

revista de lingüística y literatura

# LEXIS

VOLUMEN XXX N° 2 2006

DEPARTAMENTO  
DE HUMANIDADES



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

## **El problema del referente en el discurso literario: cinco modelos teóricos**

María Lucía Puppo

*Universidad Católica Argentina*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

### **1. Introducción: el referente literario, ese aroma específico y volátil**

Es famoso el pasaje de *En busca del tiempo perdido* en que la melodía de Vinteuil comienza a sonar en una fiesta y produce un efecto extraordinario en el personaje de Swann:

El año anterior, en una velada, había oído una obra para piano y violín. Primeramente sólo saboreó la calidad material de los sonidos secretados por los instrumentos. [...] Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, había buscado apresar la frase o la armonía –no lo sabía él mismo– que pasaba y que le había ensanchado el alma, así como ciertos perfumes de rosas que circulan en el aire húmedo de la noche tienen la propiedad de dilatarlos la nariz. Quizás por no saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una de esas impresiones que son acaso las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreducibles a cualquier otro orden de impresiones. Una impresión de ese tipo, durante un instante, es por así decirlo *sine materia* (Proust 1987 I: 183).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En la versión original: “L`année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D`abord, il n`avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. [...] Mais à un moment donné, sans

Sensualidad de los sentidos y deleite espiritual se conjugan en la descripción de la sonata, que adquiere un valor epifánico para Swann y lo aleja de la conversación banal de Mme Verdurin. El recuerdo del primer encuentro con la melodía está signado por la doble sensación que conlleva la experiencia estética para el personaje: inefabilidad e irreductibilidad.

¿Cuál es esa música que despierta en Swann secretos motivos “imposibles de describir, de recordar, de nombrar”? En una carta a Jacques de Lacretelle, Marcel Proust escribió: “la frase de la sonata de Vinteuil que oí en lo de Verdurin es muchas cosas a la vez. La encantadora frase de una sonata para violín y piano de Saint-Saëns. También la sonata para violín y piano de Cesar Franck que evoca el gemido de dos pájaros que se contestan. El preludio de *Lohengrin* y algo de Schubert. Todo eso coincide en cierto momento de mi audición durante el concierto” (cit. en Baron Supervielle 2001). Existe una profusa bibliografía sobre el tema. Según George Painter, el biógrafo de Proust, los modelos de la sonata no serían sólo Franck y Debussy, los más señalados por la crítica, sino también la Introducción y el Allegro de Maurice Ravel. Por su parte Antoine Compagnon (1987) sostiene que se trata de la “Balada” de Gabriel Fauré.

En realidad no interesa cuál es el referente real de la sonata, aun en el caso de que éste fuera claramente identificable. Lo importante es que con cada una de sus repetidas apariciones en distintos momentos y tomos de la *Recherche*, la melodía de Vinteuil ilustra como ningún otro elemento el universo novelístico de Proust, que se erige a modo de una composición cíclica (Nattiez 1989, Piroué 1960, Richard 1996). La recurrencia de la melodía introduce en la novela una meditación sobre las vueltas del

---

pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie –il ne savait lui-même- qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévitables, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, es pour ainsi dire sine materia.” Para nuestra traducción de los fragmentos de Proust hemos tenido en cuenta la versión de Pedro Salinas (Madrid, Alianza Editorial, 1990). Los números de página y las citas en francés corresponden a *Du côté de chez Swann*, tomo I de *A la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1987.

pasado en el presente. Swann vislumbra lo absoluto en la música, pero asociado al contexto particular de su amor por Odette. La sonata tiene el poder de transportarlo, aunque no a otro plano de la realidad, sino a otro lugar de su memoria. Pero si el amor de Odette fue pasajero, la felicidad de la música es duradera, y permite recuperar el tiempo pasado (Hunter y Al-Doory 1996). Para Octavio Paz (1957), la frasecita de la sonata de Vinteuil simbolizaba la nostalgia del tiempo perdido y, asimismo, su recaptura. Ricœur señaló al respecto que “por la mediación del arte, el milagro fugitivo es apresado en una obra duradera”, de modo que “el tiempo perdido se iguala al tiempo reencontrado” (1985: 241).

Acaso sea posible preguntarse, a partir del prodigio musical que introduce la sonata, qué tipo de vínculo referencial se establece entre los textos artísticos o literarios y el mundo real, en el que ellos son producidos y decodificados. Haciendo extensiva la analogía al plano olfativo, observamos que, al igual que la frase de la sonata, el referente literario parece desvanecerse en el aire de la teoría, pero eventualmente la pregunta por su estatuto resurge como un aroma a la vez “específico y volátil” (288). Bajo la tutela de esta imagen de Proust confrontaremos cinco modelos explicativos de la referencialidad del discurso literario, un problema que bajo diferentes fórmulas y ropajes epistemológicos atraviesa los imaginarios teórico-críticos del siglo veinte.

## 2. La autorreferencialidad del discurso literario

Él se representaba su extensión, los grupos simétricos, su grafía y su valor expresivo; tenía ante los ojos algo que ya no es la música pura: es dibujo, arquitectura, pensamiento, lo que permite que recordemos la música (Proust 1987 I: 184).<sup>2</sup>

Frente al enfoque biográfico e impresionista que favorecía la crítica literaria decimonónica, el siglo veinte inició la etapa científica de la crítica en torno a las escuelas del *new criticism* y el formalismo ruso. En el marco de este último surgió el concepto de desautomatización como efecto de lo literario, puesto que en este ámbito la lengua “está construida

---

<sup>2</sup> En versión francesa: *Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de rappeler la musique.*

de manera artificial para que la percepción se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y su duración” (Sklövski cit. por Todorov 1965: 69).

Sin duda el más importante intento de definir la especificidad de lo literario desde la inmanencia textual ha sido la tesis de Roman Jakobson (1974) que define a la función poética como “la tendencia hacia el mensaje como tal”. El camino abierto por el lingüista del Círculo de Praga invitaba a buscar las recurrencias en el texto y delinear su gramática hasta llegar a la abstracción estructuralista. Según Jakobson, la función poética produce la puesta de relieve del mensaje por sí mismo (*for its own sake*), por lo tanto “sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquello” (1974: 136). La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua: “Al mensaje con doble sentido corresponde un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida”.<sup>3</sup> El clásico ejemplo de Jakobson es el exordio habitual de los narradores mallorquinos: “*Això era i no era*”.

Este primer modelo resulta funcional a la hora de interpretar, por ejemplo, poemas tendientes al hermetismo y la autonomía poética defendida por Mallarmé, o bien textos vanguardistas donde prima el juego musical de los significantes. Resulta un nuevo hito en el proceso señalado por Foucault como “el quiebre definitivo de la teoría mimética” que veía en el lenguaje una “tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas”, el “enlace indispensable entre la representación y los seres” (1996: 8).

### 3. La ilusión referencial

Hay en el violín [...] acentos semejantes a algunas voces de contralto que llegan a dar la ilusión de que se ha sumado una cantante al concierto. Alzamos la vista sin ver otra cosa que las cajas de los violines, preciosas, como estuches chinos, y, sin embargo, por momentos nos engaña aún la falsa llamada de la sirena; [...] (Proust 1987 I: 289-290).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> En lugar de “dividida”, otros traductores de Jakobson optan por “desdoblada”.

<sup>4</sup> En el original: “*Il y a dans le violon [...] des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert. On lève les yeux, on ne voit que les étuis, précieux comme des boîtes chinoises, mais, par moments, on est encore trompé par l'appel décevant de la sirène [...].*»

En su artículo “El efecto de lo real”, Roland Barthes (1970) concluía que todo realismo en el relato literario es parcelario y errático, de ahí que sea preciso hablar de una “ilusión referencial” (1970: 155). A partir de entonces la semiótica recurrió a esta expresión o bien a la de “falacia referencial”, que consiste en “suponer que el significado de un significante tiene que ver con el objeto correspondiente” (Eco 1977: 123). Este segundo modelo para abordar el problema de la referencia pretende ser el antídoto final contra el esquema de Ogden y Richards (*The symbol stands for a referent*), considerado un paradigma hecho a base de reducciones (Descombes 1986: 275). En este contexto la referencialidad aparece como un fenómeno puramente discursivo, la verdad de la ficción como una cuestión de verosimilitud, y la realidad como un consenso acerca de lo real que se inscribe en el lenguaje y que parte de las convenciones de una sociedad determinadas por “los códigos semióticos ideológicamente motivados” (Riffaterre 1990: xv).

En el marco de la sociocrítica marxista, Louis Althusser (1975) descalificó tanto la “ilusión del referente” como la “ilusión del Sujeto”, asociadas ambas a la ética del consumo y la ética de la creación que reposan sobre las categorías ideológicas básicas de una estética burguesa. Los discípulos de Althusser fueron más allá al afirmar que la literatura produce efectos de realidad “alucinatorios” (Balibar y Macherey 1975), cuando en realidad no se trata más que de un “proceso de estetización que da forma a la ideología” (Mitterand 1975: 16). Pero como lo señalan Altamirano y Sarlo (1983: 53), un planteo tan radical de la ficción sólo se sustenta con una teoría del discurso tomada en préstamo del psicoanálisis lacaniano.

Abandonando el callejón sin salida de la semiótica, es posible plantear una definición del referente literario retomando la categoría marxista de “objeto del texto”, vinculado con el “objeto real”, como ha sido el intento de Thomas Lewis (1993). Ya Kristeva había señalado que el lenguaje poético es una práctica significativa particular, cuya lógica es la negación, pues “a la vez envía y no envía a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y un no ser” (1969: 192). Ese dinamismo es propio del texto literario, que en tanto artefacto artístico posee, en términos de Adorno, un doble carácter “como autónomo y como *fait social*” (1984: 15). Como de algún modo lo expone el cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, parecería que existe en todo receptor

un “deseo de lo real”. Tal vez, como arriesga Nicolás Rosa, porque la propia realidad se nos presenta como inasible (1992: 36-37).

#### 4. La referencialidad como estrategia del lector

Hasta cuando no pensaba en la frase, ella seguía latente en su espíritu, lo mismo que esas otras nociones sin equivalente, como las de la luz, el sonido, el relieve, la voluptuosidad física, que son los ricos dominios en que se diversifica y se exalta nuestro reino interior. Quizás las perdamos, quizás se borren, si es que volvemos a la nada. Pero mientras vivamos no podremos hacer de cuenta que no las hemos conocido, como no lo podemos hacer con cualquier objeto real, y como no podemos, por ejemplo, dudar de la luz de la lámpara encendida ante los objetos metamorfoseados de nuestro cuarto, de donde se pone en fuga hasta el recuerdo de la oscuridad (Proust 1987 I: 291-292).<sup>5</sup>

A Swann la sonata de Vinteuil lo vuelve melancólico, porque le recuerda los días en que estuvo locamente enamorado de Odette. La experiencia de escuchar la sonata es similar a la experiencia de Marcel cuando degusta la magdalena, pues en ambos casos opera la memoria involuntaria (Hunter y Al-Doory 1996). Análogamente, cada lector llega al encuentro con el texto literario cargando el bagaje de sus experiencias y conocimientos previos, dotado de expectativas propias y compartidas con el horizonte de su comunidad y de su época histórica. La estética de la recepción subrayó el aspecto inacabado del texto literario, que exige un trabajo de lectura como réplica a las estrategias del autor (Iser 1978). La significación de una obra literaria permanece entonces como una vaguedad flotante de la que debe apropiarse cada lector, y mediante la polisemia el discurso poético-ficcional se defiende de las interpretaciones literales o unívocas.

---

<sup>5</sup> La traducción corresponde a: “*Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s’effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons par exemple douter de la lumière de la lampe qu’on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d’où s’est échappé jusqu’au souvenir de l’obscurité.*”

El filósofo Paul Ricœur (1985) representó la dimensión hermenéutica del fenómeno originado por la ficción en un proceso mimético en tres grados, suponiendo que se trata de un fenómeno de estructura semántica textual que a su vez incluye una dimensión pragmática. La mimesis I consiste en la “prefiguración del campo práctico” o del mundo de la acción llevada a cabo por el autor, sobre la cual se construye toda obra ficcional. La mimesis II designa la “configuración textual” propiamente dicha; es el conjunto de operaciones formales y semánticas que forman la fábula o intriga. La mimesis III, finalmente, está dada por la “refiguración del campo práctico” a través de la acción receptiva del lector.

De ese modo la referencia literaria se ubica en lo que Anna Whiteside llama “*the reader`s interpretational strategies*” y los “*parallel complex coreferential systems, which constitute both a tentative interpretation and a means to interpretation*” (1987: 201). Una novela no es una copia del mundo real, pero su lectura exige del receptor una decodificación análoga a la que exigen tantos otros códigos en el mundo real (Hutcheon 1987). Este tercer modelo había sido de algún modo anunciado por Jan Mukařovský en 1938, cuando afirmaba que “la relación entre la poesía y la realidad es [...] muy estrecha”, porque “una obra poética no alude únicamente a ciertas realidades, sino a toda la realidad que se refleja en la conciencia de un individuo y una colectividad” (1977: 200). Como lo formuló con claridad Yuri Lotman, el poeta (o el artista en general) no se limita a “describir” un episodio entre muchos posibles de un repertorio; en cambio ese episodio determinado se convierte para él en modelo de todo el universo (1982: 44).

## 5. Mundos ficcionales, performatividad y referencia

Más allá de los tres modelos planteados hasta aquí, es posible abordar el problema del referente en el discurso literario partiendo de la afirmación de la retoricidad del lenguaje señalada por Paul De Man, la cual “marca un completo giro en las prioridades establecidas por las cuales tradicionalmente la raíz de la autoridad del lenguaje estribaba en su adecuación a un referente extralingüístico o significado más que en los recursos de sus figuras intralingüísticas” (1979: 106).

La filosofía del lenguaje entiende por referencia “la relación semántica entre los signos descriptivos del lenguaje y los objetos del mundo”



(Orlando 1999: 11), pero a la teoría de la literatura le interesa un tipo específico de referencia que sólo pueden producir los textos ficcionales. Entonces, como lo ha planteado Javier del Prado Biezma, “cuando hablamos de función referencial no nos estamos refiriendo a aquélla retrospectiva mediante la cual un semema designa un referente ya preexistente, sino a aquélla proyectiva, mediante la cual un semema ya existente, o el resultado de una operación metasémica, crea su propio referente, o genera, al menos, una deriva referencial” (1993: 82). El referente literario o poético sólo existe **a partir** del texto que lo produce. Como lo ha señalado Francis Jacques, la referencia que producen los textos ficcionales es “suspensiva” porque se encuentra “inacabada” (2002: 55). Puede ser múltiple, opaca, difícil de escrutar, o bien puede estar suspendida o puesta en duda, pero siempre constituye un proceso de vincularse con el mundo real a través de la multiplicidad de lo posible. En este contexto resultan atractivos dos modelos heurísticos más adecuados para dar cuenta de la especificidad de la referencia poética, la teoría de los mundos posibles y las hipótesis en torno a la performatividad literaria.

Swann percibe los motivos musicales como ideas “de otro mundo, de otro orden, ideas robadas de las tinieblas” (Proust 1987 I: 291). Los mundos ficcionales son mundos posibles en el sentido de que reúnen muchos posibles particulares —personas, estados, sucesos— que no tienen carácter existencial. El nombre Hamlet, por ejemplo, no es un nombre vacío o autorreferencial; se refiere a un individuo de un mundo ficcional (Doležel 1998: 788). Existen tres tipos de modelos de mundo: el mundo de “lo verdadero”, donde los referentes son reales; el de “lo ficcional verosímil”, configurado de acuerdo con los referentes reales; y el de “lo ficcional no verosímil”, cuyos referentes no se encuentran en el mundo real efectivo (Albadalejo Mayordomo 1992). Todo mundo posible depende de alguna manera del mundo real, puesto que ambos se superponen mediante “la enciclopedia del lector” (Eco 1993: 185).

La *petite phrase* de Vinteuil agita “como el de un médium” el cuerpo del violinista. Son poseídos por la música tanto los intérpretes, “oficiantes del rito”, como la audiencia de trescientas personas, testigos todos de tal “ceremonia sobrenatural” (Proust 1987 I: 293-294). Sonidos, movimientos y gestos remiten a una dimensión material y corpórea de la música, que cumple una función performativa análoga a la del texto literario. Según J. L. Austin (1971), los performativos son actos lingüísticos que

implican una acción (amenaza, promesa) que afecta una realidad social, y funcionan fuera de las distinciones de verdad-falsedad. El referente de un performativo es, en primer lugar, su propia enunciación, puesto que la referencialidad del lenguaje resulta inseparable del acto que lo produce. La referencia no precede al lenguaje, sino que es el efecto de un acto de habla que realiza (*performs*) una acción que modifica lo real, “haciendo algo con palabras” (Slinn 1999: 63). El poema, la narración o el drama, en tanto performativos, se vinculan con lo real a través del doble proceso de realizar (*perform*) su propio significado y, mediante prácticas reiteradas, extender su contenido lingüístico hacia el contexto o el proceso de producción, para constituir una audiencia, un testigo y una ideología.

## 6. Conclusión

Con el auxilio de estos dos últimos modelos heurísticos, el referente literario o poético puede ser definido como un producto inédito del discurso literario, ese objeto que ha sido creado o transformado por obra de lo que Rimbaud llamó “la alquimia del verbo”. En la categoría de referentes poéticos deberían incluirse solamente sustantivos —comunes y propios—, ya que únicamente el nombre designa un objeto determinado, concretamente asignable, con el cual puede mantener una relación natural, es decir, mimética (Genette 1976: 17). En otras palabras, se necesita un sustantivo (eventualmente implícito) para cumplir el acto de referencia, ya que los sustantivos son los que fraccionan el continuum sensible de un mundo de objetos (Ducrot y Todorov 1983: 291).

Existen dos grandes tipos de referentes literarios. Los **referentes inéditos** son aquellos que designan un ámbito de significación hasta entonces ignoto, como los “*moments de soi*” y “*mouvements d`âme*” creados por la poesía de Patrice de La Tour du Pin y destacados por Prado Biezma (1993). También es este el caso del *Arrière-pays*, el País del Dorso o del Trasfondo, un espacio que sólo existe dentro del universo poético de Yves Bonnefoy. Ahora bien, este tipo de referentes no se encuentra en la mayoría de los textos literarios, que se orientan principalmente a la producción de una **deriva referencial** sobre semas convencionales o ya existentes.

¿Qué ocurre cuando leemos en un poema de Dulce María Loynaz que “la piedra es una estrella sin afeites”, o en un micrograma de Jorge Carrera Andrade que el caracol es una “mínima cinta métrica / con que

mide el campo Dios”? Ambos ejemplos presentan referentes del mundo cotidiano (piedra, caracol) que son transformados o redefinidos por la palabra poética, al tiempo que los lectores somos invitados a redescubrirlos, a mirar la realidad con nuevos ojos. La referencialidad que proyectan los textos literarios no es la pretensión de un calco mimético de la realidad, sino una **consecuencia de su poeticidad** que tiene lugar en la fase final de la comunicación estética, la apropiación por parte del lector.

Así definido, el referente poético surge como una categoría funcional, transtextual y transgenérica, que permite distinguir y sistematizar procedimientos formales, tópicos y niveles semánticos en la obra de un autor, integrando los aspectos configuracionales y los pragmáticos (Puppo 2006). La referencia literaria tiene que ver con el prodigio de la imagen poética o la fábula ficticia que se nos presentan como un acontecimiento que forma parte de nuestro encuentro con lo otro. Y al fin y al cabo, como lo ha recordado George Steiner, todo discurso crítico es “un intento de clarificar la paradoja y la opacidad de ese encuentro y sus felicidades” (1989: 171).

La referencia es ese puente más o menos frágil, pero siempre bidireccional, que une las complejidades del arte y la vida. De acuerdo con el desarrollo seguido hasta aquí, conviene terminar esta nota con las siguientes palabras de Proust:

Por eso, la frase de Vinteuil [...] participaba de nuestra condición mortal, cobraba un carácter humano muy emocionante. Su suerte estaba ya unida al porvenir, a la realidad de nuestra alma, y era uno de sus más particulares y característicos adornos. Acaso la nada sea lo verdadero y no exista nuestro ensueño, pero entonces esas frases musicales, esas nociones que existen en relación a la nada, tampoco tengan realidad. Pereceremos, pero nos llevamos como rehenes esas divinas cautivas, que correrán nuestra fortuna. Y la muerte con ellas parece un poco menos amarga, menos sin gloria, quizás menos probable. (Proust 1987 I: 292)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Dice Proust en el original: “Par là, la phrase de Vinteuil avait [...] épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d’humain qui était assez touchant. Son sort était lié à l’avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu’il faudra de ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.”

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W.  
 1984 *Teoría estética*. Buenos Aires: Orbis-Hyspamerica.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás  
 1992 *Semántica de la narración: la función realista*. Madrid: Taurus.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz  
 1983 *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Althusser, Louis et al.  
 1975 *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal Editor.
- Austin, John L.  
 1971 *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Baron Supervielle, Odile  
 2001 “Traducir la música en palabras”. *La Nación*, Suplemento de Cultura, 8 de abril de 2001, 7.
- Barthes, Roland  
 1970 “El efecto de la realidad”. En *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Compagnon, Antoine  
 1987 “Fauré, Proust, et l’unité retrouvée”. *Romanic Review* v. 78, 115-120.
- De Man, Paul  
 1979 *Allegories of reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- Descombes, Vincent  
 1986 “Les embarras du référent”. *Modern Language Notes*, vol. 101, núm. 4, 765-780.
- Doležel, Lubomír  
 1998 “Possible Worlds of Fiction and History”. *New Literary History*, 29, 785-809.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan  
 1983 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI.
- Eco, Umberto  
 1977 *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.  
 1993 *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

- Foucault, Michel  
1996 *Las palabras y las cosas. México: Siglo Veintiuno.*
- Genette, Gérard  
1976 *Mimologiques. Voyage en Cratylie.* Paris: Seuil.
- Hunter, Margaret y Al-Doory, Abigail  
1996 "L'homme et la musique dans *Un amour de Swann*". <http://www.french.pomona.edu/MSAIGAL/CLASSES/FR185/FALL96/index.html>.
- Hutcheon, Linda et al.  
1987 *On Referring in Literature.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Iser, Wolfgang  
1978 *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response.* Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Jacques, Francis  
2002 *De la textualité. Pour une textologie générale et comparée.* Paris: Jean Maisonneuve.
- Jakobson, Roman  
1974 "Lingüística y poética". En T. A. Sebeok (ed.). *Estilo del lenguaje.* Madrid: Cátedra.
- Kristeva, Julia  
1969 *Séméiotique. Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil.
- Lewis, Thomas E.  
1993 *Notas para una teoría del referente.* Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica.
- Lotman, Yuri  
1982 *Estructura del texto artístico.* Madrid: Istmo.
- Mitterand, Henry y Graham Falconer  
1975 *La lecture sociocritique du texte romanesque.* Toronto: Samuel Stevens, Hakkert and Company.
- Mukařovský, Jan  
1977 *Escritos de Estética y de Semiótica del Arte* (sel. de Jordi Llovet). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nattiez, Jean-Jacques  
1989 *Proust as Musician.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Orlando, Eleonora  
 1999 *Concepciones de la referencia*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Paz, Octavio  
 1957 *Las peras del olmo*. México: UNAM.
- Prado Biezma, F. Javier del  
 1993 *Teoría y práctica de la función poética: poesía siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Puppo, María Lucía  
 2006 *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Buenos Aires: Biblos.
- Piroué, Georges  
 1960 *Proust et la musique du devenir*. Paris: Éditions Denoël.
- Proust, Marcel  
 1987 *A la recherche du temps perdu*, Tome I, *Du côté de chez Swann*. Paris: Éditions Robert Laffont.  
 1990 *En busca del tiempo perdido, I. Por el camino de Swann*. Traducción de Pedro Salinas. Madrid: Alianza Editorial.
- Richard, Jean Pierre  
*Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil.
- Ricœur, Paul  
 1985 *Temps et récit III. Le temps réconté*. Paris: Seuil.
- Riffaterre, Michael  
 1990 *Fictional Truth*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Rimbaud, Arthur  
 1999 “Alchimie du verbe”. En *Une saison en enfer*, incluido en *Œuvres complètes*. Édition établie par Pierre Brunel. Paris: Le Livre de Poche.
- Rosa, Nicolás  
 1992 *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sklövski, Víctor  
 1965 “El arte como artificio”. En Todorov, T. (ed.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil.
- Slinn, E. Warwick  
 1999 “Poetry and Culture: Performativity and Critique”. *New Literary History*, 30, n°. 1, 57-74.
- Steiner, George  
 1991 *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.

