

El teatro posdramático: rompimiento y creación de un texto literario

ADRIANA MARÍN URREGO

Docente de Arte Dramático en la Universidad Central.

Bernd Stegemann, en su texto *After postdramatic theatre*, expone que, para el 2008, la mayoría de los asistentes y practicantes de teatro conocían ya el significado de la palabra ‘posdramático’. El término fue acuñado por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en un libro publicado en 1999, que tituló *Teatro posdramático*. En él, Lehmann propone un nuevo paradigma que promete “la liberación del teatro de los embragues dominantes del drama” (Stegemann, 2009, p. 11). Para Stegemann (2009) existen tres posiciones distintas frente al término: para unos es un experimento artístico que busca hacer teatro sin una narrativa concreta; para otros es el llamado a la evolución —“If you can’t do it without a story, then just stick to your own!”— y para los últimos, historiadores del teatro, es la culminación de un sueño que puede, finalmente, describirse con su propio vocabulario académico (p. 11).

Hoy, diez años después de las afirmaciones de Stegemann y veinte de la publicación de Lehmann, la discusión no podría estar más vigente. El término posdramático no solo se ha extendido por Europa y Estados Unidos, sino que se ha ido instaurando —muchas veces mal comprendido— en países de Suramérica. Y se ha venido creando una suerte de “combate” entre dos bandos opuestos: aquellos que abogan por el drama y aquellos que defienden el teatro posdramático. En Londres, por ejemplo, una ciudad en la que las dos formas tea-

trales conviven diariamente en las escuelas de formación, hay muchos que dicen no estar de acuerdo con la propuesta posdramática. Dicen que eso no es teatro o que es una propuesta estética fácil, que no requiere mayor esfuerzo. Y hay otros que, por el contrario, piensan en el teatro dramático como algo pasado de moda, que no va con las vanguardias, que ya se quedó atrás. El mismo Lehmann sostiene que el teatro dramático está “debilitado y exhausto” (p. 45), que ha “envejecido” (p. 46).

La problemática de base gira en torno a la idea de innovación. Los unos lo alaban por la libertad que permite la carencia de un texto y los otros lo critican por lo mismo: ¿sin una narrativa cómo se fundamenta un personaje? El objetivo de este ensayo no es solucionar esa dicotomía, pero sí es ponerla en perspectiva. El teatro posdramático no ocurrió de repente, fue el resultado, como lo expone Elinor Fuchs en *La muerte del personaje*, de una evolución paulatina del teatro dramático con representantes como Bertolt Brecht y Samuel Beckett. Lo que se pregunta este ensayo es si el teatro posdramático no estaría, al final, construyendo ese texto mismo que rechaza. De ser así, podría decirse que ninguno de los dos bandos —ni los que abogan por el teatro posdramático por haberse liberado del texto o los que lo rechazan por no poseer uno— tendrían completamente la razón.

El texto como centro

El teatro puede tratarse como una estructura cuyo centro es el texto. Así lo estableció Aristóteles en *La poética* al equiparar el texto con el que se construye la tragedia —lo que escribe el poeta— con lo que él llama fábula (p. 67). Para Aristóteles, la tragedia es la “mímesis de una acción noble y eminente” y la fábula resulta ser la parte más importante de ella porque establece la composición de los hechos de la acción que está siendo imitada (p. 65). La fábula es causal y contiene, en sí misma, la peripecia y el reconocimiento que hacen posible que el espectador experimente catarsis a través de la compasión y el temor (p. 79). “La tragedia” (el teatro) es entonces la estructura y “la fábula” (el texto) sería su centro.

El teatro, desde la época de Aristóteles hasta finales del siglo XIX, con los representantes de lo que Hans-Thies Lehmann

(2013) denomina teatro dramático, estuvo reducido al texto como centro:

El teatro dramático está subyugado a la preeminencia del texto. En el teatro de la modernidad la realización escénica consistía en la declamación y en la ilustración del drama escrito; aun cuando la música y la danza se agregaban o dominaban, el texto continuaba siendo determinante como una totalidad narrativa y cognitiva más comprensible. (p. 36)

Un centro descentrado

Este teatro, sin embargo, comienza a modificarse en el siglo XX con autores que, según dice Richard Schechner, incursionan en el drama posdramático, “en el cual no ya la historia sino lo que él llama juego constituye su matriz generativa” (Lehmann, 2013, p. 43).

Samuel Beckett hace parte de estos autores. En sus obras, el concepto de fábula como una unidad comienza a romperse.



Como sostiene Martin Esslin (1969), no hay una trama que se desarrolle de manera lineal; la obra, más bien, le provee al espectador unas imágenes inconexas que debe hacer encajar dentro de un patrón de significado.

Ya no hay necesariamente una sucesión de hechos causales que llevan a una peripecia y un reconocimiento que produzcan catarsis en el espectador. Como sostiene Martin Esslin (1969), no hay una trama que se desarrolle de manera lineal; la obra, más bien, le provee al espectador unas imágenes inconexas que debe hacer encajar dentro de un patrón de significado (p. 354). La estructura de sus obras, como afirma Michael Worton en “*Waiting for Godot and Endgame*”, puede ser descrita como una espiral que tiende a disminuir: una imagen de entropía en la que el mundo y las personas están continua e inevitablemente en descenso (p. 69).

Con autores como Beckett, la idea del texto como centro comienza a diluirse. Porque si bien sus obras siguen teniendo al texto como base, ese texto empieza a perder las propiedades originales que lo establecieron como centro inicialmente: es texto aún, pero se separa de la fábula aristotélica. Es un centro sin centro.

En *Esperando a Godot*, tal como lo expresa Terece Cave, la anagnósis o reconocimiento no llega a materializarse (Fuchs, 2007, p. 532). Es una obra que, lejos de llevar la causalidad de una fábula, está marcada por la repetición. Vladimir y Estragon

discuten sobre los mismos temas esperando a que llegue Godot, haciendo evidente esa imagen de entropía en descenso de la que habla Worton. Si el propósito de la tragedia es que, a través de la fábula, el espectador se sienta identificado con los personajes y experimente compasión y temor, Beckett va a alejarse de esa identificación con la manera en que construye sus personajes y sus espacios. El mundo de Beckett, dice Susan Bailes en *Performance theatre and the poetics of failure*, nos ha llevado más allá de la representación, porque en él no hay distinciones que se perciban para ser imitadas y nada específico para representar (p. 27).

Tomemos, por ejemplo, *Play*. La estructura de esta obra, como la de *Esperando a Godot*, es una imagen de entropía que va inevitablemente en descenso, que se construye a partir de repeticiones. En este caso, con la indicación “repeat play”, la obra se repite dos veces en su totalidad. El espectador ve las tres urnas en un espacio que no puede identificar con nada conocido, las tres cabezas que se asoman, inmóviles, y la luz que se mueve de la una a la otra para darles la palabra. Escucha tres narraciones independientes, inexpresivas y veloces, que se interrumpen por el movimiento de la luz y que a veces se entrecruzan en lo que Beckett va a llamar “coro”. Con la repetición, cambia la perspectiva del espectador. Mientras que en la primera ejecución este se centra en crear especulaciones sobre la naturaleza del trío de hablantes y en buscar el significado de su estado, en la segunda entiende el todo como algo fijo, absolutamente cíclico y hace conciencia de las palabras como bloques opacos o artillería auditiva, sin necesidad de preguntarse necesariamente por su significado (Lawley, 2016, p. 1).

Para Bailes (2011), “*Play* se siente como una danza imposible e inmóvil, una composición musical, como un poema, más que un texto teatral” (xv). La inmovilidad

de los personajes en un espacio desconocido, el texto inexpresivo, veloz, repetitivo y sin aparente coherencia y la luz que se mueve de una cara a la otra interrumpiendo a los hablantes, aleja la obra de Beckett de la posibilidad de encontrar en ella un significado concreto. Entonces solo queda admirarla por lo que es: un espectáculo sensorial, sin buscar encajar sus elementos en secuencias de significado. En la ausencia de reconocimiento, el espectador debe cambiar su posición frente a lo que observa —o lo que lee, según sea el caso—. Ya no es, entonces, un observador pasivo que espera ser conmovido, sino que se vuelve activo y se reconoce como audiencia en un espectáculo teatral. En el caso de *Play*, sostiene William Worthen, esta autorreflexividad se fortalece con la puesta en escena, en la que se hacen visibles las condiciones de dificultad en la que los actores deben trabajar para representarla (Connor, 1988, p. 130).

Un centro fuera de la estructura

El texto en *Play* ya no es el centro pues se ha salido de la fábula, de su estructura. Pero, ¿qué pasa si está transgresión va mucho más allá?, ¿si el centro sale completamente de la estructura? Esto es lo que va a hacer el teatro posdramático, según dice Hans-Thies Lehmann (2013).

En el teatro posdramático, por encima del *logos*, tienen preferencia la respiración, el ritmo y ahora la presencia carnal del cuerpo. Se llega a una apertura y una dispersión del *logos* tales que ya no se comunica necesariamente un significado... tienen lugar más bien una transmisión y una conexión específicamente teatrales, *mágicas*, por medio del lenguaje. (p. 256)

Lehmann (2013) sostiene que Antonin Artaud fue el primer teórico en establecer la anterior premisa, pues para él no se

trataba solamente de ir a favor o en contra del texto, sino de un desplazamiento de jerarquía (p. 256), que el teatro dejara de ser una copia, un esclavo obediente a los textos escritos que lo preceden y controlan, para hablar por sí mismo, en un lenguaje teatral intrínseco de mimo, gesto, danza, música, luz, espacio y escena: solo así podría escapar de la compulsión de la repetición (Connor, 1988, p. 131).

El teatro posdramático despoja al texto de su centralidad, lo desplaza de su punto máximo en la jerarquía de los elementos teatrales y lo pone a jugar en la escena como un elemento más, con el mismo valor de la luz, el espacio y el cuerpo. Esta ruptura se ve claramente en el trabajo del Goat Island, un grupo teatral que sigue un proceso de creación cuyo punto inicial no es el texto, sino cualquier otra cosa: por ejemplo, fragmentos de películas viejas, discos viejos, programas de televisión que luego se reproducen en escena desligados de las narrativas culturales de las que hacen parte. Este modelo de acción es llamado por Heddon y Milling como “*devising* colaborativo” y su obra resultante se equipara, según Duska Radosavljevic, con aquella del teatro posdramático: una obra con perspectivas múltiples que refleja las complejidades de la experiencia contemporánea (Heddon, Milling, 2005, p. 192).

En las obras de Goat Island se pueden rastrear muchos —sino todos— de los elementos que Hans-Thies Lehmann (2013) atribuye al teatro posdramático que ya, sin la centralidad del texto y sin la necesidad de transcripción, permite que la escena se convierta en principio y punto de partida del espectáculo, en la que los actores pueden mostrar su auténtica presencia: en impulsos, en la mecánica de su cuerpo, en la motricidad. El trabajo de Goat Island “renuncia a los criterios largo tiempo incuestionados de unidad y síntesis” y “adopta su carácter de fragmento y parcialidad” (p. 99).

Las obras de Goat Island, por lo general, empiezan vacías. Se ubican en espacios no-tradicionales y los espectadores se sientan alrededor de ese espacio. Así ocurre, por ejemplo, en *The sea and poison* (el mar y el veneno), obra en la que los actores practican lo que ellos llaman danza imposible. Una instrucción exige que ellos se acuesten en el suelo en un tiempo y que estén totalmente de pie en el siguiente. Esto, por supuesto, no puede hacerse y fuerza a los actores a dar cientos de saltos inútilmente, mientras tratan de ajustarse a un ritmo que se sale de sus posibilidades. Por eso, sostiene Steve Bottoms, los actores de Goat Island están sujetos a una especie de humillación estratégica, que expone su torpeza, su vulnerabilidad y sus límites.

La audiencia, sentada tan cerca de ellos, que más parecen autómatas que fracasan sin mostrar emoción en sus rostros, percibe esa humillación que se repite cientos de veces. La repetición, según Susan Bailes (2011), “expande el sentido de larga duración de la pieza, y la repetición de la repetición extiende la experiencia del tiem-

po mucho más” (p. 127). Esto hace que el espectador se vuelva consciente de su papel de observador, y que sea suya la decisión de aceptar aquello que observa como una experiencia a la que no se le debe buscar un significado concreto, como lo describe uno de los espectadores de la obra: “Decidí relajarme y, de repente, comencé a recibir todas estas ideas, a hacer todo tipo de asociaciones con los movimientos y los gestos que observaba. Esto fue porque fui capaz de tomar la decisión de aceptar la obra sin necesidad de entenderla”.

Para The Wooster Group, otro grupo estadounidense, el texto también funciona como un estímulo más dentro de muchos otros que le dan forma a una obra final. En su montaje *Route 1 and 9*, por ejemplo, el texto *Our town* del dramaturgo Thornton Wilder está presente en la puesta en escena. Sin embargo, en vez de seguirlo en su fábula, como pediría el teatro tradicional, *Route 1 and 9* va en contravía, llenando sus espacios con otros elementos externos a él que no lo fortalecen como texto, sino que lo deconstruyen.



<https://bit.ly/2MYbHYt>

En una primera medida, las pantallas de televisión y las caras de los *performers* pintadas de negro producen un distanciamiento en el espectador: este ya sabe, desde el comienzo, que no se dispone a ver una reproducción fiel de la obra que se estrenó por primera vez en 1938. Lo que ve está muy alejado de ello: un actor (Ron Vawter) reproduce exactamente las palabras y los gestos de alguien más (el autor y presentador televisivo Clifton Fadiman), los dos proyectados en dos monitores ubicados uno al lado del otro. Distintas realidades se sobreponen: está la realidad del presentador que se proyecta a través de una pantalla; está la realidad del *performer* que lo copia en vivo, haciendo evidente su presencia actual dentro de la puesta en escena, y está el espectador, activo, que lo ve y lo oye todo desde su silla, contemplando los tres espacios que tiene frente a sus ojos: (1) el espacio de la representación, (2) donde se ubican las dos pantallas, y (3) lo que ocurre —tan lejos y tan cerca— en cada una de ellas.

A este hecho se le suma la actuación melodramática de las escenas de *Our town*, que se alejan del realismo y llevan a reflexionar, de nuevo, sobre el hecho de que existen unos *performers* que están representando —sin copiar— la obra en tiempo real. Además de todo lo anterior, está el sonido, amplificado a través de veinte parlantes de carro ubicados en el escenario y entre el público. Según Jim Clayburgh, el escenógrafo del grupo, gracias a esos sistemas sofisticados de sonido que desarrollaron exclusivamente para esa obra, “la realidad acústica se volvió más grande que la vida, los objetos sobre el escenario se volvieron más grandes que la vida: eran pedazos de escenografía que creaban significado. No sé qué es significado, pero es algo y el público tiene la libertad para evaluarlo”.

Un texto que nunca había desaparecido

Hasta el momento se ha hablado de cómo Beckett, como representante de los autores del drama posdramático, desplaza el centro (el texto) de su estructura (el teatro) al extraerlo de la necesidad de la fábula aristotélica y de cómo *Goat Island* y *The Wooster Group*, como representantes del teatro posdramático, dan un paso más allá al cuestionar la existencia de ese centro y despojarlo de su centralidad, al poner este por encima de otros elementos como el movimiento, la imagen o el sonido. Para seguir a Lehmann, el texto como centro desaparece de la estructura teatral.

Sin embargo, vale la pena cuestionar esa premisa de que el texto desaparece como centro de la estructura del teatro posdramático de la misma manera que Elinor Fuchs, en “Waiting for recognition. An Aristotle for ‘non-aristotelian’ drama”, rebate la idea de que en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett se da la eliminación de la fábula. Fuchs (2007) menciona que, a pesar de que las escenas de peripecia y reconocimiento no ocurran en *Esperando a Godot*, su ausencia es, precisamente, lo que dará significado a la narrativa dramática (p. 536). Es la lectura en negativo de la obra lo que permite evidenciar la existencia de lo que se había declarado perdido. Fuchs (2007) sostiene, por ejemplo, que, con la introducción del mensajero, Beckett alude a toda la narrativa aristotélica al frustrar la expectativa de una peripecia que se había venido construyendo durante el transcurso de los dos actos: “si se van y dejan de esperar a Godot, explica Didi, ‘él nos castigará’, pero si él viene, ‘estaremos salvados’” (p. 537).

Se planteó que, en las obras de Beckett, la sustitución de la fábula se da por medio de la estructura cíclica de entropía

que plantea Worton. Sin embargo, en un mundo de infinitas sustituciones, dentro de esa estructura cíclica aparece nuevamente la fábula, en negativo, que se hace presente desde su ausencia.

Algo similar ocurre con el teatro posdramático, en el que se puede encontrar, con el apoyo análogo de Fuchs, la centralidad del texto nuevamente. Es un texto que se construye en negativo, que está ausente, pero que es imposible de evadir. El mismo Lehmann (2013), tal vez inconsciente de que esto le devolvería al texto su centralidad, habla en su libro del *performance text*, que se constituye por “el modo en que la realización escénica se relaciona con los espectadores, la ubicación temporal y espacial... los actores, sus adiciones paralingüísticas, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico; los figurines, la luz [...]” (p. 149). En suma, es ese texto de imágenes, sonidos y acciones que se va creando necesariamente mientras ocurre el espectáculo; ese texto que existiría si algún narrador invisible y omnipresente estuviera relatando todo lo que ve, en la manera en que lo ve.

Este es, por ejemplo, el resultado de una descripción que Lin Hixon, la directora de Goat Island, hace de una acción que realiza uno de los actores en escena: “Mark Jeffery se sienta en su pupitre escolar y se le da a beber medio vaso de leche blanca. Se para, camina a un espacio vacío espolvoreado con tierra, y comienza a girar en medialunas [...]”. Es inevitable encontrar un parecido entre esta descripción y una de las acotaciones de *La última cinta de Krapp* de Beckett: “Krapp permanece un momento inmóvil, suspira profundamente, mira su reloj, registra sus bolsillos, saca un sobre, lo vuelve a depositar en su sitio [...]” (Lehmann, 2013, p. 49). O, para no ir muy lejos, con las primeras acotaciones de *Play*: “La respuesta a la luz es inmediata. Caras imperturbables en todo momento. Voces sin

Algo similar ocurre con el teatro posdramático, en el que se puede encontrar, con el apoyo análogo de Fuchs, la centralidad del texto nuevamente. Es un texto que se construye en negativo, que está ausente, pero que es imposible de evadir.

tono a excepción de cuando se indica una expresión. Tempo rápido en todo momento” (p. 149).

Estas tres descripciones y, por extensión, muchos de los atributos de las obras de Beckett, cumplirían con las características de lo que Lehmann llama *performance text*. Solo hay que mirar las similitudes que existen entre *Play* y la danza imposible en *The sea and poison*, en las que las características del teatro de Beckett y aquellas del teatro posdramático entran en diálogo incuestionable: en ambas hay un espacio no convencional que no busca reproducir un lugar específico en el mundo real; las dos hacen referencia al carácter físico de los cuerpos, su inmovilidad, su fracaso; se hace alusión a la presencia actual de los actores en escena, cuyas voces se entrecruzan constantemente; el espectador, incapaz de encontrar un significado concreto a lo que ve, deviene activo, y, si en las obras se rastrean las repeticiones y la idea de fracaso, se hace clara “una imagen de entropía en la que el mundo y las personas están continua e inevitablemente en descenso” (Worton, 1994, p. 69).

El texto vuelve a su lugar en el centro de la estructura. Si en Beckett se puede re-

gresar a la fábula, al origen, de cierto modo, de los textos dramáticos, en *Goat Island* y en *The Wooster Group*, como en escala, se regresa a Beckett. El teatro posdramático, al mismo tiempo, rompe y crea un texto literario. Pero el texto que crea, después de haber destruido todo preconcepto, no es un texto cualquiera: es un texto beckettiano.

Volver al origen

Todo sería, entonces, una especie de involución. En medio del cambio, se sigue volviendo al origen. La aparente ausencia de texto crea uno de estos cambios, con base en la iluminación, los sonidos, el movimiento y la repetición. Aquello que le había quitado el “centro” al texto se lo devuelve. Se lo otorga de nuevo y, así, abre la posibilidad de debate: ¿de qué otro modo, se pregunta Fuchs, habría sido posible que las obras de Richard Foreman (representante posdramático) se hayan comenzado a montar por otros directores?

Los elementos textuales en las obras de Beckett, sobre todo aquellos que hacen referencia a la acción, son estrictamente inmodificables. Los elementos del *performance text* en *Goat Island* y en *The Wooster Group*, en cambio, debido a que el teatro posdramático busca ser más “presencia que representación” (Lehmann, 2013, p. 148), tienen una mayor flexibilidad en la puesta en escena: podrían modificarse. Entonces, ¿qué diferencia habría entre los elementos del *performance text* y las acotaciones de una obra de teatro tradicional, que pueden ser modificadas abiertamente por el director? ¿Qué diferencia habría, incluso, con la naturaleza de una obra de Brecht, quien se declara abiertamente antiaristotélico? En las obras de Brecht, el director tiene la libertad de jugar no solo con las acciones, sino también con el espacio, con el orden de los cuadros que son representados o con

la elección de un final para la obra, como sucede en *La ópera de los tres centavos*.

Dice Lehmann (2013) que, cuando se habla de teatro posdramático, “se puede hablar de un teatro pos-brechtiano, que no es precisamente un teatro que rechace cualquier referencia a Brecht sino que, siendo consciente de las exigencias e interrogantes sedimentados en su obra, ya no puede, sin embargo, aceptar sus respuestas” (p. 45). Asimismo, el autor sostiene que el arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores. Sin embargo, cuestiona la necesidad de que este se refiera a normas tradicionales: dice que no las necesita para poder establecer su identidad (p. 46).

Entonces se habla del teatro posdramático como algo totalmente nuevo; se le llama “nuevo teatro” o “teatro experimental” y supone una desviación de sentido en la práctica estética y en la actuación teatral (Lehmann, 2013, p. 48). Sin embargo, ya hemos visto que el texto en él, la “norma” tradicional por excelencia, no desaparece. El teatro posdramático no es entonces novedad, pero tampoco es tradición: ninguno de los dos bandos —ni los que lo rechazan por carencia de texto ni los que lo veneran por esa misma razón— tiene, como ellos creen, “la verdad”.

Para Heiner Müller, el teatro posdramático surge de la crisis del *drama*, de su inhabilidad para transmitir la complejidad del mundo moderno, en el que los seres humanos ya no entran tanto en conflicto los unos con los otros, sino que establecen batallas con sus propias instituciones (Stagemann, 2009, p. 12). Entonces, desde una nueva estructura, diría Stagemann (2009), el teatro posdramático permite que el espectador no solo vea reflejado ese mundo moderno sobre el escenario, sino que lleve su atención a cosas a las que, tal vez, no les había prestado atención anteriormente: “incomprehensibly spoken texts teach him

to admire the beauty of symbols; repetition schools him in the study of details... and teaches him humility in the face of things that are eternally the same” (p. 18).

¿Si el teatro posdramático educa al espectador en todos estos elementos, por qué habría que escoger entre un bando o el otro? ¿No enriquecería el teatro posdramático aquello que se experimenta durante el teatro tradicional y viceversa? La atención a los símbolos y a los detalles puede influenciar la experiencia de un espectador que sigue la representación de una fábula, hacer que la experiencia sea mucho más completa. Y, por otro lado, la presencia clara de un significado dentro del teatro dramático haría que, cuando ese mismo espectador se enfrente al teatro posdramático, su búsqueda y su frustración sean mucho más intensas, dada la ausencia de sentido, y este se vea obligado a convertirse en un espectador activo, que es, al fin de cuentas, uno de los fines del teatro posdramático.

La invitación es entonces de doble vía: por un lado, observar al teatro posdramático como la evolución de formas anteriores, en las cuales tuvo que basarse para existir, y como fruto de un contexto determinado. Y, por el otro, dejar de pensar en el teatro dramático como una forma obsoleta y pasada de moda pues, como bien lo sostiene Stagemann, el teatro dramático y la mimesis, contrario a las estipulaciones del teatro posdramático, seguirán percibiendo y representando el mundo una vez más y para siempre. ■

Referencias

Aristóteles, H. (2003). *Artes poéticas*. Madrid: Visor libros.

- Bailes, S. J. (2011). *Performance theatre and the poetics of failure*. Londres: Routledge.
- Beckett, S. (1984). *The collected shorter plays*. New York: Grove Press.
- Bottoms, S. y Goulish, M. (ed.). (2007). *Small acts of repair: performance ecology and Goat Island*. Oxon: Routledge.
- Connor, S. (1988). *Samuel Beckett: repetition, theory and text*. Colorado: The Davies Group, Publishers.
- Esslin, M. (1969). The significance of the absurd. *The theater of the absurd*. New York: Anchor Books.
- Fuchs, E. (2007). Waiting for recognition: An Aristotle for “non-aristotelian” drama. *Modern Drama*, vol. 50, n.º 4, pp. 532-544.
- Fuchs, E. (2018). *The death of character: perspectives on theatre after modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heddon, D., Milling, J. (2005). *Devising performance: a critical history*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lawley, P. (2016). Beckett’s dramatic counterpoint: a reading of *Play*. *Jobs: The Journal for Beckett Studies*. Florida: The English Department at Florida State University.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*, D. González (trad.). Murcia: Cendeac.
- Radosavljevic, D. (2013). *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Stegemann, B. (2009). After postdramatic theatre. *Theatre*, vol. 39, n.º 3, pp. 11-23.
- Worton, M. (1994). *Waiting for Godot and Endgame: theater as text*. *The Cambridge Companion to Beckett*, J. Pilling (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.