

¿El formalismo ha muerto?

Usos argentinos del formalismo ruso

Pablo Bardauil

Hoy nadie parecería poner en duda la importancia histórica que tuvieron en la teoría literaria los formalismos nacidos a comienzos del siglo XX en Europa y Estados Unidos, en especial, el formalismo ruso. Sí, en cambio, se ha puesto en tela de juicio la supervivencia de su legado. ¿En qué sentido el interés por lo “propio” de la literatura y los aspectos formales y constructivos de la obra literaria podría ser relevante para los estudios literarios actuales colonizados por los llamados estudios culturales y sus numerosas ramificaciones? ¿Han muerto los formalismos, como solemnemente se ha proclamado, o sobreviven, e incluso es deseable que así sea, en los abordajes contemporáneos de la literatura y el arte? A partir de estas y otras preguntas se propone una reflexión acerca de cuál podría ser la vigencia del legado formalista, con especial atención a los estudios literarios en nuestro país.

* * *

1. El juego de atribuciones y denegaciones.

“Formalismo”, “formalista”, “análisis formal” constituyen términos acechados por numerosos malentendidos. Son denominaciones que casi ninguna escuela ni crítico se atribuye a sí mismo, sino que suelen ser achacadas por otros, los adversarios teóricos, a modo de acusación y de manera peyorativa. Es el caso de Boris Eichenbaum, quien en “En torno a la cuestión de los ‘formalistas’” (1924), luego de entrecomillar cada uno de esos términos, escribe: “No hay [...] ningún ‘método formal’. Es difícil determinar quién inventó esa denominación; lo cierto es que no es muy acertada que digamos” (Volek 1992, p. 48). Para inmediatamente desligarse de ellos y aclarar: “Nosotros no somos ‘formalistas’ sino, si se quiere, ‘especificadores’” (pp. 48-49). O el de Vladimir Propp, quien varias décadas después en “Estructura e historia en el estudio de los cuentos” (1964) sostiene, respondiendo a las críticas de Lévi-Strauss, que su “*Morfología del cuento* no puede de ninguna manera ser definida como

formalista" (Lévi-Strauss 1982, p. 102) y que "no todos los estudios de las formas son formalistas" (p. 102). O, en nuestro país, el de Ana María Barrenechea, quien, refiriéndose a su tarea docente en la Universidad de Buenos Aires en los años sesenta, responde en una encuesta realizada por la revista *Capítulo*: "En esa época, clasificada como puramente 'formalista' por un grupo de mis colegas de la Facultad, me encargaron que expusiera esas corrientes en los Cursos Internacionales de Temporada organizados por la Universidad en las vacaciones de invierno" (1982, p. 47). O el de Josefina Ludmer, quien en "La crítica como autobiografía" (2009) recuerda que en la época de la publicación de su primer libro fue "*acusada* de formalista" (2020, p. 308), si bien cuarenta años después admite, ya a la distancia, que en aquella época efectivamente fue "formalista y psicoanalítica" (p. 307) y "seguía con fervor a los formalistas rusos" (p. 308).

En ese juego de atribuciones y denegaciones los argumentos suelen ser muy similares. Los detractores acusan a los inculpados de desnaturalizar la literatura al reducirla a la materialidad de la palabra, desatender los contenidos y considerarla un mero conglomerado de técnicas o procedimiento formales. Es lo que sostiene Lev Trotski en el capítulo dedicado a los formalistas en *Literatura y revolución* (1924) cuando escribe: "Al haber declarado que la esencia de la poesía era la forma, esta escuela reduce su tarea a analizar (de modo esencialmente descriptivo y casi estadístico) la etimología y la sintaxis de las obras poéticas, a contar las vocales, consonantes, sílabas y adjetivos que se repiten (1984, p. 113). O Pavel Medvedev en *El método formal en los estudios literarios* (1928) cuando afirma: "Para los formalistas la palabra es tan solo la palabra: más que nada, la materialidad empírica y concreta del sonido" (1994, p. 115). O Iuri Lotman, décadas después, en *Lecciones de poética estructural* (1964) cuando sostiene que "[e]l vicio fundamental del llamado 'método formal' consiste en que a menudo conducía a los investigadores a concebir la literatura como una suma de procedimientos, como un conglomerado mecánico (2004, p. 9). O también Claude Lévi-Strauss en "La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de V. J. Propp" (1960) cuando afirma que "Propp descompone en dos partes la literatura oral: una forma, que constituye su aspecto esencial en tanto que se

presta al estudio morfológico, y un contenido arbitrario, al cual, justamente por ese motivo, concede una importancia solo accesorio" (1982, p. 71).

Los acusados, a su vez, se defienden alegando que ellos no se desinteresan en absoluto por los contenidos, sino que buscan llamar la atención sobre un aspecto fundamental del arte, el más importante de todos, que la crítica ha soslayado o considerado ornamental o accesorio. En "La teoría del 'método formal'" (1925) Eichenbaum subraya que en el concepto amplio de forma que tienen los formalistas los contenidos también están involucrados: "El concepto de forma adquirió un nuevo significado: cesó de ser la envoltura para pasar a ser una entidad completa, concreta y dinámica, que tiene un contenido en sí misma [...]" (Volek 1992, p. 83). Propp, por su parte, se defiende de las críticas de Lévi-Strauss diciendo que para él forma y contenido son inseparables: en la literatura "el argumento no puede subsistir fuera de la composición ni la composición fuera del argumento" (1982, p. 112). Para luego preguntarse: "[...] ¿en qué consiste mi crimen cuando analizo el argumento (contenido) y la composición (forma) en su indisoluble unidad?" (p. 112).

Para sumar ambigüedad al debate unos y otros coinciden en la necesidad de una superación de la oposición fondo/ forma sostenida por la estética tradicional a la que consideran caduca, si bien cada quien plantea sus propios criterios para efectuarla. Los formalistas rusos proponen reemplazarla por una nueva oposición, material/ procedimiento, advirtiendo, como hace Tinianov en *El problema de la lengua poética* (1924), que el primero no existe en la obra sino por intermediación del segundo: "El concepto de material no sale de los límites de la forma, es también formal; confundirlo con momentos ajenos a la construcción es erróneo" (2010, p. 10). Levi Strauss, por su parte, enarbola como verdadera superadora de la oposición a la noción de "estructura": "Para el estructuralismo [...] [f]orma y contenido tienen la misma naturaleza, y son incumbencia del mismo análisis. El contenido deriva su realidad de la estructura y lo que se define como forma es la 'puesta en estructura' de las estructuras locales en que consiste el contenido" (1982, p.71). En "La

estructura de 'Rayuela', de Julio Cortázar" (1968) Barrenechea se ampara en la misma noción para adentrarse en el análisis de la novela: "[Cortázar] sabe que la tradicional distinción entre fondo y forma queda superada en la obra de arte, que ambos se implican [...] Por eso parece [...] importante el análisis de la *estructura* de *Rayuela*" (pp. 195-196).

2. Sobre la actualidad del formalismo.

¿Pero entonces qué debe entenderse por formalismo? ¿Qué elementos caracterizan a esta tendencia que a comienzos del siglo XX encarnaron no solo el formalismo ruso, sino también la llamada estética alemana y la lectura de textos francesa en Europa Occidental y el *new criticism* en Estados Unidos? En este trabajo nos referiremos sobre todo al primero de ellos, que es el que llevó las reflexiones al grado más alto de sofisticación y el que dio lugar a la mayor cantidad de usos y apropiaciones en nuestro país.

Formalismo supone, ante todo, un rescate de la forma entendida en sentido amplio como elemento constitutivo del arte. Formalista es aquel que centra su atención en un hecho al que juzga soslayado por la crítica y que es aquello que de artístico tiene un objeto o un discurso determinado, aquello que hace que estos sean considerados arte. Ese "algo", eso "propio" puede ser, dependiendo de los casos y el momento, exclusivo, compartido con otros objetos y discursos o incluso modificarse con el tiempo. Pero debe existir. O mejor, debe poder ser *percibido* como tal. Porque de lo contrario se correría el riesgo de entrar en un campo de indeterminación intolerable. ¿Cualquier agrupación de sonidos puede ser llamada música? ¿Cualquier trazo o mancha sobre un lienzo puede ser considerado pintura? ¿Cualquier combinación de palabras tiene el derecho a llamarse literatura? Lo que distingue a los formalistas, y por qué no, su mérito, es su insistencia en que hay algo en la constitución, en la forma del objeto que no puede ser pasado por alto.

Pero en la insistencia en ese "algo" reside no solo la importancia histórica, sino también actual de los formalismos. ¿Por qué ese interés resultaría importante hoy? Si comparamos el panorama actual de los estudios literarios con aquel sobre cuyo horizonte se recortaron las

reflexiones formalistas a comienzos del siglo pasado, surgen curiosas coincidencias. En “Sobre el realismo artístico” (1921) Jakobson se quejaba de que “hasta no hace mucho tiempo, la historia del arte, y en particular la historia de la literatura, era una *causerie* y seguía todas las leyes de esta. Se pasaba alegremente de un tema a otro; el flujo lírico de palabras sobre la elegancia de la forma dejaba su lugar a las anécdotas tomadas de la vida del artista; los truismos psicológicos alternaban con problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión” (Todorov 1970, p. 71). Resulta significativo que cien años después César Aira cite en *Ideas diversas* (2024) este mismo pasaje, al que le había dado toda la razón a sus veinte años, para defender lo contrario, para reivindicar aquella *causerie* que encuentra “mucho más atractiva que los áridos análisis formalistas [...], una buena ilustración del continuo en el que siempre quise ver lo mejor de la literatura” (pp. 51-52). Cabría preguntarse si los estudios literarios actuales, convertidos en una suerte de subproducto de los estudios culturales cuyos intereses se diversifican en los temas más disímiles (género, feminismo, minorías sexuales, globalización, ideología, poscolonialismo, nuevas tecnologías, etc.) y apelan a un conglomerado de disciplinas diversas para abordarlos, no están hoy cerca de esa *causerie* que Jakobson repudiaba y Aira celebra.

Si es inobjetable que los estudios literarios tienen todo el derecho a orientar su atención a donde les plazca, lo que los formalismos nos advierten -y creo que Aira estaría de acuerdo- es que la pregunta por la artísticidad de la literatura y el arte no está caduca, que cualquier aspecto que se quiera leer en ellos debe pasar necesariamente por la forma y la construcción. Que, tal como anticiparon Voloshinov y Bajtin y sostienen hoy entre muchos otros Butler o Rancière, cualquier lectura que se quiera hacer de la ideología, la política o de cualquier otra cuestión no puede dirigirse directamente a los contenidos, sino que debe interrogar la forma y la construcción porque aquellos no son mera representación o reproducción de algo que está por fuera o en un exterior, sino un tipo de configuración particular mediante aquello que a la literatura y el arte le es propio.

Si los estudios literarios no son hoy meros análisis de contenidos es gracias a los formalismos -y esa es su importancia histórica. Los formalismos pueden considerarse un recordatorio contra las posibles desviaciones contenidistas de los estudios literarios -y esa es su relevancia en la actualidad.

3. Muerte del formalismo y postautonomía.

Un argumento muy esgrimido en nuestro país para proclamar la “muerte” del formalismo es el del fin de la autonomía de la literatura y el arte tal como esta se constituyó a fines del siglo XVIII/ comienzos del siglo XIX con el nacimiento de la organización burguesa de la sociedad y la emergencia del mercado. En “¿Cómo salir de Borges?” (2000) Ludmer propone una correspondencia directa entre la literatura producida en el siglo XX, momento de auge de la autonomía, y el formalismo y la tradición teórica que este inaugura: “[Borges] [r]epresentaba en la Argentina de esos años la literatura pura, la pura función literaria de los formalistas rusos. Su estética era la del asombro: ponía todo en *ostranenie*, desfamiliarizaba y extrañaba el mundo” (2020b [2000], p. 263). Y luego: “[Borges] es un miniaturista que pide [...] una posición de lectura precisa fundada en una teoría literaria, la de la autonomía de la literatura en el siglo XX: la de los formalistas rusos, los estructuralistas y también la lectura adorniana o frankfurtiana y postestructuralista, intertextual” (p. 264). Con la globalización, sostiene Ludmer, el arte y la literatura, cada vez más brutalmente tensionados por el mercado y las multinacionales del libro, habrían ingresado en una nueva etapa: la de la postautonomía. Estaríamos asistiendo al fin de la época de una literatura regida por su lógica interna, proclive a la autorreferencialidad. Hoy las fronteras entre las artes se vuelven cada vez más tenues; en las escrituras actuales ya no es posible distinguir entre ficción y realidad. Carece, pues, de sentido preguntarse por la especificidad de la literatura porque ya no hay nada que le sea propio, empezando por su carácter ficcional. “Para poder entender este nuevo mundo -escribe Ludmer en *Aquí América Latina*- necesitamos *un aparato diferente del que usábamos antes*. Otras palabras y nociones” (2020a [2010], p. 29).

La hipótesis del fin de la autonomía de la literatura y el arte y de la tradición teórica que la acompañó ha dado lugar a numerosos debates que apenas es posible resumir aquí. En “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica” (2017) Alberto Giordano se pregunta si es cierto que la globalización ha dado lugar a un cambio tan fundamental en el funcionamiento del arte. ¿Acaso no ha sido propio de la literatura desde siempre ampliar constantemente sus fronteras y muy especialmente hacia territorios no ficcionales, porque de eso ha dependido su renovación y su supervivencia? ¿Y no fue el mismo Tinianov, agregamos nosotros, quien lo adelantó en “El hecho literario” (1925) cuando señaló de qué manera en determinadas épocas el sistema literario se alimentaba de las cartas, un hecho de la vida social, para renovarse? En “Sobre la postautonomía” (2013) Martín Kohan encuentra, por su parte, en la literatura que se vuelve sobre sí una resistencia a la dependencia de un mercado tiranizado por la globalización y la fusión de las grandes editoriales. Tal como sostiene Valéry “en evidente sintonía con los formalistas rusos” (2013, p. 313), el lenguaje poético que encuentra su fin en sí mismo, que no sirve para otra cosa más que para sí mismo, es el que mejor expresa en su “inutilidad” el rechazo al estado de cosas actual. ¿Cuál sería la ventaja de igualar, como hace Ludmer en nombre de la indiferenciación que supone la postautonomía, a la literatura que comporta un esforzado trabajo con el lenguaje con los meros *best sellers* diseñados para ser inmediatamente consumidos por el público? ¿No implica ello complicidad con un estado de cosas del cual no hay nada nada que festejar?

4. El formalismo: ¿de interés para especialistas?

Podría argüirse que el interés por las técnicas y la configuración de la obra de arte hoy solo incumbe a artistas, escritores o aspirantes a escritores en talleres de escritura creativa que precisan conocer, reflexionar y disponer de las herramientas con que trabajan. Es decir, de interés solo para especialistas. En el caso de la literatura, especialistas en el lenguaje. No es casual que Shklovski y Tinianov escribieran ficciones, sobre todo después de haber sido obligados a abjurar de su “formalismo” por el gobierno soviético. Y que Ricardo Piglia, también

crítico y narrador de ficciones, quien en sus diarios escribía que como crítico buscaba “transmitir la lectura del escritor” (2017, p. 87), haya sido uno de los más entusiastas admiradores de los formalistas rusos en nuestro país.

Pero si esto fuera así, se trataría, en rigor, de una razón más -y no menos- para rescatar a los formalistas de su lecho de muerte. A menos que se plantee que, junto con el fin de la autonomía, estamos también en la época del fin de la especialización. Que finalmente se ha consumado la utopía planteada por Benjamin en “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” (1939) del fin de la diferencia entre escritores y lectores, entre consumidores y críticos. ¿Será que con los avances tecnológicos se concretó en la era de los imperios aquella aspiración que el marxismo no logró? ¿Será que con los blogs, las autorías colectivas en Wikipedia y el boom de las redes sociales en donde todos somos a la vez productores y consumidores se alcanzó aquella democratización de los roles tan esperada? Algunos pensarán que es broma, pero no. En “Lo que viene después” (2012) el argumento de los avances tecnológicos es uno de los más fuertes esgrimidos por Ludmer para defender la postautonomía: “El cambio central, que parece producir los otros, es el cambio en la tecnología de la escritura (el pasaje de la escritura en máquina de escribir a la escritura en computadora). Las tabletas y libros electrónicos implican otros modos de distribución y circulación de la literatura. Y otra tecnología y soportes de la escritura cambian no solo la producción del libro y la lectura sino la cultura misma” (p. 3).

5. ¿Nuevas perspectivas en el análisis formal?

Hoy casi nadie practica el *close reading*, aquella lectura inmanente que supone que una obra literaria puede ser extraída sin más de su contexto. Tal vez por ello no hayan surgido nuevos modos de leer la “forma” en los textos literarios luego de la época de esplendor de los formalismos y su reedición, treinta años después, en los modelos narratológicos del estructuralismo francés hoy desdeñados o en algunas de sus lecturas más emblemáticas como el análisis de “‘Los gatos’, de Charles Baudelaire” (1962) en donde Jakobson y Lévi-Strauss, tal como sostiene

Ana Porrúa en *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011), geometrizaron las propuestas formalistas llevándolas a un desierto: “Si uno toma un trabajo ejemplar del estructuralismo como “‘Los gatos’ de Charles Baudelaire” (1962) verá que allí Roman Jakobson y Lévi-Strauss aíslan el poema y hacen una descripción en la que se pierde toda la complejidad [...] y se geometriza el análisis” (p. 53). Hoy nadie parece objetar que el análisis de las formas requiere ser puesto en correlación con los contextos de la obra, como sostuvieron Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en *Literatura/ sociedad* (1983) cuando incluyeron al formalismo, y especialmente a Tinianov, entre los saberes de los que debía servirse una sociología de la literatura que, al abordar las relaciones entre literatura y sociedad, no desatendiera lo propio de los textos literarios. Al igual que Piglia quien en “Parodia y propiedad” (1980) consideró que las ideas de Tinianov sobre las relaciones entre la serie literaria y la serie social “hacen posible el desarrollo de las tendencias más productivas en la crítica moderna” (1990 [1980], p. 124) y por ello lo colocó “entre los fundadores de la tradición materialista de la crítica y la teoría que tiene en la obra de Brecht su primera gran síntesis” (p. 125).

Lo que sí encontramos todavía son nuevos usos de algunas de sus nociones, reutilizaciones en donde a veces incluso el “origen” formalista se pierde y los conceptos se transforman en otra cosa. Así, por ejemplo, la noción de “serie” con la que Tinianov, perforando la estricta inmanencia textual de los primeros formalistas, pensó las relaciones entre las distintas obras-sistema y entre estas, el sistema literario, las que llamó las “series vecinas” y la vida social en su conjunto. Podría plantearse que *El cuerpo del delito. Un manual* (1999), de Ludmer, está organizado alrededor de estas series en las que a partir de una escena o un “cuento” determinado -de mujeres que matan, de judíos, de educación y matrimonio, de exámenes de física, de entrega del primer manuscrito al maestro, etc.- engarza distintos tipos de textualidades: novelas, cuentos, películas, obras teatrales, textos periodísticos, historietas, poemas. Ludmer las llama “series genealógicas”, “cadenas” o “redes” sin nombrar a Tinianov porque su libro, subtítulo “un manual”, busca apartarse de las formulaciones de la “teoría”; y porque dilata la noción de tal manera que la convierte en otra cosa, que hace

desaparecer su filiación formalista al conectarlas no solamente con otras cadenas textuales (para Tinianov el lenguaje era el único modo a través del cual las series podían vincularse) sino muchas veces “de manera directa” con determinadas coyunturas de la realidad política (por ejemplo, las mujeres que matan en literatura con las sucesivas conquistas que estas fueron obteniendo en el mundo de la ciencia y del trabajo), algo que Tinianov hubiera rechazado de plano -y quizás nosotros también con él.

En *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011) y en “Montaje crítico” (2022) Ana Porrúa recupera la misma noción, esta vez sí remitiéndola a Tinianov, y la conecta con la idea de la crítica como montaje que Didi Huberman formula a partir de Aby Warburg y el *Libro de los pasajes*, de Benjamin. E incluso encuentra un antecedente de esa práctica de montaje en el *Maiakovski* (1940), de Shklovski, probablemente inspirada en Eisenstein. Armar series, explicar un texto con otro, pero al mismo tiempo mostrar el armado, exhibir el montaje dejando que las costuras se noten; reunir elementos heterogéneos, distantes e incluso aparentemente incompatibles entre sí como hicieron los surrealistas inspirados en la famosa frase de Lautréamont: algo que no se encuentra en las postulaciones formalistas, regidas por una idea de sistematicidad y cientificidad, pero sí en su práctica de lectura. Así, por ejemplo, en “Pushkin”, un trabajo poco leído de Tinianov compilado en *Avanguardia e tradizione* (1968 [1929]) que Porrúa expone casi como un modelo de lectura: “Los materiales que lee Tinianov “[...] son de una diversidad que tal vez fue desatendida por los lectores del formalismo (y sobre todo por los estructuralistas, décadas después) y plantean una complejidad que nos deja hoy perplejos” (2011, p. 47). Recuperar lo vivo del formalismo, vincularlo con la teoría contemporánea armando constelaciones nuevas: esas son las operaciones que propone Porrúa y que hablan de la vigencia que muchas de las nociones formalistas tienen todavía en la actualidad.

¿El formalismo ha muerto? La insistencia en la necesidad de atender a lo propio del arte frente a la mera charla en donde la inteligencia -o el narcisismo- del crítico parecieran importar más que el objeto mismo; el énfasis en la inseparabilidad forma/ contenido frente a las desviaciones

contenidistas que olvidan que en el arte no hay nada por fuera de la construcción -pero también las desviaciones “formalistas” que lo abordan como si fuera un conglomerado de recursos estilísticos; la creencia en la autonomía -relativa- de la literatura a pesar de los cambios en su funcionamiento en este mundo globalizado; el valor que algunas de sus nociones pueden tener para los escritores en el conocimiento de su trabajo; y la vitalidad que mantienen ciertas ideas y conceptos formalistas incluso si, puestos en diálogo con teorías más recientes, se han transformado en otra cosa, indican que tal vez el formalismo no esté tan muerto como se ha anunciado; que, aunque los intereses y los enfoques cambien, sus postulaciones siguen siendo útiles e incluso necesarias para abordar y comprender la literatura y el arte en la actualidad.

Referencias bibliográficas

- Aira, C. (2024). *Ideas diversas*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Bajtin, M. (Pavel N. Medvedev) (1994 [1928]). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barrenechea, A. (1978). *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila.
- (1982). “Ana María Barrenechea” en *Capítulo 129. Historia de la literatura argentina. Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, 44-48. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Giordano, A. (2017). ¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica en *El taco en la brea*, año 4, 5, 133-146.
- Kohan, M. (2013). Sobre la postautonomía en *Revista Landa*, Vol. 1, 2, 309-319.

Lévi-Strauss, C. y Propp, V. (1982 [1972]). *Polémica*. Introducción de Cándido Pérez Gallego. Madrid: Fundamentos.

Ludmer, J. (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.

----- (2012) Lo que viene después. Intervención en el seminario-encuentro *Literatura y después. Reflexiones sobre la literatura después del libro*. Disponible en: <https://docplayer.es/75458859-Josefina-ludmer-lo-que-viene-despues.html>

----- (2020a) [2010]. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

----- (2020b). *Lo que vendrá: una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Lotman, I. (2004 [1964]). Lecciones de poética estructural (introducción) en *Entretextos*, 3, *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 1-10 <https://tallerletras.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/07/lecciones-de-poc3a9tica-estructural.pdf>

Piglia, R. (1990 [1980]). Parodia y propiedad en *Crítica y ficción* (pp. 119-127). Buenos Aires: Siglo XX.

----- (2017). *Los diarios de Emilio Renzi (tomo III). Un día en la vida*. Buenos Aires: Anagrama

Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.

----- (2024). Montaje crítico en *Historia feminista de la literatura argentina: Fronteras de la literatura. Lenguajes, géneros y transmedialidad*, Tomo V, 55-69. Villa María: Edivim.

Tinianov, I. (2010 [1924]). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.

Todorov, T. (1970 [1965]). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.

Trotsky, L. (1989 [1924]). *Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Crux.

Volek, E. (editor) (1992). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos.