

Hacia una estética del análisis de códigos poéticos

William Martínez, Jr
California Polytechnic State University San Luis Obispo

Para explicar el razonamiento que trasfonda el análisis poético, propongo establecer un punto integrativo entre lo teórico y lo práctico. El problema de la relación del lenguaje poético al lenguaje no-poético ha venido a crear dos escuelas opuestas en pensamiento sobre lo que cada una considera como "lenguaje poético." En una, se denota la emotividad del acto poético. El poema difiere de otro tipo de texto en base a la capacidad de extraer emociones de los receptores. En la otra, el poema es visto como un acto comunicativo, donde existe un lector potencial que, dadas todas las circunstancias posibles y necesarias, tiene la capacidad de descifrar el mensaje deseado por el productor del texto.¹ Ambos modos de percibir un texto poético tratan de evaluar dicho acto por medio de una serie de parámetros, actos de juzgar, donde una u otra secuencia de reglas es puesta a la prueba, no como medio sino como fin de explicar el por qué de un poema.

Revisando el título de este ensayo puedo ser más aclarativo. Primero, entiendo como análisis la praxis de un sistema teórico de principios para averiguar si dicho sistema permite una nueva vía de revisar textos. Por medio del análisis, en lugar de cerrar pensamiento en busca de esa mágica e igualmente elusiva "verdad" en última instancia, trato de problematizar, abriendo diferentes caminos interpretativos como posibles y aceptables lecturas.²

Ahora, ¿qué entiendo por "código"? Al buscar su definición en el diccionario leo que un código es "cualquier sistema de reglas pertenecientes a un tema indicado los cuales regulan la conducta de tal sistema." (Webster's 350) Pero siguiete, también indica que un código es "un grupo de señales representantes de letras y números utilizados para mandar mensajes..."(Webster's 350) De estas dos definiciones de "código," se presenta lo siguiente: Si un

código no sólo regula un sistema, sino que también permite representar a tales sistemas, entonces existen varias tipologías de códigos, porque un código puede ser un marcador comunicativo (por ejemplo el lenguaje en sí) o un denominador cultural (tal como un marcador de la visión de mundo, forma textual o pensamiento filosófico del texto en cuestión).

De la primera instancia puedo hacer mención del trabajo de la semiótica lingüística de F. de Saussure quien propone la existencia de un significante, un signo y un significado. En términos de la segunda instancia, me refiero al uso que Roland Barthes designa en su obra S/Z, donde indica que un código es la connotación la cual define como: "a secondary meaning, whose signifier is itself constituted by a sign or system of primary signification, which is denotation." (Barthes 7); denotación que viene a crear su sistema de cinco códigos para abstraer una pluralidad de lecturas textuales. Los cinco códigos "[c]reate a kind of network, a topos which the entire text passes (or rather, in passing, becomes text)." (Barthes 20) Código, en este sentido vendría a ser la representación de lo que existe alrededor de quien experimenta el mundo como receptor y/o emisor. Todo es un texto por leerse o, según Barthes, denotarse. Por lo consiguiente, cuando me refiero a un código, estoy utilizando no sólo la designación lingüística saussuriana, sino que también la aglomeración de entretejidos culturales barthesiana.

Ahora, toca definir lo que entiendo por la actividad de lo estético. En el ámbito filosófico, existen, paralelamente al pensamiento literario, dos escuelas que perciben a la obra de arte. Una, enfoca sus recursos sobre la emotividad de la obra a ser juzgada. Esta postura dice que el arte es, por consecuencia de dicha emotividad, inútil, en el sentido de que no presta ningún servicio palpable a la conservación o nutrición corporal de una vida humana.³ La otra enfoca su trabajo en la forma consciente en que el "artista" trabaja con y por su "obra." Es decir, el estudio del arte se enfoca sobre la utilidad y la comunicación consciente de un artista con y sobre su posible público.⁴

Lo interesante aquí es la idea de que existe una verdad, la cual se debe no sólo investigar, sino hacer la fuente esencial del trabajo estético. Si verdaderamente existe una verdad o un "algo" que entrega toda la clave a cualquier obra de arte, el debate sobre lo que pudiera ser lo artístico ya hubiera dejado de existir. Pero es precisamente este aferramiento a tratar de descifrar las cualidades que forman lo artístico, sean esenciales o de realidad imaginaria, lo que causa el debate. La forma de experimentar y exponer lo que puede ser denominado arte, por lo tanto, es una acción valorativa, llena de juicios cargados, y resulta ser una manera de responder y experimentar al mundo. Lo que es aceptable a uno como "arte" es posible que no lo sea para otro

Esta diferencia puede que sea en una manera marcada, por ejemplo la valoración de arte que el cuerpo hegemónico Nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Ellos juzgaban al arte producido por judíos como decadente, con un valor estético insignificante, simplemente porque era producido por "indeseados" o "sucios." O, la diferencia puede surgir de una manera más sutil, por ejemplo, una discusión que resulta sobre la fuerza de un verso de un poema cualquiera entre colegas que, aún diferenciando sobre este verso en particular, coinciden en la supuesta importancia del texto en sí.

Toda valoración, trae como consecuencia, el deseo del goce de una satisfacción determinada del evaluador. En el primer ejemplo, la satisfacción recae en el deseo de menospreciar a todo un grupo de personas, y por ende, su cultura y su valor estético. En el segundo, la satisfacción puede venir de la argumentación y exposición de la diferencia en sí. Con respecto a la valoración estética, Hugo Meynell, crítico británico, arguye que:

What is at issue, in the validation of the judgement that something is aesthetically good, is whether or not anyone contemplating it will or would given the appropriate circumstances, derive the appropriate kind of satisfaction from it; but no particular instance of failure to derive such satisfaction would by itself invalidate the judgement, though each such instance would make a contribution towards doing so. (Meynell, 7)

A esto, agregamos el comentario de Arnold Iseberg, quien dice:

Aesthetic theory will now have to show how meanings, admitted as legitimate, can be reconciled with the conditons that define the aesthetic experience as such... In other words, it must establish the existence of interpretations which are not fundamentally inferencial or predictive.(Iseberg, 51-52)

Lo que indica que en esta visión de lo estético la legitimidad de tal actividad viene de la interpretación que no es ni inferencial ni predecible. Es decir, que lo estético se define con una actividad y no con un objeto en sí. Esta actividad de naturaleza catalógica es nada menos que la comunicación entre el objeto artístico y las interpretaciones del crítico. Collingwood habla de un lenguaje "creado" a la medida que la actividad es desarrollada (Collingwood 255) y J.P. Sartre describe a la actividad de apreciar como "[solo] una manera de aprehender el objeto irreal y sirve para constituir a través de la tela real, el objeto imaginario." (Osborne 64) A su vez, Roman Ingarden explica que "la obra de arte requiere un agente existente *fuera de ella*" (énfasis nuestro) la cual la hace concreta.(Osborne 72)

De cualquier manera, una situación en la que todos los críticos concurren es en la calidad comunicativa de la evaluación o actividad estética. De aquí donde parte mi entendimiento de lo estético como el intento de comunicación entre un texto (objeto artístico) y un receptor/observador (crítico/a), donde la valoración viene del éxito o falla del mismo de comunicación. Tal valoración viene de una serie de ideas subjetivas, las cuales están condicionadas a una manera particular, usualmente la hegemónica, de evaluación. Es decir, que los códigos utilizados son creados arbitrariamente, y se atan a un momento histórico.

¿Qué es un poema? De esta pregunta ha surgido un debate que data desde Aristóteles y que, aún en nuestros días, sigue vigente. El poema, o mejor dicho la actividad poética lírica, otra

vez, se define por las dos líneas anteriormete marcadas: como esencia o como acto comunicativo. Aunque las dos fuentes difieren en metodología, ambas dependen del lenguaje y su uso.

En el campo de la esencialidad, se toma el lenguaje para explicar los atributos afectivos que sirven como clave de un texto. En lo comunicativo, el lenguaje es una herramienta que enlaza a un lector/receptor potencial con el autor implícito por medio de los códigos lingüísticos (el texto en sí). En ambas posturas existe una concordancia. Esta concordancia consiste en que la actividad lírica refiere a una musicalidad rítmica del lenguaje, y que ésta trata con imágenes evocativas o descriptivas para promover su deseo comunicativo.

Al utilizar la idea de la esencialidad en lo lírico, se ha tratado de crear una validez para la actividad poética que sobrepase dos barreras. La primera es el momento histórico. Si un texto se evalúa por su afectividad, por ser una calidad inherente, traspasa cualquier época estilística o período poético, ya que la calidad no requiere de un momento histórico específico para hacer aparente su esencia. En segundo plano, se plantea la uniformidad afectiva del discurso poético. Ya que se enfatizan las características afectivas, no interesa si un poema es lírico, épico, breve, largo, en prosa o verso, etcétera.

En Teoría de historia literaria y poesía lírica, Juan Villegas indica que "la mayor parte de los críticos modernos intentan definir lo lírico desde la perspectiva de la emotividad del poema."⁵ Para defender esto revisa, entre otros, los postulados de Wolfgang Kayser, Felix Martínez Bonati y Samuel Levin. Según Vuillegas, Kaiser explica que "En lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo...La interiorización de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico." (Villegas 43) También indica que Martínez Bonati presenta lo lírico como "algo indecible" y aclara que:

Carece de sentido, la afirmación de que poesía es comunicación (real). Poesía es un objeto imaginario y, en consecuencia, un acto de conocimiento...: intuición. Imagen e intuición. Poesía es imagen que tiene la configuración del lenguaje y la estructura de la situación de comunicación lingüística, pero no es comunicación ni lenguajes reales. (Bonati 132-133)

Ahora, dentro de la tradición crítica norteamericana, una de las conceptualizaciones de mayor auge fue la postulada por I.A. Richards, en su texto Practical Criticism. En esta obra, él marca cuatro funciones del lenguaje: sentido, sentimiento, tono e intención. Dentro de estas características, la manera de juzgar textos está hecha a base de cualidades y no se evalúa en términos de verdad o falsedad, sino en términos de sentimientos y sensaciones. El Princeton Handbook of Poetic Terms, indica que existieron muchos intentos de definir a lo lírico de una manera afectiva, e insiste:

Among the most well-known and popularly cited proscriptions regarding the l[iric] are that it must necessarily be brief (Poe); "be one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influence of metrical arrangement" (Coleridge); be "the spontaneous overflow of powerful feelings" (Wordsworth); be an intensely subjective and personal expression (Hegel); be an "inverted action of mind upon will" (Schopenhauer); or be "the utterance that is overheard" (Mill). (Preminger, ed, 123)

Lo que trato de subrayar es que el poema lírico se considera, indirectamente, como un acto comunicativo, donde se trata de establecer una comunicación de los rasgos afectivos entre emisor y receptor.

En las últimas cuatro décadas, el énfasis de la rama lingüística dentro del análisis de textos poéticos ha surgido como importante. La semiótica, la teoría de la recepción, la teoría de la desconstrucción, etcétera, han enfocado la importancia tanto de la comunicatividad, así como de la textualidad de un texto. Katie Hamburger, por ejemplo, ha propuesto una definición de "lyric

genre", fundada en la experimentación del fenómeno lírico en torno al "yo lírico." Ella trata de diferenciar lo poético de lo no-poético en base de la garantía de una construcción lingüística que define como "The boundary separating the lyric from the non-lyric statement is not fixed by the external form of the poem, but...by the relation of the statement to the object-pole." (Hamburger 291)

Este polo-objeto es la experimentación del yo poético. Continúa con su evaluación diciendo "[T]hat we experience the lyric poem as the experience-field of the lyric I, and only as that of the lyric I, comes about in that its statements are not directed toward the object-pole, but instead draw the object into the sphere of the subjective experience, thereby trans-forming it" (Hamburger 292.) Lo interesante es que aunque enfatiza una evaluación del fenómeno lírico como una actividad discursiva, cuando habla de afirmaciones líricas y no-líricas, finalmente recae su argumento en la esencialidad del yo poético, transformándola finalmente en una "experiencia subjetiva." La comunicación resulta, entonces, al establecer esta conexión subjetiva entre el objeto y el polo discursivo: aquello que se denomina lírico.

Otro serio manejo de lo lírico es el trabajo de Susana Reisz de Rivarola. Ella ve todo discurso literario como una transgresión, y por cual, el problema de lo lírico se enfoca en el tipo de transgresión. Establece que lo lírico es "fundamentalmente, un antidiscurso" de la actividad lingüística. Ella explica "En el antidiscurso lírico la dislocación del esquema de base conduce, como observa acertadamente Stierle, a una "simultaneidad problemática de contextos" que redunde en una máxima intensificación de la capacidad informativa del mensaje. (Reisz 29) También enfatiza el reducido espacio poético como una mayor transgresión sintáctica. Continúa diciendo "el texto lírico parecería ostentar en grado máximo una cualidad que si bien es común a todos los textos

literarios, se muestra con particular vigor en los textos poéticos: la capacidad de almacenar información de modo extremadamente compacto y económico.” (Reisz 29-30)

Pero esto me lleva a cuestionar la idea de la forma de un poema a manera como Reisz lo describe "la tendencia a concentrar el mayor volumen de información en la menor superficie textual" (Reisz, 30), ya que asume que el poema tiene que tener una forma tal que su espacio sea reducido. Si tal aseveración fuera cierta, no daría cabida a la cantidad de poemas escritos en forma de prosa, por ejemplo. Aunque estoy de acuerdo con la idea de transgresión de Reisz, esto último me lleva al planteamiento que la materia de lo lírico (el poema) tiene que ser una construcción artificial, basada en los ideales de lo que debería ser un texto, tanto en forma como en contenido, para poder ser denominado poético.

Así, estas dos formas de lectura se reducen a la aceptación de textos como poéticos o no-poéticos en la manera que si se leen con un fin heurístico, denotan textos no-poéticos, pero si la lectura es hecha de manera hermenéutica, sí caben en la consideración de lo poético. La determinación de una u otra lectura viene siendo una acción arbitraria. Las convenciones que diferentes teóricos utilizan indican una arbitrariedad en la concepción de lo lírico o lo poético.⁶ Esta idea de lo poético como acto arbitrario se ajusta a la misma evaluación de textos, ya que las historias de la crítica lírica asemejan las historias de la "evolución poética." Por tal, ésta es parte de la manera que entiendo el discurso poético, como una creación arbitraria, establecida de tal modo que se adhiere a la visión de mundo evaluativa tradicional.

Si acepto la hipótesis de que todo acto poético mantiene una actividad comunicativa, entonces tengo que aceptar el modelo propuesto por Roman Jakobson.(Eco, 38). Este establece la participación de un emisor del discurso, un receptor del discurso y el discurso emitido/recibido en sí; el discurso emitido/recibido contiene un mensaje codificado por dicho emisor. De esta

forma, el receptor en circunstancias ideales, podría descodificar lo emitido, ya que compartiría todos los códigos, lingüísticos y culturales, necesarios para finalizar la operación discursiva.

De tal modo, es fundamental partir de la premisa de que el texto poético entabla un acto discursivo. Es decir, que el texto dice "algo." Ahora, aceptando esto, puedo seguir el hilo diciendo que el texto al momento que dice 'algo,' lo dice 'alguien' y se lo dice 'a alguien más.' Las reglas de esta operación, para ser eficaz en su totalidad, indicarán que tal algo, que ahora denominamos mensaje, tiene una finalidad satisfactoria, tanto para el emisor como para el receptor, y que esta finalidad es la comunicación de una serie de imágenes, a las cuales llamo visión de mundo.

Dicho diferentemente, el texto poético es el vehículo por el cual el emisor satisface su necesidad de comunicar una visión de mundo particular, cargada de un sistema de valores muy particular, comunicada por una serie de imágenes que muestran tanto los valores estéticos como culturales de dicho emisor, y, el receptor, al descodificar el mensaje, obtiene una satisfacción, de logro utilitario, ("entiendo las palabras") o de un plano más profundo, el entendimiento del mensaje emitido a cierto nivel ("entiendo lo que dicen las palabras".) Además, debo agregar que es necesario proponer un análisis historicista del momento de producción para determinar el campo de la calidad y cantidad de parámetros arbitrarios que existen como modos de operación dentro de un texto en particular, establecidos por los grupos de producción hegemónica, tanto en calidad de producción como de evaluación.⁷

Hasta el momento no he tocado uno de los puntos más importantes en la discusión de lo poético: la expectativa que el lector/receptor carga al acercarse a un texto denominado "poético." Tanto productor y receptor mantienen ideas pre-concebidas de lo que debería ser un texto poético, y cuáles deberían ser sus características, tanto en estructura como en contenido. Si esta serie de expectativas son satisfechas, el texto tiene mayor posibilidad de aceptación *a priori* de

texto poético. Pero, ¿qué sucede cuando estas expectativas no son satisfechas? Si las convenciones estructurales y/o temáticas son descartadas, resulta una mayor dificultad en la aceptación de dichos textos como poéticos. Lo curioso es que, en lo que concierne a la lírica, toda ella está basada en una serie de experimentaciones. Es de estas experimentaciones que los "nuevos" movimientos surgen, y sus proponentes son catalogados de "inovadores." La aceptación o negación de tales experimentaciones como agregados a la expectativa de lo poético viene a causa de la manipulación de los centros culturales hegemónicos y su influencia en el ámbito literario cultural.

La expectativa del lector y su percepción del texto, por lo tanto, juega un gran papel en la determinación de textos poéticos. De aquí que, por ejemplo, textos de canción popular no sean aceptados como poéticos simplemente porque no llenan las expectativas de aquello que lo hegemónico considera texto poético, aún, sin embargo reuniendo todas las otras características de liricidad, ritmo, musicalidad, comunicación de una visión de mundo, utilización de imágenes, etcétera. Dejan de ser catalogados como no-poéticos sencillamente porque no llenan las expectativas de los receptores como material poético.

Los textos poéticos son vistos como tales porque existe una convención en torno de su estructura, son escritos en una forma pre-establecida de la cual se enfatiza la reducción espacial de presentación; existe una convención de designar cada línea como un verso, la cual cobra una característica casi mística con el simple hecho de ser denominada así. Existe una convención también en torno al uso del lenguaje, el cual, o puede estar cargado de metáforas, tal como las convenciones establecidas y usadas en textos previos al siglo XX, o puede estar ausente de ellas mismas, que es el caso de textos producidos durante este siglo.

Consecuentemente, la única diferencia que existiría entre un texto denominado "poema" y otro denominado "lista de comestibles" sería la arbitrariedad de designar a uno poético y al otro no-poético. Ambos textos satisfacen a sus potenciales receptores, aunque no de la misma manera: a uno su satisfacción como utilitario de texto poético (sin hacer mención de una valoración positiva o negativa), ya que representaría una carga de tipo emocional como remuneración/ satisfacción.; al otro, una satisfacción como utilitario de lista de comestibles, un texto que potencialmente no connota ninguna carga emotiva. Ahora, esta lista bien podría ser considerada texto poético, si un emisor lo calificara de tal modo, por ejemplo, incluyéndola dentro de otros texto, igualmente arbitrarios, que fuera denominados "poemas" en un libro llamado "poemario."

La diferenciación en el ejemplo previo, en la aceptación de lo que puede ser poético o no-poético asume que existen niveles de satisfacción estética. La transacción estética entre emisor y receptor está condicionada por una serie de factores mitigantes, entre ellos, la satisfacción de la emotividad y/o comunicatividad de tal texto. La arbitrariedad, por consecuente, viene a ser definidora en sus niveles de potencial satisfacción. El acto de descodificación necesariamente requiere de una re-codificación del mismo receptor. Este parte de la noción que existe un número de códigos entendibles mutuamente entre codificador y receptor. Pero no es necesario el conocimiento de todos los códigos para crear una evaluación, tanto de orden de receptiva como evaluativa. De aquí que surge la problematización del acto poético. ¿Hasta qué punto puede decirse que una lectura es "satisfactoria" en base de los códigos existentes en el texto?

La manera de evaluar textos surge de una subjetividad. Toda manera evaluativa trata de establecerse como válida en base de convencerse no sólo a ella misma sino a todas las demás que, por medio de ella, la re-codificación de un texto particular entregara la mayor satisfacción posible.

De igual manera, tiene un papel importante en la determinación de un acto denominado "poético" las expectativas de dicho acto, usualmente impuestas por la tradición cultural.

Similarmente, he planteado que lo que se denomina "poema" viene a ser una forma arbitraria de establecer parámetros dentro del uso del lenguaje, así como la estructura misma. Ya sea por su emotividad o su comunicación, un texto denominado poema surge del establecimiento de ciertas postulaciones, usualmente las hegemónicas, que indican la aceptación de dicho texto como uno potencialmente "poético". Así, las actividades evaluativas de dichos actos poéticos ayudan a establecer y apoyar aquellos códigos, parámetros y postulaciones que, en su conjunto, dan a un texto particular la denominación de poema. En resumen, puedo en este momento establecer una idea básica de lo que llamo un "discurso lírico" o "poesía lírica"

Los textos líricos son maneras de comunicar una serie de imágenes que representan emociones y/o ideas. Son formas de un acto comunicativo. Por su calidad de actos comunicativos, infieren la comunicación de "algo." Este algo lo he denominado mensaje. Los textos líricos, portadores de mensajes, lo hacen por medio de una serie de códigos lingüísticos y culturales que representan, muchas veces, una visión de mundo muy particular. Dicha visión de mundo tiende a reflejar la ideología del emisor del discurso, ya que ni el texto ni el emisor pueden ser productos de un vacío cultural. La actividad comunicativa tiende a revelar la ideología de las sociedades donde dichos textos son producidos, así como de sus potenciales destinatarios. Esta ideología está basada en un sistema de valores, muchas veces formados arbitrariamente como los más aceptables.

El receptor tiene cierto acceso a dicho sistema de valores, que puede ser desde una situación mínima hasta un entendimiento profundo de aquel sistema cultural de donde el texto es producto. La necesidad de una revisión historicista de los textos líricos viene de la mediatización

de las condiciones culturales y momento histórico de donde surge dicho texto. El poema en sí es una construcción arbitraria, constantemente dinámica, consignada y apoyada por los diferentes sectores productores, evaluadores y receptores. Por consiguiente, la determinación de un texto como poético también viene a ser una actividad arbitraria, pero consignada a las pautas establecidas por los sectores hegemónicos, en muchas ocasiones cultos, los cuales determinan la valoración de textos poéticos como tales.

La estética para el análisis de códigos poéticos parte pues, de la premisa que la acción valorativa de textos depende de los cuerpos hegemónicos. Como acción valorativa dicha estética se fundamenta en la ideología que todo texto denominado "poético" es ante todo un acto comunicativo subjetivo donde se establece una actividad dinámica y arbitraria entre emisor y receptor.

Notas

1. Digo "supuestamente deseado" porque existe una separación entre lo que un autor potencial podría codificar y la manera y el número de códigos que un receptor podría decodificar. Esta variación es una causa de la fluctuación en el acto interpretativo, fluctuación de la que hacemos hincapié más adelante.

2. La posibilidad interpretativa establecida por los parámetros de evaluación crea una limitación de las interpretaciones textuales que podrían ser aceptables. Umberto Eco explica "...a theory of interpretation --even when it assumes that the texts are open to multiple readings-- must also assume that it is possible to reach an agreement, if not about the meanings that a text encourages, at least about those that a text discourages." (Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 45.)

3. Esta visión de la inutilidad del arte es propuesta por Paul Valéry en su artículo "La idea del arte," originalmente publicada en noviembre de 1935 con el título "Notion générale de l'art." El explica que la característica esencial de la obra de arte es su inutilidad, en el sentido de que no ayuda a la supervivencia humana en su funcionamiento biológico. "La mayor parte de las impresiones y percepciones que recibimos de nuestros sentidos no desempeñan papel alguno en el funcionamiento de los aparatos esenciales para la conservación de la vida... Por consiguiente, la mayoría de nuestras sensaciones son inútiles en lo que concierne a nuestras funciones vitales, y aquellas que sí tienen algún propósito son puramente transitorias, intercambiadas inmediatamente por representaciones, o decisiones, o actos concretos." (Valéry, Paul, "La idea del arte," citado en Osborn, Harold. *Estética*: México, FCE, p. 50.)

4. J.P. Sartre, Roman Ingarden, I.A. Richards y R.K. Elliott, entre otros.

5. Juan Villegas, *Teoría de la historia literaria y poesía lírica*, (Canada: Girol Books, Inc., 1984) p. 43. Aparte de este texto, también estaremos citando de un texto, aún no publicado, titulado "La especificidad del discurso lírico."

6. Juan Villegas, comentando el trabajo de Culler indica que: "...el carácter convencional mencionado por Culler implica suponer que es un acuerdo --una convención-- dentro de cierto sector cultural, por lo tanto sería posible postular...que "lo poético" o "lo lírico" se constituye por una serie de códigos convencionales dentro de un sistema cultural." En "La especificidad del discurso lírico", np.

7. Nuevamente, Villegas, en "La especificidad del discurso lírico" indica que "la interrelación objeto definido con el código cultural del definidor conduce a cuestionar la interrelación definición-objeto-código cultural-ideología en los cambios más evidentes del concepto....Ahora creemos que, sin olvidar la inserción en una tradición, se debe hacer un esfuerzo por aprehender las diferencias diacrónicas y la búsqueda de sus causas." np.

Bibliografía

- Barthes, Roland, S/Z. Richard Miller, Trans. New York: Farrar, Starus and Giroux. The Noonday Press, 1974.
- Bonati, Felix Martínez. La estructura de la obra literaria. 3ra Ed, revisada. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.
- Collingwood, R.G. Los principios del arte. Mexico: Fondo de Cultura, 1978.
- Culler, Jonathan. The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Hamburger, Katie. The Logic of Literature. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1973.
- Iseberg, Arnold. Aesthetics and the Teory of Criticism. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- Johnson, James William. "Th Lyric" en Princeton Handbook of Poetic Terms. Alex Peminger, ed. 3rd printing. New Jersey: Pinceton University Press, 1986.
- Meynell, Hugo A.. The Nature of Aesthetic Value. London: MacMillan Press, Ltd, 1986.
- Osborne, Harold. Estética. Mexico: Fondo de Cultura, 1976.
- Reisz de Rivarola, Susana. "Texto literario, texto poético, texto lírico: elementos para una tipología." en Lexis, Vol V, No. 2. Lima, Peru: Universidad Católica de Perú, diciembre, 1981.
- Richards, I.A. Practical Criticism. New York: Harvest Books, 1956.
- Sassure, F de. A Course in General Linguistics. Roy Harris, Trans. London: Gerald Duckworth & Co. 1983.
- Villegas, Juan. Teoría de la historia literaria y poesía lírica. Canadá: Girol Books, Inc, 1984.
- Webster's New Universal Unabridged Dictionary. 2nd Ed. Cleveland, OH: Simon Schuster, 1983.