MIGUEL ANGEL GARRIDO GALLARDO

JAKOBSON Y LA SEMIÓTICA LITERARIA

La convocatoria de este Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo ha sido iniciativa de un grupo de filólogos del hispanismo preocupados por las cuestiones de lenguaje literario. Dicho esto, resultará natural el hecho de que la referencia última y punto de partida de nuestras tareas fuera la obra del sabio eslavo cuya muerte, acaecida el 18 de julio de 1982, hubimos de lamentar en pleno trabajo preparatorio.

Sin duda, Jakobson ha sido uno de los más destacados investigadores de la lengua poética que ha conocido nuestra época y evocar su nombre es traer a colación realidades de tan decisivo peso en el ámbito de nuestras investigaciones como el Formalismo ruso, la Escuela de Praga y, en fin, la entera historia de la teoría del siglo XX.

Los organizadores titularon el congreso como de «semiótica» porque advierten que: *a)* la preocupación por el signo poético en particular y por el signo estético en general está en la raíz de la apertura del lingüista Jakobson a la semiótica (aunque no se podría demostrar la falsedad de la afirmación contraria, o sea, que la apertura de Jakobson a la semiótica es causa de su atención hacia el signo estético en general y el poético en particular); *b)* las exigencias de la semiótica literaria son las que le obligaron a modificar los postulados de la teoría saussureana del lenguaje que encontraban contraejemplos en los fenómenos de lengua poética; *c)* la dimensión semiótica de la lingüística jakobsoniana está en la base del descubrimiento del paralelismo existente entre determinados comportamientos (sincrónicos y diacrónicos) de la serie lingüística y la serie literaria.

Las páginas siguientes, que pueden tomarse como un homenaje póstumo, intentarán mostrar lo que hemos dicho y quieren ser explicativas de la «gramática inicial» de este Congreso.

El carácter de totalidad que Roman Jakobson imprime a sus investigaciones lingüísticas, quizás debido a su inspiración en Husserl según estudia Holenstein (1974: 61-86), conduce, como se sabe, a la apertura de los siguientes círculos concéntricos:

a) Estudio de la comunicación de los mensajes verbales o lingüísticos.

b) Estudio de la comunicación de mensajes de cualquier tipo o semiótica (dentro de la cual están comprendidos también los mensajes verbales).

c) Estudio de la comunicación o antropología y ciencia económica (dentro de la cual se comprende la comunicación de mensajes) (1970: 37).

d) Ciencia biológica de la comunicación: los modos y formas de comunicación utilizados por los múltiples seres vivientes (cfr. 1970: 45).

En este amplio marco se pueden abordar muy diferentes sistemas de signos, desde el lenguaje hablado y su sustitución (escritura, silbo, morse) a las transformaciones del lenguaje natural (lenguajes formalizados) y a los sistemas ideomórficos que no tienen más que una relación indirecta con el lenguaje (música, gestos, etc.). En el fondo, late la convicción de que muchos problemas lingüísticos traspasan los límites de la lengua y son comunes a varios sistemas semióticos: «existe un código de señales según el cual una luz amarilla junto con una verde anuncia que la circulación está a punto de ser impedida y combinada con una roja anuncia la inminente cesación de la prohibición; pues bien, la señal amarilla nos da un ejemplo análogo del aspecto completivo del verbo» (1958: 373).

Con mayor razón se pueden establecer relaciones entre los códigos de la lengua poética y los de otros sistemas estéticos. Por ejemplo, la pintura:

Existe, a este respecto, una analogía notable entre el papel de la gramática en poesía y, en el pintor, las reglas de la composición fundadas en un orden geométrico latente o manifiesto o, al contrario, en una resolución contra toda disposición geométrica. En el dominio de las artes figurativas, los principios de la geometría constituyen, según la fórmula tomada por Bragdon de Emerson, una «bella necesidad». Es la misma necesidad que, en el lenguaje, marca con su sello los *sentidos gramaticales* (1960: 227-8).

o la música:

La medición de las secuencias es un recurso que, fuera de la función poética, no halla aplicación en la lengua. Sólo en poesía con su reiteración regular de unidades equivalentes, se experimenta el tiempo de la fluencia lingüística tal como ocurre —citando otro modelo semiótico— con el tiempo musical (1958: 361).

Jakobson concibe la Poética como Semiótica precisamente porque sus recursos no se limitan al arte verbal, como prueba por lo siguiente:

a) A lo largo de la historia se han podido convertir leyendas medievales en frescos y miniaturas, piezas de música en arte gráfico, novelas en filmes, epopeyas en *comic*, etc.

b) El poder juzgar de la adecuación o inadecuación de las ilustraciones de una obra literaria presupone la base de comparación entre artes diferentes.

c) La periodización de la historia literaria es, muchas veces, paralela a la periodización de la historia del arte en general. Es obvio que un concepto como *barroco*, por ejemplo, va mucho más allá de la literatura.

d) El procedimiento básico de los tropos (metáfora y metonimia) se produce también, según veremos más adelante, en muy varios dominios de las artes (cfr. 1958: 348-49).

De acuerdo con el principio de totalidad al que antes aludía, el hecho de que haya rasgos de la Poética que pertenecen a la Teoría General de los Signos o Semiótica, no es sino una confirmación más de que el lenguaje natural tiene muchas propiedades comunes con otros sistemas de signos.

Sin embargo, Jakobson subraya también que «las estructuras semióticas con una función poética dominante o —para evitar un término que se relaciona ante todo con el arte literario— con una función estética, artística dominante, presentan un dominio particularmente fructífero para la investigación tipológica compatativa» (1968: 99).

Con lo dicho, parece clara la caracterización de un Roman Jakobson semiólogo en general y semiólogo de la literatura en particular. En efecto, aunque hasta 1974 no emplee el término «semiótica» en el título de ninguno de sus trabajos [1], sin embar-

[1] El término aparece por primera vez en la relación de apertura del I Congreso de la International Association of Semiotic Studies (Jakobson, 1974).

go, desde sus más tempranas publicaciones estará en línea con la pretensión saussureana de una «ciencia de los signos en el seno de la vida social» (Saussure, 1915: 60), intuición que seguirá críticamente, fecundándola con la inspiración de la semiótica peirceana, fuente explícita también en sus escritos (cfr. 1964b: 106).

Dos principios imbricados de la lingüística saussureana —lo arbitrario del signo y la concepción estética del sistema— son, dice, «los que habían impedido el desarrollo de la «semiología general» anticipada y alumbrada en el *Cours*» (1974: 51).

Analicemos el primero de ellos. En 1970, Jakobson recordaba cómo la arbitrariedad del vínculo entre significante y significado que preconizaba Saussure suponía un postulado insostenible a pesar de que hubiese admitido una cierta motivación relativa, gramatical. La lingüística posterior lo había subrayado con frecuencia: las relaciones icónicas entre el significante y el significado y las correlaciones entre conceptos gramaticales y expresiones fonológicas vacían de contenido la afirmación de la «arbitrariedad del signo lingüístico». Sin duda, la lingüística postsaussureana en la línea del Círculo Lingüístico de Praga había logrado poner de relieve la diferencia esencial que existe entre oposiciones fonológicas (basadas en el significante) y oposiciones gramaticales (basadas en el significado) al colocar como centro de su atención la cuestión de la interacción y demarcación de los niveles fonológico y gramatical (1970: 18).

Se admite que un fonema no tiene ningún otro valor que el que consiste en indicar una diferencia. Ciertamente, en las palabras «pera» y «cera», los dos fonemas /p/ y /Θ/ son señales de palabras diferentes con distintas significaciones. Sin embargo, los demás signos lingüísticos no se agotan en una diferencia, tienen un valor positivo. El morfema -s en días y noches señala que, en ambos casos, se trata de un plural. La afirmación de Saussure (1915: 205) de que «tomados aisladamente ni Nacht ni Nächte son nada, luego todo es oposición», no se sostiene. El carácter opositivo del signo, su «no ser el otro», es lo que le otorga la facultad de designar, pero la facultad no debe ser confundida con la designación misma. El plural presupone la existencia del singular, pero lo que da la razón de ser al morfema -s de plural no es su diferencia con el fonema cero de singular, sino la designación de una pluralidad.

Jakobson deja atrás, pues, los supuestos de una subdivisión mecánica de la lingüística, haciendo tambalearse una tras otra las

antinomias que se habían tomado como marco operativo. Se aborda «una indagación integral en el tema de la unidad vital de opuestos como autonomía e integración, estática y dinámica, concurrencia y secuencia, código y mensaje, contigüidad y semejanza, signo *(token)* y valor, forma y sustancia, gramática y semántica, sentido y referencia, lenguaje-objeto y metalenguaje, intercomunicación e intracomunicación, invariante y variación, creación y difusión, particularismo y conformismo, etc.» (*apud* Holenstein, 1974: 145).

En efecto, frente al modelo saussureano de la oposición *langue* y *parole* o parte social de la lengua opuesta a acto individual, Jakobson señala la existencia de un código personal que suprime la discontinuidad entre los actos de la palabra dispersos en el tiempo y que confirma la permanencia de la identidad del individuo.

Recurriendo a este concepto de código, se posibilita además tomar en serio el hecho de que la comunicación lingüística se produce como «lenguaje en acción» [2], circuito que presupone la participación de al menos dos individuos y que está dotado de una flexibilidad que le permite adaptarse a los contextos más diversos (cfr. 1970).

Visto el problema desde esta perspectiva, se trata de estudiar dos procesos, el de codificación y el de descodificación que presuponen dos ejes del lenguaje: el de selección y el de combinación. El codificador va *seleccionando* los constituyentes que serán *combinados* seguidamente en un contexto, el descodificador se enfrenta con la secuencia que irá interpretando al descifrar sus constituyentes. El codificador tiene como fin la elaboración de la secuencia, el descodificador, a la inversa, la selección de sus unidades (cfr. 1964 a: 190).

Sin embargo, este código no supone un sistema cerrado y único. Aunque exista una unidad de lenguaje para cada comunidad lingüística, cada código global representa más bien un sistema de subcódigos interconexos, concurrentes que se caracterizan, en la terminología de Jakobson, por una función diferente (cfr. 1958: 351).

Aunque lo que se entiende por «función» diste de estar claro a causa de las fluctuaciones con que el término es usado a lo lar-

[2] Significativo título que Jakobson da a la publicación de *Six leçons sur les sons et le sens*, curso que había dictado en l'École libre des Hautes Études de New York (Jakobson, 1942).

go de la dilatada obra de Jakobson, no cabe duda de que se puede relacionar con finalidad:

A decir verdad, toda conducta verbal se orienta a un fin, por más que los fines sean diferentes y la conformidad de los medios empleados con el efecto buscado sea un problema que preocupa cada día más a los investigadores de los diversos tipos de comunicación verbal.

Así y todo, no se puede aceptar la sinonimia entre ambos términos («función») y («finalidad») sin arruinar toda la construcción teórica de nuestro autor. Ni limita la funcionalidad del lenguaje a la función designativa, enraizada, según hemos visto en el carácter opositivo, ni identifica meramente «función» con la finalidad del lenguaje en cada acto concreto, con lo que dejaría abierto un elenco ilimitado e irrelevante de funciones.

Una vez más el interés por el fenómeno literario sirve de punto de partida para un salto cualitativo teórico:

La poesía, que no es otra cosa que un enunciado que se orienta a la expresión, está dirigida, por decirlo así, por leyes inmanentes. La función comunicativa, propia a la vez del lenguaje cotidiano y del lenguaje emocional, está reducida aquí al mínimo. La poesía es indiferente en relación con el objeto del enunciado, lo mismo que la prosa práctica, o más exactamente, objetiva es indiferente, pero en el sentido inverso, en relación con, digamos, el ritmo (1921: 14).

La observación de mensajes centrados en sí mismos, propios de la «función poética» hace pensar a Jakòbson, como se sabe, en la existencia de «funciones» ligadas a los diversos elementos que intervienen en el proceso de la comunicación. No puede identificarse sin más comunicación y designación. Aunque quepa decir que la designación sea la principal función comunicativa, resulta que hay mensajes centrados en sí mismos para los que la ambigüedad es de carácter intrínseco, inalienable. En ellos, no sólo el mensaje en sí, sino incluso el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos. Además del autor y el lector, se da el 'yo' del protagonista lírico o del narrador ficticio y el 'tú' del supuesto destinatario de los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas. O sea, en aquellos mensajes en que la función poética tiene la primacía, la función referencial no queda eliminada, pero se hace ambigua. «Al mensaje con doble sentido corresponde un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia.» (1958: 383).

Generalizando a partir de esta apreciación, se puede afirmar con Jakobson que las funciones referencial, expresiva, conativa, fática, metalingüística y poética se fundamentan en subcódigos, a veces rudimentarios y poco relevantes, pero realmente evidentes, si se mira el fenómeno lingüístico desde la perspectiva comunicacional. No se trata del esquema de una función referencial que podría ser matizada por diversos usos, sino de admitir la concurrencia de diversas funciones de las que una puede convertirse en la dominante.

También este concepto está sacado de la observación del mensaje estético: «la dominante puede definirse como el elemento focal de una obra de arte: gobierna, determina y transforma a los otros elementos. Es ella quien garantiza la cohesión de su estructura» (1935: 145), pero no es la función única. Es muy temprana la afirmación de que ni la obra poética se deja definir enteramente por su función estética, ni la función estética se limita a la obra poética (cfr. 1935: 147). Así, «la poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva, la poesía de segunda persona está embebida de función conativa y es o bien suplicante o bien exhortativa, según que la primera persona se subordine a la segunda o la segunda a la primera» (1958: 359).

De todos modos, «la obra poética debe definirse en realidad como un mensaje verbal en que la función estética es la dominante» (1935: 147).

Para ser consecuente con todo lo anterior, se ha de entender por «función» la relación que el enunciado puede contraer con cada uno de los elementos del proceso de comunicación de tal manera que el mensaje se da como tal en su especificidad (formal y, o, semántica) porque existen dichos elementos y se puede caracterizar por la mayor o menor dominancia de las huellas que le deja impresa alguno o algunos de ellos: el mensaje está bajo la dominancia del referente, emisor, receptor, canal, código o mensaje mismo.

Frente a la consideración más general del código de la lengua que, mediante el mecanismo opositivo, permite la designación, hay reglas de constricción o de ampliación que se aplican en cada caso como huella de cada función.

Como se ha repetido infinidad de veces, la regla básica de la función poética consiste en la «proyección del eje de la selec-

ción sobre el eje de la combinación», o sea, en promover la equivalencia a rasgo constitutivo de la secuencia (1958: 360). Así, la dominante de recurrencias y paralelismos ha sido perseguida por Jakobson en los textos artísticos de los más diversos lugares y épocas en los que ha procurado poner de relieve no sólo los tropos y figuras descritos en la Retórica tradicional sino espléndidos tropos y figuras gramaticales que habían pasado generalmente inadvertidos en la historia de la crítica literaria (cfr. 1958: 390).

La Poética jakobsoniana se constituye, pues, en una «gramática de la poesía» [3], o sea, una teoría lingüística especializada en un subcódigo cuya relevancia resulta de la apertura del lingüista a otros sistemas semióticos. A la vez, esta Poética descubre que el (sub)código lingüístico que codifica la literatura se convierte simultáneamente, en cuanto funda el poema, en *otro* código semiótico:

El artificio de la poesía, quizá deberíamos decir todo artificio, se reduce al principio del paralelismo. La estructura de la poesía es la de un continuo paralelismo [...]. El paralelismo como rasgo característico del artificio es, pues, reenvío de un hecho semiótico a un hecho equivalente en el interior de un mismo contexto: comprendido el caso en que la forma de reenvío no es sino un sobreentendido elíptico. Esta pertenencia infalible de dos paralelas al mismo contexto nos permite completar el sistema de tiempos del cual Peirce provee su tríada semiótica: «An icon has such being as belong to past experience [...]. An index has the being of present experience. The being of a symbol [...] is *esse in futuro*» (IV: 447; II: 148). El artificio conserva la interconexión *intemporal* de las dos paralelas en el interior de un contexto común (1974: 55-57).

En verdad, nuestro autor es semiólogo mucho antes de que apareciese por primera vez la palabra «semiótica» en su trabajo de la I reunión de la A.I.S.S. de 1974. Pero en este Congreso lo confirma:

Quienes consideran el sistema de signos de la lengua como único conjunto digno de ser objeto de la ciencia de los signos cometen una petición de principio. El egocentrismo de los lingüistas que pretenden excluir de la esfera semiótica los signos organizados de manera diferente que los de la lengua, reduce en efecto la semiótica a un simple sinónimo de la lingüística (1974: 53).

[3] También es significativo que el tomo III de sus *Selected Writings* (1981), dedicado a Poética, lleve por título *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*.

Así, la apertura interdisciplinaria propia de la investigación semiótica ha encontrado una confirmación empírica de la tesis jakobsoniana acerca de los dos ejes del lenguaje en la observación de las enfermedades afásicas: al parecer, los enfermos con este padecimiento se dividen en dos grandes grupos: los que tienen dificultad para la selección y los que la tienen para la combinación. Además, había observado que el acento puesto sobre uno de los dos ejes configura uno u otro de los dos grandes estilos artísticos: el metafórico o el metonímico. Y eso no sólo para la literatura (al fin y al cabo «fabricada» con el lenguaje natural) sino para otras artes como la fotografía o la pintura (1956: 71-102).

Basándose en lo anterior, Jakobson postula que la crítica literaria, actividad metalingüística y, por consiguiente, centrada en el eje de selección, ha visto penetrantemente los fenómenos de este eje —los de orden metafórico—, pero ha sido ciega para los del eje de la combinación —los fenómenos metonímicos— por lo que la supuesta literatura realista, estrechamente vinculada con el principio metonímico, se resistía a la interpretación. Por fin una teoría lingüística podría llegar a ser una Poética apta para intentar la explicación de todos los productos de su dominio.

Dos palabras todavía sobre la dicotomía, diacronía, sincronía que hemos dejado de lado tras su alusión inicial. La tesis 3, del Círculo de Praga señaló la complejidad de esta relación en lo concerniente a los hechos poéticos. Un hecho artístico del pasado puede integrarse en otro medio, pero justamente por pertenecer a otro sistema su función cambia y, por consiguiente, su valor es otro. La historia de la literatura no debe interpretar un rasgo en el pasado según su significación presente, ni uno del presente según el valor que tiene establecido en otro momento del pasado. (Cfr. Círculo, 1929: 37-44).

Los estudios formalistas postularon, en consecuencia, que la evolución en el arte se da mediante la simultaneidad entre el mantenimiento de la tradición y la ruptura con la tradición. La descripción sincrónica, en consecuencia, no puede limitarse a los productos de una fase dada, sino que debe atender también a las obras pretéritas revitalizadas.

No se debe confundir, pues, sincronía y estática: en cada fase hay formas más conservadores y formas más innovadoras que reclaman respectivamente la atención sobre los factores permanentes a la vez que el enfoque histórico de los factores de cambio. No

es posible formular una historia del lenguaje literario que no se asiente sobre una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.

Los fenómenos de aparición de formas nuevas, sustitución, titubeos, permanencias de formas alternativas, influencias recíprocas y, en suma, de difusión especial y temporal de los modelos literarios se presentan así en estrecha correspondencia con lo que sucede en los modelos lingüísticos y, por eso, se califica de error toda separación entre sincronía y diacronía:

> Una es la dicotomía entre sincronía y diacronía, otra la dicotomía entre estática y dinámica. Sincrónico no es igual a estático. Si, en el cine, os pregunto qué veis en un momento dado en la pantalla, no veis nada estático —veréis caballos que corren, gente que anda y otros movimientos—. ¿Dónde se ve lo estático? En los carteles.
>
> En los carteles hay estatismo pero no necesariamente sincronía. Suponed que el mismo cartel permanece durante un año: ahí hay estatismo. Es perfectamente legítimo preguntarse qué hay de estático en la diacronía lingüística (...) de definir qué es lo estático, lo inmutable en el eslavo desde la Alta Edad Media o desde el indoeuropeo común hasta nuestros días. Es un problema de estatismo y, a la vez, un problema diacrónico (1952: 25).

No nos vamos a detener más en el carácter metafórico y, por eso, ambiguo y polisémico que a lo largo de la obra de Jakobson tomaron términos como «código» [4] o «función» [5]. En la polémica de estos años, las posiciones contra Jakobson han sido a veces contradictorias entre sí [6]. Insistimos en nuestra antigua afirmación de que resulta ilógico partir de una interpretación que invalide toda la teoría. Por el contrario, es preciso redefinir los términos en el

---

[4] Véase cualquiera de las precisiones de U. Eco al respecto (Eco, 1976: 19-20). Cfr. Jakobson (1961: 83-84).

[5] Véase, por ejemplo, la distinta significación que encierra el término en M. A. K. Halliday (1976) y en nuestro autor.

[6] Según Coseriu, «el lenguaje poético resulta ser no un uso lingüístico entre otros, sino lenguaje simplemente (sin adjetivos): realización de todas las posibilidades del lenguaje como tal» (Coseriu, 1968: 203). L. S. Prieto resume paradigmáticamente las objeciones de la escuela europea ajena al Círculo de Praga: «Las múltiples funciones lingüísticas que R. Jakobson distingue en 'Lingüística y poética', o bien se reducen a la comunicación [...], o bien no son funciones propias de la estructura semiótica constituida por la lengua, sino más bien, funciones que unos objetos que intervienen en la lengua, a saber, los sonidos, asumen por el hecho de que intervienen también en otras estructuras semióticas» (Prieto, 1975: 10-11). La historia de estas objeciones puede verse en Mounin (1978).

sentido que resulte coherente con la propuesta teórica global (cfr. Garrido Gallardo, 1978: 52).

Sin embargo, en cuanto a la «función poética», lo de menos es que el mensaje deba o no ser considerado como un elemento más del proceso de comunicación [7] o que, en su mecanismo, no se distinga con nitidez las motivaciones horizontal y vertical (*vid.* Genette, 1976: 302-312). La objeción mayor radica en su falta de exhaustividad y de distintividad (Lázaro Carreter, 1975). Ni sólo ni todos los mensajes poéticos son mensajes bajo el imperio de la simetría y su corolario el paralelismo [8]. Estas propiedades textuales no pasan de ser síntomas.

En efecto, está más que demostrado que el relato «literario», «poético», «de ficción» puede no diferenciarse estructuralmente del relato *tout court*. La definición de literatura sigue sin poder prescindir de la referencia de valor [9].

En todo caso, además del paso de gigante que Jakobson y la lingüística praguense supusieron en su día en la teoría del lenguaje en general y la lengua poética en particular (Todorov, 1977: 339-352), la productiva relación que se establece entre los rasgos inmanentes del mensaje y su inserción en el proceso comunicativo y, en general, la acertada consideración semiótica del problema ha tenido el mérito de poner de relieve lo ineludible que resulta atender también, además de a la sintaxis y a la semántica, a la dimensión pragmática [10]. Es más, parece claro que esta dimensión

[7] Según el grupo μ, «el mensaje no puede ser considerado desde el punto de vista ontológico y funcional como factor equipolente en relación con factores como emisor, receptor, código, etc., puesto que es producto o resultado de la interacción entre esos factores» (Grupo μ, 1970: 23-24).

[8] «La existencia del paralelismo no es diagnóstico de valor literario ni caracterstica de la poesía, sino que, de hecho, es una cualidad esencial de todo lenguaje» (Werth, 1975: 72). Véase también «Los análisis poéticos de Jakobson» (Culler, 1975: 86-112).

[9] Esa sigue siendo otra cuestión abierta central. Si se quiere calificar de un modo estético metafísico el texto artístico, habrá que decir que el valor hunde sus raíces en la sustancia del contenido (Garrido Gallardo, 1975: 14). Dice M. Shapiro: «La poesía nos ofrece anchas posibilidades de comprensión de la relación entre la estructura y el componente axiológico que la informa y no deberíamos descuidarlas. Para tratar de una manera correcta, productiva y definitiva sobre la lengua poética, será preciso una teoría nueva y diferente de la poesía, una teoría en la que el valor semiótico debe adquirir una posición central» (1976: 438).

[10] Este aspecto está recibiendo creciente atención en la última década. *Vid.*, por ejemplo, T. Van Dijk, ed. (1976). Los diversos «márgenes» pragmáticos van siendo objeto de estudios concretos. Así, el lector (Riffaterre,

no debe ser abordada (por hablar así) a continuación de la sintaxis y la semántica, sino, por el contrario, antes, como presupuesto del sentido que se le ha de otorgar al contenido semántico del mensaje [11]. No parece descabellado que, desde aquí, se pase a una indagación del uso literario [12] de la lengua en la que las marcas textuales se tomen sólo como una de las condiciones del hecho comunicacional.

Creemos que esta situación de nuestros estudios posibilita la confluencia con la otra semiótica invocada con frecuencia en nuestro congreso, la de la Escuela de París (Coquet y otros, 1982), ocupada en un diferente grado de abstracción. La preponderancia que lo contextual (cfr. Parret, ed., 1980) toma ahora en la indagación «de superficie» conectada con la línea jakobsoniana parece reclamar cada vez más respuestas sobre las primeras condiciones de discursivización. Este es, me parece, el punto del que ha partido el Congreso. Muchas presencias y ausencias (a la «deconstrucción», por ejemplo, apenas se la menciona ni para polemizar) [13] podrán ser explicadas a partir de aquí.

1979), o el autor (puede verse el trabajo de Lázaro Carreter en este volumen).

[11] El texto significa de acuerdo con el «régimen literario» que se le otorga (Marghescou, 1974: 59).

[12] A este respecto se recordará que la propuesta de Pratt (1977) sigue la línea de la escuela de los «actos del habla» de Austin (1955) y Searle (1969).

[13] *Vid.* por este punto de vista J. Culler (1982).