

SITUACION COMUNICATIVA Y TEXTO LITERARIO

1. La obra literaria resulta de la interacción de sus elementos constitutivos. Es un sistema de dependencias y relaciones. Por otra parte, no es un caso cualquiera de lenguaje: es el más complejo de todos. No comparte sus valores denotativos y connotativos con la situación dada, extralingüística, ni con la manifestación paralingüística o kinésica, como es el caso del lenguaje práctico. El lenguaje literario se emancipa de lo no lingüístico y vale por sí sólo, creando su situación, apoyada, obviamente, en una base cultural e histórica.

También supera al lenguaje científico, pues, si éste trata de hacer rigurosas sus significaciones, aspirando al inequívoco, carece de fantasía, de connotación, apelación y expresividad, y no tiene por destinatario más que al especialista.

El lenguaje literario posee un destinatario muy amplio: el hombre. Y una estructura flexible y rigurosa, metafórica y congruente. Tal realidad permite que en el texto literario de rango entendamos más de lo que aparentemente se dice. En él hay principalmente valoración del mundo de la ficción literaria. ¿Cómo se produce esto? Fundamentalmente, porque los modos de decir tienen un sentido que se añade a las significaciones básicas o internas.

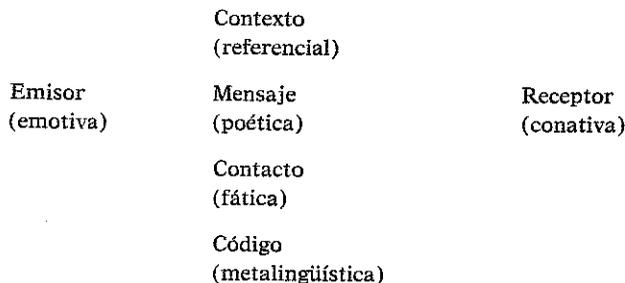
2. En el presente trabajo, se estudiará sólo un aspecto de la cuestión: cuál es la situación comunicativa que prefigura el texto literario y cuáles son las formas o «claves» que permiten objetivar la valoración o perspectiva del decir que, en toda comunicación, es el

presupuesto básico de la enunciación¹. Se analizará el cómo se da la enunciación comunicativa de la obra literaria, no los estratos de lo que se comunica².

3. En esta perspectiva es pertinente partir del esquema de la comunicación. Según se ha dicho, el esquema de Roman Jakobson es aplicable a toda situación lingüística, sea real o ficticia³.

En tal esquema se distinguen seis factores imprescindibles en toda enunciación lingüística: el emisor, el mensaje, el receptor, el contexto, el contacto y el código.

De cada uno de estos factores se despliega una función específica y concretizadora. En un diagrama las podemos representar así:



R. Jakobson presupone, aunque no lo manifiesta, la función mostrativa y sus coordenadas básicas de persona, tiempo y espacio⁴.

La función emotiva dice relación con la actitud y valoración del hablante con respecto de lo que habla. Sus coordenadas básicas son el *yo*, *aquí* y *ahora* desde donde habla y su manifestación se da en el

¹ Cf. Todorov, Tzvetan, «Problèmes de l'énonciation», *Langages*, núm. 17, 1970, págs. 4-11.

² Al estudiar lo que se comunica destaca el estudio en niveles de la obra literaria. En esta perspectiva, se distinguen básicamente los estratos siguientes: secuencial, indicial, agencial, narrativo (tiempo y espacio; aspecto y modo, y sistema del relato). En la obra dramática habría que distinguir el estrato de las acciones y el estrato dramático. Cf. Todorov, Tzvetan, «¿Qué es el estructuralismo?», *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1973; Muñoz, Luis, «El Drama. Una descripción formal», *Estudios Filológicos*, núm. 11, Valdivia.

³ Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975; «Linguistics and Poetics», *Style and Language*, Ed. por Thomas A. Sebeok, Cambridge, MIT Press, 1960.

⁴ Araya, Guillermo, «Dimensiones semánticas del lenguaje», Bogotá, Alfal, 1973.

nivel fónico, gramatical y léxico, con variedad de recursos expresivos.

La función conativa se proyecta hacia el receptor para despertar en él una actitud determinada. Sus coordenadas básicas son el *tú*, *ahí*, *ahora* (o *entonces*, con desplazamiento fantástico).

La función referencial se refiere a algo o a alguien de que se habla. Sus coordenadas básicas son *él*, *allí*, *entonces* o *ahora* (según coincida o no en la situación comunicativa con el emisor).

La función fática sirve para comprobar la comunicación. Ejemplos: ¡Diga!, ¡Aló!, etc.

La función metalingüística apunta al lenguaje cuya referencia es el lenguaje mismo: «*mesa*» es un sustantivo.

La función poética se destaca por poner el relieve sobre el aspecto visible de los signos y sus cruces de significación y extensión. Ejemplo: blanco de Blanco; Fruco, la fruca fresca; esplendor salvaje. Se trata de subrayar el aspecto tangible y el vehículo material de la comunicación para producir ciertos efectos.

4. Ahora bien, la función poética, posibilidad de todo hablar, encuentra su más alta expresión, obviamente, en el texto literario. En la literatura, el hablar imaginario del producto lingüístico significa inmanentemente toda la situación comunicativa, y ésta, por ser obra, puede ser contemplada con cierta distancia.

El autor no se comunica como en la situación comunicativa práctica, sino que nos comunica lenguaje. Y lenguaje fantástico, imaginario, con valores connotativos evidentes. El texto literario desarrolla su situación y sus funciones comunicativas. Las despliega en forma inmanente, según una determinada perspectiva pragmática.

5. Las diversas integraciones de los factores que intervienen en la situación comunicativa caracterizan, en forma prevalente, a los géneros literarios.

En esta línea, el esquema comunicativo básico es el siguiente:

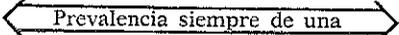
Emisor Ficticio — Mundo comunicado — Receptor Ficticio.
 Acción, Espacio, Tiempo, Personajes
 Temas, Asuntos, Motivos.

En tal esquema, las estructuras dialógicas son básicamente:

- A) El soliloquio: diálogo consigo mismo y a solas. Tiene dos posibilidades formales: consciente y preconsciente.
- B) El coloquio: diálogo con otros:
- el coloquio unilateral: es el diálogo con otro(s) que sólo escucha(n).
 - el coloquio bilateral: es el diálogo entre dos que intercambian alternativamente los roles de emisor y auditor.
 - el coloquio multilateral: es el diálogo entre varios que intercambian los roles señalados.

La correlación anterior explica sistemáticamente las posibilidades genéricas. Lo señalado no agota la complejidad del diálogo en cuanto al lenguaje. Los interlocutores al comunicarse manejan diversas formas o «lenguas funcionales» de la «lengua histórica» común⁵.

Ahora bien, en un marco general, las relaciones de emisor-receptor, en la situación comunicativa literaria, permiten formalizar las siguientes estructuras en relación con los géneros tradicionales:

Dinámica de emisor-receptor en el texto literario			
Género literario	ÉPICO	LÍRICO	DRAMÁTICO
Estructura dialógica	Coloquio unilateral	Soliloquio	Coloquio bilateral o multilateral
Relaciones predominantes entre Emisor/Receptor (ficticios)	$\boxed{E} \sim \boxed{R}$ Exclusión	$\boxed{E} = \boxed{R}$ Inclusión	$\boxed{E} \sim \boxed{R}$  Alternancia
Intercambios y englobamientos de claves 			

⁵ Cf. Coseriu, Eugenio, «Structure lexicale et enseignement du vocabulaire», Nancy, A.I.D.E.L.A., 1967, *passim*.

Urrutia, Hernán, «El diálogo en el habla y en la técnica narrativa actual», *Letras de Deusto*, núm. 13.

En el género épico lo pertinente es que el emisor y el receptor desempeñan exclusivamente sus roles. No hay permutación de los papeles. Las narraciones interiores o enmarcadas se explican por una yuxtaposición o subordinación. Al receptor, generalmente, no se le explicita, aunque esté presente en la orientación del discurso.

En el género lírico el emisor es simultáneamente receptor. No hay distinción entre uno y otro ya que el hablante dirige, directa o indirectamente, la comunicación a sí mismo. El yo se desdobra en un tú, que es él mismo, o le habla a un tú necesariamente silencioso y distante, incapaz de contestar. El yo de la enunciación es siempre el yo de lo enunciado, aunque se encubra mediante desplazamientos mostrativos o perífrasis nominales⁶.

En el género dramático lo pertinente es el intercambio visible de los roles de emisor y receptor. El diálogo alternante y la presencia manifiesta son los rasgos relevantes de este género⁷.

6. Ahora bien, en el producto literario, pese a los intercambios y englobamientos, se pueden distinguir genéricamente cinco claves lingüísticas, dentro de las cuales funcionan los signos que configuran cada obra. El fundamento de estas claves descansa en la preeminencia de las coordenadas de persona y tiempo.

Sus características son las siguientes:

a) Presente lírico en 1.^a persona. Es el «yo» que al expresarse ignora o no entra en contacto directo con un «tú», por silencioso o lejano. Como en todo texto, en el lírico, el eje orientador persona se impone, subordinando al tiempo. La coordenada espacial no tiene relieve o no se organiza, excepto si se maneja como un paisaje «reflejo del alma».

b) Presente dramático en 2.^a persona. Es la característica del género dramático. Un «yo» habla a un «tú» presente. Aquí el hablar es actuar, imitando al decir práctico. Lo relevante, al señalar la clave en 2.^a persona, es el señalar de ese modo al destinatario visible.

⁶ Cf. García Berrio, Antonio, «Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como contexto)», R.S.E.L., 8, 1, 1978, págs. 19-75.

⁷ El análisis anterior se hace sobre los productos o géneros ya formados. En los orígenes, según sugerencia del Prof. Francisco Rodríguez Adrados, la separación y distinción de los géneros literarios es más compleja, aunque las actitudes básicas sean las mismas.

Las coordenadas básicas son también la persona y el tiempo. El espacio lo da el escenario o se sugiere con algún mostrativo.

c) Pretérito narrativo en 3.^a persona. Es la clave normal de lo épico o narrativo en que se cuenta algo que le ha ocurrido a alguien en alguna parte. El predominio del eje de persona y del de tiempo es absoluto. La sugestión espacial nunca es grande, pues toda descripción detiene la acción.

d) Pretérito autobiográfico. Variante de la anterior, esta clave de 1.^a persona formal caracteriza la novela autobiográfica y las memorias. Por lo demás, las prevalencias de persona y tiempo se mantienen.

e) Presente narrativo en 3.^a persona. Otra variante. Es una clave que ha adquirido relevancia, pero su carácter anómalo le hace subordinarse a las otras. Trata de reflejar una objetividad o un relativismo en la aprehensión de lo humano.

Es indudable que en todo texto de rango y de cierta extensión, pese al predominio de una de ellas, hay que recurrir a muchas claves que configuran variadas interpolaciones. Así es posible que en un texto lírico puedan intercalarse descripciones y dramatizarse diálogos. En el texto dramático, muchas veces, se «narran» acciones, por medio de algún personaje⁸.

Ahora bien, el paso de una clave a otra se indica por medio de un sistema de formas que actúan como señales de cambio de dirección en las coordenadas de persona, de tiempo y de espacio. Tales orientadores son, por ejemplo: los verba dicendi, los adverbios, los demostrativos, las exclamaciones, las interjecciones, los monosílabos onomatopéyicos, los vocativos, la pausa, etc.

7. Las «formas» de decir ya analizadas no agotan el problema, pues sólo son las coberturas de los impulsos básicos en que gravita la producción estética. Cada impulso de creación literaria alcanza su concreción plena al orientar un discurso en el cauce que le es más propio. Así tenemos obras en que el impulso es lo *épico*, esto es, el contar la relación variada de un mundo y de ciertos personajes; en otras, es lo *dramático*: el presentar los choques de personas y pa-

⁸ Cf. Huerta, Eleazar, *Esquema de Poética*, Santiago, Edit. Andrés Bello, 1962. Véanse págs. 54 y sigs.

siones; y, en muchas; lo *lírico*: el impulso de analizar, reflejar y objetivar la subjetividad.

Como las claves, las funciones o impulsos básicos en la creación literaria raramente son puros en una obra de rango. Siempre es prevalente una clave y un impulso de creación. De ahí la riqueza de posibilidades.

8. La variedad de organización tiene, eso sí, un hilo conductor que engarza y jerarquiza los aspectos formales y funcionales de toda obra y que permite genéticamente crear desde una perspectiva que, para el destinatario final (el lector), será una determinada *valoración* del mundo que se presenta en la obra⁹.

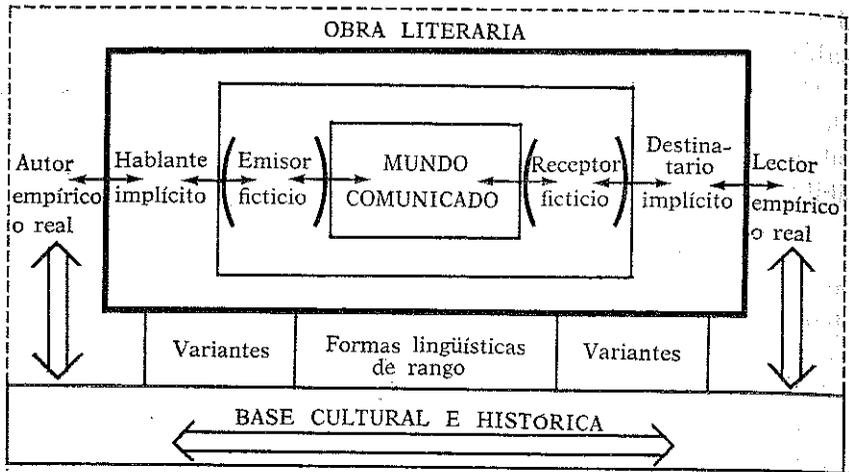
Lo anterior nos obliga, en relación con el texto literario, a ampliar con una nueva distinción el esquema previo de la situación comunicativa básica¹⁰:

⁹ Todorov, Tzvetan, «¿Qué es el estructuralismo?», *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1973. Véase págs. 74 y sigs.

Martínez B., Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix-Barral, 1972. Véase Cap. III.

¹⁰ En el esquema hay que destacar los siguientes elementos:

- a) la obra literaria (enmarcada con trazo grueso) y los factores internos de su situación comunicativa: hablante implícito, emisor ficticio, mundo comunicado, receptor ficticio, destinatario implícito;
- b) el autor empírico que mediante un punto de vista trascendente objetiva al hablante implícito. El autor empírico pertenece a la situación real, no al contexto de la obra literaria;
- c) el lector empírico que, desde su situación real, se traspone al contexto de la obra literaria, coincidiendo con el destinatario implícito, correlato del hablante implícito. Pese a que las situaciones reales del autor y del lector empíricos son distintas, la comunicación se logra al «insertarse» ambos en la situación común que configura el texto literario;
- d) la obra literaria se organiza mediante formas lingüísticas de rango que tienen una intención trabajada y consciente, aunque se disimule tal elaboración. Además permiten innovaciones que enriquecen la peculiaridad del texto;
- e) lo anterior es posible por el apoyo del entorno cultural e histórico que, como base, sostiene, dialécticamente, al autor y al lector, permitiendo el funcionamiento pleno de las formas de significación;
- f) el emisor y el receptor ficticios van entre paréntesis para indicar su carácter optativo;
- g) en el eje horizontal, las líneas paralelas, con doble dirección (\Leftrightarrow), apuntan al carácter cambiante de la circunstancia histórica que, obviamente, afecta a la comprensión de la obra literaria, por cambiar la perspectiva cultural del destinatario. Las líneas simples, con doble dirección (\leftrightarrow), señalan la relación genética entre los emisores y destinatarios internos y externos al texto



Al analizar la obra que constituye un todo autosuficiente captamos, al final de su aprehensión, una perspectiva totalizadora que da sentido al universo comunicado. Muchas veces este punto de vista global no lo puede dar el emisor ficticio por su perspectiva limitada en relación al mundo. Por otra parte, en muchas obras desaparece.

De esta realidad parte la necesidad teórica y práctica de delimitar una nueva oposición en la situación comunicativa: un hablante y un destinatario implícito ¹¹.

En esta línea, el hablante implícito es el factor que organiza y maneja, por medio de todos los niveles lingüísticos y tipográficos, la enunciación total de la obra.

La **enunciación** es la actualización peculiar del discurso; en toda obra literaria puede darse una serie de enunciaciones a cargo de distintos emisores ficticios, pero siempre hay una enunciación total que organiza y proyecta una perspectiva valorativa global. A la fuerza comunicativa que la sostiene se le llama **hablante implícito**.

El **enunciado**, por otra parte, apunta, en último término al referente de la enunciación. El modo de presentar o representar caracteriza a esta última, no lo que se **comunica** ¹².

literario. Finalmente, las relaciones entre el autor y el emisor empíricos y sus respectivas «circunstancias», culturales e históricas, se indican, en el eje vertical, mediante líneas paralelas, con doble dirección: (↕).

¹¹ Todorov, T., *op. cit.*, págs. 74 y sigs.

¹² Todorov, T., «Problèmes de l'énonciation», *Langages*, 1970.

En suma, sólo la voluntad de organización y valoración del mundo del hablante implícito hace presente al emisor ficticio, cuando estima necesaria su presencia y la de su correlato dialéctico: el receptor ficticio. Es el hablante implícito el que organiza la enunciación, no el emisor ficticio.

El emisor ficticio, cuando aparece, configura una parte del discurso de la obra. El hablante implícito es el que organiza todo el mundo comunicado. Obviamente, no debe identificarse ingenuamente con el autor empírico o persona real del escritor o poeta¹³.

El destinatario implícito debe captar o reconstruir la intención organizadora global del hablante implícito para darle el cabal sentido al mundo comunicado.

En la objetivación del hablante implícito caben dos caminos:

- a) que se manifieste sin intermediarios, por su modo de presentar y organizar, y
- b) que recurra a un emisor ficticio como intermediario y parte de su perspectiva.

9. El hablante implícito constituye el polo de energía conformadora del sentido y perspectiva de la obra. Para la construcción del texto, los recursos de que dispone este hablante básico son, en una enumeración breve, y no exhaustiva, los siguientes:

- a) Relaciones que establece con el emisor ficticio.
- b) Manejo del tiempo y de las claves lingüísticas.
- c) Caracterización de los personajes y ambientes.
- d) Grado de conocimiento, junto con el emisor ficticio, respecto del mundo comunicado: omnisciencia; conocimiento parcial; o mero presentar, ocultando lo que se sabe.
- e) Articulación discursiva: *ab ovo*, *in media res*, *in extrema res*, montaje.

Según la obra (lírica, dramática, épica), los factores anteriores, que constituyen el cómo de la construcción, adquieren distinta relevancia. En otro nivel, hay que insertar los elementos que configuran lo que se comunica: temas, asuntos, motivos, acción, etc. Este aspecto no ha sido la preocupación presente¹⁴.

¹³ Cf. Martínez Bonati, Félix, *op. cit.* Véase, principalmente, Cap. V.

¹⁴ Cf. nota 2.

En suma, la cobertura de la construcción, más el uso específico del lenguaje (a nivel del significante y del significado, en el eje paradigmático y en el sintagmático), conforman el modo de decir de un hablante que proyecta el clima valorativo sobre el referente o contenido de la obra. La unidad inteligible y sentimental que organiza permite comprender y valorar un texto como de sentido trágico, cómico, irónico, sentimental, etc.

CONCLUSIONES

1. El modelo de la comunicación verbal es aplicable a toda situación lingüística, sea real o imaginaria, como en la obra literaria.
2. La forma de combinarse las distintas funciones y claves de la situación comunicativa generan los distintos modos o géneros literarios.
3. El hablante implícito y su correlato dialéctico: el destinatario implícito son los elementos necesarios que le dan sentido y unidad a las formas de la comunicación literaria, plena de intención y expresividad. El análisis y la historia literaria deben delimitar claramente las características de ellos para comprender cabalmente la causalidad estética de la obra y su sentido expresivo básico. El análisis de la construcción y del lenguaje son elementos fundamentales.
4. El hablante implícito no es equivalente al autor empírico. Sin perjuicio de la relación genética, el primero se diferencia por su rigor de sentido y por desplegarse naturalmente del sistema de comunicación que toda obra literaria estructura.
5. La obra literaria no es sólo mundo ficticio sino que, principalmente, una situación comunicativa ficticia que se ofrece como obra a la contemplación. La coherencia de sentido de ésta la da el marco imaginario de comunicación que se despliega y que permite aprehender al hablante y destinatario implícitos.
6. El autor y lector reales empíricos no forman parte de la obra, pues, por ser reales, no pueden formar parte de una situación

ficticia o imaginaria. Aunque su relación pragmática con el texto, como causalidad e interpretación de una virtualidad, no se niega, la delimitación ontológica los sitúa en un nivel distinto de análisis.

HERNÁN URRUTIA CÁRDENAS