



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

El Arte de lo Implícito

Un análisis de los actos de habla indirectos en la interpretación

María Paula Aristizábal Casanova

Trabajo de grado para optar por el título de Maestro(a) en Arte Dramático

Asesor

Mario Wilson Bustamante Londoño

Magíster en Lingüística y Maestro en Arte Dramático

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes, Arte Dramático

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita	(Aristizábal Casanova, 2023)
Referencia	Aristizábal Casanova (2023) <i>El Arte de lo Implícito: Un análisis de los actos de habla indirectos en la interpretación</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Estilo APA 7 (2020)



Centro de Documentación de Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	4
ABSTRACT	5
DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	6
INTRODUCCIÓN E INFORMACIÓN GENERAL	6
OBJETIVO	11
Objetivo General	11
Objetivos específicos	11
JUSTIFICACIÓN	12
EL SUBTEXTO REVELADO: LAS PALABRAS NO LO DICEN TODO	13
DEL TEXTO A LA INTERPRETACIÓN: LA INFLUENCIA DE LOS ACTOS DE HABLA INDIRECTOS	46
EN LA INTERPRETACIÓN: EL LENGUAJE ENTRE LÍNEAS	46
APORTANDO COHERENCIA E INFLUENCIA A LA OBRA TEATRAL	51
EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES: UNA VISIÓN	54
CONCLUSIONES	57
BIBLIOGRAFÍA	59

RESUMEN

Este proyecto de investigación profundiza en el análisis de los aspectos del lenguaje implicados en la construcción e interpretación de textos dramáticos, con especial atención a los actos de habla indirectos. Partiendo de la teoría de los actos de habla, el estudio enfatiza que la comunicación verbal apunta no sólo a transmitir palabras sino también a producir cambios en la situación o en la percepción del oyente. Los actos de habla indirectos, caracterizados por su significado no literal, desempeñan un papel crucial en la representación teatral, influyendo tanto en la interpretación de los actores como en la recepción del público. A través de marcos teóricos y ejemplos prácticos, este estudio aclara la importancia de los actos de habla indirectos en la dramaturgia y destaca su impacto en la complejidad del lenguaje humano y su capacidad para moldear percepciones y acciones.

Palabras clave: interpretación, actos de habla, lenguaje, dramaturgia, percepción.

ABSTRACT

This research project delves into the analysis of language aspects involved in the construction and interpretation of dramatic texts, with a specific focus on indirect speech acts. Drawing from speech act theory, the study emphasizes that verbal communication aims not only to convey words but also to produce changes in the situation or the listener's perception. Indirect speech acts, characterized by their non-literal meaning, play a crucial role in theatrical performance, influencing both actor interpretation and audience reception. Through theoretical frameworks and practical examples, this study elucidates the significance of indirect speech acts in dramaturgy and highlights their impact on human language complexity and its ability to shape perceptions and actions.

Keywords: interpretation, speech acts, language, dramaturgy, perception.

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

INTRODUCCIÓN E INFORMACIÓN GENERAL

Este trabajo de investigación surge de la necesidad de analizar los aspectos del lenguaje que participan en la construcción de los textos dramáticos y su interpretación, centrándose en particular en los actos de habla indirectos.

Es importante tener en cuenta, tal como lo afirma la teoría de los actos de habla, que la comunicación verbal no solo se transmiten palabras (locución), sino que también se busca comunicar un mensaje con la intención de producir algún cambio en la situación (ilocución) o en la percepción del oyente (perlocución). De acuerdo con Xin (2016), esto implica que se pueden realizar acciones con palabras, lo que da lugar a los actos de habla y los cuales pueden ser clasificados como directos (AHD) o indirectos (AHI), según la intención del hablante.

A partir de mi experiencia y comprensión durante la carrera de Arte Dramático en la Universidad de Antioquia en Medellín, considero un acto de habla directo a aquellos enunciados en los que el objetivo del hablante es evitar cualquier tipo de confusión o malentendido, por tanto se expresa de manera explícita y el oyente comprende el mensaje y la intención sin dificultad. En cambio, los actos de habla indirectos son atenuaciones, alusiones o incluso exageraciones, que pueden ser convencionales o no convencionales, según el contexto y/o el texto implícito o explícito para el oyente.

De este modo, los AHI forman parte del tipo de enunciados en los que su significado no pretende concordar con el sentido literal de las palabras de quien habla, es ambiguo, dado que pueden interpretarse e incluso entenderse de diversas maneras. También puede dejar “vacíos” a quien lo

escuche, por lo tanto, el sentido general de lo que se quiere decir varía y las intenciones se pueden negociar.

Quien utiliza este acto de habla puede pretender que su remitente entienda claramente lo que *no* se dice, como también puede pretender que sea tan sutil hasta poder retractarse sobre lo dicho, de ser lo necesario o deseado.

Al tratarse del cambio de sentido en el efecto que el enunciado indirecto tiene sobre el oyente, o sea del acto perlocutivo, por lo general se usa para ocultar lo que el emisor del mensaje no quiere decir y que prefiere “dejar a oscuras” o divagar. Además, los AHI se usan como una estrategia verbal para lograr diversos objetivos, produciendo así un efecto y respuesta en quien escucha.

En consecuencia, este tipo de enunciados son utilizados diariamente en cualquier situación, pero no se hace de manera consciente y depende de los acuerdos implícitos que existan en la relación entre el emisor y receptor del mensaje. Tales acuerdos son en esencia un pacto concertado entre dos o más partes, y por lo general es recomendado que los integrantes estén en sintonía para interpretar y acertar lo que el otro quiere decir. Hasta la conversación más simple y cotidiana está llena de indirecciones (que al final del día, muchas de ellas podrían terminar siendo enunciados directos debido a su frecuente uso y normalidad en la comunicación)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos ver que en el caso de las obras de teatro y su dramaturgia, el uso de los AHI muchas veces no solo parece ser olvidado, sino que, en el momento en el que una obra contiene dichos enunciados y no son reconocidos y valorados por parte del actor, su interpretación carece de sentido, lo cual provoca que el público tampoco pueda comprender lo no dicho.

Más llanamente, la relación e intención con el espectador no es ser oscuro porque se busca la forma de hacerle entender. Quizás es por esta razón que las personas que comienzan a escribir sus

primeras obras, suelen buscar el completo entendimiento por parte de quien lea el texto. Dejan todo al descubierto, cayendo en la aparente necesidad de ser explícitos cuando en realidad no es necesario, ya que a la hora de llevarlo a la escena no suena adecuado para el contexto de la obra. Por ello, el uso de los AHI es esencial para la dramaturgia y para mover el pensamiento del público. Por lo tanto, después de lo anteriormente expuesto, se puede concluir que el texto dramático está hecho para ser interpretado por el actor. De esta forma, su función no queda reducida a reproducir automáticamente la intención del autor, sino que negocia y dialoga con dicho texto para después tomar decisiones sobre lo que quiere decir y cómo lo debe decir, sin dejar de lado la coherencia del acontecimiento o de la situación dramática. Como resultado de esto, el público se verá obligado a pensar, a buscar los aspectos implícitos y de esta manera poder comprender el sentido profundo de lo enunciado, lo cual a su vez lo convierte en cómplice de las intenciones del actor.

Por otra parte, existen diferentes formas en las que los actos de habla indirectos se pueden incluir a la hora de escribir dramaturgia, entre ellas están las figuras retóricas, por lo que indica [Gijs Mulder \(1993\)](#): “Los AHI, las metáforas y la ironía están relacionados entre sí por el hecho de que el significado del enunciado no concuerda con el significado literal de las palabras dichas.” (p.183) También es cierto que los refranes y los poemas pueden ser usados dentro de los textos dramáticos para afianzar y distraer al mismo tiempo lo que se busca decir de manera indirecta. Por ejemplo, José Manuel Freidel en su obra *Amantina o la historia de un desamor* hace uso de los poemas de Rafael Patiño en reiteradas ocasiones. Para ello, es importante que el contexto de la obra esté definido porque así el intérprete y el público logrará hacer conexiones, y dichas conexiones estarán hechas e influenciadas a partir de la forma en la que el texto es dicho.

“El niño del frigio corre y salta
frente al sueño del gigante

en cejas sumergidas;
 una mano encierra la montaña
 y al galope cuatro cascos
 sobre el tronco.
 El castillo nada en el sol.
 La anciana del paraguas verde
 y las dos rosas en el pelo
 desciende las escaleras en dominó
 de blanco marfil por elefante.”¹

Es necesario que, para poder interpretar un enunciado indirecto, luego del estudio del texto, el actor tome la decisión de qué acción verbal usará, la cual puede ser explicar, acusar, defender, aconsejar, entre otros, lo cual termina de indicar que la palabra es acción, que decir algo es hacer algo y no simplemente describirlo. Aquello dará resultado una sensación y emoción que contribuirá al entendimiento del enunciado, teniendo en cuenta a su vez lo que dice Stanislavski: “La acción es repetible, las sensaciones no”². Por ello, es indispensable que el actor tenga la claridad de que la emoción es la compañera más fiel de la acción verbal, pero que *no* es la acción verbal.

Todo lo anteriormente mencionado no es algo que deba ir explícito en el texto dramático, pero que sí debe ser inferido por el intérprete para que este se tome la libertad de escoger el camino. Esto permite un desarrollo de lo creativo en el montaje de las obras que, a pesar de que los sentidos de los actos de habla varían, se puede concretar un significado.

¹ Poema de Rafael Patiño.

² Tomado de notas de la clase de Actuación III: Personaje, en el tercer semestre de la carrera de Arte Dramático en la Universidad de Antioquia.

Por otra parte, si se toma como ejemplo una historia cualquiera, ya sea contada en un libro, una película o un comercial, lo que atrapa la atención y pone a trabajar el pensamiento y necesidad de entendimiento del público es que estos relatos no entregan la información de lleno. Si la película da todas las respuestas en los primeros cinco minutos, entonces no hay razón para indagar o continuar viéndola. Una trama que sea oscura genera expectativas, atrapa la atención del espectador y también hace que se sienta incluso más involucrado. Algo parecido sucede con las obras teatrales.

Paralelamente, generar preguntas es una de las formas más efectivas para mantener el interés activo. Dejar al espectador a oscuras y permitirle que comience a organizar la información y a partir de ello también se ponga a cuestionar lo que está viendo, hace que también se vuelva partícipe de lo que sucede en escena, de forma que lo que el actor dice y el cómo lo dice, influye y genera una reacción en el público. Dicho de otro modo, hay una movilización en el pensamiento, desde la razón y la emoción.

En conclusión, se puede afirmar que comprender el uso de los AHI en la dramaturgia y la interpretación no solo puede mejorar nuestra apreciación y entendimiento de los diferentes textos dramáticos, sino que también nos ayuda a concebir mejor la complejidad del lenguaje humano y su capacidad para influir en las percepciones y acciones.

OBJETIVO

Objetivo General

Analizar la influencia de los actos de habla indirectos en la interpretación dramática y su potencial para enriquecer el proceso creativo de la dramaturgia.

Objetivos específicos

- Analizar ejemplos de una obra teatral para identificar actos de habla indirectos y sus diferentes tipos.
- Establecer cómo el uso consciente de los AHI contribuye a la coherencia de la obra y a la calidad de la interpretación dramática.
- Estudiar el peso de los actos de habla indirectos en la construcción de personajes y situaciones dramáticas.

JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo se enfoca en explorar la importancia del uso de los actos de habla indirectos (AHI), su influencia en la interpretación dramática y cómo su utilización puede enriquecer la creación de obras teatrales. Aunque no se trata de una guía sobre cómo producir textos dramáticos, se argumenta que la comprensión de los distintos tipos de actos de habla, su momento y forma de uso, puede contribuir de manera significativa al proceso creativo de creación de dramaturgia y abrir nuevas puertas a su interpretación.

Es importante destacar que el uso adecuado de los actos de habla indirectos puede tener un gran impacto en la percepción del público, en los mismos sujetos de acción y en la calidad de la interpretación dramática. A través de la revisión y el análisis de ejemplos de una obra teatral, se buscará establecer cómo el uso consciente de los AHI puede contribuir a la construcción de personajes y cómo estos atraviesan acontecimientos y situaciones dramáticas sin perder la coherencia de la obra.

Esta investigación es relevante para el campo de la dramaturgia y la actuación, ya que puede servir como un recurso valioso tanto para dramaturgos como actores. Por lo tanto, su estudio y análisis puede proporcionar una perspectiva más profunda sobre el teatro y su capacidad como medio de expresión.

EL SUBTEXTO REVELADO: LAS PALABRAS NO LO DICEN TODO

“La verdadera comunicación va más allá de las palabras; es un baile de significados sutiles.” -

Peter Shepherd.

Para empezar, en este trabajo de investigación se analizarán ejemplos de AHI presentes en la obra “DESTELLOS DE LA MEMORIA”, escrita y dirigida por el maestro Eduardo Sánchez Medina. La obra se desarrolló en el semestre académico 2022-1 con la participación de las y los estudiantes del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes, que cursaron el nivel de *Actuación VI: Investigación - Creación*.

La elección de esta obra para la actual investigación, se debe a las variadas teatralidades presentes en cada una de sus escenas, como teatro físico o drama, lo cual permite una exploración de los diversos tipos de AHI. No obstante, se toma la escena “Miedos de agua y de cristal” la cual ofrece interesantes oportunidades para identificar y definir cuáles son los actos de habla indirectos presentes en el texto, qué tipos podemos encontrar y cómo han potenciado el proceso de dramaturgia. En ella participamos Verónica Echeverri, Maria Isabel Ochoa y yo, María Paula Aristizábal, interpretando a los personajes Verónica, Isabel y María, respectivamente.

Además, el montaje de esta escena permite otro campo de análisis, la dimensión corporal, y su influencia para la interpretación de los AHI, al igual que abriga una exploración personal con la posibilidad de nuevos hallazgos, sin que esto signifique irrumpir la coherencia de acuerdos ya establecidos.

Teniendo en cuenta que uno de los elementos característicos de la obra es su estructura por escenas y esta escena, “Miedos de agua y de cristal”, está conformada por cuadros y dividida de la siguiente manera:

- El primer cuadro, titulado “El Miedo”, introduce el tema general.
- El segundo cuadro, “Mi Miedo”, aborda el miedo de cada personaje presente en la escena.
- El tercer cuadro, llamado “Desahogo” proporciona un espacio para catarsis con parlamentos numerados de los que las mismas actrices son autoras.
- El cuarto cuadro, “Resiliencia” no tiene diálogos. En él se presenta una coreografía que expresa el significado de su nombre: resistencia, fuerza y fortaleza.

Dado que en la escena se trata un tema tan amplio y muchas veces intangible como lo es El Miedo, y que la obra en general no es solo una obra dramática sino un “testimonio con ilusión de justicia” que invita al público a ser más que meros espectadores, se hizo necesario abordar la escritura de esta escena, primero desde una perspectiva general del tema para luego profundizar en lo particular en relación con cada una las actrices.

Con base en lo anterior, comenzaremos el análisis del cuadro I: “El Miedo” dividido por momentos:

I. Verónica, Isabel y María, se hallan detrás de los vestidos rojos. Sobre sus rostros, una luz blanca. La relación entre gestos, tonos de la voz, movimiento y palabra, se hace evidente.

Gesto 1 Tono 1

Verónica: Miedos

Isabel: Todos y todas tenemos miedos

María: No excluyen a las personas ni a los animales

Gesto 2 Tono 2

Verónica: El miedo es una emoción

Isabel: Habitual

María: Propia³

A partir de la lectura de este primer momento de la escena, vemos que el texto propone actos de habla directos, porque según lo indicado en la acotación, el gesto y tono se relacionan de manera directa con la palabra: *“La relación entre gestos, tonos de la voz, movimiento y palabra, se hace evidente.”*

También podemos observar que está escrita con acotaciones muy detalladas en cuanto a gestos y tonos (ilocución) pero no son específicas en cuanto a la intención del diálogo (locución), y por ello permite diferentes decisiones escénicas que pueden ir desde las expresiones faciales, movimientos corporales y hasta la intención de la voz, buscando producir un efecto concreto en el espectador, el desafío por ejemplo.

Por esto, los personajes son explícitos con respecto al tema y a la intención, con el propósito de excluir otras interpretaciones por parte del público.

Gesto 3 Tono 3

Verónica: (para sí) ¿Quién no tiene un miedo?

Isabel: (imprecando al espectador) ¿Quién no tiene un miedo?

³ Destellos de la Memoria, escena IV “Miedos de agua y de cristal”, pág. 23-22

María: (severa) ¿Quién no tiene un miedo?⁴

En esta segunda parte del primer momento del cuadro I de la escena, el texto nos presenta a los personajes realizando la misma pregunta “¿*Quién no tiene un miedo?*” y teniendo en cuenta las acotaciones, podemos inferir que la intención será distinta, lo que provocará diferentes matices, incluso si la acción corporal de los tres sujetos de acción es la misma. Mientras que Verónica se pregunta a sí misma, quizás como una justificación hacia sí, Isabel muestra cierta hostilidad y desafío. María, por su parte, aunque no rete al público de manera directa, lo hace desde su intención.

Dependiendo de las decisiones de interpretación del actor o la actriz, enfatizar diferentes palabras puede ser una ayuda para diferenciar una pregunta de la otra. Distintos acentos provocan sentidos diferentes. Por ejemplo, se puede resaltar “quién” para hacer énfasis en el sujeto, o “no” para especificar que no hay excepciones. Incluso se puede dar un matiz diferente si el acento está en la palabra “un”, para señalar que todos tienen por lo menos un miedo y que nadie está exento de ello. Con respecto a esto último, es importante destacar que las indirecciones siempre requieren ser descifradas por el receptor, y en este caso, podrían hacer el efecto de perlocución en el espectador, sea reflexionar o reaccionar, frente a las preguntas y al cómo fueron hechas.

Teniendo en cuenta los planteamientos de Searle con respecto a los AHI, el emisor, que en este momento serían los personajes, realiza dos actos de habla al mismo tiempo: el acto ilocutivo (primario) que vendría siendo el sentido oculto indicado en la acotación, y también el acto locutivo (secundario) que es lo que se escucha, lo que se lee, el enunciado en sí.

⁴ Destellos de la Memoria, escena IV “Miedos de agua y de cristal”, pág. 23

II. *La luz frontal se apaga. Verónica, Isabel y María colocan sus manos delante de sí. Las manos son iluminadas.*

Gesto corporal 1	Tono 1
Isabel:	Miedo a la separación
María:	Al abandono
Verónica:	A morir
Isabel:	A la oscuridad
María:	A estar sola
Verónica:	A perder
Isabel:	A olvidar ⁵

Si retrocedemos al primer momento del cuadro y observamos la primera acotación sobre la iluminación, podemos notar que ha habido un cambio significativo. Anteriormente, la iluminación centraba la atención en los rostros de los personajes, en sus expresiones faciales. Sin embargo, ahora la luz se focaliza en las manos de los personajes, lo que agrega un nuevo aspecto de interpretación, dado que la acción tiene la posibilidad de extenderse hasta las extremidades superiores de las actrices, lo que sugiere que pueden abarcar un poco más de espacio.

Tomando como punto de partida el movimiento de brazos y manos, podemos observar que, a diferencia del rostro o la cabeza, que pueden relacionarse más con la psicología y la expresión de emociones internas a través de la mirada, las manos adquieren un carácter más gráfico en la comunicación. Mientras que el rostro y la mirada son herramientas que nos permiten inferir el

⁵ Destellos de la Memoria, escena VI: “Miedos de agua y de cristal”, pág. 23

estado mental y emocional de un personaje, las manos entran en el campo de acción y tienen la capacidad materializar hasta cierto punto lo que se está comunicando. Actúan como una extensión física de la voz y las palabras, añadiendo componentes más visibles y expresivos a la comunicación verbal. Por lo general, cuando el hablante no expresa directamente su intención a través del enunciado, y utiliza gestos que acompañan el diálogo al tiempo que se habla, estos gestos se pueden considerar una forma adicional de comunicación que complementa su discurso verbal. En este sentido, el receptor del mensaje debe inferir el significado adicional que se busca transmitir a través del gesto, dado que no es expresado solo con palabras.

Es importante destacar que por medio de los movimientos de las manos de los personajes, el espectador puede crear una imagen mental más concreta de lo que se está expresando en ese momento. Si el miedo expresado por el personaje pertenece a alguien del público, es muy probable que este alguien se sienta identificado al percibir cómo las manos de los personajes lo materializan. En este sentido, el miedo deja de ser una idea abstracta en su mente para tomar entonces una forma más tangible y reconocible. De esta manera, el espectador conecta más profundamente con lo que se está enunciando y puede inferir el sentido que se quiere transmitir.

Gesto corporal 2	Tono neutro
María:	A los animales
Verónica:	A los animales
Isabel:	A los animales ⁶

⁶ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 23

Para poder analizar esta parte en la que nos encontramos nuevamente con un mismo enunciado de parte de todos los personajes, es importante tener en cuenta que se ha construido un contexto previo. En la escena, como ya se ha mencionado antes, el tema abordado es el miedo y se han mencionado diferentes tipos de éste. A partir de esto, el espectador ya ha recogido y organizado información en su mente con respecto al tema, lo que produce un efecto cognitivo en él con respecto a lo que no se está diciendo de manera explícita, por lo cual debe extraer el sentido profundo.

Con este segundo gesto corporal, el tono es neutro, quizás con el propósito de que carezca de intención desde la locución, sin embargo, esto no será posible para el receptor, ya que existe un entorno específico y unos gestos corporales bajo los cuales este enunciado ha sido producido. Se trata de una indirección convencionalizada, una estrategia comunicativa que se emplea cuando lo dicho conlleva al receptor a identificarse o relacionarse con lo enunciado y, en consecuencia, a reflexionar a partir de sus propias experiencias y referentes personales para determinar el significado del término involucrado. En lugar de proporcionar una definición precisa o una descripción detallada, esta forma de comunicación permite una interpretación subjetiva y contextualizada por parte del receptor.

En este proceso, “los animales” o cualquier otro término utilizado se convierten en un punto de partida para la construcción del significado. El espectador tiene la libertad de asignar su propio contexto y marco de referencia a la expresión, lo que puede dar lugar a una amplia gama de interpretaciones. Por ejemplo, “los animales” podrían evocar imágenes de seres vivos en el sentido literal. Sin embargo, también podría llevar a consideraciones más abstractas y profundas, como la muerte o las relaciones interpersonales. En última instancia, la indirección convencionalizada

permite una comunicación rica y abierta, ya que la interpretación final está en manos del receptor y está influenciada por su propia experiencia, valores y contexto social y cultura.

Al final, el sentido de la frase dependerá entonces de la interpretación del receptor, la cual se determina a partir del contexto comunicativo en el que se produce el enunciado, de las convenciones sociales y culturales, y de sus propias experiencias y la influencia que tienen en la comprensión de la escena.

III. *La luz de las manos se apaga y se iluminan sus pies. El tono de voz de las actrices cambia.*

Gesto corporal 3 Tono 3

Verónica: Al peligro

Isabel: La amenaza

María: Miedo al miedo⁷

En este tercer momento, podemos leer que la iluminación ha cambiado nuevamente.

Es muy probable que la mirada del espectador se dirija al suelo también, siguiendo el enfoque que da la luz.

Lo que antes se podía relacionar con lo psicológico de los sujetos de acción en la escena, puesto que la iluminación caía sobre las caras de las actrices, en esta parte del cuadro I la luz sugiere la idea de firmeza o inestabilidad de los personajes, por cómo avancen en el espacio, cuáles serán los límites o si se quedarán en el mismo lugar en el que se encuentran. Esto último dependerá entonces de la decisión escénica que se haya tomado de manera previa, si el movimiento corporal será

⁷ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 23

afianzar su equilibrio o retarlo, si lo dicho será coherente con los movimientos o estos serán convencionalizados, de manera que el espectador se encargará de inferir cuál es la amenaza, qué es el peligro para ellos. Esta relación entre el lenguaje del cuerpo y lo que se está diciendo puede ser intencional, porque se trata de una indirección convencionalizada, y así el espectador a su vez hará conexiones en aras de deducir el significado implícito a partir de la acciones de los pies de los personajes, junto a lo que dicen y a la forma en que lo dicen.

La luz de los pies se apaga y se iluminan los vestidos que están sobre el piso. El tono de voz de las actrices cambia.

Gesto corporal 4

Tono 4

Verónica: A todo lo que ponga en peligro la integridad

Isabel: ¿Tu salud?

María: El bienestar

Verónica: ...Físico

Isabel: ...Mental⁸

En este momento, la iluminación ha desplazado la atención y el enfoque hacia los vestidos que han estado presentes en la escena, casi delimitando el espacio. El color rojo intenso de la tela los hace destacar y captar inevitablemente la mirada del espectador. Aunque se percibe que son vestidos, queda en incógnita si serán utilizados por los personajes o solo forman parte del escenario.

⁸ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 24

El color rojo, al ser uno de los más intensos en la paleta cromática, es normalmente utilizado para destacar algo, además de que socialmente está relacionado con muchas más cosas, como la pasión y el amor así como también la ira. También se ha demostrado que a nivel biológico, este color puede tener ciertas implicaciones en el cuerpo humano, como la estimulación del sistema nervioso, ya sea la sensación de aumento de temperatura corporal o el aceleramiento del pulso. El rojo es un color que suele llamar mucho la atención del espectador y se asocia con la idea de peligro, y su uso busca generar una respuesta rápida y efectiva en quienes lo observan.

Con respecto a lo anterior, es importante destacar que en este momento el receptor debe prestar mucha atención también a las palabras que están diciendo las actrices, y considerar el cómo están siendo emitidas. Como ellas no están siendo iluminadas directamente, la emisión de la palabra deberá realizarse con mayor fuerza y así capturar la atención auditiva del espectador de la misma manera en que los vestidos rojos llamaron su atención visual. Este equilibrio es el que conlleva la indirección, ya que es el que permite todo un campo de posibilidades a las personas del público para inferir y relacionar los signos del color de los vestidos con las palabras, y de esta manera elaborar el sentido de los enunciados. Esta inferencia podría estar vinculada con el peligro, la integridad, la amenaza o el miedo, porque la interpretación es de carácter subjetivo y depende de la perspectiva de cada persona del público.

IV. *Las luces se apagan y se ilumina el cuerpo de María.*

María: La fobia es un miedo

Se iluminan, además, los cuerpos de Verónica e Isabel.

Verónica: Sí y no

Isabel: Sí, si ha desbordado lo que denominan como “el umbral de la tolerancia”.

María y Verónica miran a Isabel.

María: ¿Cuándo todo es terror?

Verónica: ¿Cuándo emerge el pánico?

Las tres se cubren sus bocas con las manos. Asombradas, manteniendo la respiración. Retiran las manos de sus bocas.⁹

Esta parte de la escena tiene un impacto significativo en la interpretación general y en la comprensión del tema del miedo y la fobia. A través de imágenes y acciones físicas, y diálogos, se crea una atmósfera y también se crean capas de significado que pueden resonar de manera profunda en el espectador.

La iluminación desempeña un papel clave al resaltar los cuerpos de los personajes, enfocando la atención del espectador en ellos de manera inequívoca. La luz es fija y contundente, ayudando a resaltar el diálogo de los personajes, al igual que enfocar la mirada y el oído del espectador.

María introduce la idea de la fobia como un tipo de miedo, estableciendo así el tema central de este momento en la escena. Verónica e Isabel, al ser iluminadas luego de la afirmación de María, aportan sus perspectivas con respuestas cortas y contrapuestas, sugiriendo una cierta ambigüedad

⁹ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 24

en la naturaleza del miedo. Al presentarse diferentes puntos de vista, esto puede llevar al espectador a cuestionar sus propias percepciones y creencias, generando así una reflexión más profunda sobre el miedo.

El miedo se clasifica comúnmente como una emoción, una reacción natural, una respuesta intrínseca que los seres humanos tienen la capacidad de experimentar en diversas situaciones. Por otro lado, la fobia es considerada como un trastorno psicológico. Sin embargo, en el diálogo de Isabel: "Sí, si ha desbordado lo que denominan como 'el umbral de la tolerancia'", se encuentra un punto en común entre el miedo y la fobia. La diferencia principal radica en que el miedo surge como respuesta a una amenaza tangible que pone en peligro la integridad, como ya se mencionó en la misma escena con anterioridad. En contraste, la fobia es un miedo que ha sido distorsionado ante la noción de peligro magnificado por pensamientos irracionales.

La pregunta planteada de María sobre cuándo todo se convierte en terror y la de Verónica sobre cuándo emerge el pánico, plantean cuestionamientos profundos sobre la naturaleza de estos sentimientos. Es esencial reconocer que el miedo en sí tiene varios niveles y que estos varían dependiendo de su intensidad, y en esta escena se han nombrado dos de ellos: terror y pánico.

La acción conjunta de los tres personajes al cubrirse la boca con las manos y luego retirarlas podría simbolizar la noción de contener no solo el miedo, sino también la sorpresa o las palabras que quedan sin expresar. Incluso es plausible que hayan encontrado una posible respuesta a las cuestiones planteadas, pero optan por no verbalizarla, permitiendo así que el espectador quede con la incertidumbre o que tenga la oportunidad de construir su propia respuesta a partir de las acciones físicas de los personajes. El gesto de taparse la boca con las manos, constituye una imagen de gran relevancia, una forma de comunicación no verbal que puede ser interpretada y comprendida de diferentes maneras, agregando profundidad al tema en cuestión.

Tono 1

Isabel: ¡Es una patología!

María: ¿Una qué?

Verónica: Una patología

Isabel: Una patología

María: Que altera el sueño

Trotando sobre el mismo lugar. Tono 2

Verónica: Una patología.

Isabel: Fobia a viajar.

María: A salir de casa.

Verónica: A habitar las alturas.

Deteniendo el movimiento. Tono neutro. Sin emoción.

Isabel: No es ocasional.

María: Es reiterativa.

Verónica: Permanente.¹⁰

¹⁰ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 24

En este momento, al considerar tanto los acontecimientos previos como la continuación de la escena, la exclamación de Isabel, “¡Es una patología!”, no se relaciona de manera directa con las preguntas previas de “¿Cuándo todo es terror?” y “¿Cuándo emerge el pánico?”. En lugar de proporcionar respuestas inmediatas a esas preguntas como podría ser esperado, sobre todo luego de la acción contundente de taparse la boca con las manos, Isabel introduce un cambio de enfoque, o más precisamente, agrega una nueva capa de complejidad que envuelve el tema central del miedo.

En este punto, resulta fundamental comprender todo lo que ha sido abordado previamente en la escena y lo que ha transcurrido hasta el momento. Esto implica tener en cuenta los análisis que el propio espectador ha estado ha ido tejiendo: qué es el miedo, cuáles imágenes, objetos o acciones son asociadas con el miedo, qué se ha expresado de manera clara y qué ha permanecido implícito. En esta parte de la escena, a pesar de que los enunciados son breves y directos, los significados que esconden van mucho más allá. La mención de “una patología” se refiere a una enfermedad física o mental que puede padecer una persona, y quizás se podría relacionar con el miedo a través del impacto psicológico que conlleva, como está sugerido en la escena, alterar el sueño y afectar la salud mental.

La acción de trotar en el mismo lugar, sin retroceder ni avanzar, se convierte en una ilocución corporal que comunica una profunda reflexión sobre el miedo y su influencia en la vida cotidiana de cualquier persona. Este acto físico se acompaña de textos que nos aportan una información precisa sobre acciones aparentemente simples y del día a día, las cuales están potencialmente impregnadas o perturbadas por una constante: el miedo. Esta combinación añade una nueva capa de complejidad al tema, al destacar las acciones rutinarias que están plagadas de pensamientos intrusivos sobre los cuales se es consciente. De esta manera, se infiere que el miedo no ha dejado

de estar presente y que incluso tiene el potencial de convertirse en una costumbre arraigada en la vida cotidiana de las personas.

En cuanto los personajes dejan de trotar y los tonos de voz vuelven a la neutralidad y sin emoción, en realidad se ha comunicado todo lo que era necesario. La situación no es solo ocasional: Es reiterativa, permanente. Sin la necesidad de elaborar más, ha quedado claro lo que se quiere transmitir por medio de gestos corporales y posturas adoptadas por los personajes.

Observando al frente la amenaza que genera el temor. Retrocediendo. Conteniendo la respiración.

Isabel: ¿Hay algo común entre el miedo y la fobia?

María: ¿Común?

Verónica: Nada

María: Nada

Verónica: Nada

María: No sé

Verónica: No doy

María: Nada

Isabel: La ansiedad

Verónica: Carajo, es verdad

Isabel: La alteración

María: El estado de alarma

Verónica: De alerta

Isabel: Es un estado

María: Verda

Verónica: Un estado

Se dan media vuelta. Giran las cabezas hacia atrás, mirando hacia el espectador. Tono neutro.

Isabel: Normal

María: Normal

Verónica: Normal

Apagón.¹¹

Esta parte es el último momento del cuadro I de la escena “El Miedo”, se retoma la idea de la fobia y su relación con el miedo, habiendo dejado claro que no son la misma cosa. Cuando las tres mujeres observan hacia el frente, se evidencia que encontraron algo o están enfrentando algo, que puede ser distinto para cada quien, pero que, de todas maneras, genera temor. Sus posturas están tensas, las tres retroceden y contienen la respiración, el contacto visual directo con el espectador se puede establecer o no, algo que crearía y transmitiría un nuevo mensaje. El lenguaje corporal comunica el mensaje sin necesidad de palabras. En caso de que no se tuviese la acotación en el texto, y aún en escena se tomase la decisión de realizar aquellos movimientos o inclusive no hubiera ninguno, estas acciones siguen siendo una indirección que se conectan con el diálogo que sigue a continuación.

¹¹ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 25

Este diálogo, que claramente se desarrolla entre los personajes, dado que no es una pregunta hecha hacia el espectador a pesar de que la mirada está fija hacia el frente, desempeña un papel importante en el cual Isabel, María y Verónica llegan a unas conclusiones, que si bien pueden haber sido esperadas, produce un cambio en el estado de las cosas. Este cambio sucede en el momento en que Isabel dice “La ansiedad” lo que convierte esa afirmación el primer punto en común con respecto a la fobia y el miedo, y esta similitud se consolida cuando los tres personajes reconocen que el miedo es un estado.

Las acciones de dar media vuelta y luego solo girar las cabezas hacia el espectador, acompañadas por un cambio de tono a uno neutro, son elementos de comunicación no verbal también que sugieren un cambio en la dinámica de esta última parte. El solo girar la cabeza y no el cuerpo entero crea un efecto dramático y anticipa una señal de que algo más se está por decir o revelar, además de que se involucra al espectador de manera más directa.

A continuación, los tres personajes tienen un mismo diálogo una vez más, y aunque este marca el cierre del primer cuadro y puede tener un tono de finalidad, en realidad el tema queda abierto y sin una conclusión definitiva. ¿Qué es normal? “Normal” puede tener múltiples interpretaciones para Isabel, Verónica y María. Para ellas, la normalidad podría estar relacionada con el miedo, la fobia, la ansiedad o el estado de alarma, de manera que surgen preguntas adicionales, como: ¿Qué tan normales pueden ser esas sensaciones? ¿Porque se conocen o porque son una constante? ¿Es la normalidad una función de que todos experimentan el miedo por lo menos alguna vez en su vida?

Cuadro II Mi miedo

Verónica bajo una luz cenital.

Verónica: Mi miedo, el mío, no el de las mujeres, no el de los hombres, el de nadie, el mío, el exclusivo, es **el miedo a morir una vez... y otra vez... y otra...** a dejar de ser cada tanto. No se trata del miedo a la última y definitiva muerte, esa que se ha vuelto costumbre, sino al morir cada que una circunstancia me obliga a dejar algo de sí. Luego de cada muerte sucumbo en la sensibilidad. Tal vez como cuando la serpiente al mudar de piel, digo, corre el velo de lo infalible para revelar la epidermis de su nueva condición. ¡Una sensibilidad extrema! Siento que la piel me arde, huyo de las caricias, de cualquier roce... penetro en el ámbito del duelo. Muero cada vez que una mujer, un niño, cualquier ser humano es violentado, obligado a despojarse de ser para convertirse en víctima. Morir, morir, morir... el hábito de morir. Me matan de vez en cuando... no quiero que la rutina sea morir cada tanto.

Verónica ingresa al baño. Una luz azul de piso la ilumina.

El miedo que desata las hojas

El temblor que abriga el resfrío

Jamás atropellará el tallo

Jamá apaleará el rocío

*La cortina de baño desciende quedando detrás, Verónica.*¹²

¹² Destellos de la Memoria, escena IV: "Miedo de agua y de cristal", pág. 25

En este primer monólogo, podemos identificar el miedo específico del personaje, que está en relación con la muerte y la pérdida. El texto inicia en realidad con actos de habla directos, reiterando más de una vez que el miedo que se va a exponer a continuación no pertenece a nadie más que a Verónica, independientemente de su género u origen. La intención aquí es clara y explícita, de manera que el receptor del mensaje pueda comprender sin ninguna confusión o ambigüedad.

Es evidente que este miedo está relacionado con la muerte, pero se enfatiza en qué tipo de muerte es, no la definitiva y que “se ha vuelto costumbre”. Esto último es una indirección convencionalizada, que se basa en el contexto cotidiano de las personas, junto con el pensamiento de cuántas personas mueren a diario por diversas razones. La muerte se convierte en un concepto común; eventualmente todos enfrentan la muerte en algún momento.

Sin embargo, el miedo de Verónica trasciende esta noción de muerte y, de esta manera, se puede dar cuenta de la profundidad y complejidad del pensamiento del personaje y sus creencias. Se puede morir sin morir. Se puede dejar de ser y seguir viviendo. Para explicar mejor estos aspectos de una forma más efectiva, utiliza una figura retórica del símil, comparando su experiencia con la de una serpiente que muda de piel. Como se mencionó anteriormente, las figuras retóricas constituyen un tipo de indirección, dado que el sentido literal de las palabras no coincide exactamente con lo que se pretende expresar, porque son modos de expresión figurativa en el lenguaje, como la metáfora o la ironía. A este tipo de indirección se le conoce como indirección trópica.¹³

Luego, cuando Verónica ingresa al baño y la luz de piso se enciende, es importante tener en cuenta el ángulo de esta iluminación. Es posible que solo ilumine sus pies y nada más, dejando el resto

¹³ Tomado de notas de la clase Interpretación II, en el quinto semestre de la carrera de Arte Dramático en la Universidad de Antioquia.

del cuerpo del personaje en la oscuridad, si es que se llega a tomar tal decisión. También cabe la posibilidad de que esa luz de piso esté inclinada hacia arriba, lo que crearía una perspectiva diferente y realzaría la figura y haría más grandes las sombras del personaje, aumentando su presencia luego de haberse vulnerado ante el espectador con el monólogo sobre su miedo. A todas estas consideraciones se le agrega una nueva capa de sentido relacionada con el color y su simbolismo. El color azul se puede asociar tanto con aspectos positivos como la confianza, seguridad o calma, como también se puede asociar con lo negativo, como la frialdad, el distanciamiento o la tristeza.

A continuación, se presenta un fragmento de un poema que también viene siendo una indirección trópica. Los poemas se caracterizan por emplear el uso de numerosas figuras retóricas, cuya interpretación puede variar dependiendo de la perspectiva del lector y si se busca reproducir la intención del autor o hacer una interpretación distinta, siempre y cuando no se pierda la coherencia escénica. Siguiendo el contexto de lo que ha ocurrido en este segundo cuadro hasta ahora, se podría argumentar que este fragmento en específico habla de las fortalezas del personaje, que a pesar de las adversidades, del temor a morir una vez y otra vez, no significa que el personaje se rinde en ningún momento. Reafirma los deseos y la resiliencia del personaje frente ese miedo constante.

Isabel es iluminada por una luz cenital.

Isabel: Mi miedo, el mío, no el de ellas, el mío propio, no el de las mujeres o el de los hombres, es ese que siento hegemónico, fantasmagórico desde hace ya varios años, durante todos los meses, semanas, días y a casi toda hora. Si lo pudiera definir, podría decir que se trata del **miedo a ser lo que quiero ser...** cuando quiero ser, dónde quiero ser, a la hora que quiero ser... es decir, en algún

sentido, por ejemplo, miedo a salir vestida de la manera que quiero salir vestida... vestir como quiero vestir, me hace vulnerable, mal vista, juzgada, casi castigada, no sería exagerado decir que torturada, o más bien, (irónica) muy deseada, tan deseada... tan violentada. Así que, al salir, renuncio a vestir tal como lo prefiero para evitar el temor a ser... violentada.

Isabel se dirige al baño, como huyendo del mundo exterior. Una vez al interior, una luz roja de piso, le ilumina.

Las utopías, amasan las ramas

Los sueños, surcan la tierra

Propósitos que abonan la raíz

Y mezclan con el rocío, la savia

*La cortina del baño desciende quedando detrás, Isabel.*¹⁴

En esta segunda parte del cuadro II, identificamos entonces el miedo del siguiente personaje, Isabel. De manera similar a como comenzó el monólogo de Verónica, Isabel hace uso de actos de habla directos para especificar, para dejar sin ninguna duda al espectador que el miedo sobre el cual va a hablar, es exclusivamente de ella y de nadie más. La intención es distinguir y enfatizar la propiedad del miedo por parte del personaje, mostrando sensibilidad hacia el público al evitar confusiones o incluso ofensas.

¹⁴ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 26

Isabel utiliza las palabras “hegemónico” y “fantasmagórico” para describir su miedo, y estas descripciones pueden ser consideradas una indirección trópica para expresar más allá del sentido literal de las palabras. Gracias al uso de lenguaje metafórico, el personaje logra describir la persistencia y la opresividad de su miedo de una manera más impactante y expresiva.

En este monólogo, el miedo adquiere una dimensión material a través de la ropa, pero su significado trasciende lo tangible. A pesar de que el miedo es una emoción y no un objeto como tal, se puede establecer una conexión con algo concreto. La ropa se convierte en medio de expresión que refleja la personalidad y la esencia de una persona, de sus gustos y comodidades. Sin embargo, todo lo anterior queda opacado por la mirada crítica de la sociedad, por tener que afrontar el juicio social y el temor de no poder ser auténtico.

La ropa deja de ser simplemente un tejido para vestir y se convierte en una herramienta de opresión, un motivo para enfocar la mirada en un cuerpo en lugar de ver más allá. Esto deja entrever las frustraciones del personaje frente a su miedo y la presión social, empleando uso de hipérboles e ironías para resaltar las marcas profundas que estas preocupaciones dejan en su vida cotidiana.

Cuando Isabel ingresa al baño, el papel de la luz es similar a lo que ocurrió y se consideró con el personaje de Verónica, con respecto a la posición y hacía dónde apunta la luz. Sin embargo, el cambio significativo radica en el color, además de que la acotación detalla la manera en la que Isabel entra al baño, describiéndola como si huyera del mundo exterior. Cabe señalar que es ampliamente reconocido que los colores pueden asociarse con diferentes emociones e incluso sensaciones, dado que el color es sensorial e individual, subjetivo por tanto¹⁵. En el caso del rojo, este es un color que más resalta en la paleta cromática, simbolizando pasión, sangre, pero también

¹⁵ <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/ecal/wp-content/uploads/sites/125/2020/04/Psicologia-del-color.pdf>

violencia o destrucción y peligro. Al ser un color cálido y por su naturaleza, tiende a generar una sensación de expansión y acercamiento.

Del mismo modo en que sucedió con el momento de Verónica, a continuación se presenta un poema, que vendría siendo entonces una indirección trópica. En este poema se emplea la personificación para atribuir acciones que en realidad no pueden ser hechas por las utopías o los sueños, que en realidad propósitos no son usados como abono. Sin embargo, todo este poema genera una analogía que proporciona pistas para inferir que se está hablando de un árbol. Quizás ese mismo árbol se trate de Isabel, quien parece albergar deseos sobre un poder transformador o creativo en la sociedad. De la misma manera en que los sueños, al igual que el miedo, tienen también un impacto profundo en la vida, los propósitos actúan como nutriente y apoyo. Esto se convierte en una especie de justificación para enfrentar ese miedo de vestir como quiere vestir, incluso por medio de conceptos abstractos y desafiar normas..

María: Mi miedo, ese que no es el de ellas, tampoco el de ustedes, sino el mío, el que me pertenece (ríe irónicamente) ...me pertenece... Es aquel que hace que **el miedo de otros y otras o el mío propio, se convierta en esa condición normal, habitual, cotidiana que admitimos.** No entiendo por qué el miedo se ha convertido en la condición con la cual tienes que vivir y dormir. Un miedo es el contenedor de muchos miedos, tantos miedo que hay, en tantos lugares, incluso espacios que los suscitan, que los inspiran... la estrategia del miedo... la cultura del miedo... Cuando el miedo deja de ser miedo, es porque el miedo se ha vuelto paisaje, ¡sí! Paisaje, así como lo digo pa-i-sa-je.

María, decidida, se dirige al baño. En su interior, una luz ámbar de piso le ilumina.

Si la luz del día ahuyentara las sombras
Si las nubes oscuras deslizaran su formas
Sin temor, te abrazaría sin temor.
Te abrazaría sin temor, te abrazaría.

*La cortina del baño descende quedando detrás, María.*¹⁶

En este tercer monólogo del cuadro II, una vez más se enfatiza que el miedo que se va a abordar a continuación es de María y de nadie más, sin embargo se introduce un tono irónico en la situación. La idea de que un miedo “pertenezca” a alguien puede hacer surgir preguntas interesantes al respecto. ¿Se trata de resignación o desacuerdo? Además, a pesar de reclamar su miedo como propio, María reconoce la presencia de los miedos de las demás personas también, solo que ese no es el tema central del asunto.

A medida que el personaje comienza a hablar de su miedo, lo presenta como algo que se ha convertido y se considera casi una condición, hasta podría decirse que necesidad en la vida cotidiana. Resalta de que no se le da la importancia suficiente y se ha convertido en una constante con la cual se convive. En sus palabras, se refleja su preocupación y su frustración por la normalización de ese sentimiento, y se puede percibir una búsqueda de reflexión y comprensión. De esta manera, finalizando el monólogo, María hace uso de una indirección convencionalizada. A lo largo de su discurso, ha enfatizado cómo el miedo se ha vuelto algo común y aceptado en la vida cotidiana. Ahora, destaca que aquella emoción que remueve sentimientos, que hace que el

¹⁶ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 26

cuerpo humano entre en un estado de alerta, termina convirtiéndose en algo estático como una imagen, un paisaje. Su punto no es que tener miedo sea el problema, sino que el miedo deje de ser verdaderamente miedo, que se normalice tanto el impacto emocional y físico que lo caracteriza y declarar aquellos estados de alerta como algo normal..

A continuación, María ingresa al baño, y en este caso, la luz de piso es de color ámbar. A diferencia de Verónica, cuya luz pertenecía a la gama de colores fríos, la de María pertenece a la de colores cálidos, al igual que la luz roja de Isabel. En términos generales, los colores cálidos favorecen aspectos y actitudes llenas de vivacidad, aunque, como sucede con todos los colores, esos colores cálidos también se pueden asociar con algo negativo, como la envidia o incluso la ira, además de que en exceso pueden generar irritabilidad.

Continuando con el análisis de este momento, y como ya se ha podido observar con anterioridad, los poemas son una indirección trópica que permiten transmitir varios mensajes de manera evocadora y lírica. Estos crean una imagen poética que invita a la reflexión sobre el poder de las aspiraciones, el miedo y la complejidad de los sentimientos.

En este caso, el poema contiene metáforas basadas en la luz y oscuridad, junto con la anáfora, que enfatiza ciertas palabras mediante su repetición. El poema aborda la idea sobre la superación de la oscuridad o los problemas, resaltando que las dificultades pueden ser maleables o transitorias. Además, subraya que el acto de abrazar no necesariamente se refiere a otra persona externa. Esta acción en realidad puede ser una búsqueda interna para reconectar con el propio ser, aunque también dependerá de las decisiones que el actor o actriz tome en escena.

Se ilumina el tanque que surte de agua las duchas. Una cuerda es halada. El mecanismo que desata el torrente se activa. Se escucha cómo el agua avanza a través de la tubería y llega a las

duchas. Se escucha la caída del agua sobre el piso. Un vapor se levanta. Las luces de piso se apagan. Una contraluz se pronuncia lentamente, dejando entrever cómo la siluetas de los cuerpos se dibujan en las cortinas.

Se escucha una música sustentada en una base rítmica con la que se enfatiza el choque de los cuerpos con el agua. Esta base determina una coreografía dinámica e intensa. Se puede advertir cómo el agua es expulsada en diferentes direcciones hacia la parte exterior de las duchas.¹⁷

En esta siguiente parte del cuadro, la escena carece de lenguaje verbal y se apoya en el lenguaje corporal. Como se ha establecido previamente, en los actos de habla indirectos, la intención no es explícita en el enunciado, sino que se espera que el receptor, y en este caso el público, pueda interpretar e inferir el mensaje subyacente que se quiere transmitir, a través de gestos y movimientos corporales.

El acto de ingresar a la ducha y escuchar el agua caer podría parecer una acción común, como tomar una ducha rápida para limpiarse. Sin embargo, este momento va más allá de lo aparente. La música que lo acompaña revela su propósito: enfatizar el impacto emocional y la interacción física de cada personaje bajo el agua. No se trata solo de la acción de ducharse, de limpiarse y nada más; es una coreografía que guarda un significado que va más allá, sobre todo porque se produce un cambio en el estado de las cosas. El agua es una clara conexión entre los tres personajes, y más teniendo en cuenta que un mismo tanque suministra agua a las tres duchas. Este momento adquiere una cualidad catártica, evocando un ritual que denota intimidad, expresado tanto a través de los cuerpos, como de sus movimientos y la calidad de los mismos.

¹⁷ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, págs. 26-27

Las contraluces se apagan y sobre las cortinas se proyectan imágenes que documentan la dinámica de la urbe y en medio de ésta, Verónica, Isabel y María huyendo. Una mezcla de planos generales, medio y detalle alimentados por disímiles y caóticas sonoridades.

Las proyecciones culminan y se genera la oscuridad. Un sonido latente queda en el ambiente. Tres segundos después, se iluminan los espectadores quienes se reflejan en las cortinas. Se escucha el desajuste que poco a poco conduce a la caída de unas cuantas y últimas gotas.¹⁸

En esta parte de la escena, el lenguaje audiovisual no solo enriquece la teatralidad, sino que a su vez se convierte en una indirección cargada de imágenes y sonidos. En esta oportunidad, se refleja de manera impactante la lucha diaria que enfrentan los personajes Verónica, Isabel y María, reforzando la idea del miedo y en cómo este se ha convertido en una constante de la cual, a pesar de intentar huir y/o enfrentar, no se va por completo. En este momento no es necesario que el sujeto de acción exprese con palabras “tengo miedo”. La tensión en sus cuerpos, el caos que les rodea y el instinto de huida transmiten de manera contundente su intención y emociones.

La combinación de diferentes planos proporciona la oportunidad de poder ver más de cerca las emociones y motivaciones del personaje. Si se habla de tiempo-espacio, es claro que los videos transcurren en escena, sin embargo, se sobreentiende que la situación presentada, y la cual se puede inferir debido a que la escena ha creado un contexto específico, hablando sobre el miedo en general y luego el miedo particular, son situaciones que ya sucedieron o que seguirán sucediendo, en el afuera y cotidianidad de los personajes.

¹⁸ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, págs. 27-28

Después de que las proyecciones culminan y se genera la oscuridad, el sonido latente que queda en el ambiente puede no ser simplemente un ruido audible, sino más bien una sensación o un presentimiento, tal vez incluso una anticipación. Más adelante, cuando los espectadores son iluminados y sus reflejos se proyectan en las cortinas, no se trata solo de una transición de la oscuridad e incertidumbre hacia la luz y la claridad. Este cambio de atmósfera involucra al público de una manera mucho más directa, desplazando el foco de atención de la escena hacia ellos mismos, ya que, en última instancia, no difieren significativamente de los personajes en términos de las emociones y experiencias que se exploran.

Tal vez en un principio los espectadores no se sintieran conectados con todo lo acontecido en la escena. Sin embargo, el hecho de ver su propio reflejo y de reconocerse a sí mismos, podría iniciar un proceso de reflexión sobre la revelación de la verdad y comprender que nadie está exento de tener miedo o un miedo.

Cuadro III Desahogo

Las cortinas se iluminan tenuemente. Se observa cómo éstas cobran volumen permitiendo identificar entre otras partes, las manos y el rostro de las actrices. Luego de un intenso movimiento, las cortinas ascienden. Detrás, los cuerpos húmedos y extenuados de las actrices, cada una trae una toalla. Extienden las toallas en el piso. Se denota cómo algunas partes del cuerpo están intervenidas con color rojo. Sobre las toallas una luz azul, sobre los cuerpos de las actrices una luz blanca.

Isabel: “Sentirme sucia. Caminar con el cuerpo cerrado. Como apretando nalgas y contrayendo el pecho para que no se me vean mucho. Tampoco es que tenga tantas, pero ellos se pegan de cualquier cosa.”

Verónica: “Soy una construcción de capas para proteger mi cuerpo de miradas. Una construcción de corazas para apaciguar mis gritos en silencio... Sin embargo, aun no logro cubrir las puertas de mi alma y mis ojos se encharcan cada vez que vuelvo a caer en un vacío interminable...”

María: “Ya estoy bien.” - “No te pasó nada.” - “Súperalo.” - “Hay personas que están viviendo situaciones peores.”

*Las actrices caminan dos pasos, lentos saliendo del espacio de las toallas.*¹⁹

En este tercer cuadro de la escena, el nombre anticipa lo que está por desarrollarse, teniendo en cuenta qué aconteció en los personajes de Verónica, Isabel y María en ese momento en que estuvieron “duchándose”. Esto último es el acontecimiento central de la escena, mientras que el miedo es la acción transversal.

Ahora bien, de manera convencional, luego de que una persona se ducha, lo lógico sería salir limpia, sin manchas ni suciedad. No obstante, en este caso sucede todo lo contrario y este contraste se resalta por la manera en que algunas partes del cuerpo están intervenidas con color rojo, utilizando una vez más el color más impactante. El espectador podría inferir que esas manchas externas en realidad reflejan heridas internas, que lo invisible se hace visible y que se toma la conciencia de asumir que las cosas que suceden dejan sus marcas, que incluso la misma sociedad nos deja su huella.

¹⁹ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 28

Como consecuencia de la imagen de las actrices saliendo de la duchas con esas marcas, extenuadas y vulnerables, se descubre una clara invitación a ver más allá de lo que se está mostrando. Cómo aquel momento íntimo y ritual de ducharse se convierte también en un intento de limpiar el “mal” para descubrir la verdad de la vida, para que cuando las cortinas son corridas, sin necesidad de palabra o incluso movimiento, los personajes transmitan mensajes como “Esto es lo que tengo. Esto es lo que soy” por ejemplo.

Cuando María, Verónica e Isabel extienden las toallas en el suelo y luego salen de la ducha para posicionarse sobre las mismas, esa simple acción puede representar un desafío. ¿Por qué pisar deliberadamente la toalla? Aquí, la toalla trasciende su función original y se convierte en algo más, quizás represente la misma sociedad que tantas marcas puede dejar sobre las personas, o tal vez es ese miedo que tanto se lucha en contra por superar, por comprender y enfrentar.

A continuación están los textos que las mismas actrices redactaron durante el proceso de creación de la escena, los cuales fueron posteriormente recopilados para formar parte de este tercer cuadro. Cada una de nosotras tuvo la libertad de expresar cuál era su miedo, qué era lo sentía, qué era aquello que quería transmitir y, en cierto modo, comprendernos desde una mirada más poética. Es en este punto del cuadro en que su nombre cobra sentido, el momento del desahogo reforzado con la imagen vulnerable de cuerpos cansados y marcados, de voces neutras cuya intención oculta es posible de inferir por parte del espectador. Esto último es posible gracias al todo el contexto previamente establecido en la escena, proporcionando un trasfondo significativo para entender lo que ocurre, lo que se dice y por qué se hace.

Caminan un paso más quedando junto a los vestidos. Toman los vestidos por la parte superior.

Isabel: Me visto de sí.

Verónica: Me visto de mí.

María: Visto mi ser.

Isabel, Verónica y María cubren sus cuerpos con vestidos. Se denota cómo vestidos están rasgados en los lugares en lo que los cuerpos de las mujeres se encuentran pintados de color rojo.²⁰

En este siguiente momento se puede ver el acontecimiento final de la escena, donde todo lo anteriormente expuesto queda reunido en una sola acción. Los vestidos no son solo una prenda de vestir; se debe tener muy en cuenta que los mismos están rasgados y en realidad pasan a ser un complemento de la herida, de esas marcas que tienen los personajes sobre su cuerpo. La acción de vestirse adquiere un nuevo significado, cargado de nuevas intenciones. A pesar de las adversidades y las emociones negativas que pueden habitar en uno, hay cierta valentía en la acción de aceptar que no todo se puede cambiar, que transformar la sociedad no sea una tarea posible, y que sentir miedo es una respuesta natural que no debe pasarse por alto. A pesar de estas realidades, se toma la decisión de dar los pasos al frente, vestirse y salir adelante porque la verdad más grande es que la vida continúa.

Cuadro IV Resiliencia

Las actrices inician una coreografía sustentada en una música sustentada en la percusión producida por el choque de cuerpos con el agua, respiraciones cortas y prolongadas y la emisión

²⁰ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 29

de resonadores tanto sostenidos como intermitentes. Sobre el espacio general y las formas rectangulares de las toallas se despliegan los movimientos. La luz cambia según la espacialidad que ocupan y la intensidad con la que se realizan los movimientos. Existe un contraste entre movimientos rápidos y lentos, contundentes y suaves, cortos y extensos. El motivo de esta acción se define por la resiliencia, lo cual determina actitudes relacionadas con las nociones de lucha, fuerza, contundencia y resistencia. La estructura coreográfica contiene los siguientes movimientos: comunidad, amenaza, terror, angustia, decisión, liberación y cierre. La coreografía culmina con un movimiento contundente luego del cual se escucha la ruptura de un cristal y la caída de los múltiples fragmentos que lo contienen.

*Apagón.*²¹

En el último cuadro de la escena no hay diálogo verbal en absoluto; en su lugar, la comunicación se da a través de todo lo que acontece en el escenario. Cada elemento se convierte en lenguaje: el cuerpo de las actrices, la música, la distancia entre ellas mismas o entre el público, y la manera en que el espacio habitado se concibe. Todos estos elementos se combinan para transmitir un mensaje y que el espectador deberá inferir e interpretar. Después de haber sido testigo de todo un proceso que culmina en una danza de resiliencia, el espectador puede presenciar cómo abrazan las posibilidades que se pueden encontrar dentro del miedo.

Esta danza, estos movimientos corporales que van acompañados de una música, son comunicativos pero no necesariamente explícitos. El acto ilocutivo es transversal, la intención está contenida en lo no enunciado, actuando como una fuerza ilocutoria sobre el público y produce diferentes efectos,

²¹ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 29

ya sea interés, identificación, indiferencia, entre otras cosas. Todo eso contribuye para que el espectador termine de adoptar una postura frente a lo que ha sucedido en la escena.

Al llegar a la culminación del baile con un movimiento firme y contundente, se produce el sonido de un cristal quebrándose. Este sonido denota una sensación de fragilidad y fuerza simultáneamente. El sonido, a pesar de ser disruptivo, no resta valor a todo lo acontecido anteriormente en el cuadro, sino que lo refuerza. Este evento es un acontecimiento que puede quedar marcado en la memoria del espectador como un sonido e imagen que enriquecen el significado del nombre del cuadro.

DEL TEXTO A LA INTERPRETACIÓN: LA INFLUENCIA DE LOS ACTOS DE HABLA INDIRECTOS

“El actor no dice el texto; está diciendo subtextos.” - Konstantin Stanislavski.

En el capítulo anterior, se llevó a cabo un análisis exhaustivo de la escena “El Miedo” de la obra “DESTELLOS DE LA MEMORIA”, en el cual se identificaron los actos de habla indirectos y sus diferentes tipos. Ahora, en este nuevo segmento nos adentraremos en un análisis más detallado sobre cómo el uso de los AHI contribuye e influencia la coherencia de la obra y al nivel de calidad en la interpretación dramática, aportando a la construcción de personajes.

A continuación, también profundizaremos en el papel crucial que desempeñan los actores y las actrices en la ejecución efectiva de los AHI, teniendo en cuenta cómo la comprensión de los subtextos y las intenciones que subyacen en los actos de habla es esencial para una lograr una interpretación auténtica y resonante. Además, vamos a explorar cómo los intérpretes pueden hacer uso de gestos, expresiones faciales y movimientos corporales para enriquecer la comunicación indirecta en el escenario.

EN LA INTERPRETACIÓN: EL LENGUAJE ENTRE LÍNEAS

Como bien sabemos, el ser humano tiene un cuerpo que se expresa de diferentes maneras, y una de ellas es a través de la voz. Como señala [Ingrid Pelicori \(2007\)](#), esta voz sirve como un medio de comunicación que está atravesada por el sentido, sin embargo, existe algo más allá del discurso. Este elemento permanece como un enigma en el cuerpo que se comunica de manera verbal y que resiste plena comprensión. Este elemento es moldeado por nuestras experiencias personales, que nos ayuda a reflejar nuestro mundo interior²², por lo tanto, existe una necesidad de expresión de aquel mundo interno y perspectiva en cada persona.

No obstante, en el ámbito de la comunicación e interpretación, la voz es solo una parte de la ecuación. Aquí es donde entran en juego elementos que van más allá de las palabras habladas pero que, no obstante, están cargados de sentidos. Para un actor o una actriz no basta con limitarse a decir el texto; es esencial ir más allá. Si se pretende que el público comprenda el mensaje o se cuestione a partir de lo que sucede en la escena y qué es lo que se quiere transmitir, el intérprete debe ser capaz de no solo expresar lo que se dice, sino también cómo se dice y cómo se mueve o se abstiene de hacerlo al comunicar, todo ello sin la necesidad de recurrir siempre a las palabras y a sus sentidos literales.

Dentro de este contexto, la voz es solo uno de los componentes cruciales de la interpretación. Hay otro aspecto igualmente importante que merece atención: los elementos paraverbales. Estos elementos, que incluyen la entonación, el ritmo, el volumen y otros matices de la voz, junto con el lenguaje corporal y expresiones faciales, la proxémica y objetos, añaden capas significativas a la actuación. Para un actor o actriz, estudiar y comprender a fondo estos elementos es esencial para

²² Pelicori I. (2007) *Pensar la voz - una perspectiva actoral*. En C. Banegas (org.). *Caligrafía de la voz*. (p. 2) Buenos Aires: Levitatán.

utilizarlos de manera efectiva en la escena; que sean aliados en la interpretación y no una complicación. Al dominar tanto la voz como los elementos paraverbales, se puede lograr una interpretación genuina, que esté cargada de sentidos, que trasciende las palabras y sus significados literales.

En el contexto de nuestro análisis sobre los actos de habla indirectos y su influencia en la interpretación, considero que es fundamental que uno como actor o actriz se cuestione “¿Qué hago con la palabra?”. Es imperativo tener en cuenta una acción verbal, cómo digo el enunciado y qué es lo que quiero lograr. Para ello, es esencial comprender los objetivos del personaje, identificar qué es lo que se opone a sus deseos, analizar el contexto y tener siempre presente que el personaje no es quien se sabe el texto, el actor sí.

Durante el semestre de Actuación VI: Proyección-Investigación, estuve interpretando el personaje de María en la escena “El Miedo” de la obra “DESTELLOS DE LA MEMORIA”, en donde tuve la oportunidad de realizar hallazgos significativos en relación con la interpretación. Estos hallazgos se centraron en la comprensión de subtextos y en la consciente aplicación de elementos paraverbales, los cuales se fueron desvelando a lo largo de las repeticiones y una exploración que pudiera ser acertada y coherente. De esta manera me parece muy acertado cuando Pelicori afirma que: “enseñan los maestros, enseña el tiempo y enseñan los escenarios.”²³

Esta experiencia me recordó que la belleza del teatro radica en que cada función es única e irrepetible. Cada vez que se sube al escenario, se tiene la oportunidad de explorar y dar vida al personaje de una manera distinta, siempre y cuando se respeten los acuerdos establecidos en la fase de montaje, los elementos inalterables que conforman la esencia de la obra y lo que se quiere transmitir. Este enfoque enriquece tanto la vivencia del actor o actriz como la del espectador.

²³ Pelicori I. (2007) *Pensar la voz - una perspectiva actoral*. En C. Banegas (org.). *Caligrafía de la voz*. (p. 3) Buenos Aires: Levitatán.

En este sentido, la proxemia, que se refiere a “la manera en que se concibe el espacio individual y socialmente, a cómo los participantes se apropian del lugar en el que se desarrolla un intercambio comunicativo” ([Calsamiglia Blancafort, Tusón Valls, 1999-2001, p.49](#)), adquiere un papel fundamental que hace parte de los elementos paraverbales y contribuye de manera significativa a la interpretación.

En este contexto, el enfoque se dirige hacia la relación espacial entre intérpretes y el público, donde el espacio escénico se convierte en un medio dinámico que permite a los actores establecer una conexión con el espectador. La proximidad física o la distancia estratégica pueden alterar la intensidad y las intenciones de los mensajes que se pretenden transmitir en la escena, creando así un diálogo indirecto con el público cargado de sentidos.

Es importante destacar que los gestos y la posturas influyen en la expresión de actitudes hacia la realidad comunicativa. A través de esos gestos y posturas, se tiene la capacidad de expresar un sinfín de emociones, como interés, aburrición, desprecio, entre otros, en relación con el contenido comunicado. Estas manifestaciones son cruciales tanto para el emisor, quien hace uso de estos elementos para mostrar su posición ante lo que comunica y frente a los demás participantes en la interacción, como para el receptor, quien construye su propia perspectiva con respecto a lo escuchado o inferido. Así, no sólo se trata de cómo los actores emplean el uso del espacio escénico, sino también de cómo los movimientos corporales, la palabra o incluso la falta de esta, pueden influir en la proxemia misma, así como en la percepción y comprensión del espectador.

Tomando como ejemplo el monólogo del personaje de María en el segundo cuadro “Mi Miedo” de la escena, tuve cierta libertad en cuanto al uso de elementos no verbales que pudiesen contribuir de manera positiva a la interpretación del texto. En ese momento tenía la posibilidad de establecer una comunicación mucho más directa con el espectador, con movimientos corporales, ya fuera

reconocer su presencia al señalarlos, al mirarlos fijamente, dar forma visual a los pensamientos con gestos de las manos, para hacer énfasis en ciertos aspectos que pueden aportar aún más a la interpretación y a los sentidos ocultos que no eran expresados de manera explícita, o cuyas palabras no concordaban con su significado literal.

Tanto el cuerpo como la voz se unen con la intención de crear, de dar vida a esos pensamientos, surgiendo de la necesidad de dar voz y sentido a eso que se siente o que incluso se busca comprender. La postura, las inflexiones de la voz, el tono, las pausas, la quietud, todo esto y más proporciona profundidad a la interpretación, junto a todo un campo de exploración.

No obstante, el actor o la actriz tienen el trabajo de primero comprender, de escuchar lo que está escrito en el texto, porque no basta solo con la espontaneidad del momento. De hecho, es necesario cultivar y perfeccionar la habilidad de establecer una conexión con las palabras, el desarrollar una escucha atenta y sensible hacia los sonidos y vibraciones que estas generan. En este contexto, la voz no actúa como un mero acompañante de las palabras, sino que se integra profundamente en el mensaje, se fusiona con el sentido de las palabras. Es un proceso en el que la voz y la palabra se vuelven algo indivisible, con la intención de no solo transmitir el significado literal, sino también la intención, la ilocución y el mensaje implícito.

Dentro de la interpretación también existen los momentos de silencio y pausa, sin importar qué tan breves sean, porque también están cargados de sentido. La ausencia de palabras o incluso de movimientos corporales destacados proporciona un espacio donde el público tiene la oportunidad de sumergirse en su propia reflexión y comprensión de la escena, permitiéndole tomar una postura personal respecto al tema. Además, estos momentos de quietud física o silencio pueden ser indirecciones, donde las intenciones de los personajes se revelan no solo a través de palabras explícitas, sino a través de los matices del lenguaje corporal y las pausas significativas. Así, la

interacción entre los momentos de silencio, las indirecciones y las palabras habladas se entrelazan para no solo enriquecer la experiencia del espectador, sino que también añaden capas de profundidad a la narrativa, creando un mundo de significados y emociones complejas que van más allá de lo que se ve y lo que se escucha.

Desde esta perspectiva, se puede analizar otro ejemplo en concreto dentro de la misma escena. Después del monólogo sobre el miedo particular de María, el personaje se dirige a la ducha y una vez ahí es cuando dice el poema. En este segmento del cuadro, la distancia entre el público y la actriz se amplía, siguiendo la distribución espacial que ya pudimos conocer de la obra en el capítulo anterior. Las estructuras de las tres duchas están al fondo del escenario.

Continuando con esta parte, naturalmente se genera una atmósfera íntima que va más allá de la iluminación o el simple hecho de ver a una mujer ingresando a una ducha. Este ambiente se sostiene con mayor sentido a través del poema.

Como ya se definió anteriormente, un poema hace parte de las indirecciones trópicas, dado que su estructura y contenido aparente no concuerdan con el sentido literal o la intención velada. El poema no es recitado, sino que está lleno de imágenes que dan calidad al texto, porque lo que se dice y cómo se dice es el sentido de las palabras y puede generar los tipos de indirección. Cabe añadir también que los sentidos varían de acuerdo a la acción verbal.

En ese momento, el espacio escénico se estrecha, y a pesar de la distancia física que separa al personaje del espectador, se logra una notable sensación de cercanía. Esto se debe gracias a la imagen del personaje dentro de la ducha, a la interpretación del poema que cobra mucho más sentido luego del monólogo, a la modulación de la calidad de la voz, a las inhalaciones audibles y

a las pausas estratégicas que adquieren un valor enfático tanto para el personaje como en el contexto de la obra.

APORTANDO COHERENCIA E INFLUENCIA A LA OBRA TEATRAL

Considerando que los AHI se convierten en una herramienta fundamental para la construcción de significados profundos y complejos, entonces podemos también tener en cuenta la manera en que funcionan como hilos invisibles que conectan elementos en una obra sin la necesidad de ser explícito. Los AHI tienen la capacidad de unir momentos que, a simple vista, parecen dispares en la escena.

Tomando el siguiente segmento de la escena en el primer cuadro “El Miedo” como ejemplo:

María: La fobia es un miedo

Se iluminan, además, los cuerpos de Verónica e Isabel.

Verónica: Sí y no

Isabel: Sí, si ha desbordado lo que denominan como “el umbral de la tolerancia”.

María y Verónica miran a Isabel.

María: ¿Cuándo todo es terror?

Verónica: ¿Cuándo emerge el pánico?

Las tres se cubren sus bocas con las manos. Asombradas, manteniendo la respiración. Retiran las manos de sus bocas.

Tono 1

Isabel: ¡Es una patología!

María: ¿Una qué?

Verónica: Una patología

Isabel: Una patología

María: Que altera el sueño²⁴

Podemos observar en el mismo texto una división evidente que surge en el cambio de un momento y otro. Este cambio se manifiesta principalmente a través de las preguntas formuladas por María y Verónica, preguntas cuyas respuestas no llegan porque han sido eludidas de manera deliberada, o quedan ocultas bajo la acción de los personajes cubriéndose las bocas con sus manos y conteniendo la respiración.

En un principio, lo que parece ser una definición simple cuando María afirma que el miedo es una fobia, en realidad introduce una noción de ambigüedad sobre el significado preciso de la fobia y, por extensión, del miedo. Posteriormente, las respuestas de Verónica e Isabel tampoco son claras ni definitivas, y en cuanto se llega a las preguntas sobre el terror y el pánico, estas podrían considerarse retóricas. Cuando alguien plantea una pregunta, lo esperado sería obtener una respuesta; sin embargo, en posibles casos como este, las preguntas no necesariamente expresan

²⁴ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 24

una duda y esperar la respuesta, sino que buscan dar cierto énfasis a lo que se quiere expresar. Además, la respuesta puede estar implícita en la misma pregunta.

Siguiendo el orden de la escena, después de la acotación que señala una acción corporal y tensión claramente definidas, cuyos sentidos ocultos pueden inferirse gracias al contexto creado en la escena, el personaje de Isabel lo irrumpe con una exclamación. Sus palabras no concuerdan de manera directa a las preguntas planteadas, que no ofrecen respuestas en ningún aspecto. No obstante, de alguna manera, el diálogo de Isabel contribuye al tema en discusión, ya que introduce un nuevo elemento a considerar. Se logra comprender que los tres personajes intentan dar una definición concreta sobre el concepto del miedo.

A pesar de la ambigüedad del momento y de la incertidumbre que prevalece, junto con la introducción de temas como la fobia o la patología, que se pueden relacionar tanto con el miedo como para confundirlo, el espectador no pierde aquel hilo conductor de la obra.

En este contexto, me parece importante reconocer que la forma en que se logra lo anterior, donde el significado oculto de las palabras o su ausencia, de acciones y demás elementos paraverbales, logran ser inferidas, teniendo en cuenta que lo transmitido ya está influenciado por el contexto formado. Al comprender esto, se hace evidente que tanto el texto como su interpretación, pueden ir cargados de varias direcciones que aportan a la situación dramática y ofrecen diferentes perspectivas sobre el desarrollo de los acontecimientos, con la posibilidad de tejer la coherencia de la obra.

EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES: UNA VISIÓN

En el ámbito teatral, la construcción de personajes va mucho más allá de las palabras y las acciones evidentes. La incorporación de actos de habla indirectos y elementos paraverbales desempeña un papel fundamental en la creación de personajes auténticos y complejos. Estos recursos permiten

que los actores y actrices exploren las capas más profundas de sus roles, enriqueciendo la representación dramática al proporcionar matices emocionales, intenciones ocultas y perspectivas subyacentes. A través de esta intrincada interacción entre el lenguaje no verbal y los actos de habla, se da vida a personajes que no solo hablan con palabras, sino que también comunican a través de la sutileza y la profundidad de su expresión.

Para continuar con nuestro análisis en este campo sobre la creación de personajes y situaciones dramáticas, haciendo énfasis en los AHI y elementos paraverbales, tomaremos como ejemplo el cuadro II de la escena “El Miedo”.

Como ya se discutió previamente en el capítulo “El Arte de lo Implícito: la palabras no lo dicen todo”, cada personaje expone su propio miedo y en cómo éste impacta en su vida. A través del texto, se revela la notoria diferencia en la forma en que Verónica, Isabel y María se expresan, lo cual no solo se refleja en las palabras escritas, sino también en la manera en que se aborda el texto para su interpretación.

Comenzando con el monólogo de Verónica, donde ella expresa cuál es su miedo con las siguientes palabras: “**el miedo a morir una vez... y otra vez... y otra...**”²⁵. Además, para ilustrar este miedo de una manera más gráfica, recurre al uso de la figura retórica del símil, para así comparar sus sensaciones con la forma en que una serpiente muda su piel. Este AHI no solo se limita a describir las emociones del personaje, sino que también revela una visión más profunda de cómo Verónica percibe el mundo y vive sus experiencias. En el personaje se manifiesta una necesidad de comunicar lo que siente, lo que teme y los conflictos internos que le afectan.

Los AHI se convierten en un puente que contribuye a la construcción del personaje, a darle motivaciones, intenciones y profundidad y, lo que es igualmente importante, reflejan su

²⁵ Destellos de la Memoria, escena IV: “Miedo de agua y de cristal”, pág. 25

singularidad y carácter a través de su forma única de expresarse. Es así como afirma Pelicori: “En algún sentido: eso es un personaje: una visión del mundo.”²⁶

Sin embargo, para que un actor o actriz pueda construir y representar su personaje de manera efectiva, y no necesariamente solo a través de la voz, es esencial evitar una excesiva cantidad de gestos innecesarios. Aunque estos gestos pueden aportar a la interpretación, su uso exagerado y carente de sentido o intención puede convertirse en un arma de doble filo. El actor debe ser sumamente consciente de qué movimientos o gestos sí aportan de manera positiva a la actuación en lugar de perjudicarla. El abuso de gestos puede oscurecer la claridad del personaje y sus intenciones, lo que a su vez haría que sus intenciones se vuelvan confusas y dificulten la comprensión del personaje.

Con todo y lo anterior, se ha podido analizar cómo los AHI en el teatro desempeñan un papel fundamental en la construcción de personajes, aportando a la coherencia de la obra y pueden también influenciar en la calidad de la interpretación dramática. Se ha podido explorar cómo los actos de habla indirectos no solo enriquecen la comunicación en el escenario, ya sea entre personajes o entre personajes y espectadores, sino que también brindan a los actores oportunidades para profundizar en las motivaciones y perspectivas de sus personajes. La comprensión de subtextos y las intenciones detrás de los mensajes, con apoyo en los elementos paraverbales, es importante para lograr una interpretación genuina y resonante.

²⁶ Pelicori I. (2007) *Pensar la voz - una perspectiva actoral*. En C. Banegas (org.). *Caligrafía de la voz*. (p. 4) Buenos Aires: Levitatán.

CONCLUSIONES

El uso de los actos de habla indirectos y elementos paraverbales en el teatro destaca la capacidad de la interpretación para trascender las palabras y establecer una conexión profunda con los matices y significados ocultos. En este contexto, el actor se convierte en el artífice de esta transformación, desempeñando un papel esencial al transmitir no solamente el contenido literal y superficial del texto, sino también las emociones, las intenciones y las capas de significado que enriquecen la experiencia teatral.

Además, estas herramientas no solo amplían el repertorio del actor, sino que también contribuyen a la calidad de la interpretación y comprensión del personaje. Los AHI permiten a los actores explorar la psicología de sus personajes, crear conexiones profundas entre las palabras y las emociones. Los elementos paraverbales, como la entonación, las pausas y la proyección de la voz, aportan textura y vida a los textos.

En resumen, lo interesante del teatro reside en la habilidad y responsabilidad de los actores para comunicar no solo lo explícito del texto, sino también lo que está implícito. La interpretación teatral se convierte en un acto de desentrañar significados ocultos, intenciones veladas y transmitirlo de diferentes maneras al público, con la posibilidad de crear una experiencia teatral conmovedora y poderosa.

A lo largo de mi carrera en el programa académico Arte Dramático, he tenido la oportunidad de aprender muchas cosas que son esenciales para mi desarrollo como actriz. Mi formación abarcó diversos entrenamientos y ejercicios físicos, como también de voz y dicción, de respiración y de resistencia que, con el tiempo, abrieron posibilidades para mi desarrollo artístico.

A medida que me sumergí en estos entrenamientos y fui guiada por distintos maestros y maestras, me di cuenta de la riqueza de recursos a mi disposición para abordar un texto. Aprendí a descubrir y comprender las imágenes, las metáforas, los sentidos ocultos de las palabras y enunciados, a conectarme con ellas y tomar decisiones fundamentales sobre la interpretación de los actos de habla indirectos y las acciones verbales. Esta experiencia me permitió explorar y crear de diversas maneras, aprovechando la variedad de herramientas y enfoques que enriquecieron mi formación y, en última instancia, mi desempeño como actriz.

BIBLIOGRAFÍA

1. Calsamiglia Blancafort H., Tusón Valls A. (1999-2001) *Las cosas del decir*. (p. 45-70) Editorial Ariel.
2. Haverkate H., Hengeveld K., Mulder G. (1993) *Aproximaciones pragmalingüísticas al español*. (p.181-204) Universiteit van Amsterdam.
3. Pelicori I. (2007) *Pensar la voz - una perspectiva actoral*. En C. Banegas (org.). Caligrafía de la voz. Buenos Aires: Levitatán.
4. Van Dijk T. A. (1996) *Estructuras y funciones del discurso*. (10ª. Ed.) (p.58-76) México: siglo veintiuno editores s.a de c.v.
5. Xin, Y. (2016) *Las teorías de los actos de habla: Una sinopsis* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Oviedo] Centro Internacional de Postgrado.