

La lírica y sus fronteras discursivas

The Lyric and its Discursive Borders

*Raquel Guzmán**

Resumen

Inmersos en el mismo espacio y tiempo, la canción popular de fines del siglo XX y las formas poéticas establecen una relación que puede caracterizarse como de interacción y aun dialogismo, en tanto se establecen réplicas constantes en ese espacio virtual que es la lírica. Pretendemos aquí referirnos a esa red de intercambios en el marco de las consideraciones de Iuri Lotman acerca del concepto de texto y la semiótica de la cultura y dar cuenta, por un lado, del trato que establecen con la tradición —particularmente el rock y la poesía— y, por otro, con el contexto, teniendo en cuenta que se trata de interlocutores que responden a formaciones intelectuales específicas. Se constituyen así, recíprocamente, como el ‘otro’ necesario, separados/conectados por las fronteras internas de la semiosfera.

Entendemos que este enfoque puede tender un puente comprensivo entre dos manifestaciones que los metatextos tienden a considerar antinómicas, produciendo así fragmentaciones en la consideración de la cultura.

Palabras clave: lírica, poema, canción, discurso, cultura

Abstract

Immersed in the same space and time, the late twentieth century popular song and poetic forms establish a relationship that can be characterized as interaction and even dialogism, while providing constant answers in that virtual space that is the lyric. We intend here to refer to that network of exchanges within the framework of Iuri Lotman’s considerations about the concept of text and the semiotics of culture. On the one hand, we will give account of their exchange with tradition —particularly rock and poetry— and, on the other, with context, taking into account that they are interlocutors who respond to specific intellectual formations. They thus constitute themselves —reciprocally— as the necessary ‘other’ separated / connected by the internal boundaries of the semiosphere.

We understand that this approach can build a comprehensive bridge between two manifestations that metatexts tend to consider antinomic, thus producing fragmentations in the consideration of culture.

Keywords: lyric, poem, song, speech, culture

* Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.

...amo a los cantores de cuarta
 aquellos que tienen un solo traje
 desentonan siempre y nadie
 los aplaude pero espera
 que algún día la crítica
 se acuerde de ellos
 y les devuelvan tantos años
 entregados a la misma pasión...

*Poema sin título de Alejandro Carrizo*¹

Planteos previos

El estudio de la lírica nos enfrenta constantemente con la labilidad de sus fronteras y los intercambios discursivos que pone en juego. Si nos atenemos a los postulados de Bajtín (1985: 248 y ss), en tanto género discursivo, la lírica corresponde a alguna de las diversas esferas de la actividad humana y se manifiesta a través de enunciados que presentan particulares formas de composición, de estilos verbales y de registros temáticos. En un sentido más amplio se puede entender como un fenómeno cultural y estético cuyo fundamento se halla en relación con el lenguaje y las posibilidades que suscita. Se trata de una práctica histórica que desborda los contextos concretos y cuya interpretación está anudada a la reflexión teórica y metapoética. Por su composición se trata de un discurso centrado en torno a una determinación enunciativa; desde la identificación de la función poética hecha por Jakobson² la lírica se caracteriza también como suplemento estructural (recurrencias, emparejamientos, isotopías) que excede las dimensiones comunicativas y representativas de la lengua³ o como desviación, anomalía, idiolecto⁴. Ambas perspectivas se cons-

1 AA VV (1994). *Jujuy – Todos estos de gente – Antología poética*. Jujuy: Tunupa.

2 Para Jakobson dos son las figuras que predominan en esa estructuración: la metonimia y la metáfora. La metonimia (contigüidad) significa tomar la parte por el todo, prevalece en el sintagma. La metáfora es la relación de semejanza entre dos cosas designadas por la palabra o el conjunto de palabras, prevalece en el paradigma. En cuanto a la metonimia que se observa en las palabras, en general no ofrece dificultades pues se sabe que las palabras están formadas por montajes de parte o piezas de sonidos (fonemas). Las palabras de una frase son piezas extraídas del repertorio léxico y de las categorías gramaticales, donde se agrupan por semejanza de las funciones que ejercen en la frase (sustantivos, adverbios, conjunciones, etc). Además, ellas designan objetos (que son las piezas de la llamada realidad).

3 “Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice. Y de esta manera cabe pensar (en consecuencia estricta de estas determinaciones y sin usar las palabras metafóricamente ni con connotación sentimental sino propiamente) que lírica es un modo de comunicar algo en esencia indecible. Lírica sería así una revelación del ser fundamentalmente diversa (y con posibilidades diversas) de la épica, así como de la filosofía, que son esencialmente decir, revelar representando, hablar temático” (Martínez Bonatti 1960: 129)

4 “El hecho poético comienza a partir del momento en que al mar se le llama “tejado” y “palomas” a los navíos. Con ello se produce una violación del código del lenguaje, una desviación lingüística, a la que con la retórica antigua se la puede calificar de “figura”, y que es la única

tituyen como polos en tensión en los estudios sobre la lírica, desde ambos ha constituido su capacidad histórica y cultural para convertirse en un espacio privilegiado de autoinstitución del sujeto y el sentido.

Si atendemos a las consideraciones de Bajtín acerca de los géneros discursivos (1985:252) podemos advertir en la lírica la presencia de tipos temáticos constituidos en torno a una voz enunciativa que tamiza la experiencia del mundo y construye —desde particulares formas composicionales— un conjunto de enunciados dinámicos poniendo de manifiesto los extremos del lenguaje. Los enunciados poéticos que así se configuran evidencian la matriz sociohistórica que los sostiene y a la vez les permite la transformación.

El poema es el enunciado particular de este género —una manifestación discursiva verbal o no verbal, oral o escrita gestual, icónica, sonora, etc.— que puede leerse como réplica a enunciados literarios o no, recientes o lejanos en el tiempo y el espacio. Además, por su carácter predominantemente expresivo, la voz del hablante cumple una función primordial, ya que permite la articulación entre la palabra y el silencio, entre lo expuesto y lo desplazado, entre lo dinámico y lo suspendido.

Siguiendo a Lotman (1992), se puede considerar los géneros literarios como espacios semióticos en tanto están compuestos de distintos textos y de lenguajes cerrados configurando así un espacio único en contraste con un entorno extrasemiótico. En el caso de la esfera lírica nos encontraríamos con una irregularidad que los metalenguajes han considerado de distinta manera en las diferentes épocas; es así que se planteó el lugar posible de los cantares de gesta⁵, las nanas⁶ o las coplas⁷.

En este marco se sitúa la pregunta central del presente análisis: ¿la canción popular puede ser entendida como poema?, ¿es posible adscribirla a la lírica en cuanto género? Provisoriamente se puede sostener que, si entendemos los géneros como universos semióticos, con una memoria particular de la cultura, podemos situar la canción —vgr. rock, zamba, tango— en las fronteras del género, cumpliendo un papel fundamental de traducción desde y hacia los núcleos del género.

Cuándo abordamos la letra de un tema de rock o una zamba, ¿es adecuado leerla de modo semejante a como nos ocupamos de un poema? ¿Es posible referirse a las letras suspendiendo la dimensión musical de las canciones? A los efectos de reconocer sistemas de significación que permitan un abordaje

que ofrece a la poética su verdadero objeto.” (Cohen, 1984: 43)

5 Cfr R. Menéndez Pidal (1968: 157 y ss)

6 “[el niño] comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética” dice F. García Lorca en la conferencia “Las nanas infantiles” (2010:7). Puede leerse en Biblioteca Virtual Universal. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf>

7 “Consideramos la copla como la unidad estructurante de la canción lírica. En tanto género breve, cuya esencia es la movilidad de sus componentes, permite observar los cruces mencionados, ya que, por una parte, las coplas gozan de vida autónoma y por otra, se engarzan en géneros poéticos más extensos que las contienen” afirma Gloria Chicote (2012:9)

de estas cuestiones, se pueden señalar las instancias en las que esta relación se hace evidente en el discurso:

- a) La consideración del problema autoral: los autores de canciones populares son nombrados como autores / letristas, mientras que los autores de poemas son nombrados como escritores / poetas.
- b) Las estrategias de escritura / lectura, que acentúan lo semántico en el poema y lo rítmico en la canción.
- c) La instancia de recepción donde la canción activa lo verbal y musical (con acompañamiento de instrumentos musicales) y el poema puede ser leído y comprendido aun sin emitir sonido. Recepción mediada por el cantante en el primer caso —que puede producir tanto el éxito como el fracaso de una canción—, por el objeto libro en el segundo (u otro soporte) que entra en el mercado editorial y cuya circulación dependerá de las fuerzas en tensión de ese campo.

Estos tres aspectos llevarían a afirmar que cada uno de estos tipos de textos pertenece a esferas diferentes de la cultura, sin embargo, podríamos enseguida anotar algunos fenómenos que se registran en sus fronteras:

- a) Casos de: poetas que escribieron canciones —en folklore Manuel J. Castilla, en tango Enrique Santos Discépolo—; poetas cuyos poemas fueron luego musicalizados y se convirtieron en canciones exitosas —Mario Benedetti—; canciones populares que se registraron en Antologías y cuya lectura se orienta a través de estrategias pedagógicas para su inclusión escolar —Juglares de hoy⁸—. También ha ocurrido que autores de canciones populares, como Patricia Sosa, han escrito luego libros de poemas que se han presentado en los lugares específicos de circulación de libros y con los rituales particulares de la ocasión⁹.
- b) Los aspectos verbales que se ponen en juego —tanto léxicos como retóricos— son similares en cuanto propician la construcción de modelos de mundo a través de estrategias estéticas y ficcionales, y es lo que permite que un texto de Charly García o Spinetta se lea como un poema¹⁰. Por otro lado,

8 Durañona y Partucci en *Juglares de hoy* (1998) afirman que “Las canciones son escuchadas y vividas como actos, actos de habla a través de los cuales no sólo se dice, se cuenta o se muestra algo, sino que se hacen cosas: se expresa disconformidad, se protesta, se acusa y hasta se incita a actuar de determinada manera”.

9 En este punto cabe recordar las recientes polémicas cuando la Academia Sueca otorgó el Premio Nobel a Bob Dylan (2016), reconocido músico, letrista de canciones, poeta perteneciente a la Generación Beat. Por un lado, están quienes consideran estos méritos como suficientes para tal galardón, mientras otros afirman que no se trata de un escritor en tanto no tiene publicaciones bibliográficas significativas, no ha creado escuela, ni influyó en otros escritores, ni mucho menos hizo aportes a la transformación literaria.

10 En este sentido es necesario reiterar aquí lo que decíamos en otro artículo —“Poesía y Experimentación”— acerca de que el poema en sus orígenes fue oral y que la visualidad es el resultado de la expansión que posibilitó la imprenta, sin embargo la dimensión auditiva, lejos de desaparecer, fue tomando nuevos cauces. La unidad métrica que significa el verso imprime al poema una posibilidad rítmica hecha de relaciones libres o regulares regidas por los silencios que limitan el verso, los acentos, las posibilidades rítmicas de las palabras

también convergen en la posibilidad de apertura de los temas y mensajes a la esfera de la vida cotidiana y práctica.

- c) La configuración discursiva de ambos géneros está estrechamente relacionada con las condiciones de producción y su matiz diferenciador remite al proceso de producción, en cuanto “conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas” (Verón 1996:18). Los contextos de producción, considerados como fenómenos extra-textuales, son tamizados por el lenguaje y a la vez reconstruidos por él, y es en este movimiento donde pueden registrarse operaciones discursivas semejantes, como selección de campos metafóricos, privilegio de ciertas estrategias retóricas o recurrencia de imágenes.
- d) Por otro lado, la relación dialógica entre los enunciados, que puede ser percibida como una red de réplicas, también tiene relevancia en nuestro análisis, ya que la canción popular —por su difusión y circulación— genera constantes respuestas y referencias; es un texto de la cultura que no sólo establece ese diálogo en el ámbito de su género sino también con los textos literarios, mediáticos, políticos que constituyen la memoria cultural.

El diálogo posible

Distintos poetas argentinos actuales reconocen en la génesis de su producción literaria la influencia del rock y los medios masivos. La fragmentación, el ejercicio de una escritura de collage —que muestra los hilos de las suturas— ha sido antes realizada por el rock; la dislocación del cuerpo y la estética del cadáver se recuperaban en los enunciados y también en la estética de la diagramación. Algunos críticos dicen que los poetas de hoy no leen, y aunque esto pueda ser posible, podemos decir que escuchan el rumor de la cultura en la música y en los discursos mediáticos.

Desde Bajtín se reconoce la idea de que la cultura se compartimenta en múltiples esferas conectadas entre sí en un sistema complejo atravesado por el lenguaje y conformado por múltiples enunciados. Lotman se ocupa del dinamismo de la cultura desde el concepto de dialogismo que “sería la fuerza impulsora de la transformación cultural” (Arán 2006:33). Es así que los textos que tienen una función activa en la cultura son aquellos generadores de un modelo de mundo —entre ellos los artísticos tanto verbales como no verbales— y en el sistema de su funcionamiento actúan además como “conciencia semiótica”, es decir, en interacción. Este intercambio modifica por cierto el estatus de los textos. Por otro lado lejos estamos de considerar al texto poético —poema o canción— como resultado de un trabajo individual, sino que resulta de una praxis que anuda lo social y colectivo.

Como afirma Fontanille, es necesario

a través de onomatopeyas, aliteraciones, estribillos o asociaciones rítmicas con la música.

[superar] una concepción estrictamente individual y personal de la enunciación, puesto que los discursos sólo pueden contribuir al devenir del sistema si no se separa la enunciación individual y la enunciación colectiva, esto es, si se las considera como formando parte de un mismo conjunto en devenir. (2001: 234)

Se trata de los movimientos que se realizan en la praxis enunciativa y están relacionados con la aparición y desaparición de enunciados —ya que extrae formas de un espacio de esquematización que luego enriquece y modifica—, lo que permite la actividad dialéctica de la creación /sedimentación, y aporta a la formación de la dimensión retórica de los discursos. Esta dinámica se realiza en un marco espacio-temporal en el que se pueden tener en cuenta sucesivos estados “según que la significación sea 'emergente', esté 'en curso' o 'quede terminada'" (Fontanille, 2001:237), configurando un campo de discurso que se declina en tres fases: el campo de presencia, el campo esquemático y el campo diferencial.

En el dominio de la cultura la presencia discursiva adquiere —según Fontanille (2001)— diferentes modos de existencia:

- *Virtual*: es el sistema de las estructuras subyacentes, de una competencia formal al momento de la producción de sentido.
- *Actualizado*: es el de las formas que advienen en el discurso.
- *Realizado*: es el que, por la enunciación, se realiza materialmente en el plano de la expresión.
- *Potencializado*: es el movimiento inverso a la actualización, cuando una forma se ha constituido en lugar del discurso (tipo, tópico, motivo).

En el caso que nos ocupa, el espacio virtual es común en tanto el origen de la poesía remite a la música, desde las formas monódicas, hasta la inclusión de estribillos cantados y el acompañamiento con la lira. También forman parte de ese espacio las consideraciones retóricas y métricas que consolidaron cierto modo de escribir durante siglos, asimismo los fundamentos teóricos acerca del género lírico que funcionan como señal de lo permitido y lo prohibido en la escritura poética. Sobre ese espacio de posibilidades se producen los procesos de selección tanto de la canción como del poema, que abrevan además en una tradición diferenciada acerca del modo que se sitúa la recepción, el carácter social y de intercambio que genera la lectura en ambos casos.

También los procesos de actualización son semejantes en cuanto ambos discursos se organizan en torno a un yo, hablante lírico que rige la constitución del mundo ficcional, en un movimiento que alterna los movimientos centrífugos y centrípetos de la semántica textual. En el plano de la realización, la música que acompaña al texto verbal en la canción agrega un nuevo componente significativo, que puede ser leído según las pautas de codificación que en él funcionan (tradicción / ruptura; unidades tonales, rítmicas, etc), sin embargo también es posible leer sólo la dimensión verbal en la medida en que se produ-

cen migraciones de una esfera a otra.

Joaquín Sabina dice:

Tenemos el mal de la melancolía,
La sed y la rabia, el ruido y las nueces
Tenemos el agua y, dos veces al día,
El santo milagro del pan y los peces

Tenemos Lolitas, tenemos donjuanes,
Lennon y Mc Cartney, Gardel y Le Pera,
Tenemos horóscopos, Biblia, Coranes,
Ramblas en la luna, Vírgenes de cera.

Tenemos naufragios soñados en playas
De islotes sin nombre ni ley ni rutina,
Tenemos heridas, tenemos medallas,
Laureles de gloria, coronas de espinas.

Tenemos poetas, colgados, canallas,
Quijotes y Sanchos, Babel y Sodoma,
Abuelos que siempre ganaban batallas,
Caminos que nunca llevaban a Roma.

Más de cien palabras, más de cien motivos
Para no cortarse de un tajo las venas,
Más de cien pupilas donde vernos vivos,
Más de cien mentiras que valen la pena.

(“Más de cien mentiras”)

Con un marcado uso de la ironía se pasa revista a la memoria de la cultura, representada por las incontables ‘mentiras’ que sostienen nuestro mundo. El orbe referido aparece a través de una estrategia retórica recurrente en la poesía española del 27 (a pesar de estar muy lejos de ella): la enumeración caótica, que acumula objetos de la cultura en una superposición que se indica como ‘cien’, número que alude a la abundancia de las creencias y convicciones de la cultura occidental. Múltiples remisiones intertextuales se entranan en este enunciado polémico: refranes y canciones populares, libros sagrados, referencias históricas y literarias, leyendas, perífrasis coloquiales. Pero también están los modos en que esa memoria entra a formar parte de la cultura y da “motivos / para no cortarse de un tajo las venas”; son mentiras, ficciones, ilusiones, esperanzas, discursos que construyen realidades efímeras, alternativas. Cabe observar la presencia de una gastada metáfora coloquial.

La reiteración anafórica de la forma verbal ‘tenemos’ funciona como el hilo que anuda la trama de las precarias propiedades humanas. Podríamos decir entonces que las estrategias de actualización son semejantes a las que podemos encontrar en los poemas, y es interesante señalar de qué modo se manifiesta en este texto la posibilidad de *restaurar el recuerdo* (Lotman

1996:89) instituyendo símbolos de la cultura en una relación particular, como ‘mentiras’.

Por cierto que lo más frecuente son los cruces temáticos como encontramos en este poema de Jorge Accame, titulado “Birthday”, y dedicado a John Lennon:

Nosotros aquí estamos john
 un poco más cansados
 Tratando de hacer las cosas
 no tan mal
 de entender algo y escribir
 dos o tres líneas
 uno escribe para gritar
 que se siente solo
 ¿nos escuchás?
 Todos estamos diciendo /
 te queremos mucho john
 Feliz cumpleaños.

Pero también migraciones rítmicas, poemas con estribillos, coplas, como asimismo canciones con recitados o —actualmente— las performances donde se integran signos de múltiples procedencias.

Las estructuras potencializadas, es decir constituidas como lugares del discurso, también proceden de ambos géneros y pueden pasar de uno a otro. Se trata de consolidaciones significativas que se presentan como figuras, tal es el caso de la imagen generosa de la tierra y el paisaje bucólico en la canción popular (zamba, chacarera, taquirari) que también se reconoce como tópico en la producción poética argentina de la primera mitad del siglo XX. Otro ejemplo se puede observar en la imagen de la mujer intangible de la tradición literaria occidental que ancla en la “muchacha ojos de papel” del rock argentino, donde a la vez se abre la presencia del erotismo que articula con la poesía argentina de los 80 ¹¹.

En esta línea también pueden considerarse los intercambios de prácticas rituales que pasan del rock a la institución literaria, transformando el lugar del poeta a través de nuevas formas de presentación de la producción poética como performances, shows o lecturas videograbadas. Facebook, twitter y distintas plataformas digitales atraviesan las fronteras de la lírica transformando las disposiciones de centros y periferias e impactando en las dimensiones rítmicas, métricas, semánticas y sobre todo gráficas del poema.

Ahora bien, la constitución de lugares de discurso, la potencia de tópicos o motivos se consolida en el poema con mayor frecuencia que en las canciones. Allí se mantiene el ejercicio colectivo de la lengua, con su potencia, sus

11 Cfr “Mi querido, mi noche, mi fulano” de María Negroni: Mi querido mi noche mi fulano / cada vez que me das un beso ahí /y más nos adentramos suavemente / por los pasillos de lo inusitado /me estoy cayendo si me haces caer / comienza el mundo apuesto a deshacerme / lo demás fue dejarse alucinar /por lo pleno en lo pleno de la ausencia.

matices, sus innúmeras posibilidades; se abre la libertad interpretativa y las ocasiones de diferentes apreciaciones en cada experiencia de lectura¹².

Formalizaciones

Dice Lotman que el deslinde entre las obras de la literatura artística y toda la masa de los restantes textos de la cultura puede realizarse atendiendo al funcionamiento o a la organización interna del texto. Desde el primer punto de vista “será literatura artística todo texto verbal que dentro de una cultura dada sea capaz de realizar una función estética” (Lotman 1996:163), sin embargo, como el concepto de función estética es de carácter histórico, es posible que un mismo texto pueda adscribirse o no a la caracterización de texto artístico, según las condiciones de recepción¹³. Si acordamos que un texto estético posee una gran potencia semántica, en el caso de aquellos que nos ocupan, esas posibilidades de múltiples lecturas dependerán de los rasgos particulares y de las condiciones de legibilidad de cada época, antes que de la especificidad genérica. Esos intercambios ponen en evidencia el diálogo entre las dos esferas de la cultura que estamos considerando. Es decir, los cambios en las perspectivas de estudio de la poesía reordenan los núcleos y periferias, pero entendemos que no ocurre una relación recíproca cuando los cambios atañen a la esfera de la canción.

Para que un texto funcione de modo estético es necesario —para Lotman— que esté construido de cierto modo, particularmente debe ser cifrado por el autor de determinada manera, y aquí es donde se distancian los discursos que tratamos, ya que quien escribe canciones populares suele manifestar que su interés es predominantemente referencial —cantar las cosas del pueblo, mostrar el mundo joven o rural o actual—, por lo que la función estética aparece como atribución, antes que como proyecto constructivo. La actual experiencia de la poesía, que circula por las más variadas formas y carriles¹⁴, influyó por cierto en la apertura del canon, produciendo un desplazamiento de los eslabones y cambios en las teorías estéticas.

Lotman anota al respecto el caso del folclor, “excluido de los límites del arte por la teoría del clasicismo, se volvió para los hombres de la Ilustración y los prerrománticos una norma estética ideal” (1996:166). Acentúa además que el arte necesita del no-arte para su desarrollo, y podríamos agregar que ambos espacios se encuentran en un permanente intercambio, lo que hace “que la in-

12 Cfr Eco U. (2002: 9-23)

13 “Sólo tenemos que abordar el texto como un texto artístico, y en principio cualquier elemento —hasta las erratas, como escribió perspicazmente E.T.A. Hoffman en el prólogo a *El gato Murr*— puede resultar significativo” (Lotman 1996:164)

14 Cfr Mazoni Ana y Daniel Selci (2006). “Poesía actual y cualquierización de la poesía” en *Tres décadas de poesía argentina*, compilado por Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Libros del Rojas.

roducción de un texto en la esfera del arte signifique su remodificación en el lenguaje de la percepción artística, o sea, una decidida reinterpretación” (Lotman 1996: 166). Desde esta perspectiva, poema y canción popular se constituyen recíprocamente, como el ‘otro’ necesario, separados / conectados por las fronteras internas de la semiosfera.

Bibliografía

- Arán Pampa** (2002). *Texto / memoria / cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- AA VV** (2003). *Juglares de hoy*. Buenos Aires: Cántaro.
- Agamben Giorgio, et al** (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros.
- Bajtín Mijail** (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Eco Umberto** (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: Océano.
- Chicote Gloria** (2012). “La lírica popular-tradicional argentina: límites difusos” en *Revista Olivar, No 18*. Universidad Nacional de La Plata. En <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar>
- García Lorca Federico** (2010). Conferencia “Las nanas infantiles” en Biblioteca virtual universal. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf>
- Lotman Iuri** (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Bonatti Félix** (1960). *Estructura de la obra literaria*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Mazoni Ana y Daniel Selci** (2006). “Poesía actual y cualquierización de la poesía” en *Tres décadas de poesía argentina*, compilado por Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Menéndez Pidal Ramón** (1968). *Estudios Literarios*. Madrid: Espasa-Calpe.

