

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de abril de 2025

ACEPTADO: 12 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.22>

■ La teatralidad: Representación e intertextualidad

Theatricality: Representation and Intertextuality

Flor Moreno Salazar¹
El Colegio Mexiquense. A. C.
Estado de México, México
Contacto: flormorenosalazar3@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8512-2861>

Esta obra quedará registrada bajo la licencia de Creative Commons (CC BY 4.0) Internacional



¹ Doctora en Letras Modernas, escritora e investigadora. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en El Colegio Mexiquense, A.C. Adscrita al Seminario de Investigación sobre Historia Contemporánea. Una de sus líneas de investigación es la historia cultural, la lectura y el teatro.

La teatralidad: Representación e intertextualidad

Theatricality: Representation and Intertextuality

Resumen

La propuesta de este artículo es reflexionar acerca de la cualidad de la teatralidad desde el punto de vista del teatro como representación e intertextualidad de textos culturales. A partir de la reflexión de la teoría clásica del teatro y el desarrollo explicativo de distintas perspectivas semióticas, se busca precisar la especificidad de lo teatral no como un género literario, sino como una configuración intertextual.

Palabras clave: Teatralidad, representación, intertextualidad.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the quality of theatricality, from the perspective of theater as representation and the intertextuality of cultural texts. Drawing on classical theater theory and the explanatory development of different semiotic perspectives, the aim is to define the specificity of the theatrical not as a literary genre, but as an intertextual configuration.

Keywords: Theatricality, representation, intertextuality.

En una cultura digital de textualidades híbridas, los límites de las narrativas hipertextuales parecen emerger en las fronteras entre la ficción y la no ficción, entre la configuración del espectáculo como suplantación de la realidad y el cuestionamiento por la realidad misma. En este contexto, se pretende reconsiderar los conceptos tradicionales de la teatralidad a partir de las reflexiones de la representación y la intertextualidad.

En primer lugar, se realiza un acercamiento tradicional al término de teatralidad desde una perspectiva de las nociones clásicas del género dramático para relacionarlo con los conceptos de representación, mimesis y drama. En segundo lugar, se explica de qué manera la construcción dramática basada en los personajes configura las acciones y contribuye a identificar la teatralidad en un texto como un elemento diferenciante de los textos narrativos. Finalmente, se retoman los conceptos de representación, mimesis y drama desde un enfoque intertextual para reflexionar acerca de lo que es propiamente teatral en un movimiento inverso: fundamentar la teatralidad como una estrategia intertextual frente a los elementos literarios y no en un sentido inverso.

La teatralidad, en términos básicos, es definida como la “cualidad por la que un texto dramático al ser puesto en escena deja de ser meramente literario para convertirse en un espectáculo meramente teatral” (Estébanez, 2000, p. 497). Pero ¿qué es lo meramente teatral y cómo se explica este concepto?

De acuerdo con el *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología* de Patrice Pavis (1984), lo teatral se aplica en dos sentidos. “En el primer caso ... quiere decir simplemente espacial, visual, expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante” (p. 469). Y en el segundo caso, la teatralidad se valora como “la artificialidad de la representación” (p. 469). En ambos sentidos, lo teatral está relacionado con una puesta en escena y no con un texto dramático; y no solo eso, también están relacionados con la postura del observador y del crítico. De esta manera, lo teatral no está determinado por lo propiamente literario, sino que se establece como una configuración artística que despliega diferentes textualidades de expresión y de relación con la mirada de un espectador. En este sentido, se reconoce, desde una perspectiva tradicional, la cualidad de representación espacial, temporal y visual, que va más allá de lo literario.

Si bien la teatralidad es “sinónimo de especificidad del teatro” (Pavis, 1984, p. 471), al hablar de la representación como fundamento de lo teatral, es pertinente considerar que la relación de la teoría clásica del teatro sugiere el origen del drama como la mimesis de las acciones de los relatos mitológicos. En este sentido, cabe recordar que, en la teoría clásica del teatro occidental, su origen se identifica con el rito griego del nacimiento y la muerte. Los griegos, en la época antigua, representaban el nacimiento de Dionisio en primavera y, en verano, la cosecha de la vid y la iniciación. El *cosmos* era el personaje que presidía el rito que más tarde originó la comedia. Durante otoño e invierno, celebraban la consagración y la muerte de Dionisio para el nacimiento de Apolo, el conocimiento y la sabiduría. En este ritual sacrificaban un macho cabrío, el *tragos*, y de esta forma se sugiere el surgimiento de la tragedia. Los mitos que se basaban en los ritos religiosos se articularon también para ser narrados (*mythos*) y estos se convirtieron en una representación, en la cual se cantaban historias legendarias.

Durante el siglo V a.C., en Grecia, la representación de las tragedias formaba parte de la celebración del ritual religioso y cívico dedicado a Dionisio. Para Aristóteles, la tragedia es mimesis de una

acción “esforzada y completa ... actuando los personajes y no mediante relatos, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (ca. 350 a. C./1999, p. 145). La palabra mimesis se ha traducido unas veces como imitación y otras como recreación, pero ambas se refieren a la construcción artificial de un hecho que es actuado y no relatado. Desde esta perspectiva, la teatralidad se manifiesta de manera independiente a lo que podemos identificar como lo literario. De hecho, Aristóteles menciona en su *Poética* que hay un arte que solamente se ocupa del lenguaje, pero no le otorga un nombre. Así que la teatralidad se puede considerar como el fundamento de la representación de las acciones de los personajes (ethos), antes del concepto que llamamos literario.

La teoría aristotélica clásica fue retomada posteriormente por la *Poética* de Boileau (1674) para marcar la diferencia entre géneros literarios, basada en el modo de enunciar el constructo artificial, es decir, en el discurso del relato. De esta manera, se considera que el género dramático representa acciones y la narrativa presenta los acontecimientos. De acuerdo con Ceballos (2019), el drama no es la vida, sino su esencia. La palabra drama significa acción, pero no cualquier acción de la vida es una obra de teatro porque “su drama no se halle escrito ni escenificado ni representado” (Bentley, 1992, p. 25). El teatro toma los elementos vitales: tiempo, espacio, sujetos y circunstancias, y los representa por medio de imágenes visuales o mentales.

El drama como constructo poético es una acción artificial. Es decir, cuando los personajes deciden algo, muestran cierta voluntad que coincide o choca con las decisiones y deseos de otros personajes de acuerdo con el objetivo que cada cual persiga, generando un conflicto que representa un aspecto de la realidad. Y en este punto es donde resulta importante reconsiderar la teoría clásica de la representación para establecer los límites entre la construcción artificial del discurso y la simulación. En este sentido, los personajes configuran la especificidad del teatro como representación de las acciones, que a diferencia de lo narrativo se despliega a partir del acto performativo de las acciones. Desde la teoría aristotélica, la representación se enuncia como la mimesis o recreación del mundo representado y se configura en la estructura discursiva del drama.

Sin la pretensión de aludir a la teoría de los géneros literarios que fue posterior a la teoría de Aristóteles, es preciso considerar a los personajes del drama como el elemento de la teatralidad que, a manera de pliegue teórico, permite conceptualizar a la teatralidad desde una perspectiva teórica tradicional relacionada con la hipertextualidad de la cultura actual: la intertextualidad.

La semiótica es la disciplina literaria que analiza a los textos como un entramado de signos. Desde este enfoque, los personajes se pueden analizar desde su función, de acuerdo con el Modelo Actancial Mítico propuesto por A. J. Greimas (1987) que está “centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante y oponente” (p. 276). Este modelo se aplica al análisis tanto de textos narrativos como dramáticos, puesto que Greimas retoma la *Morfología del cuento popular ruso* de Vladimir Propp (1928) y, a su vez, basa su teoría en *Las 200 000 situaciones dramáticas* de E. Souriau (1950).

En el modelo propuesto por Greimas, los personajes cumplen con ciertas funciones actanciales que determinan su relación con los demás personajes. El *sujeto* desea y actúa en función de un *obje-*

to que intenta conseguir con el apoyo de un adyuvante, el cual le facilita la comunicación y se relaciona con un *oponente*, quien crea obstáculos para su realización. El logro del objetivo por parte del sujeto depende de la influencia del *destinador* y beneficia o perjudica al *destinatario*.

Greimas afirma que el actante es diferente con respecto al actor y al personaje. Por eso, Fernando del Toro (2014) considera que el actor es la realización de un actante y dos personajes pueden realizar la misma acción, configurando un solo actor, es decir, los actores pueden realizar una o varias funciones actanciales en la misma o en diferentes secuencias. La diferencia entre un actante y un personaje radica en que el segundo se puede comprender a partir de su modo de ser y sus acciones, a diferencia del actante, que puede ser un personaje colectivo o una abstracción (Del Toro, 2014). De este modo, los personajes, con sus respectivas acciones, forman parte de los elementos teatrales que contribuyen a identificar la teatralidad en un texto. Por otra parte, J. H. Lawson, en su *Teoría y técnica de la dramaturgia*, afirma que:

el carácter esencial del drama es el conflicto social –personas contra otras personas, o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales– en el cual, la voluntad consciente, ejercida para realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis (1982, p. 278).

De esta manera, la acción, fundamento del drama, constituye “cualquier cambio en el equilibrio” (Lawson, 1982, p. 279). Pero, tal vez, la trama de una novela pueda consistir en un encadenamiento de acciones cuya causalidad esté determinada por las decisiones de los personajes y no por eso sea discursivamente un texto dramático.

Para Manfred Pfister (2011), en *The theory and analysis of drama*, la diferencia discursiva entre ambos géneros es la relación entre el autor y el receptor a través de su intermediario, que es el narrador, pues en un texto narrativo los diálogos pueden ser configurados por la voz narrativa, a diferencia de los diálogos en un texto dramático, que solo pueden ser expresados por la relación directa entre los personajes.

En el ámbito de la semiótica, los personajes y la acción dramática pueden ser considerados como la base del conflicto y, por lo tanto, el fundamento de lo teatral. Pero la tendencia teórica y práctica del siglo XX considera que la teatralidad no radica en el texto literario, sino en la realidad escénica. Por mencionar un ejemplo, para Jersy Grotowski (2016), el teatro puede ser sin vestuario, escenografía, música, iluminación e incluso sin texto dramático. “Esto no significa que no tomemos en cuenta la literatura, sino que no encontramos en ella la parte creativa del teatro” (p. 27). De esta manera, se puede comprender que la teatralidad, entendida como la especificidad del teatro, no depende de lo literario cuando no se analiza desde el punto de vista de los géneros; esta es la razón por la que, para reconsiderar las teorías clásicas de lo teatral, la propuesta de esta perspectiva permite dialogar y cuestionar, desde el punto de vista de la tradición, el supuesto de que el teatro es considerado común derivado de la literatura. Desde el enfoque de los géneros sí, pero no sucede de la misma manera si replanteamos a la teatralidad desde las estrategias discursivas de la representación, la mimesis, la estructura del drama y la semiótica.

A partir de la semiótica, Roland Barthes (2003) analiza la teatralidad en los textos del poeta Charles Baudelaire e intenta responder a la pregunta clave: “¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito” (p. 54). Sin embargo, no le resta importancia al texto dramático al afirmar que “la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización” (p. 54). Le otorga un criterio artístico, pues no se trata solo de una ejecución meramente formal de los elementos teatrales, sino de una expresión de la condición humana frente a sí mismo y a su entorno por medio de la forma.

Tomando en cuenta la propuesta de no limitar el estudio del teatro al análisis literario y genérico, también se ha propuesto que “la obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena” (Bobes, 1981, p. 13). La semiología, de acuerdo con Beristáin (1995) en el *Diccionario de retórica y poética*, se emplea como sinónimo de semiótica, la cual se entiende como la teoría general de los signos. Ferdinand de Saussure definió la semiología como el estudio de los signos dentro de la vida social. Mientras que, “para Peirce, la semiótica es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el hombre hace de la realidad” (Beristáin, 1995, p. 439). Beristáin menciona a otros teóricos como el mencionado Roland Barthes y Umberto Eco, quienes “consideran que todos los fenómenos de la cultura pueden ser observados como sistemas de signos” (1995, p. 438).

Los signos culturales son los llamados *artificiales* que “son creados por el hombre y utilizados intencionalmente para la comunicación según diferentes códigos” (Estébanez, 2000, p. 476). Por otra parte, los signos *naturales* son “aquellos cuyo origen se encuentra en la esencia o naturaleza de las cosas” (Estébanez, 2000, p. 476). En el caso concreto del signo teatral, Umberto Eco (1975) afirma que “es un signo ficticio no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes ... sino porque finge no ser un signo” (p. 96).

Si consideramos a la cultura como un macrosistema de signos ficticios, las artes escénicas confluyen en un ambiente interdisciplinario; además, esta también puede ser analizada desde un punto de vista semiológico. Desde esa perspectiva, Rafael Figueroa (1985) en *Pasos sobre el silencio: Apuntes para una semiótica de la música*, afirma que el signo se relaciona con un referente, a decir, el objeto de la vida real que es representado. Asimismo, se relaciona con un significante, que es el signo percibido por los sentidos, y el significado, que es la imagen mental, explicación lingüística de Ferdinand de Saussure para comprender la configuración de los objetos artísticos. Esta definición de signo también se puede aplicar dentro de la semiología teatral que “además del estudio de todos los sistemas de signos y de su distribución en la obra ... propone el estudio de todo lo que contribuye a captar el significado de una representación determinada” (Bobes, 1988, p.16).

Por su parte, Domingo Adame (1994), en *El director teatral, intérprete-creador. Proceder hermenéutico ante el texto dramático*, define la teatralidad como “un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio, textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador” (p.18). En este punto, Barthes y Adame coinciden en que el teatro –semiótica-

mente hablando— no solo consiste en mostrar signos, sino que deben estar coordinados para el mismo fin. Por ejemplo, la visión total del director debe estar de acuerdo con su interpretación hermenéutica de los signos literarios y escénicos. “De la mutua influencia entre palabra y acción en el teatro escrito y en la representación escénica, resulta precisamente el teatro; que no es ya, texto o representación, sino una nueva construcción integral” (Adame, 1994, p. 18).

De este modo, lo teatral no se limita al texto literario, pero tampoco lo deja necesariamente de lado. Fernando del Toro (2014) en *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*, delimita la unificación entre el texto dramático y el texto de la puesta en escena —basada en la semiótica— y el resultado de esta relación es un tercer texto: el *texto espectacular*. El texto dramático es el que pertenece al terreno de lo literario y el texto de la puesta en escena lo define como la “concreción del espacio, tiempo y ritmo” (p. 68). El texto espectacular es el teatro en un sentido totalizante: es el macrotexto que contiene microtextos estructurados, a su vez, por la relación formal de signos entrecruzados.

Domingo Adame (2001), en su tesis doctoral *La teatralidad. Fundamento para el análisis del texto teatral*, retoma la idea del texto espectacular, llamando *texto teatral* al texto total “donde confluyen literatura y espectáculo” (p. 126). Adame (1994) se basa en este fundamento para discutir teóricamente la especificidad del teatro, es decir, la teatralidad, con el objetivo de proponer un modelo para analizar el teatro en su totalidad.

Adame realiza su estudio desde diferentes perspectivas, tanto literarias como escénicas, lo que permite un panorama amplio acerca de la teatralidad, la cual define como el “proceso de transformación de una realidad a otra que tiene lugar al representar acciones escritas o escénicas” (2001, p. 8). Es una transformación porque toma los elementos vitales (espacio, tiempo, sujetos y circunstancias) y los recrea, no como mera imitación, sino como una creación de signos artificiales basados en signos naturales; es decir, es un producto estructurado por “signos de signos” (2001, p.77).

De esta forma, la teatralidad de un texto no es sinónimo de espectacularidad, cuando este —ya sea dramático, de la puesta en escena o teatral— no agota su significado con la saturación de los signos entrecruzados. Desde esta perspectiva semiótica, la teatralidad es independiente de las configuraciones literarias y se fundamenta en la intertextualidad, en el sentido de que los signos teatrales son configuraciones textuales culturales que se articulan en una textualidad compleja.

De acuerdo con Adame (1994), el término *teatralidad* se puede emplear en tres sentidos: el primero, *teatralidad teatral*, en referencia al texto teatral (totalizante) del producto entre el texto dramático y la puesta en escena; el segundo, *teatralidad textual*, “si el drama puede existir sin representación escénica” (p. 17). Y el tercero, *teatralidad social*, si se estudian los “modelos de comportamiento de una determinada cultura” (p. 29). En resumen, la teatralidad, entendida como la especificidad del teatro, puede ser analizada desde los elementos básicos de la acción y los personajes; también como un entrecruzado de signos: *textos dentro del texto*. Y, por último, como la capacidad de representación en un texto.

En cuanto a la representación, generalmente se le relaciona con el teatro y, en específico, con

la puesta en escena, pero este término también se emplea con referencia a las artes plásticas y literarias, puesto que tiene una doble acepción de “imitar y hacer presente, y que desde Aristóteles se aplica a dos artes fundamentales desde el procedimiento estético de la mimesis” (Estébanez, 2000, p. 447). Al respecto, César González Ochoa (1997), en *Apuntes acerca de la representación*, afirma que esta no puede ser una imitación porque no es una copia exacta del objeto representado. La representación, más bien, “puede entenderse como relación de semejanza o de similitud” (González Ochoa, 1997, p. 37). Es un proceso de conocimiento que se basa en comparar, diferenciar y seleccionar los objetos similares entre el objeto que se hace presente y el objeto ausente que se representa. La capacidad de representación en un texto va más allá de su posibilidad para la puesta en escena por medio de diálogos. Más bien implica una doble medida, por un lado, que dentro de su estructura se hallan las relaciones de similitud entre el objeto ausente y su representación, por otro, que sea un texto que pueda establecer relaciones con otros textos.

Desde el punto de vista de la fenomenología, Roman Ingarden (1998) en *La obra de arte literaria* considera que la narrativa y la dramática son obras literarias, pero que la segunda se encuentra en el *caso fronterizo* de la literatura, puesto que hay un texto dentro de otro texto: un secundario dentro de un principal. El texto principal corresponde a las palabras expresadas por los personajes que forman el mundo de lo representado y que tienen la función de dar a conocer el pasado que no se puede hacer presente –las vivencias de los personajes– pero en específico, la función de comunicación entre estos. El texto secundario son las acotaciones, que también tienen la función del texto principal, es el medio de comunicación entre los actantes.

De acuerdo con este Ingarden (1998), la construcción del mundo representado por medio de la palabra es la razón por la cual la obra de teatro se considera una obra de arte literaria. Sin embargo, las funciones lingüísticas “no son el único ... medio de representación y, por tanto, en el marco del mundo representado sólo tienen que construir aquello que no puede ni podrá ser construido, ni mostrado por medio de los aspectos visuales concretos” (p.457). Es decir, dentro de toda obra artística hay objetos representados por medio de las palabras (signos lingüísticos), pero la obra dramática se vale, además, de otros signos, como los visuales y los auditivos, para establecer las relaciones semióticas que darán como resultado el texto teatral en su totalidad.

La teatralidad como intertextualidad

Una de las manifestaciones artísticas que presentan mayor interdisciplinariedad es el teatro, porque además de la palabra oral (y a veces escrita) también se requiere de expresión corporal, la música y la escenografía. Por lo tanto, al analizar cuál es el fundamento de lo teatral, no se puede dejar de lado la importante relación entrelazada entre diferentes textos artísticos que confluyen en una puesta en escena: en el texto totalizante.

Dicha relación entre textos es la intertextualidad, que para Gerard Genette (1989) es una de las cinco maneras de *transtextualidad*, es decir: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta,

con otros textos” (pp. 9-10). Basado en comentarios de Julia Kristeva y Michael Riffaterre, Genette define la intertextualidad como “la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, ... como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10), ya sea por medio de la cita, el plagio o la alusión.

La intertextualidad es la representación de otros textos dentro de un texto, entendiendo *texto* desde la semiótica como un sistema de signos. De esta manera, no solo los *tejidos* escritos se consideran textos, pues Yuri Lotman (1972) desarrolló un concepto de *texto artístico* que no se limita al literario, sino que abarca al arte en general. “El texto artístico representa un sistema complejo construido como una combinación de ordenaciones generales y locales de diversos niveles” (p. 304).

La teatralidad como intertextualidad considera al teatro más allá de los géneros literarios, permitiendo la co-presencia de ambos en la configuración de una cultura, pero sin depender uno de otro. Desde esta perspectiva, la teoría tradicional clásica del teatro cuenta con los elementos necesarios para establecer un vínculo de correlación entre lo teatral y lo literario, dando a cada uno su valor cultural y artístico.

Particularmente, la intertextualidad teatral está conformada por un entramado de textos artísticos y culturales. Entendiendo la cultura desde el punto de vista de Lotman (1999) esta es un texto complejo y organizado, formado de textos dentro de otros textos. La teatralidad es la relación simultánea entre textos de signos naturales que al ser ficcionalizados se transforman en artificiales, pues “el fenómeno teatro es un constructo dinámico que articula la representación de acciones humanas” (Alcántara, 2002, p.128).

El teatro es fundamentalmente intertexto; es la transformación de signos artificiales preexistentes en un texto complejo. La teatralidad como estrategia intertextual es la re- presentación de varios sistemas de signos. Para Lotman (1999), dicha construcción “intensifica el elemento del juego en el texto ... su sentido irónico, paródico, teatralizado (p. 103). Semióticamente, el texto es un sistema dinámico que se actualiza de diferente manera de acuerdo con el contexto del lector y cumple la función de “memoria cultural colectiva” (p. 80).

De esta manera, la perspectiva semiótica del texto nos permite reflexionar acerca de la especificidad del teatro dentro de su relación con lo propiamente literario. Dicha reflexión es pertinente, sobre todo, porque la narrativa y la dramática coinciden en la mayoría de sus elementos. Y es necesario tener en cuenta que no se puede analizar una novela, leyenda o cuento con efectos discursivos de teatralidad como si fueran textos literarios en potencia para ser escenificados, ya que un texto narrativo puede contener elementos dramáticos como las unidades de acción, la representación de un espacio teatral para situar a los personajes, la recreación de un habla viva en tiempo presente y la configuración de personajes teatrales. Incluso, puede desplegar un efecto de teatralidad a través de la intertextualidad y la ficcionalización de personajes y acontecimientos de la realidad y, no por eso, ser un texto dramático latente para ser representado en escena.

Derivado de lo anterior, la teatralidad a partir de la intertextualidad es un término que puede explicar, por un lado, la especificidad del teatro y por el otro, el efecto discursivo de lo teatral en la

narrativa, aproximación conceptual que permite establecer puentes de reflexión teórica y análisis entre ambas configuraciones artísticas.

A manera de conclusión, la reconsideración de la teoría tradicional del teatro permite entablar un diálogo con los debates actuales en torno a la teatralidad frente a las configuraciones hipertextuales de la cultura digital. Asimismo, facilita distinguir las representaciones de la realidad respecto a la simulación de lo real. En este sentido, resulta importante visualizar los límites discursivos de las textualidades artísticas más allá de los géneros, y contribuye, de alguna manera, establecer diálogos con otros enfoques, no tradicionales, del teatro y de la cultura en general.

Referencias

- Adame, D. (1994). Un acercamiento a la noción de teatralidad. En *El director teatral intérprete- creador: El proceder hermenéutico ante el texto dramático*. Universidad de las Américas.
- Adame, D. (2001). *La teatralidad: Fundamento para el análisis del texto teatral* [Tesis de doctorado inédita]. Universidad Iberoamericana.
- Alcántara, J. R. *Teatralidad y cultura. Hacia una estética de la representación*. Universidad Iberoamericana.
- Aristóteles. (1999). *Poética* (V.García Yebra, Trad.). Gredos. (Obra original escrita ca. 350 a. C.).
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Bentley, E. (1992). *La vida del drama*. Paidós.
- Berinstáin, Helena. (1995). *Diccionario de Retórica y poética*. (7a ed.). Porrúa. <https://www.mep.go.cr/educatico/diccionario-retorica-poetica>
- Bobes, M. del C. (1981). Posibilidades de una semiología del teatro. *Estudios humanísticos*, (3), 11-26. <https://doi.org/10.18002/eh.v0i3.6436>
- Bobes, M. del C. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Aceña Editorial S.L. y Librería La Avispa.
- Ceballos, E. (2019). *Principios de dirección escénica*. Escenología.
- Del Toro, F. (2014). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Paso de Gato.
- Eco, U. (1975). Elementos preteatrales de una semiótica del teatro. En J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (Coords.), *Semiología del teatro* (pp. XX-XX). Planeta. (pp. 93-102).
- Estébanez, D. (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Alianza
- Figuroa, R. (1985). *Pasos sobre el silencio: Apuntes para una semiótica de la música*. Centro Toluqueño de Escritores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Gredos.
- González Ochoa, C. (1997). *Apuntes acerca de la representación*. UNAM.
- Greimas, A.J. (1987). *Semiótica estructural*. Gredos.
- Grotowski, J. (2016). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Taurus/Universidad Iberoamericana.

- Lawson, J. H. (1982). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Arte y Literatura.
- Lotman, Y. (1972). *Estructura del texto artístico*. Istmo.
- Lotman, Y. (1999). “El texto en el texto”. *Cultura y expulsión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología*. Paidós.
- Pfister, M. (2011). *The theory and analysis of drama*. Universidad de Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553998>

Fuentes de consulta

- Bobes, María del Carmen. (2023). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.
- Lotman, Y. (1996). *Semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Universidad de Valencia.