

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

## “Crítica Actual y Texto Dramático”

Informe de Seminario “Teatro y Literatura” para optar al grado de Licenciado en Literatura

Alumno:

**Pablo Tenekedjian**

Profesor: Luis Vaisman

**2002**



<b>Introducción .</b>	<b>1</b>
<b>1. El Texto Dramático y su recepción: Lógica de la duda .</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Dudas en la primacía dada al texto dramático: estabilidad y diferencias estéticas</b> ..	<b>8</b>
<b>1.2. Dudas en la lógica actual: qué es el drama y qué es lo dramático: Posibilidades teóricas .</b>	<b>9</b>
<b>2. Las Acotaciones en la formación del mundo dramático .</b>	<b>13</b>
<b>2.1. Respecto a su función o razón de estar en un texto dramático .</b>	<b>15</b>
<b>3. La Crítica Epocal .</b>	<b>19</b>
<b>3.1. Las Acotaciones y la Crítica Epocal . .</b>	<b>21</b>
<b>Bibliografía .</b>	<b>23</b>



# Introducción

***“La duda es un espacio que nos mueve,  
una mar donde el silencio se acobarda  
y el hombre despereza sus infiernos”***

***P.T.***

Todo trabajo crítico exige un situacionamiento que explique, de alguna manera, la lógica empleada en la reflexión.

Tomar banderas o levantar trincheras teóricas, y hacer notar cómo ellas funcionan, es también un intento de acercamiento a la “esfera pública”( el término lo toma Terry Eagleton de J. Habermas, en referencia a una esfera de conocimiento público relacionada con la lectura popular o mayoritaria), una jugada que la crítica puede ofrecer ante la especificidad de un mercado que hoy reclama un cierto tipo de lectura, una flexibilidad que atañe a su discurso como indagación en varios aspectos.

Ahora bien, los actuales estudios filosóficos, literarios, sociales, etc., buscan algo que es parte de nuestro quehacer: la intervencionalidad de los diferentes campos , y de estos con la vida social.

La conducta, por supuesto, hace a la actualización o disgregación de una cultura; y la conducta, en estos casos, es impuesta a través de lo ofertado: la puerta se abre y dos siglos de especialización permiten una saturación en la oferta, la lectura se bifurca en cada palabra, haciendo que el mareo y el desorden se hagan carne de los lectores.

Como consecuencia, el movimiento de los deseos ciudadanos redundan en directivas que conforman la especialización del producto —en pos de las ofertas— para la lectura (ningún escritor, ningún lector, es independiente de su época), y las comunicaciones, satisfacen una desorientación de lectura que la multiplicidad ha creado en un producto que se da a sí mismo como un universo hipertextual.

A menudo, y en tanto la información se ha presentado progresiva y paulatinamente (la crítica como juicio cerrado y la teoría como desocultamiento informativo), la pedagogía y el pensamiento crítico han sabido canalizar sus fines, variándolos o aumentándolos.

En la actualidad parece que las múltiples especializaciones y la cantidad de información resultan en una reflexión que toma dos caminos: la repetición o la interconexión.

Esto no está dado sólo porque “la racionalidad de la modernización neoliberal sustituye los proyectos de emancipación social por la lógica de una competitividad cuyas reglas no las pone el Estado, sino el mercado, convertido en principio ordenador de la sociedad en su conjunto”<sup>1</sup>, es decir, porque “la literatura y la crítica son reducidas a actividades de mercado”<sup>2</sup>, sino porque el mercado como expresión de deseo del público lector, como la lógica de demanda que organiza hasta cierto punto el quehacer crítico literario, no rebate absolutamente un movimiento que, por seguridad o interés, se mueve entre los polos de una pretendida autonomía y una necesidad de rol social.

El problema es, además, un problema de otra índole, aparentemente, dado por “la tensión entre los métodos de comprensión y el conocimiento que dichos métodos nos permiten lograr”<sup>3</sup>.

Si es cierto que el mercado permite influenciar la actividad crítica, no es menos cierto que la actividad crítica se condena a sí misma al vaciarse de un valor trascendente, y con ello, de una succulenta oferta: se hace potencialmente incomunicable al no seguir el deseo lector (como ansia de conocer verdades). Entonces, claro, nuestro problema es también un inconveniente en la transmisión de una verdad dudada, es un problema pedagógico (el lector común, como todo hombre, busca elementos que expliquen; al no darlos, la crítica se aleja de sus intereses) que se explica ontológicamente por la necesidad de coherencia. Cuando la incertidumbre pasa a ser ese principio de coherencia (la producción crítica crece enormemente como un intento de paliar ese vacío), la pedagogía toma varios caminos: una verdad se afirma, tal como señala Paul de Man, “en los intentos de recuperación de los propios teóricos al reafirmar su propia servidumbre respecto de estos valores”<sup>4</sup>; pero ésta, al establecer sus fines y principios, definen un método propio

---

<sup>1</sup> Barbero, Jesús. “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”, en Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, p.19

<sup>2</sup> Jofré, Manuel. “La Crítica Literaria en la Universidad y en el Periodismo”, en Actas del Congreso Sochel, Ril Editores, 1999, p.265.

<sup>3</sup> De Man, Paul. La Resistencia a la Teoría, Visor Distribuciones, Madrid, 1990, p.17

<sup>4</sup> De Man, Paul. Op. Cit. Ibid. Nota 3, p.18

---

cuya terminología lleva en sí la dirección de una elite rectora.

Por otra parte la verdad de multiplicidad puede olvidar su eclecticismo en el intento por una pedagogía más clara, perfilándose a lo práctico, en la enseñanza de lo filológico y de la historia de los métodos mismos en una aparente linealidad reflexiva. Pero, para nosotros, -en el intento de aproximarnos a una expectativa lectora mayoritaria, y en ello dar cuenta de “su lectura”-, en el proceso de globalización prima una lectura distraída, desprejuiciada, dominada por la lectura del deseo, dirigida comúnmente por las necesidades ontológicas.

En el lector común se produce una nublada conciencia, una desorientación respecto al fin de cada lectura crítica especializada (el mercado se encarga de ello dando un pragmatismo informativo que retoma la función crítica en un juicio social indirecto, viciado por ideologías o por intereses que dirigen tal juicio, y escondidas tras los eufemismos del dato, en una suerte de reseña de las expectativas del lector: la crítica periodística).

En este marco es que el trabajo propuesto debe preguntarse acerca de sus fines.

Pensar en las funciones, establecerlas o sugerirlas, es ya un antecedente que delimita el quehacer crítico; sin embargo, esto siempre ha existido: cualquier actividad tiende a autodefinirse en la fijación de pautas mínimas sobre su quehacer y sus objetivos.

Posiblemente sea un error pensar en funciones, y, posiblemente, el concepto de función nos lleve a una lógica o a un ordenamiento de mundo en aras de un progreso que no es tal (la función se revela como adjudicación de un deseo de mejora o de autonomía) o, al menos, a un intento de coherencia sobre la realidad que deberíamos revisar.

Usualmente se piensa que sólo una dirección preestablecida (una función dirigida) logra un avance o un mejoramiento; y esto, por supuesto, conlleva la idea de progreso entendido como profundización o linealidad (razón instrumental, fue llamada). Hoy, la función dirigida nos parece una utopía en materia cultural cuando todos los paradigmas que han sustentado la acumulación de “datos” (ojo, no, “saber”) a la fecha, se ven utilizados en una parcialidad que los actualiza a la vez que los disgrega con un guiño de olvido a su pertenencia, a su coherencia o espacio en un todo lógico.

Visto así, la parte ni siquiera es utilizada para otro todo, sino para su pertenencia a una vigencia más bien de ocurrencia y oportunismo, perdiendo así la función probable en aras de una puesta en circulación cuasi-ilimitada (potencialmente, utilizable por muchos espacios de cultura, investigación, etc., en, también, indeterminados tiempos).

Los conceptos sobrevuelan a la espera de un uso, un uso cuya finalidad puede perfectamente ser dudosa en su existencia.

Pese a ello, toda crítica implica un “deber ser” de la crítica ( “el gesto crítico es en sí mismo típicamente conservador y corrector; revisa y ajusta fenómenos concretos a su implacable modelo de discurso”<sup>5</sup> ). La ironía dada en este movimiento de reforma y cierre; es decir, de flexibilización deóntica o quiebre de límites, sólo para imponer otros, reafirma lo absurdo de las funciones tanto como la imposibilidad de salir de ellas.

La emancipación histórica en nombre de la cual se despliega esta tecnología jurídica

---

<sup>5</sup> Eagleton, Terry. *La Función de la Crítica*, Ediciones Piados, Bs. As., 1999, p.70

( revisar y ajustar, actualizar o retomar) es hoy un proceso de globalización que muestrea sus instrumentos en lo que llamamos “utopía de la función dirigida” (las palabras pertenecen al mercado, ícono de la globalización).

Pero esto no alcanza, porque si bien el uso discursivo de la globalización implica en su eclecticismo la imposibilidad de la función dirigida, la función sobrevive a la intención, ya que la globalización opera en este sentido, haciendo del discurso crítico, en su reorganización, ese dominio de poder social, cuando el crítico se siente parte de un “tipo” con una función social que debe asumir y de la cual forma parte voluntaria o involuntariamente.

Esto, que parece caótico, tiene su explicación en el hecho de que tarde o temprano todo hombre de trabajo va a justificar su inversión temporal en un sentido, cerrándolo, y buscando trascender el quehacer individual ( busca identificación, identidad en grupos e individualidad dentro de ese grupo) por el sentido que este deba tener para los otros.

Las consecuencias las hemos visto en los diferentes caminos (en una burda limitación a la que nos somete esta condena de no poder dar cuenta de la relatividad) de la reflexión, que en el caso del crítico especializado, ha dependido más de su imposibilidad para establecer verdades definitivas, resistencia a la teoría, que de su orilleo progresivo en un mercado, al no ofertar algo que satisfaga el deseo lector, que es consecuencia.

Acoger una identidad dada en una especialización y en un alejamiento progresivo de la “esfera pública” (término de J. Habermas que toma T.Eagleton) es el principal problema de la crítica en la actualidad, y lo es, precisamente, en su agonía social: peca, cuando quiere salir de la inmanencia de los modelos y de la terminología teórica, y regresar a su labor social, de una falta de reconocimiento por parte de la “esfera pública”, ya que la concibe en un nivel ajeno.

En este sentido la imposibilidad crítica (académica) es una imposibilidad de regreso a una función social formativa de ideología; formativa, al menos, en su falta de contacto con la esfera pública, ya que su sustento lector se encuentra cada vez más reducido (o sea, más especializado).

Desde esta perspectiva los procesos globalizadores exigen que su “instancia de cambio” sea analizada en casi –o todos- los fenómenos de diversa índole que se presenten en cualquier sociedad, entendiendo bajo este fin, el necesario reaceramiento de la crítica a un rol social que la haga asible para la mayoría de un mercado lector, en aras de una supuesta conveniencia efectiva ( la re-especialización de la crítica académica debe dar cuenta de una producción que se gesta bajo los parámetros de una lógica actual, además de intentar el abandono progresivo de una inmanencia –tanto productora como lectora- que supone una elite, condenada a su falta de injerencia, y, en ello, a una desactualización).

Para ello, para su asibilidad, la especialización debe tener un fin en sí misma que la ligue a las comunicaciones en un deseo de conocimiento que se ha tornado ejemplarmente ecléctico: el conocedor de múltiples ligazones es nuestro lector de mercado(que encarna al hombre de pensamiento globalizador).



Nuestra crítica, así, se debatirá entre la imposibilidad caótica de querer dar cuenta de la diversidad que impone esta lógica (los lectores, en su individualidad) y la necesaria reducción que implica toda generalización, haciendo de la duda su estética “in principio”. Por lo mismo, la conclusión como instrumento de síntesis de un discurso que llega a sí -se pliega- desde la duda, caracoleando sobre sus “no límites”, debe, necesariamente, ser un elemento prescindible, (no haría más que redundar en torno a lo reflexionado, sin la posibilidad de ofrecer algún tipo de resumen o de resultado) Las conclusiones están implícitas tanto en la enunciación como en el enunciado del trabajo, el trabajo mismo es la conclusión de una propuesta teórica acerca de la crítica actual.

No debe sorprendernos, en consecuencia, que lo siguiente forme parte de una serie de dudas respecto al análisis de un drama literario; que todas, si se quiere, surjan de una manera diferente de concebir la realidad ( que siempre influye en los instrumentos derivados en cualquier época para cualquier tipo de análisis) e incumban, sin dejar el lado, a una definición de la posición adoptada por el investigador respecto al objeto de estudio.

No obstante, esto plantea la estadía de una estética que, quisiéramos, sea coherente; lo que implica que si adoptamos una posición diferente frente a, por ejemplo, “la primeridad pero no la primacía del texto dramático”, las consecuencias deben aparecer necesariamente en los instrumentos de análisis o en la metodología (ya que ambos nacen de un pensamiento determinado sobre algo determinado).

Buscar un punto de vista propio, es, muchas veces, un batido de otros discursos, una repetición fragmentaria, o bien, una disidencia. Situarse en torno a un problema no significa necesariamente adoptar las posturas ya tomadas, y, aunque se coincida en ellas, no crearemos en una adopción plena, sino, como ya hemos señalado, en una adopción dudosa ; es decir, que en el proceso de su planteamiento, duda, principalmente, de sus bases teóricas -dejando en “jaque”, en momento de cornisa, el discurso elaborado-.

No es caprichosa la postura, sino inserta en el pensamiento del que hemos venido hablando, en una crítica de cambalache donde la jerarquía valórica del acercamiento a la obra dramática ha perdido su oriente y redundante “en la total mezcla impura”, como diría Gironde, tomando parcelariamente (fragmentariamente) procesos de producción y de recepción.



# 1. El Texto Dramático y su recepción: Lógica de la duda

Al problema de cómo abordar el análisis de un texto dramático desde la literatura se le ha dado diferentes respuestas, tendientes, casi todas, a hacer una separación tajante entre “obra dramática” y “obra teatral”.

De un lado, están quienes piensan que el texto es sólo un factor de la producción teatral, “un elemento de la entidad total”<sup>6</sup>, o que reconocen que “el texto no se agota en sí mismo, ni es la finalidad última del arte dramático”<sup>7</sup>. Del otro lado podríamos situar a J. Villegas y a la llamada narratología: ambas posiciones defienden la autonomía del texto dramático; la primera, reconociendo en lo dramático elementos que surgen de cierta virtualidad teatral, que residen en la posibilidad de representarse, sobre todo en el predominio del modo apelativo que aspira a provocar un efecto sobre el oyente; y la segunda, basándose en que la narratividad reposa en la presencia de una historia (esto es, de una serie de acontecimientos). Puesto que no puede negarse que se cuenta una historia en toda obra dramática, se comprenderá, señala Abuín, “que el teatro es susceptible de un tipo de análisis similar al que recibe la novela”<sup>8</sup> - similar en cuanto a la

<sup>6</sup> Castagnino, Raúl. Teoría del Teatro, Bs. As., 1956, p.74

<sup>7</sup> Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática, Premia Editora de Libros, México, 1982, p.12

<sup>8</sup> Abuín González, Ángel, El Narrador en el Teatro, Universidad de Santiago de Compostela, España, 1997, p. 14.

semiótica del relato como entidad abstraible-.

Hay varios puntos que aclarar al respecto.

Todas las posiciones adoptadas tienen presente el fin práctico del texto dramático y, por tanto, sus consideraciones se hallan dirigidas a la primacía o no del texto. Suponen, además, otros inconvenientes relacionados con la experiencia estética, las formas y estructuras, los cambios en el lenguaje o las equivalencias entre una lectura y una aprehensión de la obra como espectador.

## 1.1. Dudas en la primacía dada al texto dramático: estabilidad y diferencias estéticas

***“Una representación es una lectura del texto dramático, realizada por un director en un estilo determinado, que él mismo puede variar en otro momento, porque lea el texto de otro modo, dándose una nueva interpretación, o porque siga un estilo escénico diferente”<sup>9</sup>.***

La cita mostraría cierta inestabilidad (depende de diversos factores) en la posible interpretación de la representación; el texto, al menos, nos ofrece un objeto estable para el análisis, aunque dependa de interpretaciones (su significado varía, su significante es mucho más estable. Con esto me refiero a que el significante de un texto puede variar en sucesivas publicaciones, por correcciones del dramaturgo, o por conveniencia interpretativa respecto a un criterio editorial –como en el caso de las tragedias de Sófocles, se agregaron indicaciones escénicas-).

Por otro lado, ¿se debe considerar, que el receptor último de la obra dramática es el espectador?.

Sólo disponemos del texto y, por tanto, sólo somos lectores: tomar en consideración lo primero es tener en cuenta el fin práctico y estar abierto a un análisis que nos sitúa como estudiosos de un texto cuya finalidad última no es la lectura (como en una novela) y que, por lo mismo, los elementos deben ser otros.

Ya hemos dicho que el texto constituye para nosotros el único nivel de acceso a la obra dramática, pero esto no es sólo producto de considerarla como estable o fija (hay aquí una diferencia que es necesario aclarar).

No debemos confundir diferencias con gustos personales o jerarquías. La recepción como espectador de una obra dramática no hace a la misma superior o mejor con respecto a la recepción de un lector. Primero, porque lo que se recibe no es lo mismo, y segundo, porque habiendo una experiencia estética diferente, no es comparable en su relación jerárquica (otra cosa es que uno prefiera ser un espectador de “Actos sin palabras” a tener que leerlo). Tampoco creo, como Giordano, que en “el acto de ver una obra se concretizan registros de habla que abarcan lo fónico y visiones del relato, a través

---

<sup>9</sup> Boves Naves, 1988. Citado por Abuín González, Ángel, *El Narrador en el Teatro*, Universidad de Santiago de Compostela, España, 1997, p. 14.

de la percepción real de los registros visuales y fónicos cuya representación era abstracta al leer. Pero se equivalen por completo, y así los problemas que ofrece la lectura serán de la misma índole que los de la visión y audición del espectáculo”<sup>10</sup>.

La equivalencia no es tal (dos experiencias y objetos diferentes). Él mismo aclara que una interpretación teatral difiere de la otra. No hay equivalencia porque la representación escénica no llevará jamás la recreación propia que un lector hace del texto dramático; siempre es otra: lo que tenemos no es la concretización fónica y visual de nuestra representación, sino la concretización única, propia e irrepetible de una interpretación lectora. Los problemas, por tanto, difieren.

### 1.2. Dudas en la lógica actual: qué es el drama y qué es lo dramático: Posibilidades teóricas

La definición más aceptada de “drama” es la de un tipo de obra literaria que se caracteriza tanto por su particular forma externa como por la específica configuración del mundo presentado por esa misma forma.

Según el artículo de Luis Vaisman, la forma dramática tiene un característico modo enunciativo: el estilo directo. “Lo dramático” de este discurso no está dado por el hecho de que lo representado sea reproducido sin transformación alguna por el discurso representante, sino porque lo representado y reproducido “es una serie de discursos en que locutores y alocutores intercambian sus roles configurando la estructura del diálogo”<sup>11</sup>, es decir, que el “otro discurso”, lo representado, es una serie de discursos que configuran una estructura dialógica; por tanto, siendo que no todo discurso directo es dialógico, sólo el predominio de la función apelativa en su ser discurso dialógico, hace del discurso directo un discurso dramático. “De esta manera se revela que lo que hace dramático al discurso dialógico es que en él se hace patente la finalidad de un locutor de influir sobre el comportamiento futuro del alocutor, lo que se manifiesta (cumple) cuando este último asume el rol de locutor”<sup>12</sup>. Entendiendo “finalidad” como “intención”, creemos que no siempre el locutor tendería a una manifestación en el cambio de rol, sino a generar una acción (acción lingüística o no, veremos).

Se mantendría la idea de influir sobre el comportamiento futuro, pero no necesariamente como un cambio de alocutor a locutor (que ya no tendrían estos nombres –interacción verbal-). Cabe aquí una separación entre intención e influencia: la intención

---

<sup>10</sup> Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática, Premia Editora de libros, México, 1982, p. 32.

<sup>11</sup> Vaisman, Luis. “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”, en “Revista Chilena de Literatura Nro. 14”, 1979, p. 6.

<sup>12</sup> Vaisman, Luis. “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”, en “Revista Chilena de Literatura Nro. 14”, 1979, p. 7.

de influir no se da siempre, la influencia, sí.

Sostenemos, entonces, que la relación es la siguiente: el “locutor” (ya no tal, habría que buscar otra denominación) influye en el “alocutor” (lo mismo) no sólo moviéndolo a tomar otro rol, otra acción, sino que también influye desde el momento en que lo cambia: el complejo que es el “alocutor” se modifica por la sola manifestación del locutor.

Así visto, la sola presencia, la sola expresión, independiente del cumplimiento de su fin, crea una situación, un mundo que ya establece una relación en tanto es una mutua afectación.

Esto, como se ve, implica una concepción diferente de cómo se dan las relaciones en cualquier mundo: la intencionalidad da cuenta de un hombre integralmente racional, es decir, que siempre se hace algo para algo en conciencia, y cree, además, en un diálogo, aunque lo cierna sobre locutores y alocutores (ya que la intencionalidad siempre se da sobre otros); el diálogo integral quita la finalidad explícita, pero no la finalidad, aceptando que “la apelación se produce como resultado de todas las dimensiones semánticas de la totalidad del discurso de cada interlocutor”<sup>13</sup>, pero, por el hecho de que la intencionalidad se da de la manera antedicha, también requiere de un escucha, de un receptor que dé sentido a su discurso para que su intencionalidad se vea completada.

Por otra parte, creer que siempre hay un hay influencia, explícita o no, tiene su origen en considerar que todos los discursos se interrelacionan y se autoinfluyen, y que los personajes, son constructos discursivos en permanente cambio; y que son tales, sólo en virtud de estar en un mundo que es también un discurso (hombre y mundo son inseparables). Por tanto, se cree que, máxime en un mundo cerrado, todo discurso es parte del diálogo integral, todo monólogo en un drama es dialógico y, en eso, absolutamente dramático (esto está, creo, implícito en el texto de Luis Vaisman, cuando se dice que “en el diálogo dramático las informaciones relativas a otro tiempo y/o lugar que el de la situación de enunciación contenida en el enunciado, se subordinan a la función apelativa”<sup>14</sup>

Aunque no necesariamente verbal, por eso un monólogo sería parte del diálogo integral que conforma el mundo.

Bajo este punto de vista, se modifica qué es lo que se considera como dramático y cómo se podrían dar las relaciones en ese mundo (lo que implicaría un análisis diferente, ya que el objeto, y con él, el método, cambia a la luz de otras consideraciones).

Lo anterior también muestra que la relación entre el modo de estar configurando el mundo y el diálogo integral (en el sentido propuesto) son partes del mismo factor: el diálogo integral -o lo que hemos llamado diálogo integral- es la particular forma de constituirse el mundo dramático (cabe aclarar que para nosotros el diálogo integral, su puesta en circulación, depende de la lectura). A esta “puesta en circulación”, a cada actualización del texto dramático, le llamamos “proceso de formación del mundo dramático” o “particular forma de constituirse el mundo dramático”.

<sup>13</sup> Vaisman, Luis. Op. Cit. Ibid. Nota 11, pp. 7 y 8.

<sup>14</sup> Vaisman, Luis. Op. Cit. Ibid. Nota 11, p. 8.

Pero si quisiéramos definir qué es lo dramático en este momento no lo podríamos decir porque apenas contamos con la manera en que se constituye el mundo dramático, pero no sabemos qué es lo principal en esa constitución, y que es lo que lo hace particular y propio del drama.

Emil Staiger tenía en claro que “la tensión y los elementos conflictivos no son definidores de lo dramático, porque se dan también en otros géneros y en ningún caso resultan privativos del teatro”<sup>15</sup>; Giordano, por su parte, cree que “lo dramático está dado por la forma o estructura de signos en que el conflicto y la tensión se dan al receptor”<sup>16</sup>.

Volvemos a las mismas preguntas.

¿Acaso lo propio del drama no descansa en la intención de producción y en la actitud de lectura en vista de esa intención (como correlato)? Es decir, que el drama se crea para ser representado.

Debemos preguntarnos, entonces, si todo “texto dramático” tiene tal fin (¿o, quizá, la denominación sólo designa a aquellos textos dirigidos a la representación?) y, en qué sentido, si esto es así, este fin influye en la lectura de un texto dramático.

La diferencia genérica nos compete y es evidente que la relación es otra, ya que toda intención requiere una manera de manifestarse consensuada si se busca ser entendida en dicha intención, y, en el caso del drama, la estructura superficial es elegida, supongamos, por su potencialidad para expresar dicho contenido. ¿Cuál es el contenido especial de la obra dramática que la hace diferente a, por ejemplo, una novela?

Villegas reconoce en lo dramático ciertos elementos que surgen de la virtualidad teatral (la posibilidad de representarse), pero mantiene la autonomía de la obra dramática, circunscribiendo el efecto de la virtualidad al dominio del modo apelativo (como aspiración a provocar algo en el oyente) y a la presencia de las acotaciones (que analiza como un hablante o un narrador omnisciente) que considera como un modo expresivo y comunicativo secundario (es, más bien, un apoyo al lenguaje en modo apelativo).

¿En qué sentido nos interesa la virtualidad?

***“Dramática y narrativa se remiten a un estrato virtual, configurando ante el lector un mundo. Este se da ya plasmado en la narrativa misma en el caso de la novela o cuento, y no admite, como en el drama, su escenificación en un microcosmos escénico”<sup>17</sup>.***

Pienso que no es que “el drama admita una escenificación” (potencialidad), sino que en la lectura de un texto dramático, la escenificación (como virtualidad en la lectura) constituye una posibilidad de mundo.

Se crea un nuevo concepto de mundo (no necesariamente realista) y por eso, nuestra investigación debe ir dirigida a la consideración de los elementos de producción,

---

<sup>15</sup> Staiger, Emil. Citado por Giordano, Enrique, Op. Cit. Ibid. Nota 10, p.17.

<sup>16</sup> Giordano, Enrique. Op. Cit. Ibid. Nota 10, p.17.

<sup>17</sup> Giordano, Enrique. Op Cit. Ibid. Nota 10, p.31.

creación y eventualidad de la virtualidad de este mundo; y en relación con el contexto cultural del mundo real, su recepción.

La virtualidad en el sentido de creación de mundo es lo que nos interesa.

¿La escenificación como el especial mundo creado por la lectura es lo propio del mundo dramático?

Un lector se enfrenta a un texto dramático con una actitud diferente de quien se enfrenta a una novela, no sólo porque lo que va a crear es un mundo que no se hace transcurrir siempre dentro de la realidad toda del mundo, sino, probable y eventualmente, en la realidad de un escenario. Digo, “eventualmente”, porque, además del convenio “leemos drama”, la creación de este mundo está dado por el riel de los instrumentos textuales, que nos regresan a ese espacio de representación posible.

Por eso, no concuerdo con Villegas: “la virtualidad teatral es la virtualidad implícita a todo género literario y que expresa en el mundo ficticio del lenguaje, un mundo ya estructurado por la escritura”<sup>18</sup>. La virtualidad teatral es la virtualidad dada en la lectura que entiende el texto dramático en su fin de representación (en una “lectura recta” que permitiera la virtualidad escénica), y difiere de los otros géneros, justamente, en que la actitud es la de considerar la escenificación de la misma. Esto, desde el punto de vista de la multiplicidad de lecturas, no se sostiene; tampoco, desde el punto de vista de una lectura posmoderna, en la cual lo que es o deja de ser drama dependería del lector (con escenificación me refiero a la virtualidad escénica en la lectura, con representación me refiero a la puesta en escena real).

Creo, entonces, que en una lectura que respete el fin de representación del texto dramático, lo dramático está dado por el mundo dramático, constituido a través del diálogo integral, teniendo como componente necesario –pero no necesariamente dominante- la escenificación como el especial mundo creado.

Este mundo está sugerido por el riel de los instrumentos textuales consensuados: las acotaciones, principalmente.

Pero ¿son las acotaciones u otros elementos textuales tan definitivos en una lectura que no considere el fin de representación? ¿en qué medida logran crear este mundo?

---

<sup>18</sup> Villegas, Juan. *La interpretación de la obra dramática*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971, p. 16



## 2. Las Acotaciones en la formación del mundo dramático

Respecto a su justificación para el análisis

El discurso acotacional puede ser juzgado como no necesario para el análisis del drama literario o como un tipo especial de hablante básico narrativo.

F. M. Bonati lo llama “hablante básico”; para Giordano es “hablante dramático básico y para el análisis cumple la función de un personaje que informa y organiza la entrega de un mundo creado , complementa el lenguaje dramático visualizando el mundo y delimitándolo en un espacio imaginario”<sup>19</sup> ; Pavis dice que es “todo texto...no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra”<sup>20</sup> ; para Ubersfeld “el autor habla directamente en las acotaciones y cede su voz, en el diálogo, a los personajes”<sup>21</sup> .

Me inclino a pensar que para el tipo de análisis que propongo – como análisis de lectura y no de expectación- en el diálogo integral no hay algo como voces propiamente tales.

<sup>19</sup> Giordano, Enrique. Op. Cit. Ibid. Nota 10, p. 15

<sup>20</sup> Pavis, Patrice. Teatro Contemporáneo: imágenes y voces, Ediciones Lom, 1998, p. 90

<sup>21</sup> Ubersfeld, Anne. Semiótica Teatral, Ed. Cátedra, Universidad de Murcia, España, 1988, p. 17.

Aunque parezca paradójico, este es un diálogo mundial donde no hay un “ceder la voz”, sino complementos dialógicos dramáticos (la idea de voz autoral parece limitar la imagen del texto a indicaciones para una puesta en escena).

“El hablante dramático básico no nos da el universo en su totalidad y abarcando todos los detalles; por el contrario, sintetiza y nos entrega los elementos claves que permiten configurarlo”<sup>22</sup>. En esta intención de la voz coayudante (o en el complemento acotacional) es en donde más claramente se ve la creación del mundo escénico en su virtualidad (porque nos regresa a la construcción de mundo como virtualidad escénica). Esto modificaría la idea de que el discurso acotacional queda fuera del análisis, pues es uno de los principales elementos en la conformación del mundo dramático.

Cada uno de los elementos semánticos aporta una significación que se va relacionando con las demás para formar un mundo. Puede ocupar, entonces, otro nivel, ya que presenta una acción siempre lingüística en última instancia, que modifica el mundo de la obra –es decir, lo va recreando- y, por lo mismo, coopera al avance del drama no sólo por una concepción de relaciones al interior de un texto, sino por lo que se ha dado a llamar una sintagmática de la jerarquía, donde cada palabra, su inclusión o eliminación, supone la reestructuración de todos los elementos restantes.

Por otra parte, siendo que el factor dramático es el particular modo de estar configurado el mundo<sup>23</sup>, lo dramático en esta perspectiva es definido desde una antropología, que a mi ver es de corte lingüístico: el hombre, el personaje, el mundo, son complejos lingüísticos, más aún dentro del drama (y el “más” está dado porque en la lectura del drama transcurre un mundo cerrado donde la primeridad no existe).

Esto nos lleva a decir que toda interacción en la lectura de un texto dramático es interacción lingüística, y, por tanto, lo que en principio parece hacer el discurso acotacional –“al trasponer lingüísticamente las objetividades no lingüísticas del discurso dramático, no habla de ellas con el fin de constituir las allí aspectualizadas por el lenguaje, constituyendo una realidad imaginaria perspectivizada lingüísticamente por la narración y o la descripción, está por dichas objetividades”<sup>24</sup>– no se cumple en la aprehensión lectora sino como interacción lingüística, ya que en su interpretación es una puesta en circulación de signos en verdad lingüísticos que están allí sobredeterminados semánticamente (no es lo mismo la silla en la que se sienta “Gargo” en la obra de Alberti, EL Adefesio, que el “sillón tipo imperio” en A Puertas Cerradas, de Sartre).

El hecho es que la interacción no lingüística, en el texto dramático, es siempre interacción lingüística a otro nivel (incluso si nos colocásemos como espectadores, la única manera de aprehender aquello que se ha llamado interacción no lingüística –

<sup>22</sup> Giordano, Enrique. Op. Cit. Ibid. Nota 10, p. 33

<sup>23</sup> Luis Vaisman dice: “como un espacio tenso, de conflictos y colisiones en el cual la vida humana es permanente lucha. La acción –eje y fin de lo dramático en el mundo– reflejaría esta lucha, constituyéndose de este modo en acción dramática; una acción basada en un conflicto sea entre el hombre y la circunstancia, o entre hombres, o en el interior de la mente del hombre” Vaisman, Luis. Op. Cit. Ibid. Nota 11, p. 8.

<sup>24</sup> Vaisman, Luis. Op. Cit. Ibid. Nota 11, p. 13

gestos, objetos y personajes descritos-y en tanto la existencia esté dada por reparar en ello en forma analítica, interpretativa, por parte del espectador-crítico, sólo puede ser lingüística).

De esta manera, y en tanto la interacción no verbal es un aporte a la construcción de mundo, ya que es lingüística, hace a la acción dramática que constituye el mundo dramático.

Es cierto, “los objetos y los espacios no son ellos mismos actos y en el drama –teniendo en cuenta su fin de representación- existen por y para los actos”<sup>25</sup> pero en el texto dramático no son realidades subalternas, hacen al mundo dramático y deben ser considerados en cuanto a su importancia semántica.

El hecho de “para qué” o “cómo” existen es algo de lo que deberíamos ocuparnos en segunda instancia; lo importante es que existen y se relacionan con los demás elementos en la formación de mundo.

Por lo antedicho el discurso acotacional no funciona como un sistema significante indirecto que sustituye semias directas no lingüísticas, por imposibilidad del texto lingüístico de reproducirlas directamente; sino como un sistema significante que produce semias lingüísticas.

### 2.1. Respecto a su función o razón de estar en un texto dramático

Acotación: “todo texto –generalmente escrito por un dramaturgo- no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra”<sup>26</sup>

La definición ya muestra una perspectiva de escenificación como el fin objetivo de las acotaciones, o, también, un fin utilitario en la comprensión como clarificación de un discurso virtualmente escénico –destinado a la puesta en escena, casi siempre-. Sin embargo, hay en esta definición un reconocimiento de que algunos datos se dirigen exclusivamente a la lectura –comprensión-, y otros a la puesta en escena.

Tomar las acotaciones como parte de la especial forma que caracteriza al género, es caracterizar al mismo en base a criterios textuales que no son universales, lo que supone su relatividad.

Las acotaciones, pues, no juegan el rol de un instrumento caracterizador en cuanto a especificidad o límite del género (no pueden serlo en un texto dramático sin discurso acotacional), pero sí interviene en la formación de mundo de diferentes formas, y a esto deberíamos referirnos.

Es sumamente importante aclarar este punto, porque la enumeración de las maneras

---

<sup>25</sup> Vaisman, Luis. Op. Cit. Ibid. Nota 11, p. 13

<sup>26</sup> Pavis, Patrice. Diccionario de Teatro, Ediciones Piados Ibérica S. A., Bs. As., 1980, p.11.

en que las acotaciones pueden intervenir en la formación de mundo, parece estar más cerca de un viejo estructuralismo que de la crítica actual –de una Teoría de la Recepción estructuralista en el sentido de enumerar mundos lectores- La presencia de las acotaciones a lo largo de la historia del texto dramático, varía tanto en su relación con el estilo teatral de la época, como en la importancia que toman para los diferentes dramaturgos (dos casos opuestos . Racine-Beckett).

Su existencia se encuentra asociada a la necesidad que tienen para una concretización (aquí entendida “intención de éxito de comunicación”) de la intención autoral –el poder de la expresión literaria como medio de reapropiarse de su creación-; por lo cual, la finalidad cambiante (digo, como preponderancia de una forma que se convierte en excusa para el lirismo de, por Ej., un Alberti, o, como imprescindibles en su función de indicaciones para la escena) las hará depender de la supuesta especificidad y, dentro de ella, de la relevancia de su tipo en la formación de mundo.

El hecho se justificaría en la implicancia que se puede mostrar respecto a la utilización de acotaciones en la lectura actual como una lectura que ha quebrado la historicidad de las recepciones, formando un eclecticismo lector.

Si para H. R. Jauss, el destinatario y la recepción de la obra están ya inscritos en ésta debido a su relación con obras precedentes, al contener muchas normas de aquellas(que tipologizan la lectura), y las normas de aquellas se han venido quebrando por la intervencionalidad de géneros o porque la lectura epocal es una lectura ecléctica, vale decir, donde la norma es la falta de norma para la lectura (al menos como presupuestos de especificidad respecto al texto dramático), ¿cuál es la relación entre el lector y las lecturas de otras obras que le de a conocer dichas normas como trasgredidas y no como normales? ¿qué rieles propuestos por el texto podrían producir sentido al fundirse con el horizonte de expectativas presente y pasado (histórico, en cuanto normativo del género drama)?.

La lectura desde el presente parece desconocer o despreocuparse por lecturas históricas, y en ello, híbrida el género e híbrida lo que puede considerarse como lectura epocal, haciendo del pasado y presente, un presente sin conciencia por las normas pasadas (que son, en su conjunto, un antecedente que relativiza tales normas).

Como toda generalización, esto jamás es tan así, lo que en buena medida da cuenta de un sentido epocal perdido, ya que no podemos creer en un cierto tipo de lectura para un tipo de lectores ( la lógica implica que no existen tales tipos en el mercado público de lectores mayoritarios, pero sí en el anacronismo crítico)

Indudablemente la historia muestra un uso muy variado de las acotaciones, e, indudablemente, su lectura también ha sufrido tantos o más cambios. Sin embargo, no es el fin de este trabajo dar cuenta de su historicidad, sino intentar una clasificación dudosa de las lecturas que actualmente se pueden hacer de ellas, como integrantes de la formación de mundo para diferentes lectores, rescatando la multiplicidad lectora en un mercado que ha homogeneizado su gusto y su pragmática en una ausencia notable de esas diferencias, omitidas, a veces, y otras veces valoradas a partir de lo que sólo puede circunscribirse a las expectativas de un lector especializado –un lector que busca analizar lo leído- y de una necesidad de coherencia.

La multiplicidad, para estos lectores, exigirá una reducción en la generalización de la intención que la va a ligar a su supuesta razón de ser, a una lectura, en este caso, que la regrese a su cauce primero: la acotación como indicación para el director y para los actores en la puesta en escena –como la toma de conciencia de la necesidad de la puesta en escena–.

Es desde este punto de vista que su cuantificación por lo general está en relación con la conciencia productora que quiera regir en la medida de lo posible una supuesta puesta en escena, ya sea por convención epocal, o estilo particular<sup>27</sup>.

Pero, ¿es esto así actualmente? ¿podrá darse una lectura que siempre la considere en su fin último?. Creo que no.

La misma multiplicidad, hoy, juzga la convivencia de lecturas como un síntoma sano de la legalidad y de una tolerancia que ha dejado el “límite” en el “no límite”, permitiendo como norma la total relativización de las lecturas absolutas pasadas (muerto el perro, se acabó la rabia; muerta la verdad, se acaba la dirección reflexiva).

Nuestra tarea, sin embargo, no puede dar cuenta de esta multiplicidad y, condenada a la parte, sólo puede -debe- referirse a una tipología de esa multiplicidad.

Un lector recto, un lector de mercado y un lector académico pueden formar nuestros tipos, que, obviamente no son definitivos, y en su límite son sólo idealizaciones.

Lector recto: es aquel que conoce la especificidad de un texto dramático, es decir, un texto destinado a la representación, o un texto creado bajo la forma del drama, pero no destinado a su puesta en escena (no por impracticable, sino por intención. Si el texto dramático se definiera por su fin de puesta en escena, no habría tal ambigüedad).

Lector de mercado: es aquel que pudiendo o no conocer el fin práctico del texto dramático, puede desligar a éste de su especificidad( la especificidad aquí debe ser entendida como fija: texto dramático, texto creado para su puesta en escena), ajustándolo o rigiéndose por una lectura epocal. En este caso la lectura de la globalización impone cierta legalidad o comunidad de lectura, que da a la finalidad de un texto dramático una finalidad de hombre de época: esto es, la lectura del drama como un nexo con la literatura, como una lectura del deseo.

Lector académico: como crítico literario, es aquel que conociendo la especificidad del texto dramático, lee teniendo en cuenta su fin último, la primacía o no del texto, pero tomando el texto, siempre, como integrante de un género literario.

(la diferencia entre un lector recto y un lector académico podría estar en el “para qué se lee” – para la puesta en escena o no, uno; para el análisis literario, el otro -.

Probablemente por placer sería la intención o actitud de lectura del lector de mercado.)

Si podemos afirmar que “la producción nunca es realizada sin la perspectiva de un receptor potencial”<sup>28</sup>, entonces, la acotación se circunscribe a la especialización de ese

---

<sup>27</sup> Al respecto, Cfr. Pavis, Patrice, Diccionario del Teatro, Ediciones Piados Ibérica S. A., Bs. As., 1980, p.11.

<sup>28</sup> Pavis, Patrice, El Teatro y su Recepción (faltan datos) “Todo acto receptivo obliga a reconocer el proceso de la producción”.p.9

receptor que sigue siendo potencial, pero que ahora pertenece a una clase.

Ya que no hay concretización como éxito respecto a la intencionalidad de los actos de lenguaje, esto nos pone ante un dilema de orden metodológico:

¿bajo qué concretización debemos analizar la presencia de las acotaciones en la lectura de un texto dramático?

Nos hemos dado cuenta de que en esto reside principalmente el problema de un análisis como enumeración, ya que sólo podríamos hablar por boca prestada de las diferentes concretizaciones.

## 3. La Crítica Epocal

Creemos que, como críticos exigidos por el mercado y por la lógica epocal, deberíamos situarnos en el papel de lectores, creyendo en el texto dramático como el instrumento principal de acceso al estudio del drama. Justifiquemos, pues, este punto de vista.

¿Es, un texto destinado ,o escrito con pretensiones artísticas que tienen su asidero estético fuera del texto - en la representación -, un texto literario? ¿Podemos considerar un texto dramático como literatura?.

Si partimos de la base de que “la literatura se hace para ser leída y la obra teatral se escribe para ser representada”<sup>29</sup>, tal vez la obra teatral no sea literatura y, en ese caso, nuestro trabajo parte de bases absurdas.

Nosotros creemos que un texto dramático no sólo puede ser leído como literatura, sino que, además, en la actualidad, es leído como tal. En consecuencia, un texto dramático es literatura, y, en cuanto a definición, no se podría objetar esto, ya que la legalidad es dictada por el mercado lector en el uso que hace de los textos dramáticos.

Pero, desde nuestro punto de vista, no coincidimos con aquella parte de la crítica que piensa como Jorge Urrutia al sostener que “como método de ensayo, podemos criticar el texto del mismo modo que si se tratara de una obra literaria cualquiera” e “intentar someterlo a un examen que nos haga ver si, en el discurso, existen incongruencias con su destino apriorístico de vivir sobre un escenario”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Urrutia, Jorge. “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario”, en Semiología del Teatro, Editorial Planeta, Barcelona, España, 1975, p.279.

Un texto dramático no puede ser criticado como una obra literaria cualquiera (el ejemplo que da Urrutia es una narración), sino como una obra literaria única, cuya intención en la creación “puede ser” la de una ulterior escenificación, por lo que no puede haber incongruencia con lo apriorístico.

La lógica es contradictoria, puesto que si un texto dramático puede ser leído como un tipo de literatura (como un género literario), el término “texto dramático” no es tal, ya que adquiere su definición en su ser “texto creado con el fin de su puesta en escena” (depende del teatro como espectáculo, y no sería literatura).

Caben algunas preguntas: ¿un texto dramático es tal sólo en virtud de crearse para una puesta en escena? ¿No hay algo así como un texto que, cumpliendo con la presentificación del drama, su forma, su significante -la obra cosa-, sea un texto dramático no destinado a la representación en un escenario? ¿cabría llamarlo, si es así, dramático?

El espaldarazo a una postura que piense en un texto dramático que pueda o no ser creado, que pueda o no ser leído, pensando en su fin último, en la representación, es dado, nuevamente, por el mercado lector, en su uso de los textos dramáticos.

No sólo se duda del proceso de producción y recepción, sino también de la recepción en cuanto concretización de la intención primera del autor (su puesta en escena), ya que, suponiendo que todo texto dramático se crea para ser representado, más de la mitad de aquello que creemos “texto dramático” no ha sido, y, probablemente no será representado. ¿Deja por ello de ser un texto dramático? ¿o el ser “texto dramático” se halla en esa potencialidad para su representación?.

Esto nos hace pensar en dos alternativas: o bien un texto dramático debe cerrarse sobre su fin de representación, dejando las otras formas como simples degeneraciones o excepciones; o bien, más acorde al presente del mercado, debemos asegurar que el texto dramático va perdiendo su especificidad primera. Las preguntas no pueden tener respuestas definitivas, siempre y cuando queramos vincular nuestro estudio a una recepción actual, en tanto la especialización o la tipificación no cierre o no ponga límites a los procesos de producción y recepción. Es por ello que en la lógica que impone el mercado, términos como “literatura”, “texto dramático”, “drama”, son sólo significantes cuyo significado se ha velado, es decir, se ha vaciado, primero, a partir de la flexibilización de sus normas, y luego ante el quiebre total de sus límites por la diversificación lectora ( en este sentido su “no límite” es mayor que el de los otros géneros, debido a que su consenso de recepción no lo creía estrictamente literario, no lo pensaba como un género literario, y hoy lo puede aceptar, sólo y gracias a que la duda está en su fin extraliterario).

Más del lado de la pragmática, suponemos que no hay especificidad del texto dramático sino en el uso que se hace de él. Pero, por lo mismo, ¿de quién depende el uso?: ¿Del lector? ¿Del lector-director?.

Entonces, aparentemente la única solución a este problema es aceptar la diversidad

---

<sup>30</sup> Urrutia, Jorge. “De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario”, en Semiología del Teatro, Editorial Planeta, Barcelona, España, 1975, p.279.



de lecturas, ya que tanto la intención autoral como lectora se ven multiplicadas y nubladas en un mercado que ha sacado de su compleción primera (la escenificación) a los textos dramáticos, torciendo tanto la producción (yo diría que no todo texto dramático se crea pensando en su representación. Los textos de Huidobro, pueden ser un ejemplo) como la recepción (no todo texto dramático se lee pensando en la representación).

## 3.1. Las Acotaciones y la Crítica Epocal

No debemos olvidar que un texto es potencialmente legible por diferentes lectores, y la acotación, ya un instrumento que juega su rol en el efecto de su intención, ya un ordenador del mundo creado en el acto de lectura, puede perfectamente operar, sacado de su cauce, por la invasión de géneros o por un mercado que nivela discursos, como, apenas, un gesto discursivo que no logra ser límite (especial forma) de lo que será una obra dramática, sino un riel, un esbozo para cierta lectura

La salida de F. M. Bonati nos ofrece un límite (en su "lectura recta"), pero no podemos dejar de pensar en que esta lectura no pertenece a la mayoría del mercado lector y, ni siquiera, a una lectura especializada de crítico literario (La crítica universitaria, pecará, claro está, de un alejamiento de esa esfera en su pretensión de especialización, ya que la lectura recta sólo puede pertenecer a lectores que leen el texto dramático con cierta intencionalidad).

En consecuencia, el problema se hace de orden moral, ya que la crítica, como hemos mencionado en la Introducción, no debe ser una reseña de lecturas anacrónicas o minoritarias, sino que debe basarse en expectativas lectoras, para regresar o acercarla a la esfera pública (lo que, además, implica un menor uso del metalenguaje).

La crítica va a caracolear sobre esta duda, ya que aceptar un fin de representación es reducir la recepción a las llamadas por nosotros, Lectura de Director y Lectura Académica.



---

## Bibliografía

- Abuín González, Ángel, El Narrador en el Teatro, Universidad de Santiago de Compostela, España, 1997.
- Barbero, Jesús, Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000.
- Castagnino, Raúl. Teoría del Teatro, Bs. As., 1956.
- De Man, Paul. La Resistencia a la Teoría, Visor Distribuciones, Madrid, 1990.
- Eagleton, Terry. La Función de la Crítica, Ediciones Piados, Bs. As., 1999.
- Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática, Premia Editora de Libros, México, 1982.
- Jofré, Manuel. “La Crítica Literaria en la Universidad y en el Periodismo”, en Actas del Congreso S. O. C h. E. L. , R. I. L. Editores, 1999.
- Pavis, Patrice. Teatro Contemporáneo: imágenes y voces, Ediciones Lom, 1998.
- Pavis, Patrice, Diccionario de Teatro, Ediciones Piados Ibérica S. A., Bs. As., 1980.
- Ubersfeld, Anne, Semiótica Teatral, Ed. Cátedra, Universidad de Murcia, España, 1988.
- Urrutia, Jorge, Semiología del Teatro, Editorial Planeta, Barcelona, España, 1975.
- Vaisman, Luis. “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”, en “Revista Chilena de Literatura Nro. 14”, 1979.

Villegas, Juan. La interpretación de la obra dramática, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971.