



**Revista Panamericana
de Comunicación**

Pan-American Journal of Communication

Revista panamericana de comunicación

ISSN: 2683-2208

Centros Culturales de México A.C., Universidad
Panamericana

Coghi, Andrea

La dimensión narrativa de la videollamada: un estudio de los
actos de habla fílmicos en dos cortometrajes de Carlos Trujano.

Revista panamericana de comunicación, vol. 4, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 56-69

Centros Culturales de México A.C., Universidad Panamericana

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.vi2.2436>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664971506005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



La dimensión narrativa de la videollamada: un estudio de los actos de habla fílmicos en dos cortometrajes de Carlos Trujano.

The narrative dimension of the video call: a study of filmic speech acts in two short films by Carlos Trujano.



Videopresentación

Dr. Andrea Coghi

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores Monterrey – Campus Puebla, México
acoghitec@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1398-0725>

Recibido: 14 de abril de 2022.

Aceptado: 20 de abril de 2022.

Publicado: 30 de junio de 2022.

Received: April 14th, 2022.

Accepted: April 20th, 2022.

Published: June 30th, 2022.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2552>

Cómo citar: Coghi, A.. (2022). La dimensión narrativa de la videollamada: un estudio de los actos de habla fílmicos en dos cortometrajes de Carlos Trujano. *RPC*, 4(1), 56–69. <https://doi.org/10.21555/rpc.v4i1.2552>

RESUMEN

En el presente ensayo se considerarán dos cortometrajes del cineasta emergente Carlos Trujano producidos durante el contexto pandémico. Se destacará su doble valor en cuanto ejemplos de un método de desarrollo del trabajo fílmico durante los meses del encierro y por su fuerza narrativa, la cual involucra y desarrolla el potencial de la videollamada como medio de representación narrativa, contraparte ficcional del uso práctico que este canal de comunicación ha alcanzado en los

últimos años. Gracias a una adaptación audiovisual del marco teórico de la teoría de los ‘actos de habla en la ficción literaria’, descrita en algunas obras de H. Miller, se analizará la manera en la que las dos obras *Videollamada* y *Lucía y Luís* de Trujano, en colaboración con la compañía Coteatro de la B.U.A.P., proponen dos formas alternativas de emplear el poder imaginativo del cortometraje y del medio de la videollamada, haciendo hincapié, en el primer caso, en la imitación de las diná-

micas cotidianas crudamente vinculadas con la historia colectiva relacionada con el Coronavirus y, en el segundo caso, en la posibilidad de construir una historia de ciencia ficción de gran poder emocional alrededor de una llamada de video. Se podrán identificar así dos extremos opuestos de los usos significativos de la *mímesis* artística y del acto performativo cinematográfico

generados con la misma técnica y con medios bastante parecidos, así también se vincularán estas dimensiones con algunas consideraciones sobre el uso creativo de los medios de comunicación remota.

Palabras-clave: Carlos Trujano, cine universitario mexicano, videollamada, actos de habla en el cine.

ABSTRACT

This essay will consider two short films by emerging filmmaker Carlos Trujano produced during the pandemic context. They will be highlighted for their dual value as examples of a method of developing film work during the months of confinement and for their narrative force, which involves and develops the potential of the video call as a means of narrative representation, the fictional counterpart of the practical use that this channel of communication has achieved in recent years. Thanks to an audiovisual adaptation of the theoretical framework of the theory of 'speech acts in literary fiction', described in some of H. Miller's works, we will analyse the way in which the two plays Videollamada and Lucía y Luís de Trujano, in collaboration with the company Coteatro de la B.U.A.P., propose two alternative ways of employing the imaginative power of the short film and the medi-

um of the video call, emphasising, in the first case, the imitation of everyday dynamics crudely linked to the collective hysteria related to the Coronavirus and, in the second case, the possibility of constructing a science fiction story of great emotional power around a video call. Two opposite extremes of the meaningful uses of artistic mimesis and the performative act of filmmaking generated with the same technique and with quite similar media will be identified, and these dimensions will also be linked to some considerations on the creative use of remote media.

Keywords: Carlos Trujano, Mexican university cinema, videocall, speech acts in cinema.

INTRODUCCIÓN

En los largos meses del encierro pandémico que se han vivido en la mayoría de los países de Asia, Europa y América en el tiempo que va desde marzo 2020 hasta la paulatina reapertura de las actividades presenciales en la segunda mitad del 2021, la vida de muchas personas ha aumentado enormemente su vínculo con la pantalla. Mientras que las plataformas de entretenimiento en *streaming* y los medios sociales al-

canzaron su auge máximo, con los cines y los parques cerrados por decretos sanitarios, las medidas cautelares para limitar el contagio obligaban a la conversión de muchas actividades de la educación y del mundo laboral a una versión forzosamente dependiente de medios, como la videollamada, masiva o individual, según fuera necesario.

Quienes, por pasión, por profesión o por ambos motivos, trabajaban y quisieron seguir trabajando en el desarrollo de artes performativas como la música, la danza, el teatro y la filmación audiovisual, encontraron el importante reto de convertir a estos medios sus actividades, con una larga serie de consecuencias. Primeramente la producción, a menudo dependiente de la colaboración de muchas personas en el mismo lugar, no podía tener sus contextos naturales de encuentro y juntas presenciales, ensayos con la participación —en un espacio real— de varios artistas y de locaciones tradicionales de grabación de video. Al mismo tiempo el contexto de difusión se tenía que limitar a espacios como las plataformas para video libres en la red, la difusión exclusiva por invitación o los congresos virtuales, sin alguna copresencia o proyección pública con específica ubicación. Por último, también sobre el tema del mundo representado, los operadores de este sector creativo se encontraban frente a una fuerte decisión: ignorar, en las narrativas propuestas, el hecho de que estábamos viviendo un encierro masivo o contar historias que incluyeran de alguna manera la crónica, la memoria o algunas evocaciones de la experiencia excepcional de estos meses.

En la presente investigación se consideran algunos productos audiovisuales pensados, creados y publicados en los meses de la pandemia de Covid-19 por parte de la colaboración entre el equipo de la Compañía Titular de Teatro B.U.A.P.-C.C.U. (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla - Complejo Cultural Universitario) —llamada también Coteatro y dirigida por la Dra. Magdalena Moreno Caballero— y el cineasta mexicano Carlos Trujano. En particular, se analizan dos de estos cortometrajes y se observan algunas confluencias expresivas con los principios definidos en la teoría de los actos de habla en la literatura. En este marco teórico, surgido a través de la deconstrucción y expansión actualizada por el crítico J. Hillis Miller (2001 y 2005) sobre la formulación original de la teoría lingüística de los actos de habla de J. Austin (1962) y J. Searle (1969), se identifican los posibles mensajes que la obra de arte¹ transmi-

1 Si bien Miller estudia explícitamente la obra de arte literaria, con su relación privilegiada con el lenguaje, se propone aquí un uso justificado, gracias también a una posibilidad de expansión indicada por el autor mismo, con el

te —más allá de la presencia o menos de una voluntad expresiva de sus autores— a través de su lenguaje, de su puesta en escena y de la construcción narrativa.

El objeto principal de la investigación son los dos cortometrajes *Videollamada* (2021c) y *Lucía y Luis* (2021d), siendo ambos los productos más narrativos, en el sentido más tradicional y explícito, de la colaboración entre Coteatro y Trujano. En particular, gracias a la notable divergencia temática entre estas dos obras, es posible identificar dos casos especiales de reconstrucción de la realidad a través del medio de la videollamada: en la primera obra la relación con la vivencia, las preocupaciones y los hechos cotidianos es evidente y permite al espectador una fuerte identificación entre los personajes de la ficción y la nueva realidad pandémica, con las características actitudes personales que este estrés genera; al contrario, en el segundo corto, el medio de la videollamada es utilizado para desarrollar una narración de ciencia ficción altamente imaginativa y de gran poder emotivo.

A través de algunas observaciones sobre los dos puntos de similitud y discrepancia entre las dos opciones comunicativas se intentarán definir algunas posibilidades y límites del acercamiento a la narración audiovisual a través de la reproducción de una videollamada, así también proponer una relectura de toda la interpretación de la comunicación diferida en los contextos artísticos.

LOS CORTOMETRAJES DE CARLOS TRUJANO Y COTEATRO

A lo largo del 2020, a los estudiantes de la Facultad de Arte Dramático de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla se les ofreció la posibilidad de realizar su servicio social y prácticas profesionales en la compañía de teatro de la misma universidad. Además de la colaboración de la Compañía Titular de Teatro BUAP-CCU, o Coteatro, fue invitado a colaborar con el proyecto Carlos Trujano. La trayectoria de este cineasta era, hasta esa fecha, breve, pero ya de gran importan-

vínculo de algunas posiciones clásicas de la narratología fílmica, que expande esta teoría a la narración audiovisual.

cia: director, guionista y productor ganador de la Diosa de Plata a mejor cortometraje en 2018, nominado para la misma en 2017, ganador de la competencia en línea del Festival Internacional de Cine de Morelia 2019, dos veces del Festival Feratum 2017 y 2020 entre otros; ganador del concurso para la producción de cortometrajes por regiones, IMCINE 2015, había sido evaluador de EFICINE para producción de largometraje por parte del IMCINE en 2020².

De la colaboración entre este joven cineasta y Coteatro se produjeron a finales de 2020 cinco cortometrajes que fueron publicados en enero del 2021 en la plataforma de Youtube, en la que aún se encuentran disponibles. Sin embargo, como ha declarado Trujano en una entrevista para el presente trabajo, la producción de estos audiovisuales fue un trabajo de toda la segunda mitad del 2020 cuya edición no pudo ser completada antes del inicio del año siguiente (C. Trujano, entrevista personal, 1 de abril de 2022). El primero de estos videos es *Yohualtetzauilt* (2021a) y en él se presenta una larga serie de breves secuencias, con frecuente empleo del plano detalle, fragmentos de videodanza, momentos de literariedad entre la cita poética y la memoria, junto con insertos musicales que, progresivamente van diseñando siempre más el motivo principal, siendo este la pieza tradicional de *La llorona*. Entre todos sus elementos la historia del cortometraje es una especie de toma de conciencia de la identidad de la protagonista alrededor de un diálogo espiritual con su abuela, más evocado que realmente narrado.

El trabajo señalado con el número dos es *Alas de Navidad* (2021b): en este experimento, un alebrije encuentra a tres animalitos de tela y a otro alebrije en cuatro diferentes escenas entre varios ambientes, entre la naturaleza y el interior de una casa. La animación es prácticamente ausente y es sugerida a través del cambio de toma y del movimiento natural de los elementos

de la ambientación, mientras que el verdadero elemento vital es el diálogo con el que cada personaje habla con una voz autónoma, en una interpretación entre lo infantil y un sutil tono grotesco. Aquí también la historia, con el auxilio de la música, es construida por evocación y diseña el venturoso viaje del alebrije protagonista, en un contexto de mística ingenua que incluye elementos naturales de la tradición mexicana como la fusión con la naturaleza, la cual caracterizaba varias escenas de *Yohualtetzauilt* (2021a).

El tercero, uno de los dos principales objetos de estudio del presente trabajo, lleva el título de *Video-llamada* (2021c): a diferencia de la evocación mística de los anteriores es una narración que reconstruye una historia dramática. Primeramente, cabe señalar que el video se presenta al espectador como una prueba de una conversación real en videollamada y se muestra como una versión digital del género del ‘*found footage film*’ o de la ‘cinta encontrada’, tan popular en el género de horror. La conversación, sin música ni efectos de algún tipo, se apoya totalmente en el recurso ambiental básico —la calle para el protagonista masculino y la casa para la mujer de la conversación— pero sobre todo en la intensa y realista interpretación de los dos protagonistas.

El video empieza con el sonido de un celular vibrando y de ahí arranca una primera conversación, sin imágenes reales, con el solo logo de un usuario genérico visible en la pantalla: esta primera parte, la cual funciona como una especie de banda sonora inicial—hablada en lugar de musical— se escucha principalmente el rápido monólogo de una mujer alarmada por la posibilidad de ser contagiada por el Coronavirus, con pocas y breves intervenciones del interlocutor que parece muy confundido, no solo sobre lo que ella dice sino de la identidad misma de la mujer. En la conversación siguiente podemos ver dos videos —uno de los dos vertical, recurso más de las videollamadas ocasionales que de las operaciones artísticas— uno al lado del otro y tenemos la posibilidad de reconstruir la historia de los dos personajes. El joven, en la calle, acaba de encontrar el celular que está utilizando y la mujer es la hermana del dueño del celular que lo ha perdido en una tienda, lugar en el que el joven lo ha recogido: el interlocutor masculino se está encargando de ver la posibilidad de

2 Después de las producciones aquí analizadas, Trujano será también ganador de la competencia en línea del Lusca Fantastic Fest 2021 (Puerto Rico) y una vez más evaluador de EFICINE para producción de largometraje por parte del IMCINE, para el año 2021. Además, en estos últimos años, ha trabajado como scripts supervisor en series para Netflix, HBO max, Lemon Studios, entre otros y actualmente trabaja en la posproducción de su Ópera Prima #Rats filmada en Puebla, misma que fue ganadora del FOCINE para producción de Óperas Primas del IMCINE en 2021.

que este objeto regrese a su propietario, mientras que ella lo convierte rápidamente en una figura de apoyo para compartir sus frustraciones: la conversación se convierte de hecho en una ocasión para que la mujer desahogue todo su estado paranoico, su desconfianza en el mundo, y en particular, su descontrolado pánico con respecto a la pandemia y a la condición misteriosa en la que se encuentra su hijo en un cuarto del piso superior. Mientras que el joven intenta tranquilizar a la mujer y regresar al único tema que le parece pertinente, que es la manera de devolver el celular antes de subirse a su camión para salir de la ciudad —todo esto, además antes de que al aparato se le termine la batería— ella desarrolla su estado obsesivo y hace partícipe al interlocutor y a la audiencia del corto, de la angustia por el niño que tiene encerrado arriba, sin saber su estado de salud real.

En la parte final del video ella ingresa al cuarto del hijo dejando el celular-cámara fuera de la puerta, apuntando hacia la entrada misma que ella cruza rumbo a un ambiente oscuro. El celular se mueve y en la última parte del video solo apunta hacia la pared a la que estaba apoyado, mientras que se escucha la respiración agitada de mujer ceder el paso a su voz entre el llanto y el canto de una canción de cuna —probablemente el villancico *Los peces en el río*—; al mismo tiempo al otro cabo de la conversación el celular de su hermano inicia a marcar el ícono de batería baja, justo el tiempo para que el interlocutor le ofrezca una última vez su apoyo con un “amiga necesitas ayud...” y la comunicación de su lado se interrumpe. Solo una breve melodía que introduce los créditos finales rompe la ilusión de la realidad de la conversación, aunque el efecto de identificación en la escena ha sido impactante para el espectador.

El cuarto cortometraje, *Lucía y Luís* (2021d), después de algunas escenas de filmación tradicional con varios cambios de plano, involucra el medio de la videollamada de una forma diferente del audiovisual anterior: no existe aquí la ilusión de estar viendo un documento original, como en el género de la cinta encontrada, y solo breves secuencias incluyen la videollamada como una toma de la narración. Sin embargo, la historia, con la exclusión del primer minuto y del último —sobre una duración total de seis minutos y medio—

es, al igual que en *Videollamada* (2021c), una conversación por medios audiovisuales. Lucía llama, a través de una serie de aparatos que no se dejan identificar apropiadamente, a Luís que le contesta con su celular desde una amplia cocina mexicana tradicional, mientras que está preparando una comida o cena con muchos ingredientes. En la conversación podemos escuchar el rencor de Luís que, parece, ha perdido de vista la que es evidentemente su hermana Lucía, sin saber mucho de ella por algunos años, así como se percibe la ansiedad de ella que no logra reconstruir la secuencia y los tiempos de sus últimos contactos con el joven. Justo hacia el final los dos logran recordar el sentimiento que los une, aunque ella tiene que irse y finalmente la comunicación cae. En la secuencia final posterior a la llamada —al igual que la inicial ambientada en la casa donde se encuentra Lucía— se entiende, a través de algunos detalles, que los dos se encuentran en dos tiempos diferentes, tal vez incluso en líneas temporales diferentes, afectados por desarrollos alternos del destino, y que ella estaba llamando a su familiar desde otra dimensión.

La llamada es entonces un evento de una historia más compleja y no solo una acción de vivencia cotidiana que cobra importancia por el momento: aquí un acto tan normal como una conversación remota entre dos personas, en sus casas, con sus quehaceres y con todo lo bueno y lo malo que necesitan comunicarse, alcanza una dimensión de una ilusión de normalidad, para transformarse, de repente, en algo ‘fuera de esta dimensión’, como cita el comentario al video mismo. El contenido de ciencia ficción con escasos recursos presentado con este producto une de manera muy efectiva el giro inesperado de la trama y la carga emotiva de los personajes, elevando a una importancia existencial las palabras muy comunes de su intercambio verbal.

Por fin el número cinco, *Todos con Melchor* (2021e), involucra una serie de elementos grotescos y de soluciones visuales diferentes para contar, principalmente a través de la narración de una Youtuber histriónica y de fragmentos fílmicos de estilo documental, las aventuras y desventuras del rey mago Melchor durante los meses de la pandemia y de su experiencia reciente, correspondiente a su salida del grupo de los Reyes Magos y de su contratación por una gran empresa de repar-

to de regalos. En este cortometraje todas las soluciones visuales de la toma fílmica tradicional —es decir con una cámara que sigue los elementos de la trama—, el video de Youtube y la videollamada se encuentran utilizados. En particular el video para la famosa plataforma de streaming es el contenedor de todos los elementos, aunque algunas partes pueden generar sorpresa por estar en la grabación, como lo son las conversaciones privadas de Melchor y los fragmentos de crónica visual de su día laboral. Finalmente cabe observar que en este audiovisual no se encuentra una trama particularmente compacta y clara, sino que toda la filmación parece una muestra de las capacidades inventivas de los autores y de las interpretaciones de los dos actores principales con finalidades de comicidad absurda.

Si se consideran entonces las estructuras narrativas, el objeto de estudio privilegiado para las observaciones de la videollamada en la construcción de cortometrajes en tiempo de pandemia son seguramente el ejemplo tres y cuatro; es decir, *Videollamada* (2021c) y *Lucía y Luís* (2021d). En estos dos casos la construcción del eje entre la trama y el tema mantiene una relación privilegiada y de gran importancia con tres aspectos fundamentales de la construcción fílmica que son el registro del lenguaje empleado, el contexto de producción y el aspecto performativo que constituye una interacción con el público.

Si bien el primero de estos aspectos podría ser analizado más detenidamente, es importante en un estudio como este, solamente recordar como la selección de las palabras refuerza la impresión de una extrema realidad en los contextos ficcionales de los dos cortos. Un uso bien proporcionado de modismos coloquiales —como el “ni modo” repetido varias veces en *Videollamada* (2021c) o el “¡la verdad que eres muy random, güey!” usado con gran efecto en *Lucía y Luís* (2021d)— y elementos fácticos del lenguaje —“oye” y “amiga” en el primer caso y las constantes preguntas en el diálogo interdimensional entre Lucía y su hermano— hacen de este elemento un buen enlace entre el contexto moderno y la realidad representada.

Más bien, son los dos otros aspectos, el contexto de producción y el aspecto performativo del lenguaje fílmico, que constituyen el núcleo de esta breve mono-

grafía. Al considerar la fuerte relación entre los dos, es necesario, antes de pasar al análisis de este binomio, presentar el marco teórico que define el cine como acto de habla narrativo.

LA PRESENTACIÓN FÍLMICA COMO ACTO DE HABLA Y COMO DIÁLOGO CON EL ESPECTADOR

La base lingüística de la teoría aquí empleada en el contexto de análisis de una narración ficcional es representada por la teoría de los actos de habla, definida por primera vez por J. L. Austin en su curso en Harvard de 1955; el texto de su curso fue impreso por primera vez póstumamente en 1962 con el título *How to do things with words* (1962). Sucesivamente, en 1969, John R. Searle retomó y expandió la teoría original con su texto *Speech Acts - An Essay In The Philosophy Of Language* (1969). En esta teoría se observa que las palabras producen una serie de efectos con el objetivo de hacer su función efectiva y se conceptualizan las condiciones básicas que tienen que cumplirse para que la expresión logre alcanzar tales objetivos. Como lo define Wolfgang Iser en su texto *How to do theory* (2005), el acto de habla en cuanto a unidad de comunicación no tiene solo que organizar los signos sino que tiene que condicionar la manera en la que estos signos son recibidos. La teoría se rige a través de distinciones y clasificaciones: la primera, de Austin, es la separación de las pronunciaciones, o emisiones (posibles traducciones del término inglés ‘utterances’), en constativas y performativas. En su obra el texto póstumo de Austin cambia de vocabulario y pasa a los términos locutivos, ilocutivos y perlocutivos: el primero subraya el poder expresivo de la lengua y los otros dos las intenciones de cambiar la realidad de la expresión en su contexto, solicitando una reacción o estableciendo una realidad diferente (por ejemplo, la existencia de una apuesta o la sentencia de una boda o un bautizo). Searle sigue la misma tendencia a hacer de la teoría de los actos de habla una teoría basada en rígidas clasificaciones y definiciones. En su obra, por ejemplo, se completa el estudio de los aspectos explícitos e implícitos de los actos de habla, así también se dividen todos los casos en que un acto de habla

no puede realizar su función y se clasifican los factores que impiden su cumplimiento.

Sin embargo, el aspecto más significativo de la teoría que contrasta con el uso que se presenta aquí hoy, se encuentra en el hecho de que ambos autores, Searle y Austin, consideran que todo lo expresado por su formulación conceptual aplica en los casos de lengua que obedezcan a los requisitos de realidad, y no pueden funcionar para ficción, simulación, ejemplo, así como lo sería para un actor sobre un escenario o un escritor que hable de lo que no existe: a este propósito vale la pena recordar que incluso Platón, en las primeras formulaciones que anticiparon el poder creativo y performativo de la palabra, afirmaba que los poetas no eran nada más que unos mentirosos.

Para intentar superar el límite de la exclusión de los elementos literarios y ficcionales de la teoría principal de la lingüística pragmática moderna es necesario considerar la propuesta metodológica de H. Miller (2001 y 2005) que, a partir de las ideas de Austin y Searle ataca polémicamente algunos principios formulados por estos mismos creadores y, a través del método de la deconstrucción, propone una versión relativa y prudente de la teoría, válida para la interpretación del lenguaje artístico.

En una parte inicial de la operación de reforma del mismo implante teórico, Miller comenta la obra de Austin con una crudeza tal vez excesiva y afirma en sus textos *Speech Acts in Literature* (2001) y *Literature as Conduct* (2005) que *How to do Things with Words* (Austin 1962) que es la crónica de un fracaso teórico perfecto: se trataría según el crítico de la deconstrucción, de una teoría formulada con fuertes imprecisiones de fondo y errores a partir de sus mismos intentos clasificadores de algo que resiste por naturaleza a la clasificación. En sí la afirmación es a menudo suavizada por la admisión, por parte de Miller, de que la misma obra tiene un fuerte valor inaugural y que la intuición de que las palabras hacen cosas y no sólo describen cosas es una base hoy imprescindible para la lingüística moderna.

Sin embargo, para regresar al aspecto más contrastante entre la teorización de Austin y las correcciones de Miller, este último observa dos importantes

errores en la obra póstuma del profesor británico: el primero está en el conjunto entre la fuerte aproximación representada por las rígidas clasificaciones —que en algunos puntos se vuelven de repente más abiertas, negando lo anteriormente afirmado— y la terminología empleada, que cambia tres veces en la obra. El segundo punto susceptible de una crítica, seguro el más pertinente en el tema de la ficción y presente también en la obra de Searle, está en el hecho ya recordado de que la pragmática de estos dos autores se basa sobre la consideración de que el discurso de ficción no es un terreno de aplicabilidad de las observaciones sobre los poderes performativos de la lengua, en cuanto constitutivamente falso, ficticio e irreal.

Con un nivel de complejidad bastante elevado Miller sintetiza sus propias críticas a Austin, así también retoma parte de la fuerte polémica (descrita en Moati, 2014) entre Searle y Derrida —tomando la defensa de éste último y de su obra fuertemente sarcástica *Limited Inc* (Derrida 1977)— junto con expansiones del discurso a través del pensamiento de Wittgenstein, Nietzsche y de Man: el producto conceptual y, en algunas partes incluso metodológico es una estructura teórica compleja que permite considerar el lenguaje de ficción como un contexto experimental donde se crean las expresiones utilizadas en otros lenguajes de ficción o reales. La lengua crea escenarios y la lengua literaria, no menos de la lengua real y a veces muchos más que esta misma, genera contextos que pasan a ser parte de la *koiné* o lengua común también de quién no es estrictamente parte de la comunidad de fruidores de la obra. Así que la obra literaria no es más vista como una lengua parasitaria sino como un campo de prueba para las construcciones de ideas y palabras, como lo son las categorías comunicativas del ejemplo, de la clase de lenguas, de la hipótesis, del hablar con uno mismo, del verbalizar los pensamientos de uno mismo y de todos los juegos de simulación con los que los niños aprenden a concebir la realidad y a describirla.

Retomando entonces a Miller para utilizar lo que él llama un enfoque basado en una consciencia prudente, circunspecta y adecuadamente refinada de las teorías de los actos de habla, podemos recordar dos aspectos importantes —como afirma este autor en la

introducción de su *Speech Acts in Literature* (2001) y que paralelamente Wolfgang Iser retoma para resumir su método en su *How to do theory* (2005): los actos de habla en la literatura pueden significar tanto promesas, mentiras, pretextos, declaraciones, etcétera expresados en una novela por personajes y narradores, pero también pueden incluir una dimensión performativa de una obra entera considerada en su totalidad.

La teoría de Miller que convierte un análisis lingüístico que no debería ser válido para la literatura en un método de análisis para la literatura misma no ha encontrado —aún— un empleo extensivo en el estudio de los textos poéticos y de ficción: los textos más importantes que contienen un ejemplo de este acercamiento siguen siendo la segunda parte de *Speech Acts in Literature* (2001) y todo el texto siguiente *Literature as Conduct* (2005) los cuales analizan respectivamente unos pasajes de textos narrativos de Proust y seis novelas de Henry James. Al contrario, existe una tendencia académica creciente, en particular en universidades asiáticas, a analizar los guiones de películas populares desde el punto de vista de los actos de habla que contienen (Rani, 2012, Nurhasana, 2017, Rukmanasari, 2019).

Sin embargo, el empleo aquí propuesto para esta teoría y su relativo método, no se refiere exclusivamente al guion mismo, sino que a las obras fílmicas en su totalidad: es el mismo Miller quien, en una breve cita, involucra como posible objeto de análisis de su método “otros sistemas de signos, incluyendo aquellos gráficos como el cine” (2001, p. 155). Esto invita a tomar en examen todas las dimensiones del producto artístico, desde las tomas a la banda sonora, pasando por la interpretación, el guion, la trama y la manera en la que se encuentra tratado el tema: más que en los actos de habla entre los personajes, se considera, en el análisis que sigue, la impresión general que los cortometrajes parecen transmitir al espectador. Algunos pasajes de la teorización de Miller (2001, p. 152), analizando el pensamiento sobre los actos de habla y la retórica en la obra de Paul de Man (1984, pp. 67-81 y 239-262), nos recuerdan que es necesario superar el afán de identificar un mensaje con su emisor y permitirnos:

suspender o proceder sin la categoría del sujeto auto-consciente y deliberadamente intencional o ego como agente de afirmaciones cognitivas o de actos de habla. Sin embargo, la personalidad negada en una parte vuelve a aparecer en otra; es decir, en la adscripción performativa y la agencia de la lengua misma (Miller, 2001, p. 152).

Estas palabras nos recuerdan, entonces, que una clave de lectura de una obra ficcional o artística —independientemente de ser un texto estrictamente lingüístico o audiovisual— puede hallarse en la comprensión de lo que logran expresar, sin la necesidad de aferrarse a la personalidad de su creador y a una rígida reconstrucción de sus intenciones.

Un método de estudio de los productos creativos puede entonces basarse sobre la reconstrucción de la cercanía o la distancia entre lo que el texto está expresando plausiblemente —formulando hipótesis, por ejemplo, a través de sus elementos compositivos básicos— y la idea original de sus creadores. Esto es posible, en el presente estudio, gracias a una entrevista que Carlos Trujano, director de los dos audiovisuales principales y coautor del sujeto y del guion —junto con los actores de los cortos mismos— dio recientemente para apoyar la redacción del presente ensayo: por medio de observaciones generales y de las propias palabras de Trujano es pertinente observar la conexión entre estas impresiones generales y las intenciones comunicativas originarias, en un importante diálogo entre elecciones artísticas, necesidades técnicas del contexto pandémico y temas y subtemas más emergentes en las obras.

ACTOS DE HABLA NARRATIVOS Y CONTEXTO CREATIVO DE LAS NARRACIONES POR VIDEOLLAMADAS DE TRUJANO Y COTEATRO

El primer elemento que vale la pena destacar para identificar algunos actos comunicativos que, a través de las palabras contenidas en el guion y de las elecciones audiovisuales, marcan el diálogo entre los autores y su público es la identidad de género fílmico de las dos obras principalmente consideradas. A la base de la

formulación de Miller de la teoría de los actos de habla en la literatura se encuentra una serie de importantes elementos comunicativamente performativos de la creación literaria —y de las artes narrativas por extensión—: se trata del conjunto de emociones que la obra intenta inspirar y en la capacidad de reconocer *grosso modo* un género narrativo. Esto está basado en un acto de creer en nuestras impresiones sobre lo que la obra está inspirando y encuentra cierto soporte analítico en nuestra capacidad de identificar elementos explícitos de las intenciones del texto (Miller, 2001, p. 155).

Si la obra emite una especie de promesa sobre los sentimientos que quiere provocar, esta promesa se completa a sí misma en nuestra comprensión de la promesa que expresa y en un acto voluntario de creer en quien produce la promesa, aunque este sujeto sea transferido de un ser animado a un canal indirecto —como lo es la carta para Derrida o el teléfono para Proust— o un producto artístico narrativo (Miller, 2001, p. 175). De aquí una pregunta legítima puede guiar un análisis general de los dos cortometrajes: ¿cuál es la intención comunicativa, o promesa performativa, básica de los audiovisuales *Videollamada* (2021c) y *Lucía y Luís* (2021d)?

Iniciando con el primero de los dos, se puede observar, a partir de los primeros segundos, que la ansiedad de la mujer protagonista del video, usada incluso como banda sonora inicial, es central en la lectura de la historia y del contexto. El pánico por el Covid-19, la facilidad con la que ella juzga al prójimo —dice la protagonista “por gente como tú seguimos encerrados”—, la concentración máxima en su condición, la falta de empatía y una fuerte dependencia en los demás son elementos que ponen, performativamente, la actitud de la mujer al centro del ‘problema’ de la trama. El antiguo adagio de Heráclito, ‘El carácter es para el hombre su destino’ es una forma muy clara de poner tensión a la historia desde el primer momento. Las proyecciones del espectador se ponen inmediatamente en el eje entre la posibilidad de que ella encuentre en el interlocutor fortuito una persona que logre tranquilizarla, haciéndole ver las cosas con más calma y practicidad o que, al contrario, los sucesos de la historia estén ya marcados por la certidumbre que ella expresa en que algo trágico

tiene que ocurrir, o ya ha ocurrido y espera por ser descubierto. La sencillez, la paciencia y la lucidez del joven en la calle contrastan con la locuacidad alterada de la mujer que se expresa percibiendo a su alrededor “un montón de teorías y conspiraciones”.

El final del audiovisual no se compromete y no nos compromete para que formulemos reacciones claras y rígidas: algo está pasando y al entrar la mujer queda en unos sollozos dignos de un trastorno traumático. El corto no nos permite ver lo que está pasando e incluso podemos sospechar que la mujer esté teniendo alucinaciones, que no existe ningún hijo o que este no esté en el nivel de peligro que ella está imaginando a causa de sus preocupaciones y percepciones distorsionadas por su paranoia. Al contrario, podemos entender más fácilmente que realmente encuentre al niño sin vida. El aspecto estético —en el sentido receptivo de una obra artística— más evidente es que la manera en la que el desenlace está presentado nos deja más con una forma de vínculo, es decir un compromiso, hacia la inevitable suspensión de juicio en la que se encuentra el personaje masculino, que pierde la comunicación justo en el momento en que casi tenía la posibilidad de entender sin ambigüedades que es lo que estaba pasando.

Otro pequeño acto comunicativo final es la presencia de una exigua banda sonora, la cual, como ya se señaló, tiene el efecto de romper la idea de que lo que se estaba viendo fuera un documento real. La narración ha sido acompañada hasta este punto por la duda de que estábamos viendo un testimonio de un hecho real: ahora la banda sonora hace caer el velo de la ilusión, aunque el contacto con los espectadores y las dudas que nos deja el acto final de la misteriosa tragedia —privada de *catarsis* y cargada con ambigüedades— ha surtido un acto comunicativo de enlace empático.

Más relacionado con los modos de la creación de expectativas y los giros emocionales de la sorpresa es la estructura narrativa de *Lucía y Luís* (2021d). Aquí la música, hecha de breves fraseos de guitarra, la primera toma, con cierto gusto fotográfico, de una mujer viendo la lluvia desde la ventana, y el título en superposición no dejan la duda de que estamos viendo una filmación ficcional. El acto de habla de la ficción no se mezcla entonces con la ambigüedad de un posible do-

cumento real y también el final cierra con un motivo musical de guitarras acústicas, eléctricas y piano. A pesar de esto, la historia es la que se encarga de vincularnos a ciertas ideas y ser sorprendidos por sus resignificaciones. Los complicados aparatos con los que Lucía, performativamente identificada en el título y en las primeras palabras de su interlocutor Luís, logra conectarse en la videollamada no parecen encontrar un sentido en el momento en que los dos están simplemente teniendo una conversación por celular con la opción de video. El uso de las palabras “papá y mamá” nos permite entender que los dos son hermanos, se reconocen y mantienen una divergencia de actitudes: él está ofendido y resentido hacia ella, mientras que Lucía usa apodos, lo ve de manera conmovida e intenta transmitirle cariño. Pero también un sentido de misterio contrasta con las certidumbres del guion, en particular entre las muchas discrepancias entre lo vivido por él y las memorias aparentemente muy confundidas de ella. A Lucía le cuesta reconocer que han pasado dos años, habla de un accidente que a Luís le resulta difícil identificar, afirma tener una libreta que le había escondido mientras que Luís vio que ella la quemaba, y recordando el día de la pelea ella recuerda que él usó el coche de su padre, mientras que el mismo protagonista la corrige, recordándole que el coche estaba en un taller de reparación.

Los detalles finales cumplen con las pistas que la historia ha dejado en los recuerdos y los comentarios: se confirma, fuera de la videollamada y en favor del espectador del cortometraje, que las posibilidades de viaje de señales a través de dimensiones diferentes, tal vez incluso en el tiempo, así como lo estaba estudiando Luís y así como lo recordó Lucía en la conversación, no es solo algo posible, sino que es lo que ha permitido que los dos hermanos se vieran en la videollamada central del video, que acaba de terminar y de ser marcada por Lucía en la libreta como ‘Comunicación Exitosa’. A diferencia del audiovisual anterior, aquí la promesa cumplida no está alrededor del hecho que se cree un enredo de misterio a partir de una situación inicial —en una narración basada en los caracteres de los personajes— sino que a partir de una serie de elementos misteriosos se presente un evento de ciencia ficción que aclare el sentido de los indicios del rompecabezas de la historia.

Así también, a la mitad de la narración, muchos elementos parecían accidentales ahora, en el final todos cobran perfectamente sentido y, junto con el asombro racional queda una fuerte ternura por la nueva separación, que acabamos de entender, entre los dos hermanos. Uno de los más clásicos actos performativos de la literatura de imaginación, el ‘¿imagina si fuera posible comunicarnos entre tiempos y líneas temporales diferentes?’, actúa en este audiovisual a través de una estructura policíaca, en la que los elementos integradores de la visión global, o las piezas centrales del enigma se encuentran en los últimos momentos, solicitando una reacción —o como diría Austin un acto perlocutivo— de regresar con la memoria al inicio de la historia para juntar todas las piezas necesarias, desde las maquinarias de la llamada hasta el pan de chocolate final, pasando por las amnesias y la libreta.

Entre los elementos creativos más significativos que Carlos Trujano ha evidenciado sobre estas dos producciones, vale la pena destacar algunos aspectos operativos. La primera observación es que las cinco obras del proyecto del director con Coteatro, fueron desarrolladas desde el inicio con la consigna general de que los involucrados no tuvieran encuentros presenciales. La totalidad de los encuentros previos y sucesivos a la grabación fueron a través del medio de la videollamada, así también la mayoría de las grabaciones mismas se llevaron a cabo en remoto y solo algunas necesitaron de una intervención técnica presencial del director y de otros colaboradores. Sin embargo, la influencia que el trabajo en remoto tuvo a lo largo de todo el proyecto se reflejó en el espíritu general: se percibió como constante la convergencia entre el contexto social del encierro y auto aislamiento con el medio de comunicación operativo sincrónico de la llamada por plataformas digitales, así que la posibilidad de otorgar a la videollamada un papel de subtema del cortometraje mismo se encuentra presente en tres cortometrajes sobre cinco. Este último punto es recordado por Trujano con estas afirmaciones:

Durante toda la planeación de los cinco cortos la videollamada era una nueva manera de comunicarnos para muchos. Como nunca antes he conocido a gente virtualmente, hemos teni-

do contactos para varios proyectos y, hasta la fecha, no los he visto en persona. A raíz de estas experiencias me parecía necesario que por lo menos uno de estos cinco cortos fuera realmente basado en una videollamada, sentí que la incursión de la videollamada era importante como muestra de las nuevas posibilidades dramáticas y narrativas (Trujano, 2022).

Para lo que tiene que ver con el trabajo previo a la grabación, señala el director que la idea original de los cortos de *Videollamada* (2021c) y *Lucía y Luís* (2021d) fue un producto del director en colaboración con las dos parejas de actores, respectivamente Corey Violante Alonso y Víctor E. Contreras para el primero, así como Iziz Morales e Izhac Sagan para el segundo. En el caso de *Videollamada* no había un guion específico sino una serie de indicaciones sobre las partes del diálogo, mientras que se dejaba cierto espacio a la capacidad de improvisación de los actores dentro de un desarrollo general de la historia previamente establecido. Por el contrario, *Lucía y Luís* (2021d), aunque basado en una idea compartida con los actores, sigue un guion específico escrito por el mismo Carlos Trujano que, cabe recordarlo, tiene una importante trayectoria no sólo como director sino también como escritor de guion o continuista —o script supervisor— en producciones cinematográficas industriales.

Con referencia al modo de filmación, las dos historias tuvieron unas dinámicas muy diferentes. *Videollamada* (2021c) fue grabado, por idea de Trujano, directamente por los dos actores, sincrónicamente y en tiempo real sobre dos pistas audiovisuales que luego se unieron en el cortometraje: mientras que cada uno de los dos se grababa desde un aparato móvil, al mismo tiempo escuchaba y conversaba con el otro con audífonos a través de una llamada telefónica en otro celular y actuaban una única escena en plano secuencia, sin interrupciones. Esto permitió grabar a los personajes protagonistas, sin perder calidad audiovisual y la interactividad entre ellos. De ahí el hecho de que la dirección está indicada entre los créditos como “dirección remota: Carlos Trujano”, mientras que el mismo director se encargó también de la edición final, aunque en la entrevista defi-

nió esta operación subrayando que “no fue una edición tradicional, más bien se trató mayormente de empatar a los dos videos de plano secuencia” (Trujano, 2022). Otro es el caso de *Lucía y Luís* (2021d), el cual, a pesar de la importancia que tiene el tema de la comunicación a distancia, fue grabado más tradicionalmente en una locación específica —el Hospedaje Malinche en Puebla— por el equipo técnico de Illuminasty Films, con, además de la dirección de Trujano, la colaboración de Pablo Salazar en la fotografía y Marja Castellanos como asistente general. Finalmente se señala que la edición fue trabajo del mismo actor protagonista, Izhac Sagan.

Finalmente, algunos elementos de la conceptualización de las dos obras y del vínculo con los productos finales así como fueron comentadas por el cineasta mexicano encuentran aquí una relevancia específica. Empezando por *Lucía y Luís*, recuerda Trujano como la idea original era que Luís estuviera preparando la cena de final de año. La amplitud de la casa, la cantidad de ingredientes, el hecho de que está esperando a una persona son las últimas memorias de esta idea original que quería dar un sentido de circularidad: final del año, de un ciclo mientras que la hermana lo llama del otro límite del ciclo que Luís aún no ha superado. Sin embargo, se produjo un cambio en la presentación fílmica del énfasis de este aspecto cíclico y, afirma el director, en el producto final “podría ser una cena del martes en la tarde, pero sí se mantuvo como implícita la idea del cierre de un ciclo, como ritual de vida, con una despedida improbable, altamente ficcional, más remota que una normal llamada” (Trujano, 2022).

Sobre el proceso creativo de *Videollamada* (2021c), el director recuerda, finalmente, que la intención que se propuso para el cierre del cortometraje, junto con los artistas, fue que se entendiera el trágico epílogo de la videollamada, pero que no fuera totalmente obvio y, sobretodo, que la percepción ambigua fuera congruente con la escasa claridad de información que tiene el otro personaje, cuya comunicación se interrumpe por causa de la batería del celular del que llama, la cual termina en el momento de máxima tensión, con una “falta de acceso a la información” o “entendimiento obstaculizado” que tenía que transmitir el sentido de impotencia y angustia del interlocutor masculino, que

no lograba entender y no podía apoyar, hacia la audiencia de la historia. Esta presentación también fue una manera de “terminar alrededor del azar una conversación que había empezado por el azar” (Trujano, 2022).

Para concluir con los señalamientos de Carlos Trujano sobre el ciclo de cortometrajes en colaboración con Coteatro, este señala que fue particularmente enriquecedora la experiencia de escritura, actuación y grabación en colaboración con actores teatrales en lo que se suele llamar ‘teatro laboratorio’ para llegar colaborativamente a la dramaturgia’:

... me reiteró la posibilidad de creación con los actores. Normalmente ellos se comprometen con una historia que tienen que vender, pero en experiencias como esta ellos son fundamentales para construir la esencia misma de la historia, del personaje y de lo que va a pasar. Me dejó muchas ganas de escribir un guion entero en experiencia colectiva con los actores. Espero tener la ocasión a futuro (Trujano, 2022).

Junto con las observaciones técnicas y los elementos experienciales de la producción, lo que es posible rescatar al conocer las intenciones iniciales de los creadores de las dos narraciones es que el medio de la videollamada, por muy representada que pueda haber sido en estos dos cortos, ha estado presente en la realidad de una forma aún superior en el proceso que ha permitido su génesis y ha marcado de una manera especial la vida de todos los sujetos involucrados, incluyendo a nosotros los espectadores. Es por esto que los elementos más sutiles de la creación —como la ficción fantasmiosa o el aspecto de encuentro de ciclos en *Lucía y Luis* (2021d) o los elementos del azar y la información incompleta en *Videollamada* (2021c)— parecen mantener una importancia secundaria, al margen de las dos intenciones opuestas en la construcción de expectativas y del contexto mimético de la experiencia de la comunicación remota en tiempos de encierro.

Para subrayar una vez más los aspectos performativos de las expectativas en las dos obras, se señala como *Videollamada* (2021c) anticipa el problema de la trama con la ansiedad de la protagonista y deja abier-

tas las posibilidades de un desenlace hasta el punto en que deja percibir una caída trágica de la trama, sin completar la comprensión de esta, pero tampoco ofreciendo cualquier espacio para un final positivo. Al contrario, *Lucía y Luis* (2021d) cierra circularmente la serie de misterios creados por la estructura y la trama ficcional, y permite al espectador, concluir un círculo con percepciones emotivas que apuntan hacia una tierna melancolía.

En último lugar, existe otro elemento de encuentro entre las intenciones autorales y los actos reconocibles y es necesario precisar el valor mimético de este elemento: la elección del medio de la videollamada. Como subraya el mismo Trujano, la videollamada alcanza un valor especial, en un periodo en el que se impuso en muchas comunidades como un medio privilegiado para seguir con la comunicación laboral, educativa y social y al mismo tiempo mantener la sana distancia y el aislamiento: es un canal comunicativo, pero también es el repositorio de nuestra nueva cotidianidad, de nuestra necesidad de seguir interactuando, aunque esto implique rediseñar nuestros hábitos sociales y de renunciar, en la espera de un regreso al mundo presencial, a dimensiones corporales más sanas y menos alienantes. Fue necesario en estos años para la mayoría de nosotros ocultarnos lo inhumano que se había convertido el intercambio a distancia, porque la alternativa, cuando existía, consistía en exponerse a riesgos que podían no solo contagiarnos del virus pandémico, sino que también atacarnos en forma de inseguridades y paranoia.

CONCLUSIONES

Cerrando el enlace entre la teoría de los actos de habla en la literatura y los audiovisuales analizados, es curioso ver como el objeto de estudio del primer experimento metodológico de Miller (2001) incluye unas observaciones sobre la comunicación remota sincrónica, analizando una serie de llamadas telefónicas del protagonista —casi perfectamente correspondiente al escritor mismo— de la Búsqueda del Tiempo Perdido de Marcel Proust, originalmente de 1913 (Proust 1989 y en Miller 2001, pp. 177-213). En esta obra Proust vive la comunicación con su abuela por medio del teléfono como un presagio de la inminente muerte de ella: la

comunicación es directamente con el espíritu, aunque el cuerpo ha iniciado ya un viaje hacia una dimensión incorpórea. Si ya “la más tierna proximidad es una ilusión” y “siempre estamos a una distancia enorme, incluso cuando nos estamos tocando o abrazando” (Miller, 2001, p. 195), en un contexto de comunicación remota nuestros seres queridos ya están aproximándose a la muerte porque su presencia parcial, como la de un fantasma, hace que la precariedad del ser sea un elemento creciente y progresivo. La videollamada, en particular en el contexto de las restricciones pandémicas, no puede eximirse de esta dimensión dinámica, de alejamiento y brecha entre las personas.

La historia que cobra vida a través del guion y de las intensas interpretaciones de las obras analizadas depende fuertemente de estos elementos de incompletitud que es la distancia y que la comunicación remota se esfuerza por compensar. En ambos cortometrajes la gran ilusión no es aquella de la veracidad de la reproducción ficcional, sino que en ambas obras los espectadores son invitados a pensar que los personajes pueden intervenir y cambiar su destino porque están en contacto remoto con otros seres humanos. Los cortos entonces cumplen con otra función narrativa, que es el asombro, la perturbación: el fortuito interlocutor de *Videollamada* (2021c) no logra calmar a la mujer, ni salvarla del destino de su triste descubrimiento, pero participa en un momento difícil de su vida como mejor puede, en su ser persona amable y simple, mientras que como espectadores, junto con los dos vivimos el trauma y la impotencia; a pesar de las tiernas palabras de despedida, Lucía no logra intercambiar una normal conversación con su hermano, porque la condición de extrema distancia no permite ninguna normalidad, y es la peculiaridad del contexto lo que nos acompaña en la solución

del enigma. El logro del descubrimiento de lo que es la realidad de los protagonistas es, a pesar de las ambigüedades y misterios, la promesa cumplida por los dos textos multimediales.

Pero, más importante aún, es preciso regresar al enlace entre la dimensión irreal del ser humano de los medios de comunicación y la necesidad de tener la mayor ilusión posible de que este exista y esté presente. Dice Proust “Una presencia real, tal vez, aquella voz que parecía tan cerca —en verdadera separación. Pero una premonición también de una eterna separación” (Proust 1989, p. 413 en Miller, 2001, p. 195). En línea con el acto locutivo e ilocutivo —porque afirma y se compromete demostrar— compartido entre el autor Proust y el teórico que lo analiza Miller, sobre la irrealidad de la presencia del interlocutor remoto, podemos leer las videollamadas de Trujano como un escenario narrativo que plantea su problema a través del medio.

La presentación de la distancia física o dimensional en las dos obras analizadas, la historia sentimental de dos hermanos o la empatía entre dos desconocidos, el nostálgico recuerdo por lo ocurrido o el pánico por lo que puede estar ocurriendo y finalmente la interacción entre personas, hechos, destino y aparatos electrónicos se vuelven una serie de variables que, en la vida como en la ficción, marcan la distancia entre las personas y, al mismo tiempo entre cada uno y sus propias aspiraciones, expectativas, frustraciones y logros. Así como la ficción nos permite suspender juicios definitivos y nos deja con una pregunta sin una respuesta, la videollamada, real o narrativa que sea, deja a los interlocutores con la sensación de una distancia que hizo todo lo posible por cerrarse sin lograrlo, aunque nos permitió mantener vivo el anhelo por alguna forma de contacto a pesar de los obstáculos o de las pandemias. \

REFERENCIAS

- » Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Cambridge, Harvard University Press.
- » De Man, P. (1984). *The Rethoric of Romanticism*. Nueva York, Columbia University Press.
- » Derrida, J. (1977). *Limited Inc*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- » Iser, W. (2006). *How to Do Theory*. London, Blackwell.
- » Miller, J. Hillis (2001). *Speech Acts in Literature*. Stanford, Stanford University Press.
- » _____ (2005). *Literature as Conduct*. New York, Fordham University Press.
- » Moati, R. (2014). *Derrida/Searle: Deconstruction and Ordinary Language*. Nueva York, Columbia University Press.
- » Proust, M. (1989). *À la recherche du temps perdu*. París, Gallimard.
- » Searle, J. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge, Cambridge University Press.
- » Trujano, C. (2021a). Director. 1. *Yohualtetzauilt*. Puebla: COTEATRO - Compañía Titular de Teatro CCU. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Consultado el 18 de abril de 2022. En línea: https://youtu.be/vT9f_5_t9VI
- » _____ (2021b). Director. 2. *Alas de Navidad* Puebla: COTEATRO - Compañía Titular de Teatro CCU. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Consultado el 18 de abril de 2022. En línea: <https://youtu.be/9jSLKgjtHlg>
- » _____ (2021c). Director. 3. *Videollamada* Puebla: COTEATRO - Compañía Titular de Teatro CCU. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Consultado el 18 de abril de 2022. En línea: <https://youtu.be/5FHUwBLJ1G8>
- » _____ (2021d). Director. 4. *Lucía y Luís* Puebla: COTEATRO - Compañía Titular de Teatro CCU. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Consultado el 18 de abril de 2022. En línea: <https://youtu.be/4Qw4cVMKRfk>
- » _____ (2021e). Director. 5. *Todos con Melchor* Puebla: COTEATRO - Compañía Titular de Teatro CCU. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. URL: <https://youtu.be/sJNJF1PZHc0>