



METACOMENTARIO TEÓRICO. PROSA (TRATADO)

ARISTÓTELES: POÉTICA (S. IV A.C.)

Biblioteca LITTERA, 19/04/2022

ROSA M.^a ARADRA SÁNCHEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Explicación previa

En términos generales podemos decir que comentar un texto –sea de tipo que sea– es explicarlo con cierta profundidad. Los comentarios difieren mucho según el género o tipo de texto, pero también según la manera de abordarlos. Esto hace que las premisas teóricas que respaldan la aproximación a un texto sean las que de forma más o menos consciente perfilan las preguntas que genera su lectura y las que van construyendo nuestra explicación. El comentario de un texto teórico responde también a este planteamiento.

En esta ocasión proponemos el comentario de un fragmento de la *Poética* de Aristóteles, obra clave de la teoría literaria occidental. Nuestro interés se va a centrar aquí en el análisis conceptual, en su contenido y en la relación que guarda con las propuestas de otros autores. La propia índole ensayístico-expositiva del texto y el objetivo último que nos anima nos aleja de la revisión formal o estilística tanto como de la indagación biográfica, histórica o contextual. Lo importante será profundizar en las ideas que se exponen, en su significado y en las conexiones que se puedan establecer con otros textos o con otras cuestiones o propuestas teóricas.

Entre las múltiples formas de abordar un comentario de este tipo, aquí proponemos una explicación guiada por dos cuestiones concretas. Se trata de un fragmento muy breve inserto en una obra de más extensión, de manera que en el comentario se establecen relaciones del texto con el resto de la obra y con otras. Esta práctica de comentario permite comprender mejor el alcance de las ideas reseñadas y se muestra especialmente necesaria en situaciones de enseñanza/aprendizaje de la literatura y la teoría de la literatura en las que hemos de dar cuenta de la lectura completa de una obra (en un examen, por ejemplo). Así, el recorrido irá de la literalidad del fragmento seleccionado y de la explicación de las ideas y conceptos más relevantes del mismo a su vinculación con otras propuestas teóricas de autores de diferentes épocas. Por eso se recurre a bibliografía, incluida al final y citada a lo largo del comentario. El uso de bibliografía y una correcta citación es práctica habitual en cualquier disciplina, ya que diferencia las ideas propias de las ajenas y refuerza nuestra argumentación. De este modo se puede profundizar más en el comentario, tanto en los contenidos propiamente dichos del fragmento como en su trascendencia y repercusión posteriores.

Texto

Y, puesto que la imitación tiene por objeto no solo una acción completa, sino situaciones que inspiran temor y compasión, y estas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento, por ejemplo cuando la estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo; pues tales fábulas necesariamente son más hermosas.

Aristóteles, *Poética*, 1452a



Comentario de texto

1. Idea central del fragmento y explicación de los conceptos fundamentales de la teoría aristotélica que aparecen en él. Explicación 1

Aristóteles sostiene en este fragmento de su *Poética* que la imitación trágica, que tiene por objeto una acción completa, consigue un efecto trágico más intenso cuando este resulta del entrelazamiento de los hechos que del azar. Explicación 2

En su interés por desentrañar el funcionamiento de la tragedia, Aristóteles aborda en este fragmento la manera en que deben sucederse los hechos para que la obra trágica maraville y provoque en el auditorio su efecto catártico y despierte temor y compasión. La tragedia no solo requiere que la acción sea completa, sino también que en el entramado de los hechos esté presente lo fortuito e inesperado, pero vinculado al propio devenir del argumento. Eso es para el Estagirita lo que hace que la tragedia resulte más bella y eficaz. Explicación 3 Como prueba de ello, Aristóteles pone el ejemplo del efecto que tuvo en el público de la ciudad griega de Argos la caída accidental de la estatua de Mitis sobre la persona que lo había matado, ocasionando así la muerte de su asesino (Cappelletti, n. 177: 71). Explicación 4. Este hecho confirma que lo que ocurre por casualidad o de forma inesperada produce más admiración o maravilla que lo previsible.

La idea de unidad orgánica de la obra y el necesario entramado lógico de los hechos es, pues, clave en este fragmento, en el que se mencionan, además, conceptos fundamentales de la teoría aristotélica como los de catarsis e imitación. Explicación 5

El primer punto que destacamos en el texto evidencia la importancia que Aristóteles concede a la construcción argumental de las obras. De hecho, el entramado de los hechos, conocido como *fábula* en la teoría aristotélica, es lo que va a condicionar el interés del receptor, el efecto de la obra y, por tanto, su calidad literaria. Explicación 6. No hay que olvidar que para Aristóteles la *fábula* es la parte cualitativa más importante de la tragedia y la epopeya. La organización de la trama, el orden y disposición de lo que acontece a los personajes no es algo arbitrario, sino que las acciones han de presentarse unas a continuación de otras de forma motivada, "unas a causa de otras", dice Aristóteles en el fragmento. Explicación 7 Esto va a determinar la *verosimilitud* del texto literario –otro concepto clave de la teoría aristotélica–, su credibilidad y, en consecuencia, su efecto. Pero, para que este sea mayor en la tragedia, debe contar con cierta dosis de sorpresa que maraville y cause admiración en el auditorio. Los sucesos que provocan temor o piedad tienen mayor intensidad si se presentan como

Metacomentarios

Explicación 1. Como paso previo, antes de proceder al comentario propiamente dicho, es imprescindible leer el texto despacio varias veces y trabajar con un borrador. En esta lectura subrayar las palabras e ideas clave nos ayudará a identificar los conceptos principales y a comprender bien su sentido.

Explicación 2. Comenzamos el comentario con un resumen del fragmento, que utilizaremos a modo de presentación general del mismo. Nos interesa identificar de manera clara y precisa cuál es la idea central para después profundizar en ella. Para ello es suficiente con una frase que recoja su contenido; procuramos no dejar fuera nada importante, evitamos referir ejemplos y copiar frases literales del texto. Los ejemplos que utiliza el autor para ilustrar una idea tienen un valor secundario. Podremos aludir a ellos en la explicación, pero no en la síntesis.

Explicación 3. Desarrollamos un poco más la idea central para clarificar mejor el contenido general del fragmento. Esta explicación nos va a servir para presentar después los conceptos básicos que se manejan en el texto.

Explicación 4. Información complementaria como esta, que clarifica la referencia a un personaje histórico, podría añadirse también en nota a pie de página añadiendo información extra para que no se interrumpa nuestro discurso.

Explicación 5. Adelantamos algunos de los conceptos teóricos más destacados del fragmento para explicarlos a continuación. Esto ayuda a que el lector tenga una idea general de lo que se va a explicar después con más detalle.

Explicación 6. A la hora de explicar los conceptos teóricos del fragmento dedicaremos más atención a los más relevantes. En la explicación de su significado en el texto se puede recurrir a nuestros conocimientos sobre su empleo por parte del autor en otros lugares de su obra. En este caso partimos del concepto de *fábula*.

Explicación 7. Con el fin de no perder de vista el texto, se pueden incorporar citas literales, palabras o frases sueltas, que entrecomillamos para diferenciar lo que dice Aristóteles de lo que decimos nosotros. Estas citas son importantes porque tienen peso argumentativo: demuestran que lo que decimos está respaldado por el autor.



aparente resultado del propio argumento y no como fruto del azar —dice Aristóteles—: “pues así tendrán más carácter maravilloso que si procediesen de azar o fortuna”. La reiteración de esta idea la apreciamos también cuando habla de lo que parece “hecho de intento” o de que estas fábulas “necesariamente” son más hermosas. Es decir, lo fortuito intencionado maravilla y sorprende más que cuando se produce simplemente por azar o por casualidad.

Como vemos, Aristóteles alude a la presencia de lo irracional a través de lo maravilloso en la tragedia (aunque tenga más cabida en la epopeya) en su reflexión sobre la construcción de la fábula y en los efectos que tiene en los receptores. La importancia de que todo hecho esté justificado y responda a una finalidad, hasta lo maravilloso o lo que pueda parecer fruto de la casualidad, contribuye más al efecto trágico y refuerza, en todo caso, la relevancia que adquiere en el pensamiento aristotélico la unidad orgánica de la obra y el entramado lógico de los hechos. **Explicación 8**

La vinculación que establece Aristóteles entre la disposición casual o lógica de los hechos y lo inesperado que maravilla pone de relieve la trascendencia del efecto catártico en la caracterización del género trágico. **Explicación 9**

Así, la *catarsis*, concepto también nuclear de la *Poética* de Aristóteles y rasgo definitorio por excelencia del género trágico, se presenta como la capacidad que tiene la tragedia de suscitar en el receptor temor y compasión. Desde la óptica aristotélica, el hecho trágico proporciona en el receptor un efecto purgador y liberador de estas emociones cuando es testigo directo de la fatalidad y de las desgracias ajenas que se representan en el escenario. El temor de experimentar situaciones similares y la empatía con la que se perciben las vivencias de los personajes surgen principalmente de la trama, de los hechos que suceden de manera verosímil, necesaria e inesperada a la vez, y no tanto desde la escenificación, de la música o de otros elementos externos, como comentará Aristóteles en otros momentos de su obra.

Este hecho es una de las peculiaridades que definen el género trágico y lo diferencian de otras especies poéticas o artísticas con las que comparte su carácter mimético.

Explicación 10. La poesía, como otras artes, se caracteriza por ser mimesis o imitación de la realidad. Como señala Aristóteles en otros momentos de su *Poética*, la peculiaridad de cada género artístico, y poético en particular, estriba en los medios, objetos y modos de imitación de los que se vale. Así, por ejemplo, la tragedia se vale de la lengua como medio; de las acciones de hombres esforzados como objeto, y de un modo de enunciación activo, en el que son los personajes los que hablan directamente y no por mediación de un narrador.

La imitación, consustancial a todo proceso de aprendizaje en el sentir de Aristóteles, también agrada y produce placer,

Explicación 8. Las aclaraciones que hagamos de los conceptos van a servir para comprender mejor el sentido del texto. No olvidemos que ese es el objetivo último de nuestro trabajo.

Explicación 9. Como vemos, no se trata de enumerar y explicar de manera diferenciada e inconexa los conceptos más destacados del texto, sino de iluminar el fragmento con una explicación lo más cohesionada posible de los mismos. En este caso concreto vemos que, aunque en el fragmento propuesto no se menciona explícitamente el término “catarsis”, se alude a ella al hablar de “situaciones que inspiran temor y compasión”. Aludir a ello demostrará nuestro conocimiento de la teoría del autor.

Explicación 10. Parece necesaria la referencia a la mimesis o imitación como uno de los conceptos más representativos de la teoría aristotélica, mencionado explícitamente al comienzo del fragmento propuesto. La atención dedicada a los diferentes conceptos que estamos señalando debe ser proporcional a la importancia que tienen en relación con la idea específica que se desarrolla en el texto. Dado que la imitación no es en este caso el tema central, nuestra atención al mismo va a ser más limitada y, en todo caso, orientada lo máximo posible a la temática del fragmento.



como deja traslucir el fragmento cuando acaba señalando que tales fábulas son "más hermosas".

Nos encontramos, por tanto, ante un texto breve, pero muy denso conceptualmente, en el que, junto al concepto esencial de fábula, aparecen otros no menos importantes como los de verosimilitud, catarsis y mímesis. **Explicación 11**

2. Relacione de manera justificada las ideas principales del fragmento con las de otros autores o teorías. **Explicación 12**

El carácter fundacional de la *Poética* de Aristóteles en la teoría literaria occidental la convierte en un texto de referencia sobre el pensamiento literario y los géneros teatral y épico en particular. Los conceptos e ideas que se presentan en el fragmento han sido objeto de comentario y de discusión particular en ininidad de ocasiones y desde diferentes perspectivas. **Explicación 13**

La importancia que le concede Aristóteles al entramado causal de los hechos en la fábula trágica, por ejemplo, ha supuesto un reforzamiento del soporte argumental tanto en la obra dramática como en el relato épico en la poética occidental. **Explicación 14** Esta lógica especial que se reivindica en el texto para la poesía, basada en lo necesario y no contradictorio, constituye uno de los fundamentos de la verosimilitud y del propio efecto de la literatura en tanto pacto ficcional. La mencionada atención a la estructuración de los hechos, a la imitación –en términos generales– junto a la utilización de un lenguaje autosuficiente van a ser los dos rasgos caracterizadores de las definiciones estructurales de la literatura discutidas por el teórico de origen búlgaro Tzvetan Todorov (1978). Desde esta perspectiva, la visión de la literatura que presenta Aristóteles se corresponde con lo que sería una definición estructural de la literatura al tomar como eje central los aspectos inmanentes a la obra. Tal planteamiento, predominante en la poética clásica y clasicista, se mantiene en teóricos españoles como López Pinciano o Luzán, fieles al ideario aristotélico. Este relieve de lo textual, esencial también en corrientes teóricas del XX de carácter inmanentista o formal (formalismo ruso, estilística, crítica estructuralista...) será cuestionado después por el citado Todorov cuando privilegia una concepción funcional de la literatura. **Explicación 15**

Por otra parte, la idea que recoge el fragmento de que la imitación trágica ha de ser de una acción completa enlaza con otros fragmentos de la *Poética* aristotélica en los que se insiste en que "la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud" (1450b). La longitud de la trama, la unidad y el lenguaje empleado también desempeñan un importante papel en la belleza de la tragedia,

Explicación 11. Hacer una breve recapitulación al final de un epígrafe ayuda a recordar los principales puntos tratados y da cohesión al comentario. En este caso recordamos los conceptos que hemos explicado previamente.

Explicación 12. Una vez que hemos explicado el contenido del fragmento propuesto, es el momento de extender la mirada a su repercusión, conexiones e implicaciones con otros autores o teorías con las que podamos señalar y/o justificar una relación destacable.

Explicación 13. Iniciamos el desarrollo de esta segunda parte del comentario con un párrafo introductorio. Evitamos, así, la simple enumeración de autores o teorías y reforzamos el carácter ensayístico del comentario.

Explicación 14. Conectamos con la idea central del fragmento. Esta es lo que constituye el hilo conductor de todo el comentario. Aunque hablemos de otros autores o teorías, no podemos olvidar que sigue siendo un comentario de texto y las referencias al mismo deben seguir siendo explicitadas.

Explicación 15. Con el fin de mantener la unidad y la coherencia expositiva, las referencias a otros autores se introducen conectándolas con la temática del fragmento. En este caso, Todorov es citado por la diferenciación que establece entre dos grandes tipos de definiciones de la literatura (estructurales y funcionales) y su toma de partido hacia estas últimas.



pues resulta imposible contemplar la belleza cuando no recordamos el argumento. Y, por lo mismo, es más bella la obra cuyos argumentos tienen un efecto necesario en el conjunto y no son meros episodios.

Esta idea remite a la conocida unidad de acción, la única que apunta explícitamente Aristóteles, a diferencia de lo que ocurre con las unidades de tiempo y de lugar, establecidas por sus comentaristas italianos a mediados del siglo XVI. Recordemos que la unidad de tiempo será fijada en un día por el italiano Paolo Segni y la de lugar por Maggi en 1549 y 1550 respectivamente. Las tres unidades fueron convertidas en norma teatral por Castelvetro en 1570, asumiéndolas más tarde, como es sabido, el teatro clásico francés.

Ya en el XX, los avances de la crítica formalista y estructuralista en el estudio del relato con la introducción de categorías narratológicas de gran repercusión conectan con el interés aristotélico por la composición argumental. El interés de Propp y otros formalistas rusos por el cuento y la narración breve, o el impulso que adquieren los estudios narratológicos de mediados del XX con Bremond, Genette, Barthes o Todorov... lo ponen bien de manifiesto.

De manera más concreta, la propia distinción narratológica entre *historia*, como sucesión lógica y cronológica de los hechos, y *discurso*, en tanto presentación concreta de los hechos en la obra en cuestión, corroboran la prioridad que le concede Aristóteles a la fábula como parte cualitativa esencial. Aunque las denominaciones que reciben estos conceptos por los teóricos modernos son muy variadas (Barthes, Todorov, Segre, Chatman, Bal, etc.), es indudable su importancia a la hora de diferenciar distintos tipos de novela, etc. **Explicación 16**

Por otra parte, la organización de la trama a la que se alude en el texto exige cierta premeditación y reflexión previa por parte del creador. Más allá de la visión romántica del poeta, que escribe movido por un impulso inspirador y arrebatado, como podemos encontrar en el *Ión* platónico, el autor épico y dramático del que nos habla Aristóteles se pretende conocedor de una técnica creativa que le lleva a cuidar la lógica composicional de sus fábulas. Los dos ejes de la dicotomía horaciana sobre la creación poética (*natura/ars*) se hallan presentes en la *Poética* aristotélica, pero fragmentos como este parecen reforzar el componente técnico del proceso creador que está en la base de una teoría literaria de carácter normativo como la que apreciamos en la *Poética*. **Explicación 17**

En este contexto es importante destacar la relevancia que adquiere en el planteamiento aristotélico el efecto psicológico de la obra en el receptor como razón última de la mencionada lógica composicional. La referencia explícita del texto al temor y a la compasión, que nos recuerda la atención que concediera

Explicación 16. Las referencias a otros autores deben utilizarse a modo de ejemplo, de manera secundaria, como ilustración de las ideas que se presentan, y no como argumento principal. Es conveniente que sean las ideas el hilo conductor, no los teóricos. Al tratarse de un ejercicio relativamente breve, no se desarrollan aspectos puntuales de cada autor: solamente se alude a ellos como ejemplo.

Explicación 17. Debe cuidarse la transición de un tema a otro en la redacción del comentario. Para ello es importante anotar previamente la línea argumental, pero también reforzar los ilativos y las fórmulas con las que iniciamos los párrafos. Esto hará que el lector siga mejor nuestro comentario. En este caso se continúa con el tema central del fragmento, derivando ahora brevemente a la cuestión de la naturaleza del proceso creador.



Platón a la relación entre el arte mimético y las pasiones, ha sido fuente de numerosos comentarios desde el siglo XVI a la actualidad.

Un ejemplo de los muchos que lo corroboran lo encontramos en la interpretación intelectualista de la catarsis que hace el teórico italiano Galvano della Volpe (1971) o el mismo Umberto Eco (2002) cuando diferencia en ella una vertiente dionisiaca y otra apolínea. En cualquier caso, la insistencia aristotélica en que es la fábula y no el espectáculo el fundamento de la catarsis parece poner en primer término la racionalidad de su perspectiva. **Explicación 18** Frente a teorías dramáticas contemporáneas, que priman la dimensión escénica del hecho teatral como arte del espectáculo (Kowzan, Barthes...), Aristóteles enfatiza su textualidad como causa principal del efecto catártico.

El interés de la teoría clásica por los efectos de la obra de arte en el receptor, de fuerte conexión con la persuasión retórica también, pervive con distinta intensidad en la teoría literaria posterior. Pensemos en la impresión estética como base del extrañamiento en el que fundamentan los formalistas rusos la literariedad, por ejemplo, pero también acercamientos a la literatura específicamente situados en la órbita psicológica o psicoanalítica, como las teorías de Freud sobre el placer estético. **Explicación 19**

Las implicaciones pragmáticas de este tipo de acercamientos a la literatura la veremos sublimada en época moderna en la denominada teoría de la recepción, cuando en la década de los setenta se otorgue desde la Universidad de Constanza una atención nuclear al receptor. Los trabajos de Hans Robert Jauss en torno a la experiencia estética y a los distintos tipos de identificación del lector con los personajes se sitúan también en este camino.

En última instancia, esta idea de los efectos terapéuticos y cognoscitivos de la literatura (también como conocimiento del mundo y de nosotros mismos...) nos lleva a pensar en las funciones que se han asignado a la literatura a lo largo del tiempo. La función placentera de la poesía, que en Aristóteles deriva del propio efecto catártico de la tragedia, de la percepción de lo maravilloso o del propio placer de la imitación, enlazaría con la vertiente hedonista de la literatura, pero también con otra no menos significativa –identificable en el mismo autor– que refuerza los fines cognoscitivos o de carácter más funcionalista de la literatura en autores posteriores. La dicotomía horaciana entre *docere* y *delectare*, más equilibrada en la teoría clásica que en otros momentos, constituye una línea de referencia decisiva en el propio concepto de literatura. Baste recordar en épocas más próximas la preponderancia de una visión contenidista o de mayor peso ideológico de la literatura en los enfoques marxistas, por ejemplo, frente a quienes se inclinan por una

Explicación 18. El equilibrio en las explicaciones es muy importante. Es conveniente dedicar a cada cuestión la atención necesaria, ni muy poca ni demasiada. Al hablar de la catarsis podríamos aludir a muchos otros autores, pero es suficiente con citar varios indicando explícitamente que se mencionan como ejemplo. Excedernos en el desarrollo de un aspecto colateral desequilibraría el comentario y desviaría la atención del eje temático central.

Explicación 19. Podríamos detenernos en la teoría freudiana del placer estético y dar una explicación extensa de la misma, pero hemos optado por centrarnos en el eje temático del fragmento señalado.



función autónoma de la literatura, tan claramente asociada a partir del romanticismo a las teorías del arte por el arte.

Explicación 20

En este sentido, la centralidad de la imitación en la teoría aristotélica y en la literatura clasicista, aquella que le hiciera al Pinciano diferenciar entre imitación natural y artística, y a Luzán en el XVIII entre tipos de imitación, verosimilitud y opinión común, trasciende toda una poética clasicista que bebe intensamente del Estagirita. De hecho, apreciamos su huella en el siglo XX en teóricos de la mencionada estela marxista como el húngaro György Lukács en su teoría del reflejo artístico, entre otros muchos.

Finalmente, y a modo de conclusión, no queremos dejar de destacar cómo se desprende de todo lo anterior una determinada concepción de belleza estética.

Como hemos visto, para Aristóteles son más hermosas las fábulas trágicas cuando lo representado es inesperado o imprevisible, pero fruto de la sucesión necesaria y causal de los hechos. La reflexión sobre las vías de consecución de esa belleza, de las que no puede sustraerse su efecto, está en la misma base del planteamiento aristotélico sobre la poesía. En el fragmento la composición de la fábula, la función y el efecto de la tragedia se plantean en rápidos trazos, en unas pocas líneas, pero todas estas cuestiones –extensibles a otros géneros– se configuran como espacios de hondo alcance que devienen centrales en todo acercamiento a la literatura.

Explicación 21

Explicación 20. Advertimos de que se trata de una cuestión abierta y que nuestra respuesta no intenta cubrir todas las posibilidades de relación.

Explicación 21. Como señalamos más arriba, es conveniente cuidar la parte final del análisis con algún párrafo que funcione a modo de cierre.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- _____ (1991). *Poética*. Introducción, traducción del griego y notas de Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998 (3.^a ed.).
- BAL, MIEKE (1985). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, ROLAND (1964). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- _____ (1966). "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8, 1-27. Trad. esp. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- CHATMAN, SEYMOUR (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- DELLA VOLPE, GALVANO (1971). *Historia del gusto*. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (2009). *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- ECO, UMBERTO (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR Editorial.
- FREUD, SIGMUND (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial [1969], 1986, 7.^a reimpr.
- HORACIO (1987). *Epístola a los Pisones*. Trad. de Aníbal González. Madrid: Taurus.
- JAUSS, HANS ROBERT (1977). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- KOWZAN, TADEUSZ (1975). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992.



- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO (1596). *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, 1973.
- LUKÁCS, GYÖRGY (1964). *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo.
- LUZÁN, IGNACIO DE (1737, 1789). *La poética* (Ediciones de 1737 y 1789), ed. Russel P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- PLATÓN (1981). *Diálogos*. Madrid: Gredos, vol. 1.
- PROPP, VLADIMIR (1928). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- SEGRE, CESARE (1976). *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*. Barcelona: Planeta.
- TODOROV, TZVETAN (1966). "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, 125-151. Trad. esp. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- _____ (1978). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.