

La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral

1

En este trabajo vamos a examinar un grupo de situaciones teatrales que, desde el punto de vista de la que consideramos «normal» o «canónica», constituyen anomalías enunciativas, tales como el aparte, el monólogo o la apelación directa al público; propondremos una descripción adecuada de las mismas según criterios semiológicos, haremos alguna sugerencia sobre su rendimiento funcional (y también acerca de su equivalencia funcional respecto de otros recursos teatrales: el Coro, el Prólogo, el Narrador), y finalmente trataremos de interpretar estos fenómenos como manifestaciones en el discurso de una tendencia constante en el teatro que podría constituir un rasgo esencial e inherente al mismo: la tendencia a la creación de ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores, que se presenta también —en el teatro de las últimas décadas— como tendencia a la abolición de los límites entre la escena y la sala.

2

En primer lugar parece necesario precisar qué entendemos aquí por teatro. Para lo que importa al problema que examina-

mos, lo definiremos provisionalmente como una institución cultural (es decir, una actividad socialmente codificada) que satisfaga al menos las siguientes condiciones:

Primera, la actividad teatral tendrá lugar en un ámbito espacial con límites reconocibles, que la separen del espacio circundante no teatral; ese ámbito, a su vez, estará dividido en dos áreas, con límites asimismo reconocibles, la del juego de la representación, o «escena», y la de los espectadores, o «sala». Los límites, en ambos casos, pueden estar organizados arquitectónicamente o indicados por cualquier otro procedimiento.

Segunda, la actividad teatral transcurrirá entre límites temporales reconocibles como comienzo y fin de la representación o como interrupciones de la misma (intermedios).

Tercera, la actividad teatral consistirá en la simulación, dentro de esos límites espaciales y temporales, de situaciones comunicativas, cuya forma canónica será el diálogo entre personajes distintos, interpretados por actores distintos, sobre la escena y ante los espectadores.

Estas tres condiciones, evidentemente, apuntan a un concepto del teatro sumamente restringido, que tiene aquí un valor solamente operatorio. Con ellas se excluyen algunas manifestaciones fronterizas, como el *happening* contemporáneo, el *music-hall* o los «misterios» itinerantes medievales, pero se recoge casi todo lo que se entiende por teatro en la tradición cultural europea¹.

Para comprender el alcance de estas condiciones hay que aceptar la posibilidad de su transgresión codificada. Así, por ejemplo, el hecho de que algunos actores interpreten su papel en la sala, o el hecho de que alguna vez haya espectadores en la escena es compatible con la codificación de esos ámbitos como «escena» y «sala», y de los roles de los participantes co-

(1) Estas condiciones restringen el concepto de teatro en el mismo sentido que las «convenciones generales» que define De Marinis, con las que separa del teatro «le esperienze del teatro d'avanguardia contemporaneo, dall'*happening* alle *azioni di strada*, alle *performances*, ma anche a generi tradizionali come il *balletto* e il *circo*, alli spettacoli sportivi, alle *ceremonie* a alle *feste*, per non parlare dei teatri orientali» (DE MARINIS, 1982. 126).

mo «actores» y «espectadores» respectivamente, de modo que esas transgresiones serán aceptadas como anomalías o desvíos, y por ello mismo confirmarán las condiciones requeridas. Dicho en otras palabras: el monólogo, el aparte y la apelación al público tienen el estatuto de «convenciones particulares», fuertemente codificadas, que no vulneran el código teatral, sino solamente el código de las «convenciones generales» del espectáculo (DE MARINIS, 1892: 126-131 y 134-136).

3

El monólogo, el aparte y la apelación *ad spectatores* tienen relación en alguna medida con cada una de las condiciones propuestas, como veremos, pero más directamente con la tercera, en cuanto constituyen situaciones comunicativas anómalas respecto de la forma canónica. La primera y la segunda vendrían a ser más bien lo que llamamos «premisas de la comunicación» (BATESON, 1984. 120-150), incluyendo explícitamente entre ellas la premisa que podemos designar como «representación», es decir, el hecho de que las situaciones y procesos comunicativos que tienen lugar sobre la escena son contemplados e interpretados por los espectadores no como producidos en su presencia, sino como reproducidos o simulados. Las premisas comunicativas, por consiguiente, implican que el límite entre la escena y la sala ha de ser correlativo de la distribución de roles entre los participantes («actores» y «espectadores»). La actividad teatral podría describirse en consecuencia como una situación comunicativa, cuyo receptor es el espectador, en la cual el mensaje consiste a su vez en situaciones comunicativas simuladas (cuyos emisores y receptores serán ahora los personajes interpretados por los actores), de manera semejante a lo que ocurre con el texto dramático en la lectura: «en el Texto Dramático el autor envía al Lector un mensaje que básicamente consiste en situaciones simuladas de comunicación dialógica ordinaria, situaciones en las que los papeles de emisor y receptor están asignados a los distintos personajes de la obra» (CUETO, 1985).

Para simplificar el análisis de estas situaciones supondre-

mos que pueden ser descritas por medio del modelo semiológico propuesto por Shannon y aplicado por Jakobson a la comunicación verbal, según el esquema: emisor, receptor, mensaje, código, contacto, contexto referencial. Asumiremos, pues, que en el diálogo entre dos (o más) personajes sobre la escena el contexto referencial incluye siempre al destinatario simulado y excluye siempre al espectador y a la sala², así como al mundo circundante y al tiempo «real» (cf. VELTRUSKY, 1977. 31-36; JACQUES, 1985. 27-56). Por el contrario, en el aparte se superpone a esta situación canónica otra en la que serán distintos el contexto y el receptor; en el monólogo la noción de receptor se diluye o anula, y el doble contexto simultáneo del diálogo queda reducido al contexto único de un discurso único; en la apelación al público, finalmente, el contexto queda modificado desde el momento en que incluye explícitamente a los espectadores, de manera que el receptor simulado coincide con el receptor real.

Ahora bien, no solamente difieren estas tres situaciones de la situación dialogada canónica en tanto que se han producido alteraciones formales en la misma (desplazamiento, anulación o duplicación de contextos y receptores), sino que las tres son también semejantes en el sentido de que se sitúan, dentro de la actividad teatral y por procedimientos diferentes, *entre* la representación dialogada y los espectadores, buscando, proponiendo e instaurando un ámbito intermedio, una mediación momentánea y excepcional. Esta mediación se configura de varias formas, a veces simultáneamente. Por una parte la interpretación del monólogo, el aparte y la apelación *ad spectatores* genera un «espacio lúdico» intermedio, más próximo a la sala (UBERSFELD, 1978. 181-182; PAVIS, 1984, s. v.); además, normalmente se producirá una interrupción del tiempo dramático representado, o incluso una irrupción de un tiempo distinto; por último, el discurso mismo puede ser un discurso no dramático (lírico, narrativo, comentador). No siempre se producirá una

(2) Suponemos que «diálogo dramático» significa simulación o representación de un diálogo en el que palabras, gestos, movimientos, etc., van dirigidos exclusivamente de personaje a personaje, sin entrar en los problemas que nacen de los signos teatrales dirigidos en el diálogo directamente a la sala; sobre estas cuestiones, cf. FISCHER-LICHTE, 1984. 137-173.

convergencia de estos tres aspectos, sino que el espacio, el tiempo y el discurso son los campos en que la mediación puede manifestarse.

4

El caso más claro es el de la apelación directa al público o discurso *ad spectatores*. La convención teatral (general) exige que la copresencia de actores y espectadores en el tiempo y el espacio de la representación se regule de forma que el espectador asiste a la representación, pero no interviene en ella: no tiene ningún papel en la dinámica actancial de las acciones representadas y tampoco forma parte de la situación como contexto del discurso en el nivel formal de la enunciación. La apelación vulnera directamente esta convención porque incluye a los espectadores como receptores explícitos y como contexto situacional igualmente explícito, provocando la ruptura de la llamada «ilusión teatral» y subrayando, por contraste, el carácter ficticio y convencional de la situación dialogada. Pero como la apelación sigue siendo por su parte representación (es decir, el actor continúa representando a su personaje ante la sala), el resultado consiste en el establecimiento de dos planos o niveles de representación, uno más distante y ficticio, otro que juega a ofrecerse como más próximo y menos convencional. Por ese motivo es muy poco frecuente la apelación al público desde el propio discurso dramático e insertado en la propia acción. (Un ejemplo ilustre de este tipo de apelación es el famoso monólogo de Euclión en *Aulularia*, de Plauto (IV, 9), utilizado también por Molière, *L'Avare*, IV, 7; cf. LAR-THOMAS, 1980. 249-250). En cambio, como interrupción del discurso dramático, como discurso narrativo o comentador, es el recurso preferido históricamente para comentar el drama o construir su marco temporal, es decir, como transición entre el tiempo real y el tiempo representado, ya como *parábasis* del Coro, ya en forma de Prólogo y de discurso de clausura, ya como Narrador. Y correlativamente, el actor ejecutará la apelación en un espacio intermedio entre la escena y el espectador (orquesta, proscenio, etc.), mirando a la sala e incluso se-

ñalando directamente a algún espectador individual de los más próximos.

5

El aparte —y asimismo el monólogo— puede presentarse asociado a la apelación, en la forma de «aparte *ad spectatores*», pero normalmente se limita a un discurso pronunciado por un personaje en presencia de otros personajes, cuyos destinatarios no son esos personajes presentes, que quedan excluidos (aparte) del discurso y se simula que ni siquiera lo perciben. Las situaciones son muy variadas. El aparte puede tejerse como un diálogo que se superpone al diálogo desde el que se aparta —así tantas veces en *La Celestina*—, como un comentario incontrolado y espontáneo de uno de los personajes, incluso como una comunicación sin palabras, puramente gestual y lúdica —un «aparte gestual» como el de Molière, *Georges Dandin*, II, 2—, pero en cualquier caso, al proponerse como convención el que un discurso, claramente escuchado por el público, no lo sea por alguno de los personajes que comparten la escena con el emisor, queda siempre manifiesto lo hermético y artificial del diálogo del que se separa, no solo en el sentido de que el personaje se distancia claramente de la situación, se desmarca de ella y habla de ella desde fuera, sino porque se acerca correlativamente al espectador, que en el aparte se ha convertido también (como en la apelación) en el destinatario único de aquel discurso; pero sobre todo se realiza una aproximación psicológica, porque al simularse que el personaje «habla para sí mismo» (cf. VILLELA-PETIT, 1985. 305-319), el aparte se ofrece como «discurso verdadero» respecto del diálogo en que se intercala. Y hasta tal punto la convención del aparte está vinculada a esta noción de «discurso verdadero» (espontáneo e individual) en relación con la situación dialógica (social), que su utilización más constante y característica en la historia del teatro ha sido siempre la de dar la palabra a quien en el diálogo, ante los demás, se ve obligado a decir mentiras o a callar; situaciones como la del inferior ante el superior —el criado ante su señor, el hijo ante su padre, etc.—, y de ahí el rendimiento funcional máximo del apar-

te en la comedia. De esta clase son los apartes de Sempronio y Pármeno ante Calisto o ante Celestina, o los de Celestina ante Melibea; o los continuos apartes de Artotrogo en la primera escena de *Miles Gloriosus*, de Plauto, mostrando al público la necesidad que tiene de adular y mentir a Pírgopolinices para poder comer:

Pírgopolinices: ...Eso no es nada.

Artotrogo: Desde luego, eso no es nada comparado con otras cosas que yo podría contar. (*Aparte*). Y que tú nunca hiciste; si alguien ha visto jamás hombre más embustero y jactancioso... Etc. (*Miles Gloriosus*, I, 1).

Por el mismo motivo se recurre al aparte en aquellas situaciones, tan características de Molière y Beaumarchais, en las que dos personajes dejan constancia en su discurso verdadero de la intención de engañar al otro (véanse los ejemplos que comenta LARTHOMAS, 1980. 379-386).

En general, pues, el aparte propone una interpretación de la escena dialogada, denuncia su insinceridad y consigue una suerte de identificación psicológica entre el personaje que dice el aparte y el espectador que ha tenido acceso a sus motivaciones íntimas, una complicidad, en la que el espectador adopta frente a las acciones representadas un punto de vista «lateral» mientras mantiene momentáneamente con el personaje una relación frontal y más directa. La interpretación favorece de nuevo esta situación: el actor tiende a adelantarse hacia el proscenio, colocándose normalmente a un lado y volviéndose parcialmente a la sala, y también modifica la dicción bajando el tono de voz y reduciendo la amplitud de modulación, es decir, fingiendo un discurso a la vez más próximo y menos artificial (PAVIS, 1984. 34, s. v. «Aparte»).

También el aparte, por consiguiente, propone una mediación entre la escena y la sala, entre el mundo representado y el mundo real, si bien esta mediación se construye ahora por el juego de la perspectiva que (en el seno del texto y sin salir de él) intercala una instancia intermedia, aunque aquí no se incorpore al espectador como receptor en el circuito de la co-

municación ficticia, como ocurría en la apelación *ad spectatores*. Igualmente, el aparte se realiza como paréntesis o interrupción del tiempo dramático, y de ahí su obligatoria brevedad. Es, pues, un discurso aparte, realizado en su propio espacio lúdico intermedio y con interrupción del tiempo representado.

6

Con el monólogo se nos plantean sin duda problemas más complejos, empezando por el de su definición. Aquí lo entendemos como discurso continuo de un personaje, solo en escena o con otros personajes que permanecerán ocultos o «no presentes» para él, cuyo receptor ficticio no es ningún otro personaje, sino acaso él mismo o algún ente exterior a él, los cielos, el mundo, los dioses, es decir, alguien que puede ser interpelado como receptor pero que de ninguna manera pueda funcionar como interlocutor (en ese momento), que no posee la misma naturaleza ni el mismo estatuto semiológico que el personaje, y más precisamente que no tenga entonces ningún papel en el esquema actancial. Es un discurso siempre distinto del aparte (contra lo que supone PAVIS, 1984. 33), pues el aparte es un discurso necesariamente *in praesentia* respecto de algún otro personaje, y aún en el caso de que se dirija formalmente a un personaje ausente u oculto o al mismo personaje que habla, no podrá confundirse tampoco con forma alguna del diálogo, en la medida en que el personaje invocado no lo es nunca como virtual interlocutor —es decir, que el monólogo no es un «parlamento» o una «tirada» de un personaje que habla más que los otros, o a quien los otros se niegan a contestar o no se atreven a interrumpir—, y asimismo el «Yo» receptor del monólogo autológico no es el mismo «Yo» que habla, no tiene estatuto dramático de personaje (cf. COHEN, 1985. 149-159). El espectador asiste una vez más a una situación comunicativa anómala, y también es ahora el único receptor real. De nuevo comprobaremos que el actor tiende a situarse en un espacio intermedio, adelantándose frontalmente para ocupar el centro del proscenio, y modificará sus gestos y su voz adecuadamente, etc., porque también ahora se nos pro-

pone un «discurso verdadero» mediante el que nos asomamos al interior del personaje.

Sin embargo, el monólogo puede insertarse plenamente en la trama argumental y en el tiempo dramático con mucha mayor frecuencia que el aparte y la apelación al público. El monólogo, como han visto la mayoría de los estudiosos del teatro, suele adoptar una de estas formas: o bien constituye una peripecia argumental —una toma de conciencia seguida de una decisión— o bien un «soliloquio» o desahogo lírico. Así, por ejemplo, el segundo monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* («Es verdad; pues reprimamos...», Jornada II) es un monólogo dramático, del primer tipo, forma parte de la acción y del tiempo dramático y modifica las relaciones actanciales, mientras el primero («¡Ay mísero de mí, ay infelice!», Jornada I) funciona como suspensión o paréntesis argumental; y en *La Celestina*, el monólogo de la protagonista al comienzo del acto IV («Agora que voy sola...») es en cierto modo el núcleo mismo de la acción, el momento decisivo, la decisión que desencadenará todos los acontecimientos subsiguientes, en tanto el monólogo de Melibea («¡Oh lastimada de mí...!», acto X) es un soliloquio mientras la acción está transcurriendo con independencia de sus palabras, simultáneamente y en otro lugar y con otros personajes. No puede negarse, pues, que en el monólogo la mediación puede ser más débil, menos explícita y codificada que en los procedimientos examinados antes.

7

En su conjunto, y pese a las diferencias que hemos señalado entre ellos, estos tres procedimientos funcionan como discursos de ruptura (como «cortocircuitos»: CUETO, 1985) de la situación dialógica transversal, de personaje a personaje, a la que el espectador asiste desde fuera; esa ruptura hace que el espectador se vea en cambio enfrentado al discurso, vinculado a él y comprometido con él con mayor fuerza, en la misma medida en que se sentirá distanciado y separado psicológicamente del diálogo representado. Parece sumamente probable, por tanto, que encontremos ciertos rasgos de analogía funcional,

incluso de equivalencia, entre estas «convenciones particulares» y otras más fuertemente codificadas e institucionalizadas, como el Coro, el Narrador o el Prólogo, que se manifiestan formalmente como partición del texto en dos clases de discurso y como partición del espacio y/o del tiempo de la representación, según apuntábamos más arriba.

El Coro establece e instituye una mediación permanente, con su propio espacio separado de la escena y a distinto nivel, rodeado de los espectadores, y podría describirse —desde el punto de vista que nos interesa aquí— como representación (frente al público) y como público o testigo (frente a los agnistas); unas veces el Coro se dirige a la escena y habla con los personajes y es interpelado por ecos, otras veces les volverá la espalda y monologará frente al público, comentando las palabras y las acciones representadas, o dirigiendo y conformando las expectativas del público sobre acontecimientos venideros, y se comportará generalmente como si entre la orquesta y la escena hubiera alguna clase de límite infranqueable, semejante al que separa a ambas del público, es decir, sin poder intervenir como actante; recuérdese por ejemplo el Coro de Mujeres de *Medea*, de Eurípedes (vv. 1267 y siguientes), en el momento de la muerte de los niños: la intervención material del Coro golpeando las puertas en respuesta a la petición de auxilio de los niños sólo es posible porque justamente las puertas están cerradas y la acción transcurre detrás de ellas, fuera de escena (véase al respecto el comentario de MURRAY, 1951. 186-188).

La función del Narrador en el teatro épico es muy semejante, si bien suele mantenerse, como narrador, dentro de un mismo tipo de discurso —puesto que normalmente el actor *representa* a un personaje que *narra*—, mientras el Coro utiliza indistintamente cuatro tipos de discurso: comentador, narrativo, lírico y propiamente dramático. El discurso del Narrador en cuanto tal impone necesariamente una doble temporalidad sobre la escena, ya que los acontecimientos se ofrecen simultáneamente como presentes (representados) y ausentes (narrados), es decir, en un tiempo cuya referencia es «ahora» y en un tiempo cuya referencia es «entonces». Históricamente,

además, Coro y Narrador pretenden finalidades divergentes: mientras el Coro busca sobre todo una identificación, una intensificación de las emociones, una participación mayor en lo representado, el Narrador pretende por el contrario un alejamiento, una «distanciación» (en el sentido de Brecht); pero ambos se colocan como mediadores entre la escena y el espectador, y su función primera es siempre condicionar y modificar la recepción, mediatizarla.

El Prólogo puede describirse también como un actor que representa a un personaje que no representa, que no forma parte (en ese momento) de la acción representada. Su función específica es la de procurar el tránsito entre el tiempo «real» (extrateatral) y el tiempo de la representación; el actor encargado de este papel se dirigirá directamente al público —igual que su discurso tendrá la forma de apelación *ad spectatores*— desde el proscenio, muchas veces a telón bajado o con la escena a oscuras, y regularmente sus últimas palabras darán paso a la representación con alguna fórmula explícita, del tipo «Y ahora, señores...», etc. Esta evidente función mediadora es más descarada en aquellos casos, nada raros, en que su discurso recurre a la complicidad del público para reclamarle una actitud adecuada a las convenciones teatrales. Así ocurre en el *Anfitrión* de Plauto, donde Mercurio advierte a los espectadores que él mismo y Júpiter, disfrazados de Sosia y Anfitrión respectivamente, llevarán unas señales para que no se les confunda con los auténticos Sosia y Anfitrión: «Ninguno de estos podrá ver las señales; sólo vosotros las veréis».

8

Todo parece indicar que, lejos de ser excepcional, la tendencia del teatro a generar alguna clase de mediación entre la representación y el público es algo quizás constitutivo del teatro mismo como institución cultural, en el sentido de que cada una de las tres condiciones que enumerábamos al principio haya de ser completada y corregida (en tanto que «convención general», según la terminología de De Marinis) por una convención particular mediadora: instauración de un ámbito es-

pacial intermedio, de un tiempo distinto del tiempo dramático y de una situación comunicativa cuyo discurso incorpore al espectador, ya sea en calidad de receptor y contexto patentes o de modo indirecto. Esta tendencia, ciertamente, puede entrar en conflicto y ser momentáneamente neutralizada o disimulada por los postulados culturales de una época o de un grupo social, digamos «verosimilitud» o «ilusión teatral»; también puede —en el otro extremo— consolidarse en forma de convención institucionalizada en figuras de la representación, como el coro antiguo o el narrador épico; o bien, como sucede en los casos que hemos examinado, manifestarse por medio de rupturas o transgresiones momentáneas, apoyadas en el juego de los actores, en el propio discurso del personaje y en una disposición escénica adecuada. Sobre este último aspecto conviene insistir en que la historia de la arquitectura teatral europea muestra sin posible duda que la previsión de un área de juego distinta de la escena propiamente dicha es un rasgo generalizado, y por el contrario, incluso cuando los proyectistas y arquitectos parecen separarse más de las necesidades teatrales, cuando imaginan —como recreación arqueológica o como «proyecto» de un teatro inexistente— un espacio escénico inadecuado (así en los siglos XVI y XVII en Italia y Francia; cf. SONREL, 1984. 23-40), este modelo irá modificándose hasta configurarse, hacia 1700, como «teatro a la italiana», cuya característica más permanente será la partición de escena y proscenio por medio de la embocadura, de modo que permanezca disponible un área escénica neutra. La única excepción deliberada la constituye la escena naturalista, que requiere asimismo una interpretación «cerrada»: el actor no debe nunca adelantarse al proscenio, no puede mirar a la sala, etc. (BABLET, 1983. 120-121), de la misma forma que los textos prescindan del aparte, la apelación y el monólogo. Fuera de ese breve paréntesis, la historia de la arquitectura teatral corrobora la necesidad de esas «convenciones particulares», desde los dos planos escénicos de Sebastiane Serlio hasta las dos plataformas separadas de Meyerhold, pasando por el escenario isabelino con su plataforma horizontal adelantada y su estructura vertical de cámara y galería al fondo. Ahora bien —y para terminar—, si no nos engañamos, esa tendencia a la mediación

puede presentarse aún de otra manera, que parece la específica del teatro occidental contemporáneo y de la investigación teatral de los últimos años: no ya como instauración de un ámbito intermedio y de un discurso mediador, sino como abolición de límites entre la escena y la sala, como fusión más bien que como separación. Esta investigación, por causas históricas muy precisas, se nos presenta como lucha contra una tradición ilusionista (que nunca existió), conflicto entre un teatro cerrado y otro abierto, un teatro «cúbico» y otro «esférico» (SOURIAU, 1950. 63-83), un teatro/espectáculo y un teatro/comunicación.

MAGDALENA CUETO PÉREZ
Universidad de Oviedo, 1986

BIBLIOGRAFIA

- BABLET, Denis: *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, París, Editions du C.N.R.S., 1983.
- BATESON, Gregory: «Comunicación», en BATESON et alii, *La nueva comunicación*, Barcelona, Kairós, 1984, pp. 120-150.
- COHEN, Alain J.: «Prolégomènes à une sémiotique du monologue», en PARRET & RUPRECHT (eds.): *Exigences et perspectives de la sémiotique*, s. I. [Amsterdam/Philadelphia], John Benjamin Publishing Company, 1985, I, pp. 149-159.
- CUETO, Magdalena: «La doble enunciación del texto dramático», LEA, 1985 (en prensa).
- DE MARINIS, Marco: *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani, 1982.
- FISCHER-LICHTE, Erika: «The Dramatic Dialogue — Oral or Literary Communication?», en SCHMID & VAN KESTEREN (eds.): *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, pp. 137-173.

- JACQUES, Francis: «Du dialogisme à la forme dialoguée», en DASCAL (ed.): *Dialogue. An Interdisciplinary Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985, pp. 27-56.
- LARTHOMAS, Pierre: *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, P.U.F., 1980, 2.^a edición.
- MURRAY, Gilbert: *Eurípedes y su época*, México, F.C.E., 1951.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós, 1984.
- SONREL, Pierre: *Traité de Scénographie*, Paris, Librairie Théâtrale, 1984.
- SGURIAU, Etienne: «Le cube et la Sphère», en VILLIERS (ed.): *Architecture et Dramaturgie*, Paris, Flammarion, 1950, pp. 63-83.
- ÜBERSFELD, Anne: *Lire la théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978.
- VELTRUSKY, Jiří: *Drama as Literature*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1977.
- VILLELA-PETIT, Maria da Penha: «What does 'talking to one self' mean?», en DASCAL (ed.): *Dialogue. An Interdisciplinary Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1985, pp. 305-319.