



Hipertexto 19
Invierno 2014
pp. 115-131

**Teoría literaria y teoría de la escritura.
Sobre el tránsito del concepto de
escritura al postestructuralismo**

Antonio Aguilar Giménez
Universidad de Valencia

Hipertexto

Tradicionalmente se ha aceptado que aquello que caracteriza a la crítica literaria estructuralista es el hecho de llevar a cabo una transformación de la forma en contenido. Un ejemplo es el comentario de Tzvetan Todorov a las *Mil y una noches*, donde concluye que lo verdaderamente narrado en este relato es el mismo acto de narrar, lo cual se lleva a cabo por medio de una combinatoria en la que la narración equivale a la vida; y el silencio, o la ausencia de narración, a la muerte. Todorov acababa de traducir a los formalistas del círculo de Moscú, Boris Eichenbaun, Víctor Slovski, Boris Tomasjevski, Juri Tinianov. Este acontecimiento contribuyó en gran medida a la asimilación y equiparación de forma con estructura, y también a la síntesis demasiado rápida del formalismo y el estructuralismo. De este modo Hawkes puede afirmar que aunque los métodos eran diferentes los fines de ambas escuelas eran los mismos. Y Jameson (1975) puede contribuir irónicamente al debate planteando la relación entre formalismo y estructuralismo, en clave de parodia de Bloom, como una escena familiar entre tío y sobrino.

Para Culler (1997:15) la teoría literaria después de los 60 no es un conjunto de métodos para el estudio literario. La teoría, dice, es interdisciplinaria; analítica y especulativa; es una crítica del sentido común; además, es reflexiva, puesto que se fundamenta en pensar sobre cómo se piensa. El conocimiento de la teoría nunca es abordable del todo, porque su esencia es cuestionarse. Como dice Levin:

La falta de preocupación de los críticos interdisciplinarios por la verificación empírica de las teorías que toman prestadas está estrechamente relacionada con su falta de interés en la evaluación de estas teorías por las disciplinas implicadas (lo cual se basa en la verificación empírica), y por tanto en su creencia de que son libres para tomar prestada cualquier teoría y hacer cualquier mejora en ella que convenga a sus propósitos. Y puesto que estos propósitos son a menudo políticos, [...] la teoría "apriorizante" está estrechamente conectada con la teoría política, que uso de nuevo en dos sentidos relacionados: la tendencia de estos críticos a tratar toda "teorización" como una actividad política, y su tendencia a tomar prestado teorías que son ellas mismas "políticas" en tanto que están dirigidas a la transformación de la sociedad. Esta es una de las razones por las que la interdisciplinaria se ve ahora como un proyecto radical. (23)

Las palabras de Levin, lejos de ser un elogio a esta crítica radical, rechazan el apriorismo de este tipo de crítica que utiliza principios tomados de otras materias y que sólo busca las evidencias en el texto que prueben que la teoría funciona. En este sentido Todorov también hablaba de dos tipos de crítica; señalaba dos actitudes en el estudio de la literatura: una veía en la obra literaria su fin último; la otra, la consideraba como la manifestación de otra cosa. La primera, la que más se acerca a lo que él defiende, concibe la literatura como un discurso que es necesario conocer por sí mismo. La obra literaria es una construcción verbal de la representación de una realidad. Este tipo de crítica no busca las causas, sino las razones que justifican el fenómeno literario. Para Todorov, sin embargo este tipo de planteamiento teórico no es más que una tarea imposible. Toda obra es su mejor descripción: “Al leer, se traza una escritura pasiva; se añade y suprime en el texto leído aquello que se quiere o que no se quiere encontrar; la lectura no es inmanente, desde el momento que hay un lector” (100).

La crítica cobra un papel más que activo en el proceso de lectura, se puede afirmar que es una reescritura del texto. La crítica es otra parte del proceso de lectura, todo crítico es un lector rescribiendo la obra. Frente a este tipo de planteamiento estaría, según Todorov, aquél cuyo cometido acaba siendo reducido a un trabajo de desciframiento y traducción tautológica. Algo ha cambiado en el estatuto de la crítica. Se entiende así la preocupación que manifiesta Hernadi. Según comenta Barthes (1978: 21), los estructuralistas franceses y sus seguidores en Estados Unidos, parecen actuar mediante estrategias que elevan la crítica al mismo estatus que la escritura creativa, defendiendo una teoría que se convierte en personal, ficcional, y casi completamente arbitraria, proclamando la mala comprensión, la mala lectura como virtudes positivas.

1. Teoría de la escritura

Para Dosse es en 1970 cuando el término semiótica suplanta al de semiología o al de estructuralismo. Es también a principios de los 70 cuando Lacan se disocia de la lingüística estructural. Nace *Poétique* en 1971 (por oposición a *Change*, donde se encontraban Poulet, Jean-Pierre Richard, Rousset, Marcel Raymond, Albert Béguin). El paso al paradigma lingüístico, en el terreno de la teoría literaria, contribuye a abandonar los modelos genéticos basados en la historia de la literatura y la crítica biográfica. La obra literaria es un conjunto de signos que puede ser estudiado como tal. Por ejemplo, bajo la influencia de Hjelmslev, quien concebía el universo como un componente periférico del lenguaje, Barthes («L'effet de réel», *Littérature et réalité*) reduce los lazos referenciales del texto literario a efectos intra-textuales desprovistos de toda función independiente, subordinados a la estructura narrativa. No sólo es en Europa donde estos cambios están abriéndose camino. Murray Krieger, en el ámbito universitario norteamericano, apuesta por la naturaleza ilusoria de la literatura, hasta el punto de afirmar que la literatura es un auto-mito fundado en la ficción. La literatura puede describirse mejor como una ilusión auto-referencial que como una imitación de la realidad. En ningún aspecto de la obra está el propio conocimiento de su naturaleza ilusoria más evidentemente revelado que en su carácter como metáfora. Según Krieger (Hernadi 184), cada obra es una metáfora en su relación con la realidad: la obra es la metáfora de un mundo incompleto. Aunque al mismo tiempo, las pretensiones de la obra son también metonímicas, porque tienden a la totalización del mundo. En conclusión, la literatura

se reduce a metáfora, no a realidad, a la ilusión en tanto que metáfora. Esto viene a coincidir con uno de los planteamientos críticos que a menudo se reprocha la retórica post-estructuralista, el problema de la referencialidad. La reprobación viene a ser la siguiente: si el lenguaje del texto literario es auto-referencial (Harris, xii), como muchos de los post-estructuralistas afirman, entonces la literatura difícilmente podrá ser un lugar donde explorar los problemas de raza, género o clase.

¿Post-estructuralistas o neoestructuralistas? Manfred Frank propone el término *neoestructuralismo*. Siguiendo las huellas de Hegel y Nietzsche, el neoestructuralismo se concibe como el pensamiento tras el fin de la metafísica. Para Frank el pensamiento post-metafísico se corresponde con el pensamiento posterior al estructuralismo. Insiste en que los diferentes nombres: “postestructuralismo” (término demasiado neutral), “súperestructuralismo”, “neoestructuralismo”, son designaciones insuficientes para este fenómeno. Y he aquí lo interesante de su propuesta, la designación *neoestructuralismo* implica que el fenómeno con el que nos encontramos después de la metafísica es simplemente una renovación del antiguo estructuralismo clásico. El neoestructuralismo radicaliza el estructuralismo etnológico-lingüístico desde una perspectiva filosófica conducida a través de las reconsideraciones nietzscheanas sobre la superación de la metafísica. Por un lado, la propuesta de Frank nos dice que se debe partir del estructuralismo, pero por otro lado, únicamente reconoce una parte muy limitada de él, lo reduce a unos concretos parámetros lingüísticos. Pero al partir del estructuralismo para determinar el neoestructuralismo cae en contradicción cuando sólo considera una parte del movimiento, cuando realmente opone una sinécdoque a una metáfora. En sí, esta contradicción no desmerece la tesis fundamental de Frank, únicamente nos muestra la alegoría topológica que las lecturas críticas sobre el estructuralismo van construyendo a base de monumentalizaciones.

2. Escritura de placer

Strickland puede afirmar, sin riesgo a que nadie piense que no ha comprendido lo que es el estructuralismo, que en el proceso de lectura, tal como se concibe en este periodo, existen siempre ciertas presuposiciones con validez de verdad; que entender no consiste en compartir la interpretación del escritor; y que la evaluación y la interpretación son lo mismo. Algo diferente es asegurar, como Strickland hace, que es necesario conocer la intención del autor para poder leerlo. Este supuesto, que se mantiene en la línea del de Hirsch, tiende a identificar intención con significado, lo cual plantea problemas importantes sobre el papel cognitivo de la literatura. Es posible, igualmente, ver en las palabras de Strickland una referencia implícita a la estética de la recepción. En este sentido, Barthes irá un poco más lejos al afirmar que cada texto es su propio modelo. No hay ni una estructura simple asignada por un sistema literario, ni un significado codificado que el conocimiento de códigos literarios ayude a descifrar. De este modo, la propuesta de S/Z es tan radical como lo es su estructura: el texto está incesantemente atravesado por múltiples códigos que son la fuente de todo significado. Y si el texto tiene una pluralidad de significados es porque no contiene un significado determinado, sino que involucra al lector en el proceso de producirlos. A partir de esta premisa Barthes diferencia entre dos tipos de texto: el *texto legible* (*lisible*) que describe como producto, como resultado, y lo compondrían los textos clásicos y las *lecturas clásicas* de ellos; y el *texto escribible* (*scriptible*), productor de sentidos,

trabajador activo del significado y de la pluralidad. Así pues, interpretar un texto no es darle un sentido, sino apreciar la pluralidad de la que está hecho. La lectura, según se dice en *S/Z*, no consiste en parar las cadenas significantes, ni en fundar una verdad; la lectura se define como trabajo productivo. Bien es cierto, que esto lo afirma Barthes en uno de sus últimos libros, aunque también es verdad que este precursor del análisis estructural del relato no dejó de cuestionar el significado de la crítica desde bien iniciada su carrera.

La crítica se hace desde el lenguaje y con él. Sin embargo, ¿a qué instrumento de verificación someter el lenguaje segundo de la literatura? ¿Cuál es el papel de la crítica con respecto a este lenguaje que, paradójicamente, se caracteriza por su *claridad*? La claridad no es un atributo de la escritura, es la escritura misma, es el gozo de la escritura, es todo el deseo que hay en la escritura. Hay una crisis del comentario, dice Barthes; hay una crisis de la lectura tradicional, en la que por un movimiento complementario el crítico se convierte, a su vez, en escritor de otra escritura. La concepción epistemológica del estatuto crítico se transforma como la lectura transforma la obra, como la lectura transforma la escritura.¹ La obra, el libro, se convierten en materia de la letra; escritura que como producto sirve para la monumentalización de la literatura, pero que como producción desvela la pluralidad de códigos que atraviesan los textos literarios. No obstante, este uso de la escritura, al considerar que todo lo que está tocado por el lenguaje es en modo objeto de la escritura, viene así a poner bajo sospecha la noción de literatura. Barthes propone llamar ciencia de la literatura (o de la escritura) a este discurso general cuyo objeto es, no el sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra. Llamará crítica literaria, a este otro discurso que asume abiertamente, con sus riesgos, la intención de dar un sentido particular a la obra (Barthes 1966:56).

Es un rasgo característico de la metodología de Barthes la agrupación en pares antitéticos de términos críticos referidos al texto; lo hemos visto en la distinción entre la literatura como producto y como producción, también en los textos *legibles-escribibles*, los textos de goce y los textos de placer. En estos pares, uno de los términos se corresponde con un elemento estático, solidificado por usos o ideologías; el otro, en cambio, se refiere a la transformación y movimiento continuo al que el texto literario está expuesto. No resulta difícil ver en esta serie de oposiciones la huella de Heidegger, en tanto que el estatismo se refiere a la concepción del ser como logos, como ente presente, sometido a la metafísica de la presencia. Tampoco sería difícil establecer un paralelismo con la deconstrucción derridiana del logocentrismo.

Vemos, pues, que la escritura no sólo transforma la concepción del texto, sino que también y consecuentemente la de la crítica. Así pues, según Barthes, esta crítica ya no es la *ciencia*; ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura. La

¹ Sobre este estatuto de la crítica reproducimos una cita significativa de Foucault sobre esta nueva apreciación del papel de la escritura (la cita es sobre Bataille): “No es por haber perdido su objeto propio o la frescura de su experiencia, sino por haber sido desposeído repentinamente de un lenguaje que le es históricamente “natural” por lo que la filosofía de nuestros días se experimenta como un desierto múltiple: no se trata del fin de la filosofía, sino de que la filosofía no puede recobrar la palabra, y recobrase en ella sino es en los bordes de sus límites: en un metalenguaje purificado o en el espesor de palabras encerradas en su noche, en su verdad”. (Foucault 1999:172)

crítica es una lectura profunda, no es traducción, sino perífrasis, es decir, no puede pretender trasladar al “lenguaje transparente de la traducción” el sentido de la obra, sino que su labor se debe limitar al comentario que añade más palabras a las palabras. Esta perífrasis se convierte en un proceso que siempre añade algo al texto, que muestra a base de suplementos el funcionamiento de la obra. Por ejemplo, la multitud de códigos que componen *Sarrasine* serían sólo una perífrasis en el estudio de este relato de Balzac, perífrasis que además supone un retraso temporal, un retraso en la consecución del comentario pleno de la obra, puesto que esta figura retórica posterga de manera indefinida la coincidencia entre crítica y texto. La perífrasis, el hecho de que el lenguaje hable sobre sí mismo, indica además un cambio en el modo de afrontar el lenguaje, que ya no es entendido como predicado, sino como sujeto. Si volvemos a Heidegger podemos entender esto perfectamente: el habla habla.

No es necesario buscar en el último Barthes, *el más post-estructuralista*, las referencias a la escritura. Sólo con echar una ojeada al *Grado cero de la escritura* ya encontramos la referencia a un objeto determinado de estudio definido como escritura, aquí condicionada por los sometimientos de clase. La escritura, podemos leer en este libro, se encuentra entre la lengua y el estilo. La lengua y el estilo son objetos; la escritura es una función, es el lenguaje literario transformado por su destinación social. La escritura es esencialmente la moral de la forma, es la elección del tono social en el que el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje, pero también es contracomunicación, desde el momento que puede utilizarse contra la intención originaria de sentido. No vamos a detenernos en el análisis que lleva a cabo Barthes de los intereses burgueses en la novela romántica y realista, y de las marcas que hacen a la literatura, *literatura*, a través del uso del estilo; no hablaremos de cómo después de Flaubert la escritura realista, deja de ser neutra y pasa depender de una convención de lo real y de la fabricación de la escritura. Nos interesa resaltar esta concepción de la escritura, no como oposición a una literatura al servicio de las ideologías, sino como nuevo objeto de la crítica. Así, la escritura en grado cero es una escritura indicativa, amodal, casi próxima a la ausencia ideal del estilo.

A este nuevo empleo de la escritura corresponde un nuevo uso y estructuración de la lengua de la escritura, este es el trabajo llevado a cabo en *Elementos de semiología*. Semiológicamente es posible abordar cualquier código, incluso uno tan poco literario como es el de la lengua alimentaria. La lengua de los alimentos se compone de reglas de exclusión (tabúes); de oposiciones significantes de unidades (salado/dulce); de reglas de asociación, sea simultáneamente (por ejemplo, a nivel de los platos independientes), sea sucesivamente (a nivel, por ejemplo, de un menú); y de protocolos de uso, que funcionan como una especie de retórica alimentaria (Barthes 1993:1479). Así pues, para Barthes la retórica alimentaria, la retórica de la escritura de la alimentación se plantea, en principio, como agente ordenador de modos de asociación, incluso de ordenación de códigos, de manera que esta retórica, aquí al menos, es de carácter tabular, como lo es la cuenta del supermercado donde se vende el tomate Panzani. Porque la imagen publicitaria de una marca de tomate italiano también es susceptible de ser analizada semiológicamente. De este modo, del grado cero de la escritura transparente de Camus, Barthes nos conduce al análisis de un cartel que anuncia salsa de tomate; ambos, claro está, no dejan de ser escritura, de la misma manera que el gesto que

mueve estas elecciones por nuestra parte, no deja de ser una estrategia pedagógica al servicio de una determinada concepción de la crítica. Demostrar en qué medida esta estrategia tiene un fundamento retórico es uno de los objetivos de este trabajo.

De la *Retórica de la imagen* de Barthes destacaremos dos cosas: la definición de la retórica como la parte significativa de la ideología, en tanto que recoge la función connotativa del lenguaje; y segundo, la “banalización” del objeto de estudio de la crítica: un bote de tomate nos puede enseñar a leer a Proust, está sugiriendo Barthes. Si el tomate significa *italianidad* en el anuncio publicitario es porque funciona como una metonimia. Esta metonimia describe el vínculo entre los términos del paradigma connotativo (la connotación es un sistema definible en términos de paradigma) y el uso denotativo del lenguaje. La retórica, por tanto, se ocupa de las ideologías, que son translaciones de significado de una denotación a una connotación. Encontramos, así, una retórica reducida al ámbito tropológico de la *elocutio*, reducida a su mínima expresión en la figura de la metonimia. No obstante, la crítica de Barthes hacia las ideologías supone una crítica metafórica más que metonímica, desde el momento en que las denotaciones se convierten en connotaciones por *translación*. Porque la operación de fondo que se describe en la formación de las ideologías es el cambio de la denotación en connotación, de modo que la connotación se convierte en metáfora de la denotación, y la serie sintagmática se sustituye por la serie paradigmática. Así pues, la metonimia descrita por Barthes no es más que otro momento del proceso ideológico denunciado, puesto que dicha metonimia se convierte en la metáfora de la ideología.

La retórica de la imagen, como bien dice Barthes, es general en la medida que las figuras no son más que relaciones formales entre elementos. Y son estas relaciones continuas las que dan un carácter específico a la escritura como sistema semiológico. Así pues, la retórica concebida de este modo actúa como un poderoso factor productivo de la pluralidad a la que tanto se refiere este autor. Podemos contestar ahora a la pregunta ¿qué es la literatura? (¿qué es la escritura?, añadimos), dice Barthes (1967:128): “Y precisamente como esta interrogación se hace no desde el exterior, sino en la literatura misma, o, más exactamente, en su límite extremo, en esta zona asintomática en la que la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un metalenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje objeto”. Cambiemos literatura por escritura, y la *meta* del lenguaje por la retórica, y tendremos la descripción de esa zona límite de la que habla.

3. Validar la crítica. Barthes, el espectáculo teórico

En un artículo titulado “¿Qué es la crítica?”, Barthes sostiene que todo discurso crítico debe incluir una reflexión implícita sobre sí mismo y que, por tanto, el objeto de la crítica no es “el mundo”, es “un discurso”: la crítica es un discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje-objeto)”. Si la crítica se concibe como metalenguaje, su objetivo no es descubrir verdades, sino en todo caso, describir el modo de su validación. Este modo de validación nos remite a la noción de *validez* que Hirsch formula prácticamente al mismo tiempo, en 1967, desde un planteamiento hermenéutico del lenguaje. La validez de la interpretación para Hirsch es diferente de la verificación de los significados. Verificar es mostrar

que una conclusión es verdadera, validar es mostrar que una conclusión es probablemente verdadera según las bases de lo que es sabido. Desde el momento en que se toma una posición a la hora de realizar cualquier acuerdo sobre el significado, la validación es la tarea fundamental de la interpretación como disciplina. Según Hirsch, las interpretaciones se validan por acuerdo, y de estas interpretaciones lo único que puede saberse con certeza es que pueden ser correctas; por ello, el fin de la interpretación como disciplina consiste en aumentar constantemente estas probabilidades. Por consiguiente, la validación actúa mediante el procedimiento retórico de la persuasión, puesto que, “cuando leemos un comentario que altera nuestra comprensión, somos convencidos por un argumento que muestra que nuestra construcción original es incorrecta en algún aspecto” (130). En la validación reencontramos la parte performativa de la retórica que Barthes deja de lado. Encontrar los argumentos necesarios para convencer a la audiencia es una de las prerrogativas clásicas de retórica. La crítica interpretativa de Hirsch incide en el hecho de que mientras que no se pueda llegar a los significados verdaderos del texto, lo único que queda es realizar interpretaciones y validarlas para que al menos sobre estas se pueda decidir su condición de verdad. Así como la crítica de Barthes apuntaba a la pluralidad interpretativa, a través de la diversidad y confrontación de códigos, Hirsch se dirige hacia la misma pluralidad a través de los argumentos validativos de las interpretaciones. Lo que nos interesa extraer de esta validación argumentativa es el hecho de que la parte constativa del argumento estará en continuo conflicto con la perlocutiva desde el momento en que cualquier verdad, para serlo, necesite de la persuasión. Ello convierte a la crítica basada en la validación en una crítica errante: no se puede afirmar sin convencer, pero para convencer hay que afirmar alguna cosa. La cuestión se complica cuando entra en juego la reproducibilidad de los significados, y lo que Hirsch llama el efecto Humpty-Dumpty. La reproducibilidad es una cualidad del significado verbal que hace la interpretación posible: si el significado no fuera reproducible, no podría ser actualizado por nadie más y por tanto no podría ser interpretado o entendido. Vemos que dicha reproducibilidad de los significados afecta a la crítica de una manera doble: por un lado, hace que el único modo de acceder a los significados del texto sea mediante interpretaciones y sus validaciones; por otro lado, si cada interpretación es un significado repetible, y por ello necesita de nuevo validarse, cada interpretación pierde su validez cada vez que se pone en circulación. El proceso de validación de la validación, por tanto, no tiene límite.

Lo que parece claro es que el cambio en la concepción epistemológica del objeto de estudio, en este caso nos referimos a la escritura (retórica), conlleva consecuentemente cambios en la concepción del método crítico que lo estudia. Del mismo modo que hemos hablado de la tensión entre verdad y validez de la crítica, también cabría señalar la apertura de esta crítica a elementos, categorías y textos de otras disciplinas y áreas del saber que tradicionalmente han sido consideradas como simples accesorios secundarios para el estudio científico de la literatura. Así pues, la noción de escritura en Barthes lleva implícita la apertura y mezcla de géneros, estilos, y dominios, desde el discurso amoroso, al análisis semiológico-social; del imperio de los signos del Japón, al análisis fantasmagórico en busca nostálgica de la madre muerta; del rigor académico de la descripción de los elementos de una semiología, los elementos del relato o la evolución de la retórica

clásica, a la no menos rigurosa reflexión sobre el mundo de la moda, del tomate Panzani o del *Catch*. Barthes convierte la crítica en espectáculo.²

Lo mismo que la lucha libre, el *Catch* según nos muestra en *Mitologías*, no es un deporte, sino un espectáculo. Como para Wittgenstein, Greimas, o Tesnière la sintaxis material del lenguaje tiene mucho que ver con la noción de espectáculo; la sintaxis es una puesta en escena del lenguaje y sus sucesos, de su materialidad y de sus fantasmagorías. La noción de espectáculo está íntimamente ligada a la de escritura y por tanto a la de crítica. Comenta Barthes:

El catch es como una escritura diacrítica: encima de la significación fundamental de su cuerpo, el luchador de catch dispone explicaciones episódicas pero siempre bien recibidas, ayudando sin cese a la lectura del combate por medio de gestos, actitudes y mímicas que llevan la intención a su máximo de evidencia. (1993: 571)

La semejanza del análisis crítico con el catch tiene mucho que ver con la presunta transparencia del combate de lucha libre y la transparencia y autodisolución del discurso crítico en el momento de su enunciación. El catch en tanto que escritura no disimula sus trazas, sino que se recrea en ellas, las exagera, las desvirtúa hasta la parodia, porque el fin de un combate de catch no consiste en la victoria de uno de los luchadores; el fin del combate de catch es la puesta en escena del combate, la ficción del combate. La crítica así entendida, no se limita a mostrar la sintaxis del espectáculo, ella también debe formar parte como escritura del espectáculo. Ella misma es una sintaxis de la sintaxis que no puede dejar de reducirse a la misma sintaxis material de la que parte. La crítica es espectáculo desde el momento en que utiliza recursos que no oculta, desde el momento en que se sirve de elementos heterogéneos para sorprender y descubrir nuevos horizontes de pensamiento. En tanto que descubrimiento, la crítica se relaciona directamente con la *inventio* retórica. La *inventio* como parte de la retórica vinculada a la persuasión se caracteriza por el encuentro o hallazgo de las ideas. La *inventio* es un proceso productivo-creador, que consiste en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res*. La *inventio*, si aplicamos el término a la exposición sobre el espectáculo de la lucha de Barthes, juega con el papel de las máscaras. En la mayoría de las ocasiones las máscaras del catch son ridículas, burlescas, no tienen ninguna función de disimulo; no pretenden ocultar la identidad de los luchadores, sino más bien todo contrario: lo que hacen es potenciar la esencia misma de la lucha ficticia. La máscara en el catch es un elemento reversible, una máscara hacia adentro y hacia fuera; está enclavada, al mismo tiempo, entre la ocultación del rostro y la figuración de sí misma como máscara de una farsa. Funciona como elemento reversible, en el que a modo de "*double-bind*", se oculta pero se muestra como lo propio del combate, y la lectura retórica del combate. Decimos lectura retórica, porque si el texto se configura como escritura, en la que la retórica participa de manera activa, el discurso crítico de la escritura, concebido como lectura, deberá dar cuenta, y no podrá evitar la utilización, de los mecanismos retóricos que el mismo texto produce. Y es aquí

² Se ve clara así la diferencia entre el *écrivain* y el *écrivain* que Barthes postula en otra serie opositiva. El *écrivain*, pues, es el autor de un mensaje que tiende parcialmente a reabsorberse como espectáculo.

donde entra en juego el papel de la reversibilidad de la máscara en el catch aplicado a la crítica, siendo que la lectura asumía las funciones de este espectáculo; o dicho con otras palabras, es aquí donde entra la reversibilidad de la crítica, donde la retórica, según Barthes muestra su verdadera condición.

Recogido como *Cursos y conversaciones*, hay un artículo de Barthes titulado “Investigaciones sobre la retórica” en el que podemos leer que dos paradojas han acompañado a la retórica históricamente: primera, la que se produce por la pervivencia del código retórico a lo largo de casi dos milenios y medio, sobreviviendo a otros códigos lenguas o regímenes; y segunda, lo que Barthes llama una verdadera paradoja estructural: “ya que el sistema retórico apareció como un verdadero código de palabra, es decir, como un esfuerzo de la humanidad occidental para codificar lo que por naturaleza es inmodificable y fijar en un sistema de términos reversible la irreversibilidad constitutiva de los mensajes” (Barthes 1993:325). Así, la reversibilidad de la retórica es aplicada al método crítico convertido a su vez en lectura retórica; por consiguiente, lectura y escritura forman un par retórico indisoluble en el que uno implica al otro, como la reversibilidad de la máscara del catch.

4. Los límites de la escritura, la escritura de los límites

La noción de escritura encuentra una de sus principales resistencias en la determinación de sus límites, siendo así que los límites de la escritura y de la crítica son llevados hasta una posición misma límite. Si los límites de la escritura son inestables porque tales límites se presentan como una superficie retórica aberrante, la crítica, por consiguiente, tiene que dar cuenta de este hecho de-(s)limitándose, produciendo al mismo tiempo un discurso límite. Los límites de la escritura serán al mismo tiempo los bordes de la crítica. Para entender esta noción límite de la escritura y de la retórica recurriremos a algunos trabajos de Sollers y Derrida, que nos servirán de puente para pasar a estudiar las influencias del pensamiento de Bataille sobre esta noción de escritura.

Venimos de comprobar cómo en Barthes la reversibilidad del método retórico desemboca en una especie de indecibilidad con respecto al objeto. Los límites de la máscara reversible son como el mecanismo del guante o de la invaginación descritos por Derrida en *Glas*, como el mismo objeto fetiche en Freud que oculta y enseña a la vez. La cuestión puede sintetizarse así: ni los límites de la escritura ni aquellos de la crítica son claros porque ambos conceptos son conceptos límite, bien porque la escritura de-(s)limita la crítica, bien porque la crítica de-(s)limita la escritura. En definitiva, lo que queda patente es que la decisión misma se sitúa en el límite haciendo de la escritura (o de la escritura de la lectura) una noción límite. Lo que se rebate con esta noción de escritura, en boga desde los años 60, es el sometimiento del texto a una representación, a un sujeto (sea descentrado o transcendental), a un sentido, a una verdad. Se plantea como una oposición al modo de hacer crítica que ha dejado de lado la consideración de algunos textos, que presentan dificultades de más para su clasificación, por su especial estatus de textos difíciles de delimitar o de sujetar a los cánones literarios. Estos textos límite son un campo excepcional para mostrar el trabajo de la escritura, sus límites y sus exclusiones, así lo entiende Sollers en *La escritura y la experiencia de los límites*.

Sollers elabora un programa para repensar estos textos, un programa concebido desde la práctica de la escritura. Esta práctica implica la inversión y reorganización del concepto históricamente llamado *literatura*, y así mismo, entraña la constitución de un campo histórico que rompa con la "pseudo-continuidad de la historia de la literatura dentro de sus propios bordes, bordes que se designan por las palabras: mística, erotismo, locura, o literatura". La organización liminar del saber nos remite de nuevo al método arqueológico de Foucault. Por ejemplo, recordemos que este autor caracteriza la historia de la sexualidad por cuatro procesos principales: histerización del cuerpo de la mujer; pedagogización del cuerpo del niño; socialización de las conductas creadoras; y la psiquiatrización del placer perverso. Si Foucault habla de una "policía del sexo", Sollers, a su vez, podría defender la existencia de una "policía literaria", que autoriza y define lo otro, lo excluyente. Entonces, si hay textos que cuestionan la misma literatura desde dentro, ya no se puede dar por sentada la noción de "literatura como tal", ni la distinción nítida entre historia e interpretación. Así pues, un método que no puede acoplarse a la "verdad" de su objeto sólo puede enseñar ilusiones, o en todo caso procedimientos retóricos que cuestionan la capacidad cognitiva de la literatura o del mismo método literario. Es interesante recordar, ahora que estamos centrando el estudio de los bordes de los textos, de la "literatura" misma, la separación entre *textos de goce* y *textos de placer* que Barthes propuso en *El placer del texto*. Entre ambos tipos de texto también hay unos límites, o dicho de otra forma, los textos marcan unos límites de encuadre. Puesto que se da una constante contaminación de códigos, Barthes afirma que la lengua está siendo redistribuida continuamente, y que esta redistribución se realiza siempre por ruptura con el estado anterior. Y en este movimiento se trazan dos límites: "un límite prudente, conformista, plagario (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que su efecto: allí donde ese entrevé la muerte del lenguaje" (Barthes 1974:15). Los dos de límites son necesarios, y entre los dos se abre una fisura que no se encuentra en su negación sino entre ellos, una "fisura que se vuelve erótica". Podemos decir que esta fisura erótica se corresponde con la figura del erotema. La fisura *erotémica* delimita los contornos retóricos del discurso produciéndose y desapareciendo como enunciado y enunciación a la vez. La fisura *erotémica*, añadimos al comentario de Barthes, reivindica, de esta forma, un lugar de pérdida (pero también de ganancia en el sentido derridiano de un "*pas de*") para las obras de la modernidad. Así pues, la fisura (erotema retórico) no es ella misma más que un límite subversivo.

Con la distinción de textos de goce y textos de placer, Barthes pone de manifiesto la marginalidad y la posición límite de determinadas obras para la institución literaria. En los márgenes, en el límite, quedan los textos que han intentado forzarla y han evidenciado sus bordes.

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector [...] pone en crisis su relación con el lenguaje. (1993: 25)

Existe según Sollers una teoría de la historia de la escritura que puede ser llamada “historia monumental”, en la medida en que ha sustentado la distinción entre un interior y un exterior de los textos en la literatura. Monumental, en la medida en que se construye por relación a una historia que solidifica y sublima los textos, convirtiéndolos en restos del pasado dispuestos a ocupar el lugar correspondiente en el relato de la historia.³ La noción de escritura y su articulación retórica convierten esta historia en algo bien diferente a un volumen cerrado reforzado por la metáfora del libro como totalidad.

Ya hemos hablado de que para Sollers la teoría de la escritura se hace en el movimiento de la práctica textual. No se puede hacer de la escritura un objeto de estudio que no participe de sí mismo, lo cual dista mucho de considerarla sólo como un metalenguaje. Esto implica una teoría que trabaje los textos como escritura, el reconocimiento de un espacio donde se trabaja activamente la relación texto-escritura, teoría-escritura. Esta práctica hay que jugarla dentro de los textos, puesto que la teoría no está representando nada, no está en lugar de nada. La teoría implica, en todo caso, una *economía dramática* cuyo “lugar geométrico” no es representable, únicamente se juega, y al hacerlo se va edificando con el movimiento de esta escritura. La teoría, según este planteamiento, se define como lectura. El texto “no existe” fuera de la división lectura-escritura (no hay texto verdadero, primero o último, fundamental). Esta operación práctica pone en evidencia el estatus definitivamente contradictorio de la escritura textual que no es un lenguaje sino, a cada momento, destrucción y reabsorción de un lenguaje. Al mismo tiempo, dicha operación funciona como cuestionamiento y desplazamiento de los centros de ese lenguaje monumental. Como añade Sollers comentando a Bataille: “El lenguaje se presenta entonces como constitución de su propia destrucción, como liberación y no como expresión de todo “referente” (129). La escritura, esta concepción de la escritura, nos devuelve a las fluctuaciones retóricas de la materia significativa.

5. Teoría heterológica de la escritura

Sollers insiste en el hecho de que para Bataille el modo del discurso es el modo de ser de la prohibición, de la ley del padre. Mediante ella se hace del lenguaje el instrumento de un sentido, donde la prohibición es el significante mismo. Este tipo de ley vendría respaldada por lo que Sollers llama un tipo de *lectura esencialista*, que es la que se caracteriza por plantearse siempre: a) un autor (una aventura individual); b) un texto no contradictorio; c) un efecto de verdad. Sin embargo, a pesar de las pretensiones de la lectura esencialista, lo que es dicho por el discurso nunca es lo que dice el discurso. Esta paradoja de la enunciación textual pone de manifiesto las contradicciones que dificultan el trazado nítido de los límites textuales.

Sollers no dice que Bataille elabore una escritura de la prohibición, sino más bien una escritura del límite como lugar de transgresión. A la “coexistencia” de la ley y la transgresión, Sollers la llama, muy gráficamente, una dialéctica de guerra. En esto se basa lo que se ha llamado el “materialismo dualista” de Bataille; materialismo que no plantea los contrarios condenados a conciliarse en la identidad o la unidad, sino que propone de entrada dos principios; dos que no provienen ya de

³ Ver Hayden White (1978).

uno, sino que lo preceden. Dennis Hollier señala que este dualismo, en lugar de plantear dos principios en el interior del mundo, plantea dos mundos, y que, en la apertura de esta dualidad, definida como entre-dos, es donde el pensamiento dualista se mantiene y ejerce su tensión. Dicho dualismo representa una posición que se sitúa en los límites de todo pensamiento verdadero, y que reduce la dualidad al concepto de signo. Lo aboca a su desaparición, lo sentencia a la condena a muerte del lenguaje. La cadena de dualidades subrayada por Bataille hace que cada uno de sus elementos ignore al otro, pero al mismo tiempo sólo exista a su encuentro. Bataille se sitúa en una perspectiva incomprensible para quien no se entregue a la muerte del saber, a la risa que excede la dialéctica. La risa empieza a funcionar a partir de la renuncia absoluta al sentido, a partir de lo que Hegel llama negatividad abstracta. Negatividad que jamás ha tenido lugar: la negación abstracta se opone a la negación de consciencia que suprime de tal forma que conserva y retiene lo que ha suprimido.

Desde esta condena a muerte del lenguaje, entendemos qué significa para Bataille dar a la filosofía la transgresión por fundamento: "(esta es la trayectoria de mi pensamiento), consiste en sustituir el lenguaje por una contemplación silenciosa, la contemplación del ser en la cumbre del ser" (1986:141). Pero ¿qué significa, además, hacerlo por medio de la poesía? Para Bataille la poesía es el lenguaje transgresivo que se aproxima a la anarquía por no decir nada. La poesía sacrifica el lenguaje mismo inscribiendo la irreducible ausencia de significado. La transgresión⁴ como postura límite responde a la reconsideración del sistema dialéctico hegeliano por un lado; y a la asunción de los principios dionisíacos del lenguaje nietzscheano por otro. No es este el lugar par ocuparnos en profundidad de la obra de Bataille, no obstante la idea que mueve nuestra aproximación consiste en mostrar que el concepto de escritura (de Bataille tomamos el principio radical de la heterología) nos sirve para pensar de otra forma el estructuralismo, donde, a la par que el concepto de estructura, y en el mismo plano de efectividad y aceptación, se encuentran los de deconstrucción, diferencia, aberración (retórica), pliegue del lenguaje, pluralidad de códigos, deriva significativa, entre otros tantos que distan mucho de referirse a la clausura de una estructura sobre el lenguaje

Bataille plantea la necesidad de un "nuevo método" que se ocupe de la filosofía, ya que ni la especulación filosófica ni la objetividad científica se acomodan a las nuevas necesidades críticas del pensamiento que, dominadas por cierta inercia del pensamiento metódico, han llegado a convertirse en una facultad adquirida y no en una facultad inquisitiva. Para Bataille el método científico ha

4. Si Bataille habla de la transgresión como condena del lenguaje, Derrida considera que ciertos textos, que se han colocado en la transgresión, han permitido cuestionar el límite de lo literario y lo filosófico, de lo meramente retórico o de la lectura retórica: "Oui, il est incontestable que certains textes classés comme "littéraires" m'ont paru opérer des frayages ou des effractions au point de la plus grande avancée: Artaud, Bataille, Mallarmé, Sollers. Pourquoi? Au moins pour cette raison qui nous induit à suspecter la dénomination de « littérature » et ce qui en assujettissait le concept aux belles-lettres, aux arts, à la poésie, à la rhétorique et à la philosophie. [...] Certains textes, donc, et parmi eux, ceux auxquels vous venez de faire allusion, m'ont paru marquer et organiser une structure de résistance à la conceptualité philosophique qui aurait prétendu les dominer, les comprendre soit directement, soit au travers des catégories dérivées de ce fonds philosophique, celles de l'esthétique, de la rhétorique ou de la critique traditionnelle. Par exemple les valeurs de sens ou de contenu, de forme ou de signifiant, de métaphore/métonymie, de vérité, de représentation, etc." (1972: 93-4).

trazado sus límites, su campo de saber excluyendo especialmente la mitología. Pero Bataille, aplicando ya una suerte de lógica estructuralista por la que la ausencia de rasgo distintivo es también un valor de oposición, afirma que “el hecho de que no haya contenido válido, según la razón en una serie mitológica, es la condición de su valor significativo” (Bataille 1997:56). La estrategia de Bataille consistirá en hacernos ver la ciencia como subordinada al *mithos*, a la parte delirante, religiosa, que se identifica no sólo con la vida, sino con la pérdida de la vida, con la decadencia y la muerte. Responde al sistema del saber absoluto de Hegel con un “sistema” de no-saber, de pulsiones, de transgresiones y de discontinuidades. Así, ante la poderosa maquinaria del espíritu absoluto, Bataille opone las paradojas autófagas que el mismo sistema crea; enfrentando, desde el corazón del sistema hegeliano, la ceguera al movimiento del espíritu, pero la ceguera derivada de mirar al sol directamente, o si acaso, con el ojo pineal (o con el ojo del ano). Evidentemente, mirar al sol y encontrarse con el espíritu absoluto, a parte de ser ambas experiencias sofocantes, son también sendas metáforas del conocimiento; se convierten en formas retóricas violentas de conocimiento, o dicho de otra manera, en formas de limitar y transgredir el conocimiento. Porque, ¿qué queda del conocimiento cuando somos cegados por la intensidad ardiente de una metáfora? Siendo que Un excelente tratado de estas metáforas es la novela corta de Bataille *Historia del ojo*. La pregunta queda ligada de manera indisoluble al trabajo de la poesía con el lenguaje. En palabras de Foucault:

A decir verdad, el ojo blanco, en Bataille, no significa nada en su lenguaje por la sencilla razón de que marca su límite. Indica el momento en el que el lenguaje llegado a sus confines irrumpe fuera de sí mismo, explota y se contesta radicalmente en la risa en las lágrimas, los ojos transidos del éxtasis, en el horror mudo y exorbitado del sacrificio, y permanece así en límite de este vacío, hablando de sí mismo en un lenguaje segundo en el que la ausencia de sujeto soberano dibuja su vacío esencial y fractura sin tregua la unidad del discurso. (177)

La poesía, para Bataille, aparece como la parte restringida del dominio de las palabras, restringida en tanto que el silencio forma parte de la expresión de la misma esencia de la poesía. Pero silencio que debe tomarse como una forma de desprendimiento, de discontinuidad con el lenguaje que, en la poesía, se muestra como sacrificio.⁵ El lenguaje poético, a través del silencio, oculta la experiencia de

⁵ “Si palabras como caballo o mantequilla entran en un poema, lo hacen despojadas de preocupaciones interesadas. Por tantas veces como esas palabras: mantequilla, caballo son aplicadas a fines prácticos, el uso que la poesía hace de ellas libera a la vida humana de tales fines. Cuando la granjera dice la mantequilla o el chico de la cuadra el caballo, conocen la mantequilla, el caballo. El conocimiento que tienen agota incluso en un cierto sentido la idea de conocer, pues pueden, a voluntad, hacer mantequilla o traer el caballo. La fabricación, la cría y el empleo completan e incluso fundan el conocimiento (los lazos esenciales del conocimiento son relaciones de eficacia práctica; conocer un objeto es, saber cómo se las arregla uno para hacerlo). Pero, por el contrario, la poesía lleva de lo conocido a lo desconocido. Puede lo que pueden la granjera o el chico de la cuadra, presentar un caballo de mantequilla. Sitúa, de este modo, ante lo incognoscible. Sin duda, apenas he mencionado las palabras, las imágenes familiares de caballos y mantequillas se presentan, pero sólo son solicitadas para morir de inmediato. En esto es la poesía sacrificio, pero el más accesible. Pues si el uso o el abuso de las palabras, al que las operaciones de trabajo no obligan, tienen lugar en el plano ideal, irreal del lenguaje, lo mismo sucede con el sacrificio de las palabras que es la poesía” (Bataille 1986:144). Por todo esto el sacrificio supone una llamada a las limitaciones de la capacidad cognoscitiva del lenguaje poético. Lo sacrificado, por tanto, es la capacidad referencial del lenguaje en la poesía, en la escritura poética.

su comunicación. La experiencia silenciosa de la que habla Bataille consiste en la negación implícita de la experiencia referencial de la poesía. El silencio es, pues, el resultado del choque (retórico) del lenguaje poético y las capacidades cognitivas de éste. De este choque se extrae un concepto de gasto sinónimo de un estado de pérdida, que significa de la manera más precisa, creación por medio de la pérdida. Gasto silencioso en innumerables restos que sacrifican un sentido primero y último en la poesía; gasto sin reserva que entrega el lenguaje a una fiesta de sintaxis múltiples, donde no hay ni reapropiación ni superación del sentido en una instancia superior. Esta noción de gasto, que invierte los términos de la economía textual reinscribiendo el gasto improductivo como fin y medio del proceso, nos puede servir para entender la retórica, en el marco general de la escritura entregada al sacrificio, como el movimiento errático que en sus oscilaciones y repliegues da cuenta del silencio del lenguaje. Pero la noción de gasto proviene de la reutilización de este elemento en una sintaxis nueva, donde como gasto improductivo, fuera de los sistemas de lucro, ocupa un lugar secundario y relegado a la exclusión (el gasto retórico al no producir conocimiento quedaría en la misma posición).

La actividad humana para Bataille (1974) se divide en dos partes: por un lado, aquélla en la que los individuos de una sociedad se encaminan hacia la conservación de la vida, y la continuación de la actividad productiva; y por otro, aquélla representada por los gastos improductivos: el lujo, los lutos, guerras, cultos, monumentos, suntuarios, juegos, espectáculos, artes, sexualidad perversa, etc. Esta última, además, se caracteriza por la noción de pérdida (casilla vacía en Deleuze, carencia irremplazable en Lacan), por la presencia de la monumentalización y el duelo, que, como sucede con los objetos sagrados, hacen adorar aquello que falta y que nunca estará presente. De este modo, la poesía puede considerarse como “sinónimo de gasto: significa de la manera más precisa, creación por medio de la pérdida”, y por consiguiente, su sentido está próximo al del sacrificio. Como gasto sin finalidad se asocia a la heterogeneidad y a la excreción, a lo profano, por oposición a lo religioso y a la apropiación. Lo que viene a decir Bataille es que en toda operación de homogeneidad general es necesaria una fase terminal, en el sentido de una excreción, en la que aparezcan determinados los residuos irreductibles de la operación totalizante. Mientras que el proceso de conocimiento se limita automáticamente a producirse por sí mismo, y así mismo, sus residuos van liberado el elemento heterogéneo excremental de una manera desordenada. Podemos añadir que la escritura de este conocimiento se reduce al desorden excremental de la retórica, puesto que la retórica es lo que queda tras el sacrificio del lenguaje poético; la retórica que supone la reinscripción del proceso filosófico de apropiación y que ahora pasa al servicio de la excreción, del gasto sin reserva.

La escritura en Bataille es este lugar heterogéneo en el que los residuos delimitan la producción y gasto del texto mostrando que la dialéctica de reapropiación olvida el momento de expulsión, de vómito del sistema⁶, por el que el mismo sistema puede hacerse operativo en otra dirección. Para Pefanis (1991) la escritura, en Bataille, conduce a una retórica que es una heterología. La heterología como método y práctica supone un meta-discurso sobre la escritura, que es objeto de un movimiento dialéctico que co-polariza el discurso anti-productivo con la no

⁶ Sobre una lectura del vómito en Kant, ver “Economímesis”, de Jacques Derrida (1975).

afirmación positiva de la producción. La escritura, así, se vuelve soberana cuando interrumpe la complicidad servil de la palabra y el sentido, cuando excede el logos. La soberanía, dice Derrida, “no tiene identidad, no es *sí, para-sí, de sí, junto a sí*. Para no dominar, es decir, para no someterse, *no debe* subordinarse *nada* (complemento directo), es decir, no debe subordinarse a nada ni a nadie (mediación servil del complemento indirecto)” (1967: 389). Ello supone un gasto sin reserva, en el que pierde el conocimiento, la memoria, y que convierte la escritura en escritura del exceso. La afirmación de la soberanía conduce a un conocimiento discursivo neutro —próximo al *neutro* de Blanchot— producido en la sintaxis de esta escritura. Se trata de una afirmación no positiva, que no afirma nada, que se caracteriza por llevar al límite la existencia, y hacer de la transgresión un *método* de lectura. Por llevar la escritura a un lugar de indeterminación y resistencia tanto política como epistemológica, y que es el lugar, el espacio de contingencia que hemos venido mostrando a través de la lectura de Barthes, Sollers y Bataille. La escritura no sólo se convierte así en metáfora de la literatura, sino que también en metáfora de la metáfora, en espacio para la ausencia de posición. En espacio para los futuros estudios críticos.

Obras Citadas

Barthes, “La métaphore de l’œil”. *Critique* 195.6. (1963): 34-44. Impreso.

---. *Critique et vérité*. París: Seuil, 1966. Impreso

---. *Le degré zéro de l’écriture. Œuvres complètes I*. París: Seuil, 1994 Impreso.

---. *Recherches sur la rhétorique. Œuvres complètes I*. París: Seuil, 1994. Impreso.

---. *Rhétorique de l’image. Œuvres complètes I*. París: Seuil, 1994 Impreso.

---. *Mythologies. Œuvres complètes I*. París: Seuil, 1994 Impreso.

---. *Eléments de sémiologie. Œuvres complètes I*. París: Seuil, 1994 Impreso.

---. *Le degré zéro de l’écriture. Œuvres complètes I*. París: Seuil, 1994. Impreso.

Bataille, George (1960): *El erotismo*. Buenos Aires: Sur, 1960. Impreso

---. *Obras escogidas*. Barcelona Barral, 1974. Impreso.

---. *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets, 1982. Impreso

---. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1986. Impreso.

Culler, Jonathan. *Structuralist poetics. Structuralism, Linguistics and the study of Literature*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975. Impreso.

---. “On trope and persuasion.” *New literary History* 9.3 (1978): 607-618. Impreso.

- . *Literary Theory*. Oxford University Press: 1997. Impreso.
- . *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University press, 1981. Impreso.
- . *Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1997. Impreso.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Impreso.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris Seuil, 1967. Impreso.
- . *Positions*. Paris: Minuit, 1972. Impreso.
- . *Glas*. Paris: Galilée, 1974. Impreso.
- . *"Economimesis". Mimesis des articulations*. Paris: Aubier-Flammarion, 1975. Impreso.
- Dosse, François. *Histoire du structuralisme. Tome 1: Le cant du signe, (1945-1966)*. Paris: La Découverte, 1991. Impreso.
- Ducrot O. et Alii. *Qu'est que le structuralisme?* Paris: Seuil, 1968. Impreso.
- Ducrot, Oswald y Schaeffer, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995. Impreso.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1997. Impreso.
- . *Histoire de la sexualité. Vol.1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1999. Impreso.
- Frank, Manfred. *What is Neostructuralism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Impreso.
- Hartman, Geoffrey. *Saving the Text*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press, 1981. Impreso.
- Harris, Wendell V., ed. *Beyond Poststructuralism*. The Pennsylvania State University Press. 1996. Impreso.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. London, Methuen, 1977. Impreso.
- Hernadi, Paul. *What is Literature?* Indiana: Indiana University Press, 1978. Impreso.
- Hollier, Denis. "Le materialisme dualiste de George Bataille". *Tel Quel* 25 (1966): 41-53.
- Hirsch, Eric Donald. *Validity in Interpretation*. Londres: Yale University Press, 1967. Impreso.

- Jameson, Fredrich. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism*. Princeton University Press, 1974. Impreso.
- Krieger, Murray and Dembo, L. S., eds. *Directions for Criticism*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1977. Impreso.
- Pefanis, Julian. *Heterology and The Postmodern*. Durham and London: Duke University Press, 1991. Impreso.
- Sollers, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. París: Seuil, 1968.
- Strickland, Geoffrey. *Structuralism or Criticism? Thoughts on How We Read*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. Impreso.
- Taylor, Mark. *Deconstruction in Context*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. Impreso.
- Todorov, Tzvetta. *Literatura y significación*. Barcelona: Taurus, 1971. Impreso.
- . *Théories du symbole*. París: Seuil, 1977. Impreso.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins, 1978. Impreso.