

La construcción diegética del espacio y la teatralidad en Edipo de Séneca

COCE, María Victoria / Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes - viasensus@hotmail.com

Eje: Estudios Comparados de Teatro Clásico y Teatro del Renacimiento / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: Edipo - Séneca – rito

Resumen

El trabajo tiene por objetivo analizar la representación textual del espacio en el *Edipo* de Séneca a partir de la comparación de las estrategias con las que el texto dramático construye dos escenas de rituales: 1- el ritual del sacrificio adivinatorio llevado adelante por Tiresias para que se le revele el autor del crimen de Layo (vv. 293-382) y 2- los sacrificios rituales para lograr el encantamiento o necromancia que le permiten al sacerdote y a Creonte convocar y hacer aparecer a los dioses infernales con el fin de que develen el mismo enigma: el asesino de Layo (vv. 530-658). En ambos casos el espacio está determinado por la narración por más que en el primero se trata de acciones que ocurren en el espacio patente y en el segundo en un espacio ausente cuyas características y acciones soportadas son construidas también por la narración. Partimos de la hipótesis de que la teatralidad en la tragedia senecana está basada en un pacto fundado en la palabra en donde la concepción del espacio dramático tiene un rol fundamental.

Presentación

Comenzamos, entonces, por analizar la relación entre la construcción del espacio dramático y la teatralidad a partir de la consideración de que el espacio dramático se instituye en el texto como zona de intersección entre el espacio referencial (la realidad, el mundo) y el espacio representacional (la escena, el teatro). Pues justamente su:

naturaleza verbal es lo que le confiere tal función mediadora y su análisis resulta indispensable no sólo para comprender qué dice el texto sobre lo real, qué tipo de realidad configura - independientemente de su intención más o menos mimética, sino también para pensar cómo hace el texto lo escénico, qué tipo de teatralidad configura (Sanchis Sinisterra, 1991: 1).

De forma que el espacio escénico no puede ser analizado sin partir del espacio dramático pues, como dice Pavis, este es el factor que organiza la existencia dramática y la teatralidad, más allá incluso de su concretización en un espacio escénico específico, dado que de su estructura depende la organización de los hechos y los diferentes grados de existencia que cobran los elementos constitutivos del universo dramático: personajes, acciones y relaciones de los personajes, objetos, etc. (1998 [1996], 170). Los espacios escénicos, si bien son fundamentales en el teatro y están originados por la obra, los actores, el escenario y los objetos del escenario, no forman parte de nuestras reflexiones más que como postulados o proyecciones de los espacios dramáticos. Partimos de la definición de Bobes que entiende a los espacios dramáticos “como los lugares que crea el drama para situar a los personajes” (1997, 395). El espacio dramático, según Alonso Vega, es aquel que el lector-espectador reconstruye para enmarcar la acción de la obra. Por tanto, no se percibe en escena, pero sí es parte de lo que en ella sucede (o de la lectura de un texto). De esta manera cada lector creará “su” espacio dramático a partir del mensaje recibido. Es obvio que la lectura de un texto no da como resultado la misma noción de espacio dramático que la que resulta de ver la representación. En este último caso, la expectación está mediatizada por los objetos y movimientos de los actores en escena. En el texto cada lector “obtendrá en su memoria su propia realización espectacular del texto con ayuda de las acotaciones y didascalias” (2014,10).

En fin, como sostiene Pavis (1998 [1996], 170) y en concordancia con lo señalado por Bobes (1997, 395) y por Alonso Vega (2014, 10), cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático pues dependerá de la percepción que tenga de la organización de los hechos y de los diferentes grado de existencia de los elementos constitutivos del universo dramático y sobre todo de los lugares que crea la obra para situar a los personajes. De acuerdo con Pavis, el espacio dramático es el espacio de la ficción y su construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como nuestro esfuerzo de imaginación. Lo construimos y lo modelamos a nuestra guisa, sin que nunca se muestre o desaparezca en una representación real del espectáculo. Esta es su fuerza y su debilidad puesto que es ‘menos visible al ojo’ que el espacio escénico concreto (1998 [1996], 170).

De modo que nos proponemos analizar construcción diegética del espacio dramático en el *Edipo*, partiendo de la hipótesis de que se trata de una dramaturgia en la que la palabra no sólo crea el espacio sino también una teatralidad que tiende a la creación de imágenes mentales o *phantasiai* en términos de la gnoseología estoica. La visión de los espectadores/oyentes está determinada por la narración/descripción, es decir por el valor visual de la palabra, por un imaginario atravesado por la *phantasia* (imagen) provocada no por la acción de mirar los hechos en la escena sino por la oralidad de la palabra en acción por lo que los espacios son creados e imaginados por el lector/espectador.

Partimos de la siguiente pregunta: ¿es menos teatral o carece de teatralidad la escena en donde los rituales necrománticos, ocurridos en un espacio ausente, son narrados por Creonte (vv. 530-658) que la escena del sacrificio adivinatorio llevado adelante por Tiresias con su hija Manto en el espacio patente (vv. 293-382)? ¿Qué tipo de acciones contienen estos espacios representacionales, qué dice el texto sobre lo real y qué relación tiene con la concepción estoica de la realidad?

En la escena en que los acontecimientos se desarrollan en el espacio patente se recurre a la narración a partir de la justificación de que Tiresias es ciego. Por lo que la palabra de su hija Manto no solo otorga existencia dramática al desarrollo de los acontecimientos (ritual del sacrificio adivinatorio de los versos 293 a 382) sino que construye el espacio a partir de la descripción de las acciones, objetos intervinientes y signos surgidos de los sacrificios y ritos. De forma tal que el texto dramático pone al lector o al espectador frente a esta escena en la situación de percibirla como si fueran “ciegos”, es decir a través de la palabra. Porque, como Tiresias, el lector-espectador percibe el espacio a partir de las descripciones y de las acciones narradas por Manto. Y si se pusiera en un escenario siguiendo los lineamientos del texto y del espacio dramáticos sería una escena redundante, en donde Manto llevaría adelante las acciones ordenadas por su padre a la vez que las narraría para su padre ciego. No hay acotaciones ni tampoco se configura el espacio dramático a partir de la acción dramática, sino que la acción dramática está construida a partir de las órdenes verbales de Tiresias y las descripciones-narraciones de su hija. El espacio se configura, entonces, a partir de la palabra que ordena y rige la acción dramática. Si focalizamos en el contenido de la narración-descripción, por ejemplo en lo que ocurre con las víctimas propiciatorias del ritual, la novilla que se traspasa ella misma el hierro, o el toro que se resiste a desplomarse, se trata de acontecimientos excepcionales, no naturales, prodigios que marcan la ira de los dioses (vv. 341-350). En efecto, a la novilla le brota por la herida “un río de sangre”, y al toro la sangre sale por la boca y los ojos (vv. 347-351). El sacrificio de los animales con sus vísceras al descubierto demuestra, pues, que el orden natural está trastocado. El texto lo dice literalmente, *mutatus ordo est* (el orden natural está cambiado):

mutatus ordo est, sede nil propria iacet
sed acta retro cuncta: non animae capax
in parte dextra pulmo sanguineus iacet,
non laeva cordi regio, non molli ambitu
omenta pingues visceri obtendunt sinus:
natura versa est, nulla lex utero manet,
scrutemur, unde tantus hic extis rigor.

quod hoc nefas? conceptus innuptae bovis.
nec more solito positus alieno in loco,
implet parentem; (...)

Sen. *Oedipus*, 366-3751

Está cambiado el orden natural, nada queda en su sitio; al contrario, todo está al revés: sin nada de aire yace el pulmón ensangrentado en la parte derecha, no ocupa el corazón la región izquierda, el redaño no cubre con blanda envoltura los grasos repliegues de las vísceras, los órganos sexuales están trastocados y el útero sin ley alguna. Escrutemos a ver a qué se debe esta rigidez tan grande de las vísceras...

¿Qué es este monstruo? Un feto en una novilla no fecundada, y colocado de forma desacostumbrada en un lugar que no es el suyo, llena el vientre materno;²

La víctima propiciatoria que tiene sus órganos cambiados de lugar y un feto implantado sin ser fecundada es el testimonio físico-material del trastocamiento moral producido por el asesinato. Sin embargo, a pesar de las descripciones minuciosas de los acontecimientos, no hay descripción ni indicios de localización de estas acciones ni de su interacción con el espacio que las contiene. Así, en el espacio patente, es decir en el espacio dramático destinado por el texto a la percepción visual escénica, ocurren los acontecimientos sustentados en realidades corporales. Dentro de la gnoseología estoica esta acción dramática es una *phantasia* (imagen) *kataleptikē* porque se la presenta como proveniente de un objeto que es percibido por los sentidos y no podría derivarse de un objeto no-existente. Es decir, el espacio patente contiene personajes, acciones y objetos que, aunque trastocados no dejan de ser materiales y por lo tanto perceptuales por los sentidos, esto más allá de que exista verdaderamente un animal con tal desarreglo físico.

En el segundo caso de los propuestos, en la escena de los rituales necrománticos (vv. 530-658), estos son narrados y descriptos por Creonte en un largo parlamento en escena después de haberlos presenciado en un sitio “lejos de la ciudad en un bosque de encinas cerca de la fuente de Dirce” (v.530). Es decir, son hechos que el texto dramático ubica en un espacio ausente, lejano y por lo tanto ya ocurrido en un tiempo del que no tenemos indicios explícitos ni definidos. Según el mito la fuente de Dirce está en las afueras de Tebas donde transcurre la acción de la pieza. El parlamento es en realidad un extenso discurso narrativo que comienza con la descripción del bosque sombrío lejos de Tebas que precisa los tipos de árboles (vv. 530-544) y la existencia de una fuente rodeada por un pantano de la que mana agua fría (v. 546). Luego se narran las acciones rituales necesarias para provocar la salida de los seres del inframundo y realizar la necromancia: el adivino se cubre con vestido fúnebre, son arrastrados los animales que van

¹ Todas las citas del texto latino están sacadas de la edición de R. Peiper y G. Richter, 1921.

² Esta cita y las restantes corresponden a la versión en español de Jesús Luque Moreno, 1980.

a ser las víctimas propiciatorias, se hacen las invocaciones necesarias, se realizan los sacrificios a los dioses infernales (vv. 548-571). Hasta que de pronto se narra la ruptura del “ciego caos” (*rumpitur caecum chaos*, v. 572) y las consecuencias de esto en la naturaleza son:

subsedid omnis silva et erexit comas,
duxere rimas robora et totum nemus
concussit horror, terra se retro dedit
gemuitque penits: sive temptari abditur
Acheron profundum mente non aequa tulit,
sive ipsa tellus, ut daret functis viam,
compage rupta sonuit; aut ira furens
triceps catenas Cerberus movit graves.
Sen. Oedipus, 574-581.

Se inclinaron todos los árboles y erizaron sus melenas
se agrietaron los robles y en todo el bosque hubo
una sacudida de terror. La tierra retrocedió y gimió en
lo más hondo: o bien el Aqueronte no soportó con
indiferencia que se invadieran sus recónditas profundidades,
o bien sonó la propia tierra al romperse sus estructuras
para dar paso a los difuntos, o Cérbero, el
de las tres cabezas, movió loco de rabia sus pesadas
cadenas.

Son prodigios que en este caso preceden a otros como la apertura de la tierra y el ascenso de los habitantes del inframundo. Y aparecen entonces: “los pálidos dioses” (v 584), todo el linaje nacido del dragón, es decir los descendientes de Cadmo (v 587-588), las personificaciones de los males que aquejan a la humanidad como “el Furor” al que califica de ciego (*caecus Furor*, v.590), “el Horror” (*Horror*, v.591), el “Duelo que se arranca la cabellera” (*Luctus avellens comam*, v.592), “la Enfermedad que apenas puede sostener su desfallecida cabeza” (*aegreque lassum sustinens Morbus caput*, v 593), “la Vejez grave para sí misma” (*gravis Senectus sibimet*, v..594) y al “incierto Miedo” (*pendens Metus*, v 594). Luego emergen otros personajes mitológicos como Zeto, Anfión, Tántalo, Ágave, madre de Penteo, Penteo y las Bacantes (vv. 610-620), hasta que finalmente, luego de haber sido llamado repetidas veces emerge la sombra de Layo (v.623) que enseguida se dirige a sus interlocutores, Creonte, Tiresias y Manto pronunciando un largo discurso (v.626-658) con el que Creonte finaliza su relato.

Así, mediante la narración se configura el espacio donde ocurren estos hechos horribles y no naturales. En este caso, a diferencia del ritual adivinatorio llevado adelante en el espacio patente, sí, hay descripción (y es minuciosa) del lugar donde se producen los acontecimientos, en el cual irrumpen realidades que dentro de la gnoseología estoica son postulables (*lektá*) como los monstruos, demás seres del inframundo, y personificaciones que emergen a las riberas de la luz. Y no se presentan en el espacio patente por las dificultades que implicaría ponerlas en escena sino porque la verosimilitud así lo exige.

El grado de alejamiento de lo corporalmente mostrable y la necesidad crear imágenes precisas e impactantes y otorgarles existencia exigen, pues, que el bosque, la conmoción del orden natural, la aparición de los dioses y la declaración del fantasma de Layo ocurran en un espacio ausente, narrado o postulable, imaginable, preciso y contrastable con el ritual ocurrido en el espacio patente, y potencialmente en escena. Es necesaria la diferenciación de espacios pero por cuestiones de distinguir y representar distintos niveles de existencia. La narración es, pues, el procedimiento común a ambas escenas pero los espacios referenciales que construyen ambos espacios dramáticos son diferentes porque dan cuenta de niveles distintos de existencia, tanto ficcional o dramática como ontológica. Este espacio ausente es minuciosamente descrito porque es un postulado, un *lektón* en términos de la filosofía estoica.

Y esto nos remite al interrogante fundamental: ¿por qué aparecen en la tragedia la representación de seres no corpóreos si la concepción estoica del universo es definida por su orden lógico racional y fundamentalmente físico o corporal? ¿Qué rol tienen dentro de la configuración del mundo ficcional y su red de causalidades? Es importante atender a estas cuestiones porque constituyen el fundamento del concepto de figuratividad³ y definen, en consecuencia, el mundo posible afín a la noción estoica de realidad y/o de existencia que en este caso se basa en las cosas postulables (*lektá*) y que por eso son aunque no existen en el mundo sensible. Siguiendo las premisas del pensamiento gnoseológico estoico podemos decir que las sombras de los muertos no existen como corporales pero “son”, existen como *phantásiai ouk-aisthetikaí* (imágenes no perceptuales) y como tales tienen un papel importante, tanto dentro de la concepción como del proceso de conocimiento de la realidad⁴.

Entonces: ¿cuál es el fundamento de la teatralidad de este texto? Como dijimos, siguiendo a Pavis, esta depende de la organización del espacio dramático que a su vez determina los diferentes grados de existencia que cobran los elementos constitutivos del universo dramático (1998 [1996], 170-171). En efecto, los espacios dramáticos tal como son concebidos y representados verbalmente otorgan existencia ficcional a los hechos que soportan y dan cuenta de una concepción compleja de la realidad: por un lado, los eventos prodigiosos o indicios funestos ocurridos durante los sacrificios adivinatorios en el espacio patente dan cuenta de hechos que desafían las normas físicas-naturales pero que se sustentan en realidades concebidas como corporales. Y por el otro los hechos ocurridos en el espacio ausente, la

³Entendemos el concepto de “figuratividad” siguiendo a Sanchis Sinisterra como la relación de afinidad o similitud que tienen los personajes y acontecimientos de la fábula con la imagen de realidad que tienen los receptores originarios de la obra y el autor (2012, p. 70).

⁴En otro trabajo hago un análisis de esta relación entre la tragedia y el pensamiento gnoseológico al cual remito para más detalles, cf. Coce, 2014.

necromancia y la aparición del *phantasma* de Layo y demás seres del inframundo van más allá de la existencia corporal dando cuenta de realidades que son postulables (*lektá*) dentro de la gnoseología estoica y que fundamentan la diferenciación espacial. Se marca así, en cuanto al contenido de la trama, una profundización en la necesidad que los personajes tienen de hallar la verdad en torno al asesinato de Layo y las desgracias de Edipo. A tal punto que se requiere la presencia de los muertos y de los dioses para que se revele la identidad del asesino. En consecuencia, lo ocurrido en el espacio ausente que contiene realidades invisibles a los ojos es lo que revela la verdad. Así, la diferencia entre el espacio patente y el ausente marca diferencias en cuanto a acontecimientos de la realidad sensible de los postulables o *lektá* dentro del vocabulario técnico estoico. Y en cuanto a la teatralidad el texto dramático profundiza en el procedimiento de la narración como parte de la creación de existencia dramática y teatral. Respecto de este concepto sabemos, siguiendo el planteo de J. Feral, que existe independientemente del teatro. Sin embargo, al relacionarla con el teatro define a la teatralidad diciendo que:

no es una cualidad que pertenezca al objeto, al cuerpo o a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas (...) solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, especularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto -este sujeto es el espectador- como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarla fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente (2003: 44).

De acuerdo con la autora la teatralidad presupone un acuerdo entre el actor y el espectador, no está ligada a las formas artísticas ni tampoco a la estética, puesto que lo fundamental para que exista es el consenso entre los actores y el público. La teatralidad no puede definirse por un modo particular de comportamiento o expresión, sino que se relaciona con un modo de percepción que está determinado por un punto de vista. Es una perspectiva particular la que determina si una situación tiene teatralidad o no. Esta perspectiva está determinada por convenciones sociales, no únicamente por el teatro sino también por la cultura (Feral, 2003: 74). Entonces, si bien es un término que excede las fronteras teatrales, sin embargo, se relaciona de manera muy cercana con el pacto ficcional teatral, y tiene que ver fundamentalmente con la mirada del espectador. Ahora bien, definida y caracterizada así, la teatralidad está relacionada con los abordajes teóricos ligados al auge de la puesta en escena que se produce en el teatro y en la crítica a partir de fines del siglo XIX y que han buscado la completa autonomía de la escena con respecto a la literatura o el texto dramático. Por lo que, si bien la teatralidad escénica ha separado en el contexto del teatro contemporáneo al teatro de la obra dramática, lo ha abierto a toda clase de textos que no necesariamente fueran concebidos para la escena (Genevève y Muriel Plana, 2013, 220-221). Y también hay que considerar que la escritura, la literatura, presupone una forma de teatralidad escénica y

que esta separación entre literatura dramática y teatro no ha existido siempre (Genevève y M. Plana, 2013, 221). De hecho, la tragedia de Séneca claramente se inscribe dentro de ese universo de obras. Tal como señalan Genevève y M. Plana la oralidad del lenguaje, al ser definida como la presencia del cuerpo, del sujeto de la escritura en el ritmo lingüístico (acentual y prosódico) permite pensar en una doble teatralidad del texto: la de la palabra proferida y la del texto mismo. De esta forma se puede concebir la solidaridad entre el texto y la escena y pensar en la pregnancia del texto -o de la palabra- sobre el dispositivo escénico. Entonces habría una teatralidad del texto al mismo tiempo independiente y constitutiva de la representación y a la vez, esta teatralidad que crea el ritmo del lenguaje puede contar todavía más que la teatralidad propiamente escénica. (Genevève y M. Plana, 2013: 221-222).

De modo que, si bien no podemos analizar el texto escénico ni la representación, sí, podemos reconocer teatralidad en el texto dramático y también en su forma de circulación en recitaciones públicas y privadas. Sobre todo, si tenemos cuenta el hecho de que la teatralidad está determinada por una perspectiva particular, la cual depende de las convenciones sociales. Y estas convenciones en el momento de circulación de la tragedia senecana en siglo I d.C en Roma, se caracterizaban por una espectacularidad que inundaba gran parte de los acontecimientos de la vida pública en la que la *performance* trágica tenía hasta un significado político. Pero también hay que reconocer teatralidad en la tragedia senecana si tenemos en cuenta la forma especial en que el texto dramático construye espacialidad. Pues, como afirmamos, el texto dramático es de por sí autosuficiente en este sentido incluso más allá de sus transformaciones a lo largo de toda la historia del teatro y de que, por otra parte, la teatralidad tampoco es una potencialidad exclusiva del texto (Feral, 2003, 74). La teatralidad, pues, tiene que ver con la percepción como sostiene J. Feral (2003, 35), con la percepción de ese espacio ficticio y sus acciones a partir de un pacto fundado en la palabra, ya que el texto postula un lector-espectador que debe imaginar los espacios (tanto el patente como el ausente) y las acciones de los rituales en ambos casos. El espacio dramático en tanto espacio creado por la palabra depende en gran medida de la reconstrucción que debe hacer el lector para enmarcar estas acciones e implica la imaginación del fuego sacrificial, la sangre de las libaciones, el toro y la novilla, como así también el bosque cerca de la fuente de Dirce, el "*phantasma*" de Layo y todos prodigios que rodean a su aparición en el espacio ausente. Y como la representación o la figuratividad del texto está basada en el pensamiento estoico acerca de lo real o de la realidad, los tipos de existencia se organizan en espacios a su vez diferenciados lo que les otorga verosimilitud y la potencialidad de ser imaginados y eventualmente también escenificados.

Se trata, así, de la semiotización no solo de los espacios como base esencial del pacto teatral, sino de la construcción de la convención "teatral" sobre la que descansa la tragedia senecana en tanto que las

visiones/acciones de cada uno de los espacios determinan distintos niveles de realidad y en tanto que la performance de la tragedia descansaba en las recitaciones, es decir en la *performance* de la oralidad de la palabra. La que, tal como lo señalamos siguiendo a Genevève y M. Plana, puede ser definida como la presencia del cuerpo, del sujeto de la escritura en el ritmo lingüístico (acentual y prosódico) y permite pensar en esta doble teatralidad del texto: la de la palabra proferida y la del texto mismo. Entonces, y continuando con esta línea de pensamiento, es posible concebir la solidaridad entre el texto trágico senecano y la escena y pensar en la pregnancia del texto -o de la palabra- sobre el dispositivo escénico. A la vez esto nos permite reconocer en la tragedia de Séneca una teatralidad del texto a la vez independiente y constitutiva de la representación. Y también nos habilita a postular que la teatralidad de la tragedia senecana se basa en el ritmo del lenguaje que permite crear un espacio con sentido, generar una visión o una *phantasia* (imagen mental) y que puede contar todavía más que la teatralidad propiamente escénica. (Genevève y M. Plana, 2013: 221-222).

En fin, la narración y la construcción diferenciada de espacios (patente y ausente) sustentan la teatralidad de este texto que se basa en la imaginación, en la percepción del universo dramático como imagen mental, ficcional, y no como mera percepción ocular. De esta forma, la mirada que propone el texto (teatralidad) permite crear la ilusión de realidad de los hechos ocurridos, tanto los visibles (espacio patente) como los no visibles al público (espacio ausente), y al mismo tiempo da cuenta del pacto teatral sobre el cual se basa la obra: la palabra. Así el espacio dramático, tal como fue analizado en estas escenas en sus dos formas demuestra que es una archi-textura en donde la narración y la acción se entrecruzan fructíferamente.

Bibliografía

- L. *Annaeus Seneca. Tragoediae*. Rudolf Peiper, Gustav Richter, Leipzig. Teubner. 1921.
- Séneca. Tragedias II, Fedra, Edipo, Agamenón, Tiestes, Hércules en el Eta, Octavia*, Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1980.
- Alonso Vega, Sonia. *La creación de espacios en la dramaturgia de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.
- Bobes, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Bréhier, Émile *La teoría de los incorporales en el estoicismo antiguo*, Buenos Aires, Leviatán, 201.
- Coce, M. V. “La *phantasia* en la tragedia de Séneca: poesía y filosofía” en *Actas del XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos “Ciudadanía y poder político en el mundo clásico, Debates y proyecciones”*, organizado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta y la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, Salta, Argentina, 2015.
- Feral, J. *Acerca de la Teatralidad*, Cuadernos de Teatro, XXI, GETEA, Fac. Filosofía y Letras, UBA, 2003.
- Jolly, Genevève y Muriel Plana “Teatralidad” en Sarrazac, J. P *Lexico del drama moderno y contemporáneo*, traducción de Victor Vivescas, México, Paso de Gato, 2013.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona y Buenos Aires, Paidós. Título original: *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, traducción de Jaume Melendres. 1998 [1996].