



Una genealogía de lo ínfimo

Autor:
Aguilar, Gonzalo

Revista:
Boletín de reseñas bibliográficas

2007, N° 7 y 8, pp. 213-222



Artículo



UNA GENEALOGÍA DE LO ÍNFIMO

por Gonzalo Aguilar

Pero todo ha sido renovado: las huellas de los orígenes se perciben unas veces, otras no; ritmos y dibujos melódicos han adquirido nuevo carácter: todo es ahora música de América

Pedro Henríquez Ureña

I

Pedro Henríquez Ureña era un melómano, amaba la música y escribió numerosos ensayos sobre ella. Richard Strauss, Schumann, Wagner, Adolfo Salazar, la música popular, son algunos de los temas de este escritor cuya sensibilidad se forma en años en que todas las cosas surgen de la música y derivan en ella. Ya en sus ensayos de principios de siglo, Henríquez Ureña exhibe esa capacidad para saber escuchar, para discriminar los tonos, las melodías y los ritmos. Pero esto se da no sólo en sus ensayos musicales sino en sus consideraciones sobre la *escritura literaria*. Pedro Henríquez Ureña era un melómano de la literatura: tenía un oído educado y por eso comprendía perfectamente el valor de la secuencia de armonías, de la disonancia y de las transiciones ínfimas. Por eso, me gusta imaginármelo leyendo la historia de la literatura como una partitura. Como esta idea puede parecer un poco extraña, partiré de una de sus observaciones que será la *clave*, el *tono dominante* de otra historia literaria posible que puede leerse en los textos de Pedro Henríquez Ureña:

El secreto [del endecasílabo] está en ser el único verso castellano mayor de ocho sílabas que suena a nuestros oídos como simple, como unidad perfecta.¹

Esta creencia organiza el corpus poético de “El verso endecasílabo”, ensayo en el que el principio organizativo no es la lectura sino la audición. A partir del endecasílabo como tronco de una tradición prestigiosa, Henríquez Ureña organiza el árbol genealógico de una literatura en la que las modalidades rítmicas no son “asunto baladí o estudio vacío” sino una cuestión de *técnica literaria* y de cambio histórico. En este ensayo, el crítico registra las variantes del metro sin considerarlo jamás algo *natural*, sino un artefacto que se construye por ensayo y error y que tiene sus condiciones históricas de aparición. Y si bien es cierto que esta creencia (la de la “unidad perfecta” del endecasílabo) será derribada y cuestionada por los movimientos de vanguardia de los años 20, la notable y exhaustiva descripción que hace Henríquez Ureña sirve de base necesaria para determinar las condiciones en que aparece esa negación y esa ruptura: el eclipse de un metro que parecía tener el estigma de lo natural.² Para valorar el advenimiento de las vanguardias también hay que saber escuchar. Sólo aprehendiendo los avatares de esa genealogía, podremos oír los sobresaltos que pueden haber producido los poemas de Rubén Darío o de López Velarde, de César Vallejo o de Pablo Neruda. Reconstruir la escena de ese sobresalto es sólo, por supuesto, una *ficción*, pero una ficción para la cual los ensayos de Pedro Henríquez Ureña nos proporcionan una clave y una historia. Con gran cantidad de materiales apilados y elaborada paciencia, el genealogista -plantea Foucault- cuestiona “el despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos”.³

La costumbre, y no la psicología innata, la naturaleza o las procedencias nacionales, marcan las transformaciones culturales y artísticas:

*Todo es cuestión de costumbre: cada vez que aparece un gran maestro y arranca nuevos secretos a la inagotable fuente de la armonía, los contemporáneos le tildan de bárbaro hasta que su oído se acostumbra a las nuevas combinaciones,*⁴

escribe Pedro Henríquez Ureña en relación con los “poemas tonales” de Richard Strauss.

El argumento no agrega mucho al lugar común de la irrupción de lo nuevo y de su previsible incorporación, si no fuera por el lugar en el que se ubica el crítico: el de la audición como un espacio lleno de promesas y de perspectivas de lectura. Frente al nacionalismo de las historias de la literatura, la historia del endecasílabo (o del alejandrino) le permite construir una

genealogía de la lengua antes que de la nación que, en esas historias, era el origen fundacional.⁵ Los límites de esta genealogía son los de la lengua, y la destreza del oído permite detectar sus diferentes formaciones. Sin embargo, la idea de *nación* no es excluida totalmente del sistema, más bien ocupa un lugar discreto y dinámico. Ya no es una frontera (la historia de la literatura *argentina* o *francesa*) sino la *forma de una relación*. En el caso del endecasílabo, el origen es una ausencia o un artificio que -históricamente- se conoce como una *importación*. El hecho de que este metro se haya estabilizado en nuestro idioma a partir de un modelo extranjero y que se haya convertido en “unidad perfecta”, en segunda naturaleza, muestra cómo en la genealogía de esa escucha está la reafirmación del cosmopolitismo. Mediante la historia de un aspecto técnico, el rastreador puede comprender el valor del cosmopolitismo y la capacidad de una cultura para ir perfeccionando una técnica. “Todo aislamiento es ilusorio”, escribe Henríquez Ureña en “El descontento y la promesa”, “No sólo sería ilusorio ese aislamiento -la red de 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 idioma”.⁶ Es como si el crítico viajara hacia las fuentes y en ese origen no encontrara nada, sólo un vacío o el gesto violento de la importación de un metro. En definitiva, es más importante la historia material del verso endecasílabo que la dudosa empresa de pergeñar un espíritu con un origen noble.

Es evidente que Pedro Henríquez Ureña llega a esta concepción *abierta* de la historia literaria por varios caminos; sin embargo, me interesó particularmente este aspecto no sólo por los numerosos estudios que dedicó al tema de la versificación sino también por la oscilación que hay en estos ensayos entre *segunda naturaleza* y *esfuerzo cultural*. En este punto, Pedro Henríquez Ureña se apartó de esos “meros eruditos”, como los denominó, y se consagró al tema sin imponer formas fijas o cerradas. Anteponer el oído a los lugares sagrados de la literatura (el autor o el período), permitirá detectar los *corsi* y *ricorsi* y los ritmos de una historia en los que las variaciones y las rupturas forman parte de la dinámica original del verso:

*Hoy mismo ¿no se asombrarían ciertas graves personas si se les dijese que el verso para ellos chocante entre los de Darío, Marquina, Lugones, lo habían aceptado, sin advertirlo, en las más afamadas canciones de Herrera y Fray Luis?*⁷

Si las “graves personas” hubiesen *escuchado* antes de imponerse criterios de autoridad, hubiesen accedido a nuevos agrupamientos, a insólitos encuentros. Hubiesen regresado a la historia de la literatura pero ya no del mismo modo: el asombro es la historia ínfima, la genealogía de una técnica y, por lo tanto, la posibilidad de construir una historia intrínseca e inmanente de la literatura.

II

Algo más, de todos modos, se narra en esta historia. Sin dejar de lado los aportes totalizantes de Henríquez Ureña (siempre comprobados en los detalles), creo percibir en sus estudios una mirada posible sobre la combinación de la inmanencia y los procesos culturales.

En este trabajo me propuse hacer un *recorte* en la obra de alguien cuya mayor virtud estaba en la composición de *panoramas* literarios y culturales. Como señaló José Luis Romero, la calidad de su mirada radicaba en su capacidad para “la contemplación total de los fenómenos [...] en los últimos años de su vida”.⁸ Mirada cultural que *excede* el aspecto técnico o el valor intrínseco de una obra, como ya lo reconoce el mismo Henríquez Ureña en un artículo temprano de 1905 sobre *Parsifal* de Richard Wagner:

En realidad, los éxitos universales y perdurables de cualquier grande obra dependen mucho más de la significación de ésta que de su intrínseco valor artístico, en el sentido técnico (Obra crítica, p.42).

Sin embargo, la importancia de la técnica siempre fue destacada en sus ensayos culturales y complementada con la palabra “espíritu”, a la que criticaba porque no permitía establecer una genealogía material y detectable en todas sus metamorfosis. “Invertir así la lección de Matthew Arnold, recordar que el espíritu nacional halla su mejor defensa en la buena organización de las *cosas prácticas*, implica suponer la existencia del alma española como entidad real y capaz de nuevos desarrollos”.⁹ Estas inversiones hacen de Pedro Henríquez Ureña un verdadero rastreador, un ensayista de las cosas, un razonador de las imágenes y los sonidos. Es a partir de esos materiales como se construye una cultura, siendo la crítica (descontento y promesa) uno de sus sostenes. Pero para esto es necesario comprender que aun allí donde parece haber naturaleza

(el endecasílabo como “unidad perfecta”), hay en realidad cultura. El modernismo y las vanguardias tienen, entonces, *sentido*:

*Hubo de parecer que el rigor acentual creaba una superior estructura rítmica. Pero sobrevino, después de 1880, la revolución de los modernistas que prefería, a las formas de verso rigidamente acentuadas, la de acentuación libre.*¹⁰

Esta preferencia técnica narra, a contrapelo, un suceso histórico. “Después de 1880” es un *umbral* marcado por esa ruptura (Pedro Henríquez Ureña habla de una “revolución”). Las indicaciones “genealógicas” y técnicas de Henríquez Ureña establecen un criterio para leer el devenir histórico en los textos poéticos. Cuando trabajé con “La Suave Patria” de Ramón López Velarde, traté de atrapar algo de los ruidos de la historia sin abdicar de la materialidad literaria. Para esto me basé en la perspectiva abierta por Henríquez Ureña.

*Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo hoy la voz a la mitad del foro,
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo,
para cortar a la epopeya un gajo.*

*Navegaré por las olas civiles
con remos que no pesan, porque van
como los brazos del correo chuan
que remaba la Mancha con fusiles.
“La suave patria” (“Proemio”)*

El poema se enuncia como una *ruptura* con los temas anteriores habituales en la poesía de López Velarde. Pese al nuevo tema, López Velarde establece una continuidad en la figura del “gajo” y, por ende, del injerto.

El metro endecasílabo permite esa tonalidad mixta en el que se expresan un tono intimista y el anunciado injerto épico.¹¹ Por eso el verso que continúa a esta estrofa y que anuncia el ‘futuro’ del poema (“Navegaré por las olas civiles”) quiebra levemente el ritmo que mantenía el poema: mientras los versos anteriores eran yámbicos y sáficos, este verso es un anapéstico (4-7-10).¹²

Los “heroicos o yámbicos” y “sáficos” (ambos acentuados en las sílabas pares), según Henríquez Ureña, “*en la lectura rápida*, suenan como unidades iguales al oído [...] Las dos formas señaladas constituyen el endecasílabo típico, y todos los tratadistas que lo han estudiado, extensamente o de paso, estiman defecto la intromisión de otra forma”. Este tipo de acentuación “desterrada” (la metáfora es de Henríquez Ureña) produce en “La suave patria” un corte abrupto, un desvío en el momento en que el poeta emprende un viaje hacia un tema nuevo y peligroso (se estaría aquí expresando una violencia que encuentra su sentido en el contexto de producción del poema). Es el momento del injerto, de la respuesta a los géneros poéticos y a las demandas de la política que encuentra la figura en tensión del *desvío* (desvío que es rítmico-poético, material y genealógico). El poema ingresa en un género propio del Estado (la poesía civil-heroica y épica) aunque leído desde una subjetividad que ya no puede ser épica: “el instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la *lucha*, parece ser un instante *subjetivo*. ¿Qué mucho, pues, que falten los poetas épicos hacia afuera?”.¹³ En lo ínfimo de las variaciones métricas se escuchan las batallas del Estado, sus pretensiones monumentales (a la que el modernismo, a menudo, ha aportado los escultores) y la clausura -o las posibilidades limitadas- de un género. Algo sucede en esos versos que se relacionan de modo complejo con los acontecimientos históricos mexicanos. Una “transición ínfima” (uso la imagen que Adorno le aplica a Alban Berg), una incisión, una variación que nos permite ingresar a la historia sin abandonar la materialidad literaria, lo poético concreto.

III

Pedro Henríquez Ureña rastrea en el pasado la genealogía musical de la escritura. Sin embargo, algo lo diferencia del trabajo filológico limitado al cotejo de las fuentes y de las autoridades: él puede valorar también las disonancias, y allí radica uno de los caminos que abre su crítica. Con una formación ya definida, Henríquez Ureña es capaz de comprender la poesía de Jorge Luis Borges y la de Norah Lange: “en 1925, vemos [a la novísima extrema izquierda] frondosa y arrogante en las ‘revistas de vanguardia’, *Proa* y *Martín Fierro*. Durante los últimos años el incesante empuje de los grupos nuevos ha alterado las *situaciones y las relaciones*”, escribe en “Poesía Argentina Contemporánea”, texto incluido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.¹⁴ Tal vez el “*en busca de*” del título, que le sugiriera Samuel Glusberg, sea una de las claves de ese pensamiento que no imagina su

“*expresión*” en un origen fundacional definido y clausurado sino en un porvenir posible. Sus textos, además, no encierran la “*expresión*” en los límites de lo nacional, ni las escrituras bajo el mote simplificador de la *tradición* sino de las *corrientes*, metáfora que sugiere no una continuidad cerrada en el tiempo sino las traslaciones y las derivas, la apertura y las mezclas.

Es esta capacidad de escucha la que me llama la atención en su obra, esa capacidad de discriminar sin aislar y separar. En unas conferencias que dictó a fines de los años 20 y que se reúnen bajo el título de “Música Popular de América”, el crítico se detiene en la encrucijada musical de ese momento.

Frente a la concepción que divide la música en *culta* y *popular*, Pedro Henríquez Ureña propone un tercer término que denomina *música vulgar*. La clasificación vale específicamente para la música aunque pueda tener su aplicación en la poesía y en la pintura. La diferencia entre popular, vulgar y culto es del orden de las formas (concisa en la popular, compleja en la culta y con tendencia a la redundancia en la vulgar), de los objetivos (“los del pueblo llevan letras sencillas”, “los del vulgo los desechos de la poesía culta”), del origen (el campo frente a las ciudades industriales) y de los medios de transmisión. El ámbito del arte vulgar es el de los medios de reproducción: “El arte vulgar se extiende desde los cuadros de pintores en boga, los Bouguereau de ayer o los Chabas de hoy, hasta los cromos de almanaque; desde las novelas académicas de Henry Bordeaux y de Ricardo León hasta el sainete de humildes teatros de barrio; desde las óperas triviales que en los grandes escenarios alternan con *Don Juan*, con *Tristán e Isolda*, con *Boris Godunov*, con *Peleas y Melisanda*, hasta los *cuplés* de revista” (p.629). El efecto *kitsch* no se acentúa aquí por la oposición útil/estético sino por los reciclajes que se hacen del arte culto evitando una condena total del arte vulgar bajo la denominación de “mal gusto” o arte barato.

La posición de Henríquez Ureña, pese a sus recaudos, parece caer en una visión elitista con nostalgia e idealización de lo popular. Sin embargo, el tercer término no sirve para arrastrar todo lo que desechamos: su función es *transformar* los valores tradicionales. Aquí las distinciones del crítico se vuelven sutiles, no hay valores *a-priori* para ninguno de estos modos. El “arte culto”, desligado de sus opuestos, “se refugiará en atmósferas enrarecidas, perdiendo calor y sangre”; también “yerra el arte popular, aunque no lo crean los idólatras del estado de la naturaleza”. Y, finalmente, “no [es] que el arte vulgar merezca siempre desdén: tiene, se ha dicho, sus aciertos, y tantos más

cuanto se acerca a las formas populares”.¹⁵ Pero a la vez que la clasificación sienta la base para un estudio de los niveles del arte, testimonia un momento único de nuestra historia literaria: el crecimiento apabullante de los medios de reproducción y la distorsión que produce en los hábitos de percepción. La solución de Henríquez Ureña se sintetiza en los “corridos mexicanos” ya que éstos se sirven de los medios de reproducción de la música vulgar sin perder su carácter de “tipo popular puro” (p.657). De todos modos, la solución no es viable. Está en la naturaleza misma de los medios de reproducción borrar las fuentes que tanto le interesan al genealogista. Es posible pensar que después de los dos estallidos de los medios masivos en este siglo, en la década del 20 y en la década del 60, la sutil dialéctica que propone Pedro Henríquez Ureña haya que estudiarla como especies dentro del grupo genérico de los medios de reproducción.

No importa tanto, sin embargo, el hecho de que estos ensayos estén datados y tengan un carácter de fuerte referencia a un contexto determinado (por el contrario esto es un buen índice de un sentido histórico). “Música Popular de América”, además, confirma algo que había sospechado la primera vez que leí los ensayos sobre métrica: hay aquí un crítico y, a la vez, un *músico*. No porque supiera algún instrumento (lo desconozco) ni porque supiese de teoría ni porque estuviese siempre actualizado y atento a las innovaciones musicales, sino tal vez por algo más decisivo: Pedro Henríquez Ureña sabe escuchar y entregarse a los caminos que puede trazar el oído, sabe reconocer los matices de un sonido. Como esos personajes de *Paradiso* de José Lezama Lima de los que se dice que “parecen dictados, como si continuasen unas letras que les caen en el oído. Nada más tienen que oír, seguir un sonido...”¹⁶ Lo que espera al final de esta búsqueda, porque “hemos de permanecer, por ahora, en el país de las conjeturas”¹⁷, es la memoria cultural en la que, a partir de los ritmos y los sonidos, Pedro Henríquez Ureña traza una de las genealogías posibles.

NOTAS

¹ “El verso endecasílabo” (1909), en *Obra crítica*, México, FCE, 1960 (edición de Emma Susana Speratti Piñero y prólogo de Jorge Luis Borges), p.126. Las citas, salvo indicación expresa, pertenecen a esta compilación en la edición de 1981. Agrego, además, el año de la publicación y el año de escritura entre paréntesis. Afirmaciones como la de Pedro Henríquez Ureña todavía son vigentes en la obra de Octavio Paz y aun en algunos de sus poemas más innovadores como *Blanco* en el que los versos estructuralmente nodales son

endecasílabos: “La pasión de la brasa compasiva” o “La transparencia es todo lo que queda”. Octavio Paz se ha referido, a menudo, al endecasílabo como el “verso llave”, y es posible que en el origen de esta actitud del mexicano estén la lectura de los barrocos españoles y la de los ensayos de versificación de Henríquez Ureña como lo demuestra la siguiente cita de *El arco y la lira*: “El verso español combina de una manera más completa que el francés y el inglés la versificación acentual y la silábica [...] Pedro Henríquez Ureña divide al verso español en dos grandes corrientes [...]” (México, FCE, 1956, p.87).

² Esta naturalidad es compartida con el octosílabo aunque éste es un metro más ligado a una tradición popular y de eficacia oral. El endecasílabo, por el contrario, ostenta el blasón de lo culto. En algunos poetas de vanguardia, el endecasílabo sigue cumpliendo la función de mundo rítmico estable y perfecto, pero para ser desbordado por formas nuevas que no pueden ser leídas desde la métrica tradicional. Para los poetas de vanguardia, sin embargo, también el “alejandrino” -por el trabajo de los modernistas- ocupa un espacio similar. “Walking around”, poema de Pablo Neruda incluido en *Residencia en la tierra 2* (1931-1935), poetiza esta situación en un poema que desborda y erosiona el endecasílabo inicial (“Sucede que me canso de ser hombre”) y los alejandrinos. Este ‘cansarse de ser hombre’ podría leerse como el salto hacia una nueva unidad humana ajena a las tradicionales expresada, también, en el esquema métrico. Aun en un poeta contemporáneo como Néstor Perlongher, este desbordamiento del endecasílabo (tratado temáticamente desde el punto de vista sexual) todavía funciona. Ver “Látex” en *Hule* (Buenos Aires, Último reino, 1989) en el que se utiliza como parámetro la combinación del endecasílabo y el heptasílabo, tradicional en la poesía en castellano.

³ Michel Foucault: “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *El discursos del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1985, p.145.

⁴ “Richard Strauss y sus poemas tonales” (1904) en *Obra crítica*, ob. cit., p.36. El ensayo pertenece al libro *Ensayos críticos* (1905).

⁵ He desarrollado este tema en “Construir el pasado (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Cándido y Haroldo de Campos)” que será publicado en *Filología*, número especial dedicado a las literaturas comparadas coordinado por Daniel Link.

⁶ “El descontento y la promesa” en *Obra crítica*, ob. cit., pp.249, 250. El ensayo pertenece a *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928).

⁷ En *Obra crítica*, ob. cit., p.121. Y sobre el alejandrino: “desde alrededor de 1920 los poetas emplean poco el alejandrino, y bien podría eclipsarse de nuevo”, p.309. “Sobre la historia del alejandrino” en *Revista de Filología Hispánica*, año VIII, núm.1-2, Instituto de Filología, UBA, 1946. Fuente: *Obras completas*, Tomo X, 1945-1946, Santo Domingo, UNPHU, 1980.

⁸ Citado por Gutiérrez Girardot en “La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío”, *Cuestiones*, México, FCE, 1994, p.30.

⁹ “El espíritu y las máquinas” (1917) en *Obra crítica*, ob. cit., p.192. El ensayo está incluido en el libro *En la orilla. Mi España* (1922). “Hay que atender a la buena maquinaria, a la eficacia técnica, porque sin ellas el espíritu no se manifiesta en plenitud”, p.192.

¹⁰ *Obras completas*, Tomo X, op.cit., p.315. Subrayado mío.

endecasílabos: “La pasión de la brasa compasiva” o “La transparencia es todo lo que queda”. Octavio Paz se ha referido, a menudo, al endecasílabo como el “verso llave”, y es posible que en el origen de esta actitud del mexicano estén la lectura de los barrocos españoles y la de los ensayos de versificación de Henríquez Ureña como lo demuestra la siguiente cita de *El arco y la lira*: “El verso español combina de una manera más completa que el francés y el inglés la versificación acentual y la silábica [...] Pedro Henríquez Ureña divide al verso español en dos grandes corrientes [...]” (México, FCE, 1956, p.87).

- ² Esta naturalidad es compartida con el octosílabo aunque éste es un metro más ligado a una tradición popular y de eficacia oral. El endecasílabo, por el contrario, ostenta el blasón de lo culto. En algunos poetas de vanguardia, el endecasílabo sigue cumpliendo la función de mundo rítmico estable y perfecto, pero para ser desbordado por formas nuevas que no pueden ser leídas desde la métrica tradicional. Para los poetas de vanguardia, sin embargo, también el “alejandrino” -por el trabajo de los modernistas- ocupa un espacio similar. “Walking around”, poema de Pablo Neruda incluido en *Residencia en la tierra 2* (1931-1935), poetiza esta situación en un poema que desborda y erosiona el endecasílabo inicial (“Sucede que me canso de ser hombre”) y los alejandrinos. Este ‘cansarse de ser hombre’ podría leerse como el salto hacia una nueva unidad humana ajena a las tradicionales expresada, también, en el esquema métrico. Aun en un poeta contemporáneo como Néstor Perlongher, este desbordamiento del endecasílabo (tratado temáticamente desde el punto de vista sexual) todavía funciona. Ver “Látex” en *Hule* (Buenos Aires, Último reino, 1989) en el que se utiliza como parámetro la combinación del endecasílabo y el heptasílabo, tradicional en la poesía en castellano.
- ³ Michel Foucault: “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *El discurso del poder*, presentación y selección de Oscar Terán, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1985, p.145.
- ⁴ “Richard Strauss y sus poemas tonales” (1904) en *Obra crítica*, ob. cit., p.36. El ensayo pertenece al libro *Ensayos críticos* (1905).
- ⁵ He desarrollado este tema en “Construir el pasado (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Cándido y Haroldo de Campos)” que será publicado en *Filología*, número especial dedicado a las literaturas comparadas coordinado por Daniel Link.
- ⁶ “El descontento y la promesa” en *Obra crítica*, ob. cit., pp.249, 250. El ensayo pertenece a *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928).
- ⁷ En *Obra crítica*, ob. cit., p.121. Y sobre el alejandrino: “desde alrededor de 1920 los poetas emplean poco el alejandrino, y bien podría eclipsarse de nuevo”, p.309. “Sobre la historia del alejandrino” en *Revista de Filología Hispánica*, año VIII, núm.1-2, Instituto de Filología, UBA, 1946. Fuente: *Obras completas*, Tomo X, 1945-1946, Santo Domingo, UNPHU, 1980.
- ⁸ Citado por Gutiérrez Girardot en “La historiografía literaria de Pedro Henríquez Ureña: promesa y desafío”, *Cuestiones*, México, FCE, 1994, p.30.
- ⁹ “El espíritu y las máquinas” (1917) en *Obra crítica*, ob. cit., p.192. El ensayo está incluido en el libro *En la orilla. Mi España* (1922). “Hay que atender a la buena maquinaria, a la eficacia técnica, porque sin ellas el espíritu no se manifiesta en plenitud”, p.192.
- ¹⁰ *Obras completas*, Tomo X, op.cit., p.315. Subrayado mío.

-
- ¹¹ “El verso endecasílabo” (1909), ensayo perteneciente al libro *Horas de estudio* (1910) e incluido en Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*, México, FCE, 1981, p.106.
- ¹² Esta innovación, como señala Pedro Henríquez Ureña, ya está en Rubén Darío quien mezcla el anapéstico con “el verso heroico” (ver “Rubén Darío” (1905) en *Obra crítica*, p.99).
- ¹³ “Novedad de la patria” en Ramón López Velarde: *Obras*, México, FCE, 1971, p.232. El ensayo pertenece a *El minuterero*, libro que reúne ensayos escritos entre 1916 y 1921 y que fue editado en 1923.
- ¹⁴ *Obra crítica*, ob. cit., p.306.
- ¹⁵ Las citas de estas conferencias pertenecen a *Obra crítica*, ob. cit., p.629. Estas conferencias fueron editadas por primera vez en *Conferencias*, primer ciclo, 1929, vol.1, Colegio Nacional de La Plata, La Plata, 1930, pp.177-236. La versión que reproduce Speratti Piñero en *Obra crítica* incorpora correcciones de puño y letra de Henríquez Ureña.
- ¹⁶ *Paradiso*, Madrid, Cátedra, 1980, p.546.
- ¹⁷ En “Música Popular de América”, *Obra crítica*, op.cit., p.637.