

# Poesía y literatura

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

La literatura consiste, en principio, en gestar un simulacro de palabras. De bruñirlas una a una, al modo del artesano que moldea con sus manos la materia prima. Lo literario consiste en la concepción de un artificio verbal; en el oficio de escribir mentiras verdaderas. El modo de ir juntando las palabras de modo tal que nos seduzca la ficción que nos evoca, dentro de una puntual estructura autorreferenciada. La poesía, en cambio, puede complacerse en la palabra, en el cuchicheo que a ellas anima, pero no es sólo eso. Es algo que atraviesa la palabra, la imaginación y la realidad misma. La poesía es aquello que nos descubre lo cierto, la falsedad de lo cierto y, a la vez, las mentiras verdaderas. Lo que nos permite ser Adán cada mañana y darle nombre a cada cosa. La literatura es oficio –la vertebración codificada de un simulacro–; la poesía, ejercicio de iluminación.

## Abstract

In principle, literature aspires to create a simulation of reality or imaginative creations with words. Burnishing them as a craftsman his rough materials. Literary work consists in generating a verbal tool that allows the writing of truth-bearing lies by means of creating a precise and self-referential structure. It is a form of joining words in a way that we feel seduced by what comes to our memory within the limits of this structure. Poetry by contrast generates its own imaginative reality: it is always pleased with words, specially by the inspiring whispering of them. Poetry crosses through words, imagination and reality, helping to uncover the truth, finding falsehood in that which is certain, and brings us close to reality itself. It allows us to be as Adam and name the world. Literature is craft, the coded use of a tool whereas poetry is illumination.

**Palabras clave:** poesía y literatura, teoría literaria, poesía y narrativa, poética literaria.

**Key words:** poetry and literature, literary theory, poetry and narrative writing, literary poetics.

**Para citar este artículo:** Gómez Carro, Carlos, "Poesía y literatura", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 27-35.

---

## I

**E**l arte y la ciencia de la narrativa y de la poesía ofrecen sus propios enigmas que los distinguen y en los que no siempre se alían. No obstante, la crítica suele acomodarlos en crisoles contiguos, a modo de parientes cercanos. Y si bien, la poesía y la narrativa no cejan en su parentesco y tienen indudables puntos de convergencia, son distinguibles en su esencia. Aun así, la literatura, como concepto aglutinador, los reúne en espacios colindantes, lo que, quizás, no sea del todo preciso.

Y es que, en gran medida, la narrativa es continuación de lo que, en la distinción clásica de los géneros literarios, se consideraba la épica, incluida la epopeya. Y la poesía se ha refugiado, especialmente, en lo que de antaño se denominaba como la lírica “del íntimo decoro”.

Desde el siglo XIX, a partir de los experimentos de los simbolistas franceses, especialmente de Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire, y del estadounidense Edgar Allan Poe, lo “literario” deja de ser un asunto de mera inspiración y pasó a ser un experimento dirigido con las palabras —la relación entre las palabras definieron la condición literaria, e incluso la poética, y no al revés; no obstante: “un golpe de dados jamás abolirá el azar”—. Relación significativa que pasó a ser la guía de lo literario, aun antes que su significado específico; distinción que habría de precisar (la de los componentes del signo), con diligente rigor teórico, el célebre tratado de Saussure, *Curso de lingüística general* (1913), difundido, como es sabido, por algunos de sus colegas, a partir de los

apuntes de los alumnos de aquél, y que aborda al signo —la palabra— como una relación mutuamente provechosa entre el significado (alguno de ellos, como después sus discípulos y críticos advertirán) y su arbitrio significativo.

Dentro de esta apretada relación tiene un papel de primer orden el Formalismo ruso (estigmatizado en sus orígenes) que naciera hacia 1916 (prácticamente al tiempo de la Revolución de Octubre). Como es sabido, fueron difundidas sus teorías —y aprovechadas desde la perspectiva del estructuralismo— en Occidente, hasta la década de los 60, por el teórico de origen búlgaro Tzvetan Todorov. En especial, la idea que funda el muy revelador ensayo “El arte como artificio” de Viktor Shklovski (1917) ha tenido una influencia decisiva en el pensamiento teórico acerca de la especificidad literaria. El concepto de “desautomatización” descrito por el teórico ruso, es fundamental en los estudios críticos cercanos y posteriores, al centrar lo literario en el *extrañamiento* en el uso del lenguaje, en especial, más que en los temas desarrollados en una obra. De modo que, en definitiva, lo literario dejaría de ser una intensa exploración acerca de las dubitaciones del escritor y su entorno social y pasaría a ser, sobre todo, un experimento verbal (el estudio de la *literariedad*, antes que de la literatura, habría advertido Roman Jakobson, otro de los fundadores del movimiento citado).

Ámbito experimental que ya habría advertido Poe en su ensayo, “La filosofía de la composición” (1846), referido al desarrollo de su muy célebre poema “El cuervo” (1845); ensayo en el que aborda la lógica

compositiva del poema, a partir de los efectos deseados por el poeta en el lector. La elección de un tono melancólico en el poema, por ejemplo, es guiada por el poeta por su consideración de que es el tema que más se acerca a la belleza; o el considerar a un cuervo negro y parlante (cuya función dentro del poema de ningún modo habría cumplido un perico, por ejemplo), colocado conscientemente sobre el blanco busto de Palas-Atenea. La diosa griega de la sabiduría empleará al cuervo, en el poema, como su *oráculo* o su *médium* mediante el cual se expresa la diosa; ave que repetirá incesantemente, a modo de estribillo, *Nevermore*, como el eje de un saber que sólo los dioses, o quienes se acercan a ellos, poseen: nada es para siempre y nunca regresamos al mismo lugar. Razonado “cálculo” poético que esgrime el poeta, como el dominio absoluto sobre las formas poéticas, más que ser el resultado de una vivencia personal: en eso consiste su artificio. De modo que lo literario específico estaría en el provecho del lenguaje desautomatizado, más que en la originalidad temática. Dicho de otro modo: una novela o un poema pueden repetir un tema clásico (la búsqueda del padre, la muerte de la amada, la ciudad sitiada, el amor imposible, el estallido social), a condición de que el tratamiento verbal sea distinto.

Desde aquí surgieron diversas escuelas obsesionadas por definir la especificidad literaria, o lo hicieron de manera simultánea,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Si las teorías del formalismo ruso eran, en los hechos, desconocidas en Occidente y en el resto del mundo, la simultaneidad temporal que se advierte en diversas corrientes teóricas que buscan distinguir

como la estilística, las tesis del llamado Círculo de Praga, las teorías acerca de la morfología del cuento popular de V. Propp y, más tarde (en nuestro ambiente cultural), el poeticismo,<sup>2</sup> que, en esencia y coincidencia, parten del mismo principio: lo literario se centra en la relación de las palabras entre sí, la relación morfológica o estructural de sus componentes y su desvinculación de lo coloquial e, incluso del lenguaje científico; en eso consiste, al menos en parte, su “extrañamiento”. Alfonso Reyes procura en *El deslinde* (1944) delimitar lo literario a partir de su concepto *literatura ancilar*. Si un texto está escrito en buena prosa, no importa si se trata de un compendio sobre economía o astronomía, lo literario aparece como una forma de enfatizar y hacer más convincentes

---

lo literario de otros usos del lenguaje, tendrían su explicación, entre otros factores, en la percepción que tuviera Oswald Spengler en *La decadencia de Occidente* (1918), donde observa a la cultura como un ente orgánico, en la que todo se relaciona con todo, dentro de un corte sincrónico, en el que, por ejemplo, un descubrimiento en la física o en la antropología tendría efectos en otros ámbitos culturales aparentemente alejados, de ahí que surgieran propuestas teóricas semejantes y simultáneas, sin que tuvieran conexión directa entre ellas. El concepto *rizoma*, que años después desarrollarían Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Capitalismo y esquizofrenia*, 1972) tiene que ver con esta concepción orgánica de la cultura, de colaboraciones y coincidencias tan afortunadas como desconocidas por sus creadores.

<sup>2</sup> Enrique González Rojo Arthur en su tratado sobre El Poeticismo (movimiento del que se desligara posteriormente uno de sus miembros fundadores, Eduardo Lizalde), *Reflexiones sobre la poesía*, observa a la poesía como un constructo perfectamente delimitable en sus determinaciones propositivas y, por tanto, una construcción que se acerca más a los procedimientos de la ciencia que a los de la inspiración de las musas.

los argumentos expuestos. Dicho con otros términos, si lo dicho está bien dicho, tal vez no sea verdadero, pero sí verosímil. En eso consiste la buena prosa (lo ancilar literario), en convencernos de aquello que, en principio, no es convincente. Tal ilusión funciona como artificio literario.

Warren y Wellek (*Teoría literaria*, 1949) intentaron compendiar las diferencias entre tres niveles de lenguaje: el literario, el científico y el coloquial. Mientras que el lenguaje literario es polisémico, tiende a lo opaco, llama la atención sobre sí mismo y en él predomina la ambigüedad; el científico, se propone constreñir al lenguaje a uno solo de sus sentidos, es claro, es un medio para explicar conceptos y le resulta intolerable la ambigüedad. Ambos lenguajes, no obstante sus diferencias, tendrían en común el ser sistemáticos, es decir, el discurso científico y el literario (sus lenguajes) estarían organizados bajo una estructura que delimita y organiza su sentido. Caso distinto del lenguaje coloquial: en ocasiones, ambiguo, opaco, en otras polisémico, pero, por lo regular, asistemático. Lo señala, a su modo, Octavio Paz en su prólogo ("Entre orfandad y legitimidad") al libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe* (1974): lo que es virtud para el científico es craso error en el poeta: "el poeta produce metáforas; el científico, leyes naturales". El discurrir del poeta consiste en crear "universales singulares". Construcciones únicas y, a la vez, necesarias. El poeta se solaza en la amplitud significativa del verso; mientras que el científico busca acotar la significación propositiva. La repetición es esencial en la ciencia, en cuanto a la predictibilidad de sus enunciados; mientras

que esa misma predictibilidad en la poesía es infortunio: "La excepción es el premio del poeta y el castigo del científico", agrega Paz.

De hecho, en la medida en que toda palabra es ficción pura, sustitución imaginaria o metafórica de lo real; incluso de conceptos que no tienen contenido fáctico, el lenguaje todo lo *irrealiza*, es decir, todo lo hace ficticio. De ahí que el filósofo vienés Wittgenstein apuntara en su famoso *Tractatus*: "el lenguaje es una figura del mundo". El lenguaje como un mundo paralelo del mundo, entonces: su *aleph* en un silabario continuo y de ficción temporal. Un *aleph* que sería "falso", en cuanto que sólo figura el mundo, pero "cierto" en cuanto que, en su estructura, lenguaje y mundo coinciden. Podemos decir, en consecuencia, que el lenguaje es una representación del funcionamiento estructural del mundo. Y como en el mismo volumen, Wittgenstein aludiera al mundo no como "la totalidad de las cosas sino de los hechos" (lo que no deja de ser pasmoso), el mundo concebido por el lenguaje es el mundo en el tiempo. Lo literario es una falsa temporalidad que recrea los hechos del mundo de un modo verosímil, antes que verdadero.

Y en la medida en que el lenguaje puede figurar lo cierto y lo falso del mundo, también puede hacerlo con sus futuros posibles, y más: con los de su pasado figurado.<sup>3</sup> De modo que el mundo de la ficción sería, potencialmente, más prolijo que el mundo real, en cuanto que nos muestra no sólo su rea-

<sup>3</sup> Oscar Wilde suponía que el historiador tenía el irrenunciabile derecho de contar en sus historias lo que nunca sucedió.

lidad fáctica, sino sus derivaciones posibles (presentes, pasadas y futuras), como bien han ensayado sobre esto, entre otros subgéneros, la ciencia ficción y la novela histórica. El encanto de lo literario residiría, entonces, en la forma, o las diversas formas, de emplear el lenguaje, en el extrañamiento desautomatizado de lo dicho, en su literariedad, más que en lo relatado en sí.

## II

No está de más señalar que lo dicho por Shklovski no sólo se refiere a cierto efectismo en el empleo del lenguaje. Sino al extrañamiento de toda forma coloquial o, de algún modo, habitual en el quehacer de la escritura. Es la ruptura, también, de cierta inercia constructiva. Uno de sus ejemplos propuestos es un cuento de Tolstoi (“Jolstomer: historia de un caballo”, 1883), en donde su protagonista es un caballo castrado, quien es el narrador del relato (argucia narrativa que después empleará Max Aub con un cuervo, precisamente, ave situada en la percepción de un campo de concentración durante la Segunda Guerra). Ver la realidad desde esa perspectiva es lo que rompe con la inercia del relato y produce su desautomatización al momento de su lectura y, con ello, recupera su adormecido sentido: le regresa al lenguaje su percepción “original”, como si tales palabras las escucháramos por vez primera, estrategia sin la cual el texto literario pasaría desapercibido. Le permitía al autor (Tolstoi, en este caso), por consiguiente, reflexionar acerca de la condición humana, pero vista desde una perspectiva paradójica para recuperar su fuerza discursiva a través de la belle-

za del lenguaje y su perspectiva paradójica. El caballo no entiende, por ejemplo, por qué quien se dice su amo no es quien lo alimenta, lo que lleva al animal a advertir que la palabra esencial entre los humanos es la palabra “mío”. Mientras a más objetos o seres una persona pueda llamarlos “míos” (mujer, casa, animales, territorios), mayor será su satisfacción y su jerarquía social, compendia el caballo. Lo que lo llevará a la conclusión de que los caballos son superiores a los humanos. La obsesión humana por la propiedad, así dispuesta –propósito final del autor–, se refresca y retoma su vigencia, adormilada por los mecanismos de la deshumanización reiterada por la automatización verbal. Elaboración que no hubiera tenido el mismo efecto si hubiera Tolstoi propuesto un discurso típico, “automático”, sobre el tema, el cual se habría perdido entre muchos otros que lo abordan. Es el extrañamiento de que un caballo observe esa obsesión humana y fetichista por la propiedad lo que realiza el efecto literario, aparte de un empleo singular del lenguaje, lo que termina por ejercer un proceso de asimilación desautomatizada, de lo expuesto por el autor, por parte de su lector. De ahí, la convicción de que todo arte sea artificio; es decir, un juego ficticio y efectista para mostrar la verdad.

Y si lo literario, sobre todo, se apoya en el extrañamiento de sus procedimientos, ¿en dónde ubicamos lo poético? ¿Es también artificio?

Por supuesto, en la poesía también hay artificio, retorcimiento, en ocasiones del lenguaje (Góngora, digamos, y su culteranismo barroco, o el modernismo “cineamatográfico” de Darío) para llamar la atención del

lector sobre lo artificioso de la belleza y no únicamente de la poesía, de ahí que López Velarde supusiera, por decirlo, que la clave del poema se encuentra en el empleo del adjetivo. Ay de aquel poeta que no sepa usarlo. Y, claro, el alejamiento del lenguaje poético del coloquial. Sin duda, la formas métricas y retóricas, en general, ayudan mucho en este sentido, de modo tal que parece confundirse, en muchos casos, el empleo preciso de formas poéticas reconocidas con la poesía misma. Es conocido la sentencia de José Gorostiza, que muchos poetas rubrican, de: "Dios me libre del verso libre". El verso delimitado por su forma asertiva, quizás sin advertir que, el verso así, puede volverse en contra de sí mismo y terminar por ser una forma robotizada (automatizada) de concebir la poesía. De manera que algo nos dice que la forma no lo es todo en la poesía.

Pensemos en el hallazgo que hace Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) de que el poema es el encuentro de la poesía con la palabra. De tal consideración se desprenden varias consecuencias; una de ellas es la de que no toda *poesía* se realiza en el poema y de que puede haber "poemas" sin poesía. En la poesía se halla un elemento que no es sólo artificio, derogación de la palabra común, afectación por medio del adjetivo inusual, alteración del punto de vista, paradoja efectista. No. Existe en la poesía, en principio, lo que suele llamarse epifanía.

No sin razón, los diccionarios nos llevarán, en principio, a definir lo epifánico como el encuentro revelador con lo sagrado. Sin embargo, esa condición inicial se abre hacia otras derivaciones que consideran la aparición espontánea de lo insólito y aun de lo

mágico, en el sentido de ser aquello que se aparta de lo habitual, de lo razonable. Un efecto de resistencia. En muchos casos, lo poético se encuentra en la ruptura del orden, del orden de las jerarquías que delimitan el mundo: la rebelión frente a los poderes del mundo.

¿Cómo no observar lo poético en algunos ejercicios que algunos elegidos nos han dejado? La cabalgata final de Zapata hacia su destino, a sabiendas de que se le habría preparado una celada y en ella moriría él, pero no sus ideales. La aceptación de la cicuta, por parte de Sócrates, que aun siendo injusta, admite su sacrificio en acato a la ley de los hombres, superior a su voluntad y a pesar de su inocencia. Ernesto Sabato afirmaba que las grandes novelas lo eran por sus grandes momentos poéticos (*Diálogos Borges-Sabato*, 1976), en los que el lector podría enfrentarse a largos espacios narrativos de barro y agua; esfuerzo compensado por la aparición inesperada, en ocasiones, de lo maravilloso poético.

Lo poético, entonces, se encontraría en muchas manifestaciones humanas y no sólo en el poema. En la música o asilada en alguno de sus pasajes (como no elevarse hacia un éxtasis o alguna intransigencia al escuchar *Una noche en la árida montaña* de Modest Músorgski, el *Claro de luna* de Beethoven, *The Wall* de Pink Floyd o *Stairway to Heaven*, de Led Zeppelin, o en el anónimo *Son de la negra*, cargado de "Novedad de la Patria", que imita en sus acordes la marcha incisiva de la locomotora revolucionaria); en Miguel Ángel, al cubrir con sus trazos la Capilla Sixtina o en su cultura *La piedad*, donde el rostro de Ma-

ría contempla lo absoluto; en la resistencia solitaria de los guerreros mexicas del “Joven abuelo”, cercados en el último reducto de México-Tenochtitlan (en Tlatelolco) por las banderas innumerables que los asedian. La poesía atraviesa la palabra, pero no es sólo palabra. Es la elección de lo improbable por algo que se encuentra más allá de la razón y lo razonable. ¿Cómo aparece lo poético en el poema?

Es complicado discernir sobre el tema que es, tal vez, el de la inspiración. ¿Por qué a un hombre o una mujer se les aparece lo epifánico y la revelación de lo insondable y no a otros? Bukowski encontraba la poesía en una pelea de pendencieros, en el territorio de una cantina, con el alcohol subido hasta las nubes; en el sudor del obrero del obrero, que se rompe la espalda para ganarse el pan de cada día, y aun así pasa noches de hambre y frío en una calle sin nombre, sobre una cama de papel periódico, y aun así puede encontrar la felicidad. Y Nerval, en el *delirium tremens* de la soledad y la sicosis, a la espera de su dama (quien no llegará), en un callejón parisino donde lo espera la sogá que habrá de aliviar con el sueño perpetuo los aciagos pasajes de una vida dedicada al vodevil y a la palabra. En los garabatos guardados en sucios papeles de estraza, con el olor de escupitajos de aserrín, en las bolsas de los pantalones gastados de López Velarde, y con el deambular sórdido de los carruajes sobre la Avenida Madero como escenario favorito, y en cuyo interior esperan las jóvenes y bellas huérfanas, desvalidas por una revolución fallida en lo político, pero enormemente rica en sus hallazgos culturales y de identidad genuina y vaporosa; jó-

venes prostitutas, de destino incierto, llevadas al hartazgo y al oprobio de una capital en la que “cada hora vuela / ojerosa y pintada en carretela”.

### III

Lo epifánico, y por lo tanto la poesía —que se muestra como revelación de lo inefable—, se propone y se exhibe como algo que está más allá del lenguaje y que, sin embargo, sólo puede decirse con palabras. Por ello, el poema es el encuentro de la poesía con la palabra y no mero artificio. A la poesía la confundimos, la asociamos, con la verdad y con la belleza en su sentido trágico: lo apolíneo-dionisiaco que deriva de su acepción nietzscheana. A la poesía la hallamos en la noche embrujada o en el amanecer del canto que lo anuncia; en la tertulia chabacana de los enamorados o “en un precipicio de miradas”. La encontramos en una estación del metro, en la reyerta inhóspita de unos pocos en contra del tirano. La encontramos en la “canícula de agosto” o cuando sabemos que las palabras sólo dicen lo dicho y la palabra pan, como asevera Alejandra Pizarnik, no lo concibe ni la palabra amor lo ejerce.

Epifanía poética que es síntesis de lo intuito; milagrería de quien, al destruir, construye. Figura figurada de la figura del mundo. Encuentro con lo sagrado en medio del barro y de la lluvia. El canto en medio del desastre. Paraje privilegiado de nuestra melancolía y de la felicidad atribulada. La que encontramos sin buscarla, y al buscarla se deshace como hollín entre las manos. Al fin descubrimiento del palimpsesto secreto.

Lo que surge del silencio contenido en acordes melodiosos. Es el primer beso y el último. La despedida última de la última morada. Encuentro epifánico con lo poético que le descubre al ser humano su historicidad, su ser en el tiempo.

Y, sin embargo, cuando la poesía es palabra no se ciñe al plan preestablecido, sino a la lógica de su propio acaecer. Metáfora viva, crea su peculiar autonomía danzante. Y es que en todo arte, de cierta manera, aparece la poesía. En el barniz y la melodía; en la tenaz lucha con la piedra; en el arco, su flecha y el blanco. En el colibrí aleteando en el tiempo alegórico. Ojo ultrajado en la pantalla. Billar de esferas que el cometa cruza.

Sin embargo, y esto es lo alucinante de la poesía y de todo verdadero arte, hay algo en ella que no creamos nosotros. Señala George Simmel:

Es un *factum* tan misterioso como indudable [...]. Por poner un ejemplo extremo: un poeta ha compuesto una adivinanza con una solución determinada; si se le encuentra otra solución que sea exactamente tan ajustada, tan plena de sentido, tan sorprendente, como aquella otra, entonces es exactamente igual de "correcta" y, a pesar de que estuviera muy lejos de su proceso creativo, reside en la adivinanza creada como objetividad ideal exactamente del mismo modo como aquella primera... *Tan pronto como nuestra obra está ahí, no sólo posee una existencia objetiva y una vida propia que se han separado de nosotros, sino que en este ser-sí-misma —como por gracia del espíritu objetivo— contiene fuerzas y debilidades, partes constitutivas y significatividades, de las que*

*somos totalmente inocentes* y por las que a menudo somos sorprendidos nosotros mismos.<sup>4</sup>

Dicho en términos llanos. La poesía es luz que crea en nosotros su propio espacio y a su manera; su momento de iluminación, y, por ello, crea su propia forma expresiva a la cual su creador ayuda en su elección, pero que termina por ser independiente de él. Por señalarlo de una manera prosopopéyica: la poesía no sólo elige su forma, y debemos ser fieles a ellas a fin de no traicionarla, sino elige a su creador, como si brotara de la nada.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis y Ernesto Sabato, *Diálogos. Jorge Luis Borges / Ernesto Sabato*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- Bukowski, Ch., *Peleando a la contra*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Gómez Carro, C., "Los trabajos del poeta" (pról.), en *Elogio al oficio. Trece carteles de poesía*, México, UAM Azcapotzalco, 2013, pp. 9-19.
- González Rojo-Arthur, E., *Reflexiones sobre la poesía: ayer y hoy*, México, El Aduanero, 2007.
- Jakobson, R., "Hacia una ciencia del arte poético", en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Madrid, Signos, 1970, pp. 7-10.
- Mallarmé, S., *Poesía*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1975.
- Paz, O., *El arco y la lira*, México, FCE, 1956.
- , "Entre orfandad y legitimidad" (prefacio), en Jackes Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*.

<sup>4</sup> G. Simmel, "El concepto de la tragedia y la cultura", p. 224. El subrayado es mío.



- La formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1977, pp. 11-25.
- Poe, Edgar Allan, *Escritos sobre poesía y poética*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2001.
- Propp, V., *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- Reyes, A., *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, Madrid, Verbum, 2014.
- Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1993.
- Simmel, G., "El concepto de la tragedia y la cultura", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1998.
- Shklovski, V., "El arte como artificio", en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Madrid, Signos, 1970, pp. 55-70.
- Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Signos, 1970.
- Tolstoi, L., *Cuentos para niños*, Barcelona, Juan Granica, 1987.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Gredos, 2017.