

Raúl Dorra, una vida hablando y pensando sobre la literatura y la oralidad.

IN MEMORIAM (1937-2019)

LUIS ALBERTO PALACIOS
Seminario de Estudios de la Significación
Universidad Autónoma de Puebla

...que mi pensamiento se revele
como un órgano, si bien precario,
resistente y ligero, suficientemente
apto para que la literatura en él pue-
da no sólo pensarse, no sólo discu-
tirse, sino además celebrarse.¹

Raúl Dorra

El estudio de la literatura conlleva transitar de la emoción que produce la palabra a la pasión de analizarla, entenderla y compartirla. Tanto el joven estudiante como el investigador hacen del amado poema, o novela, un objeto de arduo estudio y desvelo. Ambos buscan transformar el texto, más allá de un mero instrumento de ocio o placer, en la base para comprender algo más el mundo y su situación en éste.

¹ *Hablar de literatura*. México: FCE, 1989, 10.

A fin de producir ciencia literaria, susceptible de conexión intelectual y afectiva con el otro, la escritura del estudioso debe convertirse en un espacio idóneo para el despliegue del sujeto apasionado por el descubrimiento de las letras, es decir, del filólogo, en el sentido fundamental de este término.

La vida y obra de Humberto Raúl Dorra Zech, a quien rindo homenaje en las páginas de esta *Revista de Literaturas Populares* —donde fue un entusiasta colaborador—, dan cuenta ejemplar del recorrido de la emoción a la pasión por las letras. Exhiben también otra evolución, que sólo se admira en los grandes literatos y escritores: la del amor por la palabra como una forma de interpretar y habitar el mundo.

Vivir pensando y hacerlo a partir del goce y la perplejidad que causa el texto literario. Tal fue el principio de vida que practicó y enseñó a generaciones de alumnos —muchos de los cuales hoy son destacados académicos—, a lo largo de más de cuarenta años como profesor de literatura y semiótica en la Universidad Autónoma de Puebla. Para cumplir este propósito, esta forma de existencia, Raúl Dorra insistió en la necesidad de un trabajo, persistente y silencioso, sobre la propia escritura, a fin de convertirla en un espacio apto tanto para hablar y pensar sobre la literatura, como para disfrutarla.

Hasta su muerte, el 13 de septiembre de 2019, la obra de nuestro maestro apuntó a la construcción de una voz, que simula la propia, pero a la vez corrige sus deficiencias y se presenta ante el destinatario como un canal óptimo para el intelecto y la pasión. Tal es el proyecto que dejó de manifiesto desde el prólogo a su primer libro recopilatorio de ensayos, sugerentemente titulado *Hablar de literatura* (1989).

Este afán por la palabra permaneció intacto incluso cuando tuvo que trasladar su actividad literaria e intelectual a México desde su natal Argentina, a causa del “siniestro manotazo” —así describió el golpe militar de 1976— que suspendió de tajo la vida democrática del país austral durante casi diez años.

Ya instalado en la ciudad de Puebla —que se convirtió en residencia permanente para él, su esposa y otros compatriotas— a

Raúl le interesó “contagiar” al destinatario de sus libros y clases de la pasión por observar y disfrutar los diversos aspectos de la poesía y de la narrativa.

Más que fomentar la erudición, siempre le importó que el alumno, el lector o quien fuera su escucha desarrollara un contacto cuerpo a cuerpo con el texto, reparando en cada detalle de los dos constituyentes del signo lingüístico, según la teoría de Louis Hjelmslev: forma de la expresión y forma del contenido (Hjelmslev, 1974). La meta de su tarea docente era instar al estudiante a cuestionarse sobre el “sujeto lírico”, o literario, que es causa y efecto de la poesía, y cuya voz se hace presente en el poema.

Si leemos un poema y no nos hacemos cargo de su voz, si no actuamos su voz, entonces el poema no se realiza, la poesía no se hace presente, quizá porque no hemos sido tocados por su mensaje o porque al leerla no teníamos la intención de leerla poéticamente (Dorra, 1979: 39).

Su mirada a la poesía de tradición oral

Por su particular concepción de la escritura, Dorra desarrolló en su obra una interesante reflexión sobre la oralidad fundamental a toda creación verbal, en contraste con la tradicional oposición entre la palabra escrita y la palabra hablada.

Sostuvo que, en la base de obras tan disímiles como las canciones de la tradición oral y los versos de un poeta barroco del siglo XVII, yace el afán por crear una voz — y un cuerpo, en última instancia — capaz de dar cuenta de experiencias del mundo, social y culturalmente distintas, e incidir en los afectos del otro.² Esta idea lo condujo a concentrar su mirada sobre la poesía popular o, como

² Véase *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. (Dorra, 1981). En este estudio, al cual nos referiremos más abajo, Dorra se dedica a analizar las diferencias estructurales entre las creaciones de la tradición popular, asumidas por sujetos de la cultura oral, y las de la tradición poética renacentista, de la que abrevan los poetas del Siglo de Oro.

él prefirió llamarla, la “poesía de tradición oral”, pues en ella la voz cobra importancia primordial, al ser la base sobre la cual el sujeto puede organizar su experiencia y su saber del mundo.

Ahora bien, vale mencionar que la dedicación de nuestro autor al estudio y reconocimiento de la poesía oral también estuvo fuertemente influenciada por dos experiencias de vida. La primera fue el gusto que tenía, desde su infancia, por recitar poesía aprendida de memoria (quizá sería más preciso usar las expresiones *per coeur* o *by heart*). Contaba que, cuando niño y joven estudiante, se deleitaba rememorando, de viva voz, tangos y versos de poetas románticos. En sus clases sobre poesía española, era común que trajera a cuento, con fines didácticos, aunque siempre emocionado, estrofas del *Cántico espiritual*, del *Martín Fierro* y de César Vallejo.

Posteriormente, su formación sólida en la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure definió que, en su acercamiento intelectual a la palabra, oral y escrita, primara una perspectiva estructural. Sin embargo, su permanente diálogo con la semiótica de la Escuela de París — corriente de pensamiento fundada sobre los planteamientos saussureanos, de Hjelmslev y de Algirdas J. Greimas — afianzó en él que la enunciación, poética o de cualquier otro género, no puede reducirse a la reproducción de estructuras lingüísticas, sino que consiste en la puesta en discurso de un cuerpo que se sitúa ante el mundo, para sentirlo y percibirlo, así como para sentirse y percibirse en él.³

Del símbolo a la pregunta sobre el sujeto

Al estudio de la poesía de tradición oral, Dorra dedicó innumerables clases, una decena de artículos en revistas y su tesis de maestría,

³ Véase “Entre el sentir y el percibir”, Dorra (1999: 253-267). En este texto, nuestro autor plantea distinguir entre el cuerpo que se siente en el mundo (cuerpo sentido) y siente éste (cuerpo sintiente) como un continuo que le causa emociones (dolor, euforia, tristeza), y el cuerpo que percibe el mundo (cuerpo percibiente) y se percibe en él a través del trabajo analítico de los sentidos (la vista y el tacto, fundamentalmente).

Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española (1981). Sin embargo, el interés por este tipo de creación está presente a lo largo de su obra teórica, alimentando incluso, como veremos, otro de sus temas predilectos: *El Martín Fierro* (1872-1879), poema escrito por José Hernández y considerado, según lo describió Leopoldo Lugones, “el libro nacional de los argentinos”.

En *Los extremos del lenguaje*, planteó, con base en un estudio de poemas y canciones de la tradición hispánica en los siglos XVI y XVII, que el símbolo es la figura central de la lírica popular antigua, característica que la opone a la poesía culta de la época, cuyo afán por la metaforización toca sus límites en el *Polifemo* y *Las Soledades*, de Góngora.

Previamente, Margit Frenk advirtió la ausencia de metáforas en las canciones de la lírica popular hispánica procedentes de la Edad Media, y la profusión, en contraste, de figuras simbólicas. Entre estas, podemos mencionar la garza herida, que representa a la mujer apasionada, o la muchacha que lava la ropa blanca del marido, como símbolo de fidelidad:⁴

Malferida iba la garza
enamorada;
sola va y gritos daba.
(NC: 512 A)

Cerbatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.
(NC: 322)

Por su parte, Antonio Sánchez Romeralo, en un estudio de corte estilístico sobre el villancico castellano de los siglos XVI y

⁴ En adelante, citaré las versiones de canciones y coplas que aparecen en *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (NC) y en el *Cancionero folklórico de México* (CFM), ambas obras de Margit Frenk (2003 y 1975-1985).

XVII, dio amplia cuenta de que las canciones de la antigua lírica popular hispánica muestran una estructura binaria básica, que se manifiesta mediante una cesura en dos partes, tanto en la pronunciación como en el plano conceptual.

Partiendo de las observaciones de los estudiosos mencionados, Dorra reconoció, tanto en la forma de la expresión como en la del contenido, una estructura de oposiciones binarias que se replica en todos los niveles lingüísticos: fonológico, morfológico, sintáctico y pragmático. Como resultado, los símbolos en la poesía oral no son meras figuras de invención, sino que se insertan en una red de oposiciones e inscriben al villancico, a su vez, en una “diálctica de la oposición y la complementariedad”, que hace oscilar a las palabras entre el espacio del texto y el espacio intertextual que les da sentido, entre lo manifiesto y lo latente.

El símbolo en lírica popular —planteó— funciona como una sinécdoque, en tanto que establece una relación entre la parte visible, el mensaje, y un todo invisible, que describe como espacio intertextual, el cual satura de sentido a la breve canción y la complementa. Por ello, la más sencilla estrofa nos puede llevar de la breve relación de la ausencia a la potencialidad del espacio simbólico:

Estas noches atán largas
para mí
non solían ser ansí.
(NC: 585 A)

El espacio intertextual, de donde el símbolo toma su fuerza significante, aparece en el texto señalado como un tabú o un enigma. En efecto, podemos preguntarnos sobre los villancicos mencionados: ¿Para la garza/mujer el amor es la causa de una herida desgarradora o un alivio agridulce? ¿A qué le teme la muchacha cuando insiste a la cierva que no mueva las aguas donde lava? ¿Qué perturba el sueño del sujeto y le alarga insoportablemente la noche? Desde una perspectiva literaria, estas vacilaciones pueden ser aclaradas por contraste con otros textos. Como bien se

sabe, en la tradición hispánica, se han agregado glosas para reducir ambigüedades.

En cambio, Dorra señaló que para la “conciencia simbólica” que está en el centro de estas producciones, la poesía es la “predicación del misterio que gobierna las cosas (...) la difícil proximidad de las palabras que están hechas para nombrar el amor o el dolor y permanecen (...) renuentes a entregar el caudal de su significación”.

¿Quién es el sujeto de la lírica popular?

Aquí lo referente a las formas simbólicas; tanto en el plano del contenido como en el de la expresión, da paso a la pregunta sobre el sujeto que subyace a cada creación de la lírica popular. Esta incógnita aparece en permanente reformulación en los estudios de Raúl Dorra, quien aborda los textos desde diferentes acercamientos para generar respuestas.

Por un lado, en sus análisis, reparó en lo que llamaba palabras “bisagra” o “puntos de inflexión”. Estas son pronombres o adverbios “cuya ubicación en el flujo temporal del enunciado decide o modifica no sólo el sentido, sino también la forma de la canción”, pues generan ambigüedades en la lectura y dan paso a la posibilidad de más de un recorrido interpretativo, como en el caso de esta breve estrofa que reúne los tópicos de la malcasada y el fluir de las aguas marinas:

Mirava la mar
la malcasada
que mirava la mar
cómo es ancha y larga.
(NC: 241)

Al tratarse de una producción oral, la pronunciación del “que” — hizo notar Dorra — es fluctuante, de forma que hay al menos tres modos de lectura: la primera, *ilativa*, que divide la estrofa en

dos unidades con tempos distintos; la segunda, *relativa*, pues une las partes en una sola emisión uniforme, y la tercera, *suspensiva*, ya que también divide en dos la estrofa, pero remarca al “que” como un suspenso.

El suspenso en la enunciación hace aparecer a un observador que mira a una mujer, casada contra su voluntad, quien mira a su vez las aguas del mar. Este observador falla en su intento de descubrir el secreto de esa mirada femenina, pues sólo se dice de ella que la mar es “ancha y larga”, pero acierta a dar una imagen temporalizada del deseo reprimido, que afecta al destinatario de la breve canción como el acontecer de la desgracia de la malcasada.

Como se ve, en los elementos ambiguos yace la potencia semántica de estas breves canciones, y los diversos modos de lectura a los que da pie el mismo texto dan lugar a preguntarse sobre la ubicación e identidad del sujeto lírico, según la atención se centre en su dimensión pragmática, cognitiva o pasional.

Otro acercamiento de Dorra al sujeto parte de la observación de una “primacía del sonido sobre el sentido” en buena parte de los villancicos y coplas populares. Siguiendo los juegos de aliteraciones y paralelismos fónicos a los que son afectas las creaciones de la lírica de tradición oral, nuestro autor señaló que esta “puede deformar y aun abandonar el sentido por completo en el trazo de la curva de su sonoridad”, dando lugar a canciones como las siguientes:

¡Hávalas, hávalas, hala,
hava la frol y la gala!
(NC: 86)

Pisar, amigo, el polvillo
tan menudillo;
pisar, amigo, el polvó,
tan menudó.
(NC: 1537 B)

Este tipo de villancicos – reflexionó – intentan subsanar el déficit en la mirada con la intensidad sonora, pues parecen distraerse del mundo incomprensible estableciendo jocosas relaciones fonéticas, de manera que el sujeto va de lo concreto a lo difuso, de la percepción al sentir que deviene risa, como si en el punto donde debe descifrar los signos de la naturaleza, optara por dar la vuelta y regodearse en el trabajo de las palabras como objetos manipulables.

Las breves canciones que hemos mencionado dan cuenta de una experiencia del mundo como un espectáculo o una escritura que desaloja al sujeto de la poesía de tradición oral, pues éste representa a una clase social que “deambula por los arrabales de la cultura (esto es, cultura letrada), que no posee ni decide, pero que soporta el peso de las clases que administran la propiedad y el sentido, que no puede ver el mundo sino como un tejido de asociaciones cambiantes e indescifrables”.

Una tercera ruta para acercarse al sujeto la encontró nuestro maestro en el análisis pormenorizado de las “estructuras elementales de la poesía de tradición oral”. En un ensayo homónimo, retomó una observación de José Hernández, autor del *Martín Fierro*, quien señalaba que la esencia del canto popular era un “impulso moral y rítmico” que lleva al gaucho a organizar sus refranes y proverbios en “dos versos octosílabos perfectamente medidos”.

Si bien exagerada, esta afirmación del poeta argentino – reconoció Dorra – acierta en el blanco al poner de manifiesto un modo de entonación, de respiración, que se replica en múltiples creaciones de la tradición oral, las cuales constan de secuencias verbales de dos segmentos, generalmente compuestos cada uno por dísticos, constituidos por una fase tensiva y otra distensiva, lo cual permite articular proverbios, piropos, reclamos o burlas, como en los siguientes ejemplos, ahora del refranero y cancionero mexicanos:

No por mucho madrugar,
amanece más temprano.
Corté la flor del candó
y la rebané en un plato.

Cada vez que sale el sol
me acuerdo de tu retrato;
mira lo que hace el amor,
corazón no seas ingrato.
(CFM, 2: 3200)

Es en este punto donde Raúl Dorra se decantó por el término poesía de tradición oral, pues consideró que lo que vincula a una canción con el régimen de la oralidad es su ajuste a dicho modelo de doble ritmo, en el sonido y el sentido. En la forma de la expresión, este ajuste queda patente y nos da cuenta de un sujeto que poetiza como respirando a dos tiempos.

Su interés por el cuerpo sensible

Como hemos visto, a través de la obra de Raúl Dorra, el análisis minucioso de las formas inmanentes y los procesos expresivos fue el punto de partida de una apasionada y apasionante reflexión en torno al sujeto del discurso lírico. Pero la resolución de este asunto, en el caso de la poesía oral, se enfrenta al problema de una conciencia del mundo definida por su déficit visual y su ubicación en las márgenes del sentido. Para avanzar en el conocimiento de este sujeto, la mirada del autor volvió sobre la expresión y el contenido para replantearse las cosas desde el espacio de unión de ambos planos: el cuerpo sintiente y percibiente, que hace sentido.

Retomando los versos de la malcasada, Dorra insistió en que el observador, cuya mirada sobre su objeto deviene suspenso y fracaso de la captación, está, sin embargo, intensamente afectado por el cuerpo de esta mujer que mira las aguas. Pese a su figura incierta y mirada indescifrable, la malcasada es un elemento que da lugar a la particular experiencia del tiempo, en tanto instante perdurable, que nos ofrece este breve villancico. El inaprehensible cuerpo de la mujer acaba fundiéndose con las aguas anchas y largas, que dan una forma temporal al deseo.

Alejándose de la hegemonía de la mirada, como sentido de los sentidos, según la tradición platónica, Dorra exploró las formas del cuerpo percibiente en la lírica popular, aunque de manera indirecta, a través de sus estudios sobre el Martín Fierro y el arte payadoresco. En ellos, da cuenta del famoso gaucho no sólo como una ficción con fines políticos, sino como un cuerpo que, desde la tradición letrada, determinó una mirada sobre el mundo e incluso una entonación, que ya son patrimonio del payador de la tradición oral.

Es bien sabido que, desde la publicación de sus dos partes, entre 1872 y 1879, el *Martín Fierro* permeó de tal modo en las clases populares, a través de una lectura “mimetizada”, que sus versos comenzaron a circular de boca en boca y permanecieron en la memoria de los cantores. Al comparar el poema de Hernández con el *Payador Perseguido*, publicado casi cien años después por Atahualpa Yupanqui, Dorra remarcó aportaciones fundamentales del poema gauchesco a la cultura del payador contemporáneo: oposición entre el cantor letrado de la ciudad y el cantor oral del campo; la vida como desdicha de la que hay que huir permanentemente, y el tabú del nombre.

La mano y el tacto

Raúl Dorra también planteó pensar el arte payadoresco en un régimen de percepción y sentido aún poco explorado: el de la mano y el tacto; de manera directa, en su libro *La casa y el caracol*, donde ensayó una semiótica del cuerpo. En este tratado trajo a cuento el famoso capítulo de la payada entre Fierro y el Moreno para exhibir la potencia significante de la mano en el discurso:⁵

⁵ Cito por la edición de Ángel J. Battistessa publicada por Castalia (Hernández, 2001), que reúne las dos partes que conforman la obra del autor argentino: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879). Al citar estrofas, pondré, entre paréntesis, I, para referirme a la primera, y II, para la otra, acompañados de los números de los versos que les corresponden.

Voy a hacerle mis preguntas,
ya que a tanto me convida;
y ganará en la partida
si una explicación me da
sobre el tiempo y la medida,
el peso y la cantidad.
(II: 4283-4288)

Dorra hizo notar que la respuesta al desafío del Moreno por parte de Fierro, quien hace una brillante comparación entre Dios (único, indivisible y eterno) y el hombre (imperfecto y temporal), cifra una auténtica “filosofía de la mano”. Con magistral estilo, Hernández – remarca nuestro autor – hace que su personaje subordine actividades de primera importancia a dicha extremidad del cuerpo, pues con ella – señala el gaucho – el humano cuenta los objetos del mundo, sopesa sus culpas, mide la vida en unidades de tiempo y, ante la angustia que le causa la muerte, divide la rueda de la eternidad para darse la ilusión de una memoria y un futuro. Sirva la siguiente estrofa como muestra:

Escucha con atención
lo que en mi inorancia arguyo
la medida la inventó
el hombre para bien suyo.
Y la razón no te asombre,
pues es fácil presumir:
Dios no tenía que medir,
sino la vida del hombre.
(II: 4321-4328)

De manera indirecta, nuestro autor vuelve sobre la significación de la mano en la poesía oral al describir al arte payadoresco como manierista. La palabra manierismo, hay que recordar, viene del italiano “maniera” y en español se asocia a manera, amaneramiento y mano.

En su artículo *El arte del payador*, publicado en esta revista, Dorra refirió una sentencia del legendario contrapuntista argen-

tino Gabino Ezeiza, quien explicó a un contrincante derrotado que la razón de su fracaso fue pensar demasiado la elaboración de sus versos y no aplicar un *trovar ligero*, como él; esto es, la exhibición de la capacidad para crear manierismos verbales y salir al paso, sin importar los desarrollos conceptuales. Ejemplo clásico de esta poética es la ingeniosa respuesta de Ezeiza al reto de improvisar una copla a partir de la palabra *metempsicosis*:

Al que me mete en sicosis
le digo en estilo vario:
¿por qué, al mandarme el temita,
no me mandó el diccionario? (*apud* Dorra, 2007: 125)

Podemos señalar, entonces, que nuestro maestro abrió un nuevo camino de investigación, no sólo para el *Martín Fierro* y la poesía payadoresca, sino para el campo de la poesía oral. Baste recordar que, en las canciones populares, abundan metáforas y figuras que implican la vinculación de la mano con la creación poética. De esta manera, puede plantearse como hipótesis que, ante el déficit visual propio del sujeto de la lírica popular, la mano corregiría la percepción a través de manierismos verbales.

Hay que reparar también en que este tipo de poesía es inconcebible sin música, sones y milongas, y que estas melodías y ritmos imponen regímenes de versificación y elocución. Esta última observación me recuerda los versos inaugurales del poema hermandiano, que Dorra conocía de memoria y a los que volvía una y otra vez tanto en clases como en sus escritos:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena estrordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.
(I: 1-6)

La breve estrofa remite a la imagen de un cuerpo, en este caso el del payador, que se pliega discretamente sobre la actividad de sus manos. Comienza con el rasgueo de la guitarra, para desplegar ante su público el poder de su voz, por virtud de la cual capta la atención de los individuos que lo escuchan. Mientras echa sus versos al ritmo de las cuerdas, su cuerpo toma la figura de su pena y da lugar a que su auditorio se reconozca en ella.

Para nuestro autor, la actividad de la mano cobraba sentido y mérito en la medida en que, valiéndose del repertorio de recursos de la cultura alfabética, va construyendo una voz y un cuerpo capaz de dialogar con el lector. Ahora, el cuerpo de Raúl Dorra, maestro y amigo entrañable, está en silencio para siempre, pero la voz que creó en su escritura permanece, "ligera y resistente", como él quiso, invitándonos a seguir hablando y pensando sobre la poesía, con integridad intelectual y goce estético.

Bibliografía citada⁶

- DORRA, Raúl 1997. *Fundamentos sensibles de la discursividad*. Puebla: UAP/Concytep.
- DORRA, Raúl 2000. "La mirada en el tiempo", *Tópicos del Seminario*. 4: 61.*
- DORRA, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM.*
- DORRA, Raúl, 1989. "Poesía popular española". En *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 44-57.**
- DORRA, Raúl, 1994. *Profeta sin honra*. México: Siglo XXI Editores.**
- DORRA, Raúl, 1997. "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral". En *Entre la voz y la letra*. Puebla: BUAP / Plaza y Valdés, 41-62.*

⁶ Con uno y dos asteriscos se marcan las obras de Raúl Dorra sobre poesía oral o temas afines; las primeras se citan en este artículo; las segundas no.

- DORRA, Raúl, 1999. "Entre el sentir y el percibir". En *Semiótica, estesis, estética*. Landowski, Eric, Raúl Dorra y Ana Claudia de Oliveira, eds. Puebla/São Paulo: UAP/EDUC, 253-267.
- DORRA, Raúl, 2002. *La retórica como arte de la mirada (Materiales sensibles del sentido, 1)*. Puebla: BUAP / Plaza y Valdés.**
- DORRA, Raúl, 2003. "El libro y el rancho. Lecturas del Martín Fierro". En *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, vol. 2., Noé Jitrik, dir. Buenos Aires: Emecé, 251-276.*
- DORRA, Raúl, 2005. *La casa y el caracol*. Puebla: BUAP/Plaza y Valdés.
- DORRA, Raúl, 2007. "El arte del payador". *Revista de Literaturas Populares*. VII (1): 110-132.
- DORRA, Raúl, 2014. *¿Leer está de moda? Argentina: Alción.**
- DORRA, Raúl, 2016. "De Martín Fierro a El payador perseguido (Filiaciones y correspondencias)". *Revista de Literaturas Populares* XVI (1-2): 158-182.*
- DORRA, Raúl, 2016. *Acerca del habla en México. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*. Puebla: El Errante.**
- DORRA, Raúl, 2017. "Adivinanzas, haikus y metáforas". *Revista de Literaturas Populares* XVII (2): 414-435.**
- Filología Hispánica*. XII (3-4): 301-334.
- FRENK Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México: Colmex/UNAM/FCE.
- FRENK, Margit, 1958. "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México: Colmex, año XII, números 3 y 4: 301-334.
- FRENK, Margit, 1971. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*. México: Colmex.
- HERNÁNDEZ José, 2001. *Martín Fierro*. Ángel J. Battistessa, ed., introducción y notas. Madrid: Castalia.
- HJELMSLEV, Louis, 1974. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LUGONES, Leopoldo, 2012. *El Payador*. Buenos Aires: Eudeba.
- ROMERALO, Antonio Sánchez, 1969. *El Villancico*, Gredos, Madrid.