

DECONSTRUYENDO UN POEMA

Margarita Rigal Aragón

José Caballero Conejero

¿QUÉ es la deconstrucción?⁽¹⁾:

«La deconstrucción es una actividad del discurso para con el discurso y como toda actividad sólo su ejercicio le es fiel realmente... deconstruir o enfrentar los textos a sus contradicciones internas y a la metafísica radical de la que parten, no es destruir, sino leerlos en sus implicaciones, presuposiciones, posibilidades no esperadas... La deconstrucción únicamente vive en tanto deconstruye textos y para los textos que analiza... Incluso los términos clave como *escritura*, *différance*, *huella*, etc. son ajenos a su significación en el diccionario y no susceptibles de una definición estable»⁽²⁾.

«La deconstrucción es una operación que da cuenta de la autorreflexión al tiempo de la deshace»⁽³⁾.

«Deconstruction is an attempt of a transvaluation of traditional literary values»⁽⁴⁾.

«Deconstruir un mensaje equivale a mostrar cómo anula la filosofía que expresa o las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa»⁽⁵⁾.

Para W. Booth la lectura deconstructiva «es simple y llanamente parasitaria»⁽⁶⁾.

¿Es posible la deconstrucción?:

«Nadie ha dicho jamás que la deconstrucción como técnica o método fuera posible, piensa sólo en el nivel de lo imposible y de lo que aún se evoca como impensable»⁽⁷⁾.

Estas dos preguntas junto con las cinco citas que las acompañan son sólo un ejemplo de la dificultad que entraña un estudio en el que el

-
- (1) Utilizaremos a lo largo de estas páginas la voz «deconstrucción» en lugar de desconstrucción porque al igual que Luis Cremades (traductor de *Sobre la deconstrucción*, Culler, 1984) opinamos que: «Posiblemente la versión más apropiada en castellano del término inglés 'deconstrucción' fuese desconstrucción; pero hemos querido respetar el compuesto inglés dado que por su especificidad, al perder resonancias en castellano, el neologismo gana en precisión» pág. 9.
 - (2) Pozuelo Yvancos, 1988, págs. 133-135.
 - (3) Gaché, «La deconstrucción como crítica» en Asensi ed., 1990, pág. 281.
 - (4) Al-Basan y Yadav, 1989, pág. 54.
 - (5) Culler, 1984, pág. 80.
 - (6) Miller, «El crítico como anfitrión», en Asensi ed., 1990, pág. 157.
 - (7) Derrida, 1989 (1), pág. 80.

«tema» (por así decirlo) sea la deconstrucción. Pero vayamos incluso más lejos: ¿es la deconstrucción vinculable a la crítica literaria?, esto es, ¿es posible deconstruir un texto de carácter literario?:

Para Pozuelo Yvancos «es dudoso que una lectura semejante pueda llevarse al campo de los textos literarios. Se trataría de una extrapolación»⁽⁸⁾. En la misma línea de pensamiento están las opiniones de Rodolphe Gasché y de Silvano Petrosio, para quienes sería aplicable únicamente a la filosofía. Defienden, sin embargo su vinculación Mauricio Ferraris y García Berrio⁽⁹⁾. E incluso algunos, como Valery (cuyas opiniones recoge Culler), van más lejos al considerar que la filosofía es un lenguaje que pertenece a lo literario: «...si podemos librarnos de nuestras premisas habituales, nos daremos cuenta de que la filosofía, es objetivamente un género literario especial... que no debe ser situado lejos de la poesía»⁽¹⁰⁾.

Si —según el padre de la deconstrucción— la deconstrucción no es una técnica ni un método, sino algo que está en el nivel de lo imposible y lo impensable, ¿cómo nos embarcaremos en un estudio deconstructivista? Si muchos de los críticos literarios de nuestro tiempo opinan que la deconstrucción no es aplicable al lenguaje literario sino sólo al filosófico, ¿cómo emprenderemos la deconstrucción de, digamos, un poema?

Nuestro propósito aquí no es el de entrar en juicios de valor ni disertaciones acerca de la efectividad o no de esta «teoría». El objetivo que nos hemos marcado ha sido el de intentar aplicar el «deconstructivismo» a un poema y a su versión traducida y el de analizar los obstáculos con los que nos vayamos encontrando, indicando lo afortunado o desafortunado y del «método».

Pero, ¿es posible deconstruir un poema? Gasché en «La deconstrucción cómo crítica» recoge el pensamiento de Lyotard acerca de la poesía y la deconstrucción; para él «la poesía es el lenguaje deconstruido *par excellence*» y lo es porque «es un lenguaje que al retrasar la comunicación mediante procedimientos extralingüísticos y por exponer el laboratorio de las imágenes desencadenando el poder seductor de la poesía, ajusta lo que dificulta su reflexión mediante una reflexión regresiva»⁽¹¹⁾.

Entonces, si el lenguaje poético es la última fase de la deconstrucción, si es deconstrucción en sí mismo, ¿podremos deconstruir aún más un poema?

Tomemos como punto de partida un poema de la escritora norteamericana Emily Dickinson:

(8) Pozuelo Yvancos, 1988, pág. 130.

(9) Asensi, 1990, págs. 13-14.

(10) Culler, 1984, pág. 160.

(11) Asensi, 1990, págs. 272-273.

«The Life we have is very great.
The Life that we shall see
Surpasses it, we know, because
It is Infinity.
But when all Space has been beheld
And all Dominion shown
The smallest Human Heart's extent
Reduces it to none»⁽¹²⁾.

Culler⁽¹³⁾ opina que para deconstruir una pieza de escritura el primer paso a tener en cuenta es el de buscar el *concepto clave* del que parte el autor, a continuación se debe proceder a la identificación de las causas y efectos referidos en la pieza, y, por último, a la determinación del origen.

Pero, ¿cuántas interpretaciones tiene un «escrito» o «escritura»? ¿cuántas lecturas diferentes? ... Una misma persona puede interpretarlo de muy distintas maneras, ni que decir tiene cuáles pueden ser los resultados si consultamos a varios lectores.

Volvamos al poema que nos ocupa. Tras una primera lectura tuvimos la impresión de que el concepto clave era la vida. ¡Qué tópico!. La causa sería la misma vida, el hecho de estar vivo, y su efecto, la muerte. Aunque algo nos llevó a pensar: ¿y no será al revés?: que la muerte sea la causa y la vida el efecto. Y el origen ¿cuál es el origen?, ¿la vida?, ¿la muerte?: ¿el ser o el no ser?

Lecturas subsiguientes nos hicieron plantearnos si la premisa o punto de partida no sería otro, algo relacionado con la vida y la muerte, pero no éstas (ya tan gastadas como tema literario) en sí mismas, sino el tamaño, *la longitud* de la vida y la longitud de la muerte. Observamos que Dickinson comienza así: «The Life we have is very great». «Great», pero, ¿en qué sentido? Si buscamos la voz «great» el diccionario nos dice que puede traducirse por «grande», «vasto», «enorme», «magnífico», «estupendo», etc. Y nosotros, como lectores de este poema, en una lengua que además no es la nuestra, nos preguntamos a qué se refiere aquí la autora, sí a que «la vida que tenemos» es estupenda o a que es grande, es decir, enorme, esto es, larga. Quizás está jugando con los dos términos. Si seguimos leyendo, unos versos más abajo escribe: «It is Infinity», relacionándolo con la otra vida, la que no se acabaría nunca. Después leemos: «The smallest Human Heart's extent/Reduces it to none». En tal caso sería la causa la corta extensión de la vida y el efecto la duración infinita de la muerte (o al revés), y el origen la vida perecedora (o el infinito).

¿No será esto una diminuta *alegoría*, una alegoría que dice de otro modo algo acerca de lo otro, no serán una especie de fantasmas todos

(12) Poema nº 1.162 de *The Complete Poems of Emily Dickinson*.

(13) Culler, 1984, págs. 80-82.

estos elementos figurales que nos hablan de otros fantasmas, los fantasmas del texto?

Al final parece que el origen de todo es la nada, y ésta el efecto y la causa al mismo tiempo, y también el concepto clave. O sea que, la piedra angular sobre la que se asienta este poema no es lo que a simple vista parecía: la vida, sino todo lo contrario, la nada, el vacío. Según Derrida⁽¹⁴⁾ es el efecto de la piedra angular lo que nos permite «revelar la existencia de articulaciones ocultas y fragmentarias dentro de totalidades». Y así *la vida* se convierte aquí en un término *autodeconstructivo*, pues no sólo nos lleva a la muerte, sino más allá, a la nada.

El siguiente paso es preguntarnos cómo ha logrado Dickinson confundirnos al principio y hacernos pensar que el origen era la vida. Pues, sencillamente, lo ha hecho gracias a la *ironía*, a un juego irónico que es una constante a lo largo de toda su obra y de toda su vida. Se sabe muy poco sobre esta autora, hay quien afirma que la locura la rondaba. Se dice que cuando acabó su romance con un ministro presbiteriano (él rompió el compromiso) se convirtió en un ser aún más extravagante de lo que ya venía siendo: comenzó a vestirse enteramente de blanco y a recibir las visitas oculta tras las cortinas mientras les recitaba sus poemas. Pretendía de sus poemas que «respirasen» y de hecho lo consiguió; en todos ellos nos sumerge en un mundo profundo donde lo sobrenatural suele estar presente y donde nunca terminamos de aprehender de qué lado está ella, si del lado de la esperanza o del de la desesperanza. Casi podríamos decir —desde un punto de vista humano— que su obra entera es deconstrucción, que su propia vida fue deconstrucción: Emily Dickinson no construyó su obra en el sentido tradicional del término pues lo que hacía era llevar su vida a su obra y seguir con un lento y armónico proceso de deconstrucción, hasta tal límite que al «leerla» (a ella, no a su obra) sentimos su daño, su sufrimiento, su deconstrucción, pues es la suya una poesía inmensamente «viva».

Después de esta disertación sobre la vida y la obra de la autora, retomemos el poema. *Resumiendo*: al principio el poema se anuncia como si su tema central fuera la vida, la unidad que ésta supone, pero no se limita a eso, se opera una transformación cuando se introducen la palabra «Infinity» y el verso «The Life that we shall see...», mostrándose así una polaridad entre la vida y la muerte, entre el espacio conocido y el desconocido y produciéndose una curiosa inversión jerárquica.

Veamos cómo se efectúa esa transformación: siguiendo a Paul de Man⁽¹⁵⁾ comenzaremos el análisis deconstructivo del poema partiendo de la dimensión figurativa del mismo. Comentaremos, por tanto, las fi-

(14) Derrida, 1989 (1), pág. 96.

(15) Recogido en Derrida, 1989 (1), pág. 304.

guras halladas en él. Ya aludíamos más arriba a la *polisemia* descubierta en la voz «great». Probablemente la autora la eligió precisamente por ese motivo, por su carácter polisémico. Si hubiese escrito «long» o «marvellous» su opción y la del lector no estarían abiertas. Al usar «great» ha creado una *disemia*, pues está jugando con los dos significados al mismo tiempo.

Sigamos con los juegos de la autora (juegos, que como dijimos contribuyen a la ironía): en el verso «The smallest human Heart's extent», podríamos considerar que la figura utilizada es una *metonimia*, pues se toma la parte (corazón) por el todo (la vida). También podríamos interpretarla como una *metáfora*, en la que Dickinson crea, se recrea y nos deleita con la relación que establece entre el corazón y los sentimientos, por una parte, y el corazón como órgano central de la vida y la vida misma, por otra. Se convierte así el poema en un ejemplo de una metáfora concebida como una transferencia de lo físico a lo psíquico.

Según Derrida son la *ironía* y la *alegoría* las que forman «la retórica de la memoria que evoca, recuenta, olvida, recuenta y evoca el olvido, remitiendo al pasado sólo para ocultar lo que es esencial: la anterioridad»⁽¹⁶⁾. Si buscamos en «nuestro poema» estas *memorias*, ¿dónde están?: la vida es presente, pasado y futuro al mismo tiempo, la muerte también los contiene a los tres. Pero, ¿qué memoria se puede tener de la muerte?, ¿cómo puede ésta remitirnos a la anterioridad? Conocemos el significado de la muerte por la muerte de los que amamos, por las sucesivas muertes que sufrimos y por el miedo a la muerte. Tenemos, por lo tanto, memoria, olvido y anterioridad de la vida, la muerte y el tiempo –inserto en ambas–, aunque es imposible tener memoria, olvido y anterioridad del infinito, de la eternidad.

Hemos establecido así la estructura primordial de la *archihuella* contenida en este poema. La archi-huella «da cuenta de la posibilidad e imposibilidad de la auto-presencia del presente, del tiempo y del sentido»⁽¹⁷⁾. ¿Cuál es aquí la archi-huella o *différance*? Vayamos por partes, la *huella* es una marca (que no se menciona). Y la archi-huella – que Gasché identifica con el concepto de *différance*– es «el movimiento que produce la diferencia constitutiva del sentido vulgar de la huella»⁽¹⁸⁾, esto es, sería lo que no se ve, lo que está entre la vida y la muerte: ¿el ser y/o el no ser?, ¿la nada?

Una vez llegados a este punto del análisis «deconstructivo» del poema, sería conveniente hacer un inciso y volver atrás, para repasar las definiciones con las que se abrían estas páginas y verificar si estamos efectuando o no una deconstrucción:

(16) Idem, pág. 89.

(17) Gasché, «La deconstrucción como crítica», en Asensi, ed., 1990, pág. 282.

(18) Idem, 287.

Siguiendo a Pozuelo Yvancos⁽¹⁹⁾ hemos leído y puesto de relieve las implicaciones, presuposiciones y sorpresas que encierra el texto.

Culler y Gasché⁽²⁰⁾ coinciden en que deconstruir un mensaje consiste en anular la filosofía que expresa. Opinamos que no es lícito anular lo que expresa un poema, estaríamos *destruyendo* y no deconstruyendo una obra de arte. En esa línea va la definición de Al-Basan y Yadav⁽²¹⁾ y de ahí que hayan escrito esa acerba crítica contra Derrida.

Sólo nos resta reflexionar acerca de la cita de Booth⁽²²⁾ sobre el parásito dentro del texto. El crítico literario actúa –según Booth– como un parásito que se inserta dentro de la obra objeto de estudio. Eso es lo que hemos hecho: penetrar en el poema e indagar sobre los resortes literarios usados por la autora, esto es, hemos actuado como parásitos y el poema ha sido nuestro anfitrión. Explica Miller tras exponer las opiniones de Booth que dentro de cada pieza literaria hay un parásito y un anfitrión. ¿Qué elementos actúan en este poema como tales?: ¿es la vida el anfitrión y la muerte el parásito? (o al revés), o ¿es la eternidad el anfitrión y la vida perecedora el parásito? (o al revés). Todo depende de la lectura y/o lecturas que hagamos del poema.

Se pregunta Culler –a propósito de estas reflexiones– «¿Qué es la lectura? ¿Es una plenitud tan rica que ningún lector la podrá nunca comprender toda? ¿una estructura determinada con algunos vacíos que el lector ha de llenar? ¿Un conjunto de marcos indeterminados a los que el lector confiere estructura y significado?»⁽²³⁾.

Para los críticos de la *estética de la recepción* la respuesta es sencilla: Iser opina que el lector rellena huecos y actualiza lo que el texto deja indeterminado; Riffaterre va más allá afirmando que la labor del lector es la de resolver un rompecabezas; para Holland la obra literaria es aceptada por el individuo sólo cuando recrea experiencias o sentimientos que él mismo conoce y/o reconoce, etc.⁽²⁴⁾.

Esto es: hay muchas versiones distintas sobre lo que son la lectura y la literatura. Podría haber casi tantas como personas somos. Stanley Fish afirma que los críticos interpretan mal aquello que leen, y que son sólo los alumnos de literatura los que saben que leer equivale a «imaginar lo que un lector sentiría y entendería»⁽²⁵⁾. Quizás una de las definiciones más bellas acerca de la literatura sea la de Jean-Paul Sartre:

(19) Véase cita 1, p. 1, nota 2.

(20) Véase cita 2, pág. 1, nota 3 y cita 4, pág. 1, nota 5 respectivamente.

(21) Véase cita 3, pág. 1, nota 4.

(22) Véase cita 5, pág. 1, nota 6.

(23) Culler, 1984, pág. 67.

(24) Idem, págs. 66-67.

(25) Idem, pág. 62.

«La literatura es la forma en la que los lectores crean y descubren al mismo tiempo, descubren creando y crean descubriendo»⁽²⁶⁾.

Así hemos intentado operar a lo largo de estas páginas, creando al tiempo que descubríamos. Hemos descubierto las múltiples lecturas que pueden hacerse a partir de los ocho versos que forman este poema y hemos creado «deconstrucción», pero... ¿hemos manipulado nosotros al texto o éste a nosotros? Deconstruimos el texto, pero éste al final permanece inmutable, para que lleguen otros lectores y lo «lean» en su forma «pura», tal como el autor lo concibió, o como se concibió a sí mismo.

Ya apuntamos casi al principio que si muchos lectores diferentes leyesen un mismo texto obtendríamos versiones muy dispares. Para probarlo hemos pedido a varios lectores que interpretasen este poema. (con ello no pretendemos encontrar la interpretación correcta, sino las muchas interpretaciones posibles). Para uno de ellos el poema expresaba la grandeza de la vida y le transmitía un sentimiento de esperanza. Otro dijo que esos versos le llenaban de tristeza, pues le parecía que el autor estaba obsesionado con la muerte y que la palabra «Infinity» se relacionaba con vacío. Un tercer lector interpretó el poema como una defensa de la presencia de lo misterioso en la vida, presencia que garantizaría un aliciente para el individuo. El cuarto lector opinó casi lo mismo, que lo sorprendente queda desvelado, pierde su encanto. El quinto dedujo que había en el poema una concepción cristiana acerca de la vida y la muerte, y que el autor comparaba la vida actual con la verdadera. Otro... Y así podríamos seguir indefinidamente.

Como vemos, algunas de las versiones se asemejan mientras que otras son contrarias. ¿Cuál es la «verdadera»? ¿Cuál es la de la autora? Probablemente ninguna de ellas.

Hemos hecho, hasta el momento, un recorrido por el pensamiento de Derrida, de Culler, de Paul de Man, de Gasché, de Miller y de algunos otros, sobre la deconstrucción; hemos intentando definir el término y ver si esta «teoría» es o no aplicable a la lectura de textos literarios; hemos deconstruido con más o menos fortuna un poema, hemos visto lo que opinan algunos críticos de la estética de la recepción acerca de la literatura; y hemos incluido las opiniones que del poema tenían algunos profanos en el tema de la deconstrucción.

A continuación procedemos a analizar la versión traducida que de este poema se ofrece en *Barcarola*⁽²⁷⁾. Aunque pensemos que la traducción es imposible, si no se hiciesen traducciones, las obras de arte literarias llegarían a un número de lectores mucho menor, de ahí que muchos se atrevan a iniciarse en la tan debatida técnica de la traducción.

(26) Idem, pág. 71.

(27) N° 26/27, Albacete, Febrero 1989, págs. 125-131.

Este problema, tal como lo trata Derrida en «Ulises gramófono: el oui-dire de Joyce»⁽²⁸⁾, pone de manifiesto la dificultad de la traducción. El ensayo, que recoge una conferencia dictada en la Universidad de Urbino, analiza las múltiples formas en las que podría clasificarse la palabra «yes» en el *Ulises* de Joyce (el autor identificó más de diez categorías diferentes). Explica también la diferencia entre el uso y la mención del «sí»: entre decir «sí» y mencionarlo. Resuelve el autor que la «la afirmación de una lengua en sí misma es intraducible...» y que «el para-traducir de lo traducible no puede ser más que lo intraducible»⁽²⁹⁾. De gran interés, es a su vez, la anécdota que nos refiere con relación a los libros que vio en una librería de Tokio: *Never Take «Yes» for an Answer* y *16 Ways to Avoid Saying «No»*. Si «sí» y «no» no son respuestas, ¿qué son?

Se refiere, de nuevo, Derrida a la imposibilidad de la traducción en *Memorias para Paul de Man*⁽³⁰⁾, concretamente en la introducción que precedió a las tres conferencias pronunciadas en Yale el 26 de marzo de 1984, explicando por qué iban a ser en francés. Menciona aquí la dificultad de la traducción de, por ejemplo, «*a peine*» y «*Memories*». Más adelante, en el curso de las tres conferencias, alude a la dificultad de traducir un vocablo que tenga una multiplicidad semántico-gramatical en la lengua de origen y cuya multiplicidad no pueda ser transferida a la extranjera⁽³¹⁾. Menciona también que al traducir debemos tomar en consideración dos culturas diferentes⁽³²⁾.

De Man en su conferencia titulada «La tarea del traductor de Walter Benjamin»⁽³³⁾ recoge los errores que han tenido algunos de los traductores de W. Benjamin como H. Zohn (en su traducción al inglés) y M. Gandillac (en la versión francesa). Explica de Man que el origen de estos fallos no está en el desconocimiento por parte del traductor de la lengua sino en que éste en muchas ocasiones no puede creer que el autor diga lo que realmente «dice» y por ello lo adapta.

Coincidimos con W. Benjamin en su opinión de que «la traducción se parece más a la crítica o a la teoría de la literatura que a la poesía misma»⁽³⁴⁾. Procedemos a incluir una «versión crítica» sobre el poema de Emily Dickinson y a *deconstruirla*:

La vida que tenemos es hermosa
La Vida que veremos
La supera, sabemos, porque
Es infinita.

(28) En Asensi, ed., 1990, págs. 81-134.

(29) Idem, pág. 84.

(30) Derrida, 1989 (1), págs. 13 y 14.

(31) Idem, pág. 110.

(32) Idem, pág. 193.

(33) En De Man, 1990 (2), págs. 115-162.

(34) Idem, pág. 128.

Pero cuando todo Espacio haya sido contemplado
y todo Dominio descubierto
La parte más pequeña del Corazón Humano
La reduce a nada⁽³⁵⁾.

Veamos, ¿por qué se tradujo «great» por «hermosa»?; pues bien, se podía elegir entre «grande», «grandiosa», «vasta», «fabulosa», etc. tal vez a lo que la autora se refería era a que la vida es «hermosa». Sin embargo, al traducir «great» como se hizo, se rompió la *disemia* que tan bellamente había sido creada.

«Supases», por ejemplo, tiene también varias acepciones: «sobrepasar», «eclipsar», «exceder», etc. Aquí, afortunadamente, la elección de una u otra traducción no deshace ninguna de las figuras creadas por Dickinson, pero tal vez, teniendo en cuenta los versos siguientes —«But when all Space has been beheld...»— hubiese sido más adecuado emplear el verbo «eclipsar» y no «superar».

Traducir «shown» representa un problema aún mayor; significa «mostrar», «exponer», «enseñar», etc. Si seguimos leyendo, en la letra pequeña del diccionario *Collins* vemos que también se puede traducir por «revelar», así que el primer borrador de la traducción rezaba: «Y todo Dominio revelado». Pero «revelado» es una palabra que está excesivamente gastada debido a su aplicación a la fotografía. Por ello, y de un modo «crítico», como diría W. Benjamin, se opta por «descubierto». El procedimiento empleado aquí y en el verso siguiente, donde se traduce «extent» por «parte», puede ser criticable como la actuación de Zohn y Gandillac⁽³⁶⁾. Por último, si nos fijamos en el verso final: «Reduces it to none», ¿a qué se refiere «it»? Puede ser que a la *vida*, pero ¿por qué no al *espacio*? La versión, entonces, sería incorrecta. ¿Qué se queda en «nada», la vida o el espacio? ¿A qué se refería Emily Dickinson?

Estas reflexiones acerca del poema y de esta traducción nos llevan a concluir que una labor «deconstructiva» de este tipo puede ser útil para meditar sobre el lenguaje, la literatura, la traducción, etc. No hemos pretendido entrar, como ya dijimos al comienzo, en una valoración del «inexistente método» (en palabras de Derrida) deconstructivo. Hemos demostrado que no es imposible aplicar dicho «método» a la literatura aunque esta sea la opinión de algunos críticos. Pensamos, eso sí, que es más difícil que aplicarlo a la filosofía, o a política., o a cualquier corriente de pensamiento. Y hemos comprendido que un comentario crítico-literario de este tipo nos permite aprehender más acerca de la obra de arte, del mundo y de nosotros mismos.

(35) Opus cit., *Barcarola*, Febrero 1988, pág. 130.

(36) Opus cit., cita 33.

Procedemos a cerrar estas páginas con unas palabras de Paul de Man que recogen al tiempo que resumen la «filosofía» de este escrito:

«Ninguna otra palabra [deconstrucción] afirma con tanta economía la imposibilidad de valorar o impugnar la ineludible evaluación que ella misma implica»⁽³⁷⁾.

BIBLIOGRAFÍA

- AL-BASAN, E. y YADAV, R.: «Deconstructing Deconstruction: Derrida against Derrida», *Anglo American Studies*, Salamanca, IX, Abril 1989, págs. 53-61.
- ASENSI, M. ed.: *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990.
- DE MAN, P. DE: *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1990.
- DE MAN, P. DE: *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.
- DERRIDA, J.: *Memorias para Paul de man*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- DICKINSON, EMILY: *The Complete Poems*, Boston, Little Brown, 1960.
- JOHNSON, T. H., ed.: *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Londres, Faber y Faber, 1970.
- POZUELO YVANCOS, J. M.: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RIGAL ARAGÓN, M.: «Once poemas de E. Dickinson: El florecimiento de Nueva Inglaterra», en *Barcarola*, nº 26/27, Albacete, Febrero 1989, págs. 125-131.