

LENGUAJES DE RUPTURA

(Una reflexión sobre lo postmoderno en arte)

INTRODUCCION

Considerado desde una perspectiva semiótica, el «lenguaje artístico» no es más que uno de los múltiples conjuntos significantes que se yuxtaponen o se superponen entre sí para aprehender adecuadamente el mundo en su significación. Esta perspectiva permite, por un lado, distinguir el lenguaje artístico de otros tipos de lenguaje -en cuanto es posible definir su particular estrategia de articulación, asunto que no se tratará aquí- y, por otro considerarlo como un elemento sistémico del lenguaje, es decir, vinculado solidariamente a ese proceso general de aprehensión del universo semántico.

Ahora, dentro de este orden de ideas y dado que una de las funciones que tradicionalmente se le ha asignado al lenguaje artístico es su capacidad de mimesis de la realidad, podría pensarse que alguna tendencia del arte actual, debería estar representando, entonces, ese estado de cosas que podríamos llamar «el espíritu de nuestro tiempo» (1) y una primera aproximación (superficial y quizás confusa) nos podría conducir a definir el arte postmoderno como esa particular manifesta-

ción estética que refleja el actual estado de cosas, esto es, como la particular interpretación de dicho estado que el saber artístico estaría llevando a cabo.

Sin embargo, esta función «refleitora» del arte reduce su espectro de articulación lingüística y -en particular para mi exposición- resulta insuficiente o, por lo menos, superable como proyecto. Será necesario acudir a otras esferas de contextualización para poder ofrecer lo que deseo denominar las dinámicas de ruptura en el lenguaje presentes en el arte contemporáneo.

EL REFLEJO POSTMODERNO

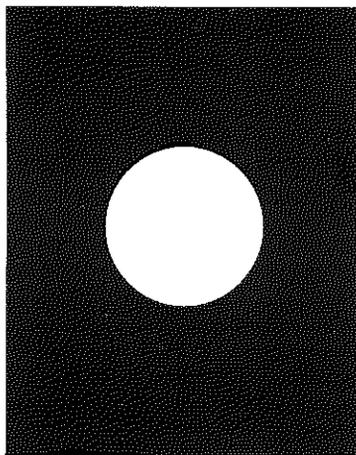
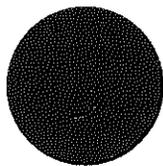
Si algo se puede ofrecer como indicador de postmodernidad en arte, eso sería la ostentación de una intensa conciencia de las funciones y capacidades del arte mismo. Es esta actitud la que ha permitido proponer como la auténtica función del

(1) Los acontecimientos contemporáneos, el ambiente sicosocial, la internacionalización de las relaciones humanas y todos los demás elementos que podrían definir de alguna manera el universo semántico de nuestra época.

Jaime Alejandro Rodríguez *

* *Magister de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y actualmente profesor del Departamento de Literatura de esta Universidad.*

arte, más que un «espejo», una construcción de la realidad, más que una reflexión, una difracción de lo real: sometido a la fuerte tensión superficial generada por cierta «prosaización del mundo (2)» (y que aparentemente lo marginó del carácter social-pragmático), el arte tuvo que defenderse y aceptar el desafío que tal tensión implicaba e incluso incorporar las propuestas de las supuestas visiones centrales de la sociedad a las propias propuestas artísticas para apuntar a un nuevo arte. En este proceso, el arte tuvo, sobre todo, que asumir una posición autocrítica, incluso metasignica, desde donde pudo pensarse a sí mismo e intentar redefinir su naturaleza. Así logró descubrirse como signo intraducible, pero, además, abrirse a otros signos y códigos en un proceso sobrevivencial que no sólo evitó la tan anunciada disolución, sino que puso en evidencia un tipo inesperado de centralidad. En general es posible afirmar, con Robbe-Grillet (3), que aun en el caso de que el arte no hiciera sino reproducir la realidad, las estrategias de su «realismo» se han movido a un ritmo al menos paralelo al de la modificación de las condiciones objetivas de la realidad y ya no es posible encontrar el mismo sentido realista de ayer en el arte de hoy. Mientras para el arte decimonónico, por ejemplo, la estrategia realista consistía en ofrecer la visión universalizante de su mirada, ya en la vanguardia de principios del siglo XX (e incluso antes, con Proust) esta mirada cambia: el cosmos de referencia se empequeñece hasta reducirse a la micro dimensión de la conciencia, desde donde es posible un nuevo tipo de infinitud: la



multiplicidad. En Stendhal, como en Flaubert, para hablar de novela, no hay personaje que no se explique por el contexto social y político que lo sitúa. En el Joyce de *Ulises* o de *Finnegans Wake*, en cambio, el «contexto» sólo es utilizado «en función», como recurso externo, y el gigantismo de la mirada, así como la trascendencia de lo histórico, se desacraliza: «el espejo de Joyce - nos advierte Freddy Téllez- no es liso, ni bien pulido; él no refleja sino recompone; se diría que está hecho de materiales y superficies diversas, heterogéneas, caprichosas. El se asemeja, más bien, a esas bolas de cristal fragmentado que, colgadas del techo, en eterno movimiento, reflejan, resquebrajando, la realidad que los circunda, él la contiene a su manera». (Téllez, *Palimpsestos*, p.15).

Pero el arte postmoderno no sólo reproduce sino que anticipa la realidad y, en ese sentido, puede afirmarse que la crea (no sigue, sino que anticipa sistemas de pensamiento); en eso consistiría su «realismo»; en su capacidad de generar realidad. Ahora bien, en el arte postmoderno, la conciencia de sí corresponde, a un pensamiento -a un saber- que ha rebasado las exigencias metafísicas de lo verosímil, de lo «conforme a», lo cual le permite proponer la auto refe-

rencia como la única exigencia de realidad. Una auto referencia que ya no sólo es la condición natural del discurso (es decir, del habla en escena), ni la que necesita el texto (la autoconciencia), sino que incluye operaciones como la auto identificación e, incluso la auto deconstrucción (4).

LAS DOS MODERNIDADES

Así como en una revisión de las escrituras sobre postmodernidad es necesario «girar» en torno al discurso de la «autenticidad», también sería posible discutir acerca de un arte postmoderno auténtico. Sin embargo, aquí se opera con un filtro que orienta el debate y que, en este caso, consiste en considerar los postmoderno en las artes como ese modo de darse el arte en la época del fin de la metafísica, como el resultado de ese proceso

(2) Sigo aquí el análisis que Rafael Gutiérrez Girardot hace de las condiciones históricas y culturales de finales del siglo XIX en su libro **Modernismo: Supuestos Históricos y Culturales**. Según Gutiérrez Girardot, en el anuncio del fin de las funciones cognitivas del arte que Hegel hace en su *Estética*, se legitima el marginalismo de la experiencia estética en la sociedad moderna burguesa y se le condena a convertirse en un apéndice. Sin embargo, esta marginación no logra «acabar» con el arte, sino renovarlo.

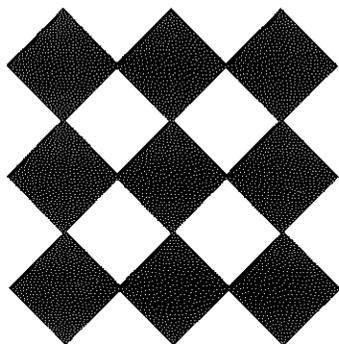
(3) En un interesante artículo: «Del realismo a la realidad»; Robbe Grillet comienza afirmando: «Todos los escritores creen ser realistas [...] El realismo es la ideología que cada uno blande contra su vecino [...] siempre ha sido igual y [...] tienen razón todos [...] Cada uno de ellos tiene, a propósito de la realidad, ideas distintas» (Robbe Grillet, p.177). Lo que sigue en el artículo, precisamente es su propia idea del realismo, una idea que me ha servido para caracterizar eso que he llamado aquí el «reflejo postmoderno».

(4) Es decir, la capacidad de desmontar no sólo la estructura y el sentido de la obra, sino de hacerlo dentro de la obra misma.

particular de desarrollo de la secularización que hizo del arte un saber anticipatorio (5).

El reconocimiento de dos modernidades, del tipo sugerido por Calinescu o por Gehlen (6), facilita el desmascaramiento del esquema según el cual la evolución artística de la modernidad es la derivación alienada, el puro reflejo, de los desarrollos e imposiciones de la burguesía industrial, y demuestra que el desarrollo de las artes, sobre todo por su carácter refractario, ha indicado el camino de la postmodernidad.

No se debe olvidar que, por un lado, el arte propone un «quebrantamiento» del signo, una re-utilización del material descriptivo para resquebrajar su uso convencional y abrir su significado a otras referencias no habituales (e incluso no ostensibles) y que, por otro, este procedimiento (que en términos generales podríamos llamar «metafórico») hace aparecer la virtualidad, es decir, genera un alejamiento de los requerimientos apofánticos de verdad y/o de uso propios del logos científico o del sentido común. Este alejamiento (que demuestra que la verdad no es una estructura metafísica estable) es la clave para comprender el ritmo y la velocidad específica del arte que lo hizo desembocar mucho más rápido a la postmodernidad.



HACIA UNA ESTETICA DE FUERZAS

Pero quizás lo postmoderno en arte pueda apreciarse mejor desde ciertas actitudes y ciertas operaciones a través de las cuales podría intentarse una diferenciación crítica entre un arte moderno y uno postmoderno (es decir, entre un modo de articulación lingüística moderno y otro postmoderno). Una primera actitud, que quiero reiterar aquí, consiste en el hecho de que el arte postmoderno no responde tanto a una estética de formas (performativa (7)) como a una estética de fuerzas. Para comprender esta actitud será conveniente revisar el siguiente diagrama:

ESTETICA DE FORMAS

<i>PROCESO CREATIVO</i>	<i>PROCESO RECEPTIVO</i>	
<i>Momento Conceptivo</i>	<i>Momento Formativo</i>	
<i>Idea-Imagen</i>	<i>Forma</i>	<i>Género</i>
<i>CREACION Emisión</i>	<i>PRESENTACION Recepción</i>	

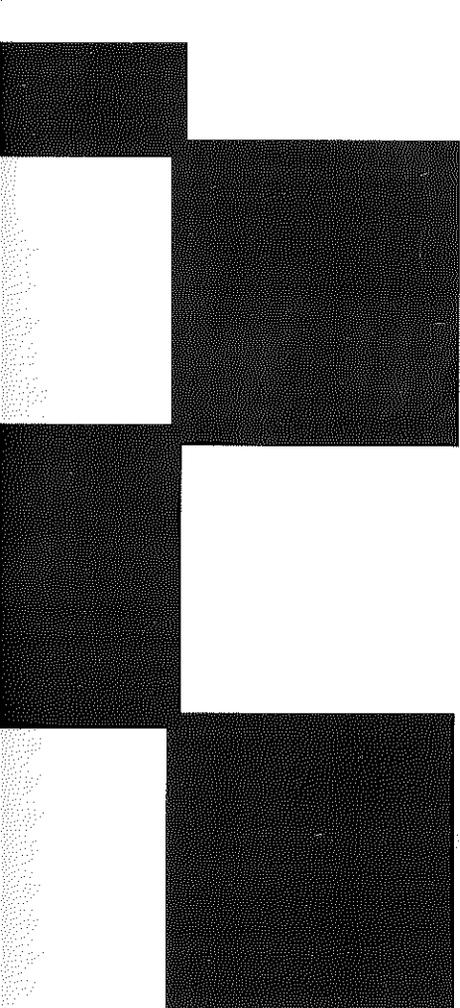
En una estética de formas el esquema que se sigue para explicar el fenómeno de la producción artística es básicamente el esquema lingüístico de la comunicación, con su constitución en diadas (emisión - recepción).

En este esquema, el emisor está obligado a presentar (comunicar) al receptor su obra, en tanto el receptor está obligado a decodificarla. El proceso creativo mismo pierde importancia en favor del género -que es algo así como la forma que debe asumir la imagen concebida primordialmente por el creador para ser comunicable.

(5) Obviamente sigo aquí las afirmaciones de Gianni Vattimo en su artículo «Muerte o crepúsculo del arte», en el cual se hace una revisión de la «estética filosófica». Según Vattimo, por este camino no sólo se llega irremediamente a la «muerte» del arte, si no que se dejan de observar y valorar otras expresiones no comprometidas con los valores de verdad y uso.

(6) Es curioso observar como Fernando Burgos (en su ensayo sobre el concepto literario de modernidad), recurriendo a Metei Calinescu, y Vattimo (en su artículo sobre la estructura de las revoluciones artísticas), recurriendo a Arnold Gehlen, llegan a la misma conclusión: el arte se ha movido según un ritmo de modernidad distinto al que se ha sufrido en la esfera político económico de la sociedad. Quizás esta apreciación de las modernidades sean uno de los aportes más importantes a la discusión sobre la postmodernidad.

(7) Lo performativo se entiende aquí como esa función del arte centrada en el hacer-saber una realidad y que le otorga precisamente un carácter pedagógico aunque también moralista. Lo performativo lo entiendo como una función de tipo ideológico que busca transmitir cierta estructura social y de conocimiento, ligándola a cierta y determinada manera de presentar la obra artística, y que tiene como efecto la comunicación de sólo ciertas y determinadas realidades. De ahí la necesidad en el arte postmoderno, de superar una estética de las formas



podríamos afirmar que existen dos dimensiones en el proceso creativo, una de carácter «utópico» (dimensión latente), en donde la imaginación juega un papel predominante y una de carácter «técnico» (dimensión dinámica), que consistiría en ese esfuerzo por «hacer» comunicable lo que la imaginación ha ofrecido en forma de imagen vaga y/o idea, es decir la formación de ese momento conceptual.

El otro momento de ruptura aparece en la diada misma emisor-receptor. No necesariamente el juego de reglas genéricas -que comienza a activar el receptor en el momento en que recibe la obra- está garantizado por la presentación (o expresión) que el autor propone de su obra. El receptor debe jugar con esas reglas no sólo para legitimar la presentación misma, sino para juzgar la obra y en ese mecanismo, que supone una clara y cristalina alteridad, se suelen presentar discontinuidades.

Ahora, la apariencia de continuidad emisión - recepción se garantiza gracias al mecanismo performativo de la presentación. Es decir, por un lado, el artista tendría sólo ciertas y determinadas maneras de presentar su obra y, a la vez, estas ciertas y determinadas maneras garantizarían una supuesta «función» de la obra, específicamente su hacer-saber los lazos sociales. Funciones como hacer-hacer y hacer-ser se encontrarían deprimidas en esta estrategia de conveniencia, generalmente ideológica, en la que tanto el artista como el espectador están condenados (paradójicamente) a un abismo insalvable de comunicación.

Si de algo es consciente el arte postmoderno es de este falso continuum que pretende re-establecer una apariencia cósmica y ordenada a un pro-

ceso que, como el del saber artístico, está marcado por la catástrofe (9). Ahora, el «continuum» auténtico que, en consecuencia, ofrecería un arte postmoderno, tiene más que ver con la necesidad de que tanto el emisor como el receptor conozcan (y actúen frente a) las fracturas del esquema comunicativo. Es decir, el énfasis del arte postmoderno no estaría en ofrecer una homogeneidad, sino en ostentar la fragmentación del proceso.

Una actitud consecuente con esta intención del arte postmoderno es lo que ha dado en llamarse la doble productividad: la integración del proceso creativo y del receptivo que convierte la obra de arte en un texto, en un espacio de participación y juego.

Con esta actitud, el arte postmoderno busca cuestionar la validez de los modos «legítimos» de recepción de la obra de arte e instaura la **experiencia** como el complemento necesario del proceso creativo. La interpretación se propone como modo de experiencia comunicativa y creativa de recepción y actuación: a la vez retorno al grado cero de la interpretación, percepción fragmentaria del texto, ausencia de textualización, texto como exploración.

(8) En su rastreo de una posible teoría de la imaginación en Ernst Bloch, Pierre Furter distingue una dimensión latente (guiada por la imaginación) y una dimensión dinámica (concreta y material) de la obra de arte. Si bien el crítico sólo puede partir de la dimensión dinámica de la obra, su obligación es descubrir la latencia del proceso: el crítico está obligado a tomar parte directa en el proceso de la creación.

(9) Nada mejor para ilustrar la idea de catástrofe que este fragmento del poema del Profesor Otto Ricardo: «El Logos o Gran Arquitecto del Universo»:

«Todo lo nuevo ya estaba: Nuevo en el cosmos antiguo en el caos

El caos se muestra en el día de la creación o cosmos, para dar a conocer su inventario innumerable»

Este esquema presenta varias implicaciones para el proceso de producción artística: en primer lugar, genera una falsa impresión de continuidad. Aparentemente el receptor recibe una obra «terminada», homogénea, ante la cual, más allá de descifrar un código o un mensaje, poco o nada es lo que puede hacer. De otro lado, el receptor se lleva una falsa percepción de continuidad del proceso mismo de producción de la obra. Si nos detenemos en el diagrama, es posible identificar dos momentos de ruptura encubiertos por el esquema Emisión - Recepción. Uno, en el proceso creativo mismo, que hace necesario percibir la dinámica de dos movimientos: el movimiento conceptual y el movimiento formativo. Aunque ambos movimientos suelen influenciarse mutuamente, en el proceso creativo se da una barrera entre la concepción de una imagen y/o idea y su expresión. Siguiendo a Bloch (8),

Este nuevo y auténtico «continuum» engendra entonces una doble tensión de continuidad: por un lado, en el proceso creativo, que permite al autor liberarse del «super yo» del género, y, de otro, en la recepción, que permite la construcción de una red propia y personal de relaciones por parte del espectador. Es decir, este continuum genera el restablecimiento del contacto con la fuerzas poderosas de la creatividad.

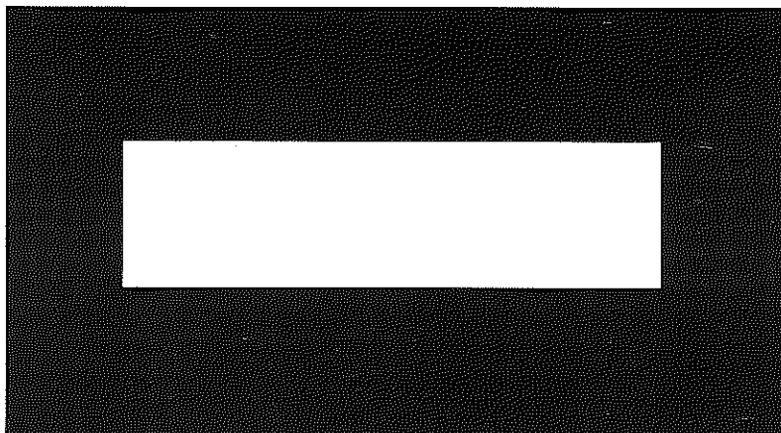
Una actitud más de esta estética de fuerzas -propia de un arte postmoderno que abandona la presentación performativa de la obra- es la auto referencia.

La auto referencia del arte postmoderno se puede comprender desde dos perspectivas: como exposición y denuncia del esquema «comunicativo» de la producción artística (metaficción) -ya

sea presentado el proceso y sus fracturas, ya sea a través de una «metaforización» de esos procesos- o como esa negativa del arte a utilizar la referencia inmediata («realismo») que en el esquema que se ha venido cuestionando cumple la función de «enganche» entre autor y público, pero que reduce la obra a su función performativa. El arte postmoderno, en este sentido, conformaría su propia realidad, intentaría crear realidad más que imitar lo real.

La auto referencia estaría operando para desenmascarar el falso «continuum» de la estética tradicional des-

de dos actitudes: dando testimonio de lo impresentable (10) o despojando al arte de su función monumental de trascendencia y devolviéndole su carácter ornamental (dejando que, incapaz de generar por sí mismo la performatividad social que la estética tradicional le impone, actúe su esen-



cia decorativa; es decir, asumiendo la fuerza de su dimensión técnica o dinámica, y permitiendo que, en términos de Calvino, la obra comunique su levedad de una manera rápida y múltiple, despojada ya de la neurosis de «exactitud» que implica la concordancia entre contenido y expresión (11)).

La conciencia de lo impresentable en el arte postmoderno (expuesta ya sea como conciencia de catástrofe, como propuesta de un nuevo continuum basado en la doble productividad, como auto referencia radical o como una nueva ornamentalidad de la obra),

es decir, su estética de la fuerzas, responde a una resistencia al discurso, entendido éste como esquema expresivo alienante e inevitablemente ideológico. La antidiscursividad del arte postmoderno puede también moverse entre dos polos: el silencio, es decir la incomunicabilidad; o la

fragmentación, es decir la heteroglosia. En este último caso, el arte postmoderno puede entenderse como una liberación de los géneros e incluso de las barreras semióticas que han separado a las distintas «artes». Por ésta vía el arte postmoderno sería capaz de proponer un «continuum» cada vez más amplio que ya no sólo incluye la disolución de las barreras autor-público o la revaluación de la estética de las formas, sino una apertura signíca que debería ser capaz de utilizar el material de

(10) Negándose a la consolación y a la nostalgia de totalidad, tal como lo plantea Lyotard: el arte postmoderno, consciente de la incapacidad del continuum entre idea/imagen y presentación, «alega lo impresentable como contenido presente, indaga presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo impresentable» (Lyotard, *La Postmodernidad explicada a los niños*, p. 45)

(11) Quizás la «exactitud» que exige Calvino en sus *Seis Propuestas para el próximo milenio*, tenga que ver menos con una estética de formas de lo que podría parecer. La exactitud de Calvino es un medio para contrarrestar las «pestes» de la hipermodernidad: la peste de la imagen y la peste de la palabra. En este sentido su función no resulta performativa, sino todo lo contrario: un antídoto contra la automatización, contra el esquematismo

las distintas artes de una manera libre, sin las restricciones de los géneros o de los cauces comunicativos. Pero también el receptor debería poder jugar con el material presentado instaurando sus propias reglas de interpretación. En este extremo, la crítica tradicional perdería sentido. Así como una discusión sobre las escrituras de lo postmoderno en arte conduce a proponer, como referencia de revisión, las actitudes del arte postmoderno, así mismo sería posible culminar esta revisión con la enumeración de lo que llamaré las «operaciones» del arte de la postmodernidad.

En consecuencia con una estética de las fuerzas, el arte postmoderno contempla de una manera distinta el panorama de su propia expresión. En primer lugar, le es posible operar por discontinuidad. Reconocida la falsa homogeneidad de la obra del arte, el artista postmoderno puede «despreocuparse» por la forma en dos sentidos: en el sentido mismo de la presentación y en el sentido performativo. No tiene por qué operar según reglas genéricas y ya no tiene por qué reclamar la función performativa que, a cambio, le ofrecía una estética tradicional. No tiene por qué ofrecer el falso panorama de continuidad, sino fabricar un continuum que está más allá de la obra y de su proceso de recepción. Puede, más bien, presentar la discontinuidad de los procesos involucrados, incluso puede ahora auto referirse a ellos.

Como no está obligado a la exactitud formal, el artista postmoderno puede también «despreocuparse» por la continuidad lógica de su discurso. La expresión ya no está restringida, incluso puede hasta desaparecer; en todo caso, puede renunciar a lo absoluto, al sentido (12): la ausencia de

los parámetros de verdad y perfección se le ofrece al artista como un balcón que se abre hacia todas las libertades: si el error no existe, todo está permitido. Además, la desaparición de la camisa de fuerza (per) formativa no invalida la idea misma de forma, sino que la alivia: se puede seguir utilizando por el puro placer que produce, se convierte en juego, y el juego puede operar por discontinuidad, auto referencia, contradicción o exceso; pero también, puede incluir la permutación y la aleatoriedad. El arte ya no tiene que morir en el falso continuum, sino que invita, incluso -con operaciones como el corto-circuito- a nuevos y múltiples «continuums». La obra no se dirige ya hacia un público sino contra sus hábitos. Por medio de la ironía, la inversión de los valores tradicionalmente atribuidos a su hacer, por el uso de estrategias de choque, el arte postmoderno convoca al lector a definirse a sí mismo, a poner en dinámica los múltiples conjuntos de significación (lenguajes) que exige una aprehensión del mundo de hoy.

(12) O al menos proponer un sentido no discursivo, no sólo intraducible al lenguaje común, sino incomprensible para éste: libre de obligaciones referenciales; un sentido que no es idea ni razón, que está organizado sin ser lógico y que crea su propio referente.



BIBLIOGRAFIA

- BALLESTEROS, Jesús. *Postmodernidad: Decadencia o Resistencia*. Madrid: Editorial Tecnos, 1989.
- BARBERO, Jesús. «Modernidad, postmodernidad, modernidades». En: *PRAXIS FILOSOFICA*. Revista del Depto. de Filosofía de la Universidad del Valle, nueva serie, # 2 (marzo 1992). p. 37-60.
- BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. Tr. Francesc Parcerisas. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- BURGOS, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*. Madrid: Editorial Origenes, 1985.
- BREWER, Rolf. «La auto-reflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett». En: *La realidad inventada: ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* (Comp.) Tr. Nérida M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Baéz. Bs. As: Gedisa, 1989.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Bogotá: Ediciones Siruela, 1989.
- CAMERO, Jesús (comp) «Georges Perec. Una teoría potencial de la escritura». En: *ANTHROPOS* Revista de documentación científica de la cultura # 134/135 (Julio -
- CUETO, Juan. *Mitologías de la modernidad*. Temas Clave Salvat # 97. Barcelona: Salvat Editores, 1986.
- CULLER, J. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Editorial Cátedra, 1984.
- ECO, Humberto. *Obra abierta*. Tr. Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1984.
- FURTER, Pierre. «La teoría de la imaginación en la obra de Ernst Bloch». En: *Revista ECO*, Vol. 20 -21. Bogotá: mayo de 1970. p. 58-87.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Méjico: F.C.E., 1987.
- HOYOS, Guillermo. «Postmetafísica vs. postmodernidad: el proyecto filosófico de la modernidad». En: *PRAXIS FILOSOFICA*. Revista del Depto. de Filosofía de la Universidad del Valle, nueva serie, # 2 (marzo 1992). p. 3 - 36.
- JAMESON, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Tr. José Luis Pardo. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.
- JANKE, Wolfgang. *Postontología*. Tr. Guillermo Hoyos. Bogotá: Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía, colección *Universitas Philosophica* #3, 1988.
- JENCKS, Charles (Editor). *The postmodern reader*. New York: Academic Editions, 1992.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*. Tr. Mariano Antolín Rato Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada para niños)*. Tr. Enrique Lynch. Madrid: Gedisa, 1986.
- OÑATE, Teresa. «Al final de la modernidad». En: *Fin de siglo*, revista editada en la Universidad del Valle, #2 (marzo - abril de 1992) p. 7-14.
- PIGNATARI, Decio. *Semiótica del arte y de la arquitectura*. Barcelona: Ediciones Gil, 1983.
- RICOEUR, Paul. *Hermeneútica y acción*. Buenos Aires: Editorial Docencia, 1985.
- ROBBE-GRILLET, Alein. *Por una novela nueva. «Del realismo a la realidad»*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1964.
- RYAN Marie-Laure. *Hacia una teoría de la competencia genérica*. Tr. Eugenio Contreras.
- SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Editorial Cátedra, 1981.
- TELLEZ, Freddy. *Palimpsestos. Los rostros de la escritura*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional, 1990/1991.
- TODOROV, Tzevetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1991.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1985.

