

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA Y EL MUNDO GRIEGO:  
EL NACIMIENTO DE DIONISOS

ELINA MIRANDA CANCELA

*Introducción*

Referirse a la significación que para Pedro Henríquez Ureña tuvieron los antiguos griegos, no es una empresa difícil en absoluto, no sólo en la medida en que él mismo nos lo hace explícito en reiterados testimonios, sino también porque esta presencia cobró tanta vida en él que sus amigos y compañeros de faenas no encontraban término mejor para describirlo que el calificativo de *socrático*. (1)

Desde que, al decir de Horacio, la Grecia vencida cautivó al romano conquistador (2), las distintas manifestaciones culturales de los helenos se transformaron en arsenal artístico y literario, punto obligado de reflexión teórica e incentivo de creadores posteriores que ansiaban emular y superar estos patrones, como también postulara el citado poeta.

Más, si como afirmara el propio Henríquez Ureña, "desde el Renacimiento hasta nuestros días... no transcurre cuarto de siglo sin que en la Europa intelectual se suscite la cuestión helénica" (3), cada época y cada autor se ha servido y la han interpretado en función de su propia óptica, condicionada por las circunstancias históricas del momento y por el nivel de conocimiento existente sobre los antiguos griegos.

De este modo, los primeros humanistas buscaban la perfección formal; empero, cuando los neo-clásicos con sus prescripciones y recetas hicieron sentir la tradición clásica, fundada principalmente en el estudio de los latinos, como una rémora anquilosada, la Hélade devino símbolo de rebeldía y libertad, gracias al ambiente generado en la esfera intelectual por la revolución burguesa. El redescubrimiento de Grecia como entidad estética, intelectual y ética iniciado por Wilamowitz y otros investigadores alemanes, gana en amplitud y

profundidad, de modo que un siglo después, a fines del XIX, proliferan los estudios específicos (4) auspiciados por los descubrimientos arqueológicos, el desarrollo de la ciencia en las distintas ramas del saber, y en especial en el campo social y humanístico, así como por el interés que en particular despertaban las obras de la Antigüedad, consideradas como cima irrecuperable en oposición al clima asfixiante en el cual se sentían inmersos artistas y pensadores ante la absorción de la esfera del arte y la cultura por el mercantilismo capitalista de la época.

El dirigir la mirada a la antigua Grecia fue también sinónimo de renovación para el joven Pedro Henríquez Ureña y sus amigos mexicanos, quienes como expresara el primero, sentían “la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país”. (5)

Platón, leído con deleite, fue considerado “nuestro mayor maestro” (6), pero también se apuraban las traducciones de Leconte de Lisle y de Gilbert Murray; (7) el replanteo de Nietzsche de la tan celebrada serenidad apolínea bajo la cual detecta la ebullición dionisiaca; (8) los tratados de investigadores y estudiosos que desvelan una nueva dimensión de la cultura griega; de modo que, como nos dice el propio don Pedro, “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 serenidad que nunca poseyó”. (9)

Era pues, esta nueva imagen de los griegos que emergía de los estudios, orientados a su vez por las necesidades de la época, aquella con la cual se podían sentir identificados estos inquietos jóvenes y que, en consecuencia, marca su quehacer intelectual. Se preparan ciclos de conferencias (10), se escriben artículos, se hacen traducciones (11), como fácilmente comprobamos al revisar la actividad de Pedro Henríquez Ureña por aquellos años; y lo que es más, al releer sus escritos, sin importar el asunto de que se ocupe, nos asaltan las referencias y las imágenes del mundo clásico, a veces en función tan poco frecuente como la evocación de una experiencia vivida. (12)

Sin embargo, a pesar de este contexto, no deja de llamar la atención y suscitar interrogantes una obra que como *El nacimiento de Dionisos*, por su carácter único, queda aislada dentro del conjunto de la extensa producción de Pedro Henríquez Ureña.

Conocemos por los comentarios de su hermano Max, las dotes versátiles de don Pedro, el cual se destacaba tanto en las distintas actividades emprendidas, cuando era casi un niño, que hacía a la familia sucesivamente augurar, al ver su dedicación y los éxitos alcanzados en la ocupación del momento, que ese y no otro sería su campo de acción definitivo. (13) El mismo Max nos informa sobre el entusiasmo con que ambos frecuentaban el teatro en sus días de estudiantes en Nueva York, y no son pocos los comentarios, artículos y aun poemas en los cuales el joven escritor da fe de su afición teatral.

No obstante, en su polifacética obra, *El nacimiento de Dionisos* constituye su único acercamiento al teatro como autor, aunque, al parecer, nunca pensara en su representación. Más el hecho de que, escrita y publicada en la *Revista Moderna* de México en 1909, la editara siete años después en Nueva York, nos hace pensar que no se trataba de una empresa ocasional y de paso, sino que le confería cierta significación especial o que al menos era una de esas obras con la que el autor se siente identificado en alguna medida.

Esta idea se corrobora con la afirmación que hace el humanista dominicano en relación con *Ifigenia cruel*, al saludar el reconocimiento público de Alfonso Reyes como poeta. Postula entonces: "Con los años, todo poeta lírico, cargado de vida contradictoria, de emociones complejas, tiende a poeta dramático". (14) Aseveración en que parece recoger su experiencia, pues si bien es verdad que cuando escribe *El nacimiento de Dionisos* sólo contaba veinticinco años, no es menos cierto que su época de poeta lírico quedaba atrás, puesto que después de 1905 en realidad cultiva muy poco la poesía y comienza a publicar su prosa; aparte de que, si la citada pieza teatral no está compuesta en verso, "débase a la dificultad de emplear metros castellanos que sugieran las formas poéticas de los griegos", (15) como advierte en la "Justificación" con que presenta su obra, aunque al mismo tiempo constata la esencia poética del género en el cual se aventura.

Así pues, como testimonio de “vida contradictoria, de emociones complejas” y no como mero ejercicio intelectual, hay que enfocar este ensayo de reconstruir la tragedia antes de Esquilo, cuyo asunto, sin embargo, entendía Pedro Henríquez Ureña a la manera de los tres grandes trágicos griegos, puesto que en el mencionado artículo sobre Alfonso Reyes, después de evocar lo que fue la Hélade para los jóvenes fundadores de la Sociedad de Conferencias, concluye: “Aquel alimento vivo se convertía en sangre nuestra; y el mito de Dionisos, el de Prometeo, la leyenda de la casa de Argos, nos servirían para verter en ellos concepciones nuestras”. (16) Por tanto, *El nacimiento de Dionisos*, lejos de ser un alarde de erudición, es la mejor prueba, a nuestro entender, de cómo Pedro Henríquez Ureña comprendía, sentía y hacía suyas las creaciones de la vieja Hélade.

Al fijar nuestra atención en este intento de plasmar el género trágico tal como fuera en sus primeras manifestaciones artísticas, inevitablemente hemos de preguntarnos la razón de esta elección. Son numerosos los autores que han retomado las antiguas tragedias para darnos su propia versión -Alfonso Reyes entre ellos-, o que han procurado hacer resurgir el género; pero, hasta donde conocemos, es este el único ensayo de tragedia pre-esquilea. Habrá que detenerse, por tanto, en el contexto en que se produce.

El el siglo XIX no sólo proliferan las disciplinas en torno al mundo grecorromano, sino que los europeos, como consecuencia de la expansión capitalista, conocen nuevas culturas y no tardan en surgir los estudios comparados. En 1890, con la publicación de *La rama dorada*, de Frazer, se desarrolla en Inglaterra una tendencia a buscar la explicación de los hechos de las religiones antiguas mediante la confrontación de datos provenientes de distintos pueblos, y pronto esta corriente se ocupó también de los orígenes del teatro en relación con los rituales de los cultos agrarios. Ya los trabajos de Ridgeway andaban por esta dirección, la cual alcanza gran boga en la década inicial de este siglo con los estudios de Jane Harrison, de quien Henríquez Ureña comenta que “rejuvenecía con aceite de ‘evolución creadora’ las viejas máquinas del mito y del rito” (17), y, sobre todo, con el “Excursos on the ritual Forms preserved in greek Tragedy”, de Gilbert Murray, cuyas versiones de

tragedias electrizaban al público, según el testimonio citado. (18)

Aunque el "Excursus" salió publicado en 1911 en el libro *Themis*, de la Harrison, la analogía existente entre la teoría del investigador inglés y la estructura del drama del dominicano nos hacen pensar que éste último estaba bien al tanto de la marcha de esos estudios, los cuales le impresionaban vivamente.

Murray supone en la base de la tragedia griega un ritual que consta esencialmente de los siguientes elementos: 1) un *agón* entre los dos Años; 2) un *páthos* o pasión, a veces con *sparagmós* o muerte por laceración del Año Viejo; 3) un mensajero que trae la noticia; 4) un treno o lamentación por su muerte; 5) una anagnórisis o reconocimiento del Año Viejo, que es el mismo que el Nuevo, seguido de la teofanía de éste y la alegría general. (19)

Estos mismos pasos hallamos en *El renacimiento de Dionisos*, representados por: 1) la situación de contienda, *agón*, entre Semele y sus hermanas; 2) la fulminación de la primera; 3) la presencia de Hermes e Iris como mensajeros, aunque el coro también cumple parcialmente esta función; 4) los lamentos del coro en el segundo *stásimon* y de Cadmo al principio del tercer episodio, y 5) la aparición de Dioniso, su reconocimiento como dios y la alegría final con que el coro lo saluda y reverencia.

Posiblemente Henríquez Ureña conociera estos trabajos por artículos o comentarios publicados con anterioridad. Recordemos que al cerrarse en 1907 el primer ciclo de sesiones de la Sociedad de Conferencias, sus miembros, con el propósito de organizar una nueva serie con temas exclusivamente griegos, se entregaron al estudio de las letras y el pensamiento helénicos así como de sus comentadores (20) y que en 1908 Urueta pronunciaba en la Preparatoria de México sus conferencias sobre los poemas homéricos y la tragedia ática (21). Aunque el ciclo proyectado no llegó a darse, "con esas lecturas", afirma don Pedro, "renació el espíritu de las humanidades clásicas en México". (22)

Si en etapas anteriores las formas clásicas de un siglo V a. n. e. habían acaparado toda admiración, el replanteo del llamado "milagro griego" -promovido por las excavaciones de Schliemann y el

conocimiento de las culturas distintos pueblos, entre otros factores-, desplaza el foco de interés hacia los orígenes.

Mas para comprender la elección de Henríquez Ureña no bastan ni el ambiente intelectual devenido moda griega que se apoderaba hasta de las páginas de los periódicos (23), ni el posible entusiasmo despertado por los estudios etnológicos citados, si no tenemos en cuenta el papel desempeñado por las teorías de Nietzsche sobre la tragedia, puesto que como asevera don Pedro, al referirse a aquellos años en que junto a sus amigos mexicanos procuraba un respiro ante la sofocante atmósfera generada por el positivismo y por la imitación servil de los salones oficiales europeos: "Soplaba todavía el viento tempestuoso de Nietzsche, henchido de duelo entre el espíritu apolíneo y el dionisiaco". (24)

Extasiados ante la perfección de las obras griegas, fue un lugar común entre críticos y teóricos el considerarlas, junto con el pueblo que las produjo, como la expresión *summa* de la serenidad, la claridad, y la racionalidad. Nietzsche descubre que tal apariencia encierra el otro polo emocional: la turbulencia, lo dionisiaco. Para el pensador alemán, como bien define Alfonso Reyes, lo apolíneo es "la ley de la forma y el principio de individuación", mientras que Dioniso representa "la sumersión en el todo, la contorsión epiléptica que es un salirse de las formas". (25)

La tragedia griega sería, por tanto, el resultado de tal tensión, en la que el orden intelectual de Apolo logra sobreponerse y "domesticar" al desenfrenado Dioniso. La perfección es, en consecuencia, una aspiración, la recompensa al esfuerzo y a la lucha denonada. Y ¿acaso no es este un ideal predicado por Pedro Henríquez Ureña? Ya en fecha temprana, cuando escribe *Lo inasequible* o el poemita dedicado a Guyau en *Hacia la luz* (26), la confianza en el trabajo y en el batallar por el bien y la verdad es el camino postulado para alcanzar la concreción de los anhelos. Idea sobre la que volverá una y otra vez, desarrollándola en su prosa.

Así pues, aunque era lógico que si se quería reeditar la tragedia en sus inicios, el asunto fuera Dioniso, en cuyo culto había enraizado la representación teatral, la selección obedecía a las posibilidades

semánticas del mito para exponer las concepciones del autor. Aún más, cabe preguntarse hasta qué punto no traduciría un conflicto íntimo del creador en cuanto a su propia expresión literaria, el dilema razón-emoción.

Suele señalarse por críticos y amigos el abandono de la pasión y de cierta exuberancia poética que se advierte en los primeros años del quehacer literario de don Pedro en pos de un estilo preciso. Para Martínez Estrada el soñador de "lirismo inquieto y ambicioso... acaba en la destreza de un operario realizado". (27) La dejación de la poesía, de la expresión emocional, podrían ser fruto de esa voluntad de racionalidad encerrada en su definición del estilo nuevo: "deja de ser *el hombre* para ser más definidamente su intelectualidad, aislada de su personalidad en cuanto ésta sea un obstáculo para la justicia y la pureza de la expresión". (28)

Escrita en los años en que, no obstante, su formulación en favor de la transparencia intelectual en el estilo aun se dejaba ganar por el entusiasmo en sus escritos, ¿el interés por lo dionisiaco no reflejaría su íntima contradicción? Evidentemente también él era un poeta lírico "cargado de vida contradictoria, de emociones complejas".

Profundo conocedor de la tragedia griega, Pedro Henríquez Ureña intuye aspectos fundamentales de género que sólo se expondrán teóricamente muchos años después, y no sin polémicas.

Para una reconstrucción verosímil del drama arcaico contaba (29) con unas cuantas noticias que suministraban un pobre asidero. De la tragedia antes de Esquilo apenas puede asegurarse que eran largos cánticos de lamento, con una acción muy restringida y un solo actor. Por tanto, su fuente de información principal tenían que ser las mismas tragedias, aparte de las teorías etnológicas ya citadas. De este modo en la práctica llegó a conclusiones semejantes a las que resumiría Thomson en 1941 en su *Esquilo y Atenas*, a partir de los mismos presupuestos: (30)

Un examen de los dramas existentes sugiere que, antes de Esquilo, comenzaban y terminaban con un pasaje de coro mientras éste entraba o salía de la *órchestra*. En estos dos elementos podemos encontrar los últimos vestigios de la *pompé* y el *komos*, y por la misma razón

llegamos a la conclusión de que la representación que comenzó y terminó de ese modo era en su esencia y origen una *agón*, una prueba o certamen, una purga o purificación que renovaba la vida.

Desecha Henríquez Ureña el prólogo, a la manera de Esquilo en *Los persas* y *Las suplicantes*, y comienza con la entrada del coro, el cual nos refiere los antecedentes y ubica en el conflicto. En la casa de Cadmo, a quien el coro presenta mediante una genealogía de sus cualidades, valoradas en relación con el beneficio aportado a Tebas, se ha suscitado la discordia. Mientras Semele anuncia que dará a luz un nuevo dios, protector y honra de la tierra tebana, sus hermanas la acusan de sacrilegio. El coro, preocupado por la repercusión que ello tendrá para la ciudad, no sabe qué partido escoger. (31)

Siguiendo de cerca el patrón esquileo, más que el desarrollo de una acción, nos enfrentamos con una situación conflictiva que afecta a la comunidad y que habrá de irse desentrenando mediante la aparición de sucesivos personajes y los comentarios del coro.

La presencia de Semele en el primer episodio pone en primer plano los móviles de envidia, orgullo, la no sabiduría de las hijas en contraste con el padre. A diferencia del mito no es Hera, sino la envidia de las hermanas lo que enciende la *hybris* de Semele; cambio en el que nos parece advertir una nota muy personal en la medida que idéntico motivo se encuentra en su poema "*En la cumbre*", dedicado a Mercedes Mota: "Ay de la sociedad enviilecida !Ay si niega, sarcástica, homenaje al genio, la virtud, a la belleza... y pone en su camino... el lodo de escarnios y calumnias y el lazo infame de la envidia altiva!" (32)

A Semele no le basta la conciencia de su superioridad que aconsejara el poeta a su compatriota, sino que el orgullo la arrastra a procurar una prueba en que traspasa su condición de mortal. Como en los héroes trágicos de Sófocles, la *hybris* radica en el carácter, aunque el hecho que se subraya en la *párodos*, la sabiduría de Cadmo en contraste con la discordia traída por las pasiones de sus hijas, hace recordar la lucha entre la razón y la pasión en que Eurípides hacía residir el conflicto trágico.

El coro en el segundo *stásimon* define la actitud de Semele y presiente los males que puede acarrear. En efecto, el castigo ocupa el segundo episodio, cuya magnitud es dada por los efectos que llegan hasta el coro y por la llegada de Hermes, que anuncia la muerte de Semele y la salvación del aun no nacido dios.

En las palabras de Hermes, en los lamentos del coro y de Cadmo, más que censura resuena la compasión por la desventura madre muerta "sin conocer la gloria de su hijo". También Salomé Ureña murió joven y solo pudo presentir lo que serían sus hijos. (33) Así pues, de *El nacimiento de Dionisos* podría afirmarse, como hiciera don Pedro con *Ifigenia cruel*, que está escrita "con hilos de historia íntima". (34)

Si algunos elementos parecían evocar la concepción trágica de Sófocles y aun Eurípides, el núcleo del drama está lejos no sólo de estos autores, sino también del dilema esquileo, cuya introducción como centro de la tragedia le valiera el título de creador del género conferido por Murray en su libro de 1940. Más bien responde al tipo de *agón* al que hace referencia Thomson: De la prueba, de catastróficos resultados para Semele, sale purificada, renovada, la vida en su hijo Dioniso, salvado por la voluntad de Zeus. De ahí que el tercer episodio y el tercer *stásimon* sirvan de transición para la presentación del dios, cuyo nacimiento anuncia Iris en el cuarto episodio, mientras que el quinto presenta su epifanía. El propio Dioniso, a la manera de esos *deus ex machina* a los que tan adicto se mostraba Eurípides para cerrar sus tragedias, predice sus futuros trabajos y la significación de su reinado.

De nuevo en el éxodo el modelo de *Los persas* reaparece. Indudablemente, a pesar de la opinión generalizada en su época de que *Las suplicantes* era la obra más antigua conservada de Esquilo, el poeta sentía el peso de lo arcaico en la única tragedia esquilea de asunto histórico. (35) Y en consecuencia adopta un gran canto alterno entre el coro y el autor, pero de signo contrario al de Jerjes y los ancianos consejeros. No cierran la obra los lamentos por la derrota, sino la alegría por lo porvenir y la exaltación de la vida.

Toda la pieza está conformada sobre la base de la visión polar, contradictoria, tan propia de los trágicos griegos, pero que en su tiempo sólo el ojo avizor del filósofo alemán había detectado y contribuido a

apreciar. Mas para Pedro Henríquez Ureña esa lucha de opuestos reafirma la vida misma, y así lo hace explícito en boca de Dioniso: “el delirio dionisiaco será la obra de las ocultas voluntades ascendentes y elevará a los mortales por sobre el dolor hacia la vida plena”. (36)

Ello explica la elección del pasaje del nacimiento, donde se sintetiza este tránsito, pero también la necesidad de un quinto episodio en el cual, luego de asistir al triunfo de la vida una vez purificada, se evidencia la naturaleza dionisiaca en su sentido creador, unida a Apolo, como bien se representa en la imagen de éste cediéndole una de las cimas del Parnaso al nuevo dios y por la alternancia del canto ritual de uno y otro en el éxodo. Dioniso no ha venido a oponerse a los antiguos dioses, sino a acrecentar su significación, cuando por sus múltiples trabajos arribe a la madurez. (37)

Si Eurípides, amargado y decepcionado, abdica en *Las bacantes*, única tragedia conservada de asunto dionisiaco, de su vieja fe en la ilustración, en el hombre, y busca una respuesta en los mismos elementos irracionales cuyo sometimiento a la razón tanto había predicado, el joven escritor dominicano que se esforzaba y se afanaba “para vencer las pasiones ambientales” (38), no desconocía el valor del impulso dionisiaco, pero aspiraba a la vida superior que “había de alcanzarse por la *sofrosine*” (39) y soñaba con el disfrute de los “días alciónicos”, aquellos días de tranquilidad y serenidad en medio del fragor de los combates en que podía sentir palpitar el ritmo de la vida. (40)

Dioniso y Apolo comparten las cimas del Parnaso en la pieza dramática y esa síntesis de sensibilidad e intelecto, a que se suma el esfuerzo y el amor a la verdad, forma parte de la definición de Walter Pater sobre el espíritu platónico que Pedro Henríquez Ureña adopta como propia. (41) Así pues, aunque mucho habría que decir sobre la atracción que el fundador de la academia ejerciera en don Pedro, son precisamente estos aspectos presentes en *El nacimiento de Dionisos* la clave para justipreciar tanto el porqué como la profundidad de la huella platónica en el ilustre “socrático”, y también, cabría añadir, para comprender su aprecio por la antigua Hélade en general.

Su admiración por Grecia se fundamenta en que la estima, nos dirá en 1914 en “La cultura de las humanidades”, no “sólo mantenedora de la

inquietud del espíritu, del ansia de perfección, maestra de la discusión y la utopía, sino también ejemplo de toda disciplina". Concluye entonces, lapidariamente, que para el griego "Dionisos inspiraría verdades supremas en ocasiones, pero Apolo debía gobernar los actos cotidianos (42), sentencia en la cual, al tiempo que resume su posición, el significado del dios parece reducirse en tanto se le asimila al *delirio* (43), mientras que en su ensayo de tragedia pre-esquilea la polisemia del mito le permite presentar a Dioniso como el héroe cuya suerte es "siempre triunfo y sacrificio" (44), como representante también del esfuerzo humano.

Al igual que Sócrates, Pedro Henríquez Ureña cree que el conocimiento del bien conduce a su práctica. De ahí su convicción de que "las humanidades, cuyo fundamento necesario es el estudio de la cultura griega, no solamente son enseñanza intelectual y placer estético, sino también... fuente de disciplina moral. Acercar a los espíritus a la cultura humanística es empresa que augura salud y paz". (45)

Grecia como representante del avance del hombre, de la inquietud por ser mejores tanto en lo individual como en social, del ansia de perfección pero a la medida del esfuerzo humano (46), es fuente y estímulo para una mejor comprensión de otras culturas (47), de las propias circunstancias e ideal de conducta. Así lo entiende Pedro Henríquez Ureña, y ello explica el papel que se asigna como portadora de aires renovadores para los jóvenes organizadores de la Sociedad de Conferencias. No se trataba de crear un nuevo estereotipo, sino de descubrir la Helade tal como fue aprovechar su lección.

Mas, aunque encontramos tales conceptos diseminados en su larga obra o expuestos en artículos dedicados a esta temática, fue en *El nacimiento de Dionisos* donde Henríquez Ureña, con facultad semejante a la que celebra en Platón, en Lucrecio, en Dante, en Goethe, en Shelley (48), plasma tales ideas en imagen poética.

No escribió tratados sobre la tragedia, pero aun el somero análisis realizado nos muestra el grado, no de conocimiento, sino de asimilación, de lo que fue el género entre los griegos, de tal manera que ello, junto con su intrucción poética, le permite discernir elementos fundamentales y

adelantarse en la práctica a la comprensión teórica de cuestiones aún debatidas.

Sin embargo, más que su significación intelectual, lo que hace valioso y atrayente este último intento teatral, aparte de su fina belleza, es la manera como el joven Pedro logra apropiarse del mito, de modo que, sin traicionar el espíritu griego, se torne portador de sus íntimas inquietudes, de sus reflexiones y de su propio sentir. En ello, como en tantos otros aspectos, se corrobora el reconocimiento que ya le dieran sus coetáneos de verdadero humanista y maestro.

## NOTAS

(1) Cf. A. Reyes, "Evocación de Pedro Henríquez Ureña". En: *Páginas escogidas*, México, 1946, p. VII y, entre otros, los testimonios de Samuel Ramos y de Jiménez Rueda citado J. J. de Lara: *Pedro Henríquez Ureña: su vida y su obra*, Sto Domingo, 1975, p. 216-217. También Max Henríquez Ureña nos dice en *Hermano y maestro*. Rep. Dominicana, 1950, p. 37: "entré a formar parte de ese movimiento juvenil dentro del cual Pedro era calificado cariñosamente como el Sócrates del grupo".

(2) "Graecia capta ferum victorem cepit et artes intuli agresti Latio", Epist. 2, 1, 156-7.

(3) "La moda griega" (México, 1908). En: *Obra crítica*, México, 1960, p. 159.

(4) Cf. G. Higuera, *La tradición clásica*, México, 1954, t. II p. 259, quien resume el cambio cuantitativo operado en los estudios clásicos con estas ilustrativas palabras:

A lo largo de todo el siglo, los eruditos estaban descubriendo más y más datos acerca de la Antigüedad grecorromana, y el acervo cada vez mayor de conocimientos se reunía en obras de conjunto y se hacía cada vez más asequible. Hacia 1914 la biblioteca del clasista profesional medio era diez veces mayor, y los libros que tenía a su disposición en la biblioteca de su universidad eran cincuenta veces más numerosos que los que un predecesor suyo podía consultar en 1814.

(5) "La influencia de la revolución en la vida intelectual de México". En: *op. cit.*, p. 612.

(6) *Ibidem*

- (7) Cf. "Justificación". En: *El nacimiento de Dionisos*, Nueva York, 1916, p. 6 y en "Alfonso Reyes", En: *Ob. crít.* p. 294
- (8) "Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche", "La rev. y la vida intelec. en Mex.". En: *Ob. crít.*, 612; Nietzsche publicó *El origen de la tragedia* en 1886, aunque escrito en 1870-1871.
- (9) "Alfonso Reyes". En: *op. cit.*, p. 294.
- (10) Cf. "La cultura de las humanidades". En: *op. cit.*, p. 598 y en otros artículos ya citados.
- (11) Por ejemplo, en 1908 se publica en ed. de *Revista Moderna México*, "Walter Pater. Estudios griegos" con trad. de P. Henríquez Ureña.
- (12) En *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, 1966, Díez del Corral en el capítulo "El mundo clásico de Ortega" contrapone la evocación erudita y la recreación vivencial como actitudes asumidas ante los clásicos, pues encuentra que esta última es la que caracteriza a Ortega: "No se trata, en el caso de Ortega, de una evocación erudita. El joven pensador, mientras pasea meditativo por el bosque adyacente al Monasterio de El Escorial, se siente rodeado de formas míticas. Las imágenes clásicas acuden continuamente a su pluma." (p. 111)  
Una actitud semejante hallamos en P. Henríquez Ureña en, para citar un ejemplo, su artículo "Días alciónes".
- (13) Cf. Max Henríquez Ureña, *op. cit. supra*, especialmente p. 27: Cuando Pedro contaba pocos años hubo quienes declararon que su porvenir estaba en las matemáticas; después pareció que las ciencias naturales lo atraían más que todo otro orden de conocimientos; más tarde veíamos en él a un poeta; solo pasado algún tiempo pudimos clasificarlo como humanista y ensayista..."
- (14) "Alfonso Reyes". En: *op. cit.*, p. 293.

- (15) *El nac. de Dion.*, p. 6.
- (16) "Alfonso Reyes". En: *op. cit.*, p. 294.
- (17) *Ibidem.*
- (18) "En los pueblos de lengua inglesa, el público se electrizaba con el sagrado temblor y el irresistible oleaje coral de las tragedias, en las extraordinarias versiones d Gilbert Murray".
- (19) Sobre esta teoría y su crítica actual Cf. Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, 1972 p. 74-75.
- (20) *Idem*, nota 10.
- (21) Cf. "La moda griega". En: *op. cit.*, p. 159.
- (22) "La cult. de las hum.". En: *op. cit.*, p. 598.
- (23) Cf. "La moda griega". En: *op. cit.*, p. 159-162.
- (24) "A Reyes". En: *op. cit.*, p. 294.
- (25) A. Reyes. "Mitología griega". En: *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, 1964., t. XVI, p. 525.
- (26) Citados por De Lara, P. H. U.: *su vida y su obra*, p. 103-105.
- (27) Citado por De Lara, *op. cit.*, p. 116.
- (28) "Ariel" (1904). En: *op. cit.*, p. 24.
- (29) Prácticamente estas noticias están resumidas por el propio P.H.U. en la "Justificación" con que encabeza la edición de *El nac. de Dion.*, p. 5-7.

- (30) G. Thomson, *Esquilo y Atenas*, La Habana, 1982 p. 246.
- (31) Rodríguez Adrados en su estudio publicado en 1972 verá una constante en el teatro griego, tanto en la tragedia como en la comedia del siglo V, en la presentación de una situación conflictiva que atañe a la comunidad y cuya solución se propone el héroe y la interpreta como un remanente del antiguo ritual agrario de la fiesta. Cf. *Fiesta, Comedia y Tragedia*, p. 85 ss.
- (32) Citado por De Lara, *op. cit.*, p. 98. El poema fue escrito entre 1900 y 1904 junto con otros que agrupó bajo el título de "Pesimismo".
- (33) Recordemos el poema que Salomé Ureña dedicó a su hijo Pedro.
- (34) "Alfonso Reyes". En: *op. cit.*, p. 294.
- (35) Durante mucho tiempo se creyó que en *Las suplicantes*, con el coro protagonista, se tenía la más antigua de las obras de Esquilo; convicción que en los años cincuenta fue sacudida por el hallazgo de un nuevo papiro (*Ox. Pap.* 2256, 3), el cual, restos de una didascalía, mostraba que la trilogía a la que pertenece esta obra se representó conjuntamente con obras de Sófocles, es decir, después del 468. Por tanto, *Los persas*, del 472, es realmente la más antigua tragedia conservada.
- (36) *El naci. de Dion.*, episodio V, p. 43.
- (37) A. Reyes, en sus consideraciones generales sobre el mito de Dioniso, también nos ofrece una explicación semejante apoyándose en palabras de *El nacimiento de Dionisos*. Nos dice:
- Entretanto, la sacudida dionisiaca no habrá sido estéril para Grecia. Deja, por los siglos V al IV, una contribución más al sentimiento del ministerio divino, y una concepción más profunda del alma humana y sus definitivos anhelos. "Porque los dioses nuevos no vienen a luchar con los antiguos, sino a acrecer el sentido

religioso de la tierra" (Pedro Henríquez Ureña, *El nacimiento de Dionisos*, 1909). El Dioniso que llega a amarse con Apolo, como con un sabio tutor, no es ya el mancebo desorbitado que llegó de Asia. Dioniso maduró, y aprendió muchas cosas en estos nuevos suelos benéficos. El que era dios del placer y desenfrenos ha venido a ser un protector de la poesía y la música, un maestro del Teatro. (Mit. gr. "En: *op. cit.*, p. 524.)

- (38) "Días alciónes" (1908). En: *op. cit.*, p. 51.
- (39) "La cult. de las hum." En: *op. cit.*, p. 601.
- (40) Cf. en su artículo "Días alciónes".
- (41) Cf. "El espíritu platónico". En: *op. cit.*, p. 154.
- (42) "La cult. de las hum." En: *op. cit.*, p. 600.
- (43) *Ibidem*: "El griego no negó la importancia de la intuición mística del delirio".
- (44) *El nacim. de Dion.*, p. 13.
- (45) "La cult. de las hum.". En *op. cit.*, 600.
- (46) Cf. *Ibidem*, p. 599.
- (47) "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... y sin perder el lazo tradicional con la cultura francesa, ha comenzado lentamente a difundirse la afición a otras literaturas". En: "La cult. de las hum.", *op. cit.*, p. 598.
- (48) Cf. "el espíritu platónico". En: *op. cit.*, p. 155.