

El Teatro del Absurdo como subgénero dramático

Me propongo estudiar el Teatro del Absurdo¹ desde el punto de vista de la Teoría y la Crítica Literaria. Esto no quiere decir que vaya a dejar de considerar la *teatralidad* del Teatro del Absurdo, sino simplemente que el bagaje teórico y doctrinal que voy a utilizar ha sido construido pensando fundamentalmente en la literatura, aunque espero que permita explicar también los factores específicamente teatrales. Lo que pretendo, más concretamente, es comprobar cómo funciona el Teatro del Absurdo, qué tipo de operaciones debe realizar el lector o el espectador para alcanzar una percepción adecuada y lo más completa posible y, en suma, cómo una obra de Teatro del Absurdo puede acomodarse a las expectativas de los receptores para volverse inteligible y artística.

Puesto que las expectativas del lector están determinadas por las convenciones del género en el que el Teatro del Absurdo se inscribe como subgénero, analizar su inteligibilidad equivale a poner de manifiesto el peculiar funcionamiento, en las obras del Teatro del Absurdo, de los elementos constitutivos del género dramático. Es decir, consideramos al Teatro del Absurdo como una especificación de una clase más

(1) Con este término nos referimos principalmente a las obras que Ionesco, Beckett y Adamov escribieron hacia 1950.

amplia, el género dramático, con la que tiene en común determinados elementos (lo que lo une a la clase) y de la que se diferencia por las variaciones, las especificaciones a que esos elementos se ven sometidos. Los elementos comunes constituyen lo que podríamos llamar la infraestructura teatral o dramática, que, para simplificar, reduciremos a la acción, los personajes y el espectáculo. Las diferencias proceden del tratamiento peculiar que esa infraestructura recibe en cada género o subgénero. Tan peculiar en el caso del Teatro del Absurdo que se ha llegado a hablar de antiteatro, es decir, que la misma infraestructura se ha vuelto casi irreconocible. Porque el Teatro del Absurdo es, ante todo, un género anti-convencional y anti-tradicional, que se plantea de entrada la subversión de las categorías dramáticas aristotélicas; subversión que, por otra parte, no significa destrucción y sustitución de esas categorías por otras, pero sí una transformación radical en la forma de concebirlas.

La acción

En la dramaturgia tradicional la acción se regía por la lógica de la causa y el efecto y consistía en una concatenación de acciones solidarias, i.e. consecuencia unas de las otras. Esta dependencia mutua garantizaba la unidad de acción: todos los actos se encontraban subordinados entre sí formando un conjunto unitario.

Si la unidad de acción fue puesta en duda, desde luego menos veces de lo que se cree, y entendida de diversas formas según las épocas, el concepto mismo de acción, tal como lo entendía Aristóteles, se ha conservado siempre y está en la base, por ejemplo, del análisis estructural del relato, particularmente en la lógica de los posibles narrativos de Bremond. Recordemos que para Aristóteles la acción se iniciaba con un propósito y no finalizaba hasta que éste se alcanzaba; toda acción tenía, pues, un comienzo, un medio y un fin o, para decirlo a la manera tradicional, un planteamiento, un nudo y un desenlace. De la misma manera, para Bremond los relatos (y el teatro es una forma particular de relato) se es-

estructura en secuencias compuestas de tres funciones: a) Una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta que se ha de observar o de acontecimiento que hay que prever, b) Una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto, y c) Una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado².

Este modelo, que ciertamente permite explicar la estructura de muchos relatos y muchos dramas, se vuelve inoperante desde el momento en que se rechazan los principios en que se basa. Si se discute la existencia misma de un principio regulador, o si se piensa que el único principio regulador es el absurdo, si se considera que la conducta humana no sólo no obedece a una lógica, sino que va contra la misma lógica, entonces no es posible ya aceptar el esquema aristotélico. En su rechazo se unen el anticonvencionalismo y la consideración de la absurdidad de la vida.

Sin embargo, no nos basta con reconocer este rechazo. Para saber cómo funciona el Teatro del Absurdo necesitamos saber cómo se articulan las partes de la obra hasta convertirse en un todo homogéneo e inteligible.

Ahora bien, aunque a la acción se le quiten las motivaciones, no por ello deja de existir. Fuera del orden lógico, la acción se convierte en movimiento, en progresión o evolución inmotivada. «Una obra de teatro, dice Ionesco, es una construcción constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desenlazarse, sea para acabar en una confusión insostenible»³. Definición que da mayor extensión a las categorías básicas, pero no las anula ni las sustituye, más bien no hace otra cosa que enriquecerlas permitiendo nuevas posibilidades. La categoría más abarcativa, más general, sigue siendo la acción, pero no como desarrollo de un impulso lógico, sino como progresión (evolución o simplemente mo-

(2) Vid. BREMOND, C., «La lógica de los posibles narrativos», en BARTHES y otros, *Análisis estructural del relato*, ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

(3) Cfr. IONESCO, E., *Notas y contranotas*, Losada, Buenos Aires, 1975, p. 205.

vimiento) que en el Teatro del Absurdo se produce, entre otras, de las siguientes maneras:

1.—Transformación repentina del personaje (en *Esperando a Godot*, Lucky se vuelve mudo de un día para otro, y Pozzo se queda ciego y sin defensa). Falta la lógica, pero no la evolución.

2.—Intensificación progresiva de la situación inicial. Por ejemplo, movimiento paulatino del sinsentido parcial al sinsentido total, de la extravagancia al absurdo (*La cantante calva*)⁴.

3.—Inversión del principio de causalidad. Las causas producen efectos contrarios a los que cabría esperar; por ejemplo, en *Jacobo o la sumisión* el protagonista no quiere casarse porque no encuentra suficientemente fea a su futura esposa.

4. Énfasis rítmico y/o emocional: para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza, evoluciona, Ionesco, particularmente, acelera de pronto el ritmo y/o aumenta la tensión emotiva. Así, por ejemplo, en *La Lección* la agresividad del profesor hacia la alumna va aumentando progresivamente hasta llegar al asesinato⁵.

Es preciso notar a estas alturas cómo en el Teatro del Absurdo más que en ningún otro subgénero dramático, la fábula, el desarrollo de la acción, es un factor teatral más que verbal. No hay conflictos que conozcamos por los diálogos, sino por la expresión general del actor y por otros factores audiovisuales no lingüísticos. Por ejemplo, la fábula de *Las sillas* halla sus elementos nucleares, sus progresos, en las acotaciones, i.e. en la luz, en los ruidos, en los gestos, etc. Reproduzco a continuación, separadas por una línea, las que en mi opinión forman el esqueleto de la pieza, una especie de resumen:

(4) Vid. JACQUART, E., *Le théâtre de dérision*, Gallimard, París, 1974, p. 155.

(5) Vid. id., *ibid.*, p. 161.

Se levanta el telón. Semioscuridad. EL VIEJO está asomado a la ventana de la izquierda, subido en el escal. LA VIEJA enciende la lámpara de gas. Luz verde.

La luz es ahora más intensa. Se hace cada vez más fuerte a medida que entran los invitados invisibles.

Los ruidos aumentan y luego se abre de par en par, con gran estrépito, la puerta del fondo. Por la puerta abierta no se ve a nadie, pero una luz muy potente invade la sala por la gran puerta y las ventanas, que se iluminan intensamente a la llegada del Emperador.

EL VIEJO.—No sé... no creo... es posible... pero sí... ¡Es el Emperador! ¡Su majestad el Emperador!

La luz adquiere el máximo de intensidad en la puerta abierta y las ventanas, pero es una luz fría, vacía. Siguen los ruidos, que cesarán bruscamente.

EL VIEJO.—¡Viva el Emperador!

Arroja sobre el Emperador invisible confetti y serpentinas. Se oye música militar. Luz viva, como de fuegos artificiales.

EL VIEJO Y LA VIEJA al mismo tiempo se arrojan cada uno por su ventana gritando: «¡Viva el Emperador!». Se hace bruscamente el silencio. Más fuegos artificiales. Se oye un «¡Ah!» a ambos lados de la sala y el ruido sordo de los cuerpos que caen al agua. La luz que entraba por las ventanas y la gran puerta ha desaparecido; sólo queda la luz débil del comienzo. Las ventanas, a oscuras, quedan abiertas de par en par y sus cortinas flotan al viento⁶.

5. Pierre Larthomas⁷, reconociendo una estructura musical —inspirada en las estructuras musicales— en el Teatro

(6) Citamos por IONESCO, *Teatro I*, ed. Losada, Buenos Aires, 1970, 3.ª ed., 109-151.

(7) «L'écriture théâtrale de Ionesco», en *Ionesco, situation et perspectives. Colloque de Cerisy*, P. Balfond, Paris, 1980, 241-260.

del Absurdo ,señala la repetición y la variación como dos formas de progresión. Para la disposición sonora de la obra el músico cuenta con tres recursos: la repetición de un tema, su variación y su desarrollo. Dejando aparte la noción de desarrollo, en el Teatro del Absurdo se pueden distinguir: a. La repetición pura y simple, i.e. la recurrencia de elementos equivalentes, y b. la variación o repetición parcial acompañada de variaciones.

5.a. La repetición sólo existe desde un punto de vista formal (repetición de formas idénticas), pero funcionalmente no existe, pues esas formas idénticas poseen distintas funciones según su lugar de aparición. Los golpes del tambor, por ejemplo, son rigurosamente idénticos, pero precisamente por serlo son obsesivos, es decir cada golpe tiene más efecto que el anterior y menos que el siguiente. Lo mismo sucede en el Teatro del Absurdo con el lenguaje (*¡Qué curioso, qué extraño y qué coincidencia!* repiten los Martin en *La cantante calva*), con los ruidos (el péndulo en la misma obra) y con los objetos. Todo puede ser objeto de repetición y, por ello, volverse significativo. En *Las sillas* hay repetición de los objetos, los movimientos y los gestos.

5.b. La variación supone la misma progresión obsesiva, pero supone simultáneamente una amplificación, la introducción de un nuevo aspecto que estaba ausente antes y que transforma una situación que básicamente no deja de ser idéntica, es como si las escenas fuesen ampliaciones sucesivas de una fotografía, ampliaciones que nos van descubriendo nuevos aspectos. Es la forma de progresión más común a todas las obras.

En resumen, se podría decir que el nexo entre dos situaciones, dos escenas o, más simplemente, dos momentos no es un nexo lógico, una escena no es consecuencia de la anterior. Entre las escenas la relación es de identidad y de continuidad, identidad de elementos que se comportan distintamente en instantes sucesivos, de manera que la acción conserva su dinamismo temporal, pero no su coherencia lógica. Por tanto, no hay unidad de acción, en el sentido aristotélico del término.

El problema, entonces, es saber qué es lo que permite al espectador organizar todo el conjunto de estímulos que recibe de la escena. Sencillamente, la misma identidad de ciertos elementos básicos que se mantienen a lo largo de la representación, como el cuerpo físico del actor, el escenario (la unidad de lugar, que curiosamente suele respetar el Teatro del Absurdo) y otros elementos a los que nos referiremos más adelante. En definitiva, no estamos ya ante la unidad de una historia, donde lo fundamental es la orientación de todos los actos a la consecución de un fin. No hay historia, hay sólo un conjunto de situaciones. Como señala Martin Esslin⁸, se trata de un teatro de situaciones, en oposición a un teatro de acontecimientos sucesivos y, por esta razón, emplea un lenguaje basado en imágenes concretas más que en argumentos y razonamientos.

El personaje

Dada la solidaridad entre acción y carácter, de todo lo considerado hasta ahora se deducirá fácilmente que el Teatro del Absurdo presenta una serie de personajes cuyos móviles y actos resultan incomprensibles, ilógicos. Los personajes del Teatro del Absurdo son cualquier cosa menos auténticos caracteres.

En la dramaturgia tradicional el personaje se caracteriza por: 1.—Su individualidad, su riqueza psicológica que permite distinguirlo netamente de todos los demás personajes, igualmente individualizados; 2.—Su estabilidad, el comportamiento de un personaje debe variar para que aparezca toda su riqueza y complejidad psicológica, pero a la vez debe parecerse para mantener su *identidad*; 3.—Su funcionalidad: el personaje desempeña siempre un papel, ocupa un lugar en un juego de fuerzas, entra en relación con otros personajes.

El Teatro del Absurdo, que es esencialmente antipsicologista, que denuncia la falta de vida interior, que no reconoce

(8) Vid. ESSLIN, M., *Théâtre de l'absurde*, ed. Buchet/Chastel, Paris, 1977, 381 y siguientes.

otro principio regulador del comportamiento que no sea el absurdo, rompe con estas tres características del personaje, cuyo comportamiento, ni define una personalidad más o menos rica, ni dibuja una figura más o menos estable, ni se inserta en ningún juego de fuerzas movidas por ciertos intereses.

La noción de identidad individual se pierde para dejar su sitio a una pluralidad indeterminada, a diferenciaciones no alternativas. El individuo carece de integridad, de unidad, de estabilidad. Es indiferenciado. Es simplemente fuerza en acción e intensidad pura, variación cualitativa constante y poder de metamorfosis⁹. El carácter, manifestado a través de los actos y las palabras del personaje, cambia constantemente, como si el mismo cuerpo soportara sucesivamente a distintos personajes o viceversa, todos los personajes parecen el mismo, se comportan y hablan de la misma manera, como ocurre en Beckett.

Y de nuevo el problema que más nos interesa: cómo organizar la heterogeneidad del personaje, cómo superar el caos de un lenguaje que puede pertenecer a cualquiera y no individualiza a nadie. Dicho de otra manera, cuál es el soporte de estas cualidades, de la dispersión psíquica y la pluralidad. Naturalmente, sólo el cuerpo del actor (el nombre propio en la lectura) es capaz de soportar la identidad personal, que resulta ser sólo identidad física, pero no psíquica. Ahora bien, lo que define a un personaje no es su apariencia externa, sino su riqueza psicológica. Por tanto, el personaje, en el sentido tradicional, no existe o existe solamente como significante vacío, sin significado. El significante, el nombre propio o el cuerpo, aparece desde el comienzo, y esperamos que su actuación, sus palabras nos vayan descubriendo una línea de conducta, una personalidad, como ocurre en el teatro tradicional. En el Teatro del Absurdo la actuación del personaje contradice sus palabras, y ambas se contradicen a sí mismas, de manera que resulta imposible dar un significado a ese nombre o a ese cuerpo.

(9) Cfr. ABASTADO, C., «Logique de la Toupie», en Ionesco, *situation et perspectives*, 170-171.

Pero, si el personaje no sirve de soporte a una personalidad, a un contenido psicológico, ni está al servicio de una acción coherente, ¿qué función desempeña dentro de la obra? Evidentemente, puesto que su identidad personal se dispersa, varía, y por tanto no existe globalmente, su funcionamiento no puede exceder los límites de una situación. En la siguiente ya será otro, seguramente, y allí cumplirá su función. Simplificado, resquebrajado y deshumanizado, el personaje remite a otra cosa que a sí mismo, remite a la situación. El análisis del personaje conduce, pues, al mismo desenlace que el análisis de la acción: ni acción, ni caracteres, sólo acumulación de situaciones.

El espectáculo

Como ya hemos tenido ocasión de observar tangencialmente, los elementos escénicos cobran particular importancia dentro del Teatro del Absurdo. El actor, por ejemplo, lleva todo el peso de la acción, y no precisamente a través del lenguaje propiamente dicho, sino del tono y de la expresión corporal. Por ejemplo, en *La lección* una de las primeras acotaciones nos dice:

Durante el transcurso del drama, su timidez (la del Profesor) desaparecerá progresivamente, insensiblemente; los fulgores lúbricos de sus ojos terminarán convirtiéndose en una llama devoradora, ininterrumpida. De aspecto más que inofensivo al comienzo de la acción, el PROFESOR se mostrará cada vez más seguro de sí mismo, nervioso, agresivo, dominante, hasta hacer lo que quiere con su alumna...¹⁰

Es decir, en una sola acotación se encuentra la clave de todo el desarrollo dramático de la pieza. La acotación tiene un valor permanente, paramétrico, que en la lectura apenas se percibe y que la interpretación del actor, en cambio, pondrá de relieve sobre todos los demás componentes. De esta manera, el trabajo del actor tiene un doble valor: 1.—Artístico

(10) Cfr. IONESCO, E., *Teatro 1*, p. 51.

(eficacia), i.e. hace sensible a lo largo de toda la representación lo que en las acotaciones se dice de manera general y como de pasada. Desconceptualiza el sentido de las indicaciones escénicas; 2.—Dramático: la casi imperceptible acción, o mejor aún la tensión dramática de las distintas situaciones descansa en su manera de interpretar esa indicación de una manera continuada. Algo similar puede decirse de los ruidos, por ejemplo, pensemos en las insistentes campanadas de *La cantante calva*, y de la iluminación.

En el teatro tradicional la iluminación cumplía dos funciones, o bien asumía un papel puramente decorativo, o bien tenía una función realista. Ninguna de las dos, por tanto, alcanzaba una total integración con los demás componentes de la pieza. En el Teatro del Absurdo, en cambio, la luz (o su ausencia) es un componente más de la situación, soldado íntimamente con los demás elementos escénicos y con el diálogo, con los que colabora en busca de una unidad de efecto. El final de *La cantante calva* es ilustrativo:

Todos juntos, en el colmo del furor, se gritan los unos a los oídos de los otros. La luz se ha apagado. En la oscuridad se oye, con un ritmo cada vez más rápido:

TODOS JUNTOS.—¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí!

Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se encienden las luces. El señor y la señora MARTIN están sentados como los SMITH al comienzo de la obra. Esta vuelve a empezar esta vez con los MARTIN, que dicen exactamente lo mismo que los SMITH en la primera escena, mientras se cierra lentamente el telón.

Decíamos a propósito de la acción, repetíamos a propósito de los personajes, que el Teatro del Absurdo es un teatro de situaciones. Roland Barthes lo ha visto a propósito de un objeto escénico: el billar eléctrico que aparece en *Ping-Pong* de Adamov: «El billar eléctrico de *Ping-pong* no simboliza nada en absoluto, produce; es un objeto literal, cuya función es

engendrar. por su objetividad misma, situaciones. Pero también aquí la crítica se equivoca, en su sed de profundidad: estas situaciones no son psicológicas, son esencialmente *situaciones de lenguaje*. Hay aquí una realidad dramática que habrá que acabar por admitir al lado del viejo arsenal de intrigas, acciones, personajes, conflictos y otros elementos del teatro clásico. *Ping-pong* es una red, magistralmente montada, de situaciones de lenguaje»¹¹.

El problema que se plantea, una vez más, es cómo organizar todas las situaciones de la obra en una estructura unitaria que no sea ya la de la secuencia lógico-psicológica, cómo puede el espectador relacionar las diferentes partes para descubrir la inteligibilidad del todo.

La estructura global de la pieza

La última escena de *La cantante calva*, como acabamos de ver, reúne la situación final y la inicial, con la única modificación de los personajes, de manera que parece que la obra termina como empezó. Esto se ha interpretado como una estructura cíclica con un significado evidente: la circularidad de la vida, el eterno retorno, la vuelta a empezar. Esta interpretación me parece contradictoria con el espíritu del Absurdo. Si se considera que el absurdo de la condición humana es el único principio regulador de la conducta, no cabe esperar que situaciones idénticas desemboquen en situaciones idénticas, pues entonces la lógica aristotélica, que había sido expulsada, volvería por la puerta falsa: la acción sería una evolución de A en B, donde B procede de A, como lo muestra el carácter recurrente, cíclico, de la evolución. Esto es lo que ocurre en el teatro tradicional: la situación desesperada de Edipo al final de la obra trae a la mente del espectador todos los acontecimientos y todo el carácter que la ha provocado. En cambio, el que en una obra del Teatro del Absurdo la situación final repita la situación inicial se debe precisamente a la imposibilidad de evocar una como causa de la otra. Sin em-

(11) Cfr. BARTHES, R., *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1980, 90.

bargo, para que la obra pueda ser percibida como totalidad, es preciso contemplarla en su conjunto, tener presente simultáneamente todo el trayecto. Y si el final es idéntico al principio es como si nada hubiera cambiado, como si la situación que se presenta fuese una sola y únicamente la imposibilidad de presentarla inmóvil y plena justifica el dinamismo del género dramático como vehículo elegido. Como afirma Esslin, «la acción en una obra del Teatro del Absurdo no tiene por intención la narración de una historia, sino que comunica un conjunto de imágenes poéticas. Por ejemplo, en *Esperando a Godot* suceden cosas, pero estos acontecimientos ni constituyen una intriga, ni permiten definir un carácter. Son la imagen del sentimiento que tiene Beckett de que nada sucede nunca realmente en la existencia del hombre. Toda la obra es una imagen poética compleja hecha de un diseño complicado de imágenes y temas subsidiarios que se entremezclan, se suman y se amplifican no para presentar una línea de desarrollo, sino para producir en el espectador una impresión total y compleja de una situación fundamental y estática»¹². De esta forma el Teatro del Absurdo se presenta como una solución nueva y original al eterno problema de la literatura y el teatro: comunicar lo simultáneo a través de medios sucesivos, lineales, discursivos y, en una palabra, temporales.

La estructura fundamental de una obra de este tipo es el medio de expresar la totalidad de una imagen compleja dividiéndola en una sucesión de elementos interdependientes. En este sentido es clara la deuda del Teatro del Absurdo con el psicoanálisis y el surrealismo: basta observar la semejanza de una estructura tal con la forma del sueño en la que los acontecimientos aparecen yuxtapuestos, interviene el azar continuamente, quedan en la ambigüedad las relaciones entre los diferentes elementos y los personajes están totalmente desdibujados. El sueño es, además, una imagen instantánea que ofrece miles de dificultades cuando se quiere traducir al lenguaje discursivo y, en el mejor de los casos, la composición queda llena de lagunas.

(12) Cfr. ESSLIN, V., *op. cit.*, p. 382.

Pero, además, si acercamos el sueño a la imagen compleja que constituye cada pieza, comprobamos dónde se encuentra la raíz profunda de este teatro, que no deriva del yo lógico y racional, sino de las fuerzas imaginativas, fantasmáticas del individuo en toda su potencia creadora. También lo dijo Ionesco: «cuando escribo intento impedir que intervenga el pensamiento discursivo o la conciencia diurna, dejo surgir las imágenes tanto como es posible: eso no es nunca completamente puro»¹³.

En definitiva, el Teatro del Absurdo comunica simplemente la actitud del dramaturgo ante las cosas, la intuición íntima y personal que el poeta tiene de la situación humana, y lo hace a través de una imagen poética compleja cuya apertura, es decir, plurisignificación, procede, como señala Barthes¹⁴, de la sucesión indefinida de una situación que no se modifica más que acrecentando *su propia entropía*, sus propias posibilidades internas de desarrollo.

En fin, como subraya U. Eco, «en la repulsa de la trama se realiza el reconocimiento del hecho de que el mundo es un nudo de posibilidades y de que la obra de arte debe reproducir su fisonomía»¹⁵.

El Teatro del Absurdo supone una nueva posibilidad dramática en la que una imagen estática cargada de tensiones se configura a través del dinamismo de los actores, característico del teatro.

El espectador percibe —compone— esta imagen compleja gracias a los diferentes elementos paramétricos, i.e. que se mantienen a lo largo de toda una obra o un episodio: el espacio escénico —que no suele cambiar—, el cuerpo de los comediantes, la permanencia de determinados objetos— el reloj de péndulo en *La cantante calva*, las sillas en *Las sillas*, el billar eléctrico en *Ping-pong*, el árbol en *Esperando a Godot*, etc.—, la repetición de estímulos verbales, la semejanza bási-

(13) Citado por JACQUART, J., op. cit. p. 174.

(14) Vid. *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

(15) Cfr. Eco, U., *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979. 240.

ca de la situación, etc. Estos elementos constituyen la base de la imagen, el fondo sobre el que se acumulan todas las variaciones, las repeticiones obsesivas, las intensificaciones, las evocaciones simultáneas de los elementos múltiples que entran en la impresión sensorial y, en definitiva, las múltiples matizaciones que introduce el simple progreso lineal del espectáculo. De esta manera, el espectador puede ir construyendo poco a poco el dibujo complejo de la imagen poética que la obra implica.

Así funciona, así creo yo que funciona, lo que se conoce con el nombre de Teatro del Absurdo y que debería designarse con un término más neutral semánticamente para no llevar al futuro espectador a una interpretación reductora y exclusivista. Así funciona, decía, y funcionando así puede significar muchas cosas, producir múltiples efectos, invitar a distintos goces, pero esto del goce es ya una cuestión íntima del espectador/lector que el crítico no debe tocar, según creo, para no imponer su «lectura» a los demás.

RAFAEL NÚÑEZ RAMOS
Universidad de Oviedo