

Teoría y análisis del discurso dramático de una obra aurisecular

Kheira BEDEB

*Universidad Mohamed Ben Ahmed, Orán2, Argelia
Bedebkheira@yahoo.fr.*

Reçu : 08 / 12 / 2022 ; Accepté : 22 / 01 / 2023, publié : 01 / 07 / 2023

RESUMEN: *La comunicación que proponemos “Teoría y análisis del discurso dramático de una obra aurisecular” se enfoca en el estudio del texto dramático, Como es sabido, el texto dramático tiene una estructura particular que lo diferencia de cualquier otro género literario, al contener propiedades escénicas insertadas por el propio dramaturgo mucho más, cuando se trata de una obra teatral del Siglo de Oro. De hecho, nuestro trabajo consiste en indagar el lenguaje dramático a través de sus enunciados tanto lingüísticos como no lingüísticos, tomando como modelo de análisis el drama El príncipe constante de Calderón de la Barca.*

Palabras claves: texto dramático, discurso, acotación, diálogo, teoría, análisis.

ABSTRACT: *The proposed paper "Theory and analysis of the dramatic discourse of an aurisecular play" focuses on the study of the dramatic text. As it is known, the dramatic text has a particular structure that differentiates it from any other literary genre, as it contains scenic properties inserted by the playwright himself, especially when it is a Golden Age play. In fact, our work consists in investigating the dramatic language through its linguistic and non-linguistic statements, taking as a model of analysis the drama El príncipe constante by Calderón de la Barca.*

KEYWORDS: dramatic text, discourse, dimension, dialogue, theory, analysis

Introducción

Desde Aristóteles hasta principios del siglo XX, siempre se ha considerado la obra teatral como un espectáculo en el cual contribuyen diferentes factores para asegurar su adecuada puesta en escena. De aquí, resulta primar el acto de la representación escénica de la propia lectura literaria de la obra.

Por consiguiente, el texto creado por el dramaturgo, contiene varios elementos tanto lingüísticos como no lingüísticos (verbales o no verbales), dichos componentes son objeto de estudio de la semiología teatral, cuya principal finalidad consiste en indagar los signos del teatro.

La contribución que pretendemos presentar a continuación, se enfoca en el análisis del texto dramático; texto impreso, producto de la imaginación del autor, por contener ambos elementos, ya que el dramaturgo visualiza el escenario teatral junto a la redacción de la historia. En este propósito, vamos a tomar como modelo de práctica analítica la obra *El príncipe constante* de Calderón de la Barca.

Este estudio, sirve para examinar cómo es el lenguaje dramático, precisamente el del Siglo de Oro; la era de mayor florecimiento del teatro español.

1. Discurso dramático

1.1. Texto literario y texto espectacular

Al decir obra teatral, nos referimos a dos componentes básicos: el texto literario y el texto escénico o espectacular. Dicho de otro modo, para poder hacer teatro, se necesita a la unión de dos textos; uno literario en el cual se predomina la forma dialogada y otro espectacular formado por las acotaciones y didascalias. Ambos dispositivos fundan lo que se denomina texto dramático.

Ahora bien, hablar del primer texto, nos hallamos ante un discurso escrito, un código de signos lingüísticos verbales pronunciado por los personajes del drama y promovido por una acción dramática. En cuanto al segundo componente, es un texto también escrito pero, destinado directamente a la construcción de la escena; sirve de guía a la representación, ya que esta última se piensa, se imagina y se elabora para ser interpretada como espectáculo.

En el mismo contexto, M.C. Bobes Naves explica la estrecha relación que une ambos textos afirmando:

Texto literario es el constituido fundamentalmente por el dialogo, pero sin excluir las acotaciones que pueden ser literarias.

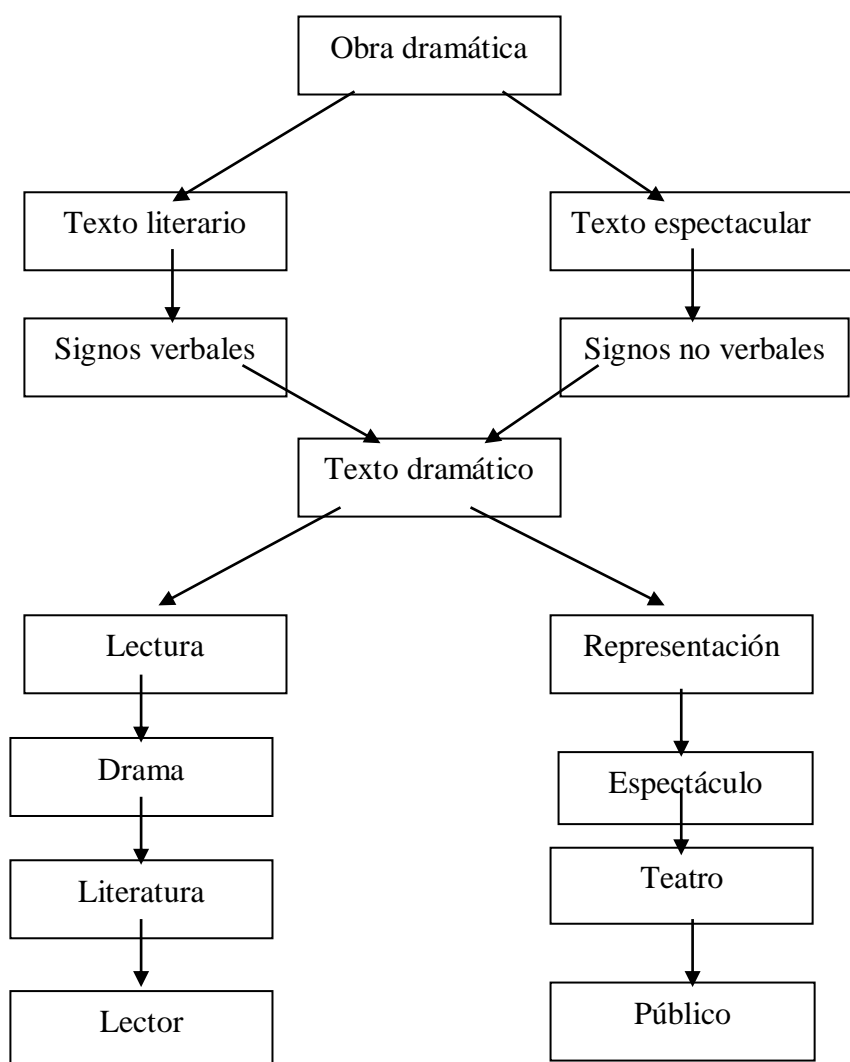
Texto espectacular es el constituido por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales. El texto espectacular hace posible la puesta en escena del texto literario, y ambos están en el texto escrito y estarán en la puesta en escena, aunque bajo sistemas sémicos diferentes: verbales el texto literario, paraverbales o no verbales el texto espectacular.
(1997:297)

Como se puede notar claramente, la autora distingue entre dos tipos de escritos totalmente opuestos, sin embargo, no se puede separar o preponderar uno del otro a la hora de llevar a cabo el acto teatral; las indicaciones escénicas son parte de la lectura igual que los diálogos se conservan en la escena.

Por lo tanto, la reflexión anterior nos hace posible establecer otra dicotomía. El hecho de que el primer texto está destinado a la lectura, resulta que el lector es el receptor del trabajo que ya fue escrito por un emisor, en este caso es el dramaturgo; entonces estamos ante un drama literario.

En cambio, al referirnos al segundo texto, el emisor y el receptor serán el director de la escena y el público respectivamente; se trata más bien de espectáculo teatral.

A continuación, ofrecemos un esquema que puede resumir todas las dicotomías posibles acerca de lo explicado precedentemente:



Esquema 1: Presentación recapitulativa de la dicotomía texto literario/ texto espectacular

1.2. Lenguaje dramático

Se ha debatido mucho sobre la naturaleza del texto dramático y su autosuficiencia para poder llevarlo al teatro- como espacio-. Unos teóricos postulan que dicho texto es una práctica puramente escénica, sin embargo, otros lo consideran como un género literario, con sus propios fundamentos y teorías.

Considerando el lenguaje dramático como el conjunto de enunciados tanto lingüísticos como paralingüísticos, evocamos a continuación, las teorías que se centran en el análisis semiótico del discurso dramático.

1.2.1. Teoría de Tadeusz Kowzan

La primera de las teorías evocadas es la de Tadeusz Kowzan, explicada y detallada en su libro *Literatura y espectáculo* (1975).

Tomando como punto de partida la labor investigadora de Barthes (1964) y de Larthomas (1972), Tadeusz Kowzan establece su propuesta, dando primacía al texto espectacular. En este sentido, clasifica el signo teatral bajo cinco categorías:

Signos lingüísticos	Signos visuales (actor)		Signos visuales (fuera del actor)	Efectos sonoros no articulados (actor)	Efectos sonoros no articulados (fuera del actor)
	Texto pronunciado: Palabra Tono	Expresión Corporal Mímica Gesto Movimiento	Apariencia exterior del actor Maquillaje Peinado Vestuario	Aspectos del lugar escénico: Accesorios Decoro Iluminación	Lo que puede producir del actor: Ruido Risa Gritos Murmullos

Cuadro nº1: Clasificación del signo teatral según Tadeusz Kowzan

Analizando el cuadro, nos damos cuenta que el primer signo abordado es el signo verbal que se manifiesta a través de la palabra y el tono; este último- reflejado por una acotación- puede cambiar de manera radical toda la significación del enunciado:

La palabra pronunciada por el actor tiene en primer lugar su significación lingüística, es decir, es el signo de los objetos, las personas, los sentimientos, las ideas o sus interrelaciones que el autor

del texto ha querido evocar. Pero la entonación de la voz del actor, la manera de pronunciar esa palabra, puede cambiar su valor. (1975:30)

En el teatro, todo es signo tanto la palabra como los códigos de significación no lingüísticos comunican un sentido. Así que, en el texto dramático se abundan las acotaciones. A menudo, la palabra viene acompañada por otro signo no verbal el cual puede acentuar su significado o darle otro matiz:

Las palabras “te quiero” tienen un valor emotivo y significativo diferente según sean pronunciadas por una persona negligentemente sentada en un sillón, con un cigarrillo en la boca (papel significativo suplementario del accesorio), por un hombre que tenga a una mujer en los brazos, o por alguien vuelto de espaldas a la persona a quien se dirigen esas palabras. (1975:31)

En definitiva, para el investigador Tadeusz Kowzan resulta imposible aislar un signo de otro, ya que cada uno tiene su peso y su valor dentro de la comunicación. Tanto el signo lingüístico como el paralingüístico presentan doble cara; la del significado y el significante. La palabra como enunciado oral o escrito alude a una imagen determinada que constituye su significante, igual a otro enunciado no verbal, tal como la bandera blanca o el color rojo que son símbolos de la rendición, paz y del amor.

1.2.2. Teoría de M.C. Bobes Naves

La ensayista distingue en su obra *Semiología de la obra dramática* (1987), entre el texto dramático destinado a la representación escénica y el texto literario que pertenece a los otros géneros:

Todos los signos del texto dramático se dirigen a la lectura, pero no se agotan en ésta, se prolongan en una virtual representación. El proceso de comunicación dramática se inicia en el texto literario y, a través de la lectura intermedia, culmina en la representación escénica, la cual implica un proceso de transducción, es decir, de interpretación o lectura y de nueva expresión mediante varios sistemas de signos. La representación escénica consiste en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos del texto espectacular. (1987:105)

Así que, Bobes Naves considera que el texto dramático comparte el mismo lenguaje verbal como medio de expresión y debe seguir los mismos criterios de análisis usado en la narratología, ya que presenta una narración dramática con acción, personaje, espacio, tiempo y forma dialogada.

Según la autora, el diálogo es la esencia misma del drama, lo adopta como “...forma única y obligada del discurso dramático, porque es la forma en que pueden intervenir los personajes en el drama.” (1987:117)

A diferencia del diálogo de la novela, el dramático no está protegido por las palabras de un narrador, sino, que la voz de su escritor se nota a través de las acotaciones. Otro contraste sobresaliente en

comparación con lo narrativo, es que el diálogo dramático contiene más elipsis, exclamaciones, muletillas, y también anáforas intratextuales y contextuales con el fin de aportar más realismo a la obra y contribuir en la creación del contexto geográfico y cultural en el cual se insertan los personajes.

Asimismo, Bobes Naves sigue detallando sus reflexiones sobre el diálogo dramático afirmando que puede ser analizado desde tres perspectivas:

Pragmática: puesto que es un discurso en el cual se intervienen dos o más actantes, adquiere una dimensión social que se regula mediante normas; en el presente caso, la norma reguladora es la toma de turnos y la igualdad de los interlocutores para intervenir.

Lingüística: considerando el diálogo como enunciado verbal, pronunciado cara a cara y organizado por turnos, es frecuente el uso de las personas gramaticales el yo y el tú y de los tiempos del presente. De igual modo, se recurre al empleo a las formulas de fática como los enlaces coloquiales, los nexos temáticos y los estimulantes conversacionales.

Literaria: el género dramático está formado por obras literarias, ya sean en prosa o en verso, que se crean para ser representadas, de aquí, el texto dramático, basado en el diálogo tiene los mismos recursos de las que cuenta una teoría literaria.

A modo de resumen de la teoría bobesasen, se nota que la investigadora pone más énfasis el papel que ejerce la palabra pronunciada por el personaje dentro del texto escrito. Para ella, el lenguaje dramático – verbal- brinda al lector un sinfín de informaciones respecto al drama; le muestra una realidad, le cuenta una historia y le permite entender a los personajes como individuos y descubrir el tipo de las relaciones que los gira.

En fin, de cuentas, apoya la fuerza y la importancia del lenguaje reside, primero, en las palabras impresas en el texto dramático, contando la historia, y más tarde en la escena:

Podemos, pues, afirmar que el diálogo dramático es un ejercicio intencional que consiste fundamentalmente en una cadena de acciones verbales y reacciones, también verbales, cuya referencia es el conjunto semiótico de la obra (1991:164).

Hay que advertir que nuestro análisis teórico se ha limitado en dos teorías, a saber, que aún faltan otras que merecen ser estudiadas, pero, como nuestro propósito es analizar el texto escrito -tal como es- de los dramas y no su proceso de representación teatral, ya que la mayoría tratan el drama como texto incompleto, que necesita forzosamente el complemento de la puesta en escena.

2. Discurso dramático en *El príncipe constante*

2.1. Las acotaciones

Este elemento paratextual, básicamente teatral designa al conjunto de las indicaciones, explicaciones e instrucciones que propone el dramaturgo a fin de convertir el texto en una escena teatral. A través de ellas, se pretende describir el aspecto de los personajes, sus gestos y reacciones. También, presentan detalles sobre el vestuario y el decorado necesarios para la práctica escénica, incluso, sitúan al espectador dentro del ambiente y el momento de la acción. En este sentido Paz Grillo Torres subraya el valor de este elemento afirmando que:

El dramaturgo se vale de las acotaciones para completar el sentido del diálogo y para expresar su forma de visualizar la obra en el escenario, con todos los elementos que implican la representación. Mediante las acotaciones el dramaturgo describe el espacio, el movimiento, las formas plásticas, todo aquello que constituye el escenario que imagina. (2004:55)

2.1.1. Clasificación

Existen diferentes maneras de clasificar las acotaciones o didascalias. En lo que sigue, presentamos la clasificación propuesta por Simone Dompeyre (1992), en la cual se puede distinguir entre tres tipos de didascalias respecto a su ubicación en la obra:

Liminales que se encuentran en el principio de la obra, ofrecen informaciones generales sobre el lugar y el tiempo de la ficción dramática, así que nos pone de contacto con los personajes del drama a partir del listado de las personas. Este último brinda al lector unos detalles muy importantes respecto a cada personaje, ya, no sólo nómbrales, sino también, les atribuye un conjunto de rasgos que pueden situar su condición social y reflejar su posición ideológica. A continuación, vamos a ver como se presenta esta clase de didascalias en el drama objeto de nuestro estudio:

EL PRÍNCIPE CONSTANTE

Personas Don Fernando, <i>príncipe</i>	Celín	Rosa
Don Enrique, <i>príncipe</i>	Brito, <i>graciosos</i>	Zara
Don Juan Coutiño	Don Alfonso, <i>rey de Portugal</i>	Estrella
Rey de Fez, <i>viejo</i>	Tarudante, <i>rey de Marruecos</i>	Celina
Muley, <i>general</i>	Fénix, <i>infanta</i>	Soldados portugueses
		Cautivos
		Moros

(La escena en Fez y sus contornos y en los de Tánger. La acción principal, en el año 1437)

Entonces, el lector, ya de antemano, sabe que el drama está animado por personajes que pertenecen a distintas comunidades: musulmana y portuguesa, incluso, está informado bastante sobre el rango social de los personajes al citar: don, rey, príncipe, infanta, general... Asimismo, puede

anticipar la temática a través de los datos toponímicos y temporales ofrecidos antes de emprender la lectura ya que reflejan la expedición portuguesa a Tánger.

Intermediarias que se ubican al principio de cada acto, presentan indicaciones respecto al espacio y al tiempo desarrollado en una determinada jornada, asimismo, ofrecen otras orientaciones para imaginar el decorado escénico. A continuación, exponemos las acotaciones que preceden cada acto:

En *El príncipe constante*:

Jornada primera: (*Jardín del Rey de Fez*).

Jornada segunda: (*Falda de un monte cercano a los jardines del Rey de Fez*).

Jornada tercera: (*Sala de una quinta del Rey moro*).

Como se constata, la obra carece de acotaciones referidas al tiempo dramático. En tal sentido, el autor incluye este tipo de indicaciones en el parlamento de sus personajes. De hecho, el paso del tiempo viene expresado por vía de discurso lingüístico; recurso muy frecuente en el teatro del Siglo de Oro para evitar poner en escena un decorado que pudiera reflejar un determinado espacio, ya que, , tales obras correspondían al teatro vulgar, el cual se confortaba con pocos instrumentos para la presentación escénica.

Por otro lado, las acotaciones intermediarias pueden encontrarse también en la estructura interna del drama, es decir, junto a las escenas para indicar el desplazamiento de los personajes o cambio de lugar. En este contexto, su extensión se varía entre brevedad y espaciosidad. Enseguida, ofrecemos algunos ejemplos:

-*Salen don Fernando, con la espalda de Muley, y Muley con adarga* (1966:255).

-*Vanse Fénix, Zara y Rosa* (1966:267).

-*Aparece el Infante Don Fernando con manto capitular y un hacha escondida* (1966:276).

Intersticiales que se refieren al personaje y están intercaladas en el diálogo, en este caso, vienen colocadas entre paréntesis o corchetes. Su función es indicar lo que procede del personaje- actor como comportamientos en determinadas situaciones que el parlamento no puede expresar, tal como la mímica, la entonación de voz (énfasis, gritos, silencio), unos gestos particulares, movimiento. También, los efectos sonoros y la música se encierran en esta clase de acotaciones.

Las alusiones a algunas de estas acotaciones resultan fructuosas, ya que el sentido de unas de ellas parece muy significativo y de mayor importancia, igual al texto principal- el diálogo- En este contexto, citamos a la acotación que está en el verso 1304 de la comedia:

El príncipe constante: [rompe el pliego que traía Don Enrique.] que demuestra que el infante Fernando no está de acuerdo ni siquiera dispuesto a ceder la ciudad de Ceuta al Rey de Fez, entonces, con tal gesto refleja su desacuerdo.

2.2. El diálogo

Desde la perspectiva lingüística, no hay variantes lingüísticas ni de registro en el diálogo de los personajes. En toda la obra, los personajes se comunican entre ellos con un puro castellano, incluso, el personaje musulmán, no habla de manera que delate su origen.

De igual modo, el dramaturgo pone a sus personajes en el mismo nivel en cuanto a la expresión verbal; los criados y los esclavos se expresan con la misma fluidez y elegancia formal que los personajes dueños y señores, aunque sus parlamentos son más cortos.

Sin embargo, se da cuenta de la influencia de la poesía gongorina en los versos del drama, especialmente los romances moriscos de Luis de Góngora. En efecto, el escritor adopta el famoso romance *Entre los sueltos cabellos* al discurso de sus personajes, con única modificación, la de omitir el quinto verso *aquel español de Orán*, que no conviene con la temática del drama. Este romance desempeña la función de decorado verbal, al formar parte de la descripción del campo de la batalla que une a los dos protagonistas, a saber, que el comportamiento de Fernando, al dejar libre a Muley, nos hace recordar al mismo de Rodrigo de Narváez al perdonar al Abencerraje en la novela morisca de *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* (¿1550?).

Se nota también, un alto grado de lirismo, a través de los largos diálogos de tres personajes: Fernando, Fénix y Muley. Esta técnica, detiene la progresión de la acción, mientras, resalta la función dramática de sus hablantes. Uno de los diálogos aludidos, refiere al romance del general Muley (I, vv. 147-358) al describir la flota portuguesa que se acerca de las costas de Tangér y aún no llega a detectarla de manera clara.

Se trata de una composición de más de 200 versos con apariencia pictórica de extrema belleza formal que junta la poesía con la pintura. A modo de ejemplo, presentamos el primer cuadro dibujado por el poeta, cuyos elementos pictóricos son los versos, y todo el romance será insertado en la parte de Apéndice. De primer momento el general musulmán confunde la armada con las nubes, debido a los altos mástiles que llegan hasta ellas, y como están hechos de velas blancas, parecen nubes bajas pasmadas sobre el mar, incluso, se da la impresión de que la flota se engulla al mar de tanta velocidad, formando nubes bajas que se alimentan del vapor provocando la lluvia.

Indagando más el diálogo calderoniano, se da cuenta de la presencia frecuente de los apartes a lo largo de la trama, que sirven para mostrar la complejidad interna de los personajes. En la primera jornada, Fénix, aunque acepta el matrimonio con el rey de Fez, pero expresa una reflexión de rechazo: [A parte] *Forzada, / la mano le tomará;/pero el alma no podrá* (I, vv.110-113)

En el presente drama, Calderón de la Barca, introduce su mejor producción de sonetos; en total son diez, intercambiados por Fernando y Fénix. A través de este tipo de poesía, el poeta, pretende exponer la antítesis dramática de los caracteres de ambos personajes, ya que, la figura de Fénix representa la otra postura espiritual del príncipe, así que, el personaje femenino sirve para contrastar el retrato moral del mártir cristiano. A continuación, exponemos el último soneto por anticipar el fin trágico del protagonista:

Estas, que fueron pompa y alegría
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana,
durmiendo en brazos de la noche fría.

Este matiz, que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
¡tanto se emprende en término de un día!

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron

(II, vv.1093-1208)

Leyendo la composición anterior, se destaca el genio del dramaturgo, en unir el uso de las bellas palabras con la sutileza del pensamiento. Sus versos aluden a la fugacidad de la vida de las flores, ya que se florecen durante el día y pierden su vitalidad por la noche, igual que la vida humana que resulta muy breve y los años vividos, al final, parecen como si fueran un solo día.

Como acabamos de notar, la poesía calderoniana resulta de gran belleza formal y profunda reflexión, de hecho, el predominio de los recursos estilísticos es abundante, tal como, anáforas:

(...)
fuera católica acción,
fuera religión expresa,
fuera cristiana piedad,
fuera hazaña portuguesa
(...)

Aquí enmudece la lengua,
aquí me falta aliento,
aquí me ahoga la pena...

(II, vv 1222-1242)

El juego de las palabras:

Morir es perder el ser,
yo le perdi en una guerra,
perdi el ser, luego mori;
mori, luego ya no es cuerda
hazaña que por un muerto

hoy tantos vivos perezcan.

(II, vv 1295-1300)

Conclusión:

En definitiva, el género dramático como cada uno de los géneros literarios tiene sus propias características y constituyentes que lo representan y definen frente a otros géneros. Para llegar a tal afirmación, era necesario distinguir entre texto literario/ texto espectáculo, y establecer las teorías más destacadas respecto al estudio del lenguaje teatral.

A través del análisis realizado, afirmamos que cada obra dramática está compuesta por un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal. Este doble carácter viene estructurado bajo dos subtextos diferenciados; uno para la reproducción de las referencias verbales – el diálogo- y el otro para la descripción de referencias no verbales – las acotaciones-

Gracias al diálogo, se da a conocer el tema, la historia, o la acción que se desarrolla en un tiempo y espacio determinados. Asimismo, se entera de los diferentes conflictos que se suceden a lo largo de los actos y las escenas. De igual modo, se llega a detectar el comportamiento de los diferentes personajes, gracias a las descripciones intercaladas en el discurso dialogado

Con las acotaciones, nos implicamos dentro del ambiente en el cual se desarrolla el hecho teatral y nos ponemos en contacto directo con lo que procede del personaje como actuaciones, movimientos, gestos...

En consecuencia, el texto dramático es elaborado para ser accionado, pero nunca deja de ser un texto escrito que sigue siendo vivo a pesar del paso del tiempo, guardando su valor artístico.

Bibliografía

- BOBES NAVES, María Del Carmen (1975): *Semiótica De La Escena*. Madrid: Arco.
- ----- (1997): *Semiología De La Obra Dramática*. Madrid: Arco Libros.
- BOBES NAVES, M.C. Y CORVIN, M. Y GARCIA BARRIENTOS, J.L. Y INGARDEN, R. Y JANSEN, S. Y KOWZAN, T. Y PROCHAZKA, M. Y THOMASSEAU, J.M. Y VELTRUSKÝ, J. (1997): *Teoría Del Teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1966): *Obras Completas, I: Dramas*, Ángel Julián Valbuena Briones (Ed.), Madrid: Aguilar.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2008): *Cómo Se Comenta Una Obra De Teatro*. Madrid: Síntesis.
- GREIMAS, Algirdas Julián (1987): *Semántica Estructural. Investigación Metodológica*. Madrid: Gredos.

- GRILLO TORRES, Paz (2004): *Comprendido de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HELBO, André (1987): *Semiología De La Representación: Teatro, Tv, Cómico*. Barcelona/ México: Gili.
- KOWZAN, Tadeusz (1975) : *Littérature Et Spectacle Dans Leurs Rapports Esthétiques, Thématiques Et Sémiologiques*, Varsovia: Éditions Scientifiques De Pologne.
- KURT, Spang (1991): *Teoría Del Drama. Lectura Y Análisis De La Obra Teatral*. España: Ediciones Universidad De Navarra, S.A.
- OROZCO, Emilio (1969): *El Teatro Y La Teatralidad Del Barroco*. Barcelona: Planeta.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario Del Teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós,
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1967): *Historia Del Teatro Español*. Madrid: Alianza
- UBERSFELD, Anne (1998): *Semiótica Teatral*. Traducción Y Adaptación De Francisco Torres Monreal. 3. Ed. Madrid: Cátedra / Universidad De Murcia.
- -----(1987) : *L'école Du Spectateur. Lire Le Théâtre 2*. París: Éditions Sociales.
- ----- (1989): *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad De Murcia