

# El pensamiento teórico literario de Fernando Lázaro Carreter. Esbozo para un estudio

## Fernando Lázaro-Carreter's Theoretical and Literary thought: Sketch for a Study

Eduardo A. Salas Romo

Universidad de Jaén  
esalas@ujaen.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-3241-7885>

### RESUMEN

El trabajo tiene como objetivo el estudio de la producción teórica literaria de Fernando Lázaro Carreter, para lo cual se procede, primeramente, a delimitar su obra en ese sentido de entre el enorme caudal de sus publicaciones. La misma obra aconseja partir de la dialéctica *poética explícita / poética implícita*, diferenciación entre *teoría y crítica* que tan buenos resultados ha dado, sin desconsiderar, por supuesto, la complementariedad de las distintas disciplinas literarias. Dicho acotamiento permite, en primer lugar, la descripción de los trabajos más significativos y el análisis de la incursión del autor en las distintas grandes corrientes de pensamiento estético y literario por las que transcurre su obra, posibilitando la ponderación del alcance y singularidad de sus propuestas. Por otra parte, se procede, además, a la consideración de los conceptos e ideas que constituyen su objeto de atención preferente.

**Palabras Clave:** Fernando Lázaro Carreter; poética; literariedad; género literario; realismo.

### ABSTRACT

The objective of the work is to study the theoretical literary production of Fernando Lázaro Carreter, for which we proceed, first, to delimit his work in that sense from the enormous volume of his publications. The same work advises starting from the explicit poetic / implicit poetic dialectic, the differentiation between theory and criticism that has given such good results, without, of course, disregarding the complementarity of the different literary disciplines. Said delimitation allows, in the first place, the description of the most significant works and the analysis of the author's foray into the different great currents of aesthetic and literary thought through which his work passes, making it possible to weigh the scope and uniqueness of his proposals. On the other hand, it also proceeds to the consideration of the concepts and ideas that constitute its object of preferential attention.

**Key words:** Fernando Lázaro Carreter; Poetics; Literariness; Literary Genre; Realism.

Si –como afirmara Yvan Lissorgues (1998)– todos los períodos históricos pueden verse como períodos de transición, cada uno tiene necesariamente una especificidad propia, aunque condicionada por lo que precede y aunque anticipe lo que sigue. En el estado actual de los conocimientos, los estudios más significativos, tanto históricos como literarios, que intentan definir la segunda mitad del siglo XX integran de una manera u otra una dimensión de transitoriedad.

Y si bien es cierto que los estudios sobre el pensamiento literario español contemporáneo han crecido muy significativamente en los últimos años, no lo es menos que continúa habiendo grandes lagunas. No obstante, mientras se anda el camino que colme esas expectativas, hemos estimado oportuno emprender este trabajo con la intención de cubrir sólo un espacio muy concreto: la producción teórico literaria de Fernando Lázaro Carreter, habida cuenta de que se da la circunstancia de poder contar con una perspectiva temporal suficiente como para poder ponderar adecuadamente su alcance y significación.

Nuestro trabajo se va a centrar, por consiguiente, en su descripción y análisis, ignorando otras importantes aportaciones sobre diversos aspectos como la historiografía literaria, sus extraordinarios trabajos de corte crítico, los estudios sobre teoría lingüística o sus escritos sobre métrica, morfología, sintaxis, semántica y lexicología o sobre otras cuestiones de índole cultural. No obstante, tan vasta obra obliga a considerar por el momento sólo los trabajos de mayor relevancia, por lo que también se obvian aquellos que no aportan nada nuevo con respecto a otra obra coetánea analizada y no esclarecen, por tanto, la evolución de su pensamiento.

Inmersos ya plenamente en este nuevo siglo, es hora ya de delimitar las principales líneas de actuación del pensamiento literario español del siglo XX y de ponderar el alcance real de los diferentes *corpus*, cuyos hitos más destacados fueron ya puestos de manifiesto por Garrido Gallardo en su conocido trabajo *La musa de la Retórica* (1994). En ese sentido, resulta ya muy difícil cuestionar la trascendencia de Fernando Lázaro Carreter como activo configurador de nuestro pensamiento literario durante la segunda mitad del siglo pasado. Si la teoría de la literatura se define como doctrinal, ideológica y preceptiva o prescriptiva, si eso es lo que le confiere especificidad, no se puede dudar de la adecuación de buena parte de su obra a esas premisas, por lo que este trabajo pretende reivindicar abiertamente la consideración de este polifacético intelectual como teórico de la literatura. Y lo que es aún más importante: como teórico de la literatura que no sólo fundamenta empíricamente su teoría, sino que no pierde nunca contacto con la realidad de los textos.

Así pues, estas líneas tienen como objetivo primero y principal el estudio de la producción teórico literaria de F. Lázaro Carreter, para lo cual se procederá a delimitar su obra en ese sentido de entre el enorme caudal de sus publicaciones. La misma obra aconseja partir de la dialéctica *poética explícita / poética implícita*, diferenciación entre *teoría* y *crítica* que tan buenos resultados ha

dado y sigue dando en la actualidad, sin desconsiderar, por supuesto, la complementariedad de las distintas disciplinas literarias.

Dicho acotamiento permitirá, en primer lugar, la descripción de los trabajos más significativos y el análisis de la incursión del autor en las distintas grandes corrientes de pensamiento estético y literario por las que transcurre su obra, lo cual permitirá, a su vez, ponderar el alcance y singularidad de sus propuestas. Por otra parte, se procederá al análisis de los conceptos e ideas que constituyen el objeto de atención preferente por parte del autor.

Tales aproximaciones, posibilitarán el establecimiento de una estructura que, en la medida de lo posible, vendrá determinada por un criterio cronológico, y que permitirá obtener una adecuada observación de su evolución teórica.

En palabras del profesor Luis Beltrán, autor de una excelente aproximación a nuestro objeto de estudio, lo esencial de la obra de Fernando Lázaro Carreter «es que va acompañada de una actividad teórica en la que se conjugan la recolección de los mejores frutos del pensamiento literario europeo y norteamericano con el impulso de un pensamiento independiente fundado sobre la propia experiencia investigadora» (Beltrán Almería 2006, 291-292), por lo que esa obra merece un estudio de conjunto que profundice en los rasgos que le permiten mantenerse viva y actual (*vid.* Arroyo Martínez 2014 y Portolés 2005), superando modas intelectuales y estados de opinión superficiales, habida cuenta, además, de que dicha actividad encuentra su lugar en el seno de la gran crisis del pensamiento literario del siglo XX, si bien su talla científica le permite tolerar esa crisis y desenvolverse con soltura en ese escenario crítico; como escribiera a propósito del debate sobre la relación de la Poética con la Lingüística, «No hay conmoción inútil, y ésta ha producido algunos efectos saludables» (Lázaro 1976, 36). El mismo Beltrán se hace agudamente eco de esta cuestión y señala que «Lo que diferencia a Lázaro de otros grandes filólogos españoles del siglo XX es la plena conciencia de habitar en un dominio en profunda crisis, sin dejar por ello de mostrar una saludable templanza» (Beltrán 2006, 292).

Desde esta actitud, se permite cuestionar los métodos tradicionales e iniciar una búsqueda contante entre las novedades metodológicas existentes, caracterizada por un cierto equilibrio entre la adhesión entusiasta y la distancia escéptica. En ese sentido, resulta interesante constatar en su obra un rechazo por igual del eclecticismo de ocasión y del doctrinarismo o ‘hipóstasis metodológica’, consistente en anteponer el rigor del método a la observación del fenómeno investigado.

Es posible apreciar con claridad esta tensión esencial que caracteriza su obra si se revisan las principales líneas y los conceptos nodulares de su pensamiento literario.

I. Como no podía ser de otra manera habida cuenta del magisterio inmediato que recibió de Dámaso Alonso –su profesor y director de tesis doctoral–, la que se puede considerar como primera etapa de su obra tiene un marcado carácter estilístico, de manera que sus primeros trabajos se enmarcan en la

ortodoxia de líneas de esta corriente, la *Stilforschung*, que durante los años 40 y 50 estuvo plenamente vigente como lo más avanzado en los estudios literarios en Europa (*vid.* Garrido Gallardo 2012). Fruto de esa aproximación fueron importantes reinterpretaciones de temas, como algunos de los propios del momento áureo, en particular los implicados en la poesía barroca española, o de la picaresca, ámbitos que continuarían siendo siempre objeto de su interés y de su capacidad crítica.

En la «Nota preliminar» de *Estilo barroco y personalidad creadora* (Lázaro 1966, 9) se puede leer lo siguiente, a propósito de los ensayos que integran el volumen:

Todos son fruto de un mismo método crítico, que huyendo del impresionismo intuitivo, trata de definir simultáneamente los rasgos peculiares de una época [...], y las notas personales con que distintos literatos se inscriben en ella. A este método corresponde la intención de contemplar las obras concretas desde las coordenadas biográficas y culturales precisas en que aquéllas se producen. Pensamos que no es lícito —o es imperfecto— considerar el poema o la novela o el drama como entidades clausas y solitarias, o bien interpretar la producción toda de un escritor como un conjunto más o menos inmóvil, y definible, por tanto, en términos de validez general. La obra literaria es un fragmento de vida y un trozo de historia; ninguno de estos puntos de referencia debe ser olvidado, de donde resulta que ejercitar la crítica supone en alguna medida hacer biografía.

No obstante, ya en uno de sus primeros trabajos, «Estilística y Crítica Literaria» (1950), escrito en un momento de plena hegemonía de la misma ciencia de los estilos, advierte su disensión ante la identificación entre ambas aduciendo que la primera es, más bien, un instrumento de la segunda: «la Crítica utiliza los datos estilísticos para su síntesis» (1950, 6), sin implicar dicha consideración una subestimación de los principios y métodos de la Estilística. Para él, la Estilística no dejará de ser un «poderoso auxiliar del análisis» que, sin embargo, «resulta impotente para dar un juicio de valor sobre la obra analizada, última aspiración de la crítica literaria» (*ídem*). Con posterioridad y desde una cierta perspectiva temporal, señalará que

La estilística de orientación idealista se lanzó vorazmente a la captura de detalles formales, que, descontando a maestros de extraordinario saber y profunda intuición, sólo eran un inventario heterogéneo, sin que se advirtiese un principio explicativo común a todos. Y cuando este se intentaba era para referirlos al autor —a la persona concreta del autor—, más que al poeta en que el hombre o la mujer delegan para escribir, quien, si alcanza altura de verdadero artista, se debe a que ha sido, a la vez, artífice con fundamento y propósitos estéticos definidos. Sólo una Poética de los escritores puede dar sentido al trabajo ulterior de la Estilística (Lázaro 1990, 11).

Igualmente es significativo el matiz que podemos leer en ese mismo libro: «Para nada voy a referirme al estilo: participo de las dudas de Bajtín sobre la

capacidad instrumental de la Estilística para penetrar en ese conjunto polifónico, en ese mosaico de tipos diversos de lengua que es una novela» (*ibid.*, 129).

A pesar del rechazo del método, sus trabajos de esos años mantienen su interés ya que se fundamentaron sobre todo en un saber e intuición que permiten sortear las insuficiencias de la orientación metodológica, más que en una forma de indagar en los detalles formales. En cualquier caso parece, ciertamente, que en el tránsito a un más allá de la estilística se empieza a fraguar el genuino pensamiento de Lázaro.

II. Hacia 1960 se asiste a una reaparición de la Poética en el ámbito de las disciplinas humanísticas modernas, sobre todo a raíz de un par de acontecimientos en los que Lázaro quiere ver la recuperación de una tradición actualizada de las poéticas clásicas y humanísticas según las necesidades de la moderna investigación humanística, que trataban de superar la crisis metodológica de las ciencias del espíritu desde un nuevo ámbito disciplinar, que se dio en llamar ‘Semiótica’. Dichos acontecimientos –con un hilo conductor común: la recuperación del espíritu y las tesis del formalismo ruso y del funcionalismo checo, tanto en Occidente como en el centro y este europeos, donde aún seguían vigentes– serían la ponencia que, con el título de «Linguistics and Poetics», presentó Roman Jakobson al *Congreso de la Universidad de Indiana* en 1958, y la celebración en Varsovia, en 1960, de la *Primera Conferencia Internacional sobre Poética*. En palabras de Luis Beltrán (2006, 295), la aspiración de los filólogos más exigentes de la segunda mitad del siglo XX de convertir sus disciplinas en ciencia consolidada adoptó el mito de la Semiótica:

Expresa ese mito la aspiración de construir las disciplinas filológicas más allá del paradigma historicista, cuyos límites habían provocado las reacciones de movimientos críticos como el formalismo ruso, el funcionalismo praguense, la Estilística idealista, la *New Criticism* anglosajona y estaba en la raíz del naciente estructuralismo. Se trataba de desarrollar una metodología que pudiera llamarse verdaderamente científica al operar con mecanismos objetivos y leyes abstractas, lejos de las alegrías subjetivistas del idealismo y de la impropiedad del historicismo.

Uno de los pilares en los que se fundamenta esta nueva Poética es, sin duda, el hecho de que su objeto de estudio es el lenguaje artístico, por cuanto a él y principalmente a él deben su ser las obras poéticas; es por lo que se apoya en una definida teoría general del lenguaje y por lo que en ella se reflejan las corrientes fundamentales de la lingüística del momento, de manera que puede hablarse de una Poética estructural (Jakobson, Greimas, *Tel Quel*,...) y de una Poética de inspiración generativa (S. Levin, J. P. Thorne, R. Ohmann,...) que se desarrolla en el seno de la *Textlinguistik* alemana y holandesa (S. J. Schmidt, J. S. Petöfi, T. A. van Dijk).

En este sentido, el tradicional encuentro o confusión entre Poética y Retórica vuelve a ponerse de manifiesto en tanto que la ciencia que ahora se presenta con el nombre de la primera afronta problemas desarrollados en las homó-

nimas obras aristotélicas, por lo que ambos tratados servirían de modelo para lo que ahora se estaría denominando Poética. Ante semejante dilema, Lázaro parece dejar la Retórica fuera del dominio de ella: «Pero si se pretende que [el lenguaje artístico] no sólo sea su núcleo sino su territorio total, parece lógico que se denunciara el abuso terminológico, y que algunos investigadores hayan salido por el fuero de la Retórica, como actividad más propiamente «lingüística» que la Poética» (1976, 15).

Esta nueva ciencia Poética surge, sin duda, tras la irrupción en los paradigmas vigentes de los estudios literarios del representado por la *teoría inmanen-tista* que aspira a construir un modelo fecundo en el seno de los estudios literarios. Así ocurre en Francia, donde se impone frente al positivismo lansoniano; en Alemania, donde surge como reacción contra la ideología nacionalista de que se había impregnado la *Literaturwissenschaft* y en busca de una neutralización política de esta ciencia; en Italia, como reacción al idealismo croceano; o, en fin, en los países anglosajones, a causa de un creciente interés por la teoría literaria y de un afán por «especular acerca de sus propios métodos y técnicas, así como sobre la naturaleza y significación de la literatura» (Brandbury y Palmer 1974 [1970], 10). Como afirmara el mismo Lázaro (1976, 21),

Los hechos son éstos, y hoy asistimos en todo el mundo –en competencia, claro es, con fortísimas y lícitas corrientes sociologizantes– a un auge de los estudios de ciencia literaria, para los que muchos reclamamos el nombre de *Poética*. Repito que, frente a la «theory of literature» o a la «Literaturwissenschaft», la caracteriza un anhelo de partir de supuestos coherentes, de aislar netamente la literatura como producto verbal para preservarla de todo subjetivismo o de toda vinculación explícita a fenómenos ajenos a la literatura misma.

Cabría preguntarse, igualmente, por la relación que en su pensamiento mantiene la Poética con la Estética ya que, *a priori*, parece que se contradice sobre esta cuestión. Por una parte y a tenor del crédito que concede al criterio de Lascelles Abercrombie (1932, 14), según el cual

La naturaleza de la literatura es un hecho que existe, lo investiguemos o no, como cualquier otro hecho objetivo. Los principios de la literatura son las respuestas que nuestro intelecto nos da cuando nos preguntamos qué clase de hecho es la literatura. Podemos llamar a este tipo de investigación ‘teoría de la literatura’ [...]. Estrictamente hablando, la teoría de la literatura pertenece al apartado de la filosofía denominado estética,

parece que ambas serían inseparables. Pero por otra parte, a propósito de otra cuestión de conexiones –en este caso, entre teoría y críticas literarias– que, igualmente trae a colación a propósito del pensamiento del mismo teórico inglés, sostiene, siguiendo a Jakobson (1975 [1958]), que «La Poética, en algunos de sus cultivadores por lo menos, se considera muy desligada de la concreta actividad crítica en cuanto exposición de juicios personales sobre la obra estudiada. La

teoría literaria aspira a fundarse al margen de la estética y del concepto de valor, que son capitales para la crítica.» (Lázaro 1976, 22). Es por lo que defiende que la Poética puede postularse al margen de la actividad propiamente crítica en tanto que se muestra completamente indiferente ante el problema del valor, mientras que la crítica sería un «ejercicio vacío» sin un apoyo teórico. Esa vacilación con respecto a la estética sigue poniéndose de manifiesto años después; en su artículo «Para una lectura espiritual del *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz» (1992) habla, por un lado, de «goce estético» para referirse al efecto de la lectura de los textos líricos, pero, por otro, habla de la alegoría como factor artístico indispensable para una comprensión artística del poema que no se detenga en «la mera fase sensorial del goce estético» (Lázaro 1992, 170). Semejante vacilación se percibe también en el capítulo que dedica a la poética de Ortega y Gasset en *De poética y poéticas* (1990); como afirma Luis Beltrán (2006, 296), «Aquí la estética aparece como una disciplina filosófica que ha tenido un enorme desarrollo en el siglo XIX, aunque en España su incidencia haya resultado insignificante. Pero a la hora de comprender la poética de Ortega con sus aciertos y debilidades resulta que esa poética no es sino la estética literaria orteguiana».

Frente al idealismo de Croce y de Vossler, que orientaron el quehacer de la crítica cuando ésta se proponía construir un diálogo entre el artista y la obra, cuando consideraba la cultura del momento en que el escritor alumbraba su obra y cuando el humanista debía justificarse, aquejado por un cierto complejo de inferioridad,

la ciencia literaria, la Poética, no se presenta con faz tan humilde –si peca de algo es de lo contrario–, ni cree defender sublimemente el espíritu en peligro, ni se arrodilla con reverencia ante los misterios. Se limita a acercarse a la literatura como institución, y a los textos con la simple actitud con que se afronta cualquier otra actividad humana, sin pensar –o pensando poco– en su agente ni en su trascendencia. Su único incentivo es el de descubrir y conocer, no el de revelar. Ejercita, simplemente, el derecho a la razón (Lázaro 1976, 23-24).

Desde esos presupuestos, parece considerar que el contenido de la Poética es cuanto tiene que ver con la literatura –en tanto que producto o serie inmanente– y que se aplica a dirimir en qué consiste tal arte y qué es lo que caracteriza al mensaje artístico tanto a nivel general como en la realidad de las obras concretas. En ese sentido, establece una distinción entre lo que denomina una *Poética teórica* y una *Poética descriptiva*, que le serviría de fundamento, con sus componentes sincrónico y diacrónico, destinadas ambas a formular *regularidades*, y entre las que se desarrollaría una *Poética lingüística*, que se debería entender como «*teoría general del lenguaje literario*» –relacionada, por tanto, con la lingüística, la semiología, la lógica, el folclore, etc., lo que le conferiría un carácter *abierto* frente a la clausura de la Poética y de la Retórica tradicionales– o como «*estilística*» de los textos particulares.

Por lo que respecta a la relación entre esta nueva Poética y la estilística, considera que, frente a la estilística de raíz idealista que utilizaba los rasgos



«propios» del escritor para conseguir el acceso al misterio de la creación, interesándose, por consiguiente, en lo «diferencial», lo «único», o lo «exclusivo» apprehendido intuitivamente por el crítico, la estilística –aún vacilante, puesto que parece andar buscando no sólo sus métodos sino su propio objeto– que aspira a identificarse con la Poética parte con frecuencia de una teoría lingüística explícita, concibe el *estilo* como objeto científico y su interés por la caracterización lingüística de un texto no procede de causas ajenas al mismo como puedan ser la valoración o el descubrimiento de la psicología creadora del autor. En este sentido, los análisis de R. Jakobson le parecen ejemplares tanto en cuanto no encuentra en ellos referencias ajenas al texto mismo.

De esta manera, más que como una ‘disciplina’ o una ‘ciencia’, la Poética se presentaría como un ‘campo’ o ámbito de confluencia de muy diversos estudios (teoría del lenguaje literario, crítica, estilística, análisis del relato, morfología del texto, métrica, etc.), tanto en sus manifestaciones sincrónica y diacrónica y bajo las exigencias del inmanentismo y la coherencia de supuestos e insertándose, al par, en el aún más amplio campo de estudios que representa la semiología o semiótica y que ha superado con creces las previsiones previstas por sus fundadores en cuanto a su ámbito de acción, tanto en cuanto no indaga ya solamente la naturaleza de los signos y su interrelación sino que, principalmente, aborda todos los fenómenos de comunicación.

De hecho, según Lázaro, las cuestiones de que se ocupa la Poética son de clara naturaleza semiológica. Cabe señalar en ese sentido cómo J. Mukarovsky (1971 [1934]), partiendo de la consideración de que la obra de arte está destinada a mediar entre su creador y lo colectivo, la definió como un signo dotado de una estructura peculiar que hace que pueda ser considerado simplemente como tal pero también en su función comunicativa, deseando superar así los riesgos formalistas derivados de la consideración del arte sólo como signo autónomo así como la inclinación a encerrarse en un inmanentismo que olvidara la relación dialéctica de las obras con otros campos de la cultura.

No obstante ese convencimiento, no deja, sin embargo, de considerar Lázaro la provisionalidad de la semiótica como campo que aún no ha rebasado la fase de proyecto a pesar de la multiplicidad de trabajos realizados hasta ese momento invocando su nombre. No hay más que observar la diversidad de intereses en las distintas versiones existentes hasta ese momento:

En la tradición de Peirce y de Morris, la semiótica americana aparece especialmente empeñada en la elaboración de la lógica simbólica y de los campos científicos afines. En Francia, es perceptible el influjo de la lingüística estructural, cuyos modelos se aplican al análisis de las más variadas formas de la vida social: antropología, etnografía, folklore, mitología, modas, publicidad, etc., muchas veces sin rebasar un nivel ensayístico. Las actividades semiológicas en Italia están presididas por los esfuerzos sintéticos y eclécticos de Umberto Eco, en quien la amplitud de los campos observados pugna con la profundidad y hasta la claridad deseables. El cultivo más serio y responsable de estos estudios acontece hoy en



la Europa oriental, especialmente en Polonia, Checoslovaquia y Rusia; en este último país, actúa también como modelo de las investigaciones semióticas la lingüística estructural (Lázaro 1976, 28).

Es significativo en ese sentido que Julia Kristeva (1971, 5) la definiera como «un modo de pensamiento, un método que penetra hoy todas las ciencias sociales, todos los discursos científicos o teóricos concernientes a los modos de significar (la antropología, el psicoanálisis, la epistemología, la historia, la crítica literaria, la estética), y ocupa la línea misma en que se lucha entre ciencia e ideología. Reemplazando la filosofía clásica, la semiótica debería ser la teoría científica de la época dominada por la ciencia» y que añadiese a continuación que «En el estado presente de la investigación, es imposible definir de modo neto y unificador los límites y los métodos de la semiótica», subrayando ese carácter de expectativa más que de ciencia construida.

En cualquier caso, para Lázaro es indudable que el punto de vista semiológico es enriquecedor puesto que rompe con la clausura de la obra literaria a la que la somete el estructuralismo, estableciendo conexiones con los demás sistemas de signos –especialmente con las demás artes–, con la cultura en un momento dado y en su porvenir, con el autor y receptor como extremos del proceso de comunicación y también con el contenido –siempre amenazado por los formalismos–, atendiendo al reconocimiento de la solidaridad entre expresión y significado. Es curioso señalar a este respecto su curiosidad intelectual, abierta a cuantas novedades puedan resultar de interés pero sin caer en apriorismos metodológicos:

A través de una semiología general, la Poética puede entrar en contacto con problemas y métodos que, tal vez, no emergieran de ella. Pero parece prematuro proclamar su disolución en esa semiótica general, benéfica sólo si se limita a una función coordinadora. A pesar de los conflictos que en ella se plantean, algunos de los cuales hemos tratado de esbozar, su campo es bastante neto: la literatura como tal, producto y actividad cuyas naturalezas deben ser desentrañadas, con los auxilios semióticos que se pueda, pero como constitutivas de un arte autónomo (Lázaro 1976, 29-30).

En ese sentido, considera que no ha perdido actualidad la tesis 2 de Tinianov-Jakobson (1991 [1928], 103), según la cual «La historia de la literatura (o del arte) está íntimamente ligada a otras series históricas; cada serie involucra un manojo completo de leyes estructurales que les son específicas. Es imposible establecer una correlación rigurosa entre la serie literaria y las otras series sin haber estudiado previamente esas leyes».

III. En los trabajos posteriores a 1976 desaparecen las referencias a la semiótica y se aprecia un alejamiento del paradigma jakobsoniano. Un artículo esencial en ese sentido, así como fundamental en la obra teórica de Lázaro es «¿Es poética la función poética?» (1976 [1975]) en el que el autor presenta,

asume y defiende el proceso seguido por Jakobson para su teorización de la función poética hasta llegar a una conclusión que la cuestiona por completo: según Lázaro (1976 [1975], 72), «la función *poética* no es exclusivamente *poética* y, por tanto, no es distintiva. Por el contrario, se la encuentra en infinidad de mensajes –espontáneos, publicitarios, religiosos, políticos, legales, contractuales, testimonios de ofrendas, de pesar o regocijo, de congratulación...– que ni remotamente podemos empadronar en la literatura». Según él mismo, aquí se manifiestan los «síntomas de la crisis» del paradigma jakobsoniano, dando lugar al surgimiento de nuevos modelos explicativos que pretenden desplazar el funcionalismo estructuralista y entre los que figuran las ‘text grammars’, ante las que expresa sus reservas en un artículo titulado «Consideraciones sobre la lengua literaria» (1974), dado que ponen en grave riesgo la autonomía de la gramática, con escaso beneficio de la poética. No obstante, considera que el paradigma jakobsoniano aún puede conservar su fecundidad si se somete a una reordenación:

Las recurrencias no son el rasgo definidor del lenguaje literario, sino un uso del lenguaje que la poesía comparte con otros tipos de mensajes. Se requiere, por tanto, remontarse a la caracterización de ese género, del cual la poesía es sólo una especie. Y es dentro de ese género de los mensajes con recurrencias donde habrá que hallar los rasgos distintivos del propiamente literario (Lázaro 1976 [1975], 73).

Es por lo que propone una diferenciación entre los usos comunicativo y artístico del idioma, es decir, entre una clase de lenguaje fungible y otro destinado a su reproducción literal, de manera que la llamada *función poética* es más bien una *función estructurante*, marca del *lenguaje literal*, del cual el *lenguaje literario* es sólo una variedad que debe ser definida dentro de aquél. Lázaro propone a la lingüística asumir el estudio del dominio del lenguaje literal y dedica a esta cuestión varios artículos recogidos posteriormente en el volumen *Estudios de lingüística* (2000 [1980]). El profesor Beltrán (2006, 297) ha señalado con acierto que

El resultado del nuevo rumbo del pensamiento lazariano puede resumirse en la superación del paradigma jakobsoniano sin la ruptura completa con el método formal. Quizá habrá que matizar lo anterior advirtiendo que Lázaro sigue sosteniendo las principales claves de ese pensamiento formal y funcional que, durante el siglo XX, se ha opuesto al positivismo, a pesar de que su última orientación apunta más allá del alcance de ese pensamiento.

El planteamiento de la oposición entre ‘lenguaje no literal’ y ‘lenguaje literal’ parte de la distinción de J. Vachek (1973) entre ‘norma hablada’ y ‘norma escrita’ y de la de M. Cohen (1974 [1971]) entre comunicaciones con destinatario fijo (cartas, instrucciones) que, cumplido su objetivo, podrían destruirse y aquellas que, como los contratos, edictos o inscripciones, se emiten para perdurar. Se impone, según Lázaro, la prioridad de definir en qué consiste el lenguaje

literal antes de intentar describir la esencia de la lengua o de las lenguas artísticas. A partir de estas premisas, frente al no literal, el lenguaje literal es reconsiderable no sólo en su contenido sino también en sus piezas y articulaciones; está sometido a unas normas o constricciones, como los géneros que imponen sus propios condicionantes; y en él, su emisor presta atención especial a la técnica de cifrar. De manera que la literatura no es sino una variedad, probablemente la más valiosa culturalmente, del lenguaje literal, por lo que afirma que

la Poética debe sacarse de sus coordenadas tradicionales (lengua artística frente a lengua ordinaria), para instalarla en el marco de la lengua literal, a la cual pertenece. Mi hipótesis es que la acción coactiva del cierre desencadena una lengua distinta por cuanto obedece a constricciones diferentes, las cuales imponen rumbos gramaticales y semánticos también diversos (Lázaro 2000 [1980], 170).

Para la definición de lenguaje literal parte de la distinción entre dos posibles vías de indagación del lenguaje: la consideración del mismo como «sistema significante» o como «mensaje», y parece encontrar en esta segunda, abordable desde la teoría de la comunicación, la opción más interesante para el estudio riguroso de la obra literaria. Es decir, que, como *mensaje* que es, la obra literaria se sitúa dentro de las funciones jakobsonianas pero no debe abordarse sólo desde la denominada ‘función poética’, necesaria pero insuficiente para la caracterización de la literariedad, puesto que la exactitud de su definición sólo se alcanzará describiendo su peculiar situación como mensaje frente a todas y cada una de las funciones que intervienen en la comunicación. Esta caracterización de la literatura como mensaje –intangible, frente al no literario; es decir, que impide que se pueda modificar– pone claramente de manifiesto la superación del paradigma formalista y sobrepasa las fronteras de la concepción lingüística de la misma para entrar en el ámbito de la concepción artística como forma especial de comunicación. En este sentido, parafraseando a M. Marguescou, señala que es tan imposible encontrar la literariedad de la literatura al nivel de su componente lingüístico como hallar la humanidad del hombre al nivel de su composición celular (Lázaro 2000 [1980], 178). A partir de la crisis del modelo teórico lingüístico, es prudente al afirmar que

Sólo mediante el estudio de poéticas particulares [...] resultará posible alcanzar convicciones científicamente valiosas acerca de las diferencias entre el idioma de los escritores y el estándar. Y tal vez se llegue a describir, por inducción, rasgos universales que permitan materializar de algún modo un sistema semiótico al que sea posible llamar «lengua literaria»; hoy por hoy, ésta parece ser de un ente de razón (*ibid.*, 205).

La especificidad de la comunicación literaria (*vid.* García Barrientos 2014 [1996]) reside en los hechos de poseer un *receptor universal* que no acude a la literatura primordialmente inducido por la precisión de conocer, sino por azar, devoción o búsqueda; de que el autor no toma la iniciativa del contacto, que

corresponde estrictamente al receptor; de que la obra comporta su propio contexto (*vid.* Mayoral 1999 [1987]); así como de que la decisión de leer sólo puede darse si el receptor considera que el mensaje posee actualidad para su vida. El hecho de que la comunicación literaria no esté condicionada por factores situacionales o, en otras palabras, que el escritor no pueda alterar su enunciado en función de las reacciones de un interlocutor, así como los especiales rasgos característicos formales del mensaje literario, junto con el hecho de que la recepción se produzca de modo indiferenciado, sin interlocutor propiamente dicho y en muchas ocasiones con enorme alejamiento espacio-temporal del autor o de su obra, confieren a la comunicación literaria el carácter de *registro*, entendido en el sentido de las diversas modalidades que pueden presentar las «situaciones de la comunicación». Garrido Gallardo (2009, 103-105) se hace eco de la advertencia de Lázaro Carreter sobre la afectación o modificación, a veces sustancial, de las distintas instancias (emisor, receptor, referente y mensaje) que entran en juego en la comunicación literaria, enunciándolas y analizándolas de forma sistemática.

A tenor de estas consideraciones, cree poder definir la literatura como

conjunto de mensajes de carácter no inmediatamente práctico; cada uno de estos mensajes lo cifra un emisor no autor con destino a un receptor universal, constituido por todos los lectores potenciales que, en cualquier tiempo o lugar, acudirán voluntaria o fortuitamente a acogerlo. Ese mensaje conlleva su propia situación; lo cual implica que, para adquirir sentido, debe instalarse en la peculiarísima de cada lector, constituyendo una *situación de lectura* apropiada. Por último, la obra literaria, en función de que debe mantenerse inalterada y ser reproducida en sus propios términos, se cifra o escribe en un lenguaje especial, cuyas propiedades generales se insertan en las del lenguaje literal, y cuyas propiedades específicas deben investigarse (Lázaro 2000 [1980], 190).

Parece, por tanto, que, ante la insuficiencia de la idea de función poética, es decir, de la posibilidad de un lenguaje literario, la única expectativa para la exploración de lo literario debe pasar por la consideración del lenguaje del poema, de cada poema individual, lo cual haría de la poética un conjunto indefinido de comentarios, mientras que la totalidad de los textos en su conjunto permanecería inaccesible; no en vano, se refiere a ello cuando habla de «esa entidad enigmática llamada literatura» (Lázaro 2002 [1982], 160).

IV. Como también apuntara agudamente Luis Beltrán (2006), al margen de la trayectoria evolutiva de su teoría literaria, se manifiestan en ella varios conceptos recurrentes que podríamos caracterizar como nodulares y que necesitan una atención y un estudio pormenorizados.

Cabe destacar, en ese sentido, la relevancia que concede a la categoría de *género literario* que analiza, fundamentalmente, a través de sus estudios sobre el dominio de la novela picaresca. Dedicó especial atención a la importancia de los epígonos para la configuración de un género, ya que son ellos los que cubren

los amplios espacios entre las cimas (los maestros), los depositarios del mismo y los responsables de su vida y muerte, tanto sometiéndose a la corriente y reiterando los gestos aprendidos como manipulando la poética para introducir elementos propios:

El celo de los epígonos no tiene freno: suspende o potencia reglas, mezcla esquemas, trivializa, exalta, y no siempre sin talento. Pero, actuando así, depende de un centro de atracción, y permanece en el mismo campo gravitatorio. Según creo, un escritor está en el ámbito de un género mientras cuenta con su poética, mientras la aprovecha para su propia creación, cualesquiera que sean las maniobras a que la someta. Por el contrario, se sale de él cuando no cuenta con aquella poética, sino con otra, e incluso cuando desdén visiblemente su materia y su forma (Lázaro 1972 [1970], 200).

Esta concepción conlleva implicaciones metodológicas; en particular, el abandono del método inductivo, anteponiendo a su definición la dilucidación de cómo se hizo, fijando cuidadosamente los rasgos distintivos, observando su rumbo y aplicando el marbete genérico a cuantas obras cuenten con tales rasgos como armazón válida para el relato.

Aunque en «La Poética del Arte mayor castellano» (1976 [1972]) parte de los supuestos del estudio inmanente de géneros y obras, de la participación de la obra de los rasgos que le propone la serie literaria y el género en que se inscribe y de la consideración de la entidad literaria como *sistema estético*, será en un artículo publicado al año siguiente –«Sobre el género literario» (1976 [1973])– donde dedique mayor atención a esta cuestión. Según el autor, si bien es manifiesta la escasa fecundidad que, a afectos críticos, han tenido los géneros literarios, el formalismo ruso aporta un planteamiento más exacto del problema del género, especialmente desde una perspectiva comparatista. De esa manera, en base a la síntesis que realizara Tomachevski (1991 [1925]) sobre la concepción de los géneros literarios de la escuela formalista, extrae las siguientes inferencias: 1. El género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse; 2. La constitución de un género es casi una aporía resoluble si se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación; 3. Esa estructura consta de funciones dispuestas en un cierto orden y atención mutua y están desempeñadas, en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos que permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas (V. I. Propp); 4. La acción de los epígonos no se limita a reiterar, sino que suprimirá o alterará funciones, mezclará géneros, etc., pero girando inexorablemente en torno al esquema genérico; 5. La afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas; 6. Cada género, una vez establecido, tiene una época de vigencia, más o menos larga.

No obstante estas adhesiones a la escuela formalista rusa, considera que el método formal tiene sus limitaciones

porque parece que el mantenimiento de un género, concebido como simple estructura, no es siempre síntoma de la constancia, de las condiciones socioculturales en que nació; puede servir lo mismo para afirmar el deseo de su permanencia, en una dirección reaccionaria [...], como para infundirle contenidos nuevos que, por contraste con el molde tradicional, combatan la ideología a que este aparece vinculada. [...] el método estructural o funcional o como queramos llamarlo, resulta tan insuficiente como necesario para establecer los caracteres de un género, y para situar una obra concreta en la trayectoria histórica del mismo (Lázaro 1976 [1973], 119-120).

La solución pasaría, pues, por «una historia compartimentada de los géneros», usando los grandes nombres –‘oda’, ‘tragedia’, ‘cuento’– como «simples indicios o pistas», aunque ello comporte, aparentemente, la disolución de los géneros y una nueva vuelta a su inoperatividad. En cualquier caso, considera importante que el comparatista describa los límites de una influencia y, a partir de la detección y diagnosis del influjo que debe realizar el crítico, el sociólogo y el historiador de las ideas dispongan de un buen campo para ejercitarse.

Cabe señalar también cómo, en su trabajo sobre la poética de Ortega, parece alinearse junto a él frente a quienes, como Unamuno o Croce, cuestionan la existencia de los géneros literarios, señalando que de la misma manera que la biología necesita el concepto de especie para aproximarse al individuo orgánico, la estética descriptiva no puede prescindir del concepto de género literario para acercarse al libro bello, así como en su consideración de los mismos no como «reglas» de construcción a las que el escritor debe ajustarse, sino como «fondos» o «contenidos» que buscan una forma determinada para manifestarse, si bien le extraña que el autor madrileño se quede en la formulación de las «condiciones» a las que el escritor debe ajustarse y no dé el paso a los «procedimientos» y «rasgos» ya que, realmente, son éstos los que caracterizan los géneros.

Se impone, por tanto, la necesidad de analizar la obra de Lázaro para intentar arrojar algo de luz también sobre este concepto que no es menor sino que, muy al contrario, se puede considerar como nodular en su pensamiento literario (Beltrán 2006; Blesa 2007), y que requiere una aproximación tanto a nivel general o global como particular, es decir, atendiendo a su caracterización de cada uno de los llamados géneros teóricos e históricos.

Particularmente interesantes parecen *a priori* sus escritos sobre poesía por cuanto es en ellos donde plantea con más claridad su interpretación de la literatura como acto comunicativo habida cuenta de la importancia que concede al emisor dentro del circuito de la comunicación poética. Es por ello que, junto a una semiología del sentido en el lector, solicite el derecho a una semiología del sentido en el poeta, que apele a sus intenciones artísticas prescindiendo de causas biográficas, porque el poeta es distinto del autor como persona física. Esa

aproximación desde la semiótica y la pragmática (*vid.* Garrido Domínguez 2004 [2000]) le lleva a concluir que no existe una entidad llamada *lengua poética* que sirva a los poetas para cifrar sus versos, sino que de lo único que se puede hablar es de –parafraseando a Vinogradov– las condiciones formales y creativas que comunican al fenómeno lingüístico la calidad de poético. La ruptura con la teoría formal se manifiesta aquí, pues, de manera muy evidente:

Es muy cierta la aserción acuñada por Jorge Guillén de que no hay lenguaje poético, sino lenguaje del poema. No existe un lenguaje sistematizado, común al poeta y al lector, que permita la comunicación con alto grado de fiabilidad. Si la lengua poética estuviera codificada, resultaría fácil la lectura de la poesía para quien se aplicase a ella. Podríamos enseñar también ese idioma en las clases de literatura, de modo análogo a como se enseñan las lenguas extranjeras o las nomenclaturas técnicas. Pero el lenguaje literario no es sistemático, ni está socializado. Obedece al designio particular del artista –no siempre libre; lo mediatiza la poética para él vigente– que tiene el privilegio de prescindir, cuando construye el poema, de una parte de las reglas y constricciones a que está sometido mientras procede como no poeta. Pero la experiencia nos dice que haber comprendido un texto determinado, no garantiza la comprensión del que ocupa la página siguiente (Lázaro 1990, 68).

Sin duda, otro de los aspectos nodulares de la teoría literaria de Fernando Lázaro y una muestra más de su incansable búsqueda en medio de la crisis es su propuesta de una *Poética diacrónica*. Los métodos tradicionales para afrontar el estudio del lenguaje literario no sirven, bien por su negativa programática de la historia (es el caso de la estilística), bien porque carezcan de validez científica (historia literaria). Como señala Luis Beltrán (2006, 302), hay una serie de estudios de Lázaro sobre los siglos de oro (Cervantes, San Juan de la Cruz, Lope, Góngora, Quevedo...) y sobre la literatura moderna que, además de suponer su principal aportación a la filología hispánica, encierran también su mejor lección:

que la superación del estado actual de la filología ha de venir de la mano de una concepción nueva de la historia literaria. Ni el viejo positivismo –pese a la buena salud de que goza en España todavía hoy– ni la semiótica antipositivista, con su mecanismo sistemático, están en condiciones de superar la actual crisis de la filología.

Para Lázaro, la lengua literaria sufre dos cifrados, por lo que propone una Poética que incluya el estudio de las relaciones entre la literatura y su lenguaje y, en su vertiente diacrónica, el estudio del lenguaje cambiante de las obras artísticas, una Poética que se justifica en la medida en que van desapareciendo las posibilidades de la historia de la literatura, una historia que sólo tendría validez adoptando la perspectiva de una historia de las formas literarias, de manera que lo primero que debiera preguntarse el historiador de la lengua literaria ante un texto sea a qué o a quién se somete el autor, o contra qué o contra quién reacciona. En «Necesidad de una poética diacrónica del español», plantea que su



objeto debe ser «todo aquello que, manifestándose lingüísticamente, contribuye a la organización artística de los textos, obedeciendo a la intención de los autores. Y ello en los planos fónico, léxico y gramatical, con una atención continuada a su interdependencia mutua y con los contenidos» (Lázaro 1990, 85).

Resultan de extraordinario interés, igualmente, sus reflexiones sobre la cuestión del *realismo*, hasta el punto de ser este problema uno de los puntos fundamentales de los que no puede prescindir un estudio pretendidamente riguroso de la obra de Fernando Lázaro. Su interés por el mismo se manifiesta ya de manera importante en un artículo de 1969 titulado «El realismo como concepto crítico-literario», en el que plantea la equivocidad y la polisemia del término y extrae algunas conclusiones interesantes tales como que el realismo no consiste en los referentes, sino en la exactitud de los significados; que la «naturalidad» expresiva es una forma de realismo pero no es el realismo, lo cual implica que no existe un lenguaje realista, sino que puede serlo cualquiera que remita sin equívocos a la realidad, por lo que caerían fuera de su ámbito cuantos lenguajes produzcan ambigüedad o sinsentidos; o que el realismo literario es un fenómeno que se produce en el interior de la serie literaria como principio dinámico de la misma, es decir, como ideal que orienta al artista en su búsqueda de novedades y que se somete siempre a la ley del extrañamiento propuesta por Sklovski. De manera que

Sólo es posible su rescate si se reconoce la polisemia del término [realismo], si se renuncia para siempre a su presunta univocidad, si se reparte su sentido en tantas acepciones, es decir, en tantos realismos sin comillas ni cursiva como sea preciso: tantos como autores u obras convirtamos en objeto de la crítica. [...] Porque toda obra literaria es, como hemos dicho, signo de sí misma y su estudio en cuanto tal constituye una parte fundamental del trabajo crítico, pero no exclusiva (Lázaro 1979 [1976], 141).

Posteriormente, a propósito de Ortega y Gasset, en el «Esbozo de su poética» (1985) parece simpatizar con las ideas del pensador madrileño al respecto a partir de su disensión explícita ante aseveraciones como las de Menéndez Pidal, para quien «lo español en el arte es el realismo», el cual constituiría, además, la forma más elevada del arte, así como a partir de su preocupación por averiguar cómo una materia tan inartística como la vida común de los hombres puede transustanciarse en belleza. De esa manera se explica el aborrecimiento de Ortega hacia la complacencia de la crítica española ante el supuesto realismo de nuestra literatura; «Porque –escribe Lázaro (1990, 98)– es tan radical la antinomia entre realidad y arte, que éste, o no puede ser realista –es decir, fiel transcripción del mundo–, o no será arte».

No obstante, será en «Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, “Azorín”» (1985) donde se manifieste de manera más aguda esta crítica del realismo, a través de la exposición del rechazo de estos escritores hacia el realismo decimonónico, que encontrara en Galdós uno de sus máximos exponentes. Según Lá-

zaro, con ellos nuestra novela ingresa en la modernidad, y lo hace a través del subjetivismo que rompe con el principio general del Realismo, según el cual la lengua puede copiar lo real, así como con los dos corolarios que los realistas dedujeron de él: que la novela debe reproducir el mundo en forma de microcosmos orgánico y cerrado y que el lenguaje del autor ha de quedar oculto bajo el lenguaje del mundo. De la actitud de esos escritores surge, pues, un paso hacia adelante: «el de afrontar el relato como arte, el lenguaje como instrumento de arte y como franco testimonio del autor. No es el mundo la medida de la novela y de su idioma, sino el novelista» (Lázaro 1990, 149).

V. En cualquier caso y por encima de toda esta línea evolutiva y de los diferentes conceptos nodulares que la atraviesan recurrentemente, se puede observar una actitud o principio que está latente en toda su producción teórica y que le aporta una extraordinaria coherencia: el inmanentismo. No por casualidad añade a sus *Estudios de poética* (1979 [1976]), un subtítulo muy elocuente:

He subtítulado esta recopilación de trabajos publicados entre 1968 y 1975, *La obra en sí*, con una expresión que G. Flaubert empleó a menudo en su correspondencia (“*l’oeuvre en soi*”) reclamando para el estudio de la literatura un enfoque inmanentista [...]. Con ello quiero poner de relieve el punto de vista común a estos estudios (Lázaro 1979 [1976], 30).

Ciertamente, bajo esta perspectiva común caben tanto sus trabajos de corte formal, según el modelo jakobsoniano, como los que manifiestan ya un intento de superación del mismo. Luis Beltrán (2006, 305) observa que «En verdad, ese título sirve no sólo a los trabajos reunidos en 1976 sino al conjunto de la obra lazariana. Y no se limitaría dicho lema a señalar el punto de vista común sino que aportaría el perfil esencial y más relevante de dicha obra». El planteamiento puede ser acertado aunque su posible verificación requiere un estudio más detenido, como lo requerirían también la obra crítica e histórico literaria de Fernando Lázaro Carreter, que quedan para trabajos posteriores.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abercrombie, Lascelles. 1932. *Principles of Literary Criticism*. Londres: Gollancz.
- Arroyo Martínez, Laura. 2014. «La teoría literaria en la obra de Fernando Lázaro Carreter», *Castilla. Estudios de Literatura*, 5: 1-25.
- Beltrán Almería, Luis. 2006. «La poética de Fernando Lázaro Carreter». En *Cien años de Filología en Aragón. VI Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, editado por José-Carlos Mainer y José María Enguita, 291-309. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) – Excma. Diputación de Zaragoza.
- Blesa, Túa. 2007. «Fernando Lázaro Carreter: la literalidad de la literatura». En *Pensamiento literario español del siglo XX*, 1, [Anexos de *Tropelías*], editado por Túa Blesa et al., 43-64. Zaragoza: Universidad.

- Brandbury, Malcolm y David Palmer (comp.). 1974 [1970]. *Crítica contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- Cohen, Marcel. 1974 [1971]. *Manual para una sociología del lenguaje*. Madrid: Fundamentos. García Barrientos, José Luis. 2014 [1996]. *La comunicación literaria. El lenguaje literario*, 1, 3.ª ed. Madrid: Arco Libros.
- Garrido Domínguez, Antonio. 2004 [2000]. «El discurso literario». En Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, 151-189, 3.ª ed. Madrid: Síntesis.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. 1994. «La Teoría literaria en España a partir de 1940». En *La musa de la Retórica. Problemas y métodos de la Ciencia de la literatura*, 29-62. Madrid: CSIC.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. 2009. «Fundamentos del lenguaje literario». En *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo, 9-236. Madrid: Síntesis.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. 2012. «Estilística». En *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, editado por Roland Greene, Stephen Cushman et al. Princeton: Princeton University Press.
- Jakobson, Roman. 1975 [1958]. «Lingüística y Poética». En *Ensayos de lingüística general*, 347-395. Barcelona: Seix Barral.
- Kristeva, Julia. 1971. «Le lieu sémiotique». En *Essays in Semiotics / Essais de sémiotique*, editado por Julia Kristeva, Josette Rey-Debove y Donna J. Uniker. La Haye – París: Mouton.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1950. «Estilística y crítica literaria». *Ínsula*, 59: 2 y 6.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1966. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Anaya.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1972 [1970]. «Para una revisión del concepto “novela picaresca”». En *“Lazarillo de Tormes” en la picaresca*, 193-229. Barcelona: Ariel.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1974. «Consideraciones sobre la lengua literaria». En VV. AA., *Doce ensayos sobre el lenguaje*, 35-48. Madrid: Fundación Juan March.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1976 [1972]. «La Poética del Arte mayor castellano». En *Estudios de Poética (La obra en sí)*, 2.ª ed. Madrid: Taurus, 75-111.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1976 [1973]. «Sobre el género literario». En *Estudios de Poética (La obra en sí)*, 2.ª ed. Madrid: Taurus, 113-120.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1976 [1975]. «¿Es poética la función poética?». En *Estudios de Poética (La obra en sí)*, 2.ª ed. Madrid: Taurus, 63-73.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1979 [1976]. *Estudios de Poética (La obra en sí)*, 2.ª ed. Madrid: Taurus.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1990. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1992. «Para una lectura espiritual del *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz». En *Ciclo de conferencias de la Real Academia Española pronunciadas en la Fundación Ramón Areces*, 145-170. Madrid: Fundación Ramón Areces.
- Lázaro Carreter, Fernando. 2000 [1980]. *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica.
- Lázaro Carreter, Fernando. 2002 [1982]. «Santa Teresa de Jesús, escritora». En *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, 159-188. Madrid: Alianza.
- Lissorgues, Yvan. 1998. «Problemáticas y perspectivas». En *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, coordinado por Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Mayoral, José Antonio (comp.). 1999 [1987]. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Mukarovsky, Jan. 1971 [1934]. *Arte y semiología*. Madrid: A. Corazón.

- Portolés, José. 2005. «Apuntes sobre las ideas literarias de Fernando Lázaro Carreter». En *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, editado por Luis Santos Río *et al.*, 943-956. Salamanca: Universidad.
- Tinianov, Juri y Roman Jakobson. 1991 [1928]. «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov, 103-105, 6.<sup>a</sup> ed. México: Siglo XXI.
- Tomachevski, Boris. 1991 [1925]. «Temática». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov, 199-232, 6.<sup>a</sup> ed. México: Siglo XXI
- Vachek, Josef. 1973. *Written Language: General Problems and Problems of English*. La Haya: Mouton.

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2021.

Fecha de aceptación: 22 de junio de 2021.

