

# *Fundamentos lingüístico-comunicativos del texto literario II \**

LUIS A. ACOSTA  
Universidad Complutense

A partir de la noción de texto que se ha establecido, parece no haber, en teoría, dificultad alguna para encontrar realizadas en un texto literario todas las notas características incluidas en ella. En esta categoría pueden identificarse tanto las peculiaridades gramaticales transfrástico-textuales, como las de naturaleza comunicativa y pragmática. Por otra parte, tampoco se hace necesario profundizar en ulteriores reflexiones teóricas para poder afirmar que un texto de este tipo es algo que a partir de la observación empírica más elemental, difiere de otras posibilidades de organización textual. Se trata, por tanto, a continuación, de dilucidar la cuestión sobre cuáles son los fundamentos de organización comunicativa y pragmática de un texto literario.

Podría pensarse que, abordado el problema sobre la tipología textual, nos encontraríamos en un punto de partida adecuado para resolver la cuestión general. Es cierto que se trata de algo que ha ocupado no pocas páginas a lo largo de la corta historia de la lingüística del texto. Sin embargo, parece justificado dejarla aquí de lado y partir del hecho, a todas luces evidente, de que los textos literarios existen como tales y que existen independientemente de que podamos llegar o no a dilucidar su naturaleza en contraste con otros tipos posibles de texto. Es evidente también que, como presumimos, hay textos, que marcan notables diferencias con respecto a los textos literarios; sin que sea menos cierto, que algunas peculiaridades de los textos literarios pueden encontrarse en otro tipo de textos y viceversa. Consciente de que aquí no puede entrarse en este cúmulo de cuestiones, parece permitido insistir en

---

\* La primera parte de este estudio fue publicada en el volumen 2 de *Filología Alemana*.

aceptar, de entrada, la existencia de esos textos, y aceptar, de entrada también, que los textos literarios son de tal naturaleza, que ofrecen diferencias claras con respecto a todos los demás. Adelantando una respuesta a la cuestión fundamental, puede afirmarse que estos textos se caracterizan, frente a otros tipos, básicamente, por el hecho de que son de contenidos *ficticios*, y que todos los demás con los que pueden ser contrastados, aunque puedan tener, hasta un determinado grado, el carácter de ficticios, son textos no *ficticios*.

Dado que de forma generalizada se acepta que, mediante la utilización de la lengua, se desarrolla un proceso de comunicación, y que, como hemos visto, la lengua literaria reúne las características básicas esenciales propias de la lengua, no parece desacertado denominar a la comunicación que se produce a través de la lengua literaria como *comunicación poética*. Naturalmente este tipo de comunicación se articula de una manera especial. En ella se observa, como punto de partida, el cumplimiento del modelo básico de comunicación lingüística, sobre algunos de cuyos componentes es conveniente realizar las observaciones siguientes:

La relación comunicativa que se produce entre hablante y oyente en la *comunicación lingüística*, va más allá de una relación de estímulo-respuesta, de manera que los papeles respectivos que asumen los componentes de la misma se hacen intercambiables, esto es, son *reversibles* —lo que no ocurre en la comunicación literaria—. La información resulta ideal si los dos poseen y dominan el mismo *código lingüístico*. Lo que normalmente no suele darse de una manera generalizada, puesto que, aun tratándose del mismo código, la información que se incluye en la señal, tiene que ser deducida por el oyente, dado que lo que de hecho se transmite no es la información sino la señal. La solución suele encontrarse en la asignación del sentido más frecuente o sentido convencional. Ello no quiere decir que la información deducida responda siempre a la que ha pretendido enviar el emisor —así también, aunque a un grado de mayor complejidad, en la comunicación literaria—.

Por tanto, a pesar de la convencionalidad del contenido del signo, podría hablarse de la existencia de *dos códigos* distintos, el primero de los cuales correspondería al del hablante o *código a*, y el segundo al del oyente o *código b*; lo que no significa otra cosa que, aun tratándose de un mismo código, la identidad del primero con respecto del segundo es solamente parcial. Se trata de una observación que tiene que ver con los conceptos tradicionales de la *denotación* —información básica— y de la *connotación* —información ocasional—; referido al caso que nos ocupa permite afirmar que, si la información activada mediante la cadena de sonidos depende, en gran medida, de las informaciones individuales del oyente, nos encontramos con que serían tres los condicionamientos de la recepción de la información por parte de éste: la denotación como condición del *código b* o código del oyente, la connotación condicionada también por el *código b*, y las asociaciones individuales condi-

cionadas por informaciones ya existentes. La identificación y diferencia con respecto al *código a*, o código del hablante, se hacen de esta manera más claras —también el grado de complejidad es mucho mayor en los respectivos códigos literarios—.

Todo ello da pie para abordar la cuestión de una manera directa: Al igual que en la comunicación lingüística en la comunicación literaria entran en juego todos los factores que componen cualquier modelo de comunicación: un emisor o autor, un destinatario o lector, una información sobre algo, un código por el que se rige la organización de la información, una relación comunicativa entre los usuarios del código y un resultado de esta actividad que es el texto. De entre todos estos factores, quizás el que mayor importancia comporta, sobre el que gira prácticamente la actividad total es el factor información. Lo que no es otra cosa que afirmar que el problema básico, el problema de partida que se plantea en la comunicación literaria es una cuestión de naturaleza semántica. Una cuestión, por otra parte, que se patentiza en el proceso correspondiente de decodificación literaria. Esto no quiere decir que la otra parte del proceso total de comunicación no sea importante; con ser fundamental la codificación literaria es solamente una parte primera del proceso, que encuentra su culminación en la decodificación literaria o parte final del mismo.

Con ello, de otro lado, se entra de lleno también en una de las cuestiones fundamentales planteadas por la crítica literaria a lo largo de muchos años, en que el texto literario ha sido entendido durante la larga historia de la tradición hermenéutica como una realidad acabada y cerrada <sup>1</sup>. Entendido desde la teoría de la comunicación lingüística, esto quiere decir que el autor de un texto literario, mediante el proceso de codificación por el que asigna el contenido, fija un significado que el destinatario-lector tiene que descifrar como único posible. La razón radica en que el significado es entendido como algo inherente al texto y por tanto no puede ser otro que el asignado por el autor correspondiente. De lo contrario el proceso de decodificación sería un proceso fallido. Resulta fácil observar cómo detrás de todo ello se encierra una concepción del signo tradicional y escolástica, fundamentada en el principio del «aliquid stat pro aliqua re», que, a pesar de múltiples matizaciones, se ha mantenido casi inalterado hasta hace poco tiempo. La consecuencia es que la forma como se relacionan el referente y el signo textual determina el contenido y la verdad del texto <sup>2</sup>. Aun admitiendo posiciones más avanzadas,

---

<sup>1</sup> Vid. R. JAKOBSON; también U. ECO, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, 167; W. KALLMEYER *et al.*, *Einführung in die Textlinguistik*, vol I, Bielefeld-Köln 1972; D. BREUER *et al.*, *Literaturwissenschaft. Eine Einführung für Germanisten*, Frankfurt am Main 1973; H. F. PLETT, *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, pág. 45. F. LÁZARO; «La literatura como fenómeno comunicativo», J. A. MAYORAL (edit.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco-Libros, 151-170.

<sup>2</sup> Vid. H. F. PLETT, *Textwissenschaft und Textanalyse*, 43.

incluso algunas propias de la lingüística del texto, el texto literario sería un signo lingüístico amplio, un macrosigno que se configura como una realidad conformada por tres elementos: un componente material o significante, un contenido vinculado al significante o significado, y una realidad con posibilidades múltiples de contenido o referente. Esta concepción del signo relaciona pues el símbolo, la referencia o pensamiento y el referente, en que el significado o idea etc., es decir, la realidad mental pone en relación el significante hecho símbolo con la realidad referida o referente.

Sin con ello pretender entrar de lleno en una crítica al respecto desde perspectivas literarias, conviene decir que esta concepción metafísica y sustancialista del texto literario no se sostiene desde planteamientos comunicativos. Pues como se acaba de ver, en la propia *comunicación lingüística*, el *código* de que disponen hablante y oyente, a pesar de que se identifican en una gran parte como consecuencia de la *convencionalidad*, sin embargo en otra parte pueden ser y de hecho son distintos. Estas diferencias se plasman en lo que se ha denominado *código a* y *código b*.

Ahora bien, para el objetivo planteado aquí lo más importante de todo es determinar una nueva dimensión que surge en la relación que une a todos estos elementos. Se trata fundamentalmente, aunque no sólo, de ver la relación que se da entre el referente y la representación textual literaria del mismo.

Los estructuralistas literarios checos, de manera especial Mukařoský<sup>3</sup>, dentro de la tradición a la que se suma también Jakobson, entienden que el texto literario se caracteriza por tener la naturaleza de *signo*, por estar constituido de *forma estructural* y por tener un *valor* que puede ser determinado y sopesado. El texto literario consiste en una *transcreación* de material de la realidad. Una realidad que incluye, así mismo, el *ser psíquico del autor* y las *expectativas* de los posibles *lectores*. Por tanto, en el texto literario, aparte de darse, como en todos los actos de comunicación, una situación comunicativa entre el autor y el lector, *intervienen también otros factores que determinan esa comunicación*. Sea como fuere, la realidad referencial del texto es una realidad recreada y, por tanto, transformada, para la que se han tenido en cuenta las expectativas del lector.

Toda obra artística, también el texto literario, además de tener el carácter de *señal* es un *objeto estético* que tiene su existencia dentro de una colectividad. La *materialidad* del texto, no es más que un símbolo externo, simultáneamente a la cual existe el *objeto inmaterial*. En concreto, el texto literario es un *macrosigno autónomo* constituido por tres elementos: un símbolo perceptible denominado *artefacto*, un *objeto estético* que tiene sus raíces en la

<sup>3</sup> Vid. J. MUKAŘOVSKÝ, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1970. Trad. alem. de *Studie z Esiětiky*. También, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt am Main 1967 y *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. Mit einem Nachwort: Die Strukturalistische Ästhetik und Poetik* Jan Mukařoskýs, München 1974.

conciencia colectiva y una relación con la realidad designada que tiene que ver con un *contexto* amplio de relaciones sociales, en el que se incluyen realidades como la religión, la filosofía, la política, la economía etc. El signo artístico-literario es la base de la *función semiológica autónoma* a que se hace referencia. Y dado que esta función es *comunicativa*, tiene que ver con el significado, de manera que el contenido se convierte en el portador de esa función.

Dentro de la tradición estructuralista más genuina Mukařovský entiende que ninguno de los elementos de que está compuesto el texto literario puede ser entendido de un manera aislada, dado que el texto se constituye como una *totalidad* tanto a nivel estructural interno como a nivel de la realidad a que hace referencia. Una totalidad que se constituye como *estructura estética* en la que, como ya se ha tenido ocasión de ver, los elementos lingüísticos incorporados se *desautomatizan* y de esta manera pierden la relación que hasta ese momento tenían con el sistema al que pertenecen y que le proporcionan un contenido normal, pasando a tomar el significado nuevo que determina la *estructura estética amplia*.

Con todo, este esquema teórico sufre una invalidación que se explica a partir de lo que se acaba de decir: como realidad estructural el texto literario ya no solamente hace *referencia a sí mismo*, sino que se refiere, de igual manera, a la *realidad extratextual*, con la peculiaridad añadida de que es este segundo aspecto el que predomina <sup>4</sup>. Por otra parte el *signo literario*, a fin de poder cumplir satisfactoriamente su función comunicativa, ha de llegar al *lector*, tarea que se vería entorpecida por la activación que realiza el texto de su *función autónoma estética*.

La solución a este juego complejo en el que intervienen distintas fuerzas, se encuentra en una *compensación* que viene dada por la *relación* que se produce entre la obra y las experiencias vitales tanto del sujeto creador como del sujeto receptor <sup>5</sup>

Aquí es donde el *lector-decodificador* comienza su actividad como factor sobre el que el texto ejerce una efectividad, que se manifiesta a partir del momento en que desde los estímulos que recibe de aquél convierte el *texto-artefacto* en *texto-objeto estético*. Cuando el lector decodifica un texto lleva a cabo, entre otras actividades, una especie de contraste del texto con la *tradicción supraindividual* que constituye la *evolución literaria*. Esta tradición está regida por un *sistema de normas*, con cuyo cumplimiento o superación que, según los casos, han sido observados por el lector, se produce la *comunicación estética*. El lector asigna al artefacto *contenidos específicos* que, aun estando en consonancia con la *norma literaria*, tienen a su vez una especificidad propia. El resultado es una *complementación* estética que, por ser indi-

---

<sup>4</sup> Vid. *Kapitel aus der Poetik*, 146.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 54.

vidual, puede diferir de la complementación que realizan otros lectores, es decir, el resultado puede ser una *decodificación diferente*. De este modo se confirma, aparte de que el código del autor no se identifica plenamente con el del lector, que el *significado literario* no es una cualidad inherente a la obra, sino que se trata de algo que se produce en el proceso de *recepción-codificación* del texto.

Es cierto que el *artefacto* es algo constante y no está, en consecuencia, sometido a transformación. Es por otra parte además el portador de objetos estéticos que tienen la cualidad de poder ser cambiados en los distintos actos de decodificación. Sin embargo, el *valor estético* está en otra parte; la *complementación estética* que se ha producido con la asignación de contenidos y significados no está en el significante. Está —según Mukařovský— en la *tensión* surgida de la relación entre los dos elementos: artefacto y objeto estético. Se trata de una tensión que va más allá de la estructura del artefacto y que surge de la *actualización o no actualización de componentes de la totalidad estructural*. La razón de que mientras unos son actualizados con otros no ocurra lo mismo ha de buscarse en la realidad del *mundo histórico* en que se produce la decodificación. Por ello, la solución a la cuestión literaria del *valor estético* de un texto y, permitase decir, a la lingüística de la *decodificación literaria comunicativa*, está en el proceso de transformación y evolución del sentido del mismo. El riesgo de subjetividad que ello lleva consigo se supera —de acuerdo con Mukařovský— por el procedimiento que consiste en acudir partiendo del *artefacto* a la objetividad que proporciona el criterio de la *conciencia colectiva* de los lectores, en los que se encuentra, en definitiva, el *objeto estético*. Lo que no es otra cosa que acudir a la convención.

Sin embargo, de esta manera, es decir, apelando a la conciencia colectiva, no se consigue un concepto de texto en el que se expliquen las peculiaridades específicas de la comunicación literaria en el sentido de una decodificación lingüística desde la base estructural que ésta constituye.

La crítica literaria ha intentado nuevas soluciones y de una manera muy especial la teoría de la recepción. Las diferentes aportaciones tienen que ver tanto con la concepción del texto como con la descripción del acto de comunicación estético-literario que se produce a través del mismo.

En la fijación de un concepto de texto <sup>6</sup> se parte del principio de que el contenido —el sentido— no es una cualidad inherente, sino que se trata de algo que tiene que ser descubierto por el lector. En consecuencia se entiende que ese contenido ha de ser buscado en el proceso que constituye el acto de lectura. Ahora bien, resulta de importancia observar que tanto el texto como el lector se mueven, sin para ello alterar la relación de cooperación, dentro de sus respectivos espacios. Es este último supuesto, esto es, el reconoci-

<sup>6</sup> Vid. W. ISER, «Die Appellstruktur der Texte», R. WARNING (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, Fink, München 1975, 228-231.

miento de una acción doble en la fijación del sentido de una obra a través del proceso de lectura, lo que constituye la base de la noción de texto.

Los conceptos de *indeterminación* y de *espacios* (lugares) *vacíos* son decisivos. Por el primero se entiende la cualidad que consiste en no cubrir con los medios lingüísticos utilizados toda la experiencia que el lector tiene de esos medios; por el segundo los espacios de indeterminación que surgen en el momento de fijar el sentido de los *aspectos esquematizados*<sup>7</sup>. El texto literario se caracteriza por el tipo de relación que mantiene con el objeto designado; una relación que no supone una correspondencia, como puede ocurrir con otro tipo de textos. La referencia a la realidad exterior de todos los días del texto literario no es, aunque real, completa, dado que, mientras que las situaciones del mundo exterior son reales, las del texto literario son *ficticias*. Aun así, la realidad definitiva del texto sólo cobra entidad en el momento en que empieza a participar el lector, *normalizando*, por así decirlo, la indeterminación surgida del enfrentamiento de fuerzas provenientes de polos distintos.

La actividad de decodificación que realiza el lector consiste justamente en llenar lo que está vacío, en determinar lo indeterminado. Ello manifiesta otra de las peculiaridades del texto literario, consistente en que, frente a otro tipo de textos, ha de ser dotado por el lector de una *verdad* y de un *sentido* que no tiene. Por otra parte, tampoco dispone de una *situación específica*, siendo igualmente el lector el que ha de proporcionársela, dado que los «textos ficticios no se identifican con situaciones reales, no disponen de una correspondencia real»<sup>8</sup>. El lector configura una situación mediante la asignación de *sentido estético* a partir del establecimiento de una relación de la realidad del texto con la vida extratextual de la experiencia personal. La *indeterminación* peculiar del texto hace que el lector «genere en el acto de lectura» contenidos y significados que no están incluidos previamente en él<sup>9</sup>.

Se trata, en definitiva, de una actividad de comunicación, de un proceso de *constitución y decodificación macrotextual* que se realiza a través del proceso de lectura del texto, que, según Iser, se desarrolla mediante un acto de *reducción fenomenológica* y una *creación de consistencia* mediante la *implicación del lector*.

En el acto de *reducción fenomenológica* se desarrolla una dialéctica de *protención* y *retención*, consistente en el hecho de que mediante la lectura de las frases de que está estructurado el texto se va constituyendo poco a poco en la mente del lector una realidad que, por ser aún inexistente en su totalidad, se estructura paulatinamente en *protención* hacia el futuro; un movimiento que se completa en dirección hacia atrás, es decir, en *retención*, mediante el mantenimiento de una relación sostenida con elementos

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, 232 y 235.

<sup>8</sup> *Ibid.* 249.

<sup>9</sup> *Ibid.* 299.

—*correlatos*, según la terminología de Ingarden— que ya han aparecido. En el proceso de lectura, el receptor de la obra tiene que elegir de entre las virtualidades que se le ofrecen, hasta el punto de que cada lectura se convierte en una actualización diferente a las anteriores. Lo que se debe tanto a las disposiciones del lector como a los condicionamientos que predeterminan el texto<sup>10</sup>, aspecto fundamental que delata la falta de superación del sustancialismo literario.

Por otra parte, en el proceso de lectura, los *correlatos intencionales* hacen que se conforme un mundo dotado de peculiaridades tales que puede abrirse camino como una posibilidad entre otras. Dicho con otros términos, este mundo se va haciendo *consistente*. Ante el hecho de que el texto antes de la intervención del lector no es más que una serie indeterminada de frases y grupos de frases sin relación aparente entre sí, se hace necesario que de todo este complejo material surja una conformación de dimensiones que abarque la totalidad del texto objeto de lectura. Para ello el lector *reduce* y *selecciona* de entre los medios que tiene a su disposición, a partir de los propios puntos de vista y expectativas propias, que se proyectan en signos polisignificantes contenidos en el texto. «... en el acto de lectura reaccionamos a algo que hemos producido nosotros mismos; y es precisamente el modo de reaccionar lo que hace patente por qué tenemos la posibilidad de tener la experiencia del texto igual que si se tratase de un acontecimiento real»<sup>11</sup>.

Ahora bien, dentro de toda esta actividad, el texto en el desarrollo de la situación comunicativa desempeña también un papel decisivo desde el momento en que ejerce una influencia en la tarea de asignación de sentido que el lector lleva a cabo. El texto actúa a partir de dos niveles distintos: de un lado, desde el denominado *repertorio de textos*, y de otro, desde las *estrategias* que el propio texto organiza. Mientras que por el primero se entienden las múltiples insinuaciones que tienen su origen en la tradición literaria, y las normas de naturaleza social lo mismo a nivel histórico que a nivel de horizonte actual<sup>12</sup>, las estrategias se basan en la *actitud* que toma el texto para presentar sus propios contenidos y relacionarlos entre sí con el objetivo de constituir la totalidad textual. El primero proporciona señales sobre el *contexto histórico* de aparición del texto; las segundas hacen ver al lector situaciones divergentes, acciones y contenidos discrepantes, que ya no puede eludir, una vez que ha ido tomando conciencia y haciéndose, hasta cierto punto, también cargo de ellas. Esto significa que el lector se encuentra implicado en la medida en que, a partir de la situación actual, se produce una relación entre lo que en el lector es realidad pasada con lo que en el texto se constituye

<sup>10</sup> W. ISER, «Der Leservorgang», R. WARNING (ed.), *Rezeptionsästhetik*, 256-276.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 267 (traducción del autor de este trabajo).

<sup>12</sup> *Ibid.*, 268.



como realidad presente, dando como resultado una «... reestructuración de lo que ya tenemos»<sup>13</sup>, y no algo que se añade a lo que ya poseemos.

El resultado final de todo este complicado proceso, es un acto de *comunicación literaria* a través de la experiencia estética. Así mismo, durante las complejas operaciones realizadas a lo largo del proceso de lectura, se consigue la *asimilación* de algo ajeno dentro de la propia experiencia como lector; lo que ha tenido lugar como consecuencia de una fisura o *desdoblamiento* en su conciencia —un factor, por tanto, psicológico—, que se produce en el momento en que surge un punto de convergencia con los contenidos comunicados por el *autor* mediante los medios de expresión del *texto*.

La teoría de la recepción, además, da un paso muy importante en la consideración de la comunicación literaria al intentar fijar el *texto literario* como un *acto de habla* específico, como un *acto de habla literario*. El texto se entiende desde esta perspectiva como una construcción dotada de una *dimensión pragmática*, hasta el punto de que sólo puede entenderse su naturaleza si se tiene en cuenta esta dimensión. La consideración de los factores que constituyen la *ficción* y la *realidad*, y, sobre todo, la consideración de la relación que se da entre ambos proporcionan sentido a esa dimensión. La realidad de la ficción se justifica desde la función que desarrolla de presentar la realidad en el sentido de que, estructurada como realidad textual literaria, dice algo de ella; está en disposición de comunicar algo a alguien sobre la misma. La relación que se establece es, por tanto, una relación de comunicación<sup>14</sup>, lo que permite llegar a la conclusión de que la ficción no es de hecho realidad, sino una pararealidad mediante la cual se puede estructurar la realidad que la fundamenta haciéndola comunicable. Para tal fin, el texto se sirve de unos medios específicos. Aquí es, precisamente, donde entra en juego el elemento *pragmático* a que se acaba de hacer referencia.

Como filósofo de la lengua Austin entiende el discurso literario como un acto —o unos actos o serie de actos— de habla, que es de naturaleza similar a la propia del enunciado performativo, entendido como un enunciado que, frente al constatativo que se caracteriza por verificar algo, se constituye como un enunciado que *hace* algo, es decir, como un enunciado que produce una acción<sup>15</sup>. Esta diferencia se aprecia de una manera más clara desde la consideración de los denominados *actos parciales* y observando que lo característico del *acto literario* es que está más próximo al *acto parcial ilocutivo* por el hecho de que el comunicado que encierra produce un efecto; por el hecho de que, mediante lo que se expresa, mediante la configuración del enunciado, tiene un efecto aquéllo que obra en el ámbito de la conceptualización, es de-

<sup>13</sup> *Ibid.*, 270-271 (traducción del autor de este trabajo).

<sup>14</sup> *Vid.* W. ISEK, «Die Wirklichkeit der Fiktion. Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells», R. WARNING (ed.), *Rezeptionsästhetik*, 278.

<sup>15</sup> *Vid.* J. L. AUSTIN, *How to do things with words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1962, 13.

cir, aquéllo que se piensa. Austin, no obstante, añade un elemento nuevo que de hecho supone una restricción, consistente en caracterizar al discurso literario como un enunciado que además de *vacío* se constituye también como *parasitario*<sup>16</sup>. Es vacío porque, aun disponiendo de los elementos básicos que le permitirían generar un acto de habla, sin embargo no resulta capaz de producir este acto de habla. Y es parasitario porque, aun estando dotado de los requisitos necesarios para ser considerado enunciado performativo, hace un uso inadecuado de los mismos. En el procedimiento discurre de manera similar a como lo hacen los actos ilocutivos, bien que con lo enunciado no se consigue realizar lo conceptualizado.

Por otra parte el discurso literario, opinan Austin y Searle, no dispone tampoco de un *contexto*, lo que es condición necesaria para que se dé el acto ilocutivo. Esto llama de manera especial la atención si se piensa que es precisamente la existencia de una situación común entre el hablante y el oyente, lo que hace que pueda producirse un acto de habla. Sin embargo, aunque es cierto que, en principio, el discurso literario carece de una situación dada de antemano, es, con todo, la falta de contexto la base y punto de partida para la creación de una situación que sirve para que el texto y el lector encuentren una referencia que, por así decirlo, ponga a ambos de acuerdo. El lenguaje literario no tiene una correspondencia empírica, sino que, como organización de símbolos que es, desempeña una *función representativa*, con la peculiaridad especial de estar estructurada de tal forma que permite hacer ver cómo hay que construir aquello que está supuesto en su organización simbólica. El lenguaje literario ofrece al lector las *orientaciones* que le llevan a la creación del *contexto situativo* que hace realidad el punto de coincidencia común. La organización simbólica de un texto de ficción representa una serie de condiciones para la capacidad imaginativa y para la percepción de quien tiene que constituir el objeto<sup>17</sup>.

En el momento en que el lector *crea* la realidad textual literaria de acuerdo con las *orientaciones* que le proporciona el texto material —la materialidad del texto— está teniendo lugar un *acto de comunicación*. El lector percibe que el texto le presenta *convencionalismos*<sup>18</sup> que, si bien no le son desconocidos, la manera, sin embargo, como los encuentra organizados en el momento actual, hace que cobren una nueva entidad, una nueva validez y, en consecuencia, pierdan la que tenían antes. Esto es precisamente lo que hace que los dos componentes —texto y lector— del acto de lectura puedan entrar en la realización de una acción común.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 32.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 293.

<sup>18</sup> Austin y Searle pensaban que el discurso pragmático controla por medio de convencionalismos, mediante ciertos procedimientos y determinadas reglas, el que lo pensado no pueda trasladarse siempre de una manera completa a lo expresado; lo que facilita que se lleve a efecto la *acción de habla* que se pretende conseguir.

En el proceso de lectura se produce, como observa Lotman, una *comunicación reactiva* de información sobre la realidad propuesta en el texto, de manera que se va constituyendo paulatinamente un *contenido*, se va configurando un *significado no denotado* en el continente de los significantes del texto. De modo simultáneo se crea también el *marco de comprensión* de aquello que el texto pretende *ofrecer* o pretende *conseguir*. Es una situación *dinámica* que es el resultado de la actuación de los dos componentes, que, por tanto, no está previamente dada, sino que surge con el acto de lectura y hace que lo que va aconteciendo en el texto adquiera poco a poco la cualidad de realidad. Con la confluencia de texto y lector y la comunicación reactiva que tiene lugar se desarrolla un proceso de realizaciones permanentes <sup>19</sup>.

La asignación de significados a los significantes, en principio desprovistos de los mismos, junto con las múltiples matizaciones que pueden adquirir a lo largo del proceso de lectura por el efecto de la comunicación reactiva, hace que se haga realidad el *momento estético*. Al final se consigue una situación referencial común a los dos componentes del hecho comunicativo, si no igual, similar, al menos, a como la entiende la teoría del acto de habla. Constituye los presupuestos que han de darse para que, como en el lenguaje no literario, el literario pueda tomar carta de naturaleza; la consecución de una *situación* equivale a la creación de las condiciones necesarias para la comprensión <sup>20</sup>.

A fin de que se consume un acto de lengua es un postulado necesario —así se manifiesta también Austin— que se den unas *convenciones comunes*, que existan unos procedimientos que aceptan ambas partes. Como acaba de verse, en el proceso de conversión del texto que realiza el lector se produce una participación que aporta una serie de *gratificaciones*, expresado de otra manera, una *comunicación estético-literaria* que tiene su fundamento, al igual que ocurre en el acto de habla común, en una serie de *convenciones*. Estas convenciones se conocen —se apuntó más arriba— como el *repertorio de los textos de ficción* dentro del que se incluyen elementos de la *realidad extraliteraria* o extratextual y elementos de la *tradición literaria*. Las convenciones no se integran en el texto tal y como son en la realidad extraliteraria, no se incluyen en él como si se tratase de una repetición de lo que eran extraliterariamente, sino que se integran solamente como una respuesta a sí mismas: los elementos extratextuales al tiempo que mantienen el transfondo del que han sido sacados aparecen inmersos en un nuevo contexto; consiguen una identidad y una especificidad propias mediante la reorganización en la realidad textual que produce un efecto que se identifica con el efecto ilocutivo.

Pero en este proceso de *reactualización* de lo extratextual en lo intratextual, vuelve a replantearse una vez más la cuestión de la *referencia* o *deixis*, es

<sup>19</sup> Vid. J. M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, 42.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 298.

decir, el problema tratado hasta la saciedad de la relación que se establece entre el texto con la realidad referida o el *referente*. Un problema, cuya solución no está en el reconocimiento de que la realidad textual consiste en una reproducción de los modelos o sistemas de realidad <sup>21</sup>, como tampoco en una desviación de los mismos, dado que en el texto se trata solamente de una *reacción*, sino en una intervención, en una intromisión, en cuanto contexto que son los sistemas para la constitución del texto. Los valores extratextuales experimentan en el texto una *recodificación*; el texto lleva a cabo una selección de lo que ofrece el sistema extratextual. Pero no lo realiza de una manera explícita, de modo que es el lector, una vez más, al que se le exige su participación activa a fin de que proporcione al texto un sentido determinado.

Por otra parte, los *códigos*, las *gramáticas literarias*, en su sentido más amplio, son sometidos, al igual que ocurre con las *normas extratextuales*, a un proceso de *reducción*. Al reaparecer en el texto de nueva configuración, esto es, al ser *citados*, presentan una especie de construcción ya dada previamente —se hace uso de soluciones ya conocidas—, si bien son insertadas en una relación diferente dentro del repertorio de las normas extratextuales. Esto quiere decir que son abstraídas del contexto originario, sirviendo así de orientación para el objetivo de dar con el significado de la obra. El resultado final es una especie de *despragmatización* del elemento repetido. Los elementos que reaparecen pierden la coherencia que tenían en el contexto del que han sido sacados, lo que trae como resultado que el lector se hace consciente de que aquello que, de hecho, era algo conocido y, como tal, aceptado, pierda su validez dentro del nuevo contexto en que ha sido enmarcado.

El emisor ha tomado del repertorio que tiene a disposición una serie determinada de signos que envía al receptor, quien tiene que comprobar, por así decirlo, qué es lo que le ha sido ofrecido de su propio repertorio, a fin de poder identificar los elementos comunes de los dos repertorios, que es lo que, en definitiva, hace posible la comunicación. Ahora bien, como los elementos del texto de ficción que el receptor identifica, han perdido el valor con que los conocía, el elemento común que une a los dos componentes de la comunicación en la *ficción* es, en parte, la falta de identidad de los elementos conocidos.

El lector, en definitiva, se encuentra obligado a participar de una u otra manera, en la oferta del texto, así que lo que el receptor realiza es una *optimación* de la organización del mismo a partir de una complementación de las propias capacidades y de las estrategias del texto. Con la optimación de la *estructura* se produce una construcción textual mediante la cual se capta la idea que de la referencia ofrece el repertorio, esto es, un *sentido determinado*,

---

<sup>21</sup> Vid. N. LUHMANN, *Soziologische Aufklärung*, Opladen 1971<sup>2</sup>, *Zweckbegriff und Systemrationalität*, Frankfurt am Main 1973, y la obra escrita en colaboración con HABERMAS, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt am Main 1971, en las que desarrolla su teoría de los sistemas.

que, como dice Iser, «... tiene un carácter pragmático, pues no agota los potenciales semánticos del texto, sino que proporciona al mismo una aproximación concreta... El sentido pragmático es un sentido de uso que rescata la función que tiene el texto de ficción de poner en movimiento con carácter de respuesta propio un proceso de complementación... El sentido pragmático sitúa al lector en una relación de reacción determinada con la realidad del texto a fin de proporcionarle una conformación»<sup>22</sup>.

Todo ello podría, al final, interpretarse como que el factor *texto* desempeña un papel de mayor relevancia que el factor *lector* en la asignación del significado y del sentido. El texto fija de antemano la forma como ha de ser leído por el destinatario, que se manifiesta en el ya conocido y reconocido concepto del *lector implícito*. En este sentido podría afirmarse que el proceso de *decodificación* está mediatizado unilateralmente por el elemento de la comunicación que es el texto, a pesar de que, como se ha visto, el lector participe de una manera decisiva.

El *equilibrio*, permítase expresar de esta manera, en el proceso de participación de los componentes, viene de otra fundamentación teórica. Igualmente dentro de la tradición, al menos en parte, del estructuralismo, la teoría empírica de la literatura y el constructivismo literario entienden que el texto se constituye, en primer lugar, como una realidad material, como una dimensión física que se denomina *base de comunicado*<sup>23</sup>. Es una entidad (física) que consta de elementos materiales de lengua organizados de acuerdo con normas convencionales de naturaleza fonética, sintáctica, léxica etc. Esta organización material de elementos de lengua ha sido codificada por el emisor, y es reconocida como tal organización por quienes, como posibles decodificadores, tienen acceso a la misma. El texto es, en segundo lugar, también un *comunicado*. Es el resultado, en cada caso, de la acción comunicativa de los respectivos decodificadores, de la actualización de su función como destinatarios, mediante la activación de todas sus capacidades cognitivas, emocionales, etc.

Por la psicolingüística sabemos que cuando un lector se enfrenta a la comprensión de un texto está, de entrada, en disposición de otorgar un *sentido* a aquéllo que va a leer. Se encuentra en un estado que se generaliza a la comprensión de cualquier realidad que le rodea y de la realidad en general. Este sentido del lector tiene la cualidad de ser *constante*<sup>24</sup> y para su constitución han tenido que intervenir las experiencias previas que el lector haya podido tener con otros textos. A medida que crea este sentido, va construyéndose igualmente un *contexto* que, aparte de servir de enmarcación de ese

<sup>22</sup> Vid. W. ISER, *Der implizite Leser*, München 1972, 8 (traducción del autor de este trabajo).

<sup>23</sup> Vid. S. J. SCHMIDT, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, vol. I: *Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, 42 y ss.

<sup>24</sup> Vid. H. HÖRMANN, *Einführung in die Psycholinguistik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987<sup>2</sup>, 27.

sentido, permite además que sea *coherente*. Nos encontramos pues con que comprender un texto es, en definitiva, producir y construir, cuando menos, coproducir y coconstruir. Los signos lingüísticos se entienden como significantes con significado, aunque todavía desprovistos de sentido <sup>25</sup>.

El *comunicado* es pues el resultado de la acción y actuación de estructuras cognitivas. Terminológicamente correspondería a lo que la teoría de la comunicación, tal y como se ha tenido ya ocasión de ver aquí, entiende por *texto*, en cuanto representación mental cargada de significado, para cuya actualización es necesario un *texto* (= base de comunicado), un *receptor* y una *situación* comunicativa. La situación comunicativa literaria se produce a partir de *estrategias* y *reglas de construcción* convencionales, mediante las cuales se asignan al texto significados y sentidos. Surgen relaciones entre elementos y estructuras de referencia que se localizan en la mente del lector y los elementos y las estructuras del texto. Todo ello dentro de un marco de referencia constituido por una serie de presupuestos de amplio espectro como pueden ser los propios conocimientos, principios y teorías, sistemas de comportamiento y de normas, concepciones ideológicas, propias experiencias etc. Un complejo mundo intelectual, emocional e incluso de relevancia vital <sup>26</sup>, cuyo punto de referencia es la realidad amplia que se conoce como *sistema literario*.

Desde estos fundamentos la *comunicación literaria* se entiende como una forma de comunicación que se da no entre el emisor y el receptor, sino entre el texto y el lector, dado que, como consecuencia de la irreversibilidad de la obra escrita, el receptor no puede comunicarse con el emisor; su contacto comunicativo se limita al texto.

Pero, aparte de esta observación fenomenológica, la *comunicación literaria* (= asignación de sentido literario a un texto) se entiende como el resultado de un proceso de construcción de un *sentido literario* en el que, si se analiza detenidamente, pueden identificarse al menos dos *niveles* o *fases*, una de las cuales podría denominarse *fase previa*, y una segunda o *fase propiamente de comunicación*.

En la *primera fase* el lector, que se encuentra en situación de contacto inicial con el texto, activa las *estructuras cognitivas* de que dispone. Entra en un estado de recepción textual a partir de la intención de leer *literariamente* activando las *convenciones estéticas*. El texto literario presupone, por así decirlo, por parte del lector una serie de *conocimientos* y una serie de *experiencias*, no necesariamente de naturaleza estética, que son un presupuesto ineludible para que el lector pueda desarrollar su *potencial de comprensión*

<sup>25</sup> ¿Entiende el constructivismo radical que el lector asigna también el significado? Si asigna el sentido, puede entenderse que también asigna significado, ya que éste dependerá del nuevo sentido y puede desviarse del significado de los significantes iniciales. Es una cuestión que sobrepasa los límites de este trabajo.

<sup>26</sup> Vid. S. J. SCHMIDT, «Text - Rezeption - Interpretation», 30.

*artística*, dado que la experiencia artística tiene que ver, no sólo con lo que está relacionado de una manera directa con el arte, sino también con toda la vida personal. En este punto la teoría empírica de la literatura ha fijado como factores generales de lo que entiende como *sistema de presupuestos*<sup>27</sup>: el conocimiento, las habilidades, las motivaciones, las necesidades e intenciones de los componentes de la comunicación, que van desde los conocimientos de tipo general, los conocimientos lingüísticos, el funcionamiento de las estructuras socio-político-económicas, las capacidades cognitivas, las capacidades de aprendizaje y concentración, hasta motivaciones de tipo psíquico para poner una acción en movimiento, la intención de realizar una acción, el reconocimiento previo de que la acción iniciada va a ser provechosa etc.

También son importantes las *expectativas* que prefijan la orientación de la comprensión y de la constitución del objeto estético, que encuentran cabida en el concepto de «*horizonte de expectativas*» elaborado por la teoría de la recepción<sup>28</sup>. Es el horizonte que predispone al lector hacia el futuro a partir de una normativa y regularidad aceptadas socialmente, que ha tomado una orientación específica a partir de las experiencias de la lectura de textos literarios. El lector de un texto estético se orientará en la lectura del mismo desde señales que éste le envía, tales como el título, el género poético, títulos y distribución de capítulos, notas del autor al lector, ilustraciones, editorial en que aparece, formas de clasificar los textos literarios, conocimientos de teoría y crítica literaria etc.

Otro de los presupuestos para la actualización del texto literario, que además ha de ser tenido como fundamental, es el conocimiento del lector de que el texto está sometido a las normas que regulan la cualidad de la *ficción*;

---

<sup>27</sup> Vid. S. J. SCHMIDT, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, vol. I, 72: Introduce el concepto de «Voraussetzungssystem de participantes de la comunicación» (productor, mediador, elaborador, receptor, a partir de **Kommunikatbasen** (= materiales Wahrnehmungsangebot = «sprachliche Kommunikatbasis» = «Text»; Gegenbegriff = **Kommunikat**; «SKB ist eine sprachliche Kommunikatbasis für kommunikationsteilnehmer in einer Gesellschaft G genau dann, wenn SKB ein materiales Kommunikationsmittel ist, das den Bedingungen der Phonetizität/Graphematizität, Lexikalität und Syntaktizität in Bezug auf eine natürliche Sprache in G genügt»)

Otras teorías sobre los presupuestos: a) «Theorie des Bezugsfeldes»: J. ANDEREGG, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen 1973; «Fiktionalität, Schematismus und Sprache der Wirklichkeit. Methodologische Überlegungen», W. HAUBRICH (ed.), *Erzählforschung 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik. Mit einem Nachtrag zur Auswahlbibliographie in Erzählforschung 1* (Lili Beiheft 6), Göttingen 1977, 141-160; b) Concepto del «deserseitiges Vorprogramm» dentro del «estructuralismo funcional: LOTHAR FIETZ, *Funktionaler Strukturalismus. Grundlegung eines Modells zur Beschreibung von Text und Textfunktion*. Tübingen 1976; c) Teoría de las «subjektformativen Prädispositionen», GUNTER GRIMM, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München 1977.

<sup>28</sup> Concepto elaborado por Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1967, apoyándose en Karl Mannheim, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Darmstadt 1958.

expresado de otra manera, que el texto es de carácter *ficticio*. Esto quiere decir que se trata de una clase de texto en el que no se da la cualidad de la *referencialidad*. Es un texto en el que la reproducción de la realidad no es una medida de relevancia. Consecuentemente surge un tipo de *comunicación específica*, surge la *comunicación de la ficción*, en la que el receptor crea su propia *situación comunicativa de ficción* a partir de la lectura de las distintas partes del texto. De esta manera surge una *totalidad* que sólo existe en el texto y que en el lector produce el efecto de hasta suspender, dado el caso, la validez de su comprensión de la realidad, lo que puede ser denominado como *efecto ilocutivo*.

La comunicación de la ficción desde el carácter de ficcionalidad de un texto está fundamenta, además, como dice Schmidt, en la convención de la *esteticidad* y en la cualidad de la *polivalencia*<sup>29</sup>. Esto quiere decir, de un lado, que la ficción está liberada del compromiso de la referencia a los objetos de la realidad y sometida a los de la ficción. Por otra parte, que el texto literario pretende una multiplicidad y diferenciación en la realización de objetos estéticos. La convención de la esteticidad se opone a la convención de los hechos reales propios de los textos pragmáticos, en que las *bases de comunicados*, entre otros condicionamientos, se corresponden con un modelo de realidad aceptado socialmente. Las sanciones que han de esperarse de la infracción de las normas de la convención de los hechos reales no se producen en el caso de infracción en la comunicación estética<sup>30</sup>.

El receptor desarrolla desde todos estos presupuestos el *proceso de recepción literaria* propiamente dicha. El receptor produce un *modelo mental* que corresponde a la estructura de cognición elaborada en el momento en que el texto le ha proporcionado los datos suficientes para poder adquirir *consistencia*. Con el avance del proceso, este modelo puede ser sometido a modificaciones o puede ser confirmado en su grado de consistencia, de manera que bien sea en un sentido bien sea en otro, se constituye en un *comunicado coherente* que está dotado de esta cualidad al menos desde un punto de vista subjetivo, dado que el carácter de la intersubjetividad vendrá a lo largo de otro camino. A todo ello colaboran diferentes factores que van desde un nivel cognitivo, un nivel normativo, un nivel psicológico etc.. Todos ellos colaboran en la fijación de un sentido en la *base de comunicado*.

*El texto literario incluye un material cognitivo* que afecta al receptor en el sentido de que pone en relación el *mundo* en él presentado con el *mundo* que

<sup>29</sup> Vid. S. J. SCHMIDT, *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, vol 1.

<sup>30</sup> S. J. SCHMIDT considera señales de la ficcionalidad: 1. Las *explícitas*, como la denominación del género; 2. Las *señales estereotipas* de iniciación y terminación, como «Es war einmal.» (= «érase una vez...») de los cuentos; 3. Las *características específicas del texto*, como la forma de estrofa, etc.; 4. La *presentación en contextos distinguidos*, como la exposición de objetos estéticos en museos y galerías; 5. El *recurso a expectativas* específicas del público, como dar a conocer el autor, la editorial, etc.



le es a aquél familiar: confrontando ambos entre sí. Mediante este contraste se permite apreciar las diferencias existentes, llegando a estar en disposición de decidir sobre el grado de *probabilidad*, identificando incoherencias sean de tipo lógico o sean de tipo cognitivo y comprobando si las contradicciones o discrepancias se dan o surgen en las experiencias de todos los días. La información contenida en los signos y expresada mediante la técnica de la *redundancia*, establece una referencia que permite fijar un grado de *originalidad* e *innovación*. Así, por ejemplo, la literatura trivial podría explicarse según el principio de la *variación* sobre el tema; la literatura de las *grandes obras maestras*, en cambio, según el de la *innovación*.

El texto literario incluye igualmente *normas* y *valores convencionalizados*, esto es, regulados socialmente, que mediante el proceso de literarización a que han sido sometidos, pueden ser valorados y dado el caso también confirmados. Son aquellas normas que, según explica Dahrendorf<sup>31</sup>, tienen que ver con «*lo que tiene que ser*», «*lo que debe ser*» y «*lo que puede ser*». En este sentido, el texto literario desempeña una *función moral* y *social*, que el lector ve confirmada, infringida etc.

El proceso de recepción desarrolla en el destinatario un espectro amplio de emociones, cuya configuración depende, en gran medida, de la *función* concreta que el lector asigna al texto y de la *finalidad* con que orienta la lectura. El texto puede actuar utilizando la estrategia de la *identificación*, que permite que el yo del lector se vea fortalecido y elevado ante la experiencia de las personalidades que aparecen en el texto, que representan ideales y puntos de vista próximos a los suyos<sup>32</sup>. Puede igualmente hacer uso de la estrategia de la *distancia psíquica*, sin pasar por alto las que llevan al cumplimiento de la función de producir *diversión*, *tensión*, *agresividad*, *escapismo* etc.

Al igual que en el proceso de *decodificación lingüística* en el de la *comunicación literaria* el receptor, a partir de lo leído, crea una serie de conceptos e ideas, una realidad, en suma, que tiene que ver con los personajes, entorno, acción etc. presentados en el texto. El *resultado* no puede ser otro que el que le permite su capacidad de percepción, que depende de una serie de factores<sup>33</sup>, de entre los que hay que destacar fundamentalmente tres que encajan perfectamente dentro de los presupuestos que se han establecido anteriormente: la *perspectiva*, punto central o sistema de coordenadas al que se refieren todos los objetos textuales, factor que está de antemano necesariamente en el receptor como consecuencia de los existenciales en que se encuentra en

<sup>31</sup> Vid. R. DAHRENDORF, *Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kategorie der sozialen Rolle*, Köln/Opladen 1965<sup>5</sup>.

<sup>32</sup> Vid. H. R. JAUB, «Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung», H. Weinrich (ed.), *Positionen der Negativität* (= Poetik und Hermeneutik VI), München 1975, 264-339. Describe distintos tipos de identificación: simpatética, catártica, irónica.

<sup>33</sup> Vid. E. LOBSIEN, *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975; también W. ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.

la vida; la *matización* o forma específica de configuración de la perspectiva dentro de la cual un objeto estético es percibido en la conciencia del receptor dentro de la totalidad de todos los objetos; el *horizonte* o sistema de referencia y límite de todas las matizaciones de los objetos estéticos, caracterizado por el hecho de que no se trata de algo fijo, sino de un sistema dinámico, como algo que al mismo tiempo que es limitación es también supresión de esa limitación y, en consecuencia, superación. Todo ello implica una percepción de los objetos estéticos de índole *perspectivista*, entendido como la condición básica del hombre<sup>34</sup> de estar en el mundo, condición que no es perceptible de una manera directa, sino que a ella se tiene acceso sólo mediante reconstrucciones mentales.

El resultado final consiste en una asignación de sentido coherente y consistente que manifiesta correspondencias legítimas y adecuadas a la realidad de la vida total del receptor.

Recapitulando y resumiendo podría *definirse* el texto —tanto lingüístico como literario— como el *componente lingüístico coherente y consistente* de un *acto de comunicación* que se desarrolla a través de un *proceso comunicativo* y que fluye dentro de una *situación comunicativa*.

Ese componente lingüístico se configura como una *estructura múltiple o individual*. Cada unidad estructural consta de uno o varios *actos de lengua*.

Para que se dé un *proceso de comunicación* son necesarios al menos dos *componentes* y como mínimo un *acto completo de comunicación*.

La *situación comunicativa* se delimita por las circunstancias de *lugar* y de *tiempo*, sus *condiciones situativas y sociales*.

El *acto de comunicación* tiene un *potencial ilocutivo* (= función socio-comunicativa), que puede ser realizada a través del texto, dado que un *texto* al mismo tiempo que una *unidad ilocutiva* es también una *unidad proposicional*, relacionadas de tal manera entre sí que la primera es dominante.

Un *acto de lengua* se constituye, por tanto, a partir de un *significado ilocutivo* y un *contenido proposicional*.

---

<sup>34</sup> Vid. C. F. GRAUMANN, *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität*, Berlin 1960.