

La semántica del discurso y la teoría de la gestión de la información. Análisis del discurso poético en la obra de Silvio Rodríguez

VIVIAN LETICIA
ROMEU ALDAYA

La Habana, Cuba, 1970. Doctora en Comunicación Social por la Universidad de La Habana, Cuba. Profesora-investigadora de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Correo-e: vromeu.romeu@gmail.com



RESUMEN

Partiendo de la semántica del discurso, en este texto se realiza un análisis de dos canciones de Silvio Rodríguez, con el objetivo de discutir sobre los procedimientos de análisis del discurso poético para develar la organización estructural del mismo. Nos interesa conocer qué núcleos retórico-estéticos articulan este discurso y cómo opera a nivel de sentido el tratamiento simbólico de dichos núcleos para lectores ideales. Para ello utilizaremos la semántica del discurso, específicamente la propuesta de la gestión de la información de Wallace Chafe (1994) y el modelo teórico del hablante de Willem Levelt (1989), pero nuestro análisis solo se ocupará del enunciado desde una perspectiva pragmática que nos permitirá revelar cómo se configuran los sentidos en un texto poético en función de un lector ideal. Ello obedece a la consideración de que si bien los textos adquieren su actualización en los procesos de lectura, éstos deberán estar necesariamente limitados por la estructura del discurso del cual parten.

Palabras clave: Discurso poético; Semántica; Gestión de la información; Silvio Rodríguez.

ABSTRACT

Starting off of the semantics of the speech, in this text we made an analysis of 2 songs of Silvio Rodríguez with the objective to discuss on the procedures of analysis of the poetic speech to reveal its structural organization. It interests to us to know what rhetorical-aesthetic nuclei articulate this speech and how it operates at sense level the symbolic treatment of these nuclei for ideal readers. For it we will use to the semantics of the speech, specifically the proposal of the management of the information of Wallace Chafe (1994) and the theoretical model of the speaker of Willem Levelt (1989), but our analysis will only take care of the statement from a pragmatic perspective that will allow us to reveal how the senses in a poetic text based on an ideal reader are formed. It obeys to the consideration of which although texts acquire his update in the reading processes, these will have to be necessarily limited by the structure of the speech of which they part.

Keywords: Poetic Speech; Semantics; Management of Information; Silvio Rodríguez.

INTRODUCCIÓN

Silvio Rodríguez es una de las figuras representativas de la ya no tan nueva canción cubana. Su obra se conoce en casi todo el mundo de habla hispana y es especialmente acogida en Latinoamérica y España. Sus canciones versan sobre diversos temas, pero éstos bien pueden resumirse en dos: los de índole sociopolítica y los relacionados con las problemáticas del ser humano, desde las éticas que son casi un estilo en su obra hasta las amorosas, más comunes en la poesía universal.

Desde el punto de vista poético, sus canciones resultan emblemáticas por el alto nivel metafórico que las configura (Romeu, 2010), lo que implica su embellecimiento pero sobre todo la convocatoria que hace para una lectura imaginativa y estética¹; precisamente por ello el abordaje del discurso poético resulta pertinente para los estudios sobre el discurso en tanto ha sido un área de análisis explotada más como tratamiento literario y retórico que como discurso en sí y también porque ello justamente plantea retos metodológicos y teóricos que se deben atender.

Desde la perspectiva de los estudios del discurso literario, según Adriana Rodríguez (2008), éstos pueden ser divididos en tres grandes tendencias: la formal-estructuralista, enfocada al funcionamiento sintáctico de los textos; la tipologicista, centrada en la realización de tipologías de los gé-

neros discursivos, en específico aquella enfocada en el aspecto no diferencial del discurso literario, y la crítica, que se aglutina en torno a la dimensión social de la literatura y su impacto en los individuos y grupos socioculturales.

Como bien afirma la autora, todas ellas comulgan y se contraponen simultáneamente en función del tratamiento dado a los aspectos centrales de todo discurso: autor, texto/obra, lector y contexto, aunque hay que señalar que por lo general los dos primeros se abordan desde un enfoque estructural, y las dos últimas desde uno pragmático, división que la mayor parte de las veces conlleva a una polarización del tratamiento analítico del discurso literario que no logra reunirse para dar cuenta de su naturaleza singular, lo que plantea una necesidad insoslayable en este campo de estudios.

Como afirma Prada Oropeza en *Literatura y realidad* (1999), el discurso literario posee un carácter *sui generis* determinado en primer lugar por la naturaleza estética y autorreferente de la obra de arte, lo que aunado a la pretensión textual de verdad que intenta recrear a partir de la organización y configuración de sus códigos internos, posibilita la gestación de un proceso de lectura que se erige en función de una interpretación siempre posible, nunca real. Ante esta restricción, el análisis del discurso se ve socavado en las mismas bases teóricas y metodológicas que le dan existencia, ya que desde la perspectiva del filósofo boliviano, precisa de un acercamiento tanto estructural como pragmático.

Lo anterior se afirma si tenemos en cuenta, como plantea Nancy Spivey (1997), que el proceso de construcción de la identidad del autor se lleva a cabo no solo en función de las conexiones que éste pueda establecer con otros autores y textos (dimensión individual de la voz autoral, por ejemplo), sino también en función del uso e interpretación que los lectores les dan a los textos del

.....
1. Nos referimos a una lectura estética, desde el paradigma estético de la estesis como condición de la existencia del ser propuesto hace unos años por Katya Mandoki, que hemos abordado desde el punto de vista semiótico y cognitivo en el reciente texto "Recursos epistémicos y conceptuales para comprender el fundamento comunicativo del arte". Por publicarse a fines de este año en la revista digital *Avatares*, de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, número 4, en el dossier Comunicaciones en el arte / El arte en la comunicación (en proceso).

autor en cuestión, por lo que soslayar el papel del lector en los procesos de creación y enunciación resulta a todas luces un rotundo absurdo.

Esa es la razón por la que en este trabajo pretendemos abordar la reflexión teórica sobre el discurso literario a partir de la investigación aplicada que supone nuestro posicionamiento al interior de la semántica del discurso, aunque debemos acotar desde el inicio que se trata más bien de realizar dicho análisis solo teniendo en cuenta al texto poético como texto inmanente pero en su necesaria relación con el lector ideal, tal y como lo señala acertadamente Prada Oropeza (1999). Ello resulta pertinente porque consideramos que la semántica del discurso, en tanto se enfoca en el análisis de la estructura del discurso para desde ahí analizar la capacidad de los lectores en aras de integrar el conocimiento obtenido, permite vincular desde el análisis de la estructura discursiva, la configuración de los sentidos que un texto despliega en función de ese lector ideal.

Por ello, en el entendido de que todo discurso se gesta y enuncia dentro del amplio marco de los procesos contextualizados de recepción e interpretación, es lógico pensar que el discurso literario o poético también se halla estrechamente relacionado con los contextos simbólicos que funcionan como marcos que limitan tanto las posibilidades expresivas de los autores como las posibilidades interpretativas de los lectores; así, las estrategias discursivas que manejan la eficacia comunicativa en los discursos poéticos deben anunciar posiciones que van más allá de la comprensión y aceptación de lo que se dice, atendiendo más bien al cómo se dice. Justo ello es lo que consideramos pertinente en tanto aspecto para comprender el tipo de estrategias discursivas que despliega un autor para construir un enunciado eficaz al margen de las proposiciones *per se*.

LA SEMÁNTICA DEL DISCURSO Y SU LUGAR EN LAS TEORÍAS DEL DISCURSO

La semántica del discurso se encuentra inscrita en la perspectiva pragmática de las teorías sobre el discurso. Dicha perspectiva postula la relación discurso-lector como la única relación posible en el estudio del discurso en el entendido de que si bien la organización de un discurso está determinada por la sintaxis, esto no resulta suficiente toda vez que se soslaya la actividad interpretativa de los hablantes que desempeña un papel central en el procesamiento mismo de la información que el discurso provee. Lo anterior

obedece a la centralidad que ha adquirido en los estudios del discurso, en particular en los estudios literarios, la figura del lector u oyente, así como la naturaleza dinámica del discurso.

Se afirma que el carácter social de todo discurso, incluyendo a la literatura, se halla estrechamente vinculado con la interpretación del lector, toda vez que es éste quien actualiza o concreta el texto durante el proceso de lectura (autores como Jauss, Maurer, Iser, entre otros, postulan esta premisa). Pero precisamente, debido a ello, la relación discurso-lector que la corriente pragmática de los estudios del discurso ha impuesto como necesaria e insoslayable, como programa general de investigación ha sido mayormente comprendida desde la perspectiva del lector más que de la relación misma entre discurso y lector.

Al centrarse en el lector enfoques diversos, como la teoría de la comunicabilidad propuesta por la Escuela Lingüística de Valparaíso, en Chile, o los enfoques cognitivos que en su conjunto enfatizan el papel de la comprensión del discurso por parte de los lectores a la manera como lo hace el análisis del discurso emocional, se olvidan de desarrollar un aspecto fundamental que ciertamente no está muy de moda en estos días, a saber, que el poder del lector o intérprete se encuentra siempre limitado, al igual que el del autor, por la forma u organización estructural del texto en cuestión.

Esta condición fundamental —básicamente demeritada a raíz del auge de los estudios de recepción, el principio de democracia semiótica y el giro culturalista en las ciencias sociales— se ha visto reducida en buena parte de los estudios del discurso como si se diera por hecho, erróneamente a nuestro juicio, que el problema de la significación está circunscrito solo a la recepción y el de la comprensión únicamente al de la lectura. En ese sentido, el enfoque teórico-metodológico de la semántica del discurso se erige como una opción viable para garantizar un análisis que tenga en cuenta las restricciones a las que son sometidos tanto autor como lector durante la construcción de la significación de un discurso.

Es así como anclada en las coordenadas de la semiótica, la semántica del discurso instala como premisas fundamentales de su propuesta el hecho de que la significación resulta un proceso de producción de sentidos más que de reproducción de significados, pero al mismo tiempo señala que dicho proceso, al ser activado por medio de signos cuya emergencia es situada, es constitutivamente un proceso semiótico restringido que hace depender sus resultados de los recursos interpretativos disponibles del intérprete, de manera que éste la integre a modo de conocimiento.

En el caso particular del discurso poético hay que tener en cuenta que como la función comunicativa está poderosamente relacionada con la función estética, las estrategias discursivas que se emplean parten de un manejo de la información que no está dado solo por el contenido sino también por la forma como dicho contenido se informa.

En ese sentido, podemos afirmar que la semántica del discurso se ocupa de “cómo las proposiciones individuales en un texto o discurso se integran [en la mente del lector]² para reflejar apropiadamente la representación conceptual del hablante y para optimizar la creación de una representación conceptual apropiada en el oyente (Tomlin et al, 2008: 162), a partir de lo cual se posibilita la integración de la información gestionada a modo de conocimiento.

En el caso particular del discurso poético hay que tener en cuenta que como la función comunicativa está poderosamente relacionada con la función estética³, las estrategias discursivas que se emplean parten de un manejo de la información que no está dado solo por el contenido sino también por la forma como dicho contenido se informa (por ejemplo la manera de decir las cosas metafóricamente); de ahí la necesidad no solo de abordar la retórica como instrumental decorativo de un texto, sino también como estructura de organización del sentido en función de una concepción amplia de eficacia. Ello implica tener en cuenta al mismo tiempo la gestión de la información lingüística y extralingüística en los textos, de manera que ambas configuren el repositorio del que el autor se vale para generar sus estrategias de comunicabilidad en función del umbral de comprensión de los lectores.

A pesar de ello, y debido a que en este trabajo solo nos enfocaremos en el análisis de un discurso verbal (letras de las canciones seleccionadas), es este último posicionamiento metodológico en torno a la relación entre estructura del significado en el texto y el significado percibido por el lector u oyente lo que nos hace recurrir a la semántica del discurso para el abordaje analítico que aquí se propone. Como lo afirman los especialistas, la integración del conocimiento requie-

re de una gestión efectiva de la información por parte del oyente/lector, pero esto no es condición suficiente para lograrla (Tomlin et al, 2008: 110), pues a nuestro juicio se precisa también de atender a la manera como desde el discurso el hablante o autor organiza la información para el oyente/lector. Esta última parte es la menos desarrollada por la semántica del discurso —y es precisamente de la que daremos cuenta en este trabajo— pues los investigadores han volcado sus esfuerzos más hacia el procesamiento cognitivo de la información que hacia las coordenadas de producción del discurso en cuestión.

Para desarrollar analíticamente cómo se gestiona la información desde el punto de vista del autor, el modelo de la arquitectura del hablante formulado por Levelt (1989) resulta interesante en tanto permite explicar la manera como un hablante o autor organiza la información con vistas a proporcionársela de manera útil al oyente o lector. Dicho modelo se halla estrechamente relacionado con la teoría de la gestión de la información de Wallace Chafe, que funciona tanto para explicar la dimensión de producción de un discurso como para explicar los procesos de apropiación y cognición que tienen lugar en el lector. Ambos soportes fungen de base teórica y metodológica del análisis que pretendemos realizar.

EL MODELO DE LA ARQUITECTURA DEL HABLANTE DE WILLEM LEVELT Y EL ENFOQUE TEÓRICO DE LA GESTIÓN DE LA INFORMACIÓN DE WALLACE CHAFE

Como ya hemos comentado, el modelo de la arquitectura del hablante de Levelt (1989) señala que todo enunciado debe su ser a una serie de procesos que tienen lugar dentro de la mente de un autor. Dichos procesos pueden dividirse en tres grandes momentos: el primero es el de la conceptualización de la representación conceptual de su discurso a través del cual el autor inscribe su intención, su tema, los referentes a utilizar para generar comunicabilidad y su punto de vista; el segundo es

2. El añadido es nuestro.

3. Entendemos la función estética, como lo señala Mukarovsky, como una función esencialmente enfocada a la reacción emocional a través del estímulo sensorial. Para mayor información consultar Jan Mukarovsky (1977).

el de la formulación o codificación del enunciado desde el punto de vista gramatical, lexical y fonológico, y, por último, el resultado de los dos momentos anteriores, la articulación por medio del lenguaje en función del oyente, o sea, la emisión concreta o articulación motora de los sonidos que producen el habla (Levelt, 1989, 1999) que en nuestro caso sería la puesta en escena de las canciones.

Como se puede notar, para Levelt la producción de lenguaje se concreta a partir de un plan intencional que, consciente o no por parte del autor o hablante, configura un paquete de información cuyo contenido es esencialmente comunicativo, es decir, se instala como un texto o mensaje para el otro, lo que a su vez tiene implicaciones no solo narrativas sino también retóricas en el entendido de que toda movilización de sentido por parte del autor o hablante de un texto proviene de una representación conceptual funcional en términos cognitivos que le permite al autor comunicar el contenido de su mensaje con un grado de eficacia más o menos aceptable para que el lector lo interprete.

Es justo aquí donde viene a nuestro auxilio el enfoque teórico-metodológico de la información de la información propuesto por Chafe (1994), en el que señala que el flujo de la información en el discurso depende del control efectivo de cuatro tipos de in-

formación: la información retórica que da cuenta del contenido proposicional del discurso, la información referencial que activa los referentes que permiten el establecimiento de una comunicación adecuada entre los interlocutores, la información temática que brinda información sobre los temas desarrollados en el discurso y la información de foco que focaliza la atención sobre algunos referentes para mantener la comunicabilidad.

A continuación, una reflexión más detallada de la manera como operan dichas variables en la producción de un discurso.

La gestión retórica del discurso se ocupa a grandes rasgos de la acción que a través del discurso se convoca; por lo general se relaciona con la intención del texto y en ese sentido la acción convocada permite al autor o hablante dirigir también las cuestiones pragmáticas de su discurso, tales como el énfasis, la entonación, el ritmo, etc., y al lector u oyente, orientar su interpretación y restringirla ganando en comprensión textual, a la vez que da paso a la eficacia comunicativa. Lo anterior, además, tiene como función integrar el conocimiento de la información contenida en el texto a partir de consideraciones de orden superior que son provistas justamente por la información retórica (Tomlin et al, 2008: 125).

La gestión referencial activa información conceptual que puede o no ser compartida por los interlocutores. Cuando se comparte la información nos referimos a la información dada o conocida; en el caso contrario, se trata de información nueva o no conocida. Sin embargo, la simpleza de definiciones como las anteriores nos lleva a preguntarnos en qué circunstancias se da la información nueva o la vieja. Algunos autores consideran (Halliday, 1967, citado en Tomilin) que la información vieja o compartida es la que el autor prevé que el lector comparte; otros piensan (Prince, 1981, citado en Tomilin) que solo se puede hablar de información dada o nueva en la medida en que se haya mencionado o no en el texto con anterioridad. Para nosotros, estas distinciones no son esencialmente opuestas por lo que en nuestro análisis utilizaremos ambas de forma indistinta.

En cuanto a la gestión temática del discurso podemos decir que se trata de ubicar o localizar los conceptos o proposiciones que resultan centrales para el desarrollo del discurso. Para ello también hay varias definiciones, por ejemplo: un tema es elemento clave del discurso cuando resulta el referente sobre el que el resto del discurso predica, o cuando constituye el concepto o suceso principal de un discurso (Tomlin et al, 2008); ambas definiciones tratan el tema como asunto.



Otros enfoques más complejos, como el de Chafe (1994), por ejemplo, se centran en el problema de la localización del tema en la oración o discurso: específicamente lo conceptualizan como el punto inicial de una emisión, de manera que el tema permita al hablante planear su emisión en función de la progresión de su mensaje yendo desde el aspecto más compartido entre hablante y oyente hasta el menos compartido, lo que no solo enfatiza el carácter dinámico del discurso sino que lo ubica desde la perspectiva instrumentalista de la argumentación (aspecto nada despreciable a los objetivos de este trabajo) y su relación con los procesos cognitivos propios de la comprensión.

Por último, la gestión de foco se encarga de manejar lo que Beaugrande (1997) define como informatividad. Como lo afirma Dik (citado en Tomlin et al, 2008: 146) en la gestión de foco “ciertos conceptos y proposiciones parecen ser más novedosos e inexplorados desde el punto de vista del oyente”, lo que implica que lo novedoso no solo es lo que destaca de forma prominente en un discurso, sino lo que de alguna manera (ya sea por nuevo o por inesperado) resulta nuevo para el oyente.

Según Chafe (1976), el foco tiene que ver con el modo como el mensaje es empaquetado desde el punto de vista del hablante a partir de la evaluación que realiza sobre el estado mental y cognitivo del oyente, que en nuestro caso, por la naturaleza estético-discursiva de los textos poéticos, resulta ser la valoración del estado del lector ideal⁴. En ese sentido, Dik et al (1981) postulan una tipología de focos basado en un modelo que tiene en cuenta los usos que se le dan. Veamos.

- Foco completivo o de completamiento: mediante éste se completa la información en el entendido de que hay vacíos en la información del oyente que le impedirán comprender lo que se dice. Está por ello destinado a enfatizar la información faltante.
- Foco contrastivo: enfatiza la información faltante pero oponiendo un elemento a otro.
- Foco paralelo: es un foco de contraste que se utiliza para oponer dos tipos de información existentes en un mismo discurso.
- Foco selectivo: es un foco de contraste que selecciona un elemento del discurso y lo enfatiza con respecto a una gama de posibles elementos.

4. Para abundar respecto a la configuración estético-discursiva del discurso del arte, recomendamos consultar el texto de la autora “La esteticidad como condición de existencia de los discursos poéticos. Una propuesta teórica-metodológica”, en Juan Ruiz (2011: 451-486).

- Foco de reemplazo: es un foco contrastivo también pero, a diferencia del anterior, a través de éste el hablante intenta remover alguna información incorrecta de la representación mental del oyente y reemplazarla por otra que sea correcta (Dik citado en Tomlin, 2008: 152).
- Foco restrictivo: enfatiza la restricción de un valor dado en la información en el entendido de que el oyente no ha sido lo suficientemente restrictivo o acotado en su interpretación.
- Foco de expansión: añade información a la que el hablante posee. No es un foco contrastivo porque el foco de expansión se da generalmente cuando el oyente posee información correcta, pero incompleta.

Como se puede observar, del desarrollo de estos cuatro tipos de información (de gestión retórica, temática, referencial y de foco) se desprende que los mismos deben ser gestionados o manejados por el autor o hablante en aras de procurar que se garantice, hasta donde le sea posible, una interacción discursiva eficaz con su interlocutor.

Sin embargo, debido a la dificultad que en nuestro caso entraña llevar a cabo el análisis de este tipo de variables desde el punto de vista experimental (en tanto se trata de un texto poético y no de una conversación), recurriremos al análisis del discurso plasmado en el texto de dos canciones del cantautor cubano Silvio Rodríguez que, como ya comentamos, compondrán nuestro corpus, dejando entrever mediante el mismo el matiz de las reflexiones conceptuales y metodológicas que de él se desprendan.

EL ANÁLISIS

Como ya hemos mencionado, para el análisis semántico que realizaremos, apoyado en la teoría de la gestión de la información de Wallace Chafe, tomaremos dos canciones cortas de Silvio Rodríguez, *Esta Primavera* (1999) y *Pedacito de papel al viento* (2002), que han sido seleccionadas teniendo en cuenta el grado de dificultad interpretativo al que un lector potencialmente podría enfrentarse. En el primer caso se trata de una canción cuyo contenido proposicional es accesible debido a que consideramos que desde el título se ejerce una especie de anclaje referencial que, en una primera aproximación, hace que se comprenda el sentido del texto sin dificultad; en la segunda canción, en cambio, el título no ofrece tal privilegio, y el contenido de la canción funciona como obstáculo más que como facilitador del sentido debido a la opacidad del significado que encierra. En conse-

cuencia, como se verá a continuación, las letras de ambas canciones se contraponen en cuanto al grado de accesibilidad a su significado.

Partiendo con Levelt (1989) de que el paquete informativo que expresa un autor a través de sus enunciados es esencialmente comunicativo, intentaremos analizar cómo, desde el punto de vista del autor, se gestiona la información textual para que el lector pueda interpretarla eficaz y exitosamente. Lo anterior parte de la necesidad de hacer visible que la inteligibilidad o ininteligibilidad de un texto se debe en gran parte a la gestión de la información que realiza un autor en tanto ésta trae como resultado que el texto quede eficazmente configurado en términos comunicativos mediante la organización de sus significados en paquetes informativos que operan, como afirma la semántica del discurso, para integrar las representaciones conceptuales del hablante en las representaciones mentales del lector, lo que al mismo tiempo permite corregir la interpretación por parte de los lectores. Veamos cómo opera la gestión de dichas representaciones a través del análisis de la gestión de la información en las canciones mencionadas.

En la primera canción, desde el punto de vista del manejo de la información retórica, solo se percibe una intención: la caracterización de la primavera y dicha percepción se soporta en la acción que moviliza el discurso que es meramente descriptiva y calificadora de la primavera. Como se puede notar, ello se vincula al análisis de operaciones de orden superior que no están vinculadas con el contenido en sí, sino más bien con la estructura del texto y los recursos estilísticos que emplea. Como lo plantean Ascombe y Ducrot (1994) en la organización estructural de todo discurso subyace el sentido retórico; de ahí que en este caso, el texto organizado en cuatro estrofas, dos de las cuales, la primera y la última, a manera de apertura y cierre, hablan directamente de la primavera, configurando una especie de envoltura conceptual donde las estrofas centrales (segunda y tercera) hablan del narrador (se desplaza el sujeto del texto de la primavera al narrador), y las periféricas (primera y última) refieren a la primavera.

No obstante, es en la última estrofa donde a nuestro juicio el autor pone todo su énfasis caracterizador pues en una sola oración condensa sobre el narrador el sentido que pretende dar a la primavera (“esta primavera puede hacerme enloquecer”). En consecuencia, es desde ahí desde donde se movilizan la gestión referencial y temática de la canción, las cuales apoyan la gestión retórica ya que el autor ha previsto que hasta el final de la canción el lector pueda entender que se trata

de una primavera enloquecedora, que es una metáfora empleada para hablar del modo como le afecta la primavera al narrador.

Pero, una primavera enloquecedora funciona referencialmente como una antiprimavera, ya que el referente primavera articula nociones como calidez, armonía, paz, inicio, siembra, cosecha, vida, además de otros referentes concretos, como el nacimiento de las flores, las mariposas y los pajaritos, por lo que cuando Silvio Rodríguez formula la sentencia “esta primavera puede hacerme enloquecer”, el lector necesariamente debe reajustar su interpretación sobre la primavera en aras de comprender cómo es que algo tan agradable y lindo como la primavera pueda causar locura. He aquí que creemos que la gestión de la información retórica tiende a organizar el sentido que luego será subvertido. Como primero se habla de la primavera (primera estrofa), luego del narrador (segunda y tercera estrofas) y finalmente de lo que le hace la primavera al narrador (cuarta estrofa), es evidente que la información retórica nos da paso a una información temática que tiene que ser necesariamente resignificada.

Si entendemos con Tomlin (2008) que el tema constituye el referente sobre el que el discurso predica, tenemos que el tema de esta canción no es la primavera *per se*, sino un estado otro de la primavera que guarda una estrecha relación con el narrador. De hecho, la gestión del referente, que crea consecuentemente un estado de alerta para la gestión del tema, constituye el aspecto informativo del discurso ya que en la gestión de un foco temático que, en este caso, resulta ser un foco paralelo en tanto la información referencial de la primavera (dada a través de la evocación de palabras como “árbol” “florecer” y “trino”) contrasta con, aunque no excluye, la información de una primavera enloquecedora.

Así, el autor intenta manejar un paquete informativo que aunque en una primera instancia pueda ser coherente con las representaciones del lector en torno a la primavera, posibilita al mismo tiempo su decepción, lo que obliga al lector a resignificar no solo el sentido de la primavera, sino también la relación del narrador con ella, que es el verdadero núcleo temático de la canción. En consecuencia con esto, solo una vez que el lector ha “descubierto” este nuevo tema, es capaz de gestionar la información para hacerse un mapa mental de las representaciones conceptuales del autor, sus sentimientos y emociones en torno a la primavera. La gestión de la información por parte del autor ha actuado aquí restrictivamente a favor de una interpretación orientada que solo un lector atento podría percibir.

Sin embargo, un análisis más severo nos revela que a diferencia de lo que sucede con la primavera, no existe elección focal alguna en el discurso sobre el narrador (lo mismo se describe olvidadizo que amante ferviente, ignorante y confuso, trágico y feliz), de manera que esta ausencia de foco obstaculiza y hasta puede llegar a impedir la eficacia comunicativa del discurso en cuestión ya que el narrador es un personaje central e insoslayable en esta historia.

Lo anterior, a nuestro entender, constituye en ejemplo claro de la forma como el discurso poético se organiza en aras de gestar una lectura medianamente posible, pero nunca dada del todo; de ahí que podamos afirmar que el autor, consciente o no, ha construido una estrategia discursiva que restringe el acceso interpretativo a la misma en tanto obstaculiza tanto la reproducción de sentidos como la producción o creación eficaz de otros nuevos.

Desde la perspectiva de la semántica del discurso, esta conclusión insiste en proponer al texto como un elemento restrictivo de la interpretación, de manera que si bien podemos decir que la estrategia textual permite orientar el discurso, en el caso del discurso poético se enfoca a la emergencia de sentidos nuevos toda vez que gestiona la información de una forma tal que obliga al lector a participar imaginativamente como intérprete, conminándolo más a la producción de sentidos que a la reproducción de significados⁵. En consecuencia, a partir de ello podemos afirmar que, con fines absolutamente cognitivos, el autor ha movilizado funcionalmente la representación conceptual de la primavera a través de la puesta en marcha de lo que podríamos denominar una estrategia textual que se articula en el modo como gestiona la información para hacerla asequible en términos comunicativos y medianamente interpretables por un lector. Es a esto a lo que hemos llamado en otros textos “pistas” (Romeu, 2007a; 2007b; 2010b; 2010c; 2011), tomando prestado el término de la semióloga belga Nicole Everaert.

En el caso de la segunda canción, estas pistas aparecen menos definidas ya que desde una primera aproximación a la gestión de su información temática se presentan dificultades pues el texto no permite un acceso cómodo ni inmediato a su contenido proposicional; aunque es mayormente narrativo, el modo como están acomodados los términos en los versos y estrofas dificulta saber si se habla de la mariposa o del narrador ya

5. Esto, está de más decir, abre la posibilidad a múltiples interpretaciones ya sea por la diversidad de intérpretes o por el valor diferencial del contexto de recepción e interpretación incluso por parte de un mismo lector.

 **El autor intenta manejar un paquete informativo que aunque en una primera instancia pueda ser coherente con las representaciones del lector en torno a la primavera, posibilita al mismo tiempo su decepción, lo que obliga al lector a resignificar no solo el sentido de la primavera, sino también la relación del narrador con ella, que es el verdadero núcleo temático de la canción.**



que mientras se describe el vuelo de la mariposa como “danza embrujadora”, se menciona lo que dicha danza *hace* al narrador (“danza que te gira embrujadora, enjugando negros pensamientos”).

En ese sentido, no saber de qué se habla impide, como lo planteara Chafe (1994), la posibilidad de entender cómo progresa un mensaje por lo que la ausencia deliberada o no de una gestión eficaz de la información temática conlleva indefectiblemente al fracaso de la gestión referencial, aun cuando ésta pueda ser activada mediante procesos atomizados de referenciación de los términos individuales.

Un ejemplo de ello tiene lugar en la segunda estrofa donde si bien se narran dos acciones referencialmente cómodas de entender (“ido a sus colores”, “tomo asiento”), el hecho de que dichas acciones incorporen información nueva sobre el narrador y la mariposa, al no explicitar claramente la referencia sobre a quién o a qué se le adjudica la voz pasiva “ido” como el sustantivo “colores”, hace poca exitosa o casi nula la estrategia referencial del autor. Si además se tiene en cuenta que la inversión del sujeto tácito u omitido (Yo) complica el entendimiento pues el lector para comprender lo que dice el autor debe reconstruir la frase de la siguiente manera, “Ido yo a sus colores, tomo asiento...”, y que el verbo ir conjugado como un participio (ido) por ser de infrecuente uso sobre todo como emisión inicial coopera con la confusión, podemos plantear, al menos desde una primera hipótesis para el análisis que la ineficacia de gestión de la información referencial supone consecuentemente ineficacia también en la gestión de la información temática.



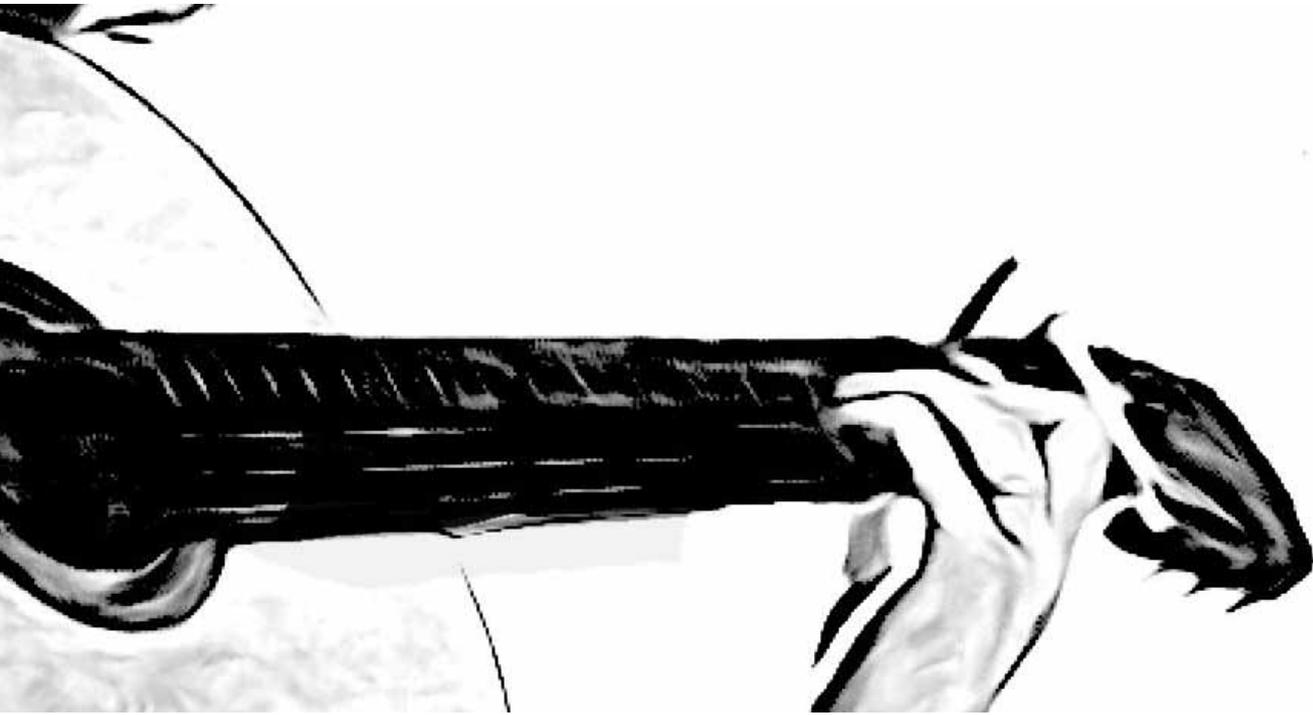
Se puede pensar entonces que el autor ha jugado con la organización de sus términos, como lo hace por ejemplo la poesía barroca, generando una distancia física entre ellos que sea de difícil articulación e interpretación; aspecto que no resulta menor si nos percatamos de que la canción, además escrita como soneto, está organizada a partir de un principio de desarticulación semántica que se apoya justamente en una ineficaz gestión de la información referencial, lo que nos lleva a afirmar que quizá asistimos con claridad al nacimiento de una estrategia textual por parte del autor que, insistimos, sea consciente o no, en la medida en que ofrece pocas pistas para una adecuada interpretación, obliga al lector a participar activa e imaginativamente en la interpretación en aras de establecer vínculos semánticos, referenciales, contextuales y estructurales entre un término y otro para otorgar sentido a los términos, los referentes y al tema en cuestión.

A nuestro juicio, se trata de un manejo deliberado de la información no referencial a través de la gestión de una información temática y también retórica que descoloca, esta última, las acciones del narrador y sus proposiciones, tornándolas aparentemente inconexas. En ese sentido, como la gestión referencial es una gestión básica para la localización y valoración del tema, queda supeditada en este caso a vagos resortes de entendimiento que no resultan del todo legítimos pues no encuentra certezas mínimas en lo social-cultural. Por ejemplo, el lector de esta canción bien puede hallar una conexión referencial entre el hecho de que el vuelo

de la mariposa haga al narrador enjugar “negros pensamientos” y el hecho de que la mariposa desde “hace ya mucho” yazca en su “camisa oscura”; ello le permitiría connotar un significado que si bien no se refiera a la maldad, al menos pueda aproximarse al pesimismo; también entre “tomo asiento” y “la vida se demora” se podría connotar un sentido de paciencia, autoobservación, reflexión, aunque en honor a la verdad, otras relaciones semánticas puedan gestarse en tanto el criterio de semejanza empleado es bastante objetable.

Siguiendo este mismo razonamiento, desde la gestión de la información retórica del texto, un lector deseoso de seguirle la pista al sentido de la canción puede conectar conceptualmente el vuelo de la mariposa, que es caracterizado por el autor como “danza embrujadora”, con un estado de hechizo o encantamiento que lleva a la reflexión introspectiva del narrador; solo que para llegar a esta conclusión el autor ha previsto, al parecer, que el lector deba articular antes las referencias evocadas mediante un ejercicio de producción de sentidos que precisa de su esfuerzo.

Este esfuerzo, al igual que la participación activa e imaginativa que hemos señalado más arriba, es lo que creemos que constituye parte de la estrategia textual del discurso poético en general, y el de Silvio en particular. Si volvemos sobre la hipótesis de que el discurso poético está determinado por la naturaleza estética y autorreferente de la obra de arte, hemos de concluir que la estrategia textual de todo discurso poético es sabotear la referencia, pues justamente solo así el



lector se ve obligado a indagar imaginativamente en los significados que construye la obra.

Lo anterior guarda estrecha relación con el empleo casi frecuente de la información nueva en esta canción, ya que observamos que existe una relación proporcional entre información nueva y sabotaje referencial. Nuevamente, en el caso de la frase “ido a sus colores” se invita al lector a asumir que existe un referente anterior que el autor supone que el lector debe asociar para comprender de qué se habla. Dicha asociación está soportada en la relación tema-remata que, como ya comentamos, en esta canción se descoloca al presentar como tema en la primera estrofa, por ejemplo, la primera persona del narrador (además de hacerlo de una manera poco clara), y el remata de ese tema en la segunda estrofa, también de una forma ambigua y confusa. En el caso de los colores de la mariposa que se ofrecen como tema secundario en la segunda estrofa, el remata aparece en la tercera refiriéndose a ellos por asociación conceptual como “luz multicolor”.

Como se puede apreciar, la organización discursiva a nivel sintáctico, que no es otra cosa que la acción subyacente en la información retórica del texto, juega también un papel fundamental en este sabotaje, ya que aunque parezca que hay un acercamiento a la referencia, en realidad lo que se da es un acercamiento a información nueva que constantemente está poniendo a prueba la atención del lector. ¿Forma parte ello de una estrategia consciente por parte del autor? No lo sabemos, pero lo que sí podemos afirmar con certeza es que se debe a un manejo de la información

referencial que si bien puede no ser intencional, lo cierto es que si seguimos las pistas gramaticales y las pocas pistas temáticas, podemos construir significados que encajan y dan sentido a la canción.

Por ello, si tenemos en cuenta que en las estrofas finales el autor nos hace asociar el sentido cromático a la mariposa y no a su vuelo —que es el tema del texto en cuestión ya que según Chafe (1994), un tema se localiza en el punto inicial de una emisión y esta emisión comienza diciendo “pedacito de papel al viento, es la mariposa bailadora”—, debemos aceptar que hay aquí otra articulación temática y retórica algo rebuscada, pero que difícilmente podría no ser intencional. Presta a confundir al lector y a la vez conminarlo a prestar más atención a lo que se le dice, el descubrimiento de esta subyacente acción textual orienta la manera como un lector deberá llevar su interpretación porque de lo contrario no podrían representarse mentalmente las concepciones del autor sobre la mariposa, su vuelo y lo que significan ambos para el narrador. Veamos esto con más detenimiento.

Si el tema de la canción es la danza de la mariposa, más que la mariposa misma, la frase “ido a sus colores”, al vincularlo con “danza embrujadora”, permite afirmar que el autor pretende que el lector interprete el estado del narrador como asido al (o llevado por el) embrujo de la mariposa, por lo que resulta tentador afirmar que esto ha sido parte de una estrategia textual que ha gestionado la información temática y retórica de la canción en aras de exigir un tratamiento interpretativo muy cuidadoso.

Evidentemente, hablamos aquí de un lector ideal en los términos en los que Eco (1993) refiere, o sea, de un lector para el cual se ha operado ese concreto manejo de la información. Dice Eco al respecto: el lector modelo debe ser “capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él [el texto]⁶ y moverse interpretativamente igual que él se ha movido generativamente (Eco, 1993: 80); de ahí que el lector modelo realice las condiciones de felicidad de un texto en el sentido en que acepta sus significados, los actualiza conforme el postulado textual lo ha previsto, gestando una interpretación orientada –y regulada– por el texto en cuestión. Así entendido, el texto prevé a su lector y lo postula, demandando del autor un manejo ad hoc de la información de modo tal que posibilite al lector esa posible interpretación y no otra.

Justamente por ello es que creemos que en esta segunda canción el autor ha imbricado la gestión de la información temática, con la de la información retórica y referencial, configurando referencial y retóricamente el tema en dos niveles, lo que precisa de la cooperación de un lector modelo para actualizar dicha referencia de la forma como se ha creado. Un primer nivel lo constituye el vuelo de la mariposa como embrujo (primera estrofa) que, si interpretamos correctamente, es el lugar de la autorreflexión del narrador (en un grado profundo de tematización que se manifiesta en la segunda estrofa). Un segundo nivel es el del amor que aparece articulado en la primera estrofa, pero percibido por la gestión del foco sobre ella en la tercera y cuarta estrofas. El amor, como tema de segundo orden, está anclado en la mariposa como símbolo del renacer, la alegría y la esperanza (dados referencialmente por las “maripositas” en el estómago), por lo que podemos decir que, a la manera de un foco de tipo completivo, o sea, de un foco que corrige nuestra atención hacia el tema, el autor enfatiza a la autorreflexión como el lugar desde donde el narrador observa al amor que a su vez está simbolizado por la mariposa.

Después de todo lo dicho, no es difícil deducir que el texto ha tenido prevista esta operación, sea parte o no de una gestión consciente de la información por parte del autor; lo cierto es que el texto demanda que centremos nuestra atención en este foco porque de lo contrario desviaríamos el sentido hacia otro lugar ya que el hecho de que haya dos focos selectivos (amor y autorreflexión en función del amor) tiende a confundir enormemente al lector –o al menos

a dejar fuera una de ambas lecturas, cerrando la posibilidad de juntarlas que es lo que el texto intencionalmente demanda–, sobre todo cuando debe gestionar la información que ofrecen las dos últimas estrofas que son sumamente difíciles de interpretar en tanto destruye la lógica argumentativa que, en tanto historia, debe vincularlas con las dos primeras.

Previendo esto, creemos, el autor ofrece pistas sobre ambos focos, o en otras palabras: el autor se ingenia una estrategia textual a través del manejo de la información retórica, la que si bien en un inicio parece que pretendiera desactivar las informaciones temáticas y referenciales, desde una segunda lectura cobra entero sentido al servicio de una nueva intención. Esta segunda lectura se impone como necesaria en lo que creemos que constituye otra movilización temática en torno a la mariposa y su vuelo; en ambos casos el autor indica subrepticamente al lector que debe hacerlo pues al leer al final de la canción que “Vuela la mariposa muerta”, es claro que sin un análisis de foco esta frase perdería sentido.

Para entender lo anterior baste referirnos al modo como el autor empaqueta su mensaje a partir de la evaluación (siempre supuesta en este trabajo) de las competencias interpretativas, cognitivas y referenciales del lector. En la canción se pretende que el lector entienda a qué se refiere el autor con “ocaso”, “camisa oscura”, “luz multicolor abierta”, o sea, esta información referencial se ha gestionado para que el lector la interprete en un sentido concreto que a su vez dista mucho de ser un sentido literal, si no ¿de qué manera se puede comprender la idea de que la mariposa muerta vuele?

Pero ello empeora al constatar que “abierta” no tiene un referente directo porque es información nueva, tanto en el sentido en que lo maneja Chafé (1994), como en el sentido que lo maneja Beaugrande (1997) por lo que el significado que podemos construir de ello se enfoca más hacia el papel orientador de la luz (la luz en medio de la camisa oscura) que hacia el hecho de la muerte que aparece vinculado al verbo “yacer”.

Evidentemente, esta canción, a diferencia de la primera, nos ofrece un paquete informativo mucho más complejo cuyo difícil acceso se ancla tanto en los términos que ha elegido el autor para comunicar su mensaje como en la manera en la que dichos términos aparecen organizados al interior de una estructura textual como la que presenta. La tematización del amor (mariposa) a partir del simbolismo de esta historia contada mediante saltos narrativos (“hacia el ocaso, ya hace mucho...” “si hubo un dolor...”) forma parte de

6. Los corchetes son nuestros.

la intrincada manera como Silvio Rodríguez ha gestionado ineficazmente sobre todo, la información referencial al interior del propio texto.

A través de ello se hace evidente que dicha gestión no es otra cosa que el soporte de una estructura arquitectónica –para hablar en términos de Levelt– construida por el autor con el fin de que el lector lo interprete adecuadamente, aunque –como en este caso– deba esforzarse mucho para ello. Claro está, como ya hemos comentado, esto apunta a entender al lector como Lector Ideal, lo que deja un amplio margen para la especulación acerca de si el lector ideal en las obras de arte, debido a la naturaleza metafórica de las mismas, no constituye una figura teórica legítimamente anclada a una estrategia imposible, o al menos sensiblemente disminuida en su dimensión comunicativa.

Sin duda alguna, el análisis de esta arquitectura del mensaje autoral en estas dos canciones nos da cuenta de ello al permitirnos constatar cómo opera la producción del discurso poético, a partir de la disección que desde el punto de vista de la gestión de la información, hicimos de sus estrategias de construcción de sentido.

CONCLUSIONES

Como se habrá podido notar, el análisis de la gestión de la información no es un enfoque metodológico aplicable a las estrategias cognitivas del lector solamente, sino también a las del autor. Ello supone entender que, al tomar de la realidad los elementos informativos que le permiten “armar” su paquete de información para formularlo, lo que el autor ha hecho en realidad es barajar las posibilidades que tendría su texto de ser entendido, por lo que en la medida que hemos podido aplicar el modelo de la gestión de la información a los textos seleccionados hemos recorrido el camino hacia atrás en aras de dar cuenta de cómo se configuran los sentidos en un texto poético en función de un lector ideal. Esto nos ha permitido un acercamiento analítico al texto desde dos posiciones diferenciadas: la estructural y lo que en otros textos (Romeu, 2010d) hemos denominado, basándonos en el modelo de interpretación que Eco desarrollara en *Lector in Fabula*, el enfoque sincrético-pragmático.

Desde el punto de vista estructural nos hemos dado a la tarea de observar la relación de la gestión de la información desde el punto de vista textual, y desde el punto de vista sincrético-pragmático, en estrecha relación con el estructural, nos hemos centrado en la relación interpretativa del lector en relación con el texto.

Bajo esta metodología, que nos pone en jaque como intérpretes-analistas al ser juez y parte en todo momento, podemos decir que los núcleos retóricos operan en ambas canciones como estructuras que complican el sentido, obligando a los lectores a resignificar los referentes y temas en función de la manera como están concebidos en el texto, o en los términos de focalización que el propio tema construye. Esto, en ambas canciones, resulta una tarea difícil (mucho más difícil en la segunda que en la primera), lo que obstaculizaría a nuestro juicio el proceso de integración del conocimiento por parte del lector, que es lo que posibilita su gestión efectiva de la información, además de poner en solfa la dimensión comunicativa del discurso en cuestión, aunque esto último es característico del lenguaje del arte en lo general.

En ese sentido, la configuración autorreferente y opaca propia de todo discurso poético construye una representación cognitiva disfuncional que obstaculiza el intercambio de información y significación entre autor y lector vía el texto, lo cual se debe al carácter simbólico del discurso poético que es precisamente lo que lo convierte, como dijera Lotman (1994), en un texto altamente valioso para la resignificación; de ahí que afirmemos que la gestión de la información en los discursos poéticos requiere del despliegue de una habilidad para gestar posibilidades de resignificación tanto desde el punto de vista del autor como desde el punto de vista de lector, lo que en ambos casos, consciente o no por parte del autor, está presente en las canciones analizadas.

Para concluir, no debemos dejar de mencionar que como comentamos al inicio de este texto, la semántica del discurso nos ha permitido demostrar empíricamente cómo el problema de la significación se halla inscrito también en la construcción textual, tanto al nivel del contenido semántico de los elementos que componen un texto como al nivel de la organización de los mismos, lo que da cuenta de las restricciones a las que debe atender el autor al construirlo tanto como el lector al interpretarlo. En consecuencia, mediante el análisis realizado, hemos podido evidenciar que, al menos en los textos poéticos, la gestión de la información textual por parte del autor orienta mas no garantiza que la interpretación del lector sea la prevista por el autor. En todo caso, como tuvimos el cuidado de indicar en este trabajo, se trata más bien de una estrategia enfocada a un lector ideal, que dista mucho de ser real.

Es por ello que aunque el ejercicio analítico haya pretendido ser objetivo, no puede tomar completa distancia de lo que nosotros, como analistas-intérpretes, hayamos podido y decidido interpretar. Si

comprendemos que la gestión de la información por parte de un autor no tiene más sentido que reflejar adecuadamente su propia representación conceptual de lo que dice (en este caso, Silvio Rodríguez a través de sus canciones) para lograr generar óptimamente una representación apropiada en el lector, no es descabellado afirmar que la lógica de este ejercicio es una lógica estratégica con fines comunicativos que es lo que, entre otras cosas, hace de la semántica del discurso un enfoque teórico eficaz en el análisis de los procesos de producción de cualquier discurso, y a la teoría de la gestión de la información un instrumento efectivo para llevarlo a cabo. ♦

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSCROMBE, Jean Claude y Oswald Ducrot (1994). *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos.
- BEAUGRANDE, Robert de y Wolfgang Dressler (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- CALSAMIGLIA, Elena y Amparo Tusón (2007) *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- CHAFFE, Wallace (1976). "Givenness, contrastiveness, definiteness, subjects, topics and points of view", en C.N. Li (comp.) *Subject and Topic*. New York: New York Academic Press, pp. 25-56.
- CHAFFE, Wallace (1994). *Discourse, Consciousness, and Time*. Chicago: University of Chicago Press.
- ECO, Umberto (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- LEVELT, Willem (1989). *Speaking*. Cambridge Mass. MIT Press.
- LEVELT, Willem (1999). "Producing spoken language. A blueprint of speaker", en Collin M. Brown y Peter Hagoort (eds.) *The neurocognition of language*. Oxford: Oxford University Press, pp. 83-122.
- LOTMAN, Yuri (1994). "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)", en *Revista Criterios* No. 32, Cuarta Época, julio-diciembre, pp. 117-130.
- MUKAROVSKY, Jan (1977). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona.
- PRADA Oropeza, Renato (1999). *Literatura y realidad*. México: FCE-UV-BUAP.
- RODRÍGUEZ, Adriana (2008). "El análisis del discurso y sus aportaciones a los estudios literarios en el marco de las coordenadas, autor, obra, lector y contexto", en *Andamios, Revista de investigación social*, vol. 5, núm. 9, diciembre, pp. 77-98. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Disponible en <http://www.redalyc.uaemex.mx/pdf/628/62811466004.pdf>
- ROMEU, Vivian (2007a). "Lo estético en el arte. Un acercamiento al arte desde la comunicación y la Estética Pragmática", en *Lecciones del Portal, El Portal de la comunicación*, noviembre. Artículo disponible en línea en: http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_1.asp?id_llico=34
- ROMEU, Vivian (2007b) "Arte y comunicación. Apuntes para una reflexión sobre la comunicación artística", en *XIV Anuario CONEICC* (Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación), México, D.F. 2007, pp. 203-220.
- ROMEU, Vivian (2010a). *La realización de la metáfora*. México: Universidad de la Ciudad de México.
- ROMEU, Vivian (2010b) "Semiótica y arte. El papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética", en *Revista Razón y Palabra*, número monográfico Semiótica y Comunicología: historias y propuestas de una mirada científica en construcción. No. 72, mayo-julio. Artículo disponible en línea en: www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Monotematico/11_Romeu_72.pdf
- ROMEU, Vivian (2010c). "El modelo de la comunicación artística. Pretextos para apuntar algunos criterios metodológicos para el análisis del discurso estético", en *Anuario XVII CONEICC*. pp. 133-151. México.
- ROMEU, Vivian (2010d). "Guías metodológicas para el análisis de los textos poéticos. Una propuesta", en Pech, Cynthia y Romeu, Vivian (coord.) *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético. Tercera parte: Práctica y recepción del arte. Reflexión y análisis*. Biblioteca del Estudiante, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México, D.F., pp. 9-28. Libro disponible en línea en: <http://www.uacm.edu.mx/Estudiantes/BibliotecadelEstudiante/tabid/276/portal/0/Estudiantes/BibliotecadeEstudiante/Materialdeconsulta/tabid/958/Default.aspx?grm2catid=31&link=958&tabid=276>
- ROMEU, Vivian (2011). "La esteticidad como condición de existencia de los discursos poéticos. Una propuesta teórica-metodológica", en Juan Ruiz (comp.) *Aproximaciones interdisciplinarias al estado de los Estudios del Discurso*. Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia, pp. 451-486. Noviembre.
- RUIZ, Juan (comp.) (2011). *Aproximaciones interdisciplinarias al estado de los Estudios del Discurso*. Bogotá: Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, Universidad Nacional de Colombia.
- SPIRER, Nancy (1997). *The constructivist metaphor: Reading, writing and the making of meaning*. San Diego, C.A.: Academic Press.
- TOMLIN, R; Forrest, L; Pu Ming, Hee Kim, M. (2008). "Semántica del discurso", en Teun Van Dijk (comp.) *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, pp. 107-170.