

UN HUMANISTA VA AL CINE. Una relectura de las obras de Pedro Henríquez Ureña

José Luis Sáez, sj.*

Hace ya casi siete años, escribí un ensayo breve acerca de la actitud de Pedro Henríquez Ureña con respecto al cine, que luego aparecería en la segunda parte de mi obra **Historia de un sueño importado**, con el título de "El Cine y el silencio de Pedro Henríquez Ureña".

Una relectura de los ensayos y la correspondencia del humanista dominicano en busca de otros datos, me ha hecho caer en la cuenta de que había dejado de lado detalles importantes y enriquecedores para comprender mejor ese supuesto "silencio" de Pedro Henríquez Ureña en relación al juguete de los Lumière.

Nuevos datos de sus contemporáneos y, sobre todo, un poco más de reflexión sobre su concepto del arte y, en particular, del teatro, me obliga a tratar con un poco más de amplitud el tema que esboqué, quizás precipitadamente en 1980. Sirva como un acto más de homenaje al gran humanista y erudito al cumplirse el primer centenario de su nacimiento.

* Profesor del Departamento de Comunicación Social (UASD). Miembro de la Academia de Ciencias de la República Dominicana.

** José L. Sáez, **Historia de un sueño importado: Ensayos sobre el Cine en Santo Domingo**. Colección Contemporáneos Siboney, núm. 5 (Santo Domingo: Ed. Taller, 1983), pp. 161-169.

No cabe duda que Italia fue uno de los pocos países que adoptó una postura abierta frente al cine cuando ese "aparato del demonio" apenas balbuceaba. Al contrario de lo sucedido en otros países de occidente, los artistas, los intelectuales y en general, la burguesía ilustrada italiana no tuvieron prejuicio alguno hacia el cine. Precisamente fueron Edmundo de Amicis, Giovanni Papini, y posteriormente Ricciotto Canudo, los primeros defensores, e incluso los primeros "teóricos" del nuevo arte.

En 1907 Giovanni Papini publica en el semanario "La Stampa" su "Filosofía del Cine", y Edmundo de Amicis da a conocer en "Illustrazione Italiana" de diciembre de ese mismo año su trabajo "Cinematografo cerebrale", que demuestran -dice el crítico francés Jean Mitry- una extraordinaria anticipación.

Unos años después, Ricciotto Canudo, periodista y poeta, publica en la revista "Vita d'Arte" un trabajo sobre el cine en la misma línea de los artículos de Papini y D'Amicis. El 28 de marzo de 1911, aparece su famoso "Manifiesto de las siete artes", en el que trataba de reivindicar el lugar que debía corresponder al cine en la carrera de las artes hacia el realismo. El trabajo fue leído en la Escuela de Altos Estudios el día 29 al presentarse la película "El Infierno", de Giuseppe de Liguoro, basada en pasajes de "La Divina Comedia". Tanto en el "Manifiesto", como en sus trabajos posteriores aparecidos en la revista mensual "La Gaceta de las siete artes", Canudo insiste en las posibilidades del cine como nueva forma de arte.

No es extraño que los historiadores se hayan preguntado más de una vez, a qué obedece este inusitado y temprano interés de los intelectuales italianos por el cine, a quien la mayoría de los hombres de letras europeos consideraban un advenedizo. Sin embargo, como afirma el historiador Mitry, "no es ninguna casualidad que los primeros escritos inteligentes sobre el cine fueran firmados por italianos. La causa hay que encontrarla en las ambiciones de la aristocracia milanesa y romana de principios de siglo que pretende hacer de Italia una de las primeras potencias industriales, apasionándose por todas aquellas cosas recién inventadas con el deseo de brillar y de hacerse valer: el automóvil, la aviación y el cine.¹ A ese afán por medrar, por participar en el mercado incipiente del cine, se debe también el florecimiento de un estilo una temática: las reconstrucciones históricas aparatosas, la ampulosidad de la puesta en escena, y sobre todo, el refugio en el pasado glorioso, pasarán a ser las constantes del cine italiano de los años diez.

Pero no todos los países mostraron, por una razón u otra, la apertura que mostró Italia ante el cine. Los intelectuales y los artistas se

mostraban reacios a admitir que el cine pudiese ser algo más que un entretenimiento mecánico que, quizás, podía adormecer y deleitar a personas de escasa cultura, y nada más. La reacción de los hombres de letras ante el cine no se debe únicamente al hecho de que fuese un pobre remedo del teatro, a que tratase asuntos vanales o se redujese al campo de la *comedia ligera, de estructura endeble*. Su objeción principal se debía a la aparición, en esos primeros años del siglo, del movimiento denominado *Film d'Art*, que pretendía perpetuar en el celuloide las obras inmortales de la escena de todos los tiempos, y las actuaciones de sus intérpretes más destacados, como Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, Victorien Sardou o Francesca Bertini.

Ante la interminable lista de obras de "teatro en lata", los intelectuales y los artistas de la burguesía europea afirmaban que el cine no tenía la categoría de arte porque era un "hijo de la técnica", y nunca podría reproducir las obras maestras de la escena o de la literatura, faltar como estaba de sonido, y dado lo endeble y precario de su forma de expresión. El cine podría ser útil, quizás, como forma de conservar los hechos destacados de la historia, puesto que superaba al reportaje fotográfico, pero ahí terminaba su valor. La literatura y el teatro seguirían siendo las formas más exquisitas del espíritu humano, y conservarlas intactas era misión urgente de la cultura occidental.

Han pasado más de ochenta años, y la objeción de los intelectuales europeos ante el cine parece haberse perpetuado a través del siglo. No sólo son pocas las referencias de los escritores de habla castellana, sino que a la hora de hacer el recuento de la historia de la cultura en los países de habla castellana, se prescinde por completo del cine, como si esa **cultura** que define nuestra forma de ser solamente constase de la música culta, la literatura, la pintura y, en general, las Bellas Artes.

Incluso resulta un tanto inexplicable que la Academia Francesa admitiese como miembro a un creador tan destacado como René Clair en junio de 1960, es decir, sesenta años después de haberse convertido el cine en algo más que un entretenimiento de feria, y treinta y siete años después de haber iniciado su carrera en el cine el creador de la inolvidable "A nous la Liberté" (1931) o las deliciosas imágenes poéticas de "Les Belles-de-Nuit" (1952) o "Porte des Lilas" (1957). Y resulta inexplicable porque uno no sabe si la entrada de René Clair en la Academia Francesa significa que los "Jueces" del bien hablar determinaron que el cine, por fin, había pasado el examen final, y podía codearse con las Bellas Letras, o si admitían, después de tanto tiempo, que el cine constituía otra forma de expresión, tan válida como el idioma escrito.

Releyendo una vez más los escritos de un humanista tan completo como nuestro Pedro Henríquez Ureña, sorprende, ante todo, lo poco que habla del cine. A pesar de las frecuentes alusiones que hace al teatro, y sobre todo al problema del realismo en el "nuevo teatro", con respecto al cine, guarda un extraño silencio, y sólo una vez alude a tres películas que ha visto en junio de 1930 en La Argentina.²

Cuando analiza los movimientos culturales del presente siglo en su obra póstuma **Historia de la Cultura en la América Hispánica**, compuesta en 1946, llega a mencionar el periodismo y la música popular, como únicas muestras que merecen citarse entre las modalidades culturales del siglo XX, además del teatro, naturalmente. Pero, guarda silencio, un extraño silencio, con respecto al cine, que ya en 1946 había comenzado a producirse en la América de origen español con un convenio de la casa Fox y, por supuesto, con canciones y diálogos en castellano.

La tradición "humanística" de nuestra América, reflejada en los libros de texto de historia de la cultura, ha insistido en ese mismo silencio respecto al cine. Las expresiones **culturales** de un pueblo -parecen decirnos esos libros que todos leímos de mala gana en la escuela-, se reducen a las tradicionales "bellas artes". La concesión que se hace al periodismo, y, en el caso de Pedro Henríquez Ureña, a la música popular, parece estar en abierta contradicción con el concepto de cultura que subyace en esas obras.

En la obra de Pedro Henríquez Ureña aparecen tres pasajes que se refieren, o pueden referirse al cine. Los dos primeros, son alusiones indirectas. El tercero, ya mencionado más arriba, es la única referencia directa al cine que se veía en La Argentina en los años treinta.

En su ensayo "La renovación del teatro: Hacia el nuevo teatro", aparecido en 1920, y más tarde incorporado a su obra **Seis ensayos en busca de nuestra expresión** (1928), Pedro Henríquez Ureña se queja del afán realista que ha obligado al teatro a dar un giro tan grande, y llega a preguntarse para qué sirve el "realismo".

*El delirio realista -se refiere al siglo XIX- acabó por abandonar a veces los telones y la pintura, llevándolos a las decoraciones de interior, que a fuerza de exactitud se convierten en muebles: sólidas, macizas, de madera y metal. Son exactas, sí, pero inexpresivas, estorbosas y costosísimas.*³

Las decoraciones "académicas" del siglo XIX convirtieron al escenario en una habitación, con la única diferencia de suprimir una de las paredes -la del proscenio-, y exageraron hasta el máximo los detalles prolijos de muebles, ornamentos y vestuario, sin lograr por eso una "participación" más activa del espectador. Es el siglo del barroquismo de

Wagner y sus absurdos espectáculos operáticos. "¿Absurdo mayor -se pregunta Pedro Henríquez Ureña- que presentarnos como reales la cabalgata de las valquirias, el dragón de **Sigfrido**, el cisne de **Lohengrin**, la tierra andante de **Parsifal**?"⁴

Ante esa loca carrera del realismo por el realismo, el humanista dominicano propone tres soluciones, optando por la que él llama "radical". La primera solución es la **artística**, y parte de la protesta contra las "pretensiones de exactitud fotográfica, contra la minucia de pormenores", y trata de simplificar la decoración, dando paso a la fantasía, ya que el propósito del arte no es engañar sino sugerir. La segunda solución es la **histórica**, que pretende dar a cada obra un escenario y unos decorados iguales o semejantes a los que tuvo en su origen, con el solo objeto de hacer su comprensión más asequible al público moderno. Por fin, la tercera solución o solución **radical**, aboga por la eliminación de toda decoración: "Todo lo accesorio estorba, distrae de lo esencial, que es el drama". Es preciso adentrarse en el drama de Hamlet -Pedro Henríquez Ureña menciona el montaje de Forbes Robertson- sin que nos entorpezca un telón mal pintado o unas bambalinas que pretenden darme una falsa ilusión de la realidad. "La falta de accesorios estorbosos dejaba la tragedia desnuda, dándole severidad estupenda", y creando así un flujo de comunicación entre los actores y el espectador.⁵

En el segundo texto de Pedro Henríquez Ureña -una carta a su hermano Max (22 de diciembre de 1908), se plantea ya la tesis acerca del realismo y la misión del arte. Comentando las cuartillas que le enviaba su hermano de la primera redacción de **Teatro Contemporáneo**, le dice:

"Inconsciente o conscientemente, pareces declarar que el realismo es la mejor forma de arte. He insistido ya suficientemente en lo fundamental de ese error, que es creer que el arte tiene por fin copiar la vida, así es que no necesito analizártelo de nuevo. El fin del arte es crear una vida superior, es decir, construir una vida superior tomando de la actual, del ambiente, los elementos de belleza".⁶ Por eso, para el humanista, la fotografía es algo que resulta imposible en arte, porque toda "pretendida copia de la vida, a pesar de su fidelidad, implica selección de determinados elementos por el artista y supresión de otros".

Estos dos textos de Pedro Henríquez Ureña cobran su verdadero valor si se les enmarca en el contexto de las corrientes artísticas de esos primeros veinte años del siglo XX, sobre todo con la aparición del "realismo" escénico a que se refiere el trabajo sobre la renovación del teatro. Y es preciso, ante todo, hacer hincapie en la crisis por la que atravesó el naturalismo bajo el liderazgo de Emile Zola, continuador del realismo a lo Balzac y Flaubert, precisamente cuando el cine acababa de hacer

su aparición en el ambiente pequeño-burgués del París de fines del siglo XIX. Y es precisamente el cine -algunos dicen que el caso Dreyfus marcó el inicio de una nueva etapa en la novela popular también -el encargado del revigorizar el realismo artístico, sobre todo, con sus primeros documentales y sus "reconstrucciones históricas" a lo Méliés y a lo Ferdinand Zecca.

Uno echa de menos también en esos dos textos "indirectos" de Pedro Henríquez Ureña el concepto del arte como **comunicación**, que poco a poco, iría penetrando la crítica y el enfoque de la historia de la cultura. Sus disquisiciones acerca del realismo en el teatro, bien pueden ser una crítica más al creciente "belascoísmo", surgido en Estados Unidos en 1909, que pretendía competir en "verismo" con el cine, cuando éste prefería el camino de la fantasía, y se desligaba de la fotografía y del teatro, aunque volviera sobre sus pasos en la década de los veinte, al irrumpir en los platós de Hollywood el monumentalismo de Cecil B. De Mille.

El tercer texto de Pedro Henríquez Ureña sólo alude al cine de manera anecdótica. En una carta a su amigo Alfonso Reyes, fechada el 13 de junio de 1930 "en el tren de La Plata a Buenos Aires", y haciendo un "diario" de su estancia en la primera como profesor de Filología Castellana, dice:

En el Cine Club he visto **The Fall of the house of Ushir** (¿o es Ushir House?) en arreglo de Opstein. Como Poe, está bien realizado. En el cine comercial, he visto **El cuerpo del delito**, bueno (aunque over-ingenuous) como asunto policial, absurdo como lenguaje: Seguro -que enuncia bien- diciendo "Adiós, rica", Barry Morton, enunciando como guarango de Buenos Aires: "Lajana" por "las ganas"; Antonio Moreno, como enunciación de mozo de cuerda sevillano ("arguien"..) junto a pronunciaciões ultrainglesas ("el señor Bensén"). Dorothy Brenner, que comió ayer en casa, nos invitó a ver **Sally**, tontería en color y música.⁶

La primera película mencionada en la carta a Alfonso Reyes, se titula en realidad **La chute de la maison Usher**, y en la versión en Inglés -probablemente la que vio Pedro Henríquez Ureña en un cine comercial de La Plata es una de las tantas producciones hispano-norteamericanas o simplemente "mixtas", realizadas en California a partir de 1929, y más adelante, en Joinville-le-Pont (París) por la casa Paramount, para rescatar el amenazado mercado latinoamericano, que había empezado a desilusionarse de las películas norteamericanas con el advenimiento del sonido a fines de 1928.

Aunque la misma Argentina había intentado sonorizar sus primeras películas en 1930 con el sistema **Vitaphone** -un disco que se

sincronizaba con la acción de la película-, su primera producción totalmente sonora no aparecerá hasta el 17 de agosto de 1931. Se trataba de **Muñequitas porteñas**, un filme de José A. Ferreyra, un bohemio que hizo cine a su modo, hasta el grado de prescindir del guión, y supo explotar el sentimentalismo del tango con una buena dosis de populismo romántico.⁹

Por eso, la película a que se refiere Pedro Henríquez Ureña en su carta a Alfonso Reyes, no puede ser argentina, y de ahí, precisamente, deriva su crítica a la "enunciación" o falso acento porteño de algunos de los actores, a pesar de encontrarse en el reparto un argentino, el actor Barry Norton. Como sucedía en otros países de habla castellana, las películas realizadas en California, "a toda prisa" en la mayoría de los casos, y por directores que apenas conocían la lengua, estos filmes "mixtos" no fueron bien recibidos en América Latina, y ayudaron a crear o a fortalecer donde ya existía la industria nacional del cine.¹⁰

La tercera película mencionada por el humanista dominicano es **Sally of the Sawdust** ("Sally del aserrín") realizada en 1925 por David W. Griffith, y probablemente sonorizada cuatro años después con el mismo sistema **Vitaphone**. Se trata de una versión cinematográfica de la obra de Dorothy Donnelly, "Poppy", que cuenta las aventuras de un ilusionista de circo que se hace cargo de una huérfana, y la incorpora al espectáculo, dándole lecciones de canto y baile. Un giro melodramático convierte a la supuesta huérfana en la heredera de una fortuna, y, por supuesto, a su padre adoptivo, en un agente de bienes raíces.¹¹

Tratándose de una película mediocre en la carrera del autor de **Intolerancia** (1916) y **Capullos rotos** ("Broken Blossoms", 1919), sin otro atractivo que la actuación del comediante norteamericano W.C. Fields, aún en la época del cine mudo, no es raro que Pedro Henríquez Ureña la califique de "tontería en color y música". El fracaso de Griffith para hacer dinero con sus películas, la reacción contra el advenimiento del sonido, y su retiro del cine en 1931, le convirtieron en uno de los artistas "inmortales", pero incapaces de llegar al público.¹²

Como puede apreciarse en el texto citado, las apreciaciones de Pedro Henríquez Ureña, aunque parezcan un tanto inesperadas y hasta ligeras, obedecen a una tendencia del humanismo de la época, un poco desfásado y anacrónico. A pesar de su dominio de la literatura de habla inglesa, despacha la película de Jean Epstein basada en los cuentos de Edgar Allan Poe, con un comentario superficial: "Como Poe, está bien realizado". Sin embargo, dedica siete líneas al problema de la "enunciación" impropia de los actores en una película sin trascendencia como **El cuerpo del delito**, que ni siquiera conserva en sus archivos la Fun-

dación Cinemateca Argentina, de Buenos Aires. Como es natural, el experto en filología no se fijó en otra cosa que en la incorrección de las pronunciaciones, sin prestar atención a las imágenes, el ritmo, la trama ("over-ingenious", se reduce a llamarla) u otros aspectos formales.

A pesar de que varios intelectuales de habla hispánica supieron ver en el cine, además de lo novedoso de una nueva forma de expresión, un atisbo de lo que sería la carrera de las artes en el siglo XX, quizás Pedro Henríquez Ureña no logró integrarlo en la concepción de las artes y la literatura que subyacía en su obra, o simplemente lo desestimó como un intruso mecánico, que pretendía, de la noche a la mañana, la categoría de arte.

Sabemos por algunas referencias anecdóticas, que Pedro Henríquez Ureña frecuentaba el cine con alguna asiduidad, por lo menos durante sus años de residencia en La Argentina. Así lo revela en sus remembranzas el Licenciado Pedro Troncoso Sánchez, al referirse a sus años de Ministro de la República en Buenos Aires.

Una noche -se refiere a los meses de verano de 1943- salimos con él a ver una película del Oeste en un cine cercano, y observé, contra lo que esperaba, que no le disgustaba el género, ya que se complacía en señalar ciertos diálogos y situaciones en que advertía la tradición teatral anglosajona que partía de Shakespeare.¹³

Como se podrá observar, entre las observaciones de Pedro Troncoso Sánchez y las tres películas que refiere haber visto Pedro Henríquez Ureña en junio de 1930, han pasado exactamente trece años. Ese tiempo, si el humanista mantuvo su costumbre de asistir al cine con cierta regularidad, parece que modificó un tanto su actitud frente a ese espectáculo, y llegó a gustar incluso de las películas del Oeste norteamericano, que ya por esas fechas habían dado al cine una lista de éxitos de no escaso valor.

La alusión de Pedro Troncoso Sánchez a "la tradición teatral anglosajona" es sumamente útil para comprender la actitud de Pedro Henríquez Ureña frente al cine. Del testimonio escrito de sus contemporáneos, sobre todo de su hermano Max, se desprende la afición que tuvo por el teatro, y precisamente por el de Shakespeare, desde su adolescencia. Así, cuando apenas tenía diez años, leyó una traducción del dramaturgo inglés. Y, cuando al poco tiempo llegó a Santo Domingo la compañía de teatro del italiano Luigi Roncoroni, los dos hermanos hicieron todo lo posible para convencer a su padre de que los llevara a La Republicana a ver *Romeo y Julieta*, *Hamlet* y *Otelo*, y que luego les comprara la edición de esas obras que habían visto en la librería de don Félix Evaristo Mejía.¹⁴

Unos años después, hacia 1902 probablemente, y durante la corta estancia de la familia en New York, la afición de los hermanos Henríquez Ureña se vio satisfecha con la variedad de espectáculos que podían ver. "Si hoy aplaudíamos a Eleonora Duse, mañana tocaba el turno a Henry Irving o a otras grandes figuras de la escena contemporánea", dice Max Henríquez Ureña en sus "recuerdos de infancia y juventud".¹⁵

Esta afición al teatro, las repetidas alusiones a la escena contemporánea, sobre todo en los ensayos mencionados al principio, y su misma especialización en el campo de la filología, son determinantes en su postura frente al cine, y responsables de ese aparente silencio de Pedro Henríquez Ureña, a pesar de haber logrado el "nuevo arte" la mayor parte de sus logros antes de la desaparición del celebrado humanista dominicano.

Aunque el maestro Azorín, y el mismo Ortega, sean una verdadera excepción, la actitud de Pedro Henríquez Ureña con respecto al cine estaría justificada quizás por las mismas razones que le llevaron a luchar contra el realismo teatral. Sin instrumentos de juicio que no fueran los literarios, para un espíritu exquisito y exigente como el de Pedro Henríquez Ureña, el cine no había logrado aún satisfacer los requisitos del arte, y, como cualquiera otra conquista de la técnica, no conllevaría un verdadero progreso en la "producción" de la belleza o en la expresión de lo mejor del Hombre.

NOTAS

1. Jean Mitry, *Historia del cine experimental*. Trad. esp. Valencia: Fernando Torres, 1974, p. 9.
2. Pedro Henríquez Ureña, *Obras Completas*, tomo VI. Santo Domingo: UNPHU, 1979, p. 424. En adelante OC.
3. OC, tomo III, 1977, p. 382.
4. *Ibid.*, p. 381.
5. *Ibid.*, p. 387.
6. OC, tomo I, 1976, p. 367.
7. OC, tomo VI, p. 424.
8. *La Chute de la Maison Usher* fue producida y dirigida por Jean Epstein (Varsovia, 1897 - París, 1953), con la actuación de Jean Bebucoirt y Marguerite Abel-Gance, y fotografía de George Lucas.

Intervino como ayudante de dirección Luis Buñuel. Treinta y seis películas y diez libros constituyen la obra que Epstein legó al cine mundial. La Fundación Cinematográfica Argentina (Buenos Aires) conserva aún una copia de ese filme, exhibido en 1930 en La Plata.

9. Sobre las innovaciones estéticas de Jean Epstein y su obra, véase a Jean Mitry, *op. cit.*, p. 177, y J. Francisco Aranda, **Luis Buñuel: Biografía crítica** (Barcelona: Editorial Lumen, 1975), pp. 57-58.
10. Domingo di Nubila, **Historia del cine argentino** (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1962), p. 4; Jorge M. Couselo, "Para una historia del cine argentino", *Film Ideal* (Madrid), nn. 69-70 (abril 1961), pp. 8-16.
11. D. di Nubila, *op. cit.*, p. 5; Fernando Méndez-Leite, **Historia del Cine Español**, tomo I (Madrid: Ediciones Rialp, 1965), p. 325.
12. Gabriel Ramírez, **El Cine de Griffith** (Méjico: Ediciones Era, 1972), pp. 218-220.
13. *Ibid.*, pp. 67-69.
14. Pedro Troncoso Sánchez, conferencia pronunciada en el Museo del Hombre Dominicano el 30 de mayo de 1984. Reproducida por el *Listín Diario*, "Semblanza de Pedro Henríquez Ureña", parte III, junio 4, 1984, p. 6.
15. Max Henríquez Ureña, **Pedro Henríquez Ureña: Antología**. Ciudad Trujillo: Librería Dominicana, 1950. Colección "Pensamiento Dominicano, núm. 4, p. xviii.
16. *Ibid.*, p. xxxiv.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez, Soledad. **La Magna Patria de Pedro Henríquez Ureña**. Santo Domingo: Ed. Taller, 1981. Colección Ensayo Siboney, n. 3.
- Descamps, Jacques. **Humanismo y Cine**. Buenos Aires: Ediciones Humanismo, 1961.
- Fell, John L., **El Filme y la tradición narrativa**. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos, 1977.
- Henríquez Ureña, Max. **Pedro Henríquez Ureña: Antología**. Ciudad Trujillo: Librería Dominicana, 1950. Colección "Pensamiento Dominicano", núm. 4.

- Julia, Julio Jaime. **El libro jubilar de Pedro Henríquez Ureña**. 2 vols. Santo Domingo: UNPHU, 1984.
- Jimenes Grullón, Juan Isidro. **Pedro Henríquez Ureña: realidad y mito, y otro ensayo**. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1969.
- Lara, Juan Jacobo de, **Vida y Obra de Pedro Henríquez Ureña**. Santo Domingo: UNPHU, 1976.
- Nolasco, Flérida de, **Pedro Henríquez Ureña: Síntesis de su pensamiento**. Santo Domingo: Editora de "El Caribe", 1966.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. **Dominicanidad de Pedro Henríquez Ureña**. Ciudad Trujillo: Universidad de Santo Domingo, 1947.
- Vargas, José Rafael. **La integridad humanística de Pedro Henríquez Ureña: Antología**. Santo Domingo, 1984.
- _____. **El Nacionalismo de Pedro Henríquez Ureña**. Santo Domingo: UASD, 1984.