

MAGISTERIO, ERUDICION Y AFICION:  
GRECIA Y EL DRAMA CLASICO Y MODERNO EN  
PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

por Lilia Dápaz Strout



EN momentos en que la enseñanza, no la “scholarship” es la actividad principal de los profesores universitarios en los Estados Unidos de América, uno de los países que dispone de mayor cantidad de recursos para ambas actividades —en comparación con otros menos favorecidos económicamente— nos sorprende volver nuestra mirada hacia la figura erudita y maestra de Pedro Henríquez Ureña, que si bien estudió, investigó y enseñó en los EE. UU. vivió la mayor parte de su vida en países hispanoamericanos. (1)

Cuando uno lee sobre el ilustre dominicano encuentra expresiones como “maestro de América”; (2) “scholar”; (3) “humanista excelso”; (4) “artista y pensador”; (5) “exactitud y orden”. (6) Las comparaciones con Sócrates no faltan. Alfonso Reyes afirma que PHU le parecía “una reencarnación de Sócrates”. (7) El licenciado Andrés Avelino expresa que “como Sócrates fue maestro de juventudes”. (8) Máx Henríquez Ureña le reconoce como su primer maestro a los cinco años, destaca que Pedro “era por excelencia, maestro” y alude a que en el grupo literario de la *Revista Moderna* de México, al que se unió Pedro en la capital mexicana hacia 1906 se le calificaba como el

Sócrates del grupo. (9) Aníbal Sánchez Reulet menciona la “preferencia del método socrático” de PHU (10) y Rafael Alberto Arrieta, que lo invitara a enseñar en la Argentina, se refiere a su “necesidad socrática de continuar el diálogo con los alumnos predilectos, después de clase”. (11)

Con la generosidad y magnanimidad que es privilegio de los grandes espíritus, al escribir sobre Enrique José Varona en “El maestro de Cuba”, PHU afirma: “Varona, en fin, fue uno de esos hombres singulares que produce la América española: hombres que en medio de nuestra pobreza espiritual, se echan a las espaldas la tarea de tres o cuatro. El deber moral no los deja ser puros hombres de letras, pero su literatura se llena de calor humano y los pueblos ganan en la contemplación de altos ejemplos”. (12 ¿No nos está dando PHU en estas sabias palabras su autorretrato? ¿No ha sido acaso él mismo uno de esos hombres que como Vasconcelos y Alfonso Reyes se echaron a las espaldas una carga inmensa de responsabilidades, como la que significa el ordenamiento y la clasificación de una cultura nueva?

El exilio —voluntario o no— lo llevó desde niño a vivir en distintos lugares de las Américas, pero ello no impidió, sino que acrecentó, con el dolor de las continuas mudanzas y partidas, una rica experiencia vital que se sumó a los conocimientos adquiridos en innumerables lecturas desde temprana edad y a un sentido agudísimo de la realidad cultural que lo circundaba. No faltaron enfermedades ni separaciones en su familia, como tampoco faltaron los libros ni la música ni el arte en todas sus manifestaciones.

Inclinado hacia la poesía desde su niñez, no es por esa actividad por la que lo recordamos. Pero en el sentido amplio de la palabra, PHU fue poeta, es decir, creador, creador y trasmisor de cultura. Su actividad educadora ha dejado huellas especialmente en México, Argentina y en los EE. UU. de América. Su obra de investigación y crítica ha dejado una bibliografía de alrededor de 650 entradas, contenidas en 40 páginas. (13) ¡Cuánto más extensa sería esa bibliografía si PHU

no hubiera empleado su tiempo en corregir los trabajos de sus alumnos mientras ejerció la cátedra secundaria en la Argentina!

Su interés y erudición no se limita sólo a las literaturas hispánicas sino también a la universal. No son sólo las letras los temas de sus trabajos. Escribe sobre música, danzas y bailes, folklore, filosofía, sociología, artes plásticas, lingüística, filología, gramática, métrica y versificación, poesía, novela y teatro. También traduce (entre otros a Lenin, Wilde, Belloc, y W. Pater); asesora en la Editorial Losada en la Argentina para la colección *Cien obras maestras*; escribe para revistas y periódicos —a veces sin firma o con seudónimos como E. P. Garduño, “Bohechío”, León Roch, M. de Phocas o Lilius Giraldus; da conferencias y reseña libros.

Estas páginas se proponen rastrear en visión panorámica el hondo y continuo interés de PHU por el teatro. (14) Andrés Avelino afirma acetadamente: “Fue un torturado de la idea, un apasionado de la psique ajena, un admirador de la persona humana como protagonista del drama trágico que en la vida se realiza entre el individuo y la persona. De ahí su señalada pasión por el teatro, pues en la vida y en la escena se dan la tragedia y el drama de la persona como realidad y como idealidad”. (15)

Su aifición por la literatura dramática data desde la niñez. Su hermano Max relata cómo desde que él tenía 8 años y Pedro poco más de 9, habían leído varias obras de Shakespeare como la *Comedia de equivocaciones*, *Como gustéis*, *Cuento de invierno*, *Sueño de una noche de verano*, *Las alegres comadres de Windsor*, *Coriolano* y *Julio César*. *Romeo y Julieta*, *Hamlet* y *Otelo* se agregaron al repertorio de estos niños que no habían llegado todavía a los diez años cuando pudieron asistir a las representaciones de Luis Roncoroni, el actor italiano que recorría el Caribe. Pronto fueron poseedores de todas las obras de Shakespeare traducidas por Mac Pherson que editaba la *Biblioteca Clásica* de Madrid. Max recuerda que en la casa del Arquillo a donde se mudaron poco antes del nacimiento de su hermana Camila, tenían un cuarto de juegos en donde se dedicaban a la lectura y “a conatos de representaciones teatrales”. (16) Entre las primeras poesías de Pedro niño figura

un canto a Shakespeare. Parece que hacia los quince años leía a Ibsen.

Su gusto por el teatro naturalmente debía conducirlo con el tiempo tanto a los trágicos griegos como a los dramaturgos españoles, franceses e ingleses. La comprensión del teatro griego es inseparable del estudio de la cultura helénica. PHU revela desde sus primeros ensayos críticos el conocimiento de ambos, como puede apreciarse en sus páginas sobre "Ariel" (1904). En su ensayo "Sociología" (1905) emplea una imagen que reiteradamente aparecerá en su obra: la del "atalaya que en la tragedia de Esquilo observa las cumbres de las montañas donde han de encenderse las hogueras anunciadoras" (17)

Pedro Henríquez Ureña nos ha dejado numerosas páginas que testimonian su formación clásica y los frutos de sus reflexiones sobre temas griegos. En "La cultura de las humanidades" (1914) donde subraya la importancia del estudio de la cultura griega, recuerda cómo hacia 1906 los jóvenes empiezan a buscar nuevos modelos e ideales tanto en la literatura griega como en los siglos de oro españoles, en Dante, en Shakespeare, en Goethe, y cómo las ideas de Schopenhauer y Nietzsche los ayudaban a atacar el positivismo de Comte y Spencer. Evoca cómo el año de 1907, durante su residencia en México, fue decisivo para la nueva orientación cuando se proyectó una serie de conferencias sobre temas griegos, que sin embargo no se pronunciaron. Pero cada uno de los participantes de ese grupo entusiasta se había preparado en un asunto propio y esas lecturas privadas o a veces colectivas (como la del *Banquete* de Platón) bastaron para el renacimiento de los estudios humanísticos y clásicos en México.

En el ensayo sobre "Alfonso Reyes", PHU afirma que "en los tiempos en que descubríamos el mundo Alfonso Reyes y sus amigos, Grecia estaba en apogeo... la Hélade agonista, la Grecia que combatía y se esforzaba buscando la serenidad que nunca poseyó". Rememora la influencia de Nietzsche con su teoría sobre lo apolíneo y lo dionísico (como fuerzas básicas en el desarrollo del arte), los estudios de Wilamowitz, las versiones

inglesas de Gilbert Murray de las tragedias griegas y los estudios sobre mito y rito de Jane Harrison. ¡Cómo no sentirse inflamados por ese nuevo esplendor de Grecia! “De aquella Hélade viviente nos nutrimos”... “y el mito de Dionisos, el de Prometeo, la leyenda de la casa de Argos, nos servirían para verter en ellos concepciones nuestras”. (19)

Estamos sin duda en los años de 1908 a 1910, cuando PHU conversaba con Alfonso Reyes y Antonio Caso sobre teatro griego. Pronto la revolución mexicana de 1910 dispersa el grupo. En 1908 traduce en México los *Estudios griegos* de Walter Pater. Su artículo sobre “La moda griega” a propósito del libro *Grecia* de Gómez Carrillo —que visitó ese país— muestra su familiaridad con la cultura helénica, los poemas homéricos, la *Antología Griega* y las comedias de Aristófanes. (20)

En 1909 publicó “El Nacimiento de Dionisos. Esbozo trágico a la manera antigua”. (21) Este ensayo de tragedia antigua, nos lo recuerda el propio PHU en la “justificación” inicial, está más cerca del teatro de Frínico que del posterior desde Esquilo. El teatro de Frínico —como el de Querilo— es un teatro ritual. Muchas de las tragedias griegas conocidas poseen un carácter etiológico. “El Nacimiento de Dionisos” —como *Las Euménides* de Esquilo —tiene como fin el establecimiento de un culto. (22)

Algunas versiones del mito hacen a Dionisos hijo de la diosa Perséfone (Dionisos Zagreo); otras, de la mortal Semele, hija de Cadmo. PHU sigue el mismo mito sobre el nacimiento de Dionisos que emplea Eurípides en *Las bacantes*. De acuerdo con esta versión, Semele, hija del tebano Cadmo, fue amada por Zeus y le pidió al dios que se le mostrara en su majestad completa. Zeus, que le prometió que le otorgaría su deseo, se le apareció con una gran luminosidad, semejante a un rayo, y la consumió. Antes de morir, ella dio prematuramente a luz al hijo de Zeus que tenía en su seno. Zeus salvó la vida del embrión abriendo su propia carne y lo encerró en ella. A su debido tiempo trajo a la vida al niño—dios por medio de un misterioso segundo nacimiento. Este segundo nacimiento, al que se alude

con el apelativo Di—metor (dos veces nacido) fue un factor importante en el culto de Dionisos. El remover fuera de tiempo a Dionisos de su madre mortal, prepara su lucha por la inmortalidad. Es importante destacar el rol de su madre en esta lucha. (23)

No aparece en la versión de PHU nada que no se refiera propiamente al nacimiento de Dionisos, pero sí prefiguraciones de su vuelta, cuando retorne más tarde a establecer su divinidad y redimir la memoria de su madre, rebajada por los rumores calumniosos. Su propósito es claro: reunirse con su madre y lograr la inmortalidad para ambos. Dionisos anuncia al coro que se marchará en un peregrinaje para regresar más tarde al lugar de su propio nacimiento, la casa de su madre en Tebas. Su meta es doble: libertará a su madre del Hades sombrío para llevarla a las moradas inmortales y las mujeres de Tebas serán las primeras bacantes de la Hélade. No tenemos en “El Nacimiento de Dionisos” la lucha con Penteo, ni la furia que Dionisos empleara con su tía Agave y las mujeres para vengar la ofensa a su madre y luchar por su propia inmortalidad y liberar a Semele de su pasado mortal. Esto aparece en la continuación mitopoética de *Las Bacantes* de Eurípides, sobre cuya parte final no se sabe si es la dramatización de un aspecto del mito de Dionisos o una adición creadora. En la versión de Eurípides, Dionisos se muestra en Tebas, en la casa de su abuelo Cadmo, como un joven imberbe y afeminado, vestido con la piel de ciervo —como las Ménades— como Baco—Bromio.

En los mitos se hace claro que en el Olimpo se había decidido que Zeus sería el “dios de los hombres” y Dionisos “el dios de las mujeres”. De acuerdo con esto, PHU presenta un coro de mujeres que inicia y termina la acción y ejerce un dominio absoluto a lo largo de toda la obra. Los personajes, en número de cinco, jamás dialogan entre sí y sólo hablan por turno con el coro en cada uno de los cinco episodios. A las mujeres del coro se dirige Semele como “jóvenes pechos maternos” y Hermes como “jóvenes” y “madres”. PHU señala reiteradamente las contradicciones y dualidades típicas del mito de Dionisos. Desde que aparece el coro en escena se

observa su vacilación. Simultáneamente desea que sea verdad la nueva de que Semele ha sido fecundada por Zeus al tiempo que teme ofender la majestad del dios, a la vez colérico y sonriente, tirano y sereno. El coro presiente sombras y luces, dichas y males. Semele se dirige al coro —en quien confía— y alude a la envidia de sus hermanas maliciosas, que se han comportado como unas típicas chismosas. Tanto su padre como sus hermanas la atacan ya con su silencio o con la acusación de ser una mentirosa que se ha fabricado lo de Zeus para cubrir su liviandad. El ataque tácito o expreso de los suyos lleva a Semele a solicitar de Zeus que se le presente en toda su majestad, como lo hace con Hera. Así PHU no hace a Semele víctima de la persecución e intrigas de la mujer de Zeus, sino de su propia familia. El coro teme que se cumpla el deseo de la joven de ver al dios porque los mortales no pueden contemplar la forma divina. Semele ha pedido sin saber lo que pedía y es consumida por el fuego de Zeus, poseedor del rayo que mata, pero también del don de revivir a quien él quiera. El coro se estremece ante el espectáculo de la reducción a cenizas de Semele y suplica a Zeus por el niño próximo a nacer. Hermes viene a anunciar que el fruto de Semele será cobijado por Zeus y así nacerá dos veces. El alma de este hijo será santuario de ternura y de recuerdo para su madre. La referencia del coro a que Semele ha descendido “al oscuro Hades cuando su cuerpo florecía de juventud como el jacinto en primavera” iguala el destino de la joven con el de Perséfone, hija de Deméter, cuya caída en el Hades o reino de Plutón también ocurrió en su juventud. PHU reitera esta asociación del mito de Dionisos con el de Deméter, la diosa de la tierra, cuando Iris anuncia que Dionisos “tendrá poder gemelo al de la venerable Deméter”. La mensajera de paz trae palabras aladas de Zeus después del lastimero diálogo entre Cadmo y el Coro, en el que el gobernante tributa, como príncipe, su gratitud a Zeus. Como padre expresa la desolación de su corazón, a la vez que promete hacer un santuario de la mansión herida por el rayo. Iris proclama que el niño ha sido atendido por las ninfas, que lo han bañado en la fuente Dircea, en donde ha brotado la vid, lo mismo que en la casa de Semele y en las laderas del monte Nisa,

en cuyas cavernas se criará el niño junto a Sileno. A la preocupación del Coro de cómo llamar al recién nacido, Iris responde con numerosos apelativos: Dionisos, y “Ditirambo, Baco, Lisio, Leneo, Basáreo, Eleuterio, Evio, Bromio, Zagreo”.

De los numerosos advocativos de Dionisos (entre otros, Orthos, Enorches, Pseudanos, Dendrites y Endendros, que aluden preferentemente a su bisexualidad) PHU selecciona aquellos que se refieren sobre todo a su condición de liberador (Lisio, Eleuterio) o a su relación con la fertilidad de la tierra (Baco). Tanto Lisio como Baco sugieren el poder liberador del dios y el éxtasis de sus seguidores. Dodds (1951) alude a Dionisos “como el dios que permite por un corto período de tiempo dejar de ser lo que uno es”. El vino con el que se lo asocia y sus efectos contribuirían a esta liberación. El apelativo Evio, relacionado con Evoe o Evohé, con el que termina “El Nacimiento de Dionisos” alude a las exclamaciones de las bacantes del séquito de Dionisos, que se convirtió en el grito sagrado por excelencia en todos los misterios de Grecia, y que según algunos representaba el Eterno Femenino. En “El Nacimiento de Dionisos” se insiste en la relación de Dionisos con las mujeres, quienes esperan ansiosas su nacimiento y lo seguirán más tarde. Se convierte así en el dios de las mujeres y una especie de revolucionario y primer feminista que promete cambios beneficiosos en la sociedad, que lamentablemente no ocurrirán sin producir males. En su parlamento dirigido al coro, cuando aparece por primera vez en el quinto episodio y último, anuncia que reinará sobre la tierra y no competirá con Zeus “porque los dioses nuevos no vienen a luchar con los antiguos, sino a acrecer el sentido religioso de la tierra”. Este ensayo dramático de PHU constituye un texto valioso en sí mismo y una revelación del profundo contacto de su autor con la mitología, la tragedia y los misterios griegos.

En 1910 escribe su estudio sobre “Hernán Pérez de Oliva”. (24) del que nos interesan particularmente las ideas de PHU sobre las adaptaciones de Oliva del teatro clásico. Destaca cómo el esplendor de la prosa Oliva se encuentra, no en su *Diálogo de la dignidad del hombre*, su obra más famosa, sino en sus

imitaciones de las tragedias de Sófocles y Eurípides, refundiciones que revelan una concepción del drama en la época en que vivió Oliva, que fluctuaba entre la prosa y el verso, la forma indivisa y la división en actos. El humanista español opta por la prosa y la forma indivisa. PHU afirma que Oliva quiso sobre todo probar que la alta forma de la tragedia podía vivir en castellano sin perder dignidad. PHU rastrea las traducciones europeas de los trágicos griegos y afirma que Oliva es el primer traductor de Sófocles en una lengua moderna y que debió de usar una versión latina en vez de un texto griego. La adaptación de *Electra* con el nombre de *La venganza de Agamenón* es de 1528. La de la *Hécuba* de Eurípides, titulada *Hécuba triste*, si bien debió de ser anterior a 1531, permaneció inédita hasta 1586, fecha en que fue publicada por Ambrosio de Morales, que publicó las obras de su tío. Las primeras versiones europeas de Sófocles fueron la italiana de *Antígona* de Luigi Alamanni (1533) y la francesa de *Electra* (1550) de Lazare de Baif. El único intento europeo que precedió al de Oliva fue la versión italiana de *Hécuba*, de G. B. Gelli (1519). El estudio sobre Oliva compara las versiones del español con las obras originales. También se hace referencia a una versión libre del *Anfitrión* de Plauto, hecha por Oliva, que carece de vigor cómico, resulta fría y llena de saltos bruscos según la opinión de PHU.

Al estudio sobre Oliva siguen, en orden cronológico, un artículo sobre "*Electra* y *Hécuba* (fragmento de una conferencia)"; (25) otro sobre "*Hécuba*" (26) y otro sobre "Eurípides". (27).

El humanista dominicano no abandona nunca su preocupación por el teatro clásico (28) aunque lo vemos dirigirse paulatinamente hacia el teatro hispánico. Su erudición sobre el drama clásico le permite moverse cómodamente en el teatro moderno. Su ensayo sobre "Don Juan Ruiz de Alarcón" (México, 1913) es considerado como uno de sus estudios más logrados. (29) PHU fue el primero en afirmar la mexicanidad de Ruiz de Alarcón. Subraya la discreción y sobriedad del dramaturgo mexicano frente a la abundancia de Lope, Tirso o Calderón. Reconoce con gran acierto que el teatro de Lope

como el de Tirso es de perpetua lucha e intriga y que la obra de ambos, como la de Aristófanes y Shakespeare pertenece a la tradición poética dentro de las dos tradiciones —la poética y la realista— que PHU ve en la historia del drama. Alarcón, por su parte, pertenece a la realista como Menandro, Plauto, Terencio, Ben Jonson y Moliere. Afirma que si bien Alarcón adopta el sistema dramático de Lope, se pueden notar las diferencias entre el mexicano y el madrileño, de la misma manera que la vida de la colonia era distinta de la de la metrópoli. Si en lo exterior el mundo de Lope y el de Alarcón se parecen, el de éste se mueve en un tiempo más lento, es más mesurado y con una lógica más estricta. El poder de observación de Alarcón le permite ser el creador de la comedia de costumbres y de caracteres en España, a la vez que contribuye a la iniciación de ese género en Francia. En Alarcón se notan los esfuerzos de dar realidad artística a una verdad ética. En 1932, PHU vuelve sobre el dramaturgo mexicano en “Alarcón y el espíritu mexicano” (30) y en 1938, en Buenos Aires, juntamente con Jorge Bogliano edita *La verdad sospechosa*, para la cual escribió una introducción.

De 1925 es “Hacia el nuevo teatro” (31) que tuvo su embrión en un artículo que escribió para la revista *España* en 1920, en Madrid, titulado “La renovación del teatro” como puede leerse en las siguientes líneas: “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 decoraciones”. Muestra su carácter exigente en materia de teatro y su deseo de renovar la escena, mejor dicho, de liberar el escenario de las decoraciones y de las cosas inútiles que no hacen otra cosa que recargarlo. Su posición nos recuerda la de Unamuno, que abogaba por una tragedia desnuda cuando la representación de su *Fedra* (en el Ateneo de Madrid el 25 de marzo de 1918), a la que el mismo PHU alude como ejemplo de escenario simplificado. El dominicano repite su admiración por

las tragedias en prosa imitadas de los griegos del maestro Pérez de Oliva y expresa su deseo de que las obras de Lope, Tirso y Calderón se representen en su propio escenario. Después de ofrecer una historia “a vuelo de aeroplano” de la evolución del escenario desde la Edad Media, se detiene en las soluciones propuestas al problema de la escena: la artística, la realista, la histórica y la radical. Para él “la mejor solución está en aprovechar todas las soluciones” si bien se declara apasionado por la solución radical (la de Jacques Copeau) que sostiene la simplificación relativa o absoluta.

No podía faltar en PHU un estudio sobre el teatro de Lope de Vega. Los ensayos más extensos sobre el Fénix son los titulados “Lope de Vega. I. Tradición e innovación. II. Esplendor, eclipse y resurgimiento” que fueron escritos para el tricentenario de su muerte (1935) en Buenos Aires. (32) El erudito afirma que todo el pasado está en Lope pero sin diferencia sustancial con el presente, pues en él el pasado se siente como presente: “No hay Edad Media en Lope; cuanto en él es medieval, lo es porque dura como cosa viva en la España de su tiempo. Tradición en él, es tradición viva; nunca tradición apoyada en el esfuerzo arqueológico”. Reconoce a Lope como el dramaturgo que da al auto su forma plena. Destaca la humanidad de las emociones en las comedias del Monstruo de la naturaleza, quien se apoya en la tierra para expresar sentimientos humanos de singular ternura. Admite que el arrepentimiento es uno de los grandes temas de Lope, tanto en su poesía lírica como en sus invenciones dramáticas. Con ojo crítico, PHU capta la ironía contenida en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (hacia 1609) de Lope, cuyo carácter burlón percibe, a la vez que destaca su estrategia y malicia en la vida literaria.

La creación de la comedia por Lope, sus innovaciones y triunfos le recuerdan a PHU el logro de Garcilaso de la Vega que emplea con éxito las innovaciones introducidas por Boscán. Después de un período de vacilación entre el verso y la prosa, Lope impone en el teatro el verso. Este empleo del verso produce un efecto radical en la vida de los poetas, quienes al

dedicarse a la escena pueden liberarse económicamente de su dependencia de los nobles señores. En cuanto al caso particular de Lope, PHU señala la diferencia de la relación del joven Lope servidor del Duque de Alba de la relación de complicidad y amistad con el Duque de Sessa. El empleo del verso acrecienta el contacto del escritor con el pueblo, de manera análoga a como ocurrió en la Edad Media, contacto que se interrumpió en el siglo XV y se prolongó hasta el XVI. El poeta que escribe para el teatro es un hombre de letras que está atento al gusto de la multitud.

Pedro Henríquez Ureña destaca la capacidad de Lope —compartida con Shakespeare de crear la ilusión escénica no por medio de la carpintería y la maquinaria del decorado, sino con sus descripciones maestras, que dependen exclusivamente de la palabra. Con su afición y conocimiento de la música, PHU descubre la musicalidad escondida en los versos de las comedias novelescas de Lope y subraya la influencia italiana en él, quien simultáneamente se apoya en la tradición española.

En *Plenitud de España* figura un artículo entre las “Apuntaciones marginales” titulado “Las comedias populares de Lope” donde destaca la fascinación que la vida sencilla tuvo siempre para Lope, hombre de gran ciudad.

El ensayo “El teatro de la América española en la época colonial” es de 1936. Allí alude a traducciones de obras de Lope a lenguas indígenas (*La madre de la mejor, El animal profeta y San Isidro, labrador de Madrid*), y del auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*. Cuando se detiene en el teatro propiamente americano, señala que “en el *Rabinal Achí*, la tragedia danzante en lengua quiché de Guatemala, todo parece arcaico”. PHU no encuentra semejanzas entre la estructura del *Rabinal Achí* y el teatro de estilo medieval que los sacerdotes españoles introdujeron en el Nuevo Mundo y menos con el del Siglo de Oro. Le recuerda más los orígenes de la tragedia ritual de Querilo y Frínico, que él mismo había seguido para “El Nacimiento de Dionisos”.

Los trabajos anteriormente mencionados o sumariamente reseñados no agotan las incontables horas que PHU dedicó a la

literatura dramática, ya que escribió numerosas crónicas teatrales o artículos sobre Benavente, Ibsen, D'Annunzio, Clyde Fitch y Bernard Shaw, entre otros. De 1938 a 1940 son sus introducciones para la colección *Las cien obras maestras: La Celestina*, Lope, Calderón, Tirso, Shakespeare (dos volúmenes), Racine y Moliere. Las cuatro primeras fueron incorporadas a *Plenitud de España*, si bien es necesario destacar que la de Calderón fue ampliada con parte de la reseña de PHU sobre la obra de A.A. Parker sobre los *Autos sacramentales*.

Para terminar, no hemos deseado otra cosa que reunir en un vuelo panorámico algunos de los títulos que PHU dedicara a una forma artística por la que sentía una gran atracción. Pero no queremos concluir sin una invitación a una reflexión final. Concha Meléndez, en su ensayo "Retorno a Alfonso Reyes" declara que PHU "después de oír mi conferencia sobre Alfonso Reyes en Buenos Aires, me explicó lo que hay de autobiográfico en el fondo de *Ifigenia cruel*. El poeta vierte en su poema el dolor de tener que vivir lejos de su patria; comunica a través de él de manera velada su duelo al mundo, como en la tragedia antigua se desahoga la desesperación y el hombre así no quedaba solo con su desventura. Tal es el sentido que puede darse a la 'historia cierta' de *Ifigenia cruel*". (34) El mismo Henríquez Ureña en su ensayo "Alfonso Reyes" expresa que *Ifigenia cruel* "está tejida... con hilos de historia íntima" y "Quien sepa de la vida de Alfonso Reyes sentirá el acento personal de su *Ifigenia cruel*".

Si quisiéramos aplicar el mismo criterio a "El Nacimiento de Dionisos" nos preguntaríamos: ¿Por qué elige PHU el tema de Dionisos? La respuesta la encontramos en Kerényi, quien afirma que Dionisos es la imagen arquetípica de la vida indestructible. 35 Ya hemos destacado en páginas anteriores el afán de inmortalidad del joven dios. Si "Vivir en los que quedan es haber conseguido la inmortalidad" (36) ¿no es acaso este volumen dedicado a la memoria de Pedro Henríquez Ureña, que se publica con el motivo del trigésimo aniversario de su partida final desde Argenta un testimonio de su intuición sobre la

pervivencia del hombre (y del nombre) a través del espacio y del tiempo que todo lo destruye?

Lilia Dapaz Strout

Universidad de Puerto Rico,

Recinto de Mayagüez

5 de enero de 1976.

#### NOTAS

(1) Véase "How Professors Spend Their Time: The 1975 Ladd—Lipsey Survey of U.S. Faculty—Members" de Everett Caril Ladd, Jr. y Seymour Martin Lipset en *The Chronicle of Higher Education*, Vol. XI, n. 5, October 14, 1975, p. 2. El resultado de esta encuesta sorprendería a PHU quien en una nota a su ensayo "Veinte años de literatura de los Estados Unidos" de *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* afirma: "En la erudición, cuyos laboratorios están principalmente en las Universidades, con su cadena de ricas bibliotecas, el trabajo es amplio y perseverante".

(2) Jorge Luis Borges en el prólogo a Pedro Henríquez Ureña, *Obra Crítica* (México: Biblioteca Americana del F.C.E., 1960, VII.

(3) Concha Meléndez en "Días Alcióneos de Pedro Henríquez Ureña" en *Figuración de Puerto Rico y otros estudios* (San Juan de P.R.: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958), p. 99.

(4) Ernesto Sábato en el prólogo a *Pedro Henríquez Ureña*. Selección y notas de Carmelina de Castellanos y Luis Arturo Castellanos (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), p. 9. En adelante nos referiremos a este libro como E. Sábato.

(5) Alfredo A. Roggiano, "Conclusión" en E. Sábato, p. 233, sacado de la *Revista Iberoamericana*, Vol. XI, números 41—42 (1956), p. 189 y siguientes.

(6) Ezequiel Martínez Estrada, en E. Sábato, p. 206.

(7) Alfonso Reyes en E. Sábato, p. 212, Véase también Alfonso Reyes, *Pasado inmediato* (México: Colegio de México, 1948), p. 48: "En lo privado era muy honda la influencia socrática de Henríquez Ureña".

(8) Andrés Avelino en E. Sábato, p. 211.

(9) Max Henríquez Ureña, *Pedro Henríquez Ureña* (Ciudad Trujillo: Librería Dominicana, 1950), XXXVIII.

(10) En E. Sábato, p. 219.

(11) En E. Sábato, p. 223.

(12) Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, p. 692.

(13) Véase la bibliografía de Emma Susana Speratti Piñero en Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, pp. 753—793.

(14) Este trabajo ha sido realizado con una bibliografía limitadísima de y sobre Pedro Henríquez Ureña. No nos ha sido posible consultar obras claves sobre PHU, de modo que si hay repetición de nuestra parte de conceptos expresados con anterioridad por otros estudiosos de la obra del maestro dominicano, quede esta aclaración como testimonio de que no quisimos que la falta de una bibliografía adecuada fuera obstáculo que nos impidiera unirnos al presente homenaje.

(15) En E. Sábato, p. 212.

(16) Max Henríquez Ureña, *op. pp.* XVIII—XX. q  
Ureña, *Obra crítica*, p. 34.

(17) Pedro Henríquez

(18) *Ibidem*, pp. 597—98.

(19) *Ibidem*, p. 294.

(20) "La moda griega" apareció en *La Cuna de América* de Santo Domingo en enero de 1909 con el título "Crónica artística. La moda griega" y más tarde en *Horas de estudio* (París: Ollendorf, 1910).

(21) Apareció en la *Revista Moderna* de México (febrero de 1909), pp. 259—69 y más tarde en *Las Novedades* (New York, 16 de diciembre de 1915). Hemos usado el texto que aparece en Max Henríquez Ureña, *op. cit.* pp. 38—57.

(22) En "Aspectos de la enseñanza literaria" (1930) PHU recuerda cómo las artes están unidas a la religión o nacen de ella. Los orígenes de muchas formas artísticas son formas rituales. El rito implica la repetición y da como ejemplo el rito de Dionisos que exigía que el coro permaneciese en el teatro, cerca del altar, desde que entraba. Véase PHU. *Obra crítica*, p. 664.

(23) Para un profundo estudio sobre el mito de Dionisos véase Helen Deutsch, *A Psychoanalytic Study of the Myth of Dionysus and Apollo: Two Variants of the Son—Mother Relationship* (New York: International Universities Press, 1969), *passim*.

(24) Apareció con el título de "El humanista Hernán Pérez de Oliva" en *Cuba contemporánea*, VI (1914), pp. 19—55 y finalmente en Plenitud de España.

(25) Apareció en *El Mundo Ilustrado* de México, en febrero de 1911.

(26) Con el título "Algo sobre *Hécuba* de Eurípides", en *El Mundo Ilustrado* del 5 de marzo de 1911, p. 2.

(27) Publicado en *Las Novedades* de Nueva York, sin firma, el 16 de diciembre de 1915.

(28) Escribió los prólogos a las tragedias de Esquilo y a las comedias de Aristófanes para *Las cien obras maestras* de Losada, en 1939 y 1941, respectivamente.

(29) Publicado en diferentes ocasiones, fue recogido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* y más tarde en PHU, *Obra crítica*, pp. 272—282.

(30) En *El Libro y el pueblo*, México, abril de 1932.

(31) También recogido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.

(32) "Tradición e innovación" se publicó en *Sur*, núm. 14, nov. 1935, pp. 47—73. "Esplendor, eclipse y resurgimiento" apareció en *La Nación*, 25 de agosto y en *Listín Diario*, Santo Domingo, 12 de octubre. Ambos artículos son recogidos después en *Plenitud de España*.

(33) Es el prólogo al volumen 6 de *Las cien obras maestras* que contiene *Fuenteovejuna*, *Peribánñez* y *El mejor alcalde el rey*. También apareció en *Conducta al servicio del pueblo*, Buenos Aires, 6 de abril de 1939.

(34) Concha Meléndez, *op. cit.* pp. 180—81.

(35) Véase Carl. Kerényi, *The Gods of the Greeks* (London & New York: Thames, 1951) y *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter* (New York: Pantheon, 1967), *passim*.

(36) Carmelina de Castellanos y Luis A. Castellanos, a propósito de Pedro Henríquez Ureña, en E. Sábato, P. 195.