naturaleza, sino la ve como un medio que le sirve para comprender su estado de ánimo; encontrar en el arte la contemplación de ese mundo natural, visto con anterioridad.

Es preciso entonces que el escritor se eduque con rigor y entusiasmo a la vez para saber expresar con inteligencia la sustancia de las ideas. La lectura de las obras maestras de la literatura es indispensable en su formación autodidacta, porque además de recibir una educación establecida por la doctrina oficial del momento, debe tomar conciencia de su propio espíritu para saber expresar desde su propia visión interna la realidad.

⁵⁶⁸ Cfr. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁶⁹ *Loc. cit.*

En el ensayo “Sor Juana Inés de la Cruz” (1931), el ensayista dominicano define la personalidad de la poeta mexicana del periodo barroco como un modelo a seguir por la expresión poética de su razonamiento, más allá del privilegio de escribir versos:

Sor Juana es ante todo una inteligencia razonadora, pero, naturalmente, no quiero decir que le falta la facultad de creación poética. Surge aquí otro problema: ¿por qué, si en ella predominaba la inteligencia razonadora, usó la forma poética, que no es su expresión adecuada? Por razones de ambiente⁵⁷⁰.

Como una forma de argumentar la actividad intelectual y poética de Sor Juana, Henríquez Ureña reproduce párrafos de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, con el propósito de ver cómo la poeta mexicana se esforzó en leer libros desde la casa de uno de sus abuelos y siguió estudiando en el convento de San Jerónimo de México, en una época colonial donde la costumbre de la mujer era solamente servir al hombre. Esta célebre carta nació como una respuesta al obispo Fernández de Santa Cruz, de la ciudad de Puebla, oculto bajo el seudónimo femenino de Sor Filotea de la Cruz, quien había comentado la *Carta atenagórica*, una disquisición teológica de Sor Juana, que era una crítica de un sermón culterano del jesuita portugués Antonio Vieyra:

La *Carta a Sor Filotea* es un texto de gran valor de sinceridad y de llaneza, poco común de aquellos tiempos; otra excepción es la de aquellos versos, los que precisamente la han hecho más célebre, las redondillas en defensa de la mujer⁵⁷¹ [“Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón...”].

El único maestro de la joven monja era un libro mudo y tenía por “condiscípulo un tintero insensible”, la vida cotidiana era su único estorbo. Dice Henríquez Ureña:

Sor Juana tiene, entre los catorce y dieciocho años de edad, vida tan agitada, física y espiritualmente, que cuesta trabajo imaginarlo en mujer tan joven. Sabemos que desde pequeña tuvo interés en estudiar, que a la edad de ocho años fue llevada a México a vivir con uno de sus abuelos, donde comenzó a leer muchos libros, que sólo en veinte lecciones aprendió los rudimentos del latín y que después adquirió los más variados conocimientos por esfuerzo propio. Dice el P. Calleja: “Volaba la fama la habilidad tan nunca vista en tan pocos años, y al paso que crecía la edad, se aumentaban en ella la discreción con los cuidados de su estudio”⁵⁷².

⁵⁷⁰ Henríquez Ureña, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Ensayos...*, p. 303. Véase también en *Cursos y conferencias*, Buenos Aires, I, 3, septiembre de 1931.

⁵⁷¹ *Ibid.*, 301.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 309.

La figura de la poeta evolucionaba con el esfuerzo intelectual de leer libros y con la discreción de escribir versos dentro de la intimidad de su celda; y aún así, sin salir de la ciudad de México, fue una mujer pública debido al buen uso de la palabra que se sustentaba a través de la razón, lo que le permitía expresar la más sincera emoción de sus versos. Como dice el ensayista dominicano:

La forma poética de Sor Juana, a pesar de sus artificios, no llega a impedir la expresión de las emociones... Así, las poesías que dedica a su amiga y protectora la Marquesa de Mancera están en la forma usual de la época, pero sabemos que representan sentimientos reales...⁵⁷³

Este ensayo sobre la Décima Musa fue escrito en 1931. Henríquez Ureña había reflexionado sobre la situación de la literatura en Hispanoamérica a partir de la visión que se tenía sobre el oficio de la escritura y la poesía. La prosa se consideraba como una forma de manifestar el conocimiento científico y filosófico. Existía un vicio en la exposición de las ideas de los escritores que buscaban algún privilegio en la sociedad. De este modo opina:

Durante la época colonial y todavía durante el siglo XIX, en la América española –y aun ahora en buena parte de ella-, cuando un joven demuestra talento, a todos sus conocidos se les ocurre que debe hacer versos: la prosa no ha gozado de prestigio⁵⁷⁴.

Este es una reflexión sobre el ambiente que se generaba entonces en los grupos literarios, donde la mujer apenas figuraba entre los escritores, aunque para Henríquez Ureña en el siglo XX era más difícil para la mujer escribir y ser persona pública que en la vida conventual de sor Juana; cómo él mismo afirma: “Las costumbres permitían a una monja, todavía en el siglo XVII, actividades que ni el XIX ni el XX le permitirían”⁵⁷⁵.

El ensayista dominicano perfila este ensayo en dos líneas de reflexión, sobre la cultura del Renacimiento y sobre el oficio literario después del siglo XIX. Es decir, advierte la evolución ideológica en torno a la actividad intelectual de la mujer a partir de aquella época y la dificultad de crear otras formas de expresión por parte del poeta.

En primer término, plantea la idea moderna de la mujer pública. Observa que en la literatura española hubo un escaso elogio a la figura femenina a diferencia del

⁵⁷³ *Loc. cit.*

⁵⁷⁴ *Loc. cit.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 307

renacimiento italiano, donde esa imagen trascendía hacia la exaltación angelical desde la perspectiva de Dante y Petrarca. Dice Henríquez Ureña:

Pero desde el siglo XV se piensa en la mujer que debe alternar con el hombre en la cultura: eso, el Renacimiento lo expone como teoría y lo practica. En realidad, el Renacimiento italiano anuncia la actitud moderna sobre la situación de la mujer en al sociedad. De haberse desarrollado normalmente esa actitud habríamos llegado, al final del siglo XVI, a la situación que encontramos a fines del siglo XIX: la igualdad de la mujer con el hombre en derechos y en cultura. Este desarrollo lo impidió la Contra-reforma católica; se volvió a considerar que la mujer debía permanecer sujeta, obediente y limitada; así reaparece el concepto de que la mujer debe carecer de cultura, sin siquiera saber leer ni escribir. Eso fue lo normal en la España de los siglos XVII y XVIII; eso, naturalmente, se reproduce en América. Una defensa como la que hace Sor Juana de la mujer resultaba extraordinaria en la época de Carlos II, y ha conservado su actualidad.⁵⁷⁶

El ensayista define así a la mujer en su época y se basa, como modelo ejemplar, en la voluntad de sor Juana dentro un medio hostil como fue la herencia de la Contrarreforma:

Sufragista o no, Sor Juana habría sido una mujer de gran actividad pública. Pero, si habría sido capaz de llegar al sufragismo en el siglo XX, ¿por qué eligió en el XVII el convento, que parece ser el polo opuesto? El caso es explicable: en el siglo XVII el convento no era precisamente el camino opuesto a la actividad pública; el camino opuesto era el matrimonio, que obligaba a la mujer a recluirse en las atenciones de una familia generalmente numerosa y de una casa que era un taller de trabajos muy variados⁵⁷⁷.

Con la poeta mexicana, el ensayista dominicano trata de definir el papel del intelectual en la sociedad moderna, puesto que ésta establece límites a los deberes esenciales de la cultura y educación con cierto desinterés por el estudio; muestra a los grupos literarios que se conforman con escribir versos sin el conocimiento pleno de la literatura y la observación crítica de la realidad. Por eso, el uso de la paradoja es pertinente para definir el papel de la mujer pública en el siglo XVII: “Sor Juana, durante su vida en el convento, estuvo en gran comunicación con el mundo”⁵⁷⁸. Si su inmovilidad física se debía a lo estrecho del espacio, tenía una actividad mental y un

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, pp. 302-303.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 314.

movimiento de ideas, que surgían desde su manera de pensar y escribir versos; así, no es suficiente ser mujer pública si no se tiene una preparación adecuada.

Prosa y poesía

En segundo término, es de advertir que el punto de vista de Henríquez Ureña se basa en el análisis de la personalidad de Sor Juana a través del estilo literario de la época. Muestra la evolución literaria de la poeta a través de los estilos que se utilizan en su época, lo que le permite también evaluar la calidad de la obra de un escritor. Identifica las tres corrientes estilísticas en el siglo XVII:

...la culterana, representada por Góngora y su escuela [...]; el conceptismo, cuyo representante máximo es Quevedo, y el estilo fácil, cuyo mejor ejemplo puede observarse en Lope [...] El estilo fácil oscila entre dos escollos: el prosaísmo y el ripio, la colección de imágenes clisés, en que el cabello es siempre oro y la aurora siempre riega lágrimas⁵⁷⁹.

Con ello, afirma que estos tres estilos se encuentran reunidos en Sor Juana, aunque considera que lo predominante en ella es el culterano, porque era ante todo intelectual. La sustancia de su obra abarcaba más la forma elegida para su creación. Los géneros literarios se subordinaban a la intención y a la facultad del creador. Henríquez Ureña analiza la personalidad de la poeta entre la forma y la materia. La facultad que identifica el ensayista es la inteligencia; es decir, la razón que predomina sobre la creación poética en tanto que capacidad de entender y juzgar:

...de modo que, naturalmente, tendía al sistema que trabaja, o quiere trabajar, con ideas, antes que al estilo que trabaja las imágenes, tendencia espontánea en el poeta que es, ante todas las cosas, poeta. O bien cede al estilo fácil⁵⁸⁰?

El estilo aparece cuando el escritor tiene conciencia de lo que quiere expresar y de cómo lo expresa, independientemente del género literario a que recurra. La idea antecede a la palabra y ésta la reproduce acorde a la situación. Así, el propósito de Henríquez Ureña es exponer la evolución de la obra de Sor Juana a través de lo que ella quiere realmente expresar a partir de su razonamiento; de ahí que sus versos sean de mayor alcance poético porque se fundamenta en la razón sin abandonar la expresión y el juicio de lo que trata. El ensayista dominicano se concreta en valorar la obra de la poeta

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 301.

⁵⁸⁰ *Loc. cit.*

de una manera aristotélica, sin delimitar los conceptos del verso y de la prosa para definir la trascendencia del creador, como se observa en el siguiente párrafo:

La *Carta a sor Filotea* se une a las redondillas para demostrarnos que éstas no fueron ocurrencia pasajera, sino resultado de tendencias fundamentales de Sor Juana. Se ha llegado a decir que Sor Juana, de haber nacido a fines del siglo XIX, habría sido feminista y hasta sufragista⁵⁸¹.

El pensamiento de la poeta sigue vigente, aunque los medios en que se exprese no sean utilizados hoy en día. De ahí que el ensayista deba reconocer las formas literarias que se utilizaban para expresar la inteligencia de la mujer. El estudio riguroso, la lectura de libros y la habitación propia –en palabras de Virginia Woolf–, son los elementos indispensables para saberse comunicar desde la intimidad con las palabras y formas que se usan en determinado contexto. El ensayista debe asumir el papel del personaje analizado para evaluar así su evolución literaria. Estudiar la época para comprender la intención del poeta: sus hábitos, costumbres, el sistema de gobierno y los medios que depende para manifestar sus ideas. De ahí que Henríquez Ureña entienda la historia de la colonia:

Santo Domingo, México, Lima, Córdoba, Quito, Charcas [las primeras ciudad que tuvieron universidad], ¿qué se podía escribir en ellas? Se podían escribir obras religiosas, historia y versos; las novelas estaban prohibidas: no se podía imprimir ninguna... el teatro como diversión pública estable, se desarrolla sólo en México o en Lima. La variedad de actividades literarias era, pues, escasa.⁵⁸²

Entre esa escasa variedad de géneros literarios la personalidad de Sor Juana surge desde la forma de pensar en su realidad íntima y social. De este modo, se le reconoce su *Carta a sor Filotea* como algo extraordinario dentro y fuera de su contexto, por los valores que se representan a través del pensamiento humano. Representa la verdad sobre la formación de una mujer y del medio en que se desarrolla a través del estudio y sus libros que la acompañan.

Por otra parte, el crítico dominicano estudia a la poeta como una persona que se educa bajo una costumbre religiosa, lee libros profanos y finalmente se entrega a la devoción por el cristianismo. Es una forma de manifestar el desinterés de la poeta por su obra y el papel de una mujer solidaria con sus hermanas del convento.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 303.

La obra literaria es sólo una síntesis de su pensamiento; la persona, un ser humano que procura hacer el bien a la sociedad, hostilizado por el ambiente colonial. Es decir, el texto poético se vuelve impersonal para que otro lector comprenda su sentido y lo valore, mientras la poeta es un ser humano que ha obedecido las órdenes monacales, pese a su formación profana. Según el escritor dominicano:

Se consagró siempre a la caridad; a los cuarenta y un años, sobrevino en ella un cambio grande y definitivo: sintió por fin una devoción religiosa intensa y abandonó todos los estudios profanos; vendió sus libros, para dedicar el producto de ellos a la caridad, repartiéndolo entre los pobres, y sólo conservó tres libros de rezo. Se consagró a la oración y hasta llegó a mortificarse el cuerpo⁵⁸³.

Los estudios profanos en una sociedad colonial, inquisitorial y católica, aparecen como los medios indispensables para cualquier artista que desea mirar más allá de su entorno y crear una analogía de su personalidad con el movimiento del universo.

El ensayista supone que esta conversión de lo profano a lo religioso se debió a la influencia del entonces arzobispo de San Jerónimo, Francisco Aguilar y Seijas⁵⁸⁴: “Esta crisis sirvió providencialmente para prepararla a bien morir, porque, antes de que completaran dos años de la transformación que se operó en su espíritu, murió Sor Juana”⁵⁸⁵.

El espíritu de la obra permanece mientras el cuerpo del artista muere. Es lo que nos procura decir el ensayista, puesto que Sor Juana fallece a causa de un deber en medio de un mal: las obras de caridad del arzobispo y la epidemia. El ensayista, después de analizar su obra literaria, relata la anécdota del fallecimiento de la persona, lo que le permite juzgar la falta de resistencia de la poeta, por el modo de convertirse al catolicismo siendo escritora y lectora de libros profanos. Porque “cabe suponer que influyó mucho en ella el arzobispo cuyo delirio caritativo la contagió y la hizo desprenderse de todos los bienes que poseía”⁵⁸⁶.

En la novela de José Martínez Ruiz, *La voluntad*, escrita en 1902, existe una imagen parecida al tratamiento de la muerte de Sor Juana en un espacio conventual. El personaje de Justina, al renunciar al amor de Azorín, ingresa al convento franciscano de San Damián y de una extraña enfermedad muere. A diferencia de la poeta mexicana,

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁸⁴ Biografías recientes también relatan que el confesor de sor Juana, Antonio Núñez de Miranda, le sugirió abandonar los temas profanos en su poesía.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 315.

⁵⁸⁶ *Loc. cit.*

Justina, de una imagen sensual, es devota de San Francisco y renuncia a la pasión amorosa para entregarse a Dios. El narrador español juzga la falta de voluntad de la mujer y el ambiente hostil del convento pueblerino de Yecla, donde hay poca comunicación y no se permite a la mujer ser independiente. Esto causa una decepción en Azorín que decide abandonar su pueblo para viajar a Madrid⁵⁸⁷.

De este modo, Henríquez Ureña reconoce la capacidad de la poeta como una mujer intelectual que sabía usar los medios de expresión de las redondillas, del teatro (con *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* y sus autos sacramentales), y de la retórica para exponer sus argumentos de su disquisición teológica en la *Carta atenagórica* y la *Respuesta a Sor Filotea*.

Con su ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Henríquez Ureña advertía de la necesidad de educar al escritor bajo este ideal del derecho a la lectura y al estudio, para formar así al poeta que escribe sus versos bajo el estímulo intelectual y la intención poética. Así tendría la libertad de manifestar una verdad sobre la realidad que lo circunda y el sentimiento que surge de manera ordenada en el verso bajo el dominio de la razón.

El crítico literario y su época

En las sesiones del Ateneo de la Juventud se había leído la *Historia de las ideas estéticas en España* y la *Historia de los heterodoxos españoles*. Como un homenaje a su autor, Henríquez Ureña presentó la conferencia “La Inglaterra de Menéndez y Pelayo” en sesión del 26 de abril de 1912⁵⁸⁸. Al mes siguiente, el 18 de mayo moría don Marcelino. En este trabajo se manifiesta el lector que reconoce la aportación crítica del esteta español comparándolo con otros teóricos clásicos y anglosajones, desde Aristóteles hasta Matthew Arnold, porque es “el que entrega al porvenir obra más extensa y más variada”⁵⁸⁹.

Abordo este ensayo de Henríquez Ureña porque observo que *Historia de las ideas estéticas* tuvo gran influencia tanto en él como en los demás escritores ateneístas, y porque es un libro que aborda la recepción de los teóricos clásicos y modernos desde la perspectiva de un intelectual español de vasta cultura universal. Menéndez Pelayo fue

⁵⁸⁷ Véase Martínez Ruiz, José (Azorín). *La voluntad* (4ª), edición, introducción y notas de E. Inman Fox. Madrid, Castalia, 1982 (Clásicos Castalia, 3), pp. 151-190.

⁵⁸⁸ Fernando García Calderón, quien era entonces secretario de la Legación de Perú en París, publicaría “La Inglaterra de Menéndez Pelayo” en la *Revista de América*, según hace constar Alfonso Reyes en carta de París, del 27/08/1913, *Correspondencia 1907-1914...*, p. 195.

⁵⁸⁹ Henríquez Ureña, “La Inglaterra de Menéndez y Pelayo”, en *Ensayos...*, p. 68.

un erudito que estuvo muy cercano a la vida del escritor dominicano. Su *Antología de la poesía hispanoamericana* incluía a la poeta Salomé Ureña de Henríquez, y fue uno de los primeros lectores españoles que reconoció *Horas de estudio* (1910) como un libro en que todo tema está

...sinceramente pensado y sobriamente escrito, con una gravedad y decoro que se echan de menos en la actual generación literaria. Todo ello es prueba de exquisita educación intelectual, comenzada desde la infancia y robustecida con el trato de los mejores libros.⁵⁹⁰

Como muestra de agradecimiento, Henríquez Ureña reflexiona sobre la perspectiva del maestro español, sobre todo por un asunto que pareciera ser insignificante. El detalle es cuando al referirse a uno de los investigadores ingleses más conocidos en ese entonces, Lang, Menéndez Pelayo “le llama ‘Arturo’, aunque en realidad se llama ‘Andrés’ (Andrew)”. Al ensayista dominicano le hizo

pensar en otros aspectos de la labor de D. Marcelino que indican familiaridad relativamente escasa con la literatura inglesa en algunos puntos, aunque en otros muestre magistral dominio de ella⁵⁹¹.

El propósito de Henríquez Ureña no es demeritar la labor de don Marcelino, más bien es ampliar el conocimiento de la literatura inglesa, truncada en la parte final de la *Historia de la ideas estéticas en España* y de esta manera definir el papel del crítico literario desde el contexto del siglo XIX.

Es de observar que el ensayista dominicano analiza aquella obra a partir de los comentarios que hace don Marcelino de la literatura española pero desde una perspectiva de la filosofía occidental, ya que presenta un panorama del influjo de las ideas estéticas de la historia cultural de Europa en el mundo hispano desde la época medieval hasta el siglo XIX. Para Henríquez Ureña:

La amplitud del programa que se propuso, la amplitud aún mayor con que lo realizó (salvo el final trunco), nos dan, junto con la historia de las ideas estéticas españolas, la exposición de las ideas estéticas de toda Europa, y como fundamento de éstas, la crítica de la literatura y la filosofía con que se relacionan. El libro es, no sólo una historia completa, o punto menos, de la

⁵⁹⁰ “Carta de Menéndez y Pelayo”, en Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 711 (Madrid, 23 de noviembre de 1910).

⁵⁹¹ Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 69.

estética en Europa, sino también, para algunas épocas, una sintética historia literaria⁵⁹².

Además, el ensayista dominicano aboga porque la filosofía no viva aislada de la literatura y viceversa. Don Marcelino tenía pleno conocimiento sobre el pensamiento alemán antes de Nietzsche, pero realizando una crítica a Hegel y Schopenhauer, “los hermanos enemigos de la filosofía”, sobre todo en arte. Sin embargo, no alcanza a concluir su obra a causa de su desconocimiento en especial sobre la poesía y crítica literaria inglesa del XIX. Aunque los antecedentes planteados por el teórico español sobre la estética del XVII anuncian el influjo de la cultura clásica a través de los datos precisos que él expone en autores como Bacon, Spencer, Ben Jonson, Milton, Pope, el Dr. Johnson y Burns, y caracteriza hábilmente el carácter y el espíritu del país inglés, Henríquez Ureña le reprocha el olvido de otros escritores que son indispensables en el desarrollo de las ideas estéticas, como John Dennis y Chaucer, el autor de los *Cuentos de Canterbury*. Señala la falta de perspectiva del historiador en relación a la poesía y el teatro en el siglo XVIII, “desde Pope hasta los albores del romanticismo”, así como la ausencia de un criterio más objetivo en la selección de los poetas románticos en cuanto a su calidad poética para exponer los orígenes del romanticismo inglés. Hay un desequilibrio de valores para definir el estilo de poetas como Goldsmith, Young y William Blake. Para Henríquez Ureña:

El sentimiento de la naturaleza reaparece en ellos, después de haberse adormecido durante una centuria en la poesía de Inglaterra: y de ellos pasa a Francia, junto con el espíritu de la poesía íntima y las nuevas perspectivas de la novela⁵⁹³.

En esta primera parte del ensayo, Henríquez Ureña realiza su crítica desde un espacio cultural en que las ideas positivistas se han debatido y las humanidades han sido la fuente primordial de los ateneístas. Su punto de vista adquiere una mayor amplitud para complementar la información sobre los poetas románticos ingleses que bien se asimilan a su personalidad y al pensamiento anti-positivista de su grupo intelectual. Es una manera de orientar al auditorio de aquella literatura, que permite otra idea renacentista sobre los poetas románticos. Así, es posible advertir la forma de evaluar a los poetas laquistas mencionados por don Marcelino, de quien discrepa sobre la calidad de Wordsworth y Coleridge. La visión del ensayista dominicano no se limita a la

⁵⁹² *Ibid.*, p. 70.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 72.

cantidad de obras producidas. Aunque Coleridge haya producido poca poesía, su oficio como crítico y pensador ha sido de mayor influencia en el pensamiento inglés que el de Wordsworth. A través de una perspectiva arielista y kantiana, valora el espíritu de la cultura inglesa ante el utilitarismo del progreso industrial que se ha acrecentado desde ese siglo XIX. Ubica a Coleridge dentro del contexto positivista para evaluar su postura sobre ese sistema desde una visión ética y moral. Reconoce en él la manera de reflexionar sobre la metafísica desde una perspectiva literaria y humana. Dice Henríquez Ureña:

Fuera de la poesía, es decir, como pensador y como crítico, Coleridge deja muy atrás a Wordsworth en fama y en influencia. Su papel en la historia del pensamiento inglés no es sólo el de revelador de la filosofía alemana, sino también el de iniciador de una reacción contra el empirismo del siglo XVIII. 'Frente a la obra fraccionaria del empirismo –dice Höffding-, elevó la totalidad percibida por la intuición; al análisis opuso la síntesis'. Coleridge, místico intelectualista, más o menos original, más o menos contradictorio y versátil, pero a veces genuinamente intenso, y, en la vida, según testimonio unánime de sus contemporáneos, dueño de singular poder de estímulo, es el suscitador de una corriente de pensamiento metafísico y religioso que, a través de todo el siglo XIX, se opone, en Inglaterra, al triunfo de la escuela utilitarista y, más tarde, por lo menos en el mundo universitario, a las invasiones del positivismo y del evolucionismo spenceriano⁵⁹⁴.

La obra de Coleridge es una síntesis del pensamiento liberal, independiente y panteísta que supera así a la corriente romántica de su tiempo, por ser un pensador intelectual sin limitarse a la creación poética y sentimental, adentrándose más en el conocimiento de su propio ser, a la manera de los que Rodó hizo en *Ariel*.

Para evaluar a un poeta no es pertinente analizar su obra desde el género que practique, sino en el modo de transmitir su mensaje, de que sus ideas ejerzan influencia de manera positiva para el porvenir, en la intención y los medios en que se apoya el escritor para conseguir la belleza de las palabras. A la manera aristotélica, que evalúa una obra por la sustancia y no por si está escrita en verso o en prosa, Henríquez Ureña comenta sobre la obra de Coleridge:

En cuanto a mí, declaro que encuentro en *Christabel* y en la *Balada del viejo marinero* una magia musical e imaginativa rara vez igualadas en la poesía universal; y la *Balada*, en particular, realiza bajo forma absoluta y exquisitamente estética, el efecto

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

de lo que en inglés se llama “Wildness”, hasta en los breves pasajes paralelos de prosa (entre títulos y comentarios), donde hay concepciones tan intensas como “el anhelo hacia la luna” y la perfección de la vida estelar⁵⁹⁵.

El ensayista admira el uso de la analogía al mostrar la visión del hombre respecto al universo. De ahí que reconozca el afán de totalidad del poeta y crítico inglés dentro de la historia de la literatura inglesa, desde una visión particular como lector y estudioso de este tema:

En estética y en crítica literaria, no sólo trae Coleridge, en compañía de Wordsworth, una renovación, plenamente fundada en reflexión y estudio, sino que sus trabajos, como los fragmentos de *Conferencias sobre Shakespeare*, a menudo son definitivos. En él alcanza su culminación la crítica literaria moderna, piensa Saintsbury; el movimiento de su inteligencia era maravillosamente flexible y sutil; había leído enormemente, y era capaz de situarse en cualquier punto de vista. Su *Biografía literaria*, pensaba Emerson, es el mejor libro de crítica que existe en la lengua inglesa⁵⁹⁶.

Coleridge es un modelo ejemplar del intelectual del siglo XX para los ateneístas, disconformes con el inmovilismo cultural y político del porfirismo: porque su trayectoria literaria abarcaba poesía y crítica, porque presentaba en sus obra la tensión genérica de la prosa y el verso en el tratamiento de cualquier tema que le interesase del mundo clásico y moderno, y por su gran libertad para elegir sus lecturas y ampliar su cultura más allá de la moda literaria del momento. Su pensamiento surgió dentro del romanticismo, pero la forma de interpretar su época lo convertía en un creador reflexivo y sentimental a la vez.

Para valorar de esta manera a Coleridge, el ensayista se fija en la forma de escribir del poeta con la intención de identificar su evolución en relación con la revolución industrial que acarrea el sistema cultural del XIX. No sólo reconoce el pensamiento anti-positivista, místico y panteísta, sino la manera en que se expresa sin importar la variedad de estilos en que se manifiesta en una sola obra. Es el punto de vista que lo distingue de don Marcelino, porque lo ubica en un primer lugar sobre los demás poetas románticos, no sólo de los ingleses sino de los alemanes post goetheanos; es decir, su obra supera la situación social, imperialista y utilitaria del mundo anglosajón del XIX.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 74

⁵⁹⁶ *Loc. cit.*

Además de reconocer a Charles Lamb dentro de la prosa ensayística, como único escritor mencionado por don Marcelino, el ensayista dominicano amplía su conocimiento, refiriéndose a autores como Leigh Hunt, Thomas de Quincey y Hazlitt:

La pléyade de ‘ensayistas’ y prosadores de géneros afines en ese período es deslumbradora, por el esplendor de sus estilos perfectos por el brillo de su ‘humanismo’ pródigo, por las iluminaciones de su espíritu crítico sobre los problemas de la vida y del arte, por el centelleo de su ingenio humorístico⁵⁹⁷.

De esta manera, prosigue con la enumeración evaluativa de la poesía romántica a través de los cinco grandes representantes, independientemente del punto de vista de don Marcelino y de la crítica inglesa: Wordsworth, Coleridge, Byron, Keats y Shelley; y concluye la primera parte de su ensayo con la valoración de Keats, el autor de *A una urna griega*, que para el ensayista dominicano es un poeta del Renacimiento más que propiamente clásico, por el estilo de la época, no por el asunto helénico:

La extraordinaria significación de Keats, sin embargo, procede de otra fuente que no la clásica: si sus temas son comúnmente helénicos, su estilo es del Renacimiento, es ‘elizabethiano’, reproduce espontáneamente las virtudes de la edad de mayor opulencia poética en Inglaterra⁵⁹⁸.

La estrategia de Henríquez Ureña se basa en ubicar al poeta primeramente dentro del estilo de la época, antes que por cualquier asunto pagano o cristiano. La innovación de un estilo depende de cómo utilice el lenguaje de su tiempo. La expresión romántica existe en la individualidad del poeta; sin embargo, la calidad de su obra está marcada por la forma en que expresa la sustancia poética a través del verso.

En la segunda parte de su ensayo aborda la crítica literaria en Inglaterra, reconociendo su tradición clásica y renacentista en comparación con el pensamiento alemán. Esta tradición literaria lo hace particular entre la cultura anglosajona. En contra de la tesis de don Marcelino, escribe Henríquez Ureña:

No cabe duda de que la revolución romántica de la Inglaterra fue más literaria que filosófica y pálida si se le compara con la maravillosa renovación de todas las ideas, en la metafísica y en la ciencia, en el arte y la historia, que poco antes había iniciado el genio alemán y de la que parten las orientaciones todas que siguió el pensamiento europeo durante el siglo XIX. Pero no era todo psicología escocesa ni utilitarismo en el pensamiento inglés de comienzos del siglo: ya se ha visto cuál es la significación de

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

Coleridge, y el mismo D. Marcelino habla de la filosofía idealista de Shelley. Además, la crítica estuvo muy lejos de ser cosa inferior. Me atrevo a compartir la opinión de Saintsbury: en toda la historia de las letras, no se encuentra grupo de críticos comparable a éste de la Inglaterra de 1800 a 1830⁵⁹⁹.

Henríquez Ureña delinea la procedencia del crítico y la postura que debe tener en la interpretación de la obra literaria y de la historia de la cultura. Permite ver cómo la crítica surge entre los debates filosóficos de la metafísica, la ciencia y el arte a raíz del romanticismo inglés; es decir, procura conciliar la literatura y la filosofía con la interpretación de los problemas fundamentales del arte desde una perspectiva humana. Así, el buen uso del idioma inglés entre los críticos literarios del XIX fue el medio idóneo para encontrar su propio estilo y conciliar su pensamiento filosófico con la creación artística.

De esta manera, el ensayista dominicano reconoce a la crítica literaria como un género más dentro de la literatura a partir de esta revolución romántica. Un género donde pueden caber diversos estilos de poesía y prosa. La sustancia es la que determina la forma de reflexionar sobre el momento de la historia.

Pero también la crítica literaria es una síntesis de lo que es la historia de la cultura de una época. De ahí que Henríquez Ureña no sólo valore la idea de cada escritor si no también la época que condiciona la perspectiva del artista. Así, es muy común que recurra al modelo del Siglo de Oro español para definir –en este caso- la situación de la literatura inglesa del XIX, cuando predominaba la división de castas y la exaltación de una raza pura y anglicana. De este modo se desprestigiaba a la literatura como un arte eminentemente popular y de entretenimiento. Sólo la ciencia y la filosofía abordarían temas abstractos y universales. Dice el ensayista dominicano:

Según Matthew Arnold, las grandes épocas de creación artística implican la concurrencia de dos poderes: el poder del individuo y el poder del momento; y este último poder sólo existe cuando la sociedad se mueve en una corriente de altas y fecundas ideas; así, en la Grecia de Pericles y Sófocles; así en la Inglaterra de Shakespeare y de Spencer. La creación artística suprema es la que surge sobre terreno social simpático, y de él toma su savia. Puedo añadir el ejemplo de la vida literaria de España en los siglos XVI y XVII, ‘fenómeno verdaderamente colectivo –dice D. Rafael Altamira- en que participa la mayoría de la nación’. Pero desde la época de Goethe y Schiller en Alemania ¿han vuelto a darse en el mundo tales condiciones armónicas? ¿Son

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 78.

ellas en verdad indispensables? El siglo XIX creó una lamentable división de ‘castas literarias’. Antaño puede decirse que no existían sino el arte culto, para todas las clases lectoras, y el arte popular; pero sin oposición entre ellos, sin desdén de aquél para éste. En España, por ejemplo, la comedia, el romance de los siglos de oro, se nutrían a la vez de espíritu popular y de cultura. Pero la pasada centuria creó “el arte vulgar”, pernicioso e irredimible: la novela de folletín, el teatro de barrio, los libros de religión y moral caseras, la información periodística fantástica. Y entre los lectores vulgares hay ya series de capas superpuestas⁶⁰⁰.

La crítica es una forma de transmitir al lector el valor y el gusto por la literatura a través de la reflexión filosófica, como una manera ética de formar el espíritu de los jóvenes.

El crítico literario tiene la tarea de motivar al lector para que reconozca a los verdaderos héroes de la cultura a través de su obra escrita, a los que expresan una nueva forma de amar a la patria; de orientar a la juventud a un mejor porvenir con base en la educación y la enseñanza literaria.

En el imperio inglés existía la cuestión del origen de raza para definir su nacionalidad. Así, se había planteado entre los filósofos la nueva forma de orientar a la juventud, de encontrar posibles modelos de cultura para reformar el espíritu de una nación que se olvidaba de su pasado clásico. Dice Henríquez Ureña:

Don del espíritu clásico es el orgullo franco de las cosas locales, el aplauso espontáneo a los luchadores y a los poetas de la patria, el entusiasmo que unifica, en la sola armonía de la vida nacional, todas las glorias individuales, sin que éstas lo sean nunca a medias, borrándoles la sombra de posibles defectos, así Homero llama “irreprochables” a sus héroes⁶⁰¹.

Esta propuesta del crítico literario se basa en su propia formación como lector de la literatura grecolatina, del sentimiento de patria que ha adquirido desde su educación doméstica, del concepto de heroicidad desarrollado en la obra de Rodó y de la lectura de los pensadores ingleses del XIX, que ejercieron influencia en la literatura parnasiana y simbolista; es decir, en el modernismo. Esta influencia se manifiesta a través de la lectura de su obra que representa el símbolo de vida y entusiasmo. De manera metonímica, así lo expone el ensayista dominicano:

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 29-80.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

[...] los poetas románticos ingleses forman uno de los supremos coros líricos de la humanidad. Poco importa que no les haya comprendido la sociedad donde surgieron. A la distancia desaparece el elemento inquietador, el desequilibrio entre el artista y el medio; y quedan las obras vivientes, en su significación profunda⁶⁰².

En cuanto a la crítica, se requiere, además del entusiasmo, la templanza para transmitir esas ideas y el estilo imaginativo para persuadir al lector hacia un bien moral, como lo ejemplifica Henríquez Ureña:

Así, debemos preferir, al capricho teorizante de Matthew Arnold y de su familia innumerable, la genuina templanza crítica, hija verdadera del espíritu clásico, de Walter Pater, cuyo espejo purificador sólo recoge las imágenes perfectas, limpias ya de sombras importunas. Así, debemos preferir también la generosa crítica, templada y a la vez entusiasta, del Sr. Menéndez Pelayo⁶⁰³.

En el ensayo del escritor dominicano aparece también la expresión idealista de los románticos y la templanza en el ejercicio de la crítica, que debería reflexionar sobre los elementos clásicos presentes en la poesía.

Con la lectura de *Historia de las ideas estéticas en España*, Henríquez Ureña enumera a los representantes de este estilo de hacer crítica. Entre los más destacados, después de Lord Macaulay, que fue un crítico útil, por “la amplitud de su cultura y por la habilidad con que defendió muchas tendencias modernas”, describe a Carlyle y Ruskin como “dos personajes ‘representativos’ del siglo XIX inglés [...] juzgados por el Sr. Menéndez Pelayo con viva penetración”; de este modo reconoce al crítico español como el descubridor de Ruskin antes de que éste ejerciera influencia en los parnasianos y de que surgiera el culto “ruskiniano” en París⁶⁰⁴.

Destaca sobre todo en la crítica de las artes plásticas de tradición renacentista: “El movimiento pre-rafaelista, en arte y en letras, han dejado huellas definitivas sobre la vida inglesa. William Morris [...] fue un trabajador no menos abnegado y original que Ruskin”.⁶⁰⁵ Así vuelve a reconocer a su crítico de cabecera, Walter Pater, que ha influido en su formación literaria y filosófica:

⁶⁰² *Ibid.*, p. 81

⁶⁰³ *Loc. cit.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁰⁵ *Loc. cit.*

...representa, para mí, la más alta cima del arte de la apreciación literaria en Inglaterra [...] Toda su obra es a la vez crítica e imaginativa, ya sea novela o estudio filosófico. Y su estética, al parecer inasible, no lo será para quien lea con atención dos ensayos, centrales en su obra: el *Giorgione* del libro sobre *El Renacimiento* y el *Wordsworth*. Del uno al otro ascendemos desde la música hasta la mística; y en el segundo queda vencido el ‘hedonismo’, la teoría del arte por el arte, que suele atribuírsele con demasiada ligereza, quizás porque él defendió siempre la suficiencia del criterio estético⁶⁰⁶.

Finalmente, el ensayista dominicano complementa la información del libro de Menéndez Pelayo:

Después han sobrevenido cambios, nuevas orientaciones: ha llegado, en opinión de algunos, “la era de la paradoja”. Sirve de lazo esta era novísima y la “victoriana” resumiendo las elegancias intelectuales y artísticas de la expirante y anunciando las audacias de la naciente, el pintoresco y sutil Oscar Wilde, a quien la estética inglesa debe una de sus páginas más ricas: el diálogo sobre crítica y el arte de *Intentions*⁶⁰⁷.

Concluye que Menéndez Pelayo ha sido también excelente germanista, porque “la erudición alemana, necesaria en todo orden, lo es también para la historia de las letras hispanas”⁶⁰⁸.

Posteriormente, Henríquez Ureña, en el ensayo “Chesterton” (1936), selecciona a los cinco “directores de la vida literaria de Inglaterra”: Kipling, Bernard Shaw, H. G. Wells, Chester Belloc y Chesterton, que representaban “la demolición de la era victoriana”, gracias en parte a la Guerra Grande. Dice el ensayista dominicano:

Con la desaparición de la era victoriana, representan el comienzo de la era nueva, del nuevo siglo, en que la rebelión se organizaba, se hacía poder, enderezaba la orientación de las masas ocultas. La guerra, al fin, barrió el polvo y la sombra del siglo XIX⁶⁰⁹.

Reconoce la libertad creadora de estos escritores —a excepción de Kipling, quien conservó su condición de origen victoriano—, que asimilaron esa nueva atmósfera moral de mayor libertad de expresión en la literatura, y que tuvieron gran influencia en los escritores experimentales: James Joyce y D. H. Lawrence.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁰⁸ *Loc. cit.*

⁶⁰⁹ Henríquez Ureña, “Chesterton”, en *Obra crítica...*, p. 693.

El ensayo recupera la presencia de la herencia de Roma en la cultura anglicana, que se sentía más asimilada a la cultura germánica. El ensayista dominicano retrata al maestro y al discípulo poco valorados en su tiempo: Chester Belloc y Chesterton, respectivamente, porque su forma de pensar se dirigía al mestizaje formado por la cultura galaica y romana, de la cual dependía la organización sociopolítica de Inglaterra:

Belloc, fiel a su origen francés: sobriedad, exigente precisión, claridad penetrante. Chesterton, inglés torrencial, como aquellos de los buenos tiempos ya lejanos. Esta alianza sorprendente [...] da a Inglaterra esenciales enseñanzas.⁶¹⁰

Ambos pensadores también representan a los críticos independientes de la sociedad industrial y utilitaria; coinciden con Shaw y Wells sobre “el horrible misticismo del dinero”. Es decir, son dos pensadores herederos de los románticos idealistas Wordsworth y Coleridge, porque no aceptan que la organización utilitaria supere la moral del hombre, abandonándolo a la miseria. Consideran que el sistema capitalista consiste en dejar a “la mayoría de la gente sin capital”. Chester Belloc diría: “La civilización industrial no es más que una calamidad de humo: como humo nos ahoga, como humo se desvanece”.⁶¹¹ Así, junto con Chesterton, considera la idea de concebir la cultura anglosajona de manera occidental más allá de la diferencias de razas; porque la literatura no tiene una finalidad étnica ni es historicista. El arte no es un asunto que se valore por su origen de raza, sino por la forma en que se manifiesta el escritor en su época. El idioma inglés, pese a su origen germano, también está mezclado con el espíritu latino:

Chesterton sostuvo la base latina, romana y románica de la cultura inglesa: nada tienen que ver en el problema los elementos ‘étnicos’ en que se apoyaban los escritores victorianos, con su mística de las razas, ingenuamente adoptada como teoría científica. La cultura es espíritu y no sangre.⁶¹²

Henríquez Ureña reformula la idea meridional en Occidente. Observa cómo el influjo de la religión católica lleva tras de sí esa cultura latina como la base de toda civilización ante el puritanismo anglicano: “La herencia del Mediterráneo viene de la

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 693.

⁶¹¹ *Loc. cit.*

⁶¹² *Ibid.*, p. 695

antigüedad, que no necesita defensores, y de la Edad Media, que los requiere todavía”⁶¹³.

De esta manera, el pensamiento del escritor dominicano se contagia del escepticismo de Chesterton, que además de ser un apasionado de la lógica, es poeta y creador, porque su forma de pensar se basa en la confluencia de la religión pagana y la cristiana, de la cultura romana y de las nociones oscuras de la Edad Media. Era un escritor de tradición caballerescas, pero con un pensamiento pagano apto para encontrar una solución a los problemas de identidad y a la crisis social de Inglaterra: “Chesterton estuvo convencido de que sólo en Roma se encontraba la solución para las contradicciones internas del sistema anglicano”⁶¹⁴.

Así, Henríquez Ureña asimila el género con el cual Chesterton se manifiesta con mayor profusión y entereza, además de la novela de género policial: “La tarea que escogió para sí, para expresión constante de su vida, fue la del ensayista”⁶¹⁵.

Es posible advertir en la expresión original y nativa del artista la herencia de una tradición latina, románica y pagana, que se manifiesta a través de la palabra, para servirse de los elementos persuasivos del discurso como herencia de la cultura occidental.

El modo de pensar del escritor dominicano se caracteriza por esta forma de reflexionar de manera independiente sobre los asuntos problemáticos de la cultura hispanoamericana. Retrata la personalidad de cada personaje crítico con la sociedad valorando la calidad de su obra por la sustancia y la forma en que aquella se manifiesta, sin abandonar la razón para orientar al lector sobre la problemática de la historia.

El crítico literario también debe ser desinteresado, indiferente a su propia obra, creador y crítico a la vez, sin buscar ningún privilegio en la sociedad más que ser maestro y escritor entusiasta que oriente a los lectores acerca de los verdaderos valores de la literatura; ha de mantener siempre su independencia ante el sistema cultural, y de educar con el buen uso de la palabra a los estudiantes jóvenes para crear una nueva sociedad civil más allá de la barbarie y la vulgaridad.

En su oficio de escritor, Henríquez Ureña muestra una visión escéptica de la realidad, y poco es lo que espera conseguir de las humanidades para la realización de un

⁶¹³ *Loc. cit.*

⁶¹⁴ *Ibid.*, 695.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 696.

ideal más humano. Así se lo hace saber a Alfonso Reyes en una carta del 13 de marzo de 1908:

No quiero hacer la cursi figura literaria de que me estoy tornando viejo; pero sí es cierto que he llegado al escepticismo, característico no de la vejez, sino de la madurez, según Stirner. No tengo fe en la humanidad, ni me importa gran cosa (el egoísmo es otro signo de madurez; todas las teorías “generosas” se aceptan en la juventud); de mí mismo, no sé qué pensar⁶¹⁶.

Posteriormente, muestra una actitud más decepcionada con su grupo de amigos, pero asumiendo el papel de superhombre nietzscheano:

Cuando yo veo individuos como Acevedo, como Caso, como tú (Alfonso Reyes), que desperdician lo que tienen, por pereza, por falta de resistencia moral, pienso que si pudieran sentir personalmente mi caso se esforzarían en aprovechar sus fuerzas, en no perder un momento que es único, porque es la juventud con los medios de realizar lo que se quiere y lo que se debe. Yo nunca he sabido pedir protección; nunca la he obtenido espontánea, como otros, de menos valer moral que yo y de valor intelectual que, acaso mayor, no eran ellos capaces de desarrollar; y a estas horas estoy convencido de que, en los medios en que vivimos, sólo con la protección se llega a algo⁶¹⁷.

El yo intelectual y moral asume la responsabilidad de rebelarse contra ese sistema de protección política y social en que los demás compañeros de generación se refugian para hacerse valer como intelectuales del sistema porfirista. Advierte la necesidad de aprovechar el tiempo, de vivir intelectualmente y resistirse a la pereza, de alcanzar la gloria a través del esfuerzo intelectual y el estudio. Esto lo expresa de una manera crítica y con enunciados negativos que contraponen su anhelo de vivir y pensar. Su estilo se dirige hacia la expresión del tiempo presente. El sujeto califica su propio nivel moral e intelectual por encima de los demás; así se muestra el orgullo de pensar sobre su devenir y futuro. Esa actitud se manifiesta de manera problemática sobre su proceder: "El estudio me resulta difícil (tan intenso como debería hacerlo) teniendo pendiente un problema de vida no resuelto"⁶¹⁸.

Es así que Henríquez Ureña muestra un heroísmo más íntimo que social, más individual que colectivo, a la vez que aboga por una cultura más intelectual que oportunista.

⁶¹⁶ Reyes y Henríquez Ureña, *op. cit.*, 13/03/1908, p. 112.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁶¹⁸ *Loc. cit.*

Este sería el modelo ideal de un crítico literario y maestro, cuya única tarea es difundir la literatura y el arte a través de los libros, instruir a la gente joven y entusiasta para que piense en su porvenir. El crítico tendrá la jerarquía moral de saber enseñar lo aprendido. Como dice el propio Henríquez Ureña: “La erudición es el instrumento previo de la crítica, es el conocimiento exacto de las obras y de la historia literaria”⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Henríquez Ureña, “En torno a Azorín”, en *Obra crítica...*, p. 226.

CONCLUSIONES

Henríquez Ureña era de los pocos ensayistas del siglo XX que no sólo escribían de literatura, sino de otras áreas afines como el arte, la filosofía y la ciencia, siempre a través de un estilo acorde con su modo de pensar y actuar en la vida. Se planteó así la divergencia entre los conceptos de ciencia y literatura, y la forma en que el escritor que tenía una educación científica lograba expresar sus ideas acorde a su propósito estilístico. El ensayista dominicano se muestra así como un intelectual que abarcaba un conocimiento global de la ciencia y las humanidades a partir de la sociología, la filosofía y la literatura. El método, la disciplina, la seriedad y el rigor de su oficio formaban parte de su personalidad para observar la naturaleza y la historia del mundo; en el terreno de las ideas estudiaba al personaje intelectual a partir de su formación académica y literaria, sin olvidar contexto cultural en que se desarrollaba su obra. Se preguntaba qué tan necesaria era la educación científica para un escritor que pretendía acercarse a los lectores a través de un estilo literario y persuadirlos a actuar de forma distinta a la convencional.

La voluntad del ensayista era desempeñar este doble rol al acercarse a la personalidad del escritor hispanoamericano, puesto que la define en función de su expresión literaria y de su voluntad de estilo; es decir, con la pretensión de que a través de la escritura el lector capte la evolución psicológica del escritor y la situación histórica en que se desarrolla su obra. Se puede definir al ensayista dominicano como un crítico que comprende toda esa evolución personal del autor en relación con la historia, la geografía, el lugar y el tiempo en que vive.

Con el análisis de su obra literaria (poesía, teatro y ensayo) que he realizado a lo largo de la tesis, puedo destacar la capacidad de Henríquez Ureña para plantear temas de variada complejidad en cada una de las etapas de su vida. Con la lectura de los clásicos grecolatinos, adquirió una forma de escritura más allá de la solemnidad retórica de la ciencia, aunque, paradójicamente, disertara sobre asuntos de sociología. En su material epistolar, comprendí su capacidad para abordar los temas más variados; pude observar la libertad con que siempre su expresar su punto vista sobre cualquier asunto.

Henríquez Ureña analiza al escritor en esta problemática de su formación entre la ciencia y el arte, porque propone que ha de tener la habilidad de seleccionar los

elementos necesarios de la realidad, que le permitan expresarse a través de la palabra y aspirar a la belleza como verdad.

El estilo del ensayista muestra esta dualidad de intuición y objetividad, con el propósito de ilustrar las ideas más complejas que haya planteado desde su experiencia como lector. Así, el crítico literario adquiere una personalidad proteica porque expresa en síntesis su punto de vista de manera más intuitiva sobre temas muy teóricos de la ciencia positiva, el pensamiento pragmático, el idealismo crítico y el vitalismo nietzscheano. Es decir, con esta formación intelectual, logra concebir y precisar el carácter del latinoamericano frente al mundo occidental a través de la filosofía y la literatura.

La trayectoria de Henríquez Ureña sigue la ruta del modernismo pero con otros elementos adquiridos por la cultura clásica y la filosofía moderna. Empezó escribiendo poesía bajo el influjo del parnasianismo y el simbolismo, incursionó en la crítica literaria con la lectura de Platón, José Enrique Rodó, Marcelino Menéndez Pelayo y Nietzsche; y prosiguió planteando los temas que más le entusiasmaron para reflexionar sobre la literatura y su mundo: lo dionisiaco y lo apolíneo, así como también el panteísmo.

Del modernismo también pude apreciar la actitud antiburguesa del escritor dominicano. En sus cartas con Alfonso Reyes se descubre un escritor bucólico y en sus *Memorias* y su *Diario*, a un personaje disconforme con el cristianismo, la burocracia y la situación política en México y en su país natal. Como Rubén Darío y Julián del Casal, se adentraba en el estudio de los clásicos y asimilaba el ambiente y el espíritu de la naturaleza a través de la poesía.

En esta medida, Henríquez Ureña lleva los ideales grecolatinos hacia un terreno preciso, estudia la representación del mundo de la naturaleza en el texto literario; capta el tema principal, la propuesta estética y el desarrollo de la trayectoria del escritor o poeta; comprende que el arte aspira a una representación distinta de la realidad.

Henríquez Ureña es un escritor que toma del modernismo el compromiso del ejercicio de la palabra; es decir, ya pertenece a la etapa postmodernista del siglo XX, puesto que ha sido un intelectual que hereda la visión crítica, combativa y activa de la cultura clásica. A través de Platón, Nietzsche y otros teóricos del teatro griego, se forma como un ensayista que mira cualquier texto literario con objetividad, criticando la forma parnasiana y la imagen exótica, preciosista y sensual de la mitología grecolatina; de esta

manera busca un estilo más libre en cuanto a la expresión sincera de su prosa, marcada por la investigación histórica, la intuición y síntesis de su pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

1. Henríquez Ureña, Pedro. *El descontento y la promesa*. Presentación de Minerva Salado. México, UNAM, 2004.
 - El nacimiento de Dionisos*. Nueva York, Las Novedades, 1916.
 - Ensayos. Edición crítica*. 2ª edición. Coordinadores: José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Madrid, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores-ALLCA XX, 2000 (Archivos, 35).
 - Ensayos*. Selección y prólogo de José Rodríguez Feo. La Habana, Casa de las Américas, 1973.
 - Historia de la cultura en la América Hispánica*. México, FCE, 1986.
 - “La obra de José Enrique Rodó”, en Antonio Caso *et al.* *Conferencia del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices: Juan Hernández Luna. Seguido de Anejo documental de Fernando Curiel Defossé. México, UNAM, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana, 5).
 - La utopía de América*. La Plata, Estudiantina, 1925.
 - La utopía de América*. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Compilación y cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas, Biblioteca Ayacucho, [1978] (Biblioteca Ayacucho, 37).
 - *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, FCE, 2001.
 - *Los cuentos de la Nana Lupe*. México, UNAM, 1966.
 - *Memorias. Diario*. Introducción y notas por Enrique Zuleta Álvarez. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989.
 - *Memorias. Diario. Notas de viaje*. Introducción y notas de Enrique Zuleta Álvarez. México, FCE (Biblioteca Americana), 2000.
 - *Obra crítica*. Prólogo de Jorge Luis Borges. México, FCE, 1981.

- Obras completas*. Santo Domingo, Editora nacional: Secretaría de Estado de Cultura, 2003.
- Obras completas*. Selección y prólogo de Juan Jacobo de Lara. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976.
- Páginas escogidas*. Prólogo de Alfonso Reyes. Selección de José Luis Martínez. México, Secretaría de Educación Pública, 1946.
- Poesías juveniles*. Colección de E. Rodríguez Demorizi. [Bogotá], Espiral, 1949.
- Retratos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Babel, 1927.
- Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires, Raigal, 1952.
2. Henríquez Ureña, Pedro, y Alfonso Reyes. *Epistolario íntimo (1906-1946)*. Tomos I, II y III. Prólogo y recopilación de Juan Jacobo de Lara. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1986.
 3. Henríquez Ureña, Pedro y Jorge Luis Borges, “Prólogo” a la *Antología clásica de la literatura argentina*. Selección de P.H.U. y J.L.B. Buenos Aires, Kapelusz, [1937].

Bibliohemerografía

Indirecta

1. Alatorre, Antonio. “Para la historia de un problema”, en *Anuario de Letras*, IV. UNAM, México, 1964.
2. Alonso, Amado. “Pedro Henríquez Ureña investigador”, en *Sur*, a. XV, no. 141, julio de 1946, pp. 28-33. Es el discurso pronunciado en el acto de homenaje del Colegio Libre de Estudios Superiores, el 10 de julio de 1946.
3. Álvarez, Soledad. *La magna patria de Pedro Henríquez Ureña*. Santo Domingo, Editora Taller, 1981.
4. Anónimo. “Reseña de *En la orilla. Mi España*”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, no. 20, 5 de agosto de 1925, s/p.
5. Anderson Imbert, Enrique. “Tres notas sobre Pedro Henríquez Ureña”, en *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires, Raigal, 1954.

- “Notas sobre Pedro Henríquez Ureña”, en *Estudios sobre letras hispánicas*. México, Libros de México, 1974.
- “Homenaje a Pedro Henríquez Ureña”, en *Sur*, Buenos Aires, XV, n. 141, julio de 1946.
4. Arias, Augusto. “Poesía de Pedro Henríquez Ureña”, en *El Comercio*. Quito, 1º de noviembre de 1959.
5. Bartolomew, Roy. “Imagen de Pedro Henríquez Ureña”, en *Revista de la Universidad*. La Plata, UNPL, no. 2, octubre-diciembre de 1957, pp. 144-146.
- “Reseña de *Las corrientes literarias en América hispánica*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. a. III, 1949, pp. 197-200.
- “Vigencia de Henríquez Ureña”, en *La Nación*. Buenos Aires, domingo 6 de enero de 1980, 4ª sec., p. 6. (Reseña de *La utopía de América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.)
6. Battitessa, Ángel J. “Pedro Henríquez Ureña 1884-1946”, en *Revista de Filología Hispánica*. Buenos Aires, a. VIII, no.1 y 2, enero-junio de 1946, pp. 194-196.
7. Beltrán Guerrero, Luis. “Pedro Henríquez Ureña”, en *Prosa crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1983, pp. 351-358.
8. Borges, Jorge Luis. “El sueño de Pedro Henríquez Ureña”, en *El oro de los tigres*. Buenos Aires, Emecé, 1972, p. 133.
- “Prólogo”, en Pedro Henríquez Ureña. *Obra crítica*. Edición, bibliografía e índice onomástico de Emma Susana Speratti Piñero. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. VII-X.
- “Pedro Henríquez Ureña, *Obra Crítica*”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975.
6. Carilla, Emilio. “El tema esencial de Pedro Henríquez Ureña”, en *Thesaurus*, Bogotá, no. XXXV, 1980, pp. 122-135.
- “Pedro Henríquez Ureña. Bibliografía comentada”, en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, no. 3, julio-septiembre, 1977, pp. 227-239.
- *Pedro Henríquez Ureña: tres estudios*. Tucumán, Universidad de Tucumán, [1956].
- *Pedro Henríquez Ureña, signo de América*. Santo Domingo, Editora Corripio, 1988.

9. Caso, Alfonso. "Pedro Henríquez Ureña", en *Letras de México*. México, 15 de julio de 1946.
10. Caso, Antonio *et al.* *Conferencia del Ateneo de la Juventud*. Prólogo, notas y recopilación de apéndices: Juan Hernández Luna. Seguido de Anejo documental de Fernando Curiel Defossé. México, UNAM, 2000 (Nueva Biblioteca Mexicana, 5).
11. Castagnino, Raúl H. "El nacimiento de Dionisos. Tragedia esquilana de Pedro Henríquez Ureña", en *Nuestra América*. México, no. 10, enero-abril, 1984, pp. 97-102.
12. Castro Leal, Antonio. "Pedro Henríquez Ureña, humanista americano", en *Boletín Bibliográfico Mexicano*. México, 31 de julio de 1946.
13. Cosío Villegas, Daniel. *Memorias*. México, Joaquín Mortiz, 1976.
14. Cúneo, Dardo. "Pedro Henríquez Ureña: guía de búsquedas", en *Aventura y letra de América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
15. Cúneo, Santiago. "Pedro Henríquez Ureña en Minnesota, 1916-1921", en *Universidad de México*. México, a. XII, no. 8, abril de 1958.
16. De Beer, Gabriela. "Pedro Henríquez Ureña en la vida intelectual mexicana", en *Cuadernos Americanos*. México, XXXVI, no. 215, noviembre-diciembre de 1977.
17. Di Pasquale, Roberto. "Reseña de *Las corrientes literarias en la América hispana*", en *Sur*. Buenos Aires, no. 188, junio de 1950, pp. 78-80.
18. Durán, Diony. *La Flecha de Anheló*. Santo Domingo, Comisión permanente de la Feria Nacional del Libro, 1992.
----- *Literatura y sociedad en la obra de Pedro Henríquez Ureña*. La Habana, Letras Cubanas, 1994.
19. Favalaro, René G. *Don Pedro y la Educación*. Buenos Aires, Centro Editor Fundación Favalaro, 1994.
20. Febres, Laura. *Pedro Henríquez Ureña, crítico de América*. Caracas. Ediciones la Casa de Bello, 1989. Véase también el libro editado en página web: <http://www.ensayistas.org/filosofos/r-dominicana/phu/cap0.htm>.
21. Ferreira, João Francisco. *Rumo à utopia: uma introdução ao pensamento americanista de Ureña*. Porto Alegre, Hytholodeus, 1974.

22. García Morales, Alfonso. *El Ateneo de México. 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, 1992.
23. Ghiano, Juan Carlos. “Los comienzos literarios”, en *La Nación*. Buenos Aires, domingo 26 de junio de 1977, 3ª sec., p. 4. (Reseña sobre el tomo 1 de las *Obras completas* de Henríquez Ureña, impreso en Santo Domingo.)
24. Giusti, Roberto. “Un humanista moderno”, en *La Prensa*. Buenos Aires, 12 de febrero de 1961, 2ª sec., s/p. (Reseña de *Obra crítica*, publicada por el F.C.E.)
25. Goico Castro, Manuel de Jesús. *Pedro Henríquez Ureña*. Santo Domingo, Biblioteca Nacional, 1986.
1. Gullón, Ricardo. “Ideologías del modernismo”, en *Ínsula*. Madrid, no. 291 (febrero de 1971), pp. 1 y 11.
2. Gutiérrez Girardot, Rafael. “La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña. Promesa y desafío”, en *Aproximaciones. Ensayos*. Bogotá, Procultura, 1986, pp. 65-86.
3. Henríquez Ureña, Familia. *Epistolario I y II*. 2ª ed. Edición, notas, diseño e índices: Aristides Incháustegui y Blanca Delgado Malagón. Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultura en el Cincuentenario de la muerte de Pedro Henríquez Ureña, 1996.
4. Henríquez Ureña, Max. *Hermano y Maestro*. Ciudad Trujillo, Librería Dominicana, 1950.
----- “Hermano y maestro”, en *Revista Iberoamericana*. México, XXI, números 41-42, enero-diciembre, 1956.
5. Inoa, Orlando (compilador). *Pedro Henríquez Ureña en Santo Domingo*. Santo Domingo, Comisión permanente de la Feria del Libro, 2002.
6. Jiménez Rueda, Julio, “Pedro Henríquez Ureña, profesor en México”, en *Revista Iberoamericana*. México, números 41-42. enero-diciembre, 1956.
7. Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1976.
-----“El crítico errante: Pedro Henríquez Ureña”, en *Vuelta Sudamericana*, I, 3, México, octubre de 1986, pp. 26-39.
-----*Pedro Henríquez Ureña*. México, Conaculta, 1999.
8. Lara, Juan Jacobo de. *Pedro Henríquez Ureña: su vida y su obra*. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1975.

9. Leal, Luis. "Pedro Henríquez Ureña en México", en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, XXI, números 41-42, enero-diciembre, 1956.
-----"Pedro Henríquez Ureña, crítico de la literatura hispanoamericana", en *Revista Interamericana de Bibliografía*. Washington, vol. XXVII, no. 3, julio-septiembre, 1977.
10. Lemman, Carlos Alberto. *El poeta creador*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
11. Lizaso, Félix. "Pedro Henríquez Ureña y sus presencias en Cuba", en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. XXI, números 41-42, enero-diciembre, 1956.
7. Mejía Sánchez, Ernesto. "Pedro Henríquez Ureña, crítico de Rubén Darío", en *Cuestiones rubendarianas*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1970.
8. Mariátegui, José Carlos "Seis ensayos en busca de nuestra expresión por Pedro Henríquez Ureña", en *Mundial*, Lima, 28 de junio de 1929.
9. Paredes, Alberto. "Pedro Henríquez Ureña", en *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (Antología crítica)*. México, Siglo XXI, 2008, pp. 101-112.
10. Piña Contreras, Guillermo. "El universo familiar en la formación intelectual de Pedro Henríquez Ureña", en *Cuadernos Americanos*, Nueva época, Año XV, vol. 6, no. 90, Noviembre-Diciembre, 2001, pp. 143-179.
11. Pucciarelli, Eugenio. "América en la obra de Pedro Henríquez Ureña", en *Testigo. Revista de literatura y arte*. Buenos Aires, no. 4, octubre-noviembre, 1966, pp. 8-16.
----- "Pedro Henríquez Ureña y la filosofía", en *Revista de la Universidad*. La Plata, UNPL, números, 20-21, 1967, enero de 1966-julio de 1967, pp. 422-433.
----- *Pedro Henríquez Ureña, síntesis de su pensamiento*. Santo Domingo, Editora del Caribe, 1966.
12. Quintanilla, Susana. "Dioniso en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos griegos", en *Historia mexicana*. México, Colegio de México, No. 3. Vol. LI, Enero-Mayo, 2002, pp. 619-663.
13. Reyes, Alfonso. "Evocación de Pedro Henríquez Ureña" y "Pasado inmediato", en *Grata compañía, Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*. México, FCE, 1960 (Letras mexicanas/ Obras completas de Alfonso Reyes, XII), pp. 163-171, 175-278.

14. Rodríguez Demorizzi, Emilio. *Dominicanidad de Pedro Henríquez Ureña*. Ciudad Trujillo. Pol Hermanos, 1947.
----- “Pedro Henríquez Ureña, humanista”, en *Segundo Cuaderno de La Plata*, La Plata, 1969, pp. 3-22.
15. Roggiano, Alfredo A. *Pedro Henríquez Ureña en los Estados Unidos*. México, Editorial Cultura, 1961.
----- *Pedro Henríquez Ureña en México*. México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1989.
-----“Pedro Henríquez Ureña o el pensador integrador”, en *Revista Iberoamericana*. Homenaje a Pedro Henríquez Ureña. Iowa, números 41-42, enero-diciembre, 1956, pp. 171-194.
16. Romero, Francisco. “Un humanista de nuestro tiempo”, en *Sur*. Buenos Aires, año XV, no. 41, julio de 1946, pp. 18-27. Véase también la reproducción del texto en *Ideas y figuras*. Buenos Aires, Losada, 1949, pp. 58-69.
17. Romero, José Luis. “Una voz”, en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, XXI, números 41-42. enero-diciembre, 1956.
18. Sábato, Ernesto. *Pedro Henríquez Ureña*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
----- “Significado de Pedro Henríquez Ureña”, en *Aula*. Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, v. 3, números 12-13, enero-junio, 1975.
19. Sarlo, Beatriz. “Pedro Henríquez Ureña: lectura de una problemática”, en *Filología*. Buenos Aires, v. XX, 1985, pp. 9-20.
20. Selva, Salomón de la. “In memoriam Pedro Henríquez Ureña”, en *Letras de México*, México, 15 de julio de 1946.
----- “Pedro Henríquez Ureña”, en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, XXI, números 41-42, enero-diciembre, 1956.
21. Torri, Julio. “Recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”, en *Tres libros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
22. Vargas, José Rafael. *La integridad humanística de Pedro Henríquez Ureña. Antología*. Santo Domingo, Universidad Autónoma de Santo Domingo, [1984].
23. Vitier, Medardo. “Pedro Henríquez Ureña y el ensayo”, en *Del ensayo americano*. México, FCE, 1945.

24. Zuleta Alvarez, Enrique. *Pedro Henríquez Ureña y su tiempo: vida de un hispanoamericano universal*. Buenos Aires, Catálogos, 1997.

Teoría literaria

1. Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1993, p. 406.
2. Álvarez Amorós, José Antonio. *Ulysses como paradigma de intertextualidad. La hipótesis del narrador-citador*. Madrid, Palas Atenea, 1991.
3. Arciniegas, Germán. “Nuestra América es un ensayo”, en Germán Arciniegas *et al.* *Tres ensayos sobre Nuestra América*. París, Biblioteca Cuadernos, [1962]. Véase también la reproducción del texto en Leopoldo Zea (coordinador), *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México, FCE, 1995.
4. Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo; construcción del texto ensayístico*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
5. Aullón de Haro, Pedro. *Teoría del ensayo: como categoría polémica y pragmática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid, Verbum, 1992.
6. Bajtin, M. M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores, 1999.
7. Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. México, Siglo XXI Editores, 2000.
-----*El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. 2ª ed. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1994.
8. Bello, Andrés. *Gramática de la lengua española*, Madrid, Edaf, 1984.
9. Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. Traducción de Marta Piña. Fuente: <http://www.eu.microsoft.com/germany/homeoffice/encarta/enzy/>
10. Castagnino, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1976.
11. Cerda, Martín. *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo*. Introducción de Andrés Fisher. Madrid, Veintisiete Letras, 2008.
12. Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Editores). *El ensayo como género literario*. Murcia. Universidad de Murcia, 2005.
13. Colombi Nicolía, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina 1880-1915*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
----- “El viaje y su relato”, en *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*. México, UNAM, no. 43, 2006/2, pp. 11-35.

14. Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.
15. Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
16. Glaudes, Pierre. "Introduction", en *L'Essai: Métamorphoses d'un genre*. Texts réunis et présentés par Pierre Glaudes. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Université de Toulouse-LeMirail, 2002.
17. Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992.
18. Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1992 (TM, 3).
19. López González, Julio César. *El ensayo y su enseñanza*. Río Piedras, Editorial Universitaria, 1980.
20. Lukács, György. *Sociología de la literatura*. 4ª ed. Traducción de Michael Faber-Kaiser. Prólogo de Peter Ludz. Barcelona, Península, 1989 (Historia, ciencia, sociedad, 2).
21. Marichal, Juan. *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid, Revista de Occidente, 1971.
22. Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, Cátedra, 2001.
23. May, Georges. *La autobiografía*. tr. Danubio Torres Fierro. México, FCE, 1982 (Breviarios, 327).
24. Mendoza Fillola, Antonio. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001 (Arcadia, 3).
25. Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México-FCE, 1996.
26. Miraux., Jean-Philippe *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.
27. Murry, Middleton. *El estilo literario*. Traducción de Jorge Hernández Campos. México, FCE, 1976.
28. Ortega y Gasset, José. "Temas de viaje", en *Obras completas*. T. II, Madrid, Espasa Calpe, 1950.
29. Perelman, Ch. y L. Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos, 1994 (M, 69).

30. Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2005.
31. Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
32. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
33. Said, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Traducción de Ricardo García Pérez. Barcelona, Debate, 2000.
34. Taine, Hipólito. *Filosofía del arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
35. Weinberg, Liliana. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, FCE, 2002.
----- *Situación del ensayo*. México, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2006 (Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 1)
----- *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2008.

General

1. Amat, Nuria. *Escribir y callar*. Madrid, Ediciones Siruela, 2010.
2. Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. 2ª ed. México, FCE, 1966.
3. Anderson Imbert, Enrique *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, México, El Colegio de México, 1948.
4. Arciniegas, Germán. *Biografía del Caribe*, México, Porrúa, 2000 (SC, 406).
5. Burgos Díaz, Elvira. *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Prensas universitarias, 1993 (Humanidades, 22).
6. Camacho Rojo, José María. *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX : bibliografía analítica*. Granada, Universidad de Granada, 2004.
7. Curiel, Fernando. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1999.
8. Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. 2ª ed. Prólogo de Gregorio Marañón. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
9. Eurípides. *Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid, Gredos, 1999 (Biblioteca Clásica Gredos, 4).

10. ----- *Tragedias II* Introducción, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1985(Biblioteca Clásica Gredos, 11).
11. ----- *Tragedias III*. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto Cuenca y Prado. Madrid, Gredos, 1979 (Biblioteca Clásica Gredos, 22).
12. Fuentes, Carlos. “La Iliada descalza”, en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid, Mondadori, 1990.
13. Funke, Peter. *Oscar Wilde*. Traducción de Federico Latorre. Madrid, Alianza Editorial, 1972.
14. Festugière, A.-J. *La esencia de la tragedia griega*. Versión castellana y prólogo de Miguel Morey. Barcelona, Ariel, 1986.
15. Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Prólogo de Carlos García Gual. Traducción de Esther Gómez Parra. Barcelona, Grupo Anaya-Grandes Obras de la Cultura, 2005.
16. Guitarte, Guillermo. *Sobre el andalucismo de América*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1960.
17. Hadot, Pierre. *¿Qué es la filosofía antigua?* Traducción de Eliane Cazenave Tapie Isoard. México, FCE, 1998.
18. Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México, FCE, 1978.
19. Highet, Gilbert. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Tomos I y II. Traducción de Antonio Alatorre. México, FCE, 1996.
20. Hostos, Eugenio María de. “Hamlet”, en *Textos. Una antología general*. Prólogo, selección y notas de José Luis González, México, SEP-UNAM, 1982 (Cuadernos Americanos, 16).
----- “Salomé Ureña de Henríquez”, en *Obra literaria selecta*. Selección, prólogo, bibliografía y cronología de Julio César López. Caracas, Ayacucho, [1988] (Biblioteca Ayacucho, 136), pp. 327-330.
21. Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México, FCE, 1956.
22. Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas en torno de un curso (1953)*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México, Aguilar, 1962.

23. Kant, Immanuel. "Juicio de gusto y juicio estético", en Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1991.
24. Le Corre, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid, Gredos, 2001 (Biblioteca románica hispánica-Estudios y ensayos, 424).
25. Lida de Makiel, María Rosa. *La tradición clásica en España*. Barcelona, Ariel, 1975.
26. Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, La Habana, Casa de las Américas, [1973], (Literatura Latinoamericana, 2).
27. Martín, René (director). *Mitología griega y romana*. Traducción de Alegría Gallardo. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
28. Martínez Ruiz, José (*Azorín*). *La voluntad*. 4ª ed. Edición, introducción y notas de E. Inman Fox. Madrid, Castalia, 1982.
-----*Madrid*. Introducción, notas y bibliografía de José Payá Bernabé. Madrid, Biblioteca Nueva, 1995.
29. Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. 2 vols. Edición facsímil. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
30. Müller, Carlos Otrifido. *Historia de la literatura griega hasta la época de Alejandro*. Tomo II. Traducción de Ricardo Hinojosa. Prólogo de Alfredo Adolfo Camus. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1888.
31. Murray, Gilbert. *Esquilo. El creador de la tragedia*. Madrid, Espasa-Calpe, [1943].
----- *Eurípides y su época*. 4ª ed. México, FCE, 1966 (Breviarios, 7).
32. Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Traducción y notas de Juan Carlos García Borrón. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1992 (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 2).
-----*El origen de la tragedia*. 6ª edición. Traducción de Eduardo Ovejero Mauri. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
33. Olmedo, José Joaquín de. "La victoria de Junín. Canto a Bolívar", en Francisco Montes de Oca. *Poesía hispanoamericana*. México, Porrúa, 1998 (SC, 381).
34. Pater, Walter. *Estudios griegos*. Traducidos para la *Revista Moderna de México* por Pedro Henríquez Ureña. México, Ignacio Escalante, 1908.

- Plato and Platonism. A Series of Lectures.* London, MacMillan and Co., 1912.
- *Platon et platonisme.* Traduit de l'anglais par le Dr. S. Jankelevitch. París, Payot, 1923.
35. Paz, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia.* México, FCE, 1992.
- Los hijos del limo.* Seix Barral, Barcelona, 1974.
36. Petronio, Giuseppe. *Historia de la literatura italiana.* Traducción de Manuel Carrera y María de las Nieves Muñiz. Madrid, Cátedra, 1990.
37. Picón-Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana,* México, FCE, 1992.
38. Pino Campos, Luis Miguel. “El concepto de mito en la obra de Ortega y Gasset”, en J.A. López Férez. *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico.* Madrid, Ediciones clásicas-comunidad de Madrid, 2006, pp. 757-777.
39. Platón. *Diálogos.* 10ª edición. Estudio preliminar de Francisco Larroyo. México, Porrúa, 1971.
40. Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México.* México, Espasa-Calpe, 1986 (Austral, 1080).
41. Reyes, Alfonso. “Las tres *Electras* del teatro ateniense”, en *Cuestiones estéticas.* Prólogo de Francisco García Calderón. París, Librería Paul Ollendorff, [1910], (pp. 7-66). Véase también la reproducción del texto en *Cuestiones estéticas.* México, FCE, 1955 (Letras mexicanas/ Obras completas de Alfonso Reyes, I), pp. 9-48.
- “Notas sobre la inteligencia americana”, en. *Última tula. Tentativas y orientaciones. No hay tal lugar.* México, FCE, 1960 (Letras mexicanas/ Obras completas de Alfonso Reyes, XI), pp. 82-90.
42. Richter, Jean Paul. *Teorías estéticas.* Vol. XV. Traducción directa de Julián de Vargas. Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, 1884.
43. Rico, Francisco y José-Carlos Mainer. *Historia y crítica de la literatura española VI. Modernismo y 98.* Barcelona, Editorial Crítica, 1980.
44. Rivera-Rodas, Oscar. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX. (Del romanticismo al modernismo.)* Madrid, Alhambra, 1988.

45. Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Prólogos de Carlos Real de Azúa. Edición y cronología de Ángel Rama. [Caracas], Biblioteca Ayacucho, 1976 (Biblioteca Ayacucho, 3).
46. Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
47. Sánchez Espinosa, Adelina. *La evolución de la narrativa de Thomas Hardy y su relación con el enfoque estético del mito en las obras de Walter Pater y Oscar Wilde*. (Microforma) Granada, Barcelona, Micropublicaciones CTD-Universidad de Granada, [1998].
48. Sarmiento, Domingo F. *Facundo o Civilización y barbarie*. Prólogo de Noé Jitrik. Notas y cronología. Nora Dottori y Silvia Zanetti. [Caracas], Biblioteca Ayacucho (v. 12), [1977].
----- *Facundo. Civilización y barbarie en la República Argentina*. Madrid, Editorial América [1916] (Biblioteca Andrés Bello, X).
49. Savater, Fernando. *La aventura de pensar*. Buenos Aires, Debate, 2008.
50. Sobejano, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos, 1967. Véase también “Nietzsche y el individualismo rebelde”, en Francisco Rico y Juan Carlos Mainer. *Historia crítica de la literatura española. VI Modernismo y 98*. Crítica, Barcelona, 1980.
51. Vasconcelos, José. *Ulises criollo*. Edición crítica de Claude Fell. Madrid, ALLCA XX, 2000 (Archivos, 39).
52. Vega, Garcilaso de la. *Poesías completas*. Edición de Ángel L. Prieto de Paula. Madrid, Editorial Castalia, 1989.
53. Zea, Leopoldo *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, FCE, 2002.