



Colegio Alborada Coyhaique

Departamento: Lenguaje

Profesora: Belén Maldonado

Curso: Taller de literatura, 3°medios

Guía de aprendizaje: Taller de literatura

Objetivo: Contrastar las nociones de literatura propuestas por diversos autores frente a sus reflexiones y visiones de mundo.

Instrucciones: Lee comprensivamente lo que se encuentra a continuación y posteriormente responde las preguntas detalladamente en el cuaderno de la asignatura.

Consultas: lenguajealborada202@gmail.com

Ítem I: A continuación encontrarás dos fragmentos, uno perteneciente a Aristóteles y otro a Terry Eagleton. Debes leer y posteriormente responder las preguntas que se plantean. Destaca las ideas principales.

1.El arte poética, Aristóteles

(Fragmento)

CAPÍTULO I: El objeto de la poética.

Como nuestro tema es la poética nos proponemos hablar no sólo de la poética misma sino también de sus especies y sus respectivas características, de la trama requerida para componer un bello poema, del número y la naturaleza de las partes constitutivas de (10) un poema y también de los restantes aspectos que atañen a la misma investigación. Hemos de seguir, pues el orden natural y comenzar con los primeros hechos.

La epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos (15) imitaciones si se los considera de manera general. Pero, al mismo tiempo difieren entre sí de tres maneras ya por la diferencia de clase en sus medios, o en los objetos, o en la manera de sus imitaciones.

Puesto que el color y la forma se usan como medios por quienes (bien por el arte o la práctica constante) imitan y dibujan diversos objetos mediante su ayuda, y la voz (20) es empleada por otros, así también en el grupo de artes mencionado, los medios para ellos son, en general, el lenguaje y la armonía, empleados bien simplemente o en determinadas combinaciones. Una combinación de sólo armonía y ritmo es el medio adecuado en el arte de tocar la flauta y la lira y otras artes que responden a la misma descripción, por ejemplo la siringa (25) imitativa. El ritmo solo, sin la armonía, es el recurso en las imitaciones del bailarín; pues aun éste, mediante el ritmo de sus actitudes puede representar los caracteres de los hombres, así como también lo que ellos hacen y sufren. Hay, además, un arte que

imita sólo a través del lenguaje, sin armonía, en prosa o en verso, ya en uno o en pluralidad de metros.

Esta forma de imitación carece un nombre hasta hoy. No tenemos, en efecto, nombre común para un mimo de Sofrón (10) o de Jenarco⁴ y para un diálogo de Sócrates; y ciertamente tampoco tenemos un término si la imitación en ambos ejemplos fuera en trímetros o elegíacos u otro tipo de verso. Es verdad que la gente agrega la palabra poeta al nombre de un metro y habla de poetas elegíacos y poetas épicos, y piensa que se los llama poetas no en razón (15) de la índole imitativa de su trabajo, sino de manera indiscriminada a causa del metro en que escriben. Aun si una teoría médica o de filosofía física se expresara en forma métrica, sería común designar al autor de este modo. Homero y Empédocles, sin embargo, no tienen entre sí ninguna afinidad, fuera del metro en que se expresan; de modo que si a uno se le llama poeta (20), al otro se le debería designar físico y no poeta. Estaríamos en la misma posición, por supuesto, si la imitación en estos ejemplos fuera en todos los metros, tal como el Centauro de Queremón⁵ (una rapsodia compuesta de versos de toda clase), y habría que reconocer a Queremón como poeta. Suficiente, pues, para estas artes. Existen, en suma, algunas otras artes que combinan todos los medios enumerados (25), ritmo, melodía y verso, por ejemplo, la poesía ditirámbica y nómica⁶, la tragedia y la comedia, con la diferencia, empero, de que las tres clases de medios son todos empleados juntos en algunos de ellos, y en otros aparecen separados, uno después de otro. Tales son las diferencias que yo establezco entre las artes en cuanto a los medios de realizar la imitación.

CAPÍTULO II: Diferenciación de las artes por los objetos imitados.

Los objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (las diversidades del carácter humano, casi siempre derivan de esta distinción, pues la línea entre la virtud y el vicio es la que divide a toda la humanidad) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos, o semejantes, según proceden los pintores. (5) Así Polignoto⁷ representaba a sus personajes superiores a nosotros, Pausón⁸, peores, y los de Dionisio eran tales como nosotros. Es claro que cada uno de los tipos de imitación a que me he referido admitirá estas variaciones, y ellas diferirán entonces de acuerdo con las diferencias de los objetos que representan. Aun en la danza, el arte de tocar la flauta y la lira, tales diversidades son posibles, (10) y también suceden en las partes sin nombre que emplea el lenguaje, la prosa o el verso sin armonía como sus medios; los personajes de Homero, por ejemplo, son mejores que nosotros; los de Cleofón se hallan a nuestro nivel, y los de Hegemón de Taso, el primer autor de parodias, y Nicocares, que escribió la Diliada, se hallan por debajo de este modelo. Lo mismo es cierto del ditirambo y del nomos; los personajes (15) pueden representarse en ellos con la diferencia ejemplificada en los cíclopes de Timoteo y Filoxeno. Esta diferencia es también la que distingue a la tragedia y la comedia; ésta pinta a los hombres peores de lo que son, aquélla, mejores que los del presente.

2. Una introducción a la teoría literaria, Terry Eagleton.

(Fragmento)

CAPÍTULO I: ¿Qué es la literatura?

En caso de que exista algo que pueda denominarse teoría literaria, resulta obvio que hay una cosa que se denomina literatura sobre la cual teoriza. Consiguientemente podemos principiar planteando la cuestión ¿qué es literatura?

Varias veces se ha intentado definir la literatura. Podría definírsela, por ejemplo, como obra de "imaginación", en el sentido de ficción, de escribir sobre algo que no es literalmente real. Pero bastaría un instante de reflexión sobre lo que comúnmente se incluye bajo el rubro de literatura para entrever que no va por ahí la cosa. La literatura inglesa del siglo XVII incluye a Shakespeare, Webster, Marvell y Milton, pero también abarca los ensayos de Francis Bacon, los sermones de John Donne, la autobiografía espiritual de Bunyan y aquello — llámese como se llame— que escribió Sir Thomas Browne. Más aún, incluso podría llegar a decirse que comprende el Leviatán de Hobbes y la Historia de la rebelión de Clarendon. A la literatura francesa del siglo XVII pertenecen, junto con Corneille y Racine, las máximas de La Rochefoucauld, las oraciones fúnebres de Bossuet, el tratado de Boileau sobre la poesía, las cartas que Madame de Sevigné dirigió a su hija, y también los escritos filosóficos de Descartes y de Pascal. En la literatura inglesa del siglo XIX por lo general quedan comprendidos Lamb (pero no Bentham), Macaulay (pero no Marx), Mili (pero no Darwin ni Herbert Spencer).

El distinguir entre "hecho" y "ficción", por lo tanto, no parece encerrar muchas posibilidades en esta materia, entre otras razones (y no es ésta la de menor importancia), porque se trata de un distingo a menudo un tanto dudoso. Se ha argüido, pongamos por caso, que la oposición entre lo "histórico" y lo "artístico" por ningún concepto se aplica a las antiguas sagas islándicas. En Inglaterra, a fines del siglo XVI y principios del XVII, la palabra "novela" se empleaba tanto para denotar sucesos reales como ficticios; más aún, a duras penas podría aplicarse entonces a las noticias el calificativo de reales u objetivas. Novelas e informes noticiosos no eran ni netamente reales u objetivos ni netamente novelísticos. Simple y sencillamente no se aplicaban los marcados distingos que nosotros establecemos entre dichas categorías. Sin duda Gibbon pensó que estaba consignando verdades históricas, y quizá pensaron lo mismo los autores del Génesis. Ahora algunos leen esos escritos como si se tratase de hechos, pero otros los consideran "ficción". Newman, ciertamente, consideró verdaderas sus meditaciones teológicas, pero hoy en día muchos lectores las toman como "literatura". Añádase que si bien la literatura incluye muchos escritos objetivos excluye muchos que tienen carácter novelístico. Las tiras cómicas de Superman y las novelas de Mills y Boon refieren temas inventados pero por lo general no se consideran como obras literarias y ciertamente, quedan excluidos de la literatura. Si se considera que los escritos "creadores" o "de imaginación" son literatura, ¿quiere esto decir que la historia, la filosofía y las ciencias naturales carecen de carácter creador y de imaginación?

Quizá haga falta un enfoque totalmente diferente. Quizá haya que definir la literatura no con base en su carácter novelístico o "imaginario" sino en su empleo característico de la lengua. De acuerdo con esta teoría, la literatura consiste en una forma de escribir, según palabras textuales del crítico ruso Roman Jakobson, en la cual "se violenta organizadamente el lenguaje ordinario". La literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario, se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida diaria. Si en una parada de autobús alguien se acerca a mi y me murmura al oído: "Sois la virgen impoluta del silencio", caigo inmediatamente en la cuenta de que me hallo en presencia de lo literario. Lo comprendo porque la textura, ritmo y resonancia de las palabras exceden, por decirlo así, su significado "abstraible" o bien, expresado en la terminología técnica de los lingüistas, porque no existe proporción entre el significante y el significado. El lenguaje empleado atrae sobre sí la atención, hace gala de su ser material, lo cual no sucede en frases como "¿No sabe usted que hay huelga de choferes?".

De hecho, esta es la definición de lo "literario" que propusieron los formalistas rusos, entre cuyas filas figuraban Viktor Shklovsky, Roman Jakobson, Osip Brik, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum y Boris Tomashevsky. Los formalistas surgieron en Rusia en los años anteriores a la revolución bolchevique de 1917, y cosecharon laureles durante los años veinte, hasta que Stalin les impuso silencio. Fue un grupo militante y polémico de críticos que rechazaron las cuasi místicas doctrinas simbolistas que anteriormente habían influido en la crítica literaria, y que con espíritu científico práctico enfocaron la atención a la realidad material del texto literario. Según ellos la crítica debía separar arte y misterio y ocuparse de la forma en que los textos literarios realmente funcionan. La literatura no era una seudoreligión, psicología o sociología sino una organización especial del lenguaje. Tenía leyes propias específicas, estructuras y recursos, que debían estudiarse en si mismos en vez de ser reducidos a algo diferente. La obra literaria no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad trascendental, era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina. La obra literaria estaba hecha de palabras, no de objetos o de sentimientos, y era un error considerarla como expresión del criterio de un autor Osip Brik dijo alguna vez —con cierta afectación y a la ligera— que Eugenio Onieguin, el poema de Pushkin, se habría escrito aunque Pushkin no hubiera existido.

El formalismo era esencialmente la aplicación de la lingüística al estudio de la literatura; y como la lingüística en cuestión era de tipo formal, enfocada más bien a las estructuras del lenguaje que a lo que en realidad se dijera, los formalistas hicieron a un lado el análisis del "contenido" literario (donde se puede sucumbir a lo psicológico o a lo sociológico), y se concentraron en el estudio de la forma literaria. Lejos de considerar la forma como expresión del contenido, dieron la vuelta a estas relaciones y afirmaron que el contenido era meramente la "motivación" de la forma, una ocasión u oportunidad conveniente para un tipo particular de ejercicio formal. El Quijote no es un libro acerca de un personaje de ese nombre, el personaje no pasa de ser un recurso para mantener unidas diferentes clases de técnicas narrativas. Rebelión en la granja (de Orwell) no era, según los formalistas, una alegoría del estalinismo, por el contrario, el estalinismo simple y llanamente proporcionó una oportunidad útil para tejer una alegoría. Esta desorientada insistencia ganó para los formalistas el nombre despreciativo que les adjudicaron sus antagonistas. Aun cuando no negaron que el arte se relacionaba con la realidad social —a decir verdad, algunos formalistas estuvieron muy unidos a los bolcheviques— sostenían desafiantes que esta relación para nada concernía al crítico.

Los formalistas principiaron por considerar la obra literaria como un conjunto más o menos arbitrario de "recursos", a los que sólo más tarde estimaron como elementos relacionados entre si o como "funciones" dentro de un sistema textual total. Entre los "recursos" quedaban incluidos sonido, imágenes, ritmo, sintaxis, metro, rima, técnicas narrativas, en resumen, el arsenal entero de elementos literarios formales. Estos compartían su efecto "enajenante" o "desfamiliarizante". Lo específico del lenguaje literario, lo que lo distinguía de otras formas de discurso era que "deformaba" el lenguaje ordinario en diversas formas. Sometido a la presión de los recursos literarios, el lenguaje literario se intensificaba, condensaba, retorció, comprimía, extendía, invertía. El lenguaje "se volvía extraño", y por esto mismo también el mundo cotidiano se convertía súbitamente en algo extraño, con lo que no está uno familiarizado. En el lenguaje rutinario de todos los días, nuestras percepciones de la realidad y nuestras respuestas a ella se enrancian, se embotan o, como dirían los formalistas, se "automatizan". La literatura, al obligarnos en forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más 'perceptibles' los objetos. Al tener que luchar más arduamente con el lenguaje, al preocuparse por él más

de lo que suele hacerse, el mundo contenido en ese lenguaje se renueva vividamente. Quizá la poesía de Gerard Manley Hopkins proporcione a este respecto un ejemplo gráfico. El discurso literario aliena o enajena el lenguaje ordinario, pero, paradójicamente, al hacerlo, proporciona una posesión más completa, más íntima de la experiencia. Casi siempre respiramos sin darnos cuenta Terry Eagleton – Una introducción a la teoría literaria 7 de ello el aire, como el lenguaje, es precisamente el medio en que nos movemos. Ahora bien, si el aire de pronto se concentrara o contaminara tendríamos que fijarnos más en nuestra respiración, lo cual quizá diera por resultado una agudización de nuestra vida corporal. Leemos una nota garrapateada por un amigo sin prestar mucha atención a su estructura narrativa, pero si un relato se interrumpe y después recomienza, si cambia constantemente de nivel narrativo y retarda el desenlace para mantenernos en suspenso nos damos al fin cuenta de como está construido y, al mismo tiempo, quizá también se haga más intensa nuestra participación. El relato, el argumento, como dirían los formalistas, emplea recursos que “entorpecen” o “retardan” a fin de retener nuestra atención. En el lenguaje literario, estos recursos “quedan al desnudo”. Esto es lo que movió a Viktor Shklovsky a comentar maliciosamente que Tristram Shandy, de Laurence Sterne, es una novela que entorpece su propia línea narrativa a tal grado que a duras penas por fin comienza, y que “es la novela más típica de la literatura mundial”

Los formalistas, por consiguiente, vieron el lenguaje literario como un conjunto de desviaciones de una norma, como una especie de violencia lingüística: la literatura es una clase “especial” de lenguaje que contrasta con el lenguaje “ordinario” que generalmente empleamos. El reconocer la desviación presupone que se puede identificar la norma de la cual se aparta. Si bien el lenguaje ordinario es un concepto del que están enamorados algunos filósofos de Oxford, el lenguaje de estos filósofos tiene poco en común con la forma ordinaria de hablar de los cargadores portuarios de Glasgow. El lenguaje que los miembros de estos dos grupos sociales emplean para escribir cartas de amor usualmente difiere de la forma en que hablan con el párroco de la localidad. No pasa de ser una ilusión el creer que existe un solo lenguaje “normal”, idea que comparten todos los miembros de la sociedad. Cualquier lenguaje real y verdadero consiste en gamas muy complejas del discurso, las cuales se diferencian según la clase social, la región, el sexo, la categoría y así sucesivamente, factores que por ningún concepto pueden unificarse cómodamente en una sola comunidad lingüística homogénea. Las normas de una persona quizá sean irregulares para alguna otra. “Ginne” como sinónimo de “alleyway” (callejón) quizá resulte poético en Brighton pero no pasa de ser lenguaje ordinario en Barnsley. Aun los textos más ‘prosaicos’ del siglo XV pueden parecerse “poéticos” por razón de su arcaísmo. Si nos cayera en las manos algún escrito breve, aislado de su contexto y procedente de una civilización desaparecida hace mucho, no podríamos decir a primera vista si se trataba o no de un escrito “poético” por desconocer el modo de hablar ordinario de esa civilización, y aun cuando posteriores investigaciones pusieran de manifiesto características que se “desvían” de lo ordinario no quedaría probado que se trataba de un escrito poético pues no todas las desviaciones lingüísticas son poéticas. Consideremos el caso del argot, del slang. A simple vista no podríamos decir si un escrito en el cual se emplean sus términos pertenece o no a la literatura “realista” sin estar mucho mejor informados sobre la forma en que tal escrito encajaba en la sociedad en cuestión.

Y no es que los formalistas rusos no se dieran cuenta de todo esto. Reconocían que tanto las normas como las desviaciones cambiaban al cambiar el contexto histórico o social y que, en este sentido, lo “poético” depende del punto donde uno se encuentra en un momento dado. El hecho de que el lenguaje empleado en una obra parezca “alienante” o “enajenante” no garantiza que en todo tiempo y lugar haya poseído esas características.

Resulta enajenante sólo frente a cierto fondo lingüístico normativo, pero si éste se modifica quizás el lenguaje ya no se considere literario. Si toda la clientela de un bar usara en sus conversaciones ordinarias frases como "Sois la virgen impoluta del silencio", este tipo de lenguaje dejaría de ser poético. Dicho de otra manera, para los formalistas "lo literario" era una función de las relaciones diferenciales entre dos formas de expresión y no una propiedad inmutable. No se habían propuesto definir la "literatura" sino lo "literario", los usos especiales del lenguaje que pueden encontrarse en textos "literarios" pero también en otros diferentes. Quien piense que la "literatura" puede definirse a base de ese empleo especial del lenguaje tendrá que considerar el hecho de que aparecen más metáforas en Manchester que en Marvell. No hay recurso "literario" -metonimia, sinécdoque, lítote, inversión retórica, etc. - que no se emplee continuamente en el lenguaje diario.

Preguntas

1. ¿Qué es literatura para Aristóteles? Resúmelo en cinco líneas.
2. ¿Qué es literatura para Terry Eagleton? Resúmelo en cinco líneas.
3. ¿En qué se diferencian y asemejan ambos postulados? Identifica dos rasgos mínimos por cada categoría. Explícalos detalladamente.
4. Según lo visto en clases, a qué propuesta podrían asemejarse estos planteamientos. Justifica tu respuesta.
5. Realiza un mapa conceptual de ambos fragmentos, fíjate en los conceptos claves que seleccionas. Este esquema no pueden tener menos de diez términos.