

ESTUDIO INTRODUCTORIO. EL CONCEPTO  
DE “POSTMODERNISMO” EN LA HISTORIOGRAFÍA  
DE LA POESÍA EN ESPAÑOL

ALFONSO GARCÍA MORALES  
Universidad de Sevilla

En la historiografía de la literatura en español el término “postmodernismo” suele designar la poesía del final del modernismo y de la transición entre este y las vanguardias. Lo introdujo Federico de Onís en su monumental *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934) y desde entonces no ha dejado de ser utilizado por los historiadores literarios, quienes sin embargo coinciden en que se trata de una etiqueta especialmente ambigua y que designa un capítulo tan interesante como poco valorado y estudiado de la poesía de las dos orillas del idioma. En las páginas que siguen planteo una mínima reflexión previa sobre la necesidad y las dificultades de la periodización en la historia literaria, para a continuación detenerme en el concepto periodológico de postmodernismo: cómo fue acuñado por Federico de Onís, sobre qué bases y antecedentes, y cuáles han sido sus usos y conexiones con las nociones interrelacionadas de modernismo, vanguardia y modernidad, así como con la del homónimo, pero posterior y muy alejado “pos(t)modernismo” traducido del inglés *postmodernism*. Mi intención es revisar un concepto que los capítulos de este volumen van a poner nuevamente a prueba mediante el análisis de diferentes poemarios publicados entre 1907, cuando la consolidación del modernismo se unió a las primeras manifestaciones de su agotamiento, y 1922, el ya entonces proclamado *annus mirabilis* de las vanguardias. Y mi conclusión o propuesta final, cabe adelantar ya, es mantener la categoría de postmodernismo como una herramienta conceptual siempre discutible y

perfectible, pero útil para una comprensión más matizada, dinámica y plural de la compleja evolución y cambio de paradigma poético que se produjeron en esos años.

#### I. SOBRE LA PROBLEMÁTICA PERO IMPRESCINDIBLE PERIODIZACIÓN EN LA HISTORIA LITERARIA

A comienzos de la segunda posguerra mundial René Wellek abrió el capítulo “Historia literaria” de su clásico *Teoría de la literatura* con la pregunta: “¿Es *posible* escribir historia literaria, es decir, una cosa que sea al propio tiempo literaria e historia?” (Wellek y Warren, 1949: 303)<sup>1</sup>. Sus dudas no residían en la posibilidad de existencia misma de la historia literaria, sino en la de alcanzar un equilibrio entre el historicismo de raigambre decimonónica, que había dado preferencia a los aspectos contextuales, sociopolíticos, identitarios y biográficos de la literatura, y las corrientes formalistas que desde comienzos del siglo xx reclamaban la centralidad del texto y lo específicamente literario. La respuesta de Wellek fue afirmativa: era necesaria y, pese a las dificultades, también posible una integración de las perspectivas intrínseca y extrínseca en el estudio diacrónico de la literatura. Sin embargo, su relativa confianza en la historia literaria y su equilibrada propuesta, compartidas por la mayoría de teóricos y practicantes, se fueron erosionando y entraron en profunda crisis desde la década de los sesenta por los embates deconstruccionistas y posmodernos a la unidad y objetividad de los discursos históricos, las impugnaciones feministas y poscoloniales al canon literario tradicional y los efectos del “giro lingüístico”, que puso el acento en el carácter intrínsecamente narrativo de toda historia. Consecuencia de esas tendencias fue, ya al término formal de la Guerra Fría, el libro de David Perkins *Is Literary History Possible?* (1992). Desde el título Perkins se hizo eco de la pregunta de Wellek, pero fue más lejos, cuestionando no solo los métodos —la capacidad de integrar adecua-

---

<sup>1</sup> *Teoría de la literatura* está firmado conjuntamente por Wellek y Austin Warren, pero como ambos aclaran en el prólogo, el capítulo XIX, “Historia literaria”, se debe fundamentalmente a la autoría del primero, y de hecho resume lo fundamental de los ensayos que dedicó al asunto entre 1940 y 1973 y que aparecen reunidos en Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos* (1983).

damente las perspectivas contextual e inmanente en la historia literaria—, sino los fundamentos epistemológicos de la disciplina: la posibilidad misma de conocer el pasado y la posibilidad de explicarlo, superando lo que llamó las “aporías de la forma” o contradicciones a la hora de seleccionar, organizar y presentar la materia. Pese a su fuerte y creo que conveniente escepticismo, Perkins no se pronunció por la desaparición de la historia literaria; dejó abierto el interrogante sobre su solidez y viabilidad, y entiendo que con ello invitó a repensarla, renovarla y ensancharla, desarrollando enfoques más autorreflexivos, más atentos a sus propios procesos de construcción ideológica y textual, y más dispuestos a aceptar las discontinuidades y heterogeneidades de la realidad literaria<sup>2</sup>.

Uno de los instrumentos fundamentales de cualquier historia, incluida la literaria, es la periodización. Permite dividir, ordenar, clasificar y caracterizar fenómenos complejos —en nuestro caso el inabarcable, incesante y, visto de cerca, poco inteligible devenir de eventos, tendencias, autores u obras literarias— en etapas comprensibles. Pero esta práctica y la noción misma de periodo presentan múltiples problemas y han sido también objeto de intensos debates. De nuevo prudente y equilibrado, René Wellek se distanció tanto de la concepción esencialista que hace del período literario una verdad absoluta, casi una entidad metafísica independiente, como del punto de vista nominalista que lo reduce a una caprichosa convención o etiqueta puramente verbal: “el período no es más que una subsección de la evolución universal. Su historia solo puede escribirse con referencia a un variable esquema de valores y este esquema de valores ha de tomarse de la historia misma. Un período es así una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse” (Wellek y Warren, 1949: 318). Su propuesta de definición sigue siendo, a mi entender, un punto de partida válido para el estudio histórico de la literatura: confiere al periodo objetividad, unidad y estabilidad, al tiempo que no deja de reconocerle un inevitable grado de heterogeneidad, dinamismo y subjetividad interpretativa por parte del historiador que lo configura. En ella están implicados varios aspectos que conviene subrayar.

---

<sup>2</sup> Para una introducción a la historia literaria como disciplina que sobrevive en crisis permanente, véase Romero Tobar, 2006: 17-35.

Lo que distingue a un periodo es el predominio y no la uniformidad o vigencia exclusiva de un conjunto de ideas reguladoras o modelos literarios en un momento histórico dado. Como comenta Aguiar e Silva, cada uno de los elementos característicos de un periodo o estilo histórico —pongamos, para nuestro caso, romanticismo, realismo, simbolismo/modernismo o vanguardia—, bien puede haber existido antes o volverse a dar después, sin que eso signifique la existencia de romanticismo, realismo, simbolismo/modernismo o vanguardia como tales, pues lo decisivo es la conjunción de valores literarios con determinadas circunstancias históricas y valores sociales y culturales (Aguiar e Silva, 1972: 247-248). Cada obra literaria posee una dimensión creativa irreductiblemente individual, pero debe ser entendida en relación, no en correspondencia exacta, con factores supraindividuales como el género literario o la época en la que surge. El sistema de normas de un periodo no suele hacerse efectivo en su integridad en ningún autor u obra individual, ni siquiera en el “movimiento” más autoconsciente y reconocido de tal periodo. En este sentido Wellek admitió la importancia indudable que para los historiadores tienen la terminología, ideas, programas, autoidentificaciones y filiaciones empleadas por los escritores y críticos contemporáneos. Por más parciales, interesadas o estratégicas que sean, “pueden brindarnos sugerencias e indicaciones, pero no deben prescribirnos los métodos y divisiones, y esto no porque nuestra manera de ver sea forzosamente más penetrante que la suya, sino porque gozamos de la ventaja de ver el pasado a la luz del presente” (1949, 317). De hecho, el término “movimiento” se usa a menudo como sinónimo de periodo, pero su alcance es más restringido. Como dice Wellek, deberíamos reservarlo preferentemente para “un colectivo en lucha, provisto de autoconciencia, para una serie de actos y manifestaciones cuya descripción no ofrece problemas particulares” (1941, 48), si bien cuando un movimiento se impone y es reconocido como representativo de la actualidad, suele terminar designando al periodo en cuestión, como fue el caso del movimiento modernista en el fin de siglo XIX hispánico o el de las vanguardias en los años de entreguerras mundiales.

Ahora bien, un período —continúa Wellek en otro señalamiento básico, pero oportuno a la hora de abordar lo que llamamos modernismo, post-modernismo y vanguardia— no puede ser entendido aisladamente, sino en relación con los que le preceden y siguen: “un período solo, aunque podamos

elegir estudiarlo con la exclusión de otros, es un periodo únicamente dentro de una sucesión de períodos que, juntos, componen el desarrollo de la literatura” (1941, 38). Estos no presentan límites exactos entre sí, cortes tajantes, no se yuxtaponen en perfecta sucesión, entre ellos hay siempre zonas difusas de transición, coexisten, se solapan, imbrican e interpenetran: “La supervivencia de un anterior esquema de normas y las anticipaciones de un esquema siguiente son inevitables” (Wellek 1949, 320). Las fechas que demarcan periodos tampoco tienen valor caprichoso ni absoluto, sino indicativo, para señalar momentos especialmente significativos, a veces simbólicos. Wellek, siempre en defensa de la relativa autonomía de la literatura, previno contra la aplicación abusiva de la periodización puramente cronológica, política o social, por siglos, reinados, acontecimientos, etc. Y contra la multiplicación ocurrente y no justificada de nomenclaturas. Aunque al examinar algunos de los estilos históricos más extendidos de la periodización literaria occidental, como romanticismo, realismo o simbolismo, reconoció que la aclaración y la unificación total de los rótulos entre los diferentes países resultan imposibles.

Teóricos posteriores no modificaron sustancialmente estas ideas, siguieron en la línea de flexibilizarlas aún más. Claudio Guillén, por ejemplo, insistió en la necesidad de evitar las falacias del reduccionismo y el atomismo a la hora de concebir los periodos, en la conveniencia de reconocer la polifonía y pluralismo de corrientes estilísticas que se dan en todos ellos, o en la posibilidad de entenderlos de acuerdo a modelos temporales complejos, como el de Fernand Braudel para la historia general, que considera la interacción simultánea en los procesos históricos de largas, medianas y breves duraciones (Guillén, 1971: 420-469; 1989: 119-138, 249-281). Recordatorios más que convenientes a la hora de concebir las diversas fases o facetas de la modernidad literaria, como veremos. Además, con frecuencia los historiadores, especialmente del ámbito hispánico, articulan la periodización con el método generacional, otra herramienta útil de ordenamiento, agrupación y definición, aunque peligrosa cuando se aplica de forma dogmática y mecanicista o interesada y reduccionista. No cabe enlazar aquí con la ardua controversia sobre el concepto de generación literaria, pero sí recordar la posición de Wellek sobre el cambio literario, una de las grandes cuestiones a las que, a partir de la modernidad, la historia, la periodización y las teorías generacionales intentaban responder. La de Wellek es una posición nuevamente

sincrética entre la explicación formalista que concibe el cambio como un proceso interno y continuo de “automatización” y “desautomatización” de códigos, y la explicación que pone el acento en cómo las necesidades externas pueden propiciar y orientar ese cambio: “En conjunto, el simple cambio de generaciones o de clases sociales no basta para explicar el cambio literario. Es un complejo proceso que varía de una ocasión a otra; en parte es interno, producido por el agotamiento y el deseo de cambio, pero en parte es también externo, provocado por cambios sociales, intelectuales y todos los demás de orden cultural” (1949: 321).

Termino volviendo una vez más a David Perkins, quien, en representación del escepticismo contemporáneo, cuestionó radicalmente la objetividad y unidad de la categoría de periodo. A partir de su experiencia como historiador de la poesía moderna en inglés, se preguntó cómo están hechas realmente las clasificaciones literarias y llegó a la conclusión de que los periodos son constructos en cuya elaboración intervienen varios factores combinados, aunque para él los más decisivos son los subjetivos. A diferencia de Wellek, para quien el sistema de normas que define un periodo debería ser descubierto y abstraído del proceso histórico mismo, cree que el factor más frecuente al periodizar es la tradición crítica, esto es, las clasificaciones preexistentes, que los historiadores aceptan y siguen con mucho de inercia acrítica. La observación directa de rasgos similares entre autores y textos se usaría en realidad para confirmar aquellos conceptos previos o convenciones ya naturalizadas. Pero esto no anula la base objetiva de rasgos estéticos e ideológicos que debería tener todo periodo, más bien tiene que ver con la distancia entre lo que debe ser y lo que en realidad es, con una mejor o peor práctica de la disciplina histórica, con la capacidad siempre limitada e incluso con la honestidad para reconocerlo así de los historiadores. Más importante me parece la insistencia de Perkins en dos condicionamientos inherentes a toda historia: la elaboración y periodización del pasado están ineludiblemente determinados, en primer lugar, por las cambiantes perspectivas e intereses ideológicos del presente y, en segundo lugar, por la estructura y necesidades narrativas de las historias literarias, esto es, por los requerimientos lógicos y estéticos, por la búsqueda de totalidad y coherencia mediante selecciones, armonizaciones, simetrías y otros artificios formales. También es fundamental su recordatorio de que las clasificaciones periodológicas siempre llevan incorporadas cargas de valor

que a su vez condicionan fuertemente el entendimiento, jerarquización y canon de autores y obras (Perkins, 1992: 61-84). Son objeciones que no pueden obviarse, pero que tampoco pueden llevar a abandonar la periodización, recurso insustituible para entender y hacer inteligible el devenir literario, sino a utilizarla reflexiva y justificadamente, clarificando qué clasificaciones son más o menos válidas, y a seguir cuestionándola y ajustándola permanentemente. Sirvan estas reflexiones o meras advertencias para volver a considerar los orígenes, la fundamentación, el alcance, las limitaciones, los condicionamientos, los prejuicios de valor que acarrea y, pese a todo, la conveniencia de seguir usando aún hoy el concepto de “postmodernismo” propuesto por Federico de Onís.

## 2. LA INVENCION DEL POSTMODERNISMO POR FEDERICO DE ONÍS

En 1916 el filólogo e historiador de la literatura Federico de Onís (1885-1966), formado junto a Unamuno, Menéndez Pidal y Ortega y Gasset, dejó su cátedra en la Universidad de Salamanca y se trasladó a Columbia University, donde fundó los estudios hispánicos y desarrolló su carrera docente e investigadora. Su temprana preocupación patriótica por la decadencia española, que le había llevado a buscar soluciones conciliatorias entre la tradición y la modernidad, entre la identidad supuestamente esencial de España y la europeización, tomó desde su llegada a Nueva York, en plena Primera Guerra Mundial, una nueva orientación. A su nacionalismo liberal español sumó el *hispanoamericanismo*, la esforzada creencia en el (r)establecimiento de una comunidad de base cultural, pero de proyecciones políticas, entre los países de Hispanoamérica y entre estos y la antigua metrópoli que sirviera como medio de regeneración de esta última y como carta de presentación de todos ellos ante el mundo surgido de la gran catástrofe y dominado ya por los Estados Unidos. Paralelamente Onís fue pasando del estudio del Renacimiento en España al del modernismo en ambas orillas del idioma. Concibió el Renacimiento y el modernismo como épocas análogas en las que la cultura hispánica se abrió a las corrientes ideológicas y estéticas más avanzadas de su tiempo, imprimiéndoles un carácter propio y original. Hacia 1918 empezó a preparar una ambiciosa antología de carácter transatlántico, histórico y

crítico que fue creciendo con los años hasta acabar abarcando medio siglo y 153 poetas: *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932* (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934)<sup>3</sup>.

El hispanoamericanismo, entendido por Onís como “unidad y variedad” cultural de los países de habla española, es el presupuesto ideológico de la antología (“Es antología de la RAZA, aunque él la llame modestamente de la poesía”, le escribía irónicamente Pedro Salinas a Jorge Guillén en 1931, Salinas y Guillén, 1992: 124). Su base es la concepción, forjada por los propios modernistas, del modernismo como momento fundacional que supuso para Hispanoamérica la tan ansiada “independencia literaria”, para España un nuevo “renacimiento”, y para una y otra, como Onís subrayó, un cambio en las relaciones, el comienzo de un diálogo en pie de igualdad, de una tradición literaria moderna compartida, la consecución de una poesía no menor en calidad a la de los llamados Siglos de Oro, con la que la literatura en español volvió a ser “un factor en la creación de la literatura universal del presente y del porvenir” (Onís, 1934: XXIII-XXIV). Junto a esto, Onís avanzó la idea de que el modernismo no solo fue un movimiento renovador, sino la expresión literaria y cultural hispánica que caracterizó toda una época:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (Onís, 1934: XV).

Desde un punto de vista actual podemos apreciar el alcance de esta propuesta. Si bien Onís identificó el modernismo con la época que hoy llamamos preferentemente “fin de siglo”, incluso con la “crisis” finisecular del ideal

---

<sup>3</sup> Para un examen más detenido de la biografía intelectual de Onís y de los principios ideológicos, génesis, construcción y recepción de su antología véase mi estudio introductorio “Federico de Onís y la *Antología* hispánica de la Edad de Plata”, en Onís, 1934: 7-77. Para el lugar de su antología dentro de la tradición de antologías poéticas modernas en español, remito a los distintos estudios reunidos en García Morales, 2007. Aquí me centraré en la periodización que aplicó a la poesía moderna en español y más concretamente en sus conceptos de post- y ultramodernismo.

decimonónico de progreso, lo que conecta con las interpretaciones de sus más lúcidos contemporáneos y es ya un gran logro, la falta de distancia histórica le impidió clarificar algo los conceptos y la terminología, y no alcanzó a distinguir del todo el modernismo como una fase dentro del ciclo histórico y artístico de más larga duración al que hoy solemos referirnos como “modernidad”. Esta última noción no acabará de definirse, veremos, hasta más tarde, una vez concluida su siguiente y última fase, la de la vanguardia histórica, desde la perspectiva que otorgó la segunda posguerra mundial y precisamente cuando empieza a extenderse el nuevo concepto de “postmodernidad”.

Dentro del modernismo Onís diferencia varias etapas que establece en el índice (véase reproducido en el Apéndice a este capítulo) y explica en la sintética introducción. Cada una de ellas, con sus correspondientes denominaciones, fechas y representantes, son meditadas tomas de posición ante cuestiones siempre discutidas de periodización y canon. Combinan el criterio cronológico y generacional con el estilístico y temático, y aunque justificadas desde un punto de vista histórico-literario, tienen también una parte de artificio narrativo, como forma de cuadrar y dar coherencia a hechos múltiples e intrincados, y otra parte de criterio político, de compensado reparto entre España y los distintos países hispanoamericanos. Todo ello concurre para que Onís decida empezar su antología en 1882, cuando José Martí publica *Ismaelillo*, y no en 1888, el año de *Azul...* de Rubén Darío. De esta manera matiza el a veces exclusivo protagonismo concedido a este último, atiende a los siempre reivindicados “iniciadores” del modernismo y al creciente reconocimiento de Martí, al tiempo que redondea el medio siglo de su antología. 1882 abre, pues, la “transición del romanticismo al modernismo”, una fase que entiende como “un proceso de transformación y avance autóctono y original en lo esencial, que nació espontáneamente de la propia insatisfacción y necesidad interna de renovación, y se desarrolló coetáneamente con el simbolismo francés y los demás movimientos independientes y semejantes que brotaron en diversos puntos del mundo y se fecundaron mutuamente” (XVI), un avance en el que Hispanoamérica se adelantó a España, aunque no faltasen en esta “intentos en el mismo sentido” (XVI). A continuación sitúa la figura de Darío, al que dedica toda una sección por reconocerlo como el gran “unificador” y “transmisor”, la síntesis, conciencia crítica y centro de gravedad del movimiento, el enlace entre la primera y la

segunda generación modernista, y el puente entre los distintos países hispanoamericanos y entre estos y España. Los dos poemarios darianos *Prosas profanas* (1896) y *Cantos de vida y esperanza* (1905) marcan el “triumfo” del “modernismo propiamente dicho”, un “movimiento revolucionario”, “breve en su desarrollo, pero enormemente fecundo”, que cambia “el contenido, la forma y la dirección de nuestra literatura” (XVII), que “no solo removió profunda y radicalmente el suelo literario, sino que echó gérmenes de muchas posibilidades futuras” (XVIII).

A partir de aquí Onís afronta cuestiones si no más complejas, menos esclarecidas o consensuadas sobre las continuidades y rupturas, interpenetraciones y solapamientos entre el modernismo y la vanguardia, y con ello hace su contribución historiográfica posiblemente más arriesgada, original e importante. Por lo pronto advierte que son “los poetas modernistas mismos” (Darío, Valle-Inclán, los Machado, Ramón Pérez de Ayala, Lugones, Herrera y Reissig, Nervo, Tablada, González Martínez, etc.) quienes “más tarde o más temprano llegan por proceso natural a la necesidad de rectificar o superar su obra anterior” (XVIII). Pero destaca —según una opinión entonces casi unánime en España y más minoritaria en Hispanoamérica, pero extendida en México, Cuba, Colombia o Perú—, a Juan Ramón Jiménez, cuya precocidad lo había hecho participar en la fundación del modernismo y cuya sostenida evolución personal lo había convertido en uno de los grandes maestros de la nueva poesía de los años veinte, como “aquel en quien el modernismo, llevado a su máxima rectificación y depuración, se enlaza con la poesía de las generaciones posteriores” (XVIII). De ahí que decida dedicarle, como a Darío, una sección exenta. En cuanto a las múltiples y contradictorias tendencias poéticas posteriores a la “lucha y triunfo”, para usar las metáforas heroicas de los propios modernistas, las agrupa en dos grandes direcciones, “según signifiquen un intento de reaccionar contra el modernismo, refrenando sus excesos (postmodernismo), o de superarlo, llevando más lejos aún su afán de innovación y de libertad (ultramodernismo)” (XVIII). Aunque en principio ambas orientaciones —la más conservadora y la más innovadora— las presenta como surgidas simultáneamente del modernismo hegemónico, fundamentalmente dariano, enseguida las diferencia cronológicamente, según predomine una u otra antes y después de la Primera Guerra Mundial, para afirmar finalmente que el “ultramodernismo” acaba desembocando en

una poesía distinta, perteneciente a una época nueva, a la que denomina no vanguardia sino “ultraísmo”.

Entre los recursos más frecuentes para la periodización están los prefijos *pre-* y *post-*, que indican una relación cronológica de anterioridad y posterioridad, pero también suelen implicar una carga valorativa respecto a un periodo considerado central o paradigmático, en este caso el modernismo. Onís acudió a la locución “transición entre romanticismo y modernismo” y evitó el término “premodernismo”, que más tarde, a partir de los años cincuenta del siglo xx, también se extendería (y discutiría) en la historia literaria española. Sin embargo, sí le interesó acuñar y conceptualizar el vocablo “postmodernismo”, para lo que seguramente se sirvió del “postromanticismo” como modelo no solamente léxico sino en gran medida semántico, por lo que este tuvo de depuración de la retórica y el subjetivismo romántico y de tendencia hacia lo irónico y prosaico. La fase postmodernista la enmarca entre 1905 y 1914, y vuelve a caracterizarla como “una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó” (XVIII). Entiende que bastantes de “los grandes poetas individuales” del modernismo evolucionan en este sentido, pero que los nuevos y más característicos del postmodernismo son esencialmente continuistas, pues dependen de la “imponente” generación anterior, no se atreven a abandonar los valores adquiridos por esta, no buscan la originalidad, sino que se refugian “en el goce del bien logrado, en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo” (XVIII). Señala su abundancia (dentro de la antología corresponden al postmodernismo 69 poetas, un 45% del total) y establece una valoración que, como veremos, debe mucho a la que de ellos hicieron los vanguardistas y que seguirá condicionando la historia crítica de la poesía en español: en contraste con los “grandes poetas” del modernismo, a los postmodernistas los califica en general de “poetas menores” por su actitud y significación, si bien reconoce que entre ellos los hay de “insustituible valor individual” y que introducen “una variedad de tendencias y una riqueza de modos de sensibilidad que en vano buscaríamos en la poesía más fuerte del modernismo” (XVIII-XIX). Tendencias y modos que clasifica de la siguiente