

## Los límites del texto estético literario

*Beatriz Penas Ibáñez*  
*Colegio Universitario de La Rioja*

Ni el lector, ni el escritor de un texto literario se encuentran en plena libertad de acción cuando han de enfrentarse a la doble tarea, codificadora y decodificadora, de la lectura y la escritura de una obra literaria, que por otra parte es abierta.

En primer lugar, la expresión literaria, para serlo, ha de ceñirse a los límites de su propia literariedad, que tampoco es independiente, sino que se vincula a su vez a diferentes ámbitos o contextos:

a. al ámbito del desarrollo de una tradición literaria y cultural de la que se nutre y también, en parte, se desvía para innovar.

b. a un ámbito lingüístico que le ofrece su primera articulación para crear un sistema secundario de comunicación.

c. al ámbito que el propio texto desarrolla en su calidad de sistema semiótico sujeto al cambio y la autotransformación que se producen a partir del desarrollo interno potenciado desde sus mismas reglas y capacidades. De ahí, y a modo de ejemplo, que podamos observar el progreso cíclico de los textos de un mismo autor, que responde a la necesidad estética y expresiva de superar los lindes que han marcado no sólo los textos ajenos sino también los suyos propios.

Es decir, podemos entender que la comunicación literaria se establece desde la lectura y la escritura como un diálogo con el exterior y el interior, con otros textos de la tradición cultural y con los textos propios.

Establece un diálogo con los espacios literarios del pasado, el presente y el futuro por vía de la tradición cultural a la que no es ajeno el poeta maldito ni el marginal.

El texto que participa de esta cualidad, que llamamos literariedad discursiva, puede poner en contacto esos espacios y tiempos porque es un mecanismo que describimos como una estructura compleja de asociaciones semióticas, capaz de generar a su vez otras múltiples asociaciones. Estas relaciones se desarrollan, según Jakobson, por doble vía: la vía metafórica, que establece relaciones de asociación por semejanza icónica y la vía metonímica, que sirve de cauce a las relaciones de asociación de elementos contiguos.

La literatura es un lenguaje secundario que utiliza el lenguaje primario de una lengua natural para quebrar los límites mencionados: la tradición, el ámbito lin-

güístico primario, y para quebrar el texto.

La finalidad de estas rupturas es volver a hacer nuevo un instrumento de comunicación que medie entre el autor y el lector, es decir, para quebrar un último límite, que es la individualidad del artista frente al universo que le acoge.

Por eso:

La transmisión del significado de la obra literaria encuentra problemas y límites que forman parte de la esencia de la comunicación artística. El código del autor y el código del lector han de ser confrontados tanto en el acto de creación como en el de lectura, que son los momentos en que se establece la relación comunicativa. Dice I. Lotman:

Para que un acto de comunicación tenga lugar es preciso que el código del autor y el código del lector formen conjuntos intersectados de elementos estructurales, por ejemplo, que el lector comprenda la lengua natural en la que está escrito el texto. Las partes del código que no se entrecruzan constituyen la zona que se deforma, se somete al mestizaje o se reestructura de cualquier otro modo al pasar del escritor al lector (Lotman 1978: 39).

De la cita se puede extraer una doble conclusión, en el acto comunicativo se co- tejan los sistemas de signos de las dos partes, el emisor y el receptor; en el acto comunicativo puede darse el equilibrio entre ambos sistemas, pero puede darse un intento de imposición de un código sobre el otro. Un autor puede imponerle un nuevo código al receptor, es el caso de los innovadores, los artistas que crean un nuevo lenguaje literario y quieren que se les entienda.

En cualquiera de los dos casos el autor, convencional o renovador, nunca puede controlar totalmente el modo en que su texto ha de ser entendido. El texto es una propuesta, una obra abierta a la interpretación del lector.

Esta poética de la apertura tiene en cuenta el carácter plurívoco del arte, su ambigüedad y polisemia. Los sentidos de la obra literaria no pueden ser rígidamente definidos de forma unívoca, hay una pluralidad de significados que conviven en un mismo significante. Esta plurificación inherente a la obra literaria la diferencia de otros lenguajes monosémicos, que aspiran a un alto grado de cientificidad y basan ésta en la univocidad de la interpretación, y la diferencia, también, del uso cotidiano de la lengua.

Pero apertura no significa anarquía interpretativa. Umberto Eco sostiene que la obra abierta, por el hecho de ser ambigua, no es caótica ni aleatoria. La obra literaria es precisamente eso, una obra. Su perfil estructural es la directriz que delimita los márgenes de apertura posible. Dice Eco:

Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto 'aperto' a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera (Eco 1967: 49).

El caso extremo de obra abierta, según el ejemplo de Eco, es la obra de Mallarmé y Verlaine, fundamento de la estética simbolista. La estética simbolista está en la base de la forma de ser del arte literario moderno que lleva implícita la desvalorización de la DIMENSION DENOTATIVA del discurso lingüístico-literario en beneficio de la dimensión CONNOTATIVA y sus virtualidades asociativas.

Esta desvalorización del nivel de la información-denotación va explícitamente acompañada por un estilo que desvaloriza la dimensión sintáctico-gramatical del texto; la sintaxis se hace más flexible y da fluidez a la corriente de conciencia del lector. El escritor propicia con su elección de estilo una mayor apertura o riqueza semiótica, menor precisión de los límites y la irrevocabilidad del discurso y una mayor dificultad a la hora de dejar ver su ideología, que queda disimulada bajo las nuevas soluciones técnico-literarias del primer plano.

El estilo del autor literario es fruto de una estrategia discursiva que utiliza la configuración del personaje, los procedimientos connotativos, la expresión de la subjetividad y la simbolización para construir un tipo de discurso no-imperativo. Se elimina así la fuerza coercitiva de textos no literarios como el jurídico o el político.

En términos semióticos los textos literarios de un autor forman un conjunto significativo que incluye todo el material que el autor utiliza para manifestarse, es decir, todo el material que le es útil como signo. No sólo las palabras del texto son significantes para la comunicación artística. El estilo significa un signo y la vida o circunstancias sociales que envuelven al autor son un signo. Como dice M. Bakhtin el entorno social determina y limita la estructura de la enunciación:

En efect, l'énontiation est le produit de l'interaction de deux individus socialement organisés et, même s'il n'y a pas un interlocuteur réel, on peut substituer à celui-ci le représentant moyen du groupe social auquel appartient le locuteur [...] La situation sociale la plus immédiate et le milieu social plus large déterminent entièrement, et cela de l'intérieur par ainsi dir, la structure de l'énontiation (Bakhtin 1977: 123-124).

Es más, el autor organiza el material significativo según una estrategia dirigida al receptor del discurso literario. El lector es el término insustituible del proceso comunicativo y está implícito en la selección de estrategias discursivas. El fin de la obra es ser eficazmente comprendida. Dice Wolfgang Iser acerca de esto:

The strategies organize both the material of the text and the conditions under which that material is to be communicated. They cannot therefore be equated exclusively with 'representation' or with 'effect', but 'in fact' come into operation at a point before these terms are or can be relevant. They encompass the inmanent structure of the text and the acts of comprehension thereby triggered off in the reader (Iser 1980: 86).

De estas premisas se desprende la necesidad de realizar una lectura crítica que incluya todos los niveles, incluido el ideológico, que conforman una obra. La obra es una entidad estética y verbal cuya lectura comprende los siguientes pasos:

- 1) LA BUSQUEDA DE UN SENTIDO que parece oculto o disimulado.
- 2) UNA FORMA DE ABORDAR la lectura, una estrategia que compense la ocultación de sentido.
- 3) El auxilio de un APARATO CONCEPTUAL formado por un caudal de conocimientos correlativos al caudal que presidió la construcción del texto. Este saber capacita la operación de descodificación.
- 4) LA DETERMINACION DE PRIORIDADES o preferencias de lectura. Esta selección ha de ser cuidadosa para no obscurecer el carácter orgánico del texto que

es un todo global y coherente.

Bellemin-Noël resume estos cuatro puntos en la siguiente definición de lectura:

Operation par laquelle on fait surgir un sens dans un texte, au cours d'un certain type d'approche, à l'aide d'un certain nombre de concepts, en fonction du choix d'un certain niveau auquel le texte doit être parcouru (impensé idéologique, insu socioculturel, inconscient psychanalytique, structuration implicite de l'imaginaire, résonances rhétoriques, etc.) (Bellemin-Noël 1972: 16).

El sentido que surge de una lectura crítica no ha de ignorar las diferentes venas semánticas de la obra, que es plurisignificativa y en muchos casos ambigua o paradójica. Es decir, el discurso crítico es “indecidible”, como dice Prado-Coelho:

El metadiscurso es indecible. La única valoración que de él se puede hacer es a partir de su coherencia interna. Por eso mismo -y este punto es fundamental en crítica literaria, porque desplaza toda la cuestión del campo de la verdad fluctuante- podemos admitir varios metadiscursos diferentes compatibles con el mismo discurso objeto. Ninguno será verdadero, mucho menos definitivo, pero cada uno podrá valorarse por la coherencia resultante de la conjunción entre el metadiscurso y el discurso objetivo (Prado-Coelho 1970: 95).

No se puede decidir qué discurso crítico fruto de la lectura de otro discurso es más verdadero. Sí se puede juzgar la coherencia entre el metadiscurso y el discurso original. Esta es una de las consecuencias de concebir la obra como una estructura abierta. Hay otros factores conceptuales que apoyan la inverificabilidad del texto crítico: uno de ellos es la mayor o menor accesibilidad al texto profundo y la necesidad de un método crítico adecuado.

La lectura crítica busca, por naturaleza, alcanzar sentidos que trascienden la aprehensión sintagmática de las microunidades semánticas del texto literario, intentando resolver una dialéctica superficie /profundidad y acceder a la esfera de una intimidad (Reis 1987: 187).

Esta afirmación de Carlos Reis es importante porque propone una lectura que ha de buscar y hallar aspectos profundos del texto de un autor. Se trata de aspectos profundos que encuentran apoyo en la superficie micro-estructural de la obra pero que no se limitan a ésta. La lectura profunda de una obra trasciende las microunidades de superficie y se resuelve en el conjunto global o macroestructural del texto, desde donde se accede a la esfera última de la intimidad y la individualidad artística del autor.

Hemos encontrado apoyo a esta idea en la obra de R. Cohen, quien afirma que la crítica literaria se ha de preocupar por lo siguiente:

Unfold theoretical statements in order to connect literary texts to basic human acts, to the sources of language and of our humanness. These connections and these statements are, in our time, found to be unstated in literary texts, because for us the concealed, the unstated, the suppressed constitute the precious depths of individual privacy (Cohen 1982:390).

La necesidad básica del lector crítico es delimitar en qué consiste aquello que está buscando. En qué consiste esta extracción de sentidos subyacentes y a qué ha de aplicarse, éste era el primer paso propuesto por Bellemin-Noël en su definición de lectura. LA BUSQUEDA DE UN SENTIDO.

La estrategia descodificadora que utilizaremos está necesariamente condicionada por lo que pensamos que pueda ser el sentido codificado en la obra a analizar. La obra de Hemingway forma un sistema de signos de mediación entre su autor y el lector. La obra es un sistema ideológico, punto de unión de elementos metaliterarios y literarios que el autor codifica porque son parte de su competencia artística, que incluye tanto los elementos metaliterarios, que forman parte de sus propias teorías sobre el lenguaje, la creación literaria y la verdad de la representación literaria, como los elementos literarios que en la práctica ayudan a fabricar el texto.

Se trata de observar la interacción dialéctica entre los sentidos ideológicos del texto y las estrategias discursivas del autor, interacción que permite su comunicación al lector.

Hay que tener en cuenta la voluntad comunicativa del novelista, hay que tener en cuenta los condicionantes sociales, biológicos, psíquicos de su ideología, que van a ser parte de su discurso y de su lenguaje.

Se entiende por ideología el universo de sentidos proyectado sobre los discursos artísticos y en particular sobre el discurso literario. Esta proyección se hace por doble vía: consciente en el caso del autor, que quiere decir algo acerca de lo que le preocupa; y otra vía, inconsciente, que es la de la ideología proyectada por el medio lingüístico. Este es el punto de vista de Ferruccio Rossi-Landi cuando destaca la relación entre el sujeto del discurso y su entorno histórico-social, dice:

L'operazione tipicamente sociale di tenere un discorso è svolta da un individuo o da un gruppo, i quali sono quell'individuo e quel gruppo. Un discorso si serve del linguaggio nella forma concreta di questa o di questa lingua, cioè di una struttura sempre storicamente assai determinata, sociale per definizione e dunque sempre ideologizzata come prodotto e ideologizzante come strumento (Rossi-Landi 1976: 493-494).

Es un concepto que también encontramos en la obra de Bakhtin. Dice:

le mot est le phénomène idéologique par excellence (Bakhtin 1977: 13).

La consecuencia de este concepto de la obra literaria como sistema ideológico es la necesidad crítica de observar la interacción dialéctica entre sentidos (ideológicos) y estrategias discursivas. Nuestra pregunta va a ser: ¿Cómo representa el autor en el discurso de sus ideas, el sentido ideológico contenido en la obra?; y las siguientes cuestiones son: ¿se puede tener acceso a la ideología del autor? ¿Es la ideología del autor algo que se pueda someter a estudio científico? ¿Existe la ideología?, ¿Cómo se destila la ideología en la obra literaria?

Karl Mannheim ha escrito una obra fundamental para el estudio científico de la ideología y sus estrategias de representación: *Essays on the Sociology of Knowledge* (1952), que incluye el importante texto: "On the Interpretation of Weltanschauung" publicado por primera vez en 1923, en el que se plantea que:

The totality we call the spirit, Weltanschauung, of an epoch, can be distilled from the various 'objectifications' of that epoch -and it can give a theoretical account of it (Mannheim 1968: 73).

Sin embargo, es Rossi-Landi quien propone una definición más exacta de la ideología como "visión del mundo de carácter sistemático" (Rossi Landi 1980: 50), este carácter de sistema la diferencia de la visión del mundo que es un concepto más global y difuso aunque útil porque prepara y explica la manifestación de sistemas ideológicos precisos.

La ideología representada artística o literariamente se inserta en un milieu socio-cultural, tiene lugar en períodos literarios. Las ideologías no se contienen en los límites de un período, pueden ser heredadas y permear a lo largo de diversos períodos.

La representación artística literaria es la que presta funcionalidad pragmática a la ideología, permite su comunicación. La ideología es información que la obra literaria comunica a través del discurso estético codificador de esa información. Esa es la raíz de la pertinencia de la semiótica como teoría de la comunicación literaria entre autor y lector.

La segunda necesidad que se le presenta al lector crítico después de haber localizado el ámbito de sentidos de la obra, que es una cosmovisión, es la de acometer la lectura o análisis crítico de forma estratégica para compensar la ocultación de sentido que el autor introduce en la obra.

Conviene para ello conocer los límites de la dinámica del texto en sus varios niveles: la dinámica cognitiva del discurso literario, su dinámica informativa y su dinámica estética. Conocer como está codificado un texto pone al lector en la situación adecuada para descodificarlo.

#### *Dinámica cognitiva del discurso literario*

El sentido de la obra literaria de un autor es la ideología o cosmovisión de ese autor. El escritor en primer lugar aprende y se elabora un corpus de conocimiento global que forma su universo interior, en segundo lugar exterioriza en la obra este universo complejo.

La obra recoge toda esa densidad de significados en profundidad, aunque no necesariamente en la superficie. La obra ayuda al autor a reconocer su propio universo de conocimientos inconscientes, es un instrumento cognitivo para el autor y para el lector en tanto que los coloca en situación de poder reconocer también el funcionamiento del lenguaje, que va ligado íntimamente a esta actividad ideológica cognoscitiva.

La obra disemina ese conocimiento dentro de una dinámica informativa.

#### *Dinámica informativa del discurso literario*

La cantidad de información revelada por los textos literarios depende de su nivel de entropía. Dice Umberto Eco que en épocas propensas a la ruptura y a la innovación estéticas los textos dan forma a mensajes imprevisibles, con elevado índice de información y de sorpresa y menor probabilidad.

Hay otras épocas más estables, con un lenguaje ideológico constante y redundante en las que la innovación artística se limita al nivel de los procedimientos o

soluciones técnico-discursivas. El caso de Ernest Hemingway es valioso como ejemplo, pues pasa por ambas fases.

En su primera etapa, que se ha considerado la más honesta desde el punto de vista de la creación artística, Hemingway comparte ideología redundante con todo un grupo literario de americanos que se reúnen en París en la década de los veinte y que se ha dado en llamar “generación perdida”. Su novedad literaria se da en lo que respecta a la técnica narrativa que le distingue de sus compañeros. En su segunda etapa Hemingway deja su primer estilo por otro menos “stacatto” y hay un cambio en su ideología, en su visión sistemática del mundo. Es decir, el contenido ideológico del segundo Hemingway es menos redundante; su expresión literaria en el discurso ha de ser más clara, más redundante, más explicativa, para equilibrar la innovación en el terreno de las ideas.

Este cambio de estilo obedece a una necesidad interna de la obra. La obra literaria conjuga información semántica e información estética equilibradamente.

Redundancia e innovación son dos mecanismos opuestos que I. Lotman describe así:

Uno tiende a subordinar todos los elementos del texto al sistema, convertirlos en una gramática automatizada, sin la cual el acto de comunicación es imposible; el otro, a destruir esta automatización y hacer de la propia estructura la portadora de la información (Lotman 1978: 97-98).

Estos mecanismos operan continuamente a lo largo del proceso de creación en todos los ámbitos de localización de la información dentro del discurso.

Los sentidos del discurso se localizan en diferentes ámbitos: el semántico y el estético-formal. La base micro-estructural soporta verbalmente la expresión de los sentidos literarios patentes en este ámbito de la obra.

La base macro-estructural soporta aquellos sentidos evocados por los siguientes componentes de la obra: los recursos técnico-estilísticos (figuras retóricas, procedimientos imagéticos, connotaciones), los componentes temáticos, las aserciones ideológicas y las referencias míticas o simbólicas.

If we were to be precise, we would have to say that it is once again the entire structure which functions as the signification of a work of art, the informational signification included.

The subject of a work simply plays the role of an axis of crystallization with respect to that signification which, otherwise, would remain vague (Mukarovsky 1976: 6-7).

### *Dinámica estética de la representación literaria*

La función cognitiva de la literatura hace de la obra literaria un objeto estético que faculta el conocimiento. La dimensión pragmática de la función cognitiva es la de documentar para ampliar el campo cognitivo del destinatario, para mejorarlo; es ésta una dimensión ética que no debe soslayarse.

Dice Vodicka (escuela de Praga):

But a work, which affects readers in its specific shape, can have an influence, as well, on their mental life [...] In addition to its literary effect, we can trace the effect

of a work in the extraliterary sphere, particularly when the exposition of some problem in verbal art contributes to its solution in real life. It is commonly known that the specifically aesthetic qualities of a poetic work have the potentiality of acting so powerfully on the excitability of readers that the means by which relations to reality are caught or suggested can produce an influence on their behaviour (Wodicka 1976: 207-208).

El relato literario, a diferencia del relato de la prensa o el discurso historiográfico, hace o puede hacer difuso y complejo su significado, pero no por eso menos eficaz. Los factores estético-literarios hacen del objeto literario una forma de comunicación estética autónoma aunque no alienada del medio en que se desarrolla.

La autonomía del arte ha sido postulada por Mukarovsky al lado de su capacidad informativa:

The work of art, then, has a two-fold semiotic function, autonomous and informational, the latter being reserved especially for the representational arts. Hence, the dialectical antinomy between the autonomous and informational functions of sign can be seen operating to greater or lesser effect in the evolution of these arts (Mukarovsky 1976: 7).

Mukarovsky utiliza los términos foregrounding / backgrounding para expresar la relación entre la función estética y la informativa. En la obra literaria la función estética está en primer plano (foreground) y la informativa en segundo plano (background). En esferas no artísticas como la historiografía o el discurso científico, la función informativa está en el primero y la estética en el segundo<sup>1</sup>.

La transparencia de los significados de una obra se alcanza a través del análisis del proceso de representación, ya que la obra es fruto de un proceso de transformación estética que se aplica al código ideológico. El análisis de una obra ha de hacer transparente ese proceso para así superar los riesgos de una concepción del discurso de tendencia formalista. Mukarovsky lo expresa así:

Lacking a semiotic orientation, the theorist of art will always be inclined to regard the work of art as a purely formal structure [...] Only the semiotic point of view allows theorists to recognize the autonomous existence and essential dynamism of artistic structure and to understand evolution of art as an inmanet process but one in constant dialectical relationship with the evolution of other domains of culture (Mukarovsky 1976: 8).

Las teorías de Mukarovsky y Jakobson suponen que los límites del texto no son sustantivos, con lo cual el mismo texto deja de ser un objeto estático de estudio logocéntrico. Más bien, para Jakobson y Mukarovsky, el texto es una entidad dinámica sujeta al ir y venir de los dos planos -foreground y background-, un sistema discursivo de gran dinamismo semiótico, sensible a los cambios que se introducen en el contexto de la comunicación literaria. Estos cambios en el sistema representacional reflejan cambios de ideología ya que la obra es la representación de un sistema ideológico.

El punto de enlace entre el sistema ideológico y el sistema de representación literaria es (según Julia Kristeva) el ideologema.

El ideologema como signo translingüístico ha sido estudiado por esta semioti-

cista que se inspira en las propuestas de P. N. Medvedev, discípulo de Bakhtin, para decir que la literatura es una práctica translingüística, que tiene una base lingüística que es sólo su primera articulación pues tiene otras dimensiones estéticas que hacen de la literatura una práctica discursiva estética y translingüística. La unidad mínima de un sistema translingüístico es el ideograma. Su definición es:

La fonction qui relie les pratiques translinguistiques d'une société en condensant le mode dominant de pensée (Kristeva 1969: 60)

Hay que resaltar en la definición kristeviana:

- 1) La valorización de la sociedad como espacio de prácticas discursivas.
- 2) La capacidad de reducción y concentración sintética de la ideología o "mode dominant de pensée".
- 3) La idea de que condensar es reducir y transformar. El ideograma funciona transformando la ideología en materia estética.

The ideogramme, in entering the artistic work, enters into a chemical, not mechanical, relationship with the features of artistic ideology. Its ethical, philosophical responsibility is absorbed by the totality of the author's artistic responsibility for the whole of his artistic statement (Bakhtin 1978: 22).

4) La reformulación kristeviana del concepto de ideograma, postulándolo como función, también subraya el dinamismo del signo ideológico.

El ideograma es un factor de activación de la productividad discursiva de la sociedad que involucra su ideología. Como resultado de esta productividad destaca el fenómeno de la intertextualidad que se produce entre los distintos textos de una sociedad y una cultura.

El ideograma es un función que se aplica sobre prácticas sociales translingüísticas y hace posible la intertextualidad entre códigos literarios y paraliterarios. Es decir, no es privilegio del ámbito verbal (oral o escrito) del lenguaje.

Con ello, y para finalizar, volvemos al principio: los límites del texto literario no han de buscarse en las reglas del sistema lingüístico de su primera articulación, sino en las reglas de transformación estética que generan cada texto literario y que sirven, no sólo para su descripción sustantiva adecuada, sino, además, para explicar su génesis como transformación ideogramática desde la estructura microestructural a la estructura macroestructural o ideológica profunda. En esta capacidad estriba su carácter literario.

## NOTAS

1.-Mukarovsky dice textualmente:

The function of poetic language consists in the maximum of foregrounding of the utterance [...] foregrounding means the violation of the scheme [...] it is always subordinate to communication: its purpose is to attract the reader's (listener's) attention more closely to the subject matter expressed by the foregrounded means of expression [...] In poetic language foregrounding achieves maximum intensity to the extent of pushing communication into the background as the

objective of expression and of being used for its own sake; it is not used in the services of communication, but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself (recogido en Garvin 1964:19).

#### BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, R. *et al.* 1972 *Estetica e Teoria dell'informazione*, Milán, Bompiani.
- BAKHTIN, M. 1977 *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, París, Minuit.
- BELLEMIN-NOEL, J. 1972 *Le texte et, l'avant-texte*, París, Larousse.
- COHEN, R. 1982 "The Statements Literary Texts do not Make", *New Literary History*, XIII, 3.
- ECO, U. 1967 *Opera aperta*, Milán, Bompiani.
- ECO, U. 1978 *Trattato di semiotica generale*, 6ª ed. Milán, Bompiani.
- GARVIN, P. L. 1964 *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington D. C., Georgetown U. P.
- ISER, W. 1980 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore-London, The John Hopkins U. P.
- KRISTEVA, J. 1969 *Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.
- KRISTEVA, J. 1974 *La révolution de langage poétique*, París, Seuil.
- LOTMAN, I. 1978 *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MANNHEIM, K. 1968 *Essays on the Sociology of Knowledge*, 4ª ed., London, Routledge & Kegan Paul.
- MANNHEIM, K. 1976 *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*, London, Routledge & Kegan Paul.
- MATEJKA & TITUNIK eds. 1976 *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge (Mass.) & London, M. I. T. Press.
- MEDVEDEV & BAKHTIN 1978 *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore & London, The John Hopkins Univ. Press.
- MUKAROVSKY, J. 1976 "Art as Semiotic Fact", en Matejka & Titunik eds. 1976.
- PONZIO, A. ed. 1976 *La Semiotica en Italia*, Bari, Dedalo Libri.
- PRADO-COELHO, E. 1970 *Los universos de la crítica*, Lisboa, Edições 70.
- REIS, C. 1987 *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus.
- ROSSI-LANDI, F. 1980 *Ideología*, Barcelona, Labor.
- VAN DIJK, T. A. 1980 "Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso", *Semiosis*, 5, Xalapa.
- VERON, E. 1978 "Semiosis de l'idéologie et du pouvoir", *Communications*, 28, París.
- VODICKA, F. 1976 "Response to Verbal Art", en Matejka & Titunik eds. 1976.