

EXPERIENCIA ESTETICA Y CREACION LITERARIA EN EL ENSAYO MODERNISTA

*María de los Angeles Conejero Sánchez**

Resumen

En las últimas décadas ha prevalecido una crítica pseudo-objetiva donde la personalidad del crítico queda fuera o sobre el texto, provocando la casi eliminación de su subjetividad como lector. Así creemos necesario enfatizar el proceso de recepción estética y de creación literaria en la ensayística del modernismo hispanoamericano, manifiesto a través de los testimonios de sus representantes acerca del concepto de "crítica literaria artística".

A partir de esta aproximación intentamos descubrir el estilo de recepción dominante durante la vigencia del modernismo como perspectiva totalizadora de la estética y como base para el estudio del ensayo hispanoamericano a partir de su carácter dialógico entre autor, texto y receptor activo.

Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro

Michael E. Montaigne

Por eso en nada, como en el estilo de un ensayista, puede advertirse el latido de la época, esa momentaneidad de la historia que lo deposita en su valva".

Fryda Schultz de Montavani

* Licenciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Javeriana. Doctora en Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid. Profesora de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

Los estudios contemporáneos acerca del modernismo hispanoamericano presentan tendencias interpretativas donde subyace el predominio de la perspectiva tradicional de la historia literaria. Esta orientación suscita valoraciones diversas, en algunos casos antagónicas, pero siempre reductoras y rígidas de una estética que pretendía ser "acrática" y luchaba contra toda posible esquematización de principios y estilos individuales.

En nuestra revisión de la Historiografía crítica sobre el período observamos cómo los estudiosos se preocupan por clasificar a los representantes, intentando establecer cronologías a partir de criterios históricos y literarios. Por una parte, aún domina la idea del modernismo como época conformada por dos etapas de cambios radicales en sus temas y formas: la primera de éstas, definida por el culto preciosista, contrasta con la segunda —iniciada con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905—, caracterizada por el sentimiento genuinamente americano¹. Por otra, el modernismo adquiere la categoría de época que se prolonga hasta 1950, presentando analogías con otras épocas de la historia del arte y de la literatura como son el Romanticismo y el Renacimiento².

La simple descripción de dichas periodizaciones nos manifiesta las limitaciones de la historia literaria a través de sus ya debatidas categorías de escuela, generación, movimiento y época. Más aún cuando descubrimos que esta tendencia crítica, de interpretaciones parciales y polarizadoras, orienta el estudio de otros temas como supuestos estéticos antagónicos: el cosmopolitismo frente al americanismo; el positivismo frente al idealismo; y la dicotomía entre modernismo hispanoamericano y generación del noventa y ocho en España.

Dichos antagonismos se desdibujan cuando regresamos a los textos modernistas. No me refiero sólo a aquellas obras sobrevaloradas por la historia literaria como máximas expresiones y aun como textos que sintetizan nuestra iniciación a la modernidad artística, sino a discursos donde se "articula" la comunicación diaria entre escritor y lector y que han sido considerados como subliteratura modernista.

La aventura intelectual que realiza el escritor modernista en dichos textos de carácter transitorio: en crónicas, en artículos periodísticos o en ensayos teórico-críticos, nos permite profundizar en las preocupaciones comunes de los ensayistas a través de perspectivas singulares: el punto o los diferentes puntos de vista del autor acerca del tema seleccionado. Así el metadiscurso crítico funde la personalidad del ensayista con los acontecimientos que determinan su momento en una subjetividad objetivada; es decir, en una

reflexión basada en su conocimiento de la historia, de la filosofía y de la teoría literaria pero matizada por la intuición y por la impresión de la realidad en su interior.

A partir de estos rasgos, ¿Cómo definir entonces el ensayo? Como discurso didáctico y lógico en la exposición de nociones e ideas, o como expresión subjetiva y de absoluta libertad ideológica y formal? Michael E. Montaigne, en 1597, concibió el ensayo como género de "dispersed meditations", denominación demasiado vaga, entendida bien como discurso superficial, o bien como género de múltiples formas a partir de la interrelación que éste mantiene entre poesía y otras disciplinas.

Si bien la misma naturaleza formal del ensayo limita su definición y caracterización definitiva, también nos permite encontrar algunos propósitos que se prolongan a lo largo de nuestra tradición ensayística: informar, crear arte, persuadir, y manifestar las inquietudes del intelectual en épocas de profundos cambios históricos y sociales. A partir de dichos rasgos José Enrique Rodó elogia la "Literatura de Ideas", ya que el ensayista uruguayo creía ver en el metadiscurso modernista la fusión perfecta y armónica entre el lenguaje metafórico de finales del siglo XIX y el lenguaje de los conceptos; entre la prosa "frágil" e impresionista y la historia personal de las ideas.

La denominación empleada por Rodó nos conduce a pensar si el ensayo puede ser considerado como expresión netamente modernista o, más bien, como superación del modernismo evasivista y frívolo. Tanto para los iniciadores del movimiento, asimismo iniciadores de la crónica modernista, como para sus predecesores, el discurso ensayístico permite la asimilación de técnicas literarias no hispanoamericanas. Es más, constituye un campo de experimentación y de reflexión acerca de los principios estéticos que debían dominar en una poética de englobamiento y expansión donde se funden estructuras antagónicas y signos contrarios.

Los ensayistas del modernismo parten de la idea del ensayo como texto de creación literaria el cual, como la poesía o la novela, establece un diálogo entre autor y lector, junto al diálogo que éste mismo genera con otras obras de su tradición y de su época. Así también nosotros nos proponemos crear un diálogo entre discursos ensayísticos de un mismo período histórico. Esto significa, en la teoría divulgada por Hans Robert Jauss³, enfocar la recepción activa de los lectores, no sólo en las estructuras literarias de sus obras, sino también en los testimonios de sus experiencias de lecturas. Estos dos niveles textuales conforman la historia de la recepción efectuada por cada uno de los representantes del modernismo cuyo gusto estético, en última instancia, nos revela el estado cultural de la sociedad a la cual pertenece.

Un estudio total, que interrelacione los estratos del público lector desde sus concretizaciones e interpretaciones, constituye una labor basada en datos precisos acerca del efecto de la literatura en el artista y en la sociedad de finales del siglo XIX. Si bien no disponemos de dicha información, sí podemos apoyar un análisis de los “cambios de horizontes de expectativas”, según la denominación de Jauss, a través de las declaraciones de lectores instruidos: los representantes de la burguesía intelectual quienes comparten su actividad en la creación literaria con el trabajo de periodistas, de cronistas y críticos literarios. Sus textos, publicados en periódicos y revistas especializadas de literatura —la mayoría de los poetas participan en la fundación de revistas que dirigen como órganos de difusión del modernismo— sintetizan los diferentes estilos de recepción. Estos son esenciales en nuestro estudio ya que nos reafirman el predominio de la recepción estetizante que observamos en las convenciones literarias de los discursos genéricos del período.

Sabemos que no existen lecturas iguales y que cada lector realiza una concretización e interpretación irrepetible. Pero también debemos aceptar que en un mismo período histórico observamos aproximaciones similares desde dos condicionantes básicos: el texto y la realidad del receptor. Considerando ambos aspectos abordaremos un campo mucho más global y complejo —el de las obras leídas e interpretadas— que ampliará y completará el conocimiento que poseemos de la producción literaria modernista. Asimismo, ésta será la base para una lectura diacrónica de las recepciones sucesivas del modernismo que llegue hasta nuestra propia actualización de la estética.

Antes de abordar las definiciones de los ensayistas acerca de la crítica literaria como observación poética y reflexiva, debemos presentar algunos otros rasgos que caracterizan a estos lectores y escritores modernistas pues de ellos depende la recepción estetizante de autores de su tradición y de su actualidad no hispanoamericana. En primera instancia, los ensayistas rechazan la nueva realidad del “rastacuerismo”, vocablo que ilustra el nacimiento de una sociedad pragmática, y desean sustituirla por la aristocracia de la inteligencia. Oponiéndose a las normas de la burguesía positivista, pero sin poder escapar de éstas, los ensayistas son creadores de un arte que manifiesta el extrañamiento de su “yo” frente a la sociedad. Dicho aislamiento no sólo define el estilo esteticista de la poesía y de la prosa lírica, sino también la “voluntad de estilo” como preocupación que une a los ensayistas españoles e hispanoamericanos.

Así la tendencia esteticista que subyace en las categorías genéricas de la modernidad incluye al ensayo donde se desdobra el lenguaje de la obra leída y se funde con el discurso subjetivo. En el proceso de literaturización de la

prosa ensayística observamos entonces procedimientos narrativos y un ritmo de pensamiento —la reiteración de vocablos crea una insistencia que enfatiza en la mente del lector tanto la forma como el contenido— análogos a los definitorios de la prosa poética. El metadiscurso crítico reproduce un tono oratorio, construye “cuadros del interior” a la manera de ámbitos decadentes y emplea la frase nominal junto a las imágenes impresionistas y expresionistas. Todos estos rasgos confirman un objetivo común: rechazar la prosa positivista de los estudios literarios academicistas y atrapar al lector en la musicalidad de la palabra y la armonía de las ideas.

Este lector apoya, además, la identificación del receptor con los personajes de la obra y con el autor, aunque ésto no limita la observación del “goncourtismo”, del “rubendarismo” o de la estética del arte por el arte como frívolos estilos ajenos al principio de originalidad. Esta actitud que comparte la intuición con el conocimiento de la teoría literaria y el análisis filológico, fue definida por Goethe cuando se refiere a la existencia de tres receptores: el que goza sin juzgar, el que juzga sin gozar y el que goza y juzga combinando las dos actividades básicas de la recepción y se convierte así en nuevo creador.

Dicha definición, que une perspectivas de lectura, desemboca en el concepto de “crítico-artista” quien es, según T.S. Eliot, el crítico que considera su labor como una forma de crear poesía sobre poesía. Por otra parte, el crítico artista o practicante sobrevalora la producción de sus coetáneos hasta crear una crítica de “actualidades” y de “soutien”, como fue denominada por Albert Thibadeut. Ambas direcciones poseen el sentido de orientar la literatura del presente y adelantar las características de la estética por venir. Así declaró Leopoldo Alas “Clarín” en sus famosas críticas satíricas: “El arte futuro, es una tierra prometida, hay que conquistarla”⁴.

Según estos propósitos, los críticos se manifiestan esencialmente a través del ensayo ya que este discurso de estructura cerrada y constantes digresiones permite ir de lo particular —hechos reales— hacia lo universal. Los acontecimientos son así excusas para la reflexión de los sistemas y aun del mismo sistema crítico como vía de conocimiento tanto de la realidad como del interior del propio ensayista. Esta autobiografía espiritual —como la que Silva nos describe en *De Sobremesa*— se proyecta en el lector estableciendo el diálogo entre el autor que busca su identidad y el receptor que se identifica con el conflicto y el deseo de ser hombre autónomo. En síntesis, el ensayo da flexibilidad al crítico en la selección de temas y formas y es precisamente a través de dicho rasgo que el ensayista amplía el horizonte mental del lector.

Este cuestionamiento de los sistemas sociales y literarios, junto a la concentración del artista en su interior, desemboca inevitablemente en un discurso irónico. Así las *Crónicas Habaneras* de Julián del Casal, los discursos de Manuel González Prada y los artículos de sabor satírico: *Plato del día* de Manuel Gutiérrez Nájera se adhieren al modo cómico-serio de pensar y sentir como expresión de la conciencia del intelectual acerca de su paradójica realidad. Sin embargo, el tono optimista invade la producción ensayística cuando los escritores divulgan el concepto de "modernismo" como literatura "neomundial" o "mundonovista", y aun como un nuevo "renacimiento artístico". La labor de la crítica literaria consiste, entonces, en ser una actividad receptiva que asimila tendencias aparentemente contradictorias y adelanta el cosmopolitismo cultural basado en el principio de libertad en la experiencia estética. José Martí, en 1882, reflexiona acerca del americanismo literario, iniciado en un período de cosmopolitismo mercantil en Hispanoamérica; es decir, como su reflejo y oposición:

"Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos, y ver cómo en todos palpita un mismo espíritu"⁵.

Los testimonios de los ensayistas sobre sus múltiples lecturas nos reafirmarán este criterio de Martí. Por esto, el poeta cubano habla de "la reseña, la impresión, el juicio y la obra de criterio"⁶ como categorías de crítica literaria orientada hacia la valoración positiva del exotismo y el preciosismo: búsquedas americanistas a partir de recepciones individuales de obras ajenas a nuestra tradición cultural.

También Manuel Gutiérrez Nájera establece la diferencia entre su estilo de recepción y la crítica academicista. De aquí que el *Duque Job* combine la sátira con el discurso poético de tono parnasiano y simbolista como manifestación del hibridismo genérico y del concepto de crítica artista. En 1881 el poeta mexicano afirma:

"Andan muy fuera los que conceptúan la crítica literaria como una cosa llana y fácil, propia de espíritus menguados e intelectos importantes. La crítica tal como nosotros la entendemos, es tan creación como el drama y la epopeya. Es un arte acabado para el cual se requiere gran acopio de saberes, extremada habilidad e ingenio discretísimo"⁷.

Estos ensayistas no rechazan ninguna tendencia crítica de las conocidas en el siglo XIX. Por el contrario, ellos creen en la necesaria interrelación de producción literaria y producción crítica con el fin de superar los estudios

positivistas del arte y transformar al lector. Así el ensayista intuye que en la "identificación" del receptor con el modo de sentir y de pensar del héroe y del autor, el crítico se libera de su realidad cotidiana y puede manifestar nuevas expectativas de cambios sociales y estéticos.

Dichos principios de la experiencia receptiva destacan el distanciamiento de los escritores modernistas a la crítica científica como estaba ilustrada en la época por Max Nordau y su libro *Degeneración* (1902). Uno de los primeros atacantes de este "grotesco profesor alemán", quien explica el decadentismo literario a través de su análisis psicopatológico de los escritores de la modernidad, es José Asunción Silva. A partir de las severas críticas de Silva ante dicha perspectiva observamos cómo el poeta colombiano cree en la actividad receptiva en tanto labor basada en la intuición y en la reflexión aguda e inteligente. Dicha actitud conduce, como sucede en la mayoría de los ensayistas, a un profundo escepticismo ante los propósitos de la crítica tradicional:

"La crítica sería que busca orígenes lejanos de una obra, que la aprecia como expresión del pensamiento dominante en cierta época, y que investiga su influencia en el desarrollo de la que sigue, me parece tarea ardua de filósofos, digna de Maculay, de Taine y de Revilla. La otra, la crítica ligera, al por menor, que coge los defectos, no me parece tarea sino un simple retozo, en que, a tiempo que le hace uno cosquillas al lector para que se ría, rasguña la obra de arte para ayudar a su fin"⁸.

Si bien los modernistas presentan una postura de diletantes y hombres relativistas en estas declaraciones, también manifiestan su profundo interés por las reacciones del público espectador que asiste a las representaciones teatrales. Martí, Justo Sierra, Julián del Casal, Urbina y Amado Nervo nos han legado una valiosa información acerca del gusto de la burguesía hispanoamericana a través de sus diarias crónicas teatrales. Los críticos se sorprenden al observar la fascinación del espectador ante las ridículas situaciones de las comedias y de los dramas neorománticos de tono localista. Estas reflexiones dan pie a la introducción de los nuevos conceptos del género dramático como arte simbólico de preocupación social. Así los dramas de Ibsen, de Strindberg y de Maeterlinck se convierten en nuevos modelos frente a las inverosímiles piezas de José de Echegaray.

Las crónicas teatrales enfatizan, en última instancia, el papel del espectador como juez último del arte. Así el ensayista desea adoptar la actitud de dichos receptores y convertirse en "crítico-público": según la denominación de Northrop Frye, el crítico que considera extraño manifestar sus emociones en otro discurso que no sea el ensayo⁹. Atrás queda entonces la polémica, el

tratado y los estudios retóricos como discursos que pretendían enseñar, corregir, censurar y orientar el lenguaje literario a la luz de las convenciones y preceptos dominantes.

Los ensayistas se autodefinen así como simples lectores y reiteran la sustitución del crítico riguroso por la del observador creativo. "Seguidores de bellos ensueños o de nobles ideas"¹⁰ son, para el cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, los verdaderos críticos literarios de la modernidad. Para Rodó, sus coetáneos encarnan la figura del hombre finisecular quien busca nuevas perspectivas idealistas sin desechar las enseñanzas del positivismo. Este espíritu neoidealista es descrito, finalmente, como orientador del arte y de la crítica:

"La facultad del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación. La idea de una forma de espíritu que por naturaleza niega y destruye, idea asociada en un tiempo a aquella clasificación intelectual, ha perdido su auge para dar lugar a una concepción según la cual la categoría del crítico, como la especie dentro del género, dentro de la total esfera del artista, participa de todos sus fundamentales caracteres y aptitudes"¹¹.

Los niveles textuales de la producción ensayística rodoniana ilustran el concepto de crítica "neoidealista" y "artística"; bien a través de la alegoría en *Ariel*, donde el lenguaje metafórico corre paralelo al nivel conceptual, o bien por medio de la parábola y el ejemplo en *Motivos de Proteo*: un libro no acabado, abierto sobre el inmenso horizonte mental del lector. Ambos metadiscursos están orientados hacia el análisis de la juventud de América y del ensayista como partícipe de dicha colectividad. Rodó apela al receptor para que él también sea consciente de su proyección en la estética por venir. La imagen poética recrea la belleza del pensamiento, según la opinión del ensayista uruguayo, pero además fija la idea en la mente del lector quien corrobora la veracidad y profundidad de los conceptos a través de su propia experiencia perceptiva.

Rodó nos reafirma las limitaciones del crítico tradicional cuando concibe al nuevo receptor como hombre tolerante de alma multiforme, un actor e incluso un cómico. Estas definiciones corren paralelas a las divulgadas por Julio Herrera y Reissig para quien el crítico-artista es un vidente, un sentidor ecléctico o un argonauta de la sombra. Las denominaciones se prolongan, se desdoblan, se reiteran en el afán de definir un temperamento artístico cuyo propósito es descubrir el misterio del arte.

Todo sistema crítico está basado en un concepto singular de la historia. Así Herrera y Reissig, desde la *Torre de los Panoramas*, parece dilucidar

una visión diferente que supera el determinismo y el hedonismo como direcciones subyacentes en la crítica tradicional. Esta radica en la comprensión de la historia como ciclos de decadencia y ciclos de florecimiento. A las épocas oscuras, vacías y de hermetismo en el lenguaje literario suceden períodos de equilibrio entre la razón y el sentimiento. Este movimiento está ilustrado con las metáforas: “perla en el molusco enfermo” y “el diamante en el carbón” —de asombrosa similitud a las imágenes martianas— pues cada uno de los períodos de decadencia producen obras que anuncian un renacer posterior. En la competencia del crítico está el descubrir dichas manifestaciones y, como “linternas máginas”, recorrer con su luz tendencias y espíritus disímiles.

Herrera y Reissig, en el más elocuente ejemplo de crítica-artística: el ensayo titulado *Conceptos de crítica* (1899), enfoca su estilo de recepción como decisivo en el paso de una estética antigua a una moderna. A pesar de estar consciente de su época de decadencia espiritual, el poeta considera los textos modernistas como recuperación espontánea del idealismo de los pueblos jóvenes. Sintetizando las lecturas de sus coetáneos, el ensayista se adhiere al trascendentalismo emersoniano pues el artista y el crítico son intérpretes del alma humana y de la esencia de la naturaleza:

“Un verdadero crítico debe ser un analista profundo, un filósofo libre de prejuicios, un sentidor ecléctico, un explorador de cosas y de conciencias, un alquimista de la sensibilidad y a veces un fantasma que se introduce en los poros de la naturaleza hasta el fondo esencial y hasta la causa primera, descubriendo el gesto, la intensión, el instinto, el pensamiento, errante de cada parte y del todo, es decir la poesía, la grande e íntima poesía”¹².

Si confrontamos la ensayística de Rodó con la producción de Herrera y Reissig observamos cómo el autor de *Ariel* presenta los elementos culturales de una sociedad utópica hispanoamericana. Su discurso se estructura con base a los conceptos “Idealismo y no Pragmatismo”, mientras que Julio Herrera y Reissig cree estar presenciando esta utopía pues el modernismo literario ha iniciado el camino del “Decadentismo hacia el Idealismo”. Las dos perspectivas constituyen constantes en la actividad receptiva de los ensayistas del período y dan unidad al cuestionamiento de los estilos de recepción tradicionales.

En síntesis, el ensayista busca una lectura despojada de prejuicios metodológicos y orientada hacia el re-descubrimiento de la belleza del lenguaje. Esto significa, en tanto dirección crítica, la expresión espontánea de las emociones del hombre frente al arte, como huida y conocimiento de su realidad. El interés por adoptar una postura de ensayistas anti-retóricos, anti-declamatorios y anti-academicistas motiva esta reflexión de José María Vargas Vila

quien, al igual que los escritores de las dos generaciones modernistas, expone su estilo estetizante de recepción:

“La crítica dogmática, está muerta; y bien muerta; restos soporíferos de esta amable forma de ceticismo saurio, sobreviven apenas en el cerebro de los pedantes, como una especie de Paleontología de la Fatuidad; y como no fue nunca un Arte, ni una ciencia, queda vagando como una pura superficie del ridículo macabro;

La crítica impresionista, es ciencia de corseteras y modistas muy en voga entre nosotras donde los ambidextros profesionales de la pluma, se empeñan en ejercerla, frunciendo el ceño, contra los grandes escritores, lo cual, hace deliciosamente encantadoras, la actitud enfadada de sus cabezas cucurbitáceas;

La crítica metodológica, no tiene razón de ser, sino en asuntos de ciencias, no existe pues, sino lo que alguien ha llamado el Emotivismo Estético”¹³.

Desde esta perspectiva se rechazan las definiciones del modernismo como escuela literaria y aun como movimiento caracterizado por principios estéticos y estilos dominantes. Los ensayistas piensan que ninguna categoría históricoliteraria puede definir al modernismo, así como ninguna tendencia estética puede describirlo. La respuesta radica en la oposición a dividir la historia en tendencias o corrientes ya que los “ismos” son diferentes estados del alma o maneras diferentes de sentir del poeta¹⁴. Esta idea destaca el sincretismo y los múltiples niveles textuales de las obras modernistas donde confluyen los “ismos” que el escritor desee adoptar, dependiendo de su experiencia estética.

Los testimonios que hemos extraído, en relación al concepto de “crítica artística”, nos revelan aspectos fundamentales en nuestra reconstrucción de la trayectoria del ensayo y de la crítica hispanoamericana. Podremos sintetizar éstas y muchas otras declaraciones acerca de preocupaciones comunes entre los escritores modernistas, quizás juzgarlas, rechazarlas o aceptarlas pero siempre descubriremos un interés del crítico por conjugar la reflexión y la teoría literaria con la creación poética.

Este complejo corpus textual, conformado por discursos ensayísticos de gran individualidad estilística, reúne las distintas recepciones estéticas que coexisten en dicho período. De aquí su importancia si nuestro propósito es confirmar o rebatir las contradictorias teorías elaboradas por los estudiosos contemporáneos acerca de esta estética. El proceso consiste en realizar un estudio sincrónico de las actualizaciones e interpretaciones de los modernistas para, más adelante, abordar el análisis diacrónico de las sucesivas lecturas que conocemos de esta literatura.

Fray Antonio de Guevara, en sus *Epístolas familiares*, era conciente de las limitaciones de todo examen, pero también de la comunicación que un

texto de reflexión puede establecer entre crítico y lector. El cronista real expresa nuestro propósito: "Otras muchas cosas pudiera, señor, decir de esta materia, las cuales deja de escribir mi pluma para remitirlas a vuestra prudencia"¹⁵.

NOTAS

1. Esta periodización, determinada por Max Hernández Ureña en *Breve historia del modernismo* (México: F.C.E., 1945), continúa orientando la recepción actual de la estética hispanoamericana, a pesar de los intentos realizados por José Olivio Jiménez y Rafael Gutiérrez Girardot. Los críticos se interesan ahora por abordar el modernismo como fenómeno artístico universal y americano en un amplio período de la historia.
2. Federico de Onís define el modernismo como "forma hispánica de crisis universal" y extiende dicha estética hasta mediados de nuestro siglo, (en *La Torre*, 2, 1952), pp. 95-103.
3. *La literatura como provocación*, (Barcelona: Península, 1976) y *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, (Madrid: Taurus, 1977).
4. ALAS, Leopoldo, "Clarín", (*La Publicidad*, Madrid: 6 de julio de 1893).
5. MARTI, José, *Oscar Wilde*. *La Nación*, Buenos Aires: 10 de dic. de 1882 (en *Obras completas*, Tomo XV, La Habana: Ed. Nacional, 1963-66) p. 365.
6. *Ibid.*, 'La hija del rey' de Peón Contreras, (*Revista Universal*). Tomo VI, p. 427.
7. GUTIERREZ NAJERA, Manuel, "Bocetos literarios" de F. J. Gómez Flórez. *La Nación*: 5 de nov. de 1881. En (*Obras. Crítica literaria I*, recopilación a cargo de Erwin K. Mapes, México: UNAM, 1959) p. 202.
8. SILVA, José Asunción, "Crítica ligera" en (*Obras completas*, Caracas: Ayacucho, 1977), p. 257.
9. FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, (Caracas: Monte Avila, 1977).
10. GOMEZ CARRILLO, Enrique, "Los cinco príncipes de las letras" en (*Modernismo*, Madrid: Librería española y extranjera de Francisco Beltrán, s.a.). pp. 200-201.
11. RODO, José Enrique, *Proteo*, en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1957) p. 963.
12. HERRERA y REISSIG, Julio, "Conceptos de crítica" (en *Poesía y prosa selecta*, Caracas: Ayacucho, 1978) pp. 273-293.
13. VARGAS VILA, José María, *De sus lises y de sus rosas*, (París: Librería de la Vda. Ch. Bouret, 1912) pp. VII-VIII.
14. COLL, Pedro Emilio, "Hojas de un diario" (en *El Castillo de Elsinor Palabras*, Madrid: Ed. América, 1910), pp. 77-78.
15. DE GUEVARA, Fray Antonio, *Epístolas familiares*, (Madrid: Real Academia Española, 1950-1952) I, pp. 198-199.