

Proyecto de Investigación: ¿Cómo “leer” teatro?

Profesora Nora Gabriela Iribe

“Surge así la necesidad de ampliar la mirada, reconocer múltiples perspectivas, armar relaciones, desanudar lo que viene muy atado, abrir lo que se da por obvio. Pensar una nueva textura que considere las nuevas formas de hacer y de pensar. Hacer trama significa reunir mundos que generen condiciones de sostén, que imaginen direcciones y coordenadas, que hagan lugar a lo nuevo.” (Aguerre, Andrea. Proyecto Académico y de Gestión 18-22, p.10)

Diagnóstico – El problema

El teatro atraviesa el diseño curricular de las asignaturas pertenecientes al Departamento de Lenguas y literatura. Una rápida lectura de los programas del Ciclo Básico, de la Educación Secundaria Básica y de la Educación Secundaria Superior apoya esta afirmación. Además, en sexto año los alumnos cursan el *Seminario de análisis de textos teatrales* (asignatura cuatrimestral).

Muchas veces se ha dicho que el discurso literario, por su especificidad, su alto grado de ambigüedad, su capacidad de problematizar la realidad, de crear ámbitos de indeterminación y de enriquecer el uso de la lengua exige el desarrollo y el ejercicio de competencias lingüísticas y culturales para la comprensión de los textos. En el caso de las obras señaladas, esa dificultad se enfatiza por las características particulares de la escritura teatral.

Efectivamente, el profesor de literatura, a la hora de proponer a los alumnos la lectura de un texto dramático, debe enfrentarse a un objeto literario de estructuras más abultadas y menos lineales que las de un texto poético o un texto narrativo (Ubersfeld, 1989: 10). El punto de partida del presente proyecto es el reconocimiento inobjetable de que en el interior de una obra dramática existen, incrustadas, marcas textuales de representatividad. Frente a esta realidad, algunos profesores prefieren ignorarlas, traicionando la naturaleza del género al leerlo como una novela; otros, por el contrario, entienden la teatralidad del texto pero carecen de instrumentos específicos para su análisis.

Por otra parte, los alumnos del Bachillerato tienen la particularidad de cursar espacios donde se produce la integración de los diferentes lenguajes artísticos. Resulta relevante, en consecuencia, que las prácticas áulicas de Literatura capitalicen los saberes adquiridos por los estudiantes en otras asignaturas. Pero, ¿cómo solucionar este problema de manera exitosa?

El excelente estudio de Anne Ubersfeld comienza con la siguiente afirmación: “No se puede leer teatro” (1989: 7), pero luego de algunas consideraciones concluye:

Admitamos que no se pueda “leer” el teatro. Y, pese a ello..., hay que leerlo. Ha de leerlo, en primer lugar, quien, por cualquier razón ande metido en la práctica teatral [...] Leen también teatro los amantes y profesionales de la literatura, profesores y alumnos (pues no ignoran que, en algunas literaturas, buena parte de sus grandes autores son dramaturgos). Por supuesto que nos gustaría estudiar las obras dramáticas en su escenificación, verlas representadas o hasta representarlas nosotros mismos. Serían estos otros tantos procedimientos ejemplares para comprender teatro. No obstante, confesemos con franqueza que esto de la representación es algo fugaz, efímero; sólo el texto permanece. [...] **Nuestra tarea, menos ambiciosa pero más ardua, no consiste sólo en intentar determinar los modos de lectura que permitan poner en claro una práctica textual harto peculiar, sino en mostrar, de ser posible, los lazos que la unen con otra práctica: la de la representación**¹. (1989:7-8)

Este proyecto se apropia de las últimas líneas de la cita: sin lugar a dudas resulta imprescindible desarrollar estrategias específicas a la hora de proponer a

¹ La negrita es nuestra.

los estudiantes el abordaje de obras que nacieron no para ser leídas sino para ser representadas sobre un escenario.

Relevancia y justificación del proyecto. Marco teórico y fundamentación

De acuerdo con lo dicho en el apartado anterior, es necesario desarrollar líneas de investigación que permitan a los profesores proponer modos de lectura de textos dramáticos sin perder de vista que se está también transitando por otro territorio, el de la textualidad escénica. Ahora bien, ¿qué características presenta dicho territorio?

El discurso teatral es un lenguaje artístico dotado de características propias y distintivas que comparte con otros lenguajes artísticos la capacidad de producir conocimiento y alcanzar competencias complejas vinculadas a la percepción, la representación y la comunicación.

Desde esta perspectiva, el discurso teatral se planta en los bordes de la literatura, permitiendo establecer relaciones entre el texto dramático y el texto de la representación y asomarse a las convenciones de una puesta en escena según el contexto histórico de emergencia. De esta manera, por ejemplo, las tragedias shakespearianas evocan personajes y temáticas que despliegan su existencia en el teatro de la vida, articulación que permite no solo analizar el fenómeno estético en sí, sino también percibir, en la distorsión del espejo, la graduación que adquiere el valor de verdad a través de la representación (Fundamentación teórica del Programa Literatura, Sexto, 2017; pp. 1-2).

Sin intentar penetrar en las sombras de la estética filosófica, apelamos a Gerard Genette, quien en los dos volúmenes que componen *La obra del arte* (1996) y *La obra del arte II. La relación estética* (1997), se separa de la apretada taxonomía conceptual y de esa pluralidad, aparentemente irreconciliable, que las artes se declaran entre sí. Es sabido que el objetivo del primer volumen de su obra

es el de analizar los diferentes modos de existencia que las obras de arte tienen de presentársenos. El autor se sitúa en la tradición de apostar por la unidad del arte como ejercicio de liberación ante el ostracismo que en muchas ocasiones los lenguajes artísticos practican sobre sus obras. El desafío de Genette es disfrutar de las artes conjugadas en plural, como para señalar aquello que, instituyéndolas como tal, las une a todas por igual. El autor afirma en la “Introducción” a *La obra del arte* (1996)²:

Tal vez cause asombro ver a un simple teórico “literario” desembocar sin aviso previo (o casi) en el ámbito de una o dos disciplinas corrientemente reservadas a los filósofos, o al menos a especialistas de determinada práctica más espontáneamente considerada artística, como la pintura (...). Mi justificación para este ejercicio casi ilegal es la convicción, ya expresada y, por fortuna trivial, de que también la literatura es (también) un arte y, por consiguiente, la poética es una sección de la teoría del arte y, por lo tanto, seguramente de la estética. Así, pues, la presente intrusión no es sino una ampliación o una subida al piso (lógicamente) superior motivada por el deseo de ir a ver más claro en él, o comprender mejor, ampliando el campo de visión: **si la literatura es un arte, tendremos la posibilidad de saber un poco más sobre ella sabiendo de qué clase, y de cuáles las otras y, de hecho lo que es un arte en general, considerando, en una palabra, un poco más atentamente el *genus proximum***. Veo claramente que este movimiento de ampliación no tiene en principio fin, pues si el arte es, a su vez –digamos sin demasiado riesgo- una práctica humana, habrá que decir de qué clase, de cuáles las otras, etc. (Genette, 1997: 7-8)³

Esta larga cita establece el marco teórico de esta presentación: la especificidad de cada campo no puede dejar de pensarse ni en su reescritura histórica ni por fuera de una perspectiva relacional: la literatura y el teatro (lenguajes artísticos desde la antigüedad) son literatura y teatro porque no son cine (lenguaje artístico moderno) y a la vez el cine es cine porque no es literatura ni teatro.

Sin embargo, en las prácticas artísticas contemporáneas, las artes presentan territorios de frontera lábiles, donde los cruces, las transposiciones, las contaminaciones generan constantemente nuevos artefactos o productos artísticos. Sin duda, el siglo XX fue el siglo de las mediaciones a partir de la

³ La negrita es nuestra

irrupción de los medios digitales, donde se despliegan nuevos dispositivos tecnológicos que favorecen y facilitan la integración de variadas formas de representación estética con un fuerte carácter interactivo. Ante estos “monstruos multimediáticos” (Genette, 1997: 81), los docentes tenemos que encontrar nuevos caminos de acceso.

Diálogos entre literatura, teatro y cine

El lenguaje literario, el lenguaje teatral y el lenguaje cinematográfico comparten territorios de frontera. Desde los inicios del teatro hasta nuestros días han establecido aproximaciones y tensiones. El cine nace de una triple filiación: del teatro en cuanto a la representación, de la literatura en cuanto al modo narrativo, de la fotografía y las nuevas tecnologías en cuanto a su producción y reproducción.

Esta parte del proyecto propone una reflexión sobre cuestiones narratológicas que distinguen ámbitos propios.

Escribe Genette en *Nuevo discurso del relato*: “La única especificidad de lo narrativo reside en su modo, y no en su contenido, que puede acomodar lo mismo a una ‘representación’ dramática, gráfica o de otro tipo.” (1998:14-15). Cine y teatro se oponen a la narrativa literaria en cuanto espectáculos o representaciones no necesariamente verbales, sino primordial y necesariamente visuales. Por otra parte, es posible enfrentar el teatro, modo dramático, a otras dos manifestaciones del modo narrativo: literatura y cine. El rasgo distintivo de esta oposición modal radica en el carácter mediato o inmediato de las respectivas representaciones: tanto el cine como la literatura representan un mundo a través de una instancia mediadora, el ojo de la cámara y la voz del narrador, el teatro lo despliega ante los ojos del espectador sin mediación alguna.

¿Texto dramático o texto teatral?

¿Qué entendemos por modo dramático, entonces? La primera contradicción dialéctica que se desprende del arte teatral radica en la oposición texto – representación. Desde el punto de vista metodológico conviene partir del texto dramático y del análisis de los elementos que lo diferencian de otros textos literarios. En el texto dramático podemos observar dos componentes distintos: a) un texto principal constituido por el dialogar de los personajes y b) un texto secundario: las didascalias o acotaciones escénicas. Esta condición expone una vez más su característica fundamental. Es un texto doble, bifacético, texto escrito y texto para ser representado. Como hemos dicho, su potencialidad de escenificación está inscrita en el texto mismo⁴, por lo tanto en este proyecto preferimos hablar de texto teatral, expresión que manifiesta una mirada menos restrictiva del objeto a investigar.

Ahora bien ¿quién habla en el texto teatral? ¿Quién es el sujeto de la enunciación? La palabra teatral es dialógica por definición. El autor cede su voz a los personajes, pero estos no se dirigen solamente a su alocutor directo, otro personaje, sino también a un destinatario más o menos oculto, según de qué obra se trate: el espectador, a quien siempre la obra está dirigida. El autor escribe para que otros hablen. Hay una disolución de la palabra del yo en la palabra del otro y de la misma manera la subjetividad se rompe en diferentes subjetividades de acuerdo al número de personajes.

Sin embargo, la voz del autor aparece, solapada, en las didascalias cuando:

- a) nombra a los personajes (indicando en cada momento quién habla, distribuye los turnos del habla y una posición en el discurso),
- b) indica los elementos paralingüísticos, gestos y acciones de los personajes,
- c) especifica elementos escenoplásticos y musicales.

Lo que encontramos en el teatro es una palabra activa. De ahí su eficacia sobre el espectador, a quien no puede dejar de ser directamente dirigida. “La

⁴ Cfr. Ubersfeld, 1989: 17. También De Toro, 1897: 60.

enunciación teatral es quizás el rasgo más definitorio de la especificidad teatral” afirma De Toro (1987: 23). Es aquí donde este discurso se distancia y se distingue de otras prácticas discursivas, porque en la representación “hablar es actuar y actuar es hablar”. Un caso ejemplar lo provee Shakespeare: Sus obras teatrales casi no contienen didascalías, las acotaciones escénicas están insertadas en el diálogo, gracias a un notable uso de los deícticos y la anáfora. Su voz es, en todo momento, la voz del otro o de los otros. Su teatro es el discurso del *hic et nunc*, embragado en un contexto de realización inmediata (De Toro, 1987: 19-36). La diferencia fundamental entre la situación de enunciación teatral y la situación de enunciación de la vida cotidiana consiste en que esta última parte de una situación que la precede y le da sentido, mientras que en el teatro la situación es creada por el propio discurso. Patrice Pavis llama a esta condición *performancia discursiva* (2000: 48), que no es otra cosa que la convergencia entre hablar y hacer en la escena.

El texto espectacular

Pasemos ahora, rápidamente a considerar el texto espectacular y cómo se construye este texto en relación con el texto dramático. La mayoría de los estudios señalan un factor mediador entre ambos: el texto de la puesta en escena (De Toro, 1987: 68). El texto dramático como todo texto literario está plagado de “lagunas”, espacios en blanco, lugares de indeterminación. El texto de la puesta en escena concretiza y actualiza la situación de enunciación y los enunciados de un texto dramático. La especializa en forma precisa, por ejemplo, ¿cómo se dice tal o cual frase?, ¿con qué tono, con qué ritmo?, ¿cómo son los gestos y movimientos que transforman el decir en hacer? Esto implica un trabajo del director y el actor, quien es la manifestación de superficie de ese discurso virtual del texto dramático. Este trabajo implica también temporalización y especialización escénica. El texto dramático se ha convertido así en un objeto casi plástico que el director y los actores moldean, adaptan, cambian.

Llegamos finalmente al texto espectacular, la performance del texto dramático. La particularidad del texto espectacular reside, en comparación con otras manifestaciones artísticas, en la heterogeneidad de los códigos. El arte del espectáculo es entre todas las artes y acaso entre todos los dominios de la actividad humana donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y diversidad (Boves Naves, 1999: 126).

El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación humana, y los generados por la actividad artística. El sistema de signos teatrales tiene la característica especial de que no puede ser separado del cuerpo en actuación. El cuerpo del actor es el punto de encuentro de los lenguajes artísticos.

Diferencias entre el texto dramático y el texto espectacular

El artefacto o esencia material del espectáculo teatral no tiene existencia autónoma, sino que existe solamente durante el proceso de producción y recepción. Aquí encontramos una notable diferencia con el texto dramático o teatral: mientras una obra en soporte libro o guión teatral sobrevive al paso del tiempo y permanece inalterable, lista para ser reproducida y renovada, solo podemos asistir a representaciones teatrales que tienen lugar ahora, en el presente⁵. El teatro comparte con otras artes espectaculares la sujeción al tiempo fugaz, nunca reproducible en toda su identidad. Es por esto que la puesta en escena está sujeta al sistema de presente⁶. Un tiempo y un espacio compartido entre actores y espectadores; todos sujetos al dominio del paso del tiempo y donde, como en la vida, cada palabra, acción o percepción es única e irrepetible.

⁵ Resumo la Introducción de Fisher-Lichte. *Semiótica del teatro* (1999) en particular las páginas 25-26.

⁶ Remito nuevamente a Fisher-Lichte (1999: 27) y al excelente capítulo de De Toro "La recepción teatral" incluido en *Semiótica del teatro* (1987: 129-164).

Resultados esperados

El resultado final de este proyecto es, al decir de Genette, una subida de piso de un género en particular, el texto dramático, motivada por el deseo de ir a ver más claro en él, o comprender mejor, ampliando el campo de visión: es decir, si la literatura es un arte, como sabemos que lo es, tendremos la posibilidad de saber un poco más sobre ella entendiendo con qué artes comparte territorios de frontera. Por otra parte, el espacio de la representación es el lugar de encuentro del discurso musical, el discurso visual y la lengua, ejes fundamentales del Plan de estudios del Bachillerato de Bellas Artes.

Para lograr este objetivo, este proyecto se propone diseñar una metodología de abordaje de los textos teatrales incluidos en los programas del Departamento de Lenguas y Literatura, sustentada en los recientes aportes teóricos de teatrólogos y teatristas. De esta manera, la investigación servirá para renovar las prácticas áulicas y facilitar a los docentes claves sencillas para “leer el teatro”, es decir, para superar la dicotomía texto dramático- texto de la representación y revivir los textos dramáticos como lo que fueron, son y serán: textos para ser representados sobre un escenario.

De esta manera, los alumnos superarán la dificultad de lectura de textos teatrales y podrán dibujar en el espacio del aula las diferentes escenas; reconocerán las subjetividades y características de los distintos personajes a través de su discurso; diferenciarán lo que sucede en el escenario, a la vista de los espectadores, de lo que está oculto y traído a la escena a través del discurso referido (por ejemplo los “discursos de mensajero” de las obras clásicas, donde según la ley del decoro, no podían mostrarse escenas violentas sobre un escenario); y finalmente, serán capaces de reconstruir los elementos lingüísticos, paralingüísticos, mímicos, gestuales, proxémicos, escenográficos, musicales, en fin todos los signos auditivos y visuales presentes en la puesta en escena.

Metodología

Ya en el diseño del marco teórico, este proyecto señalaba una metodología de trabajo basada en actividades áulicas capaces de transformar el objeto inerte libro en texto teatral generador de palabras activas que propicien acciones teatralizables, logrando así estimular la sensibilidad, la imaginación y la creatividad, características propias del perfil del alumno de una escuela de arte. Consideramos también que la renovación de las prácticas responde a la necesidad dar respuestas eficientes para satisfacer las nuevas subjetividades de nuestros alumnos y acompañar los cambios sociales y culturales.

Pero también es necesario escuchar a nuestros colegas, los profesores de literatura; por ello, resulta conveniente la realización de una encuesta dirigida a los docentes, al inicio de la investigación, respecto de su modo actual de leer teatro en el aula, sus inconvenientes e inquietudes al respecto. Creemos que involucrarlos en la solución de un problema que nos compete a todos generará una reflexión colectiva y, de esta manera la investigación logrará mayor impacto entre nuestros pares.

Muchas de las lecturas obligatorias de los programas de diferentes niveles plantean el desafío de cómo acercar un texto dramático clásico a los alumnos. En este sentido, la asistencia al *Taller de Entrenamiento actoral “Shakespeare intensivo”* dictado por Yolanda Vázquez, actriz y entrenadora del Shakespeare’s Globe de Londres (2017) resultó una experiencia muy movilizadora para la ruptura con las fórmulas tradicionales del dictado de las clases a nivel adolescentes. De la participación en este taller hemos podido extraer las siguientes conclusiones: en primer lugar, los textos teatrales no pueden ser estudiados en quietud, hay que ponerles voz y movimiento. El dramaturgo con el ritmo de sus palabras indica qué hacer y cómo hay que hacerlo.

Por otra parte, es importante destacar la participación del público (o del lector) en los textos teatrales. En *Hamlet* no se concibe hacer un “soliloquio” como

si el actor estuviera hablando solo. La mirada del actor está dirigida a los espectadores. El público es un actor más que se siente parte del espectáculo. En *El Globo* la cuarta pared existe por detrás de las butacas, que son las que separan al teatro de la realidad. Una vez que se abren las puertas, todos entramos en el espacio de la representación. Con los alumnos hay que hacer lo mismo, a través de la lectura de textos teatrales, es necesario sacarlos un poco del mundo real para que jueguen y luego regresarlos a la vida cotidiana.

Para el desarrollo de las clases se propone una modalidad teórico- práctica. Como los alumnos, en el caso de textos escritos en lengua extranjera, deberán lidiar con el problema de la traducción, este proyecto contempla también la selección de la edición cuya traducción resulte más fiel al texto original a fin de sugerir a los docentes que la seleccionen para poder realizar ejercicios de teatro leído, movimientos escénicos y análisis de fragmentos representativos. Por otra parte, constituirá parte básica del ejercicio de “leer teatro”, siempre que existiera, la exhibición de material audiovisual (filmaciones de puestas en escena).

Plan de actividades y cronograma

Dado que este proyecto de investigación tiene un tiempo cronológico de seis meses, es necesario acotar los plazos a las siguientes etapas:

Primera etapa:

- Relevamiento de los textos de lectura obligatoria de los programas de Lenguas y Literatura que presenten como textos de lectura obras pertenecientes al género dramático. Estos son según los programas vigentes ciclo 2018:

1ro. Ciclo Básico: *Los dos sordos* (Juan José Tamayo). *Una bebida helada* (Adela Basch). *Diálogo porteño* (Horacio Clemente).

2do Ciclo Básico: *Fablilla del secreto bien guardado* (Alejandro Casona).

1er. año ESB: *El pacto de Cristina* (Conrado Nalé Roxlo). *La isla desierta* (Roberto Arlt).

2do. año ESB: *La barca sin pescador* (Alejandro Casona)

4to. año ESS: *Edipo Rey* (Sófocles). *El viajero sin equipaje* (Jean Anouilh), *La visita del inspector* (J. B: Priestley).

5to. año: *Antígona* (Sófocles). *Antígona furiosa* (Griselda Gambaro). *La Nona* (Roberto Cossa).

6to. año: *Hamlet* y *Macbeth* (William Shakespeare). *Ubú Rey* (Alfred Jarry).

- Confección y realización de una encuesta dirigida a los profesores de literatura a fin de recabar información acerca de su modo actual de leer teatro en el aula, sus inconvenientes e inquietudes al respecto. Evaluación de las respuestas. La encuesta podrá complementarse con entrevistas personalizadas.

- Indagación y búsqueda de bibliografía actualizada desde los ámbitos de la teoría literaria, la teoría teatral y las prácticas pedagógicas.

Esta primera etapa consiste en un diagnóstico de situación seguido del análisis de cada uno de los textos pertenecientes a los distintos niveles y una clasificación de los mismos según sus contextos de emergencia, las escuelas y tendencias teatrales a las que pertenecen. Tiempo estimado: tres meses.

Segunda etapa

Preparación de actividades. Adecuación de los modos de lectura y los ejercicios teatrales a los diferentes niveles.

Tiempo estimado: dos meses.

Tercera etapa

Elaboración de un documento apoyado en los borradores anteriores con ajustes bibliográficos de acuerdo con los aportes de las publicaciones especializadas de los últimos años.

Tiempo estimado: un mes.

Socialización

La continuación de este proyecto es la socialización del mismo de la siguiente manera:

- **Hacia el interior del Departamento:** Primeramente, es necesario compartir con nuestros colegas más próximos los resultados de esta investigación con el fin de incentivarlos a compartir estas prácticas. Proponemos un encuentro donde además de transmitir esta información, ya enviada vía mail, sea posible una clínica del tema, es decir una clase modélica para explicar la metodología y las actividades propuestas, con espacio para el debate y el aporte colectivo.

- **Hacia el interior de espacios afines:** Resultará valioso socializar los resultados de la investigación con profesores de otras disciplinas con el fin de sumar aportes. De esta manera el objeto estético performático y mediático podrá ser interrogado desde las distintas perspectivas (danza, cine, escenografía y otras asignaturas), generando, a su vez, nuevas líneas de investigación.

- **Hacia el exterior;** También será provechoso difundir los resultados de esta investigación a otros ámbitos académicos, a través de concurrencia a Congresos, Simposios y Jornadas y su publicación en Revistas dentro del ámbito del Bachillerato, de la UNLP y de otras Universidades.

Bibliografía

Aguerre, Andrea. (2017) *Proyecto Académico y de Gestión 18-22* .Bachillerato de Bellas Artes “Francisco A. de Santo” Universidad Nacional de La Plata.

Anijovich, Rebeca. (2014) *Gestionar una escuela con aulas heterogéneas. Enseñar y aprender en la diversidad*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Bettetini, Gianfranco. (1977) *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bobes Naves, María del Carmen. (1997) *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general de... Madrid: Arco/Libros, S/L..

Brook, Peter. *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Biblos, 2000.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989.

Gerbaudo, A. (2013). Algunas categorías y preguntas para el aula de literatura. *Álabe 7*. En <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/121>

Genette, Gérard. *La obra del arte*. Barcelona: Lumen, 1997.

----- . *La obra del arte II. La relación estética*. Barcelona: Lumen, 2000.

----- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

Helbo, André. *Teoría del espectáculo. El paradigma audiovisual*. Buenos Aires: Galerna, 1989.

Kowsan, tadeusz. "El signo en el teatro. Introducción a la Semiología del arte del espectáculo. En: Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general de María del Carmen Boves Naves. Madrid: Arco/Libros, S/L 1997; pp.121-153.

Machado, Arlindo. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Buenos Aires.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

Trapero, Patricia. "Del teatro al cine. Algunas reflexiones acerca del tema". En: Romera Castillo J. (ed.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 2002; pp. 47-62.

Ubersfeld, Anne. (1989). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de F. Torres Monreal. Murcia: Cátedra.