

# El caos de la denominación *posmoderno*: algunas consideraciones en torno al término

EVA ÁLVAREZ RAMOS  
Universidad de Valladolid

## Resumen

La *posmodernidad* no es un concepto cerrado y delimitado, sino un ente pragmático e intelectual lleno de ambigüedades. Lo catalogado como *posmoderno* presenta tantos niveles semánticos como autores han reflexionado sobre ello. Pretendemos mostrar la evolución de este término para facilitar así el acceso a la ideología posmoderna que, más que un período delimitado en el tiempo, debe concebirse como una orientación de pensamiento compartida por creadores dispares de generaciones diversas.

**Palabras clave:** posmodernidad, ideología posmoderna, modernidad, vanguardias

## Abstract

Postmodernity is not a closed and limited concept, but a pragmatic and intellectual being full of ambiguities. What is classified as postmodern presents many semantic levels as many authors have studied. This study intends to show the evolution of this term to facilitate the access to the postmodern ideology that, more than a defined period of time, should be seen as an orientation of thought shared by diverse artists of different generations.

**Keywords:** postmodernism, postmodern ideology, modernity, avant-garde

*Está como ausente, perdido entre  
los fantasmas que pueblan su imaginación  
Paul Auster, Viajes por el Scriptorium*

## 1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Partiendo de la etimología de la palabra constituida por dos semas: el primero que significa *posterior a* y el segundo que nos marca un período ideológico, la *modernidad*, se ha intentado, vanamente, definir el concepto que nos ocupa bajo la simpleza de: *posterior a la modernidad*. Dicha definición resulta completamente decimonónica y ambigua y de una utilidad dudosa – casi nula– ya que no clarifica, en absoluto, los límites semánticos del término. Además, la existencia de dos ámbitos ideológicos como son la *modernidad* y la *posmodernidad* –correlativos temporalmente– lleva consigo la negación del primero para alcanzar la episteme del segundo: lo *posmoderno*, entonces, no es solamente *aquello que viene después*, sino que intrínsecamente lleva añadido el sema de *lo que no es moderno* (Zavala, 1991).

Pero la posmodernidad no es algo completamente diferente a la modernidad: “que un espíritu, una época o un talante se califique por respecto a otro, significa que el otro sigue

viviendo en éste, aunque de otra forma” (Hernández Sánchez, 1999: 9)<sup>1</sup>. Si la modernidad sirvió como antídoto vital para demostrar todo lo que era definitivo, general y unívoco, la posmodernidad se presenta como un veneno, que rompiendo la seguridad moderna, lleva al hombre a la desconfianza total, a la pluralidad y a la parcialidad. La razón ya no es ese placebo capaz de terminar con cualquier cuestión ideológica. La ideología posmoderna recogerá esta crisis de lo moderno y pondrá en evidencia que muchas de las aspiraciones del movimiento anterior están caducas y no son, ahora, más que causas perdidas. No se manifiesta directamente una crítica a las soluciones dadas por los modernos, sino que se pone en entredicho su “ilusoria definición de los problemas” (Innerarity, 1990: 46). La manida razón moderna se convierte en uno de los lugares comunes de la modernidad y la posmodernidad, pues como bien explica Derrida, “la revolución contra la razón solo puede hacerse en ella misma” (1989: 54).

No estamos, entonces, ante lo comúnmente entendido como movimientos ideológicos opuestos. Así, por ejemplo, Lyotard considera que la posmodernidad “es una terapia psicoanalítica de la modernidad” (Hernández Sánchez, 1999: 10) y deja patente que la posmodernidad forma parte de lo moderno, pues es un movimiento renovador dentro de dicha modernidad (Anderson, 2000). Vattimo, a su vez, afirma que

Posmoderno... es lo que mantiene con lo moderno un vínculo *verwidend*<sup>2</sup>: el que lo acepta y reprende, llevando en sí mismo sus huellas como una enfermedad de la que sigue estando convaleciente, y en la que se continúa, pero distorsionándola<sup>3</sup>. (Vattimo, 1991: 24)

Por su parte Hassan preferirá designar a la época actual como *Age of Indeterminance*<sup>4</sup> precisamente por la incomodidad que le produce el empleo del término *posmodernidad* que denota, claramente, una superación de lo moderno así como una supresión de dicha ideología, algo que, tal y como defiende el egipcio, no es, en absoluto, cierto: “Modernism and post-modernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese wall, for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present and time future”<sup>5</sup> (Hassan, 1980: 264).

De hecho, por estos motivos y las estrechas relaciones de amor-odio que van a desarrollarse entre la modernidad y la posmodernidad, hay varios autores que prefieren emplear el término *Transmodernidad*:

La Transmodernidad prolonga, continúa y trasciende la Modernidad, es el retorno de algunas de sus líneas e ideas, acaso las más ingenuas, pero también

<sup>1</sup> Hassan también reconoce el proceso evolutivo existente y da especial importancia a lo necesario y obligado de lo moderno, dentro del concepto posmoderno. Así reconoce, por ejemplo que “being an art whose history regardless of the credos of its practitioners, has consisted of leaps from vanguard to vanguard, and political mass movements whose aim has been the total renovation not only of social institutions but of man himself” (Rosenberg, 1961: 9).

<sup>2</sup> Se entiende este concepto, que Vattimo toma de la filosofía de Heidegger, como “superación”.

<sup>3</sup> Alfredo Saldaña Sagredo también mantiene esta teoría, afirmando que “la crítica de la modernidad es una actividad intelectual compleja que afecta a la totalidad de la vida social de nuestra época, una actividad desarrollada no solo desde la posmodernidad y contra la modernidad, sino que se presenta como una característica radical de la propia modernidad, con la que mantiene una evolución paralela”. (Saldaña, 2009: 16-17). Además de estos pueden consultarse, entre otras, las siguientes referencias que constatan que no existe tal ruptura y oposición entre ambos movimientos Barth, 1985; Godás, 1998; Habermas, 1998; Marchán, 1984; Mardones, 1990 y Oñate, 1987.

<sup>4</sup> Neologismo resultante de los dos conceptos principales sobre los que se asienta la posmodernidad: *Indeterminación* e *Inmanencia*. (Hassan, 1980)

<sup>5</sup> “La modernidad y la posmodernidad no están separadas por un telón de acero ni por una muralla china, porque la historia es un palimpsesto, y la cultura es permeable al tiempo pasado, al tiempo presente y al tiempo futuro”. [La traducción es nuestra]

las más universales [...] La Transmodernidad retoma y recupera las vanguardias, las copia y las vende, es cierto, pero a la vez recuerda que el arte ha tenido –tiene– un efecto de denuncia y experimentalismo, que no todo vale; anula la distancia entre el elitismo y la cultura de masas, y descubre sus sendos rostros cruzados. (Rodríguez Magda, 1989: 141)

Tampoco podemos señalar la existencia de un *quorum* en la utilización gráfica del mismo, pues nos encontramos con el clásico *postmodernidad* o el castellano –único recogido por la RAE<sup>6</sup>– “posmodernidad” frente a críticos, filósofos o historiadores que emplean y mezclan, indiscriminadamente, los dos.

Del mismo modo se utilizan y confunden dos vocablos que, a nuestro entender, representan entes semánticos distintos: “posmodernidad” y “posmodernismo”; la propia RAE define los dos términos de manera independiente, incluso los separa temporalmente. Así entiende el primero como: “Movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”. Mientras que sobre el segundo especifica que es un “Movimiento cultural que, originado en la arquitectura, se ha extendido a otros ámbitos del arte y de la cultura del siglo XX, y se opone al funcionalismo y al racionalismo modernos”.

La transposición de los dos términos para representar un mismo concepto nos lleva, indisolublemente, a encontrarnos ante una aporía, que dificulta su comprensión y que oscurece y enturbia la aplicación pragmática del vocablo.

Podríamos sellar esta brecha semántica recordando a Eagleton (1997), y del mismo modo que en su momento se diferenció y distinguió entre modernidad y modernismo, no deberíamos confundir ahora “el posmodernismo –referido a una forma de cultura contemporánea– con la posmodernidad que denomina a un período histórico específico” (Saldaña, 2009: 88).

Aunque, evidentemente y a nuestro parecer, la obligación de encontrarle una aceptación unívoca al término se ha convertido casi en un deber moral<sup>7</sup>.

El movimiento posmodernista<sup>8</sup> surge como un rechazo a lo defendido y mantenido artísticamente por el modernismo y, basa, principalmente, su crítica en la carencia de consistencia del hecho artístico en el que prevalecen las exquisiteces formales que enmascaran un contenido vacío. Esta vacuidad, que ellos mantendrán, les sirve para demostrar la falta total de redención del arte; ni siquiera la obra artística es susceptible de sacarles de esa desesperanza generalizada en la que viven, de la enorme decepción que sienten hacia lo que los rodea. Son los ateos defensores del arte. Al considerar que no pueden obtener ningún apoyo en el exterior, buscan lo irracional en el interior, la incoherencia de lo no-racional ya que es el mejor reflejo de las partes más lejanas y oscuras de la mente y, de ahí, precisamente, sale nuestro verdadero yo. La incoherencia es la esencia de la poesía. La incoherencia será la abanderada en el proceso poético –su esencia– que se manifestará a través del uso de la escritura rápida, de la construcción de pequeños poemas que, a modo de breves relámpagos, iluminarán, brevemente, la confusión irracional en la que viven. Tienden a la disgregación total, a la despreocupación por los contenidos (Corvalán, 1961).

<sup>6</sup> Aunque la Real Academia reconoce el prefijo latino *post-* señala el uso preferente de *pos-*; incluso así no reconoce la forma derivada *postmodernidad*.

<sup>7</sup> Es evidente que no existe una definición consensuada ni autorizada de *posmodernidad*.

<sup>8</sup> Se establece su cronología tras la publicación de *Les chants de Maldoror* en 1868, del Conde de Lautreamont, Isidor Ducasse. Estamos ante el primer poemario en el que se busca poetizar lo inconsciente; rasgo principal del posmodernismo.

Lo *posmoderno* bebe, empero, de lo que se ha dado en llamar crisis de la modernidad que coincide *grosso modo* con el fin de las vanguardias históricas.

A grandes rasgos, se podría asegurar que el paso de la modernidad a la postmodernidad se llevó a cabo a través del rechazo de las teorías fundamentales de las vanguardias históricas: de sus categorías estéticas y postulados éticos, de su perspectiva política y de su compromiso social –aparentemente, el arte postmoderno no cree en el progreso ni en la incidencia social del mismo– de sus momentos, en fin, revolucionarios y subversivos. (Vásquez, 2005: 148)

Realizando esta afirmación no queremos, bajo ningún concepto, equiparar *vanguardia* a *modernidad* a pesar del sincronismo. Esta igualación es un error simplista ampliamente extendido<sup>9</sup>, pero no podemos ni debemos confundir los *movimientos vanguardistas* con la *modernidad*; a pesar de que *ser vanguardista* signifique *ser moderno* (Vásquez, 2005) por la ruptura con lo tradicional que llevan adscrita.

Fue un cambio de tal modo profundo que todavía nos afecta y que sin duda, afectará al arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes... Lo decisivo, no fue la sustitución de los cánones tradicionales –incluyendo las variantes y desviaciones románticas, simbolistas e impresionistas– por los de culturas y civilizaciones extrañas, sino la búsqueda de otra belleza. (Paz, 1990: 40-44)

Las vanguardias<sup>10</sup> serán coetáneas del posmodernismo y algunos de sus movimientos como el Dadá<sup>11</sup>, el Futurismo<sup>12</sup> y el Expresionismo alemán<sup>13</sup> compartirán parte de su ideología y forma de entender y ver el mundo. El movimiento vanguardista conocido como *Pop Art* será considerado, sin embargo, como posmoderno “por su tendencia a la figuración y por su exaltación de la cultura de masas”<sup>14</sup> (Vásquez, 2005: 148).

Intentaremos aclarar y resumir este caos cronológico e ideológico. La idea de modernidad encerraría al modernismo<sup>15</sup>, al posmodernismo y a las vanguardias. El posmodernismo, como hemos visto, podría ser equiparado –tal y como hacen los ingleses– a las vanguardias pero teniendo siempre en cuenta que no a todo el período vanguardista, sino solamente a aquellas vanguardias que ya hemos nombrado con las que comparte ideología<sup>16</sup>. La

<sup>9</sup> De ahí que, de manera imprecisa, se haya conocido a la *posmodernidad* como *posvanguardia* o *transvanguardia* (Vásquez, 2005).

<sup>10</sup> París –que ya había relevado a Roma como capital de la cultura muchos años antes– se convierte en el polo de atracción de los jóvenes artistas que más tarde serán el germen de las vanguardias. Es la época de la ruptura con lo académico, la época de las exposiciones al margen de los circuitos oficiales, de la proliferación de críticos, de marchantes, de coleccionistas... Es un período de novedad pero aún no de la ruptura que suponen los movimientos de vanguardia. Podemos decir que el Salón de Otoño de 1905 será el último paso de esta transición, que culminará en 1907 con las *Señoritas de Avignon* de Picasso y el comienzo del movimiento cubista y la exposición retrospectiva de Cezanne. Todos estos acontecimientos permitieron descubrir a los jóvenes artistas, como Picasso y Braque, que otro lenguaje –sobre todo pictórico– era posible, cuasi necesario (Balseiro, 2002).

<sup>11</sup> El movimiento Dadaísta surge en Zurich de la mano de Tristan Tzara en la Primera Guerra Mundial. Tzara publica su *Manifiesto Dadaísta* en 1916.

<sup>12</sup> El *Manifiesto Futurista* de Marinetti verá la luz en 1909 en el periódico *Le Figaro*.

<sup>13</sup> El Expresionismo alemán se asienta en dos movimientos coetáneos: *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter* que se constituyen hacia 1910.

<sup>14</sup> Jameson también sitúa al *Pop Art* dentro de la posmodernidad, al considerarle un movimiento “empírico, caótico y heterogéneo” (Jameson, 1995: 10)

<sup>15</sup> El período de vigencia del modernismo como movimiento artístico se establece entre 1890 y 1914, aunque sus coletazos generarán durante la década de los años veinte parte del *Art-Déco*.

<sup>16</sup> Quedan fuera de esta equiparación ideológica vanguardias como el cubismo, el surrealismo, el neoplatonismo holandés, los movimientos de tipo geométrico, el constructivismo ruso, el suprematismo, también ruso, encabezado por Malevich, el expresionismo abstracto americano y el informalismo europeo.

posmodernidad vendría justo a continuación de las vanguardias –exceptuando el *Pop Art*– y sería esta nueva corriente ideológica la que terminaría con la corriente moderna.

La vanguardia histórica (pero también aquí hablaría de categoría meta-histórica) intenta ajustar las cuentas con el pasado [...] La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura [...] pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad. (Eco, 2000: 28-29)

Hemos de especificar, no obstante, que a pesar de que la vertiente pragmática de lo posmoderno no encuentra su manifestación más generalizada hasta más o menos la década de los años ochenta, el concepto de posmodernidad ya existía desde finales del siglo XIX, pues se gesta, según los teóricos, en la filosofía de Nietzsche, que abre la puerta a la concepción posmoderna con el desarrollo de la idea de *superhombre* y su afirmación de que *Dios ha muerto*<sup>17</sup>. Así Vattimo reconoce que “se puede sostener legítimamente que la posmodernidad filosófica nace en la obra del Nietzsche” (Vattimo, 1985: 145).

La posmodernidad es y debe ser, por tanto, diferenciable de los movimientos anteriores. En palabras de Hassan:

Postmodernism, as a mode of literary change, could be distinguished from the older avant-gardes (Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism, etc.) as well as from modernism. Neither Olympian and detached like the latter nor Bohemian and fractious like the former, postmodernism suggests a different kind of accommodation between art and society. (1981: 35)

Reconociendo, además, que estos modos de cambio artístico han contribuido, directamente, a la constitución de la ideología posmoderna (Sánchez-Pardo, 2001), es decir, tenemos una evolución histórica no entendida desde la negación total de sus parámetros individuales, sino que debe ser vista a la luz de su desarrollo sincrónico con sus similitudes y sus diferencias<sup>18</sup>. Es una respuesta lógica y derivada de la crisis<sup>19</sup> en la que se encuentra el pensamiento. En palabras de Lyotard: “una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna” (1994: 23).

En definitiva, tal y como hemos ido viendo, *posmodernidad* no se traduce como rechazo ni como ideología completamente opuesta ni a la modernidad, ni a los movimientos vanguardistas. Aunque seamos capaces de separarlos, tanto las vanguardias como el período moderno son, en cierto modo, el germen del *pensamiento posmoderno*. Paradigma de esta afirmación es el movimiento surrealista, que es considerado, entre otros por Habermas (1998) o Benjamin (1971), como un tipo de “modernidad desviada” (Saldaña Sagredo, 2009: 90); Huysen se

<sup>17</sup> Existen numerosas publicaciones y estudios que relacionan directamente el concepto de *posmoderno* con la filosofía nietzscheana, pueden consultarse: Vattimo, 1990 y 2001; Habermas, 1989 y Desiato, 1998.

<sup>18</sup> Así por ejemplo, la ideología posmoderna le debe mucho a los movimientos vanguardistas del surrealismo y el dadaísmo. reconoce que “La posmodernidad de esos años sesenta se caracterizó por ofrecer una imaginación temporal que desplegó un poderoso sentido del futuro y de nuevas fronteras, de ruptura y discontinuidad, de crisis y conflicto generacional, una imaginación de reminiscencias con reminiscencias de los primeros movimientos continentales de vanguardia, tales como el Dadá y el surrealismo”. Picó, 1988: 32)

<sup>19</sup> Tampoco hay *quorum* a la hora de establecer de qué crisis se trata, así Jameson la asienta en la crisis general de la modernidad, mientras que Eco, por ejemplo, nos remite a la más particular crisis de las vanguardias. (Jameson, 1995. Eco, 2000)

atreve a darle un grado más relacionándolo directamente con algunas de las características de la posmodernidad:

Más que ningún otro movimiento de vanguardia, el surrealismo desmanteló las falsas nociones de identidad y creatividad artística; intentó acabar con las reificaciones de la racionalidad en la cultura capitalista y, restando atención a los procesos psicológicos, expuso la vulnerabilidad de toda racionalidad, no sólo de la racionalidad instrumental; y, finalmente, incluyó al sujeto humano concreto y sus deseos en las prácticas artísticas y en su idea de que la recepción del arte debía desbaratar sistemáticamente la percepción y los sentidos. (1998a: 160-161)<sup>20</sup>

Reconocer y aceptar, por tanto, a la posmodernidad solo como rechazo al movimiento vanguardista es, además de erróneo, un acto que reduce y minimiza *ab integro* el extenso ámbito de desarrollo y actuación de la crítica posmoderna.

La historia del pensamiento nos demuestra y nos ejemplifica, una vez más, que el nacimiento de nuevas tendencias no conlleva una ruptura total con las anteriores ni “cambios completos de contenido, sino más bien la reestructuración de cierto número de elementos ya dados” (Jameson, 1998: 183).

Las necesidades intrínsecas y derivadas del concepto posmodernidad –tan desnudo en este momento– van más allá de asentar y concretar meramente las bases ideológicas; sobrepasan la obligación de estipular una denominación común –sea tanto gráfica como semántica; nos obligan a reiterar, una vez más, que lo posterior no siempre es negación total de lo anterior; nos imponen, asimismo, un deber de analizar –aunque no sea tema directo de este trabajo, pero sí aledaño– los caminos conceptuales en los que nos movemos, ahora y aquí, para llegar a un punto consensuado en el que todas nuestras ideas encuentren el amparo teórico y científico que necesitan para ser verificadas.

## 2. EL CONCEPTO DE POSMODERNIDAD

Aunque se reconoce a Arnold Toynbee (1954), allá por la década de los años cincuenta, y al crítico español Federico de Onís (1934), mediados los treinta, como los pioneros en la utilización del término “posmodernidad», hay un acuerdo general en reconocer que el vocablo ha adquirido su curso legal a través de los trabajos de sociólogos y teóricos norteamericanos y franceses (Zavala, 1991 y Anderson, 2000); ya que fueron ellos, precisamente, los que dotaron al concepto de su actual significado. Debemos, no obstante, aclarar que puede resultar bastante peligroso concebir *posmoderno* siguiendo los preceptos de los críticos señalados, pues el vocablo no se ha convertido en otra cosa más que en un comodín, en un cheque en blanco donde todo aquello que no sea *antiguo* y *tradicional* tiene cabida; pero consideramos que hay mucho más allá oculto tras la *ideología posmoderna*.

Críticos, historiadores y filósofos coinciden en señalar que la escasa perspectiva histórica impide hacer un análisis a conciencia sobre el pensamiento posmoderno; ya que, evidentemente, podremos explicar lo hasta ahora acaecido, pero encerraría una grave dificultad el descubrir o predecir los derroteros que tomará el pensamiento posmoderno (Lyotard, 1987; Innerarity, 1990; Saldaña Sagredo, 2009); no es un terreno adecuado para videntes y futurólogos. Y, quizá y debido a esta falta de perspectiva y distancia temporal, nos encontramos con que el concepto de posmodernidad es un ente variable, maleable y difuso –como sus representaciones artísticas. Tal y como expresa Michel Foucault: “Maybe the target nowadays is not to discover what we are but to refuse we are” (1982: 785).

<sup>20</sup> También encontrará cierto paralelismo entre la posmodernidad y el movimiento dadaísta (Huyssen, 1998b).

Hay multitud de posmodernidades y son susceptibles de adaptarse a cualquier movimiento artístico, literario o incluso gestarse en diferentes hitos históricos, “bajo la palabra posmodernidad pueden encontrarse agrupadas las perspectivas más opuestas” (Lyotard, 1994: 41). El concepto de posmoderno presenta tantos niveles semánticos como autores han reflexionado sobre él; esto nos lleva a afirmar que la posmodernidad no es un concepto cerrado y delimitado, sino un ente pragmático e intelectual lleno de ambigüedades.

No es extraño que, siendo esto así, encontremos serias dificultades a la hora de tratar de describir la posmodernidad como un fenómeno coherente, dado además que la crítica de la modernidad y el consiguiente debate en torno a la posmodernidad son procesos protagonizados por defensores y detractores de muy diversa índole y formación y encuentran sus terrenos de abono en espacios muy alejados de sí. (Saldaña Sagredo, 2009: 19)

Teniendo en cuenta esta inestabilidad semántica adscrita al concepto, seremos, pues, cautos en nuestro análisis.

Tal y como veremos a continuación, el panorama crítico inicial no despeja, en absoluto – al menos en cuanto a las artes se refiere– el cubierto cielo posmoderno; abre, empero, algunos claros que nos permitirán abandonar la total oscuridad en la que se encontraba el concepto y avanzar en la búsqueda de la luz de la episteme posmoderna. Pero la instauración de dicho concepto pasará por diversas etapas constitutivas en las que se irá completando con la adición de nuevos significados.

A la luz de estas investigaciones descubrimos primero que encontrar un consenso en la fecha exacta en la que se puede hablar de etapa posmoderna, de momento, sigue siendo una utopía –pero qué decir de otros períodos históricos o artísticos; fechar siempre ha sido un terreno arduo y de difícil precisión<sup>21</sup>.

Lyotard<sup>22</sup> y Jameson datan el comienzo de la era posmoderna en torno a finales de la década de los cincuenta y lo relacionan directamente con el fin de la reconstrucción europea (Lyotard, 1987; Jameson, 1995). Desde la afirmación, que Olson vertió en una carta a Robert Creeley, en 1951 de que “the first half of the twentieth century [was] the marshalling yard on which the modern was turned to what we have, the post-modern or post-West” (1987: 241) que extiende en el manifiesto de 1952, coincidiendo con la elección del presidente Eisenhower, “My shift is that I take it the present is prologue, not the past”, “They put men forward into the post-modern, the post-humanist, the post-historic, the going live present” (Olson, 1955: 741-742).

Los trabajos de Olson –fiero detractor del racionalismo humanista– que se convirtieron en la primera concepción afirmativa de la posmodernidad, no llegaron a muy buen puerto y la concepción de posmoderno cayó casi en el olvido, hasta que, a finales de la década de los cincuenta, Irving Howe y C. Wright Mills recuperaron el concepto con su primigenia significación –muy peyorativa: la de *lo no moderno*.

En los años sesenta la concepción defendida por los detractores de la posmodernidad dio un vuelco y de la mano de Leslie Fiedler (1969) se celebró la existencia de esta nueva sensibilidad en los poetas de la época. Así lo explica Anderson:

<sup>21</sup> Jameson intentará hacer una periodización histórica, considerándola siempre como algo hipotético, ya que reconoce que “el concepto mismo de periodización histórica se presenta como auténticamente problemático” (Jameson, 1995: 15).

<sup>22</sup> Lyotard toma el término *posmoderno* directamente de Ihab Hassan (Anderson, 2000).

esa nueva literatura atravesaba las clases y mezclaba los géneros, repudiando las ironías y las solemnidades de la literatura moderna [...] en un retorno desinhibido a lo sentimental y lo burlesco. (2000: 23)

Hemos de esperar, no obstante, a la década de los setenta para que la concepción de lo posmoderno deje la improvisación y se convierta en un concepto demarcador que huye de lo circunstancial. Con la llegada del egipcio Hassan al panorama teórico soplaron otros vientos para la posmodernidad. Fue el primero en incluir dentro del término a la música, la tecnología, las artes visuales y la sensibilidad en general; además, adoptó la ruptura del *conocimiento exacto* defendida por Foucault<sup>23</sup>, aseverando que lo posmoderno partía y se basaba en el juego de la indeterminación y la inmanencia (Hassan, 1971)<sup>24</sup>.

Pero antes de que los trabajos de Hassan fueran conocidos internacionalmente en el panorama de la ideología posmoderna, esta comenzó su andadura, registrada a nivel mundial, con las investigaciones de Lyotard que, con la publicación de *La condición posmoderna* (1987), puso su granito de arena en el asentamiento del concepto; fue el primer estudio que trató la posmodernidad como un cambio en la condición humana (Anderson, 2000). Señalaremos, previamente, que Lyotard obvió cualquier hecho artístico –que no fuera el arquitectónico y el cinematográfico<sup>25</sup>, sin olvidar el tratamiento que dio a parte de la obra de Marcel Duchamp, a la que utiliza a modo de ejemplo (Lyotard, 1977)– y especificaremos, aún más, que esta tendencia creativa se le escapa de las manos ya que recurre a ella de una manera, en cierto modo, obligada por los trabajos publicados por Jencks (1981)<sup>26</sup>; añadiendo que su presencia no justifica en absoluto el conocimiento de Lyotard a la hora de indagar o asentar dicho concepto dentro de los parámetros literario-artísticos de la posmodernidad. Aun así no debe ser obviado en el desarrollo historiográfico que venimos haciendo, pues su contribución a la teoría de la posmodernidad es digna de mención a la par que alabable. Se ha convertido en el libro más citado sobre el tema, a pesar de que el propio Jean-François reconociera de forma abiertamente sincera que:

Me inventé historias, me refería a una cantidad de libros que nunca había leído, y por lo visto impresionó a la gente; todo eso tiene algo de parodia... Es simplemente el peor de mis libros, que son casi todos malos, pero éste es el peor. (Lyotard, 1987: 82)

Escritos, también, de obligada referencia, dentro de este proceso histórico, son los llevados a cabo por el alemán Habermas, que abre sus investigaciones con “la modernidad, un

---

<sup>23</sup> Habermas comparte con el egipcio el gusto por la ideología de Foucault y reconoce que estamos todavía insertos en la etapa moderna por lo menos en lo que a evaluación de presupuestos estéticos se refiere, así afirma que: “nosotros somos, de algún modo, todavía contemporáneos de aquel tipo de modernidad estética que apareció por primera vez a principios del siglo XIX” (Habermas, 1998: 88). Foucault, por su parte, recomienda analizar siempre teniendo presente que somos hijos del período ilustrado.

<sup>24</sup> Dos parámetros definitorios, por cierto, que mantendrá hasta la actualidad. Reconoce además, que el origen de la inmanencia y la indeterminación en las artes debía asentarse en Marcel Duchamp. Hecho que también reconoce, por ejemplo Lyotard, basándose en las proyecciones espaciales del ruanés (Lyotard, 1977).

<sup>25</sup> Recordemos que basa su primera ideología de la posmodernidad en las proyecciones de Duchamp, anteriormente señaladas y en el paisaje de Canadá desierto filmado con una cámara giratoria inmóvil realizado por Michael Snow (Anderson, 2000).

<sup>26</sup> No está muy de acuerdo con lo defendido en torno a la arquitectura, pues considera los comentarios de Jencks al respecto un tanto retrógrados y cargados de esa ideología común hasta ahora que él intenta desterrar del concepto posmoderno, así, a pesar de que Lyotard defendía el minimalismo, reconocía que lo que mantenía a flote el arte era lo defendido por Jencks “la amalgama, la ornamentación, el pastiche: lo que halaga el ‘gusto’ de un público que no puede tener gusto alguno” (Lyotard, 1988: 117).

proyecto incompleto”<sup>27</sup>, a pesar de que solamente una pequeñísima parte de la obra sea la destinada a la posmodernidad. Parte de la progresiva degeneración de las vanguardias como origen primero de lo posmoderno y reconoce que “la idea de la posmodernidad debía su poder a este cambio incuestionable” (Anderson, 2000: 55). Deja de lado, siguiendo la estela de Lyotard, la reflexión sobre las artes en general, aunque en concreto presta especial atención al desarrollo de la arquitectura<sup>28</sup>.

Ambos autores son conscientes del paso que se produce entre la modernidad y la posmodernidad y son testigos teóricos del mismo, sin embargo no saben muy bien cómo definir o tratar el concepto posmoderno. Podríamos incluso hablar de un tratamiento difuso si lo comparamos con los puntillosos trabajos realizados por Hassan.



El resultado neto fue una dispersión discursiva: por un lado, una visión filosófica de conjunto sin ningún contenido significativo, por el otro una comprensión estética sin horizonte teórico coherente. Se había producido una cristalización temática, en tanto que lo posmoderno había pasado a estar, como decía Habermas, “a la orden del día”, pero sin integración intelectual. (Anderson, 2000: 65-66)

Hassan es considerado por méritos propios como el crítico más prolífico dentro de los estudios sobre la posmodernidad. Las investigaciones publicadas, a lo largo de más de quince años, le han llevado a asentar de tal manera el concepto de posmodernidad, que ha adquirido incluso el rango de episteme (Sánchez-Pardo González, 2001).

Bajo el término posmodernidad, Hassan introduce a literatos de diversas personalidades y distintas épocas, pues siguiendo con su tendencia globalizadora de análisis de una “tipología específica de la cultura y la imaginación” (Sánchez-Pardo González, 2001: 488), reconoce que el proceso ideológico posmoderno difícilmente puede ser acotado sincrónicamente, pues existen una serie de autores de distintos períodos que coinciden en el uso del mismo modelo ideológico. Sí que distingue entre los posmodernos clásicos y los posmodernos contemporáneos<sup>29</sup>, pero esta postura justifica el proceso evolutivo del término y su aplicación paulatina a las artes, en nuestro caso a la literatura; lo contemporáneo no es sinónimo de innovación.

Enumera y explica lo que para él son las principales características –enmarcadas siempre dentro del vocablo “pluralismo”<sup>30</sup>, pues lo considera “the irritable condition of postmodern discourse” (Hassan, 1986: 503)– que definen o pueden ayudar a definir la posmodernidad<sup>31</sup>: indeterminación, fragmentación, desanonización, ausencia del yo, lo impresentable y lo irrepresentable, ironía, hibridación, carnavalización, *performance* y participación, constructivismo y, finalmente, inmanencia.

Resulta bastante evidente –tal y como indica Hutcheon (1990: 3)– que la tendencia, generalizada, a la hora de explicar el concepto que ahora nos ocupa se basa en la negación<sup>32</sup>.

<sup>27</sup>Discurso pronunciado en Frankfurt en 1980 con la ocasión de la entrega del Premio Adorno, puede consultarse en Foster, 1985: 19-36.

<sup>28</sup> La influencia de los trabajos de Jencks (1977, 1981 y 1987) es incuestionable.

<sup>29</sup> Nos resulta innecesario aclarar que no todos los artistas posmodernos han de responder a los mismos parámetros, más si dentro de la misma generación o grupo poético tampoco se da esta homogeneización estilística. Así por ejemplo encontramos diferencias sustanciales entre la obra de Juan Benet y Carmen Martín Gaité, o entre Juan Goytisolo y Martín Santos, autores todos considerados posmodernos por el crítico Gonzalo Navajas (1987).

<sup>30</sup> El término pluralismo, dentro de todo proceso comunicativo, depende obligatoriamente del receptor. (Cfr. Hassan, 1986 y Zavala, 1991).

<sup>31</sup> Emplea el vocablo “posmodernismo” en el sentido de “posmodernidad”.

<sup>32</sup> Paradójico resulta, por otra parte, el hecho de que esta tendencia negadora venga a poner en entredicho lo que hemos intentando defender hasta el momento, que la posmodernidad no es una negación de la modernidad.

Así en lo citado por Hassan encontramos prefijos como des-, i-, in- o incluso el término *ausencia*; o pensemos, por ejemplo, en las taxonomías defendidas por Foucault: *deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión* (1966: 179) o aquellas establecidas por Jameson, que incluye entre las características de la posmodernidad adjetivos como *abolición, reemplazo, desaparición, anulación* (Rincón, 1995). Pero este es un hecho evidente, más si tenemos en cuenta que la perspectiva de Hassan<sup>33</sup> de lo posmoderno parte siempre del concepto de moderno y, que por necesidad semántica, es necesario contraponer, al menos en la base definitoria, si queremos comprender el cambio mental que se produce.



Yet the dichotomies [...] represents remain insecure, equivocal. For differences shift, defer, even collapse; concepts in any one vertical column are not all equivalent; and inversions and exceptions, in both modernism and post-modernism, abound. Still, I would submit that rubrics in the right column point to the postmodern tendency, the tendency of indeterminance, and so many bring us closer to its historical and theoretical definition. (Hassan, 1980: 269)

Se inicia, de este modo, una visión dialéctica para poder afianzar los caracteres inherentes a lo posmoderno. Para el egipcio, posmodernidad es:

es un fenómeno artístico, filosófico y social que se abre hacia formas indeterminadas y provisionales, y que se caracteriza por un discurso fragmentario e irónico, de ausencias y rupturas en el que tienen cabida la voz y el silencio, la creación y la destrucción. (Sánchez-Pardo González, 2001: 493)

No existe, por tanto, un hilo homogéneo y parcial que encierre los frutos de la ideología posmoderna –moviéndose siempre entre los antagónicos– pero, precisamente, esta ausencia es la que le confiere su estatus epistémico: la omisión de cánones estrictos que constriñan la libertad creadora, la falta total de construcción, de centralidad, de continuidad, de reclusión... Hecho que nos lleva a afirmar lo indudable: la existencia de una nueva consciencia posmoderna representada en las nuevas consciencias artísticas, literarias y culturales que se rigen, según Jameson y tal y como recoge Rincón,

en la desaparición de la profundidad y el predominio de lo visual; la abolición del afecto y su reemplazo por un régimen de intensidades; la anulación de la historia y de lo temporal como dimensiones dominantes; el descentramiento del yo; el juego infinito de los significantes y la superabundancia de la imagen, opuestos a la celebración moderna del signo. (1995: 35)

El asentamiento de esta nueva concepción del arte pasará por diversas etapas que contribuirán al asentamiento del pensamiento posmoderno allá por la década de los años ochenta. Así Jencks extrae el proceso seguido por la cultura posmoderna:

Durante su infancia en los años 60, la cultura posmoderna era radical y crítica, era una postura minoritaria establecida por ejemplo por los artistas *pop* y los teóricos contra la visión restringida del arte moderno y el esteticismo. [...]

---

Creemos no obstante, que seguimos insertos en los parámetros espacio-temporales que nos impiden ver con nitidez y distancia la concepción, en conjunto, de lo que representa o puede representar el concepto "posmoderno".

<sup>33</sup> Hassan elabora un listado más detallado de estas dicotomías modernidad-posmodernidad utilizando como base ideas de campos tan diversos como la filosofía, la antropología, la teoría literaria, la lingüística, el psicoanálisis o la política, entre otras (Hassan, 1980: 267-268).

Durante los años 70, [...] el movimiento se hizo más conservador, más racional y más académico. Muchos de los protagonistas de los años 60, como Andy Warhol, perdieron totalmente su función crítica al verse asimilados por el mercado del arte o por las prácticas comerciales. En los años 80, la situación ha vuelto a cambiar. El posmodernismo ha sido finalmente aceptado por las profesiones, las academias y por la sociedad en general. (Jencks, 1987: 3)

El artista no se guía por norma alguna ya establecida a la hora de desarrollar su creatividad, las normas se constituyen a posteriori, “el artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*” (Lyotard, 1994: 25). La nueva mentalidad estética se encuentra estrechamente relacionada con “la desconfianza frente a todos los discursos normativos y sistemáticos y la defensa decidida de la libertad del artista para configurar su obra” (Saldaña Sagredo, 2009: 93).

Si hasta la aparición en escena del *Reader-Response Criticism*, la obligación básica de la crítica era la de observar e influir –allí donde le fuera posible– en la producción literaria, ahora su tarea es la de especificar el/(los) significado(s) tras el producto terminado. John Lennon dijo que la vida es lo que pasa mientras estás ocupado en hacer otros planes (1980). Y, quizá, es eso lo que le sucede, normalmente, a la crítica, esto es, que la literatura y los planteamientos literarios siguen su curso mientras ella permanece anclada en el análisis de lo previo.

Hay, por tanto y por necesidad intrínseca, un cambio temporal de actuaciones apriorísticas a maniobras realizadas a posteriori. La literatura ya no busca la consecución de unas metas sociales sino que persigue ser un fin en sí misma.

What is most striking about reader-response criticism and its close relative, deconstructive criticism, is their failure to break out the mold into which critical writing was cast by the formalist identification of criticism with explanation. Interpretation reigns supreme both in teaching and in publication just as it did when New criticism was in its heyday in the 1940s and 1950s. In the long perspective of critical history, virtually nothing has changed as a result of what seems, from close up, the cataclysmic shift in the locus of meaning from the text to the reader. (Tompkins, 1980; 224-225)

La literatura se enfrenta a un cruce de caminos, a la diversidad de voces, a la indeterminación y los desplazamientos, a la ausencia de teorías. El estilo posmoderno se configura, pues, como un todo heterogéneo:

El “no estilo” posmoderno es, sin embargo, un nuevo estilo artístico no homogéneo, sino múltiple y diverso que se basa en el eclecticismo de formas donde todo se acepta y vale, generando así un síntoma de manierismo “posmoderno” que para algunos (Baudrillard, Gardner, Jameson) encierra un símbolo de decadencia y de virtuosismo híbrido y mediático. (Fajardo, 2001: 40)

Todas estas propuestas de elementos variables y dispares, de permisibilidad y pluralidad confieren al arte una nueva perspectiva, obligan al nacimiento y a la creación de nuevas miradas, nos regalan diferentes alternativas en la consecución del proceso artístico. La posmodernidad entendida como procedimiento de descubrimiento “supone un giro de la conciencia, la cual debe adoptar otro modo de ver, de sentir, de constituirse, ya no de ser, sino de sentir, de hacer” (Vásquez Roca, 2004: 153).

El arte ya no es la contemplación de las formas armónicas, pretende enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, es la belleza de la provocación, el triunfo de la

diversidad: “Es una superación de la modernidad anterior que se caracterizaba más, por las concepciones unívocas de modelos cerrados, con grandes verdades, [...]. Abre camino a la tolerancia, a la diversidad” (Romea Castro, 2008: 102).

Nos encontramos aquí con un nuevo arte que entra a formar parte de lo posmoderno, el arte que abre el camino a la interpretación, a la hermenéutica.

El crítico que más atención le presta a este arte interpretativo es el italiano Gianni Vattimo, que tomando como punto de partida la filosofía de Heidegger tamizada con la visión ideológica de Nietzsche, exprime el vocablo “hermenéutica” en los parámetros de pensamiento posmodernos. Considera que la interpretación se ha convertido en la *Koiné* posmoderna; en ese elemento estándar que unifica los sistemas actuales. Es consciente del importante papel atribuido al lector que ahora ha de enfrentarse a la obra artística, sin dejar de lado, evidentemente, al productor de la misma que también asienta su creación dentro de unos parámetros interpretativos que analizan y buscan nuevos significados a lo que le rodea.

Según Gellner, “en la atmósfera intelectual actual, uno tiene la sensación de que el mundo no es la totalidad de las cosas, sino de los significados. Todo es significado; el significado lo es todo y la hermenéutica su profeta” (1994: 39).

Para la constitución de ese significado marcado por Gellner hemos de tener en cuenta que toda adquisición semántica viene marcada históricamente por las bases empíricas de la lectura, que no dejan de asentar el conocimiento individual. En este sentido hemos de citar a uno de los padres por excelencia –recursos y escritos no le faltan<sup>34</sup>– de la puesta en funcionamiento de la ideología posmoderna: “A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o páginas, cuya lectura fue dicha para nosotros y que nos gustaría compartir” (Borges, 1988: iii). Y ese es, precisamente, uno de los principales recursos que utilizan los escritores, que se configuran aquí como productores-lectores imbuendo es sus textos todo el bagaje cultural y la totalidad de su experiencia lectora. Es un proceso imitativo y bidireccional, debido a que el receptor se encuentra en la misma posición –pero al otro lado– que el literato, configurándose también como lector-productor, en este caso, de los significados: “La historicidad de la literatura no consiste en una relación de coherencia establecida a posteriori entre los hechos literarios, sino que se basa en la experiencia que los lectores han hecho sobre las obras” (Jauss, 1986: 46).

Y con ello, enlazamos, nuevamente, el considerado *caos* creativo posmoderno con el –evidente y forzoso– papel desempeñado por el lector, que nos demuestra que esa inestabilidad suscrita al concepto posmoderno es totalmente falsa pues existe una clara estabilidad formal en sus principios constitutivos. Los postulados y premisas de la ideología textual posmoderna –ya reiterados– y que podemos reducir a lo plural y simultáneo, encuentran, irrefutablemente, su norte en la concepción básica de la literatura como comunicación. El receptor se libera de las dificultades dogmáticas y pelea con el básico problema de la concreción textual, hallando en el desorden establecido una armonía polifónica, una mezcla ordenada; trasmite, pues, homogeneidad a lo heterogéneo, da significado a lo indeterminado.

Es fundamental entender que la posmodernidad no es una etapa histórica sino una manera de mirar la Historia, en sus épocas pasadas y, naturalmente, en el presente (así lo señala Fernández Mallo en “Las *fanfictions* y el centro de los tiempos”, recogido por Teresa Gómez Trueba en *Blog up* (2012: 92-96), haciéndose eco de que

---

<sup>34</sup> Alfonso de Toro (1995) investiga los procedimientos narrativos caracterizados como posmodernos en la obra borgiana; entre ellos destaca: las variaciones del narrador, la intertextualidad, el fragmentarismo, la disolución de la identidad, o los niveles del metasaber.

la posmodernidad no es una época histórica en sí, como sí lo son, por ejemplo, la Edad Media, el Barroco o la Modernidad, sujetas al tiempo de la direccionalidad o a una "flecha del tiempo" rectilíneamente entrópica, sino que la posmodernidad ha existido siempre y es otra manera de "mirar", una mirada en la que la flecha del tiempo existe pero se curva sobre sí misma, una manera que se visualiza con tal de hacer un simple cambio de sistema de referencia (de absoluto a relativo), sistema de referencia centrado en otro concepto de tiempo: el Centro de Tiempos. Esta nueva óptica, a mi modo de ver, resuelve el archiconocido problema de la posmodernidad como "etapa histórica" (que es un problema porque ser una "etapa histórica" entra en contradicción insalvable con los propios presupuestos de la posmodernidad, que niega la Historia), para pasar a ser, simplemente, otra forma de mirar cualquiera de los periodos históricos conocidos, incluido el propio presente). (Mallo, 2012: 96)

Esta nueva mirada sobre el devenir histórico y, en definitiva, sobre la relatividad de un tiempo que ya no puede seguir siendo el tiempo lineal, newtoniano (se opera simultáneamente en un tiempo total, no lineal, circular, cónico (Vattimo) o líquido (Bauman) se anuncia desde la crisis de Fin de Siglo (XIX), pero cristaliza al término de la Segunda Guerra Mundial.

Hemos recogido aquí, simplemente y por prudencia, la mudanza que ha producido la actitud posmoderna reflejada no solo en el pensamiento social, sino en el arte, que es lo que nos interesa. La literatura ha encontrado nuevas vías y se ha visto liberada del lastre de la unicidad, pero dejando de lado el reiterado y, muchas veces, cansino -por lo falaz- *todo vale*; por consiguiente, estamos en posición de afirmar que los textos, ahora, han conseguido un visado internacional para moverse libremente por aquellos terrenos que elijan.

### Bibliografía

- ANDERSON, Perry (2000) *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.
- BALSEIRO FERNÁNDEZ-CAMPOAMOR, María Luisa (2002) *París: capital de las artes, 1900-1968*, Bilbao, Fundación del Museo Guggenheim.
- BENJAMIN, Walter (1971) "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones*, I, trad. J. Aguirre, Madrid, Taurus, pp. 41-62.
- BORGES, Jorge Luis (1988) *Biblioteca Personal (prólogos)*, Madrid, Alianza.
- CORVALÁN, Octavio (1961) *El postmodernismo*, New York, Las Américas Publishing Company.
- DERRIDA, Jacques (1998) "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, pp. 347-372.
- DESIATO, Massimo (1998) *Nietzsche, crítico de la posmodernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos.
- EAGLETON, Terry (1997) *Las ilusiones del posmodernismo*, trad. M. Mayer, Buenos Aires, Paidós.
- ECO, Umberto (2000) *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- FAJARDO, Carlos (2001) "Las vanguardias estéticas y la posmodernidad", en *Universitas Humanística*, 52, pp. 23-41.
- FERNÁNDEZ MAYO, Agustín (2012) *Blog up*, ed. Teresa Gómez Trueba, Valladolid, Universidad

- de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial.
- FIEDLER, Leslie (1969) "Cross the Border, Close the Gap", en *Playboy*, diciembre; reproducido en *Collected Papers*, vol. 2, pp. 461-485.
- FOSTER, Hal, ed. (1985) *La posmodernidad*, Barcelona Kairós.
- FOUCAULT, Michel (1966) *Las palabras y las cosas*, Paris, Gallimard.
- (1982) "The Subject and Power", en *Critical Inquiry*, vol. 8, 4, pp. 777-795.
- GELLNER, Ernest (1994) *Posmodernismo, razón y religión*, trad. R. Sarró Maluquer, Barcelona, Paidós.
- HABERMAS, Jürgen (1985) "La modernidad, un proyecto incompleto" en *La posmodernidad*, ed. H. Foster, Barcelona Kairós, pp. 19-36.
- (1989) *El discurso filosófico de la modernidad*, versión castellana de M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus.
- (1998) "Modernidad versus posmodernidad", en *Modernidad y posmodernidad*, comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 87-102.
- HASSAN, Ihab (1971) "POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography", en *New Literary History*, otoño, pp. 5-30.
- (1978) "Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age", en *Humanities in Society*, nº 1, invierno, pp. 51-85.
- (1980) *The Right Promethean Fire: Imagination Science and Cultural Change*, Urbana, University of Illinois Press.
- (1981) "The Question of Postmodernism", en *Performing Arts Journal*, vol. 6, n.º 1, pp. 30-37.
- (1986) "Pluralism in Postmodern Perspective", en *Critical Inquiry*, vol. 12, 3, pp. 503-520.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Antonio (1999) *Modernidad y Posmodernidad*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- HUTCHEON, Linda (1990) *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge.
- HUYSEN, Andreas (1998a) "En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70", en *Modernidad y posmodernidad*, comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 141-164.
- (1998b) "Cartografía del posmodernismo", en *Modernidad y posmodernidad*, comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 189-248.
- INNERARITY, Daniel (1990) *Dialéctica de la modernidad*, Rialp, Madrid.
- JAMESON, Fredric (1995) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- (1998) "Posmodernismo y sociedad de consumo", en *La posmodernidad*, ed. H. Foster, Barcelona, Kairós, pp. 165-186.
- JAUSS, Hans Robert (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- JENCKS, Charles (1977) *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli.
- (1981) *Lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, G. Gili.
- (1987) "Qué es el posmodernismo?", en *Los Cuadernos del Norte*, 43, pp. 2-17.

- LYOTARD, Jean François (1977) *Les transformateurs Duchamp*, París, Galilée.
- (1987) *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.
- (1988) “Le sublime et l’avant-garde», en *L’ainhumain. Causeries sur le temps*, París, Galilée, pp. 101-118.
- (1994) *La postmodernidad explicada para niños*, Barcelona, Gedisa.
- LENNON, John (1980) “Beautiful boy (darling boy)”, en *Double fantasy*.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall.
- OLSON, Charles (1955) “The Present is Prologue”, en *Twentieth Century Authors - First Suplemente*, comp. S. J. Kunitz, Nueva York, pp. 741-742.
- y Robert CREELEY (1987) *The Complete Correspondence*, vol. 7, Santa Rosa, Black Sparrow Press.
- ONÍS, Federico de (1934) *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Librería y casa editorial Hernado.
- PAZ, Octavio (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Caracas, Seix Barral.
- PICÓ, Josep (1988a) “Introducción” en *Modernidad y posmodernidad*, comp. J. Picó, Madrid, Alianza, pp. 13-50.
- , comp. (1988b) *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza.
- RINCÓN, Carlos (1995) *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1989) *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos.
- ROMEA CASTRO, Celia (2008) “¿Cómo leemos en la era de Bill Gates? Una mirada postmoderna a los textos”, en *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, coord. A. Mendoza Fillola, Barcelona, Horsori Editorial, p. 91-103.
- ROSENBERG, Harold (1961) *The Tradition of the New*, Nueva York, Grove Press.
- SALDAÑA SAGREDO, Alfredo (2009) *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ Esther (2001) *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense.
- TOMPKINS, Jane (ed.) (1980) *Reader-Response Criticisms: from Formalism to Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- TORO, Alfonso de (1995) “El producto rizomórfico y el lector como detective literario: la aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano”, en Alfred Karl BLÜHER y Alfonso de TORO, (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt am Mainz, Vervuert/Hispanoamericana, pp. 133-168.
- TOYNBEE, Arnold (1954) *A study of history*, vol. IX, Londres, OUP.
- VATTIMO, Gianni (1985) *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

- VATTIMO, Gianni (1990) "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?", en G. Vattimo *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, pp. 9-19.
- (1991) *Ética de la Interpretación*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- (2001) "Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia", trad. Guillermo Piro, en *Pensamiento de los Confines*, 9/10, pp. 172-180.
- VÁSQUEZ ROCA, Adolfo (2004) El hipertexto y las nuevas retóricas de la postmodernidad. Textualidad, redes y discurso ex-céntrico", en *Philosophica, Revista del Instituto de Filosofía*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- ZAVALA, Iris M. (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Austral.



Revista de lenguas y literaturas  
ibéricas y latinoamericanas