

EL DISCURSO POÉTICO: DIVERGENCIAS DE LAS VANGUARDIAS HISPANOAMERICANAS

Helena USANDIZAGA
Universidad de Barcelona

Un poema es un objeto enigmático y que se quiere enigmático; el buen lector de poesía acepta esto sin protestar, pero el lector crítico —que no se identifica con el mal lector— necesita saber qué dice el poema, o por lo menos cómo lo dice. No nos lamentemos por ello, porque una obra poética acaba integrando en su lectura las lecturas críticas. Pero sí cabe preguntarse qué destino ha tenido en la teoría semiótica la reflexión sobre el poema, y cuál es su aportación al alud de comentarios críticos sobre la poesía.

Es inevitable partir de la definición que dio Jakobson (1963:220) de la función poética, basada en la idea de repetición y de equivalencia paradigmática (“la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación”), para señalar otras proposiciones que cuestionan fructíferamente este principio, como las de Zilberberg (1988:133), las cuales tienden a establecer, frente a la repetición, un comercio entre direcciones e instantes; o sea, a desentrañar cómo se establece el lazo entre un determinado accidente local, intenso, y un determinado dato semántico extenso, es decir coextensivo del poema. Para Zilberberg (ib.: 133-140) el poema es un organismo que no está basado en la repetición, ni siquiera en la sucesión de estados discontinuos, sino en un proceso figurativo aspectualizado en relación con un horizonte de tensión con el que juega. Zilberberg introduce en su trabajo un acercamiento rítmico a la tensividad, a la dirección, y desecha el puramente métrico, basado en la repetición de unidades equivalentes. Se trata, pues, de dar cuenta de la aspectualidad que introduce la secuencia en su aspecto demarcativo, y no solamente de la segmentación (ib.: 138), elucidando así la dirección rítmica y tonal del poema.

Un considerable número de estudios semióticos recientes, y no sólo los centrados en el poema, están poniendo de relieve este componente rítmico y tonal

entendido como tensividad basada en la mediación perceptiva del cuerpo, en la propioceptividad (Greimas y Fontanille, 1991; Fontanille, 1992; Fabbri, 1992), y en general nos hablan de la importancia de lo sensible y de lo sensitivo en la emergencia y el mantenimiento del sentido, atendiendo a la relación entre mundo natural y lengua natural. Desentrañar como funciona esa tensividad, esa respiración, puede servir para entender cómo funciona el sentido en los poemas, y puede representar un caso límite de algo que se produce en toda emergencia de sentido.

Si tomamos en cuenta la definición de tono que hacen Brooks y Penn Warren (citados por Mangini González, 1979: 74), –“el tono del poema indica la actitud del hablante hacia su sujeto y hacia su público y, a veces, hacia sí mismo”–, podemos destacar dos componentes estudiados por la semiótica que lo configuran: en primer lugar, la distancia enunciativa, es decir, los juegos que se establecen a partir del *ego, hic et nunc*; en segundo lugar, las variaciones en la tensión que hacen de la estructura del poema no una repetición, sino un proceso. En este sentido, cabe afirmar que no solamente en el plano de la expresión se detectan el ritmo y el tono; aquí observaremos especialmente el ritmo y el tono producidos por los juegos narrativos y discursivos y por los efectos de distancia enunciativa, a través de los cuales emerge un plano de tensividad profunda que manifiesta la modulación pasional. Del mismo modo que ocurre en el plano de la expresión, según Zilberberg (1988: 224), en el del contenido “el poema insinúa un orden, formulable como sistema y como proceso: como sistema, establece distancias y presenta tensiones; como proceso, las recorre y las resuelve. Si el tono se manifiesta a partir de una serie de posiciones cognitivas y pasionales del enunciador respecto de su enunciado y de sí mismo, manifestaciones que en el poema son rítmicas, se puede considerar este trayecto como el que correlativamente ha de ser recorrido por el enunciatario, lo cual permite entender esa “respiración” tensiva del poema, es decir, la construcción de una dirección hecha de tensiones y distensiones.

Puesto que nos centraremos en un poema de la vanguardia hispanoamericana, no está de más recordar que, después del primer momento de celebración eufórica de lo nuevo, de rechazo del pasado y de mirada hacia Europa, la vanguardia hispanoamericana se enfrenta a las preocupaciones sociales y de identidad que afectan también a esta etapa europea, pero que tienen en América manifestaciones específicas, ligadas a la búsqueda de la propia realidad e identidad. La fundación de la modernidad es cosmopolita, pero sus productos más interesantes son periféricos aunque se inscriben igualmente en la crisis de la modernidad occidental suscitada en Europa y en las cuestiones éticas que afectan al enfrentamiento del hombre consigo mismo y con el ámbito social. A la renovación del lenguaje tal vez no igualada hasta ahora se une la búsqueda de

la identidad perdida en la Conquista, con sus manifestaciones más evidentes en el criollismo, el negrismo, el indigenismo. Pero la identidad americana se manifiesta de modo más sutil también en un discurso no explícitamente autóctono, tal como lo reivindica Vallejo. Precisamente Vallejo es un caso paradigmático de superación de las marcas superficiales de lo indígena para usar, subvirtiéndolo, un discurso occidental que es cauce de una crítica a esa cultura. Uniendo la búsqueda de la identidad cultural a la de la identidad social Vallejo habla desde un sujeto pobre, un sujeto aculturado, que por lo mismo cuestiona la tradición y el orden establecidos por Occidente. Este aspecto ha sido estudiado por Ortega (1988: 606-607) desde sus primeras manifestaciones vallejianas, cuando, “perdiendo paulatinamente el uso del habla ligada (de un *logos* suficiente) a partir de la invalidez de las explicaciones tradicionales, *Heraldos* traza la suerte de un naciente sujeto de la modernidad. Al poner en crisis el saber humanista e idealista, sus verdades universales, este libro empieza a mostrar, con los mismos materiales de esa tradición, el habla desligada, fragmentaria, huérfana, de un sujeto que se desdice de su lugar en el mundo para rehacerse desde el nuevo lenguaje de la poesía, empresa que será puesta en juego en *Trilce*.”

Continuando esto, en *Poemas póstumos*, “se propone un proyecto anti-intelectualista, revalorador de lo específico, transgresor de lo formalizado y pacificado, y, en fin, capaz de promover con sus asociaciones rigurosas y libres una percepción más genuina del drama de pensar, desde el arte, otro mundo.” (ib.: 617).

Este rechazo de la modernidad en tanto que cuestionamiento crítico de la civilización es en este momento en que se produce paradójicamente moderno, y esta dimensión ética se formula en los poetas hispanoamericanos con una altura poética que es fruto de la experimentación formal del primer momento de las vanguardias. Me atrevería a decir, además, que este discurso sigue vigente; que todavía se presta a una lectura enriquecedora de las dos dimensiones, la ética y la formal. Y, sin embargo, seguimos sin evitar el tópico del Vallejo masoquista o el olvido de Gironde en una reciente y completísima historia de la literatura.

Aunque es difícil generalizar sobre Hispanoamérica, encontramos una peculiaridad pasional en esta generación que se enfrenta al reto de crear una ética que supere el corolario de la desesperación, el pesimismo, o el corolario del estoicismo, la resignación. Porque además del cientifismo y el positivismo y de la crítica a la metafísica de Nietzsche, las ideas de Schopenhauer marcan este momento de una manera más firme y original de como habían comenzado a hacerlo desde el siglo XIX: incapaz en principio de participar en esta ciclicidad cósmica sin trascendencia, movida por la atroz Voluntad de Vivir que le atribuye Schopenhauer, la conciencia poética de esta generación se enfrenta sin

embargo de modo intensamente vital y activo con la posibilidad de la angustia, y lo hace mediante la reivindicación de un acuerdo con la vida para guiar esta energía general en una lucha contra el sentimiento de muerte individual.

Gastarse en la vida, en la energía vital, “hasta morirla”, como dice Gironde, o reconducirla para transformar el espacio humano son actitudes que forman parte de la ética de esta generación, cuyo lema podría tomarse de un verso de Vallejo: “morir de vida y no de tiempo”. Una dimensión ética que en Vallejo une la radicalidad humana de Gironde (el ir a la raíz de lo humano miserable y glorioso) con el proyecto nerudiano de cambiar el espacio humano en tanto que espacio social, y con la exploración de lo desconocido de Huidobro.

Por todas estas razones he seleccionado para el análisis uno de los poemas póstumos de Vallejo, publicados en 1939 bajo el título de *Poemas humanos*. Transcribo a continuación el poema, titulado “Los desgraciados” (1990:250-251):

Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.

Ya va a venir el día, ponte el saco.
Ya va a venir el día; ten
fuerte en tu mano a tu intestino grande, reflexiona
antes de meditar, pues es horrible
cuando le cae a uno la desgracia
y se le cae a uno a fondo el diente.

Necesitas comer, pero, me digo,
no tengas pena, que no es de pobres
la pena, el sollozar junto a su tumba;
remiéndate, recuerda,
confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.
Ya va a venir el día, ponte el alma.

Ya va a venir el día; pasan,
han abierto en el hotel un ojo,
azotándolo, dándole con un espejo tuyo...
¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente
y la nación reciente del estómago.
Roncan aún... ¡Qué universo se lleva este ronquido!

¡Cómo quedan tus poros, enjuiciándolo!
¡Con cuántos doses ¡ay! estás tan solo!
Ya va a venir el día, ponte el sueño.

Ya va a venir el día, repito
por el órgano oral de tu silencio
y urge tomar la izquierda con el hambre
y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
abstente de ser pobre con los ricos,
atiza
tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.

Ya va a venir el día;
la mañana, la mar, el meteoro, van
en pos de tu cansancio, con banderas,
y, por tu orgullo clásico, las hienas
cuentan sus pasos al compás del asno,
la panadera piensa en ti,
el carnicero piensa en ti, palpando
el hacha en que están presos
el acero y el hierro y el metal; jamás olvides
que durante la misa no hay amigos.
Ya va a venir el día, ponte el sol.

Ya viene el día; dobla
el aliento, triplica
tu bondad rencorosa
y da codos al miedo, nexo y énfasis,
pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
el malo ¡ay! inmortal,
has soñado esta noche que vivías
de nada y morías de todo...

Como introducción del comentario, y volviendo al tono, hay que decir que su importancia en la poesía de Vallejo es reconocida por todos los críticos y en primer lugar por él mismo: en una época en que el poema se ha desligado voluntariamente de la música, de la belleza y de la mimesis y en la que se quie-

ren volatilizar las convenciones del lenguaje, se busca un ritmo corporal, de respiración, que tiene que ver con lo propioceptivo y con lo pasional, con las huellas de la violencia enunciativa, somática, que convierten al poema en un escenario del drama entre el sujeto y el mundo. La oscuridad de Vallejo se disipa cuando escuchamos su tono, cuando lo escuchamos “en bloque” como él mismo pide, cuando percibimos en primer término el tono entendido por Vallejo como “los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida”. Pero uno de los problemas de la poesía de Vallejo, y muy especialmente de su última época, es que en una lectura superficial emerge como pasión dominante el sufrimiento, el dolor. Si en la lectura poética esta pasión puede resultar molesta por demasiado inmediata, no lo es menos en tanto que pasión analizable: ¿qué decir, qué hacer, frente a algo tan cercano al grito, a lo que Greimas y Fontanille (1991:18-19) llaman “la propioceptividad salvaje” propia de las pasiones extremas y no polarizadas (entusiasmo, cólera, desesperación)? Por lo pronto, sin negar su presencia, tomar un poco de altura y afinar nuestra percepción de su disposición en el poema y de su valor en el mismo. En primer lugar, esa pasión es en Vallejo sufrimiento compartido, compasión en su sentido etimológico. De acuerdo con esto, el yo del poema pretende muchas veces hablar no como *un hombre* sino como *el hombre*. En segundo lugar, esta pasión compartida se manifiesta por un procedimiento que genera ironía, el otro elemento distanciador, al lado de la generalización, y que evita el patetismo sobre todo a través de la organización enunciativa del poema, que señala un significado radical.

Estos dos correctores de lo inmediato, la compasión y la ironía, se formulan a través de una minirrepresentación, un drama o escenario pasional en el que se da un dialogismo específico. Se trata del desdoblamiento típico de esta época pero que Vallejo usa con una finalidad peculiar y un resultado textual concreto. Por lo general, el sujeto vallejiano de la enunciación se desdobra en sujeto observador, cognitivo (el que habla), y sujeto sufriente, pasional, al que éste se dirige. El resultado es que, al mismo tiempo que la simpatía y la identificación, este procedimiento es capaz de expresar la ironía: el sujeto se distancia y se ve a sí mismo en tanto que hombre sufriente e inconsciente del montón, en toda su precariedad enternecedora, y se distancia a la vez del sujeto observador, el yo poético, que racionaliza y moraliza: “ahora mismo hablaba de mí conmigo...”, dice en “Ello es que el lugar donde me pongo...”. La distancia irónica con el lugar de sufrimiento que es ese tú, y a la vez con su racionalización, se manifiesta generalmente a partir de una especial situación interactiva, que podríamos denominar riña o advertencia, y que permite al sujeto que habla autoparodiarse en tanto que observador. El que escucha es criticado directamente y a veces se las carga el propio poeta con nombre y apellido: “César

Vallejo, parece/ mentira que así tarden tus parientes/, sabiendo que ando cautivo,/ sabiendo que yaces libre!” (“En suma, no poseo para expresar mi vida..”), dice en este poema que concluye: “¡César Vallejo, te odio con ternura!” El odio con ternura y el amor malhumorado parecen ser en efecto las pasiones que subyacen a muchos poemas cuya situación es la riña, como “El alma que sufrió de ser su cuerpo”, en el que no le permite ni un descuido a su interlocutor: “Tú pobre hombre, vives; no lo niegues... Tú sufres, tú padeces, y tú vuelves a sufrir horriblemente... Y tú lo sabes a tal punto,/ que lo ignoras, soltándote a llorar./ Tú, luego, has nacido; eso/ también se ve de lejos, infeliz y cállate. (...) Amigo mío, estás completamente,/ hasta el pelo, en el año treinta y ocho,/ (...) Pero si tú calculas en tus dedos hasta dos,/ es peor; no lo niegues, hermanito.”. Ese sujeto, al que se emplaza o al que se le piden cuentas, recibe además serios insultos como “gravísimo cetáceo” (“Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos...”) o “desgraciado mono,/ jovencito de Darwin,/ alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio” (“El alma que sufrió de ser su cuerpo”).

Pero la simpatía del yo hacia este desgraciado doble es evidente y llega incluso a propiciar la reversibilidad, tanto cognitiva como pasional, de la situación, y su amor se convierte a veces en demanda de cariño: “hombrecillo,/ hombrezuelo,/ hombre con taco, quíereme, acompáñame...” (“De disturbio en disturbio”), o el saber se atribuye sorprendentemente al reñido: “Vamos a ver;/ cuéntame lo que me pasa,/ que yo, aunque grite, estoy siempre a tus órdenes” (“Otro poco de calma, camarada...”). El sujeto que riñe, el observador, posee un saber desengañado del que carece el otro sujeto, y se enoja con él precisamente porque el otro, el sujeto pasional —el que sufre—, no es consciente de su sufrimiento. Pero la inversión de los roles que se detecta observando un poco más de cerca los poemas muestra el carácter no jerárquico y no unilateral de esa interacción y la dialéctica sufriente-consciente que la sustenta. En el poema analizado esto se traduce en una reducción al absurdo de las pequeñas defensas desesperadas contra el hambre y la soledad, para centrar el tema en el antagonista —el malo— y la carencia radical del hombre —vivir de nada y morir de todo.

Narrativamente, “Los desgraciados” señala un programa de búsqueda que es la lucha por la vida, y se centra en el momento de adquisición de la competencia por medio del consejo, donde aparece la mencionada dimensión intersubjetiva. Hay pues una manipulación (hacer-hacer) que pasa por una persuasión (hacer-saber y hacer-crear), e incluso una seducción (hacer-querer) de cara a un programa futuro. El poema reproduce, por medio de repeticiones tensivas, dirigidas, el ritmo amenazante de la llegada del día, en este despertar con pena, hambre y soledad, y el ritmo igualmente ansioso de la lucha, mientras se insta al tú a que se recomponga, a que recoja sus pobres componentes dispersos de miseria, y, por medio de desembragues temporales prospectivos, a que se

enfrente a su soledad y a los otros individuos, verdaderos “lobos para el hombre”. En medio de los rumores y ruidos, de las luces del día que llega como una desgracia, se va desgranando un saber negativo sobre las carencias pragmáticas y modales del sujeto: hambre, soledad y hostilidad, preocupación, pena, cansancio. Las carencias modales, en especial el no-poder, aparecen más indirectamente a través de la ironía de los consejos irrisorios, de las constataciones y sentencias generales y concretas y de las explicaciones: recomponete el cuerpo y el alma (da cuerda a tu brazo, ten fuerte en la mano a tu intestino grueso, confía en tu hilo blanco, fuma,/ pasa lista a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato; ponte el saco, ponte el alma, ponte el sueño, ponte el cuerpo, ponte el sol...); piensa en tu desgracia; no tengas pena; recoge tu identidad esclava; ataca con tu necesidad, pero no te mezcles con los ricos; no confíes en los demás; toma fuerzas, lucha con bondad rencorosa y con miedo. La ironía trágica se manifiesta en la inversión sistemática: “Vuelve a pararte/ en tu cabeza, para andar derecho”; en la mezcla y subversión de isotopías corporales y anímicas, figurativas y abstractas, que subyace a las sentencias generales: “es horrible/ cuando le cae a uno la desgracia/ y se le cae a uno a fondo el diente”; “es el estado remoto de la frente/ y la nación reciente del estómago”, y también a las observaciones particulares, incluida la más sorprendente de los últimos versos. Se trata de un procedimiento, típico en Vallejo, que evita a la vez la inmediatez excesiva del grito del yo y la abstracción de la queja por el dolor humano. Irónicas son también las conclusiones de esta competencia negativa: en cuanto al saber -los pobres no tienen derecho al alma ni a la pena (“que no es de pobres/ la pena, el sollozar junto a su tumba..”), la identidad del retrato se identifica con la esclavitud de la cadena, caen la desgracia y el diente y el temblor viene a la vez de la frente y del estómago; y en cuanto al poder, que propone a cada estrofa una miseria, una catástrofe, una incapacidad, y una estrategia que parece condenada al fracaso: “urge tomar la izquierda con el hambre/ y tomar la derecha con la sed; de todos modos/ abstenente de ser pobre con los ricos”. Al mismo tiempo, la situación interactiva manifiesta la simpatía en frases como: “es horrible cuando...”, “no tengas pena...”, “¡ay!, estás tan solo...”, o, la más clara, “atiza/ tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima”.

El poema desemboca en la llegada del día -“ya viene el día”-, que representa un clímax y una cerrazón cognitiva de la apertura iniciada por “ya va a venir el día” y una apertura pasional producida por el último consejo: se agudiza, en esta última estrofa, la discursivización del tema de la lucha por la vida y de la fuerza buscada en la desesperación, que ha tomado un ritmo enérgico (“dobla/ el aliento, triplica/ tu bondad rencorosa/ y da codos al miedo, nexo y énfasis...”), pero la última consideración produce una retención pasional, cuando aparece el sentimiento desolado del sujeto y la evidencia aún más fuerte de lo

irrisorio de la lucha, una especie de sanción a priori sobre el éxito del programa que proviene del sueño premonitorio, y que hace que sorprendentemente la voz cognitiva se repliegue ante el saber del sufriente: “pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo/ el malo ¡ay! inmortal,/ has soñado esta noche que vivías/ de nada y morías de todo...”. Esta desolación, sin embargo, no deshace el componente agresivo de esta última estrofa; la conclusión es de impotencia pero señala una posible estrategia adversativa, centrada en el antisujeto “malo” y no ya en el día.

Pasionalmente, esto se organiza de tal modo que en el dialogismo del poema luchan dos agenciamientos modales, dos dispositivos modales tal como los describen Greimas y Fontanille (1991: 59-74), que corresponden respectivamente al ritmo de la lucha y al de la amenaza. El dispositivo modal propuesto por los consejos de lucha es el de la obstinación, con su simulacro pasional en que el sujeto “quiere ser el que hace” a pesar de o porque no puede ser. El que apoya la amenaza –la espera disfórica– es el de la desesperación, en cuyo dispositivo modal el saber-no-ser, el no-poder-ser o poder-no-ser y el querer-ser coexisten sin interactuar; este dispositivo es señalado por la ironía que indica la poca probabilidad de que ese simulacro emerja en la conciencia del tú. Son dos instancias que se encaminan, a través de la compasión, a una síntesis o superación propiciada por la proposición de un saber sobre la radicalidad de la desgracia.

En el nivel discursivo, estudiado también por Greimas y Fontanille (1991), se sitúa la disposición pasional formulada por la aspectualización, y se opone en ella la pura incoatividad frustrada del ansioso, que aprehende disfóricamente el futuro, a la duratividad amenazante del componente antagónico, el día y el mundo social, frente a la que los consejos proponen la obstinación. Al fracaso probable de la duratividad de la obstinación se sustituye al final otra aspectualización: desde el lugar del sufrimiento emerge, a través de un síntoma corporal y casi vergonzoso y de un desembrague retrospectivo, la referencia a una duratividad trágica de signo diferente que se enfrenta a un antisujeto más definido. Así, la desesperación no es un grito patético del sujeto, sino un sentido construido por el diálogo que señala la crítica a esta situación aberrante y la parte que corresponde al antisujeto social. Morir de nada y vivir de todo son palabras mayores aunque procedan de la entrepierna, y relegan al ámbito de lo ridículo las pugnas con el carnicero y la panadera, los codazos en la selva del sujeto sufriente, que ahora toca la raíz de su desgracia.

La última frase recategoriza la oposición miseria/abundancia que podía subyacer al resto del poema y cuya irreductibilidad planteada irónicamente podía señalar el pesimismo, para establecer una más radical y trágica, que recoge las isotopías de la soledad y la desgracia anímica diseminadas por el texto y

contradice la idea de que “no es de pobres tener pena”. Esta última afirmación da sentido a los componentes de simpatía y solidaridad y a los de lucha aparecidos anteriormente, insinuando el afianzamiento de un actante colectivo marginal que puede luchar desde la más radical carencia humana, como si la desposesión pudiera, en una especie de ascesis, tocar el fondo y ascender hacia el hombre utópico. Ahora sabemos que la desgracia proviene de un mal social y es al tiempo profundamente espiritual. Se ha producido así una persuasión sobre el “valor del valor”, estrategia característica de los discursos literarios según Geninasca (1990: 26-27), y que consistiría en oponer paradigmáticamente diferentes decires y creeres de sujetos, para llevar al lector, a través de esta polifonía, a un conjunto organizado de Discurso. Esto se manifestaría aquí en una situación enunciativa en la que luchan dos pasiones y dos ritmos, pero que a partir de esta interacción donde intervienen la ironía, los juegos de isotopías y los procedimientos de desembrague, propone un recorrido cognitivo para el enunciatario en el que se supera esta lucha para recategorizar la oposición que la sustenta y llegar al terreno de la radicalidad trágica tan caro al Vallejo de *Poemas humanos*. Aunque el poema nos deje aquí, sin definir la lucha posible y todavía no proponga al hombre utópico de *España, aparta de mí este cáliz*, el sistema de valores ya lo enmarca.

Así, como otros miembros de su generación, Vallejo propone un discurso alternativo al de la celebración de la modernidad occidental por su asunción de la voz del sujeto pobre y aculturado; quizás “desde el órgano oral de su silencio” está diciendo algo poética y éticamente actual, que va más allá del patetismo o del simple estado de ánimo pesimista, en la línea de ese “pesimismo activo” o “desesperación creadora” de los que habla el mismo Vallejo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FABBRI, P. (1992). "Pertinence et adéquation". *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 19.
- FONTANILLE, J. (1992). "Des états de choses aux états d'âme (suite)". *Nouveaux Actes sémiotiques*, 20, 1-8.
- GENINASCA, J. (1990). "Du texte au discours littéraire et à son sujet". *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 10, 11, 9-34.
- GREIMAS, A. J. -FONTANILLE, J. (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. París: Seuil.
- JAKOBSON, R. (1963). "Linguistique et poétique", en *Essais de linguistique générale*. París: Minuit.
- MANGINI GONZÁLEZ, SH. (1980). *Gil de Biedma*. Madrid: Júcar.
- ORTEGA, J. (1988). "La hermenéutica vallejana y el hablar materno". En *César Vallejo. Obra poética*, A. Ferrari (ed.), 606-620. Madrid: CSIC.
- VALLEJO, C. (1990). *Obra poética completa*. Madrid: Alianza.
- ZILBERBERG, Cl. (1988). *Raison et poétique du sens*. París: PUF.