



ETIQUETADO DE ACCIONES Y MODELOS DE CONTEXTO PARA LA PRÁCTICA ACTORAL

Action labeling and context models for acting

Bernardo Mena Young*

RESUMEN

El presente artículo revisa el etiquetado de acciones en el Análisis de la Acción Dramática (AAD) para la práctica actoral, como se ha utilizado en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Propone que el etiquetado de acciones debería ser abordado desde un análisis pragmático y justifica su vigencia a partir de una reflexión en torno a sus aspectos cognitivos y sociocognitivos.

Palabras clave: Teatro, Actuación, Análisis de la Acción Dramática, Etiquetado de Acciones, Cognición.

ABSTRACT

This article reviews the action labeling in the Dramatic Action Analysis (AAD, in its Spanish acronym) for acting, according to its use in the Dramatic Arts School at the University of Costa Rica. It proposes that the action labeling may be addressed from a pragmatic view. At the same time, it justifies the validity of the analysis based on cognitive and socio-cognitive aspects.

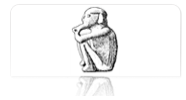
Key Words: Theatre, Acting, Dramatic Action Analysis, Action Labeling, Cognition.

1. Introducción

El proceso de nombrar las acciones, como una etapa dentro del Análisis de la acción dramática (AAD), el cual está orientado hacia la interpretación actoral, es, posiblemente, uno de los más arduos para las personas estudiantes de Artes Dramáticas, así como para muchas de las personas profesionales del teatro que lo utilizan como herramienta de su quehacer en las tablas. El hecho de que los verbos se refieren a una gran gama de eventos, que son parte de lo que se conoce como mundo o realidad, conlleva la dificultad de que no todos los verbos que se utilizan para nombrar las acciones se ajustan a los requerimientos de la práctica actoral. Igualmente, entre aquellos verbos que se pueden usar para los fines de la práctica actoral, es posible distinguir entre los que se refieren a acciones más asociadas con lo físico o, por el contrario, más asociadas con la acción vocal o, inclusive, con procesos

* Universidad de Costa Rica. Cartago, Costa Rica. Profesor de la Escuela de Artes Dramáticas. Magister en Lingüística. Correo electrónico: Bernardo.mena@ucr.ac.cr ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8857-7255>
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v46i1.50863>

Recepción: 25/3/2021 Aceptación: 11/10/2021



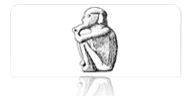
internos que no designan una acción como tal. El presente artículo tratará de los segundos en cuanto al uso del lenguaje, es decir: los actos de habla.

Más allá de los debates entre lo psicológico, lo físico y lo psicofísico, es claro que la práctica actoral se basa en una forma de ostensión del cuerpo vivo de la persona que actúa. Los procesos mediante los cuales se diseña esta ostensión pasan tanto por la contextualización de una estética en la escena como por la asignación de una serie de tareas cognitivas a la persona que actúa², que se manifiesta en modificaciones más o menos extremas de las posibilidades de su cuerpo, de su mente y de su subjetividad; de forma integrada, por supuesto. El proceso de nombrar las acciones consiste precisamente en determinar parte de las tareas cognitivas³ que la persona que actúa realiza en el ensayo, con el fin de construir el rol escénico que ejecutará frente a un público. Sin embargo, para que dicho proceso se pueda llevar a cabo, es necesario determinar de la forma más precisa posible cuál es esa demanda cognitiva implícita en el núcleo semántico del verbo elegido, y si es la más eficaz, coherente y relevante en el contexto de un trabajo actoral específico.

Por lo tanto, el objetivo de este artículo es proponer ciertos criterios preliminares para la asignación de nombres a las acciones en el contexto del AAD y el análisis pragmático del diálogo dramático, así como una conceptualización alternativa del etiquetado de acciones desde un enfoque cognitivo del discurso a partir del concepto de “modelo de contexto” de Van Dijk (2011). Esto conlleva el estudio de los verbos desde la semántica verbal y las implicaciones que tiene el evento que designa dicho verbo en el trabajo de la actuación. Este artículo toma como referencia algunos datos y elaboraciones del Proyecto ADESSE (Base de datos de verbos, alternancia de diátesis y esquemas sintáctico-semánticos del español) de la Universidad de Vigo, en cuanto a la clasificación de los verbos y los esquemas que presentan, los cuales pueden ser de utilidad para la práctica actoral.

² Se utilizará el término “persona que actúa” como estrategia discursiva en miras a fortalecer la inclusión de género en este artículo.

³ A propósito, se utilizan los términos de tareas y demandas cognitivas para designar los procesos de resolución de problemas, que son parte constituyente del trabajo escénico en general. Tanto la interpretación de un rol escénico como los ejercicios de entrenamiento actoral, son tareas cognitivas que parten de consignas y demandas cognitivas, a partir de las cuales la persona que actúa procesa una gran cantidad de información orientada hacia el tejido de acciones en escena.



Dicho proyecto integra datos de la Base de datos sintácticos del español actual de la Universidad de Santiago de Compostela.

2. El Análisis de la acción dramática

El AAD es una metodología que se aplica en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica para el análisis del texto dramático, la cual está orientada principalmente hacia la práctica del teatro. Además del curso propio de la carrera que se imparte en dicha escuela, la sistematización de este análisis se puede encontrar en el libro de Bonilla y Vladich (1982), *Artes Dramáticas en la escuela*.

Esta metodología de análisis parte de la propuesta de Villegas (1971) sobre el texto dramático. Bonilla y Vladich (1982) establecen tres principios teóricos con base en Villegas (1971), que se pueden resumir de la siguiente forma:

- La dramática como género tradicional, que adquiere su especificidad del predominio del “lenguaje apelativo”.⁴ Este principio es particularmente importante en este artículo.
- La presencia de un lenguaje, distinto del apelativo, que es llamado “lenguaje acotativo”.⁵ Este lenguaje se refiere a las acotaciones, las cuales construyen la escenificación ficticia del texto dramático: “este lenguaje es el que hace que una obra dramática ‘se vea como en un escenario’” (Bonilla y Vladich, 1982, p. 5, entrecomillado en el original).
- Por último, la distinción entre obra dramática y obra teatral. La primera tiene “virtualidad teatral” y “es un hecho exclusivamente lingüístico”. En la segunda,

⁴ Villegas (1971) toma este concepto de Bühler (1966). Se refiere a la propiedad del lenguaje para ser usado como acción. Es interesante que esta cualidad del lenguaje ha visto potenciado su estudio a partir de los estudios pragmáticos; en especial la teoría de los actos de habla.

⁵ Se infiere que el lenguaje acotativo se realiza en las acotaciones y que el lenguaje apelativo lo hace en el diálogo. Sin embargo, esta distinción no es del todo nítida, ya que el lenguaje apelativo puede depender del acotativo para encontrar su sentido como acción, así como el mismo lenguaje apelativo puede cumplir el doble propósito de ser acción a la vez que dar claves sobre la escenificación ficticia que entraña el texto dramático. Sobre esto último, véase Bobes Naves (1997) en torno a la distinción que hace la autora entre acotaciones y didascalías.



intervienen una serie de elementos no lingüísticos, destinados a la comunicación directa con un público en la representación.

En torno a estos tres temas, los estudios sobre el teatro y la literatura dramática han profundizado mucho en las últimas décadas, sin embargo, este artículo se va a centrar específicamente en el primero y su relación con la actuación.

Villegas (1971) establece que una obra teatral está destinada a la comunicación, por lo que un análisis estructural se debe complementar con un análisis del contexto que rodea la obra para poder establecer su sentido: “La discusión acerca de lo comunicado implica, por lo menos, dos niveles. El sentido de la obra en sí y la explicación del mismo desde el exterior del texto” (p. 19). Estos niveles, Bonilla y Vladich (1982) los retoman al establecer dos posibilidades en el análisis: “la contextualización extra-literaria” y “el análisis inmanente” (p. 6). Este último supone una serie encadenada de etapas que culminan en el planteamiento de la idea central de la obra dramática:

- Determinar los **hechos** o **acontecimientos** de la obra, ubicándolos en tiempo y espacio, concretando aquellos que hacen progresar la acción dramática.
- Determinar las fuerzas entre las que surge el conflicto principal, recordando que cada hecho producirá un cambio de **actitud**, de conflicto y de **objetivo** de los personajes.
- A la luz de lo anterior, analizar los **personajes**, determinando su condición esencial, la situación en que se encuentran y las causas.
- Puntualizar el **tema**.
- Aclarar la **idea central** de la obra. (Bonilla y Vladich, 1982, p. 6, énfasis en el original)

A partir del ejemplo que aportan las personas autoras al analizar un cuento, se puede ver que cada categoría del AAD está interrelacionada con las demás. No es posible establecer objetivos sino a partir de inferirlos de las acciones que realizan las entidades que llamamos personajes. Los cambios de objetivos se relacionan con la evolución del conflicto y, ambos, determinan los hechos o acontecimientos principales de la obra que se analiza. Finalmente, el tema y la idea central solo se pueden determinar cuando los demás elementos han sido estudiados.



En la práctica académica y profesional, el AAD no finaliza mientras no se determinen dos aspectos muy importantes para la actuación: las unidades de acción y las acciones por parlamento. Las primeras permiten tomar consciencia de la evolución del conflicto, esto es, cada cambio en la situación presupone uno en los objetivos de los personajes y, por lo tanto, un cambio de unidad de acción. Esto implica, además, que este cambio observado en el texto dramático debe reflejarse en la escenificación, a menos que el director establezca por razones ideológico-estéticas algo distinto.

Es importante señalar que el AAD sistematiza aspectos del método de acciones físicas, propuesto de forma tardía en su investigación como pedagogo por Konstantin Stanislavsky (cf. al respecto Knébel, 2013). Las acciones por parlamento deben determinarse a la luz de las “circunstancias dadas”, “los hechos”, el “subtexto”, la “supertarea” y la “acción transversal” del personaje (Knébel, 2013, cap. 8).

Las acciones por parlamento permiten hacerse una idea de la interacción escénica, y determinan las cualidades suprasegmentales y paratextuales que conllevan la emisión del texto en escena. Claramente, determinar una acción en el AAD no implica que su realización escénica sea, como se mencionó arriba, eficaz, coherente y relevante para el trabajo escénico que se lleva a cabo. Es decir, el espacio de ensayos necesariamente probará si el análisis funciona para los objetivos de la puesta en escena. La mayor parte del tiempo, de hecho, es necesario integrar, de forma dialéctica y recursiva, el trabajo de mesa con la exploración en ensayos. Sin embargo, el AAD sí puede asegurar un programa para el trabajo escénico, una mayor comprensión del rol escénico asignado y un aumento significativo en cuanto a la precisión en la ejecución de la acción escénica.

3. Actos de habla y el análisis pragmático del diálogo dramático

La reflexión en torno a la acción en el diálogo dramático se ha desarrollado gracias a los estudios sobre el uso del lenguaje y la interacción que se reúnen bajo el nombre de Pragmática. Varios autores (Aston y Savona, 1991; Bobes Naves, 1997; Elam, 1980; Guillén Nieto, 1994; Herman, 1995; y, más

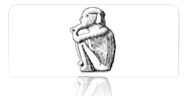


recientemente, Mena, 2010; y Rozik, 2008) se han preocupado por aplicar los hallazgos de esta disciplina al análisis del diálogo dramático o el espectáculo con el supuesto de que, al igual que en la realidad, el diálogo teatral en la obra dramática presupone acciones que son intercambiadas por ciertas instancias enunciatoras. Esto último se contempla en el AAD, como se planteó más arriba, en la identificación de un lenguaje apelativo.

Sin embargo, como lo advierte Herman (1995, p. 3 y ss.), el diálogo teatral no es un espejo de la conversación cotidiana, sino un dispositivo⁶ que aprovecha ciertos rasgos (reglas de uso, principios, convenciones) de esta última, para crear un mundo ficcional que conlleva una “promesa de inteligibilidad” (pp. 8-9). En una línea similar a Herman (1995), pero desde un acercamiento semiótico, Rozik (2008) plantea las sutilezas que diferencian los procesos de segmentación de una interacción real y de una interacción icónica (la que sucede en el teatro). Por su parte, Elam (1980, pp. 180-182) propone las siguientes categorías que distinguen el diálogo teatral en oposición a una interacción real: mayor orden sintáctico, mayor densidad informativa, pureza ilocucionaria (precisión) y control en la toma de turnos.

Varios de estos autores toman como unidad básica del diálogo teatral el acto de habla y se refieren a los trabajos de Austin (1971) y Searle (1986). Austin (1971) plantea que el lenguaje en uso no puede ser estudiado en cuanto a su capacidad descriptiva, sino en cuanto a su capacidad para realizar una acción. Distingue tres actos que se realizan en el momento de enunciar un texto: el locucionario, el ilocucionario y el perlocucionario. El primero de ellos designa el acto mediante el cual el hablante utiliza una lengua con su gramática y semántica para formar un texto. El ilocucionario designa la fuerza con la que el hablante la emite en un tiempo y lugar determinados. Por último, el perlocucionario designa los efectos operados por el acto de habla realizado. Este último ha resultado

⁶ La autora lo propone a partir de las reflexiones de Honzl (1940), sobre la jerarquía de los dispositivos dramáticos (cf. Herman, 1995, p. 11). Véase también la exposición que hace del pensamiento de Elizabeth Burns (1972), sobre la acción en el drama como “composición” que debe ser “autenticada” por una audiencia (citada por Herman, 1995, p. 6).



problemático por la definición que Austin propone de él⁷, pero se retomará más abajo en el análisis que se plantea para el verbo ‘prometer’.

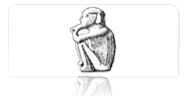
Por lo tanto, es posible segmentar el diálogo dramático no solo en parlamentos, movimientos o turnos de habla, sino en actos de habla diferenciados por su fuerza ilocucionaria; tal y como lo propone un acercamiento pragmático al texto dramático. Como es sabido, los actos de habla pueden coincidir o no con la estructura de las frases u oraciones que componen los parlamentos. Esto quiere decir que el diseño de los actos de habla para el rol escénico constituye el discurso de la puesta en escena sobre el personaje y su función en la obra dramática, así como el espacio creativo propio del trabajo de la persona que actúa con respecto a este tipo de textos para la escena.

Con respecto a este tema, el acto de habla se constituye en “la unidad básica de la comunicación” (Searle, 1986, p. 30), dado que, en un contexto determinado, es el acto de habla lo que se realiza en el enunciado lingüístico (p. 30), y, se puede agregar, en el dispositivo corporal que lo acompaña o sustituye. Esto, porque la construcción gramatical de las frases no determina la fuerza ilocucionaria en el momento de ser emitida una enunciación con algún propósito específico. En el arte del teatro, esto es parte del saber empírico de la persona que actúa. Uno de los ejercicios básicos que practican quienes se dedican a la actuación es tomar una frase cualquiera y decirla con distintas intenciones,⁸ esto es, distintas fuerzas ilocucionarias, de forma que la frase puede ser usada en una variedad bastante amplia de contextos de enunciación.

Según Rozik (2008, pp. 178-179), la estructura profunda (cf. Searle, 1986, p. 39) de un acto de habla refleja tres conjuntos de funciones:

⁷ El acto perlocutivo es claro en ciertos actos ejercitativos a través de los cuales se produce un cambio de estado, ya sea ficticio, social o político (matrimonio, designación de un personaje en la escena, juramentación de un presidente). Pero no es tan claro en el caso de una promesa. En este acto de habla, el resultado de la realización del acto no es requisito para que este se realice, es decir: es posible realizar una promesa, aunque el interlocutor no crea en ella. Con respecto a esto, prefiero utilizar una adaptación propia del término de la estética de la recepción, “horizonte de expectativas”, para dar cuenta de los efectos esperados por la realización de un acto de habla determinado. En el campo de la actuación, este horizonte de expectativas puede ser especialmente útil con respecto a la planeación de un rol escénico, ya que fortalece la acción-reacción y los procesos internos que debe diseñar y ejecutar la persona que actúa.

⁸ Aunque es una palabra de uso común en el ámbito teatral, es también un concepto elemental de la teoría de la acción y de los actos de habla. Véase Rozik (2008, p. 178).



1. Conjunto de funciones performativas: Un “yo” que participa como agente, un “tú” que participa como objeto, un verbo performativo y, por último, indicadores no verbales de intención. El verbo performativo puede participar en la interacción de dos formas: para realizar el acto o acción y para describir dicho acto o acción.
2. Un conjunto de funciones deícticas: Un “yo” y un “tú” como entidades extralingüísticas, un ahora contenido en el tiempo verbal y un aquí que se sobreentiende como aspecto circunstancial necesario.
3. Una función descriptiva, ya que la proposición, que es parte del acto de habla que se realiza, también da información sobre la realidad en la cual dicho acto de habla es efectuado. Esto sucede a través de las proposiciones que lo conforman.

Como es posible inferir de estas tres funciones, sobre todo de los conjuntos 2 y 3, para cada acto de habla que se etiqueta y que pertenece a una interacción específica, se están definiendo las condiciones de un mundo o una realidad en la cual dicho acto puede existir de la forma como se interpreta. En este caso, el etiquetado de acciones en el AAD funciona de forma dialéctica con el discurso dramático, ya que se constituyen recíprocamente en el momento de elegir el acto de habla correspondiente a un parlamento cualquiera.

Del conjunto de funciones 1, se puede afirmar que, escoger un verbo performativo para un determinado parlamento, implica ciertos compromisos de la persona que actúa con respecto a la representación de dicho verbo performativo. Esto es, dada la naturaleza icónica⁹ de una representación (cf. Rozik, 2008), la persona que actúa debe ejecutar actos de habla y acciones también icónicas que, en su conjunto, conforman la entidad que es llamada comúnmente personaje o rol escénico.

⁹ Es necesaria la aclaración de que el término “icónico” no es lo mismo que “realista”, precisamente por la doble comunicación que se establece en la escena, en la cual una cosa está por sí misma (aspecto presentacional), y por otra (aspecto representacional), a la vez.



Por otra parte, como se anotó más arriba, el discurso dramático es clave para el etiquetado de acciones. La interpretación de una situación o el diseño de un personaje forman parte de un racimo de aspectos que son parte del discurso de una puesta en escena. El etiquetado de acciones debe corresponder a los requerimientos de dicho discurso, ya que las acciones de quien actúa y los actos de habla que realiza guían la lectura de la persona espectadora al participar de un hecho escénico.

Una de las formas para orientar el trabajo de la persona que actúa es a través de las reglas constitutivas de los propios actos de habla que se quieren implementar en su trabajo. Cada acto de habla tiene ciertos requerimientos básicos que hacen posible su realización. En el caso de una promesa, no solo es necesaria la participación de quien hace la promesa y quien la acepta, sino que, además, el contenido de la promesa debe ser requerido por quien la acepta, y ambos, quien la realiza y quien la acepta, deben considerar que es posible dentro del mundo propuesto por el discurso (véase más abajo un desarrollo más profundo al respecto).

Estas reglas constitutivas son, como puede adelantarse, parte de los “modelos de contexto” para la escena. Por lo tanto, cabe preguntarse si el personaje puede o no puede realizar dicho acto de habla, dadas las condiciones planteadas para la escena o el rol que tiene que ejecutar. Por esto, el etiquetado de acciones es un programa de trabajo, como se anotó más arriba, a la vez que una herramienta valiosa para el quehacer de la persona que actúa.

Sin embargo, el etiquetado de acciones implica, también, el uso de unidades léxicas específicas para designar lo que se quiere realizar escénicamente, es decir, los verbos. No es posible proponer un etiquetado de acciones sin antes realizar una revisión del verbo, su naturaleza y los límites u oportunidades para su aplicación en la acción que se realiza en escena.

4. Semántica verbal y el verbo como marco semántico

Los verbos son las palabras que comúnmente codifican en el lenguaje lo que se puede llamar situaciones o eventos (cf. Saeed 2009, p. 118). Estas situaciones o eventos codificados se refieren no



solo a acciones, como se ha venido planteando en este artículo, sino también a estados, cambios de estado y eventos fenoménicos de distintas naturalezas. Langacker (2008) esquematiza el arquetipo¹⁰ del verbo de la siguiente manera:

1. Una interacción energética no es en sí misma material, más bien consiste en el cambio y la transferencia de energía.
2. Así, un evento reside de forma primaria en el tiempo; es temporalmente limitado y tiene su propia ubicación temporal.
3. En contraste, la ubicación de un evento en el espacio es más difusa y además secundaria, ya que depende de las ubicaciones de sus participantes.
4. Esto es así porque un evento es conceptualmente dependiente; no puede ser conceptualizado sin conceptualizar los participantes que interactúan para constituirlo. (p. 104)

En este esquema que propone Langacker (2008) sobre el verbo, es posible encontrar algunos aspectos que son relevantes aquí. En primera instancia, el hecho de que un evento presupone una interacción energética y, por lo tanto, un cambio, lo cual es consistente con la concepción interaccional del diálogo teatral y con la progresión de la acción dramática. En segunda instancia, la importancia de su ubicación temporal, lo cual, desde la perspectiva que aquí se propone y su objeto, implica no solo el desarrollo en el tiempo del evento, sino también su relación temporal con otros eventos. Por último, su dependencia con respecto a los participantes del evento refuerza que etiquetar acciones en el diálogo dramático es, también, una conceptualización de una situación dramática y su transformación en el tiempo. Es necesario señalar que cuando se habla de participantes se hace referencia a un número indefinido de entidades vinculadas por el evento en cuestión. El inverso presupone que la persona que actúa tiene que plantear las personas participantes y sus relaciones, las

¹⁰ Para Langacker (2008), el arquetipo es un tipo de esquema conceptual básico que surge de la experiencia y que en la vida diaria es muy frecuente y fundamental (p. 33).



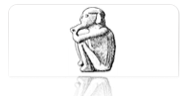
cuales están implicadas por el nombre del verbo, con el fin de que la acción se concrete en el espacio escénico.

Todo verbo, en su aspecto semántico, consiste en un concepto. Dicho concepto es el resultado de una estructuración del significado, sin embargo, remite al mismo tiempo a un marco semántico (*semantic frame*) que lo articula con otros aspectos de la experiencia. Se entiende aquí la experiencia como la aprehensión de la realidad que realiza un ser humano (Croft, 2012, pp. 11-12). Así, el concepto se genera gracias a una conceptualización (*conceptualization* o *construal*, según Croft 2012, p. 13), que es una “estructura semántica para una experiencia” (Croft, 2012, p. 13, véase también Cruse, 2011, p. 53).

Por lo tanto, el elemento léxico ‘prometer’ se relaciona con una serie de aspectos propios de la experiencia relacionados con dicho evento, que han propiciado un marco semántico en el cual la estructura semántica del concepto se inserta. Al mismo tiempo, este marco no es un reflejo de la realidad, sino que es una construcción que puede omitir aspectos poco evidentes del evento en sí:¹¹ Las palabras particulares y construcciones usadas para verbalizar una escena particular resaltan o quitan ciertos detalles con respecto a otros en el rico entendimiento de esas escenas particulares (Croft, 2012, p. 16). Además, en el caso específico de un verbo performativo, el marco semántico integraría las reglas constitutivas como parte de las circunstancias a las que remite el verbo, pero también daría cuenta de otros aspectos que son parte del marco del evento.

En primer término, se puede discriminar la utilidad de un verbo para la actuación a partir de su concepto. El evento que designa un verbo puede ser “estático” o “dinámico” (Saeed, 2009, p. 118), esto es, designa situaciones percibidas como que no presentan o presentan un cambio evidente en su acontecer, respectivamente. De estas dos, interesa en este artículo el segundo término, ya que la acción humana, la cual es el referente principal de la acción dramática, es prototípicamente dinámica.

¹¹ Véase el caso del “modelo cognitivo idealizado” que comenta Croft (2012, p. 12) que es parte de los conceptos centrales en la Lingüística cognitiva.



La etiqueta “verbo dinámico” presenta similitud con la etiqueta “verbo activo” que comúnmente es utilizada en el AAD como instrucción para que la persona que actúa utilice un verbo que designe una acción relevante para la escena. Sin embargo, ambas son demasiado generales con respecto al propósito que tiene el etiquetado de acciones. Es posible identificar una serie de verbos dinámicos o verbos activos que son poco útiles para el trabajo de quien actúa. Por ejemplo, el verbo “crecer” es dinámico, pero es poco útil, ya que designa un evento que no depende de la voluntad humana para realizarse. Por otra parte, el verbo “decir” es dinámico y activo, pero es poco relevante para la escena porque es demasiado general, esto es, su concepto engloba una serie de acciones más específicas, las cuales serían más pertinentes para lograr precisión y variedad en la actuación.

Surge aquí la duda en torno a los criterios de precisión y especificidad; ya que el de variedad es un criterio de orden estético. De vuelta al análisis pragmático, es necesario definir estos criterios en virtud de la fuerza ilocucionaria de los enunciados. El criterio de precisión implica que la fuerza ilocucionaria se reproduce en los rasgos prosódicos del lenguaje, de forma que es reconocible y distinguible de otras fuerzas ilocucionarias. En cambio, el criterio de especificidad implica que el verbo performativo que designa el acto ilocucionario, en su aspecto semántico, elimina la posible ambigüedad de una expresión.

Si se toma la frase: “Lo haré”, es posible proponer que se trata de un acto compromisorio, según la clasificación de Austin (1971). Sin embargo, no es posible determinar de cuál acto de habla se trata. Como sucede de forma frecuente, ante esta tarea en el análisis, se puede acudir al verbo ‘decir’ y no hay error: la frase se “dice”. Al hacer explícito el acto de habla en la frase con el verbo ‘decir’, se ve claramente que la ambigüedad persiste:

- (1) “Te digo que lo haré”.

En el ejemplo (1), de hecho, las inferencias se disparan en torno a la situación o posibles actos de habla que antecedieron la emisión de la frase, precisamente por su redundancia. El Proyecto ADESSE (2020) define su núcleo semántico como “expresar con palabras”, lo cual equivale a casi



todo uso del lenguaje en un contexto de interacción. Al utilizar verbos más específicos, esto es, como ‘prometer’ o ‘amenazar’, la ambigüedad se minimiza en virtud de que la etiqueta designa una fuerza ilocucionaria que se opone a otras.

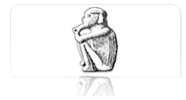
- (2) “Te prometo que lo haré”.
- (3) “Te amenazo con que lo haré”.

No es posible profundizar aquí más en este tema, sin embargo, es de suma importancia establecer cómo funcionan las jerarquías léxicas en los verbos performativos, de forma que sean funcionales para el arte de la actuación, ya que otros verbos como ‘expresar’, ‘manifestar’, ‘hablar’ o ‘preguntar’, presentan ciertos aspectos que hacen problemático su uso para el etiquetado de acciones.

Otras clasificaciones subsiguientes que presenta Saeed (2009, p. 121) con respecto a los verbos dinámicos se refieren más a los aspectos semánticos codificados de las situaciones como duración, desarrollo interno, finalización, si se presenta de forma completa y otros. Por el momento, los rasgos más relevantes para un análisis pragmático para la escena consisten en que la ejecución de la acción implique un agente humano (o su humanización), que el verbo sea específico, que el acto de habla sea preciso y que dicha acción cause la transformación de las circunstancias en el contexto de la acción dramática. Otros desarrollos posteriores de este tema deben abordar el problema del tipo de acciones y procesos que pueden ser designados por los verbos con los cuales se trabaja en el análisis.

Por otra parte, los estudios sintácticos sobre la oración y la importancia del verbo en la articulación de los elementos que aparecen en ella han llevado a establecer dos conceptos que se encuentran relacionados (desde la perspectiva adoptada por este artículo): las relaciones gramaticales o esquemas sintácticos y los roles semánticos. De estos dos conceptos es relevante el último, en tanto que consiste en la conceptualización del evento que el verbo denota.

Los roles semánticos remiten a los aspectos semánticos de un participante en un evento codificado por un verbo. O sea, corresponden a la conceptualización semántica de un argumento sintáctico que se relaciona con un verbo. Sin embargo, aquí se plantea que el verbo es una etiqueta que propone un marco, en el sentido de Fillmore (1982 y 1985), compuesto, en principio, por los roles



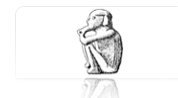
semánticos mínimos para describir el evento en una situación dramática o escénica. Este acercamiento coincide con uno de los tipos de significado del verbo planteados por Albertuz Carneiro (2007) y que se reproduce a continuación: “El significado léxico del verbo se proyecta en estructuras actanciales que, en línea con los presupuestos básicos de las aproximaciones cognitivistas, suponemos consecuencia de la base, marco conceptual o *frame* que el verbo, como entidad inherentemente relacional, evoca” (p. 2).

Así, el etiquetado de acciones plantea una conceptualización de la situación dramática que se va a trabajar escénicamente. Es decir, el etiquetado crea sucesivos marcos semánticos, en los que la persona que actúa se posiciona para dar coherencia o iconicidad a la acción que las personas en el público interpretan. Más abajo, se planteará que, en realidad, esto es posible solamente si se asume un enfoque sociocognitivo en la concepción del proceso.

Es posible ejemplificar la relación entre los roles semánticos y el marco de un verbo específico con el verbo ‘prometer’. Se tomarán los roles semánticos propuestos por el Proyecto ADESSE (2020), arriba mencionado, y el análisis pormenorizado de Searle (1986, pp. 65-72) sobre el acto de habla ‘prometer’.

El Proyecto ADESSE plantea que el verbo ‘prometer’ es parte de una clase de verbos agrupados por el proceso que describen. En este caso, el proceso es “comunicación”, que consiste en: “Una entidad (A1) dotada de capacidad comunicativa, transfiere información (A2) por medio de cualquier sistema semiótico a otra entidad (A3)” (Proyecto ADESSE, 2020). Las letras y números entre paréntesis designan los argumentos del verbo, sin embargo, aquí interesan los roles propuestos. Los roles semánticos que propone el Proyecto ADESSE son: un “comunicador”, un “mensaje” y un “receptor”. Claramente, el mensaje consiste en una promesa, como se señala en la entrada del verbo, así como que la aparición en la cláusula de los tres argumentos es el esquema sintáctico más frecuente en la base de datos.

El carácter central de una promesa consiste en “asegurar o comprometerse con algo futuro” (Proyecto ADESSE, 2020). Esto es algo que Austin (1971) señala al presentar ‘prometer’ como



ejemplo de acto de habla “compromisorio” (pp. 198-199). Igualmente, Searle (1986) establece que la condición esencial de este acto de habla “consiste en asumir la obligación de realizar un cierto acto” (p. 68). Sin embargo, el énfasis puesto en el acto al que se compromete el “comunicador” descuida los efectos perlocucionarios o, más bien, la intención de la cual depende la fuerza ilocucionaria del “mensaje” (véase Searle, 1986, p. 68).

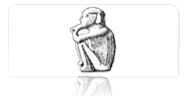
En la condición 8, Searle (1986) propone:

H [hablante] intenta (i-I) producir en O [oyente] el conocimiento (C) de que la emisión de T [la oración] cuenta como el hecho de colocar a H bajo la obligación de hacer A. H intenta producir C por medio del reconocimiento de i-I, y tiene la intención de que i-I se reconozca en virtud de (por medio de) el conocimiento que O tiene del significado de T. (p. 68)

En la propuesta de este autor, el contenido del mensaje consiste en el compromiso futuro de H. En este caso, el contenido de la oración es confundido con la intención de H. Claramente, las condiciones 1, 2 y 9 (pp. 65 y 69) garantizan que el contenido es comprensible por O, por lo que la intención no puede ser lo que ya está garantizado por el uso del sistema de comunicación en condiciones normales de *input* y *output*. En la condición 4, Searle (1986) mismo da una clave para resolver la intención de H: “Una distinción crucial entre promesas, de un lado, y amenazas, de otro, consiste en que una promesa es una garantía de que se te hará algo para ti, no a ti” (p. 66).

Por lo tanto, la intención de H, al asumir el compromiso manifestado por T, es incidir en la relación que tiene con O; no solamente comunicar el contenido de T y que sea “reconocido” por O. Al realizar la promesa, H puede cambiar la actitud de O, pero también puede conservarla, como es el caso de las promesas que tienen la intención de conservar la relación amorosa (como muchos de los personajes del melodrama).

Pasar por alto este aspecto, puede representar en escena una fuerza ilocucionaria que no corresponde a la de prometer y, en consecuencia, la posible interpretación de insinceridad. En resumen, un acto de habla necesariamente es un logro a nivel interaccional y, por lo tanto, trasciende la comprensión del contenido de T, hacia la relación que H quiere construir o conservar con O por



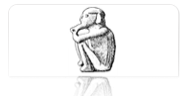
medio de la promesa. Esto es consistente con el método de acciones físicas propuesto por Stanislavsky con respecto al trabajo actoral (cf. Knébel, 2013, pp. 25 y 26).

Se puede notar cómo el rol semántico “mensaje” se ha enriquecido, así como la relación entre H y O. Por lo tanto, el marco que se activa mediante la ejecución de una promesa en escena debe tomar en cuenta la relación entre H y O, la imagen que H quiere conservar o construir de su propia persona para O, la necesidad de O (señalada por Searle, 1986, p. 66) y las condiciones de posibilidad que determina el contexto. Esto es, si H está facultado para cumplir su promesa, si el mundo posible lo permite o si O realmente tiene necesidad de la garantía que H está ofreciendo. De no cumplirse alguno de estos aspectos, pueden acontecer efectos de orden pragmático que, si bien conservan la fuerza ilocucionaria de la promesa, son interpretados como una inferencia que se debe determinar.

Por esto, se hace necesario un enfoque sociocognitivo en el análisis del etiquetado de acciones, que asegure la construcción de marcos a través de los verbos, pero, a la vez, que la ejecución de la acción a la que ese verbo se refiere establezca relaciones con las instancias dramáticas o escénicas, así como con las personas del público. Por esta razón, se propone el concepto de “modelo de contexto” (Van Dijk, 2011) que permite situar la práctica actoral como un proceso cognitivo y, al mismo tiempo, como una práctica situada socialmente.

4.1 Modelos de contexto y actuación

Con el fin de proponer una nueva perspectiva en los análisis pragmáticos para la persona que actúa, se presentará el concepto de Van Dijk (2011) de “modelo de contexto”. Un modelo se puede definir como *“una representación subjetiva de un episodio [...] Vivir una experiencia o ser consciente de una situación significa que estamos construyendo o actualizando un modelo mental de ese episodio”* (p. 21, cursivas en el original). Por lo tanto, “...los modelos mentales representan o construyen subjetivamente las situaciones en las que hablamos o acerca de las cuales hablamos” (p. 22).



Lo conocido como contexto correspondería a un modelo mental que organiza la información relevante que una persona tiene activa, para interactuar de forma adecuada en una situación. Al respecto, el autor afirma que “el discurso y la interacción presuponen que los usuarios del lenguaje han aprendido a construir modelos de contexto que sean situacionalmente relevante(s) y que estén en sintonía con los de los otros participantes” (Van Dijk, 2011, p. 25). Los modelos de contexto son dinámicos, o sea, continuamente se actualizan, y son mentalmente discretos (p. 25), lo que quiere decir que los participantes pueden identificar distintas situaciones y los usos discursivos que estas articulan.

Los modelos de contexto están parcialmente prefabricados (p. 26) y la nueva información se agrega de forma dinámica “sobre la marcha”. Al mismo tiempo, el discurso en su proceso de enunciación construye los modelos mentales de quienes participan de la interacción (véase Van Dijk, 2011, pp. 26-27). En el caso de la actuación, el arte de quien actúa consiste precisamente en la creación de modelos de contexto (que toman en cuenta ciertos marcos), que se condensan en acciones físicas y que, de manera simultánea, modelan la experiencia teatral física, sensorial y cognitivamente para quienes asisten a un espectáculo. La comunicación es posible precisamente porque:

Los contextos como modelos mentales de situaciones comunicativas relevantes no solo son interpretaciones personales de situaciones, sino que también se basan en interpretaciones compartidas socialmente del tiempo, el espacio, los participantes y sus identidades y roles, las relaciones de poder, y otras. (Van Dijk, 2011, p. 49)

Van Dijk (2011) propone, de forma preliminar, las siguientes categorías para describir la información relevante en los modelos de contexto: “escenario espacio-temporal, la actividad social en curso, los diferentes roles de los participantes y las relaciones entre ellos, así como los objetivos, intenciones y conocimientos de los participantes” (p. 24). Si bien puede parecer que recurrir a “modelo de contexto” entra en conflicto con el uso de “marco”, más arriba estipulado, es necesario señalar algunas precisiones.

Se debe tomar en cuenta que el concepto de modelo de contexto no se contradice con el de marco. Sin embargo, el concepto de marco se refiere a un “sistema de conceptos relacionados”



(Fillmore, 1982, p. 111), que antecede al uso de algún elemento lingüístico en alguna interacción. El modelo de contexto, en cambio, se fundamenta en un enfoque sociocognitivo (Van Dijk, 2011), el cual propone que el uso de algún elemento en la interacción es relevante contextualmente.

Así, la persona que actúa ha utilizado su conocimiento enciclopédico para identificar la situación y acción relevantes en un fragmento textual y lo sintetiza en el nombre de un verbo. Ese verbo se convierte en la interfaz (para utilizar una palabra que usa Van Dijk (2011) de forma frecuente), que permite crear un modelo de contexto que sea una base común con las personas del público: “La función central de los modelos de contexto es producir el discurso de manera tal que resulte óptimamente *apropiado* en la situación social” (Van Dijk, 2011, p. 23, cursivas en el original). Esta característica implica que, eventualmente, la persona que actúa puede realizar ajustes (de tiempo, tensión física, gesto) que le permitan de manera continua adecuar la acción a los cambios de situación que hay, de hecho, en la ejecución actual, y entre una y otra ejecución escénica.

Etiquetar una acción con un verbo en un parlamento consiste en crear un punto de encuentro entre estos aspectos contextuales que permiten orientar la acción escénica y, eventualmente, su recepción. Si bien Croft (2012) señala que el objetivo del estudio lingüístico de los verbos es comprender cómo los seres humanos van de su experiencia a un enunciado que verbaliza esa experiencia (p. 28), en el caso que concierne aquí, la dirección del proceso se invierte. Es decir, en la actuación se verbaliza una experiencia humana mediante la etiqueta aplicada (el nombre del verbo), con el objetivo de crear en escena esa experiencia para otros seres humanos, lo cual es consistente con un enfoque sociocognitivo.

5. Conclusiones: el etiquetado de acciones y la práctica actoral en la actualidad

En primera instancia, es necesario señalar que la práctica actoral no se realiza con la participación de instancias abstractas vacías, como a veces el uso de los términos parecieran suscitar: el actor, la actriz, la acción, el público y otros; y en el famoso espacio vacío de Peter Brook (en el cual el tiempo



recién comienza con la primera acción). El uso descontextualizado de términos, como experiencia, cuerpo y acontecimiento, puede enmascarar la realidad de que la experiencia está parcialmente determinada por estructuras cognitivas, que lo que es llamado cuerpo está determinado por factores ideológicos y cuya materialidad es evasiva e inseparable del discurso y, por último, que un acontecimiento se enmarca en un contexto específico e insoslayable para artistas y público.

En este sentido, el etiquetado de acciones continúa siendo productivo en la formación y la práctica actoral, ya que garantiza que quien realiza la práctica actoral haya reflexionado sobre las estructuras que subyacen en la conducta humana, las situaciones sociales y la forma cómo son percibidas por las personas. Además, invita al equipo artístico a posicionarse contextualmente (ficción o realidad), y pensar en cómo se modela la percepción en entornos sociales, los cuales son una referencia primaria para lo artístico.

Es necesario ampliar este trabajo con uno más profundo sobre la semántica de los verbos que pueden ser usados para un etiquetado de acciones en la práctica actoral, así como las distinciones entre actos de habla, acciones físicas, procesos internos, objetivos y acontecimientos. Al respecto, Cruse (2011) señala que las categorías conceptuales son dinámicas y que, al parecer, muchas categorías pueden generarse a partir de necesidades contextuales, sin menoscabo de cierta fijeza que demanda la comunicación (p. 68). Esto justifica la generación de categorías que se adapten al trabajo teatral.

Si se toma en cuenta que gran parte del teatro en la actualidad tiene como objeto de su práctica y reflexión el cuerpo, un acercamiento sociocognitivo con respecto a la actuación (o, de forma más general, la interpretación), se hace imprescindible como una forma de concebir la construcción del cuerpo en escena como práctica situada e interrelacionada con otros aspectos del ser humano que actúa.

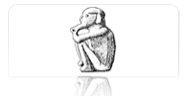
Por último, es recomendable la actualización del proceso de “acciones por parlamento” del AAD a un “etiquetado de acciones” desde una perspectiva pragmática en cuanto al análisis del diálogo



teatral. Esto permitirá abordar los desafíos que ofrece la comprensión de la interacción humana como práctica social como insumos para la realización escénica.

Referencias bibliográficas

- Albertuz Carneiro, F. (2007). Sintaxis, semántica y clases de verbos: Clasificación verbal en el proyecto ADESSE. En Cano López, P. (coord). *Actas del VI Congreso de Lingüística General* [Vol. 2, Tomo 2. Las lenguas y su estructura (Iib)] (2015-2030). <http://adesse.uvigo.es/index.php/ADESSE/Textos>
- Aston, E., y Savona, G. (1991). *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*. Routledge.
- Austin, J. (1971). *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bobes Naves, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Arco/Libros.
- Bonilla, M., y Vladich, S. (1982). *Artes Dramáticas en la escuela*. EUNED.
- Croft, W. (2012). *Verbs. Aspectual and Causal Structure*. Oxford University Press.
- Cruse, A. (2011). *Meaning in Language: An introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford University Press.
- Elam, K. (1980). *The semiotics of theatre and drama*. Methuen.
- Fillmore, C. J. (1982). Frame semantics. En The linguistic society of Korea (ed.), *Linguistics in the morning calm. Selected paper from SICOL-1981*. Hanshin.
- Fillmore, C. J. (1985). Frames and the semantics of understanding. *Quaderni di semantica* 6(2), 222-254.
- Guillén Nieto, V. (1994). *El diálogo dramático y la representación escénica. Aproximación pragmática al estudio de los procesos de interacción verbal y no-verbal, con especial referencia a Top girls de Caryl Churchill*. Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Herman, V. (1995). *Dramatic discourse. Dialogue as interaction in plays*. Routledge.
- Knébel, M. O. (2013). *El último Stanislavsky*. Editorial Fundamentos.



- Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar*. Edición Kindle.
- Mena, B. (2010). *Heroísmo y diversidad: Análisis pragmático-discursivo del texto dramático Áyax de Sófocles* [Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica].
<https://hdl.handle.net/10669/81729>
- Proyecto ADESSE. (2020). ADESSE: Base de datos de Verbos, Alternancias de Diátesis y Esquemas Sintáctico-Semánticos del Español. Universidad de Vigo. <http://adesse.uvigo.es>
- Rozik, E. (2008). The homogeneous nature of the theatre medium. *Semiotica CLXVIII*, 1(4), 169-190.
- Saeed, J. (2009). *Semantics*. Wiley-Blackwell.
- Searle, J. (1986). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Cátedra.
- Van Dijk, T. A. (2011). *Sociedad y discurso. Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Gedisa.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)