

MAXIMILIANO KOLBE, DE EUGÈNE IONESCO.
ESCRITURA Y SENTIDO DE SU ÚLTIMA OBRA ESCÉNICA *

GUADALUPE ARBONA ABASCAL
Universidad Complutense de Madrid

LOS ÚLTIMOS AÑOS de la vida de Eugène Ionesco son años de crisis personal y de fuertes depresiones crónicas. La riqueza y notoriedad de los estrenos de sus obras más famosas quedan en los márgenes de las décadas de los años 50, 60 y 70. Por tanto, las preguntas que cabría hacerse son: qué es lo que ocurrió en los 80 y hasta la fecha de su muerte, el 28 de marzo de 1994, y si es posible considerar sus últimas obras y, especialmente, la última que escribió para los escenarios, el libreto para la ópera *Maximiliano Kolbe*. Para responderlas voy a comentar dos textos de diferente naturaleza que me permitan entender y enmarcar la última obra del dramaturgo. Estos manifiestan una nada despreciable revisión crítica del autor sobre su obra al final de sus días; además, hacen cuentas con el componente de búsqueda religiosa que posee su teatro, componente que está en la base de la batalla humana que mantuvo Ionesco a lo largo de su vida y que constituye, tal y como él mismo reconoce, el origen de su teatro.

El primer texto es la entrevista que concedió a la revista italiana *30GIORNI* en el número de julio de 1988. El entrevistador fue Stefano Maria Paci y se hacía referencia al estreno de *Maximiliano Kolbe*, previsto para ese verano en las orillas del Adriático¹. Una de las cosas más llamativas de esta

* Recibido: 5/julio/2010. Aceptado: 7/septiembre/2010.

¹ La entrevista se publicó también en la traducción española de esa revista (*30DÍAS*, nº 8, agosto-septiembre de 1988: 63-66). Además se volvió a publicar en español en dos ocasiones: en el diario *ABC* abre en portada el Suplemento Literario del 24 de diciembre de 1989 y aparece con una enorme ilustración de

entrevista es el acierto del título y la expectativa que despierta: «¿Yo absurdo? ¡Qué absurdidad!» Se trata de la negación de su pertenencia a esa corriente teatral de la que se le ha considerado padre al dramaturgo rumano-francés o al menos uno de sus máximos representantes.

El segundo texto se refiere al último de sus diarios, el titulado *La quête intermittente*, que recoge los pensamientos, observaciones y sentimientos que el escritor anota a lo largo del año 1986, durante su estancia en Suiza para recuperar su maltrecha salud. Se publicó por voluntad expresa del autor en Gallimard en 1987 y la traducción española es de 1989 [Ionesco, 1989]. Esta obra, que podríamos considerar dentro de los llamados géneros memorialísticos, tiene varios temas recurrentes: el dolor por el mal, la pregunta por el significado de las cosas, el lamento por la vejez y la decadencia física, la extrañeza del mundo, el deseo de pervivencia, a la vez que la revisión de algunas experiencias existenciales que nutren su mundo imaginario y dramático.

La entrevista y el diario nos sirven para entender el sentido del tercer texto: *Maximilien Kolbe*, obra que se escribe en 1985 y que no se estrenará hasta 1988 en el entorno de la IX edición de *Il Meeting per L'Amicizia fra i popoli* en la ciudad adriática de Rímimi. La música es de Dominique Probst, la puesta en escena es de Tadeusz Bradecki y la dirección, de Zanussi². Esta obra recrea un acontecimiento histórico ocurrido en 1941 en el campo de concentración de Auschwitz. La historia, muy breve, recoge algunas de las preguntas del teatro de Ionesco y vuelve a ponernos delante

Grau Santos (un Ionesco en primer plano de medio cuerpo y la silueta de Auschwitz en el fondo); también se publicó en la revista mexicana *Vuelta*.

² Utilizo la cuidada y original edición bilingüe de *Il Meeting per L'Amicizia fra i popoli*. Las traducciones son mías. Ionesco, E. (libretto di/Livret de) y Probst, D. (Musica di/ Musique de): *Maximilien Kolbe. Opera in tre parti/Opéra en trois parties*, Rímimi, Meeting per l'Amicizia fra i popoli, 1988. Tiene la forma de un rollo que se despliega de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, el rollo encaja en una caja de cartón que se cierra con una cinta de raso marrón. El papel es de color beige y los colores con los que juega para la reproducción de los textos son los ocres y marrones. Es una edición enriquecida con imágenes (dibujos de Ionesco, reproducción de los manuscritos del autor) fotos (de los autores, de Auschwitz, de las partituras, etc.).

de un héroe *sui generis*, en este caso proyectado e imaginado en la figura del histórico Maximiliano Kolbe que, a su vez, recoge la herencia de los Bérenger que han ido desfilando por las puesta en escena del teatro del escritor.

Es decir, los tres textos que leeré e interpretaré conjuntamente son de naturaleza diferente: una entrevista periodística, un diario y el libreto de una ópera. Cada uno de ellos revela cosas diferentes de este periodo final de la vida. De entre las cuales cabría destacar, en primer lugar, la aclaración sintética de la concepción de su teatro y de la revisión del sentido que quiso para algunas de sus obras, es el caso de la entrevista «¿Yo absurdo? ¡Qué absurdidad!»; en segundo lugar, la conciencia madura y angustiada que se refleja en esa búsqueda llena de intermitencias del diario *La quête intermittente*; en tercer lugar, la creación de un personaje, a partir de una figura histórica, capaz del sacrificio de la vida porque «entreveía la Luz inefable» [Ionesco 1988a].

Los tres están vinculados por fecha de publicación o puesta en escena y se complementan entre sí: dos de ellos –los no estrictamente teatrales– nos permiten entender esta última ópera del autor que, como dice Marguerite Jean Blain representan «un magnifique adieu au théâtre et à la vie, son chant du cygne», [Jean Blain 2005: 24]. Además en la obra funde la aventura humana, y por lo tanto intensamente religiosa, del preso de Auschwitz con la forma lírica de la ópera, como ha señalado Marie-Claude Hubert [2005: 7]. La obra es la continuación de la más famosa *Rinoceronte* –con su crítica de la vertiente totalitarista que supuso la revolución de los Guardias de Hierro–, y al Bérenger, solitario y rodeado por las fieras despiadadas de los rinocerontes, transformado ahora en un maltratado Maximiliano, más fuerte que los bárbaros que lo sacrifican.

«¿YO ABSURDO? ¡QUÉ ABSURDIDAD!»

La entrevista «¿Yo absurdo? ¡Qué absurdidad!» se publicó en *30GIORNI* como anuncio y preparación de la primera puesta en

escena de *Maximiliano Kolbe* en la ciudad italiana de Rímimi³. La ocasión de la representación dio pie a una serie de preguntas que permitieron hacer un repaso de su obra completa. El autor comienza manifestando el carácter de pregunta de su teatro, lo llama el teatro de la ausencia de Dios y de su búsqueda, y atribuye este preciso sentido a sus obras desde sus primeros escritos:

Esta búsqueda de la espiritualidad ha comenzado hace mucho tiempo, en los años de mi juventud [...] trato de buscar –quizá de forma no muy afortunada– un significado, un sentido [...]. Mi teatro siempre quiere decir algo [...] el tema de nuestro teatro es precisamente esto: la ausencia de Dios y su búsqueda. La obra de Beckett es un SOS que lanza a Dios, un grito continuo. Y lo curioso es que el contenido de nuestras obras es tan evidente que nadie logra verlo. Cuando se puso por primera vez en escena *Esperando a Godot*, a los actores les costaba aceptar que el protagonista esperara a Dios, que esperara su revelación [...]. En aquel momento histórico no se podía hablar de Dios ni de religión: era una vergüenza. Y sin embargo hay que decir que se trataba de esto y de nada más. El teatro de Beckett –así como el mío– es un teatro metafísico por excelencia, no es un teatro político o social como se ha afirmado. Expresa el malestar de la condición existencial del hombre separado de la trascendencia y por tanto hacer nacer la esperanza de que Él se manifieste un día [Ionesco 1988b: 63]

Se trata de la vertiente positiva o de descripción que el propio autor hace de su obra y que, inevitablemente, entra en polémica con la denominación y etiqueta del teatro del absurdo. De ahí lo llamativo del título de la entrevista y de algunas de las afirmaciones que se vierten en el texto:

No soy un escritor del absurdo: si escribiera sobre el absurdo debería saber antes qué es lo que no es absurdo. Al contrario, trato de buscar –quizá de forma no muy afortunada– un significado, un sentido.

³ Además Ionesco ya había participado en el Meeting de Rímimi en el año 1987; volvió a participar en 1988 para asistir al estreno de *Maximiliano Kolbe* y lo hizo de nuevo en 1990 para asistir a la puesta en escena de *El rey se muere* en el Teatro Nuovo de la Republica de San Marino.

Rechazo enérgicamente la etiqueta que se me ha adosado de ser un escritor de teatro del absurdo: mi teatro siempre quiere decir algo.

Como se ve reflejado en las citas anteriores, Ionesco rechaza el término acuñado por Martin Esslin⁴, periodista, traductor y crítico literario de origen húngaro y ascendencia judía, que difundió con mucho éxito la tendencia teatral. Ionesco lo discutió y, de hecho, en la primera edición del ensayo de Esslin, de 1962, él aparecía como representante principal, aunque la primacía se le sustrae en la segunda edición de 1968. El autor se sentía incómodo bajo la etiqueta del Teatro del Absurdo⁵. Convendría ir hacia atrás y revisar más a fondo para ver de dónde nace esta afirmación del título de la entrevista tan rotunda y desconcertante porque obliga a revisar algunas de las representaciones teatrales del autor y de

⁴ «La gente que no ha leído o que no ha comprendido nada cuando lo ha visto, se apega a esta frase. El libro de Esslin ha tenido una enorme difusión y ahora todo el mundo acepta y repite esa frase. Debido a una mala crítica se entra en la historia con una falsa etiqueta. El término está actualmente muy extendido y se utiliza hasta en las enciclopedias, lo cual me desagrada y molesta. Es un error fundamental y los errores y la incomprensión nacen cuando se pretende simplificar» [Ionesco 1988: 63].

⁵ A lo largo de la vida de Ionesco sus obras y su personalidad estuvieron marcadas por una incesante polémica y enfrentamiento con los críticos que trataron de encasillarlo. La primera de ellas fue la que mantuvo con Kenneth Tynan en 1958, el crítico ponía en duda el mérito de sus obras porque no adoptaban un punto de vista político específico. Recordemos que en estos años triunfan las obras del teatro existencialista de Sartre y Camus y el teatro épico y de compromiso político de Bertolt Brecht que, aunque anterior en el tiempo, había marcado una línea en el panorama europeo. Ionesco oponía un modo personal de hacer literatura y defendía su absoluta especificidad. Lo que más descolocó a críticos, lectores y espectadores fue su libertad, no pocas veces malhumorada, con la que intentó escapar de modas y etiquetas ideológicas. Primero hubo de responder al marbete de autor no comprometido –en 1958–, como hemos visto; meses más tarde al de formalista. De esta acusación de autor formal se defendió en un artículo publicado en *Cahiers des Saisons* en 1959: «Renovar el lenguaje es renovar la concepción, la visión del mundo. Una revolución consiste en llevar a cabo un cambio de actitudes mentales [...]. He intentado, por ejemplo, exteriorizar la ansiedad... de mis personajes a través de objetos, hacer hablar a los decorados, traducir la acción en términos visuales, proyectar imágenes visibles del miedo, la pena, el remordimiento, la alienación, jugar con las palabras..., he intentado por tanto ampliar el lenguaje del teatro... ¿Es esto motivo de condena?» [Arbona 2001].

los sentidos que se le han dado, siempre y cuando se considere que el autor tiene que decir algo sobre su obra.

Es cierto que el marbete lo encasillaba en una forma de hacer teatro muy determinada por cierta intelectualidad francesa que dominaba en ese momento los espacios culturales, literarios y filosóficos triunfantes en la Francia de entonces. De hecho Ionesco se intenta separar de las posturas ideológicas de Sartre o de todos aquellos que llegaron tarde a la denuncia de los totalitarismos del siglo XX⁶.

Como también es cierto que el encasillamiento bajo el eslogan *absurdo* abría la puerta a una interpretación o interpretaciones de su teatro que quedaban marcadas de antemano por la absurdidad y cerraba la posibilidad de esa pregunta abierta con la que el dramaturgo trabajaba y creaba, y en las que, por supuesto, se excluía la pregunta humana por Dios. En este sentido corregía algunas de las censuras que implicaban sus puestas en escena:

Quando fue representada en Polonia mi obra *Las sillas*, los dos protagonistas eran hebreos a quienes se explotaba, y esto no respondía a la realidad. Se trataba, en cambio, de dos personas que habían perdido el camino humano hacia Dios y que por eso lo estaban buscando. De vez en cuando les venía a la memoria el recuerdo del paraíso perdido. Pero nadie se ha fijado en ese detalle. Y el personaje del emperador simboliza la presencia de Dios, de un Dios al estilo bizantino. Ha habido idiotas que han escrito que se trataba de una nostalgia napoleónica [...]. En realidad, *Las sillas* manifiestan claramente la búsqueda desesperada de un sentido, es una obra sobre el vacío ontológico [Ionesco 1988b: 64].

⁶ «Sartre ha sido el ejemplo más clamoroso de aquel tipo de intelectual que yo detesto. 'Sartre, la conciencia del mundo', así rezaba la publicación de uno de sus libros. A decir verdad, sólo ha representado la inconsciencia del mundo. Era uno que no comprendía nada y nunca se dio cuenta de que seguía todos los eslóganes para 'estar en el sentido de la historia', como en el 68, cuando arengaba a los jóvenes y corría con ellos [...] Era el intelectual marxista más célebre, pero cuando los *Nuevos Filósofos* desmitificaron el marxismo, para no perder el tren de la historia, dijo: 'Ya hace dos años que no soy marxista'. Sí, es una frase de aquel Sartre que poco antes había afirmado que 'el marxismo era la filosofía perfecta a la que no se le podía añadir absolutamente nada» [Ionesco 1988: 64].

La tercera objeción de Ionesco fue la prioridad que se le había dado a la obra de Beckett frente a la suya, cuando él era cronológicamente anterior⁷. Aparte de esta rivalidad literaria, Ionesco consideraba, en la década de los 60, el valor innovador del teatro de Beckett pero también su agonía. Así decía de Beckett:

Me gusta mucho, aunque se haya vuelto demasiado sistemático. Ha limpiado la escena de sus accesorios, no ha hecho concesiones al público, sabe escribir, sabe pensar, sólo que su teatro se inclina al procedimiento. Es como si hiciera ahora concesiones a su público, que él ha formado. Se tiene a veces la impresión de que no busca ya decir lo que tiene que decir, sino encontrar procedimientos que asombren al espectador. Tras los basureros utiliza los cuencos, después entierra a los personajes, y así continúa. Son una serie de proezas [Bonney 1976: 150].

Veinte años más tarde, su crítica se hacía más rotunda: «Él hace estilo con la miseria del mundo y la suya y la nuestra» [Ionesco 1989: 84].

Pese a las reticencias del autor, algunas de las interpretaciones del crítico inglés Martin Esslin han servido para poner de manifiesto rasgos importantes del teatro ionescuiano. Para Esslin el teatro del absurdo nace de la percepción de que el mundo está falto de un principio integrador, de un sentido y, por lo tanto, parece haberse desarticulado y convertido en algo sin propósito.

⁷ En el último diario da las razones de sus reticencias hacia Beckett y hacia el crítico Esslin: «Beckett, él hizo su aparición en el teatro sólo a fines de 1953, con *Esperando a Godot*. El teatro llamado del absurdo (Esslin) o del “escarnio” (Jacquart) y que yo prefiero llamar “el teatro nuevo” o “de vanguardia”, una vanguardia siempre viva [...]. Se dice que Beckett ya había escrito su *Godot* en 1947. Pero fue bien discreto. Por otra parte, los primeros ensayos de escritura de *La cantante calva*, que se titulaba entonces *El inglés sin profesor*, yo los había escrito ya en 1943 en Rumanía. Además, Beckett no es lo que se llama un miembro de la familia “del absurdo”: su humor proviene de otra parte, pertenece a otra tradición, otro folklore, el irlandés. Al decir que Beckett es el promotor del Teatro del Absurdo, al ocultar que fui yo, los periodistas y los historiadores aficionados de la literatura cometen una desinformación de la cual yo soy víctima»

La nómina de autores⁸ que dedicaron su vida a este teatro pone de manifiesto la necesidad de una búsqueda de sentido y

al expresar –dice Esslin– el sentimiento trágico por la pérdida de estas certidumbres fundamentales, el Teatro del Absurdo, por extraña paradoja, es también síntoma de lo que probablemente se aproxima más a una búsqueda genuinamente religiosa de nuestro tiempo, por cantar, reír, llorar y gruñir, si no para alabar a Dios por lo menos para buscar una dimensión de lo inefable; un esfuerzo para hacer consciente al hombre de las realidades fundamentales de su condición, inculcarle de nuevo el perdido sentimiento de asombro cósmico y la primitiva angustia, zarandearle de una existencia trivializada, mecánica complaciente y falta de dignidad [Esslin 1966: 302].

Este punto de partida común se concreta en realizaciones personales y específicas en cada uno de ellos. Todos ponen a sus personajes ante una realidad que los seres de ficción no entienden. Ionesco sitúa a sus personajes percibiendo lo insólito, que se desdobra a su vez en dos momentos: el primer momento es la sorpresa y la admiración que le producen las cosas; el segundo, la angustia de que esa maravilla no dure en el tiempo y pueda ser destruida por el mal o termine en la muerte. En los demás autores el enfoque es diferente, pero todos coinciden en que quieren hacer consciente al espectador de la misteriosa situación del hombre en el universo.

A este origen temático compartido, se añaden una serie de características formales en las que también coinciden. La primera de ellas consiste en que en las obras del Teatro del Absurdo no se desarrolla un drama de intriga, ni una estructura clásica de

⁸ Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco y Jean Genet son según Esslin los autores principales. A estos se añaden seguidores y tendencias paralelas (Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Ezio d'Errico, Manuel de Pedrolo, Fernando Arrabal, Amos Kenan, Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass, Robert Pinget, Harold Pinter, N.F. Simpson y Edward Albee). Ionesco añadía varios nombres a la nómina: «el teatro nuevo prosperaba ya (en 1950) conmigo en la escena conmigo, Adamov y también gente como Jean Tardieu (insuficientemente reconocido) y también los más jóvenes, Weingarten (*Akara* data ya de 1947, creo), Dubillard y Raymond Queneau» [Ionesco 1989: 52].

planteamiento, nudo y desenlace. No existe un argumento que se dé en progresión sino que se pone al espectador ante una situación básica individual. No se desarrolla una trama. No ocurre nada, sólo se nos da una intuición en profundidad que podría ser referida en un solo momento y que, sólo por la complejidad de lo que se quiere expresar y en aras de una insistencia, se desarrolla en una cierta línea temporal. Así en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, Vladimir y Estragón esperan la llegada del desconocido Godot. Nada más, sólo esperan; o en *La cantante calva* los personajes intercambian palabras sin sentido⁹.

En segundo lugar, en el Teatro del Absurdo se manifiesta la devaluación del lenguaje. Dado que las palabras, según estos autores, han perdido su significado y las cosas ya no quieren decir nada, los representantes de este teatro desarrollan el riquísimo lenguaje paraverbal que permite el teatro. Los elementos visuales, la luz, los escenarios, el movimiento de personajes y elementos materiales, la distancia o lejanía entre objetos y personajes, la presencia o ausencia de personas invocadas, el protagonismo de los elementos materiales y un sinfín de elementos más que adquieren expresividad en detrimento de un lenguaje que no comunica nada, que sólo es palabrería y cháchara.

La crítica que realizan sobre este mundo que no entienden y que les resulta misterioso la hacen a través de lo grotesco y lo

⁹ También sobre esta la primera obra de Ionesco y la más famosa se hace un comentario del autor que contesta a ciertas interpretaciones: «En *La cantante calva* –que es una crítica al lenguaje– había profetizado paradójicamente lo que hoy les está sucediendo a mis espectadores y críticos, es decir, que repiten eslóganes, palabras que no tienen mucho sentido. Y después los eslóganes se “venden”, porque parecen verdades muy simples. ‘El piso está debajo’, ‘El techo está encima’, dicen con aire solemne los protagonistas. Y se llegó a afirmar que esto era un *divertissement* mío. ¡Nada más falso! Es la irrisión del lenguaje, su desarticulación, su pérdida de sentido, pero al final las palabras explotan. Esta obra es la expresión de nuestro vacío en el que las palabras ocupan el puesto de la Palabra. La Palabra es divina, y nuestro lenguaje ha perdido la sustancia. Estamos sumergidos en un mar de palabras, de eslóganes, de política y de preocupaciones cotidianas» [Ionesco 1988: 64].

ridículo. Esta es la tercera característica. El modo de denunciar nuestra sociedad en desintegración se realiza a través de cuadros distorsionados, personajes que parecen marionetas, situaciones guiñolescas, eslóganes ridículos que se repiten sin cesar. Y así el espectador no puede identificarse con las situaciones y personajes que van apareciendo en el escenario. La ausencia de realismo separa al espectador de lo que ocurre, pero esta presencia de lo grotesco, que apunta al sinsentido del mundo, pretende producirle el horror de lo trágico. «Los motivos son –en palabras de Esslin [1966: 311]– incomprensibles, la misteriosa y a menudo inexplicada naturaleza de los actos de los personajes del Teatro del Absurdo, nos previene contra la identificación, por lo que es un teatro cómico, a pesar de su tema sombrío, violento y amargo. Por esta causa el Teatro del Absurdo trasciende las categorías de lo cómico y lo trágico, y combina la risa y el horror».

La estructura de las obras constituye la cuarta característica que, en la mayoría de los casos, es o bien circular, acaban igual que empiezan –es el caso de *La lección* de Ionesco–. La estructura cíclica de sus obras la descubrió Ionesco en acción con su primera obra. Para *La cantante calva* quiso un final destructivo, los personajes se armaban con ametralladoras y disparaban a todo, incluso a los espectadores, pero el rumano se dio cuenta en el primer ensayo de que era imposible y decidió darle una estructura que termina igual que empieza:

La cantante calva no necesita tener un final, o puede tener varios, puesto que es la expresión de la heterogeneidad [...] El final se convierte en un nuevo final, pero como en la pieza hay dos parejas, comienza con los Smith y vuelve a comenzar con los Martin, lo que indica el carácter intercambiable de los personajes: los Smith con los Martin y los Martin con los Smith. Son personajes vacíos de toda substancia, de toda realidad psicológica [Bonneyoy 1976: 74-75].

Para el autor los finales de las obras son siempre una convención, porque los espectadores tienen que ir a acostarse, pero detrás del telón todo continúa indefinidamente al ser el teatro trasposición de la vida. Hay otras obras que progresan pero no argumentalmente sino a través de la intensificación y

repetición de una situación básica. En este sentido, el ejemplo de *Rinoceronte* es muy claro porque aun siendo una obra en la que suceden cosas y que posee cierto desarrollo en el tiempo, la mitad de la misma es la repetición con pequeñas variantes de la transformación de los personajes –primero Juan, luego Dudard y por último Daisy– en rinocerontes. La repetición de estas metamorfosis grotescas pretende provocar e intensificar el horror de una metamorfosis generalizada y subrayar el carácter de denuncia que tiene: «En *El rinoceronte* evoco la experiencia de los Guardias de Hierro en Rumanía. He elegido este animal porque tiene una piel tan dura que no se le pudo hacer ni siquiera un rasguño. Daría el siguiente consejo a los hombres: que sean capaces de pensar por ellos mismos y que elijan a las minorías, no a las multitudes» [Ionesco 1988b: 64].

Por eso estimo que estas cuatro características señaladas por Esslin son un punto de partida valioso, siempre y cuando no se pierda esa apertura y pregunta propias de las obras de Ionesco que con tanta fuerza el autor quiere reivindicar al final de su vida. Creo que es conveniente que la adscripción a esta tendencia teatral de los años cincuenta respete la exigencia que plantea el dramaturgo de no cerrar la obra con una solución absurda de antemano, sino que permita la resonancia en los espectadores de las preguntas que se plantean en los escenarios insólitos que dibuja el autor.

Ionesco, al margen de las polémicas que mantuvo con los críticos¹⁰, siempre quiso dedicarse a un arte que partiese de una pregunta sencilla y esencial: ¿qué es esto? Y llega a la conclusión de que, si el teatro es responder a esta pregunta, su teatro es filosófico. «El arte –sostiene el autor– es filosófico en tanto que la filosofía es exploración, problema, pregunta, actitud» [Bonney 1976: 113 y ss.] Por eso rechaza cualquier encorsetamiento ideológico: «Yo llamo ideología a un sistema cerrado, que da

¹⁰ «Antes me acusaban de ser un intelectual de izquierdas, ahora me dicen que soy de derechas. Lo único cierto es que he sido un pensador solitario. Pensar en la soledad hace sufrir, aísla, pero merece la pena. Hace que uno se sienta hombre» [Ionesco 1988b: 66].

explicaciones ‘de cliché’», y se desvinculaba de esta etiqueta con estas palabras:

He vivido del estupor de la existencia pascaliana (...) ‘¿Por qué existe algo y no la nada?’, me preguntaba con Leibniz. Me quedo asombrado ante la inmensidad infinita del cosmos, que quisiera comprender, y en cambio me produce angustia. Quisiera penetrar la creación de Dios con su misma inteligencia, quisiera comprender lo incomprensible...Y después la pregunta importantísima: ‘¿por qué existe el mal?’ Escribo para poder indagar estos misterios [Ionesco 1988b: 65].

LA BÚSQUEDA INTERMITENTE

Como se ha dicho más arriba, las notas de este diario están fechadas a lo largo de 1986 y parte de 1987. La mayor parte de las anotaciones se refieren a los pensamientos, lecturas, recuerdos y percepciones de la estancia del autor en la ciudad suiza de Saint-Gall para recuperarse de sus depresiones. La obra está dedicada a su mujer, Rodica Burileano, y a su hija, Marie-France Ionesco. Comienza con la descripción del día 12 de julio de 1986, en el que el matrimonio celebra sus bodas de oro; transcribe las impresiones de unos días en Canónica en noviembre de ese año y otros días en París a principios de 1987. El diario termina con un comentario de dos frases. La primera pone de manifiesto su dificultad para dirigirse –rezar– al ‘desconocido’ Dios: «Rezar el Yo No Sé Quién»; en la segunda, Ionesco se escribe a sí mismo esperando a un Dios-hombre que, en la tradición cristiana, se identifica con Jesús. Es decir, concluye así: «Yo espero: Jesucristo» [Ionesco 1989: 195]. La importancia que tienen estas frases es que después pasarán a ser la inscripción de su tumba en el cementerio de Montparnasse, donde descansan sus restos, junto a los de Rodica, que murió en 2004.

En este diario sucede como en el caso de la entrevista anterior; es necesario hacer un breve comentario sobre el sentido del título para entender los vaivenes y los pensamientos desordenados, caprichosos y variados que reúne. La descripción que hace Ionesco de esta obra es una clara explicación del título: las

intermitencias se refieren a la persecución de la gloria literaria («Tengo vergüenza de haber hablado tanto de mí y de mi 'obra'. Pero ya está hecho. No es la búsqueda. Es la intermitencia») que son sólo interrupciones de una búsqueda («¿Qué he hecho durante los tres cuartos de siglo que he vivido? He dormido, me despierto: es tarde, muy tarde a la noche. He dormido, he perdido mi tiempo; y mi tiempo me ha perdido a mí. Tal vez, ¿nunca es demasiado tarde? Él puede venir todavía. Yo lo espero. Puede surgir en la última hora, en el último minuto, en el último segundo» [Ionesco 1989: 57]).

Este sentido que está presente e inserto en la obra y que explica más ordenadamente en la entrevista de *30Días*:

Mi última obra, *La búsqueda intermitente*, narra lo que he tratado de buscar durante toda mi vida. Me he sentido atraído al mismo tiempo por el deseo de la gloria literaria -inmortalidad falsa y pasajera- y por la sed de absoluto. Toda mi vida ha transcurrido entre estos dos polos. Las estupideces literarias y esas historias de política, adulterios y negocios que llenan gran parte de la vida humana, también invaden el espíritu de los escritores. Son las llamadas 'preocupaciones', las diversiones, y entre estos se encuentra también la guerra, pues por muy cruel que parezca sirve para hacernos olvidar las preocupaciones fundamentales [Ionesco 1988: 65].

De nuevo, pues, nos encontramos en este diario el ir entrelazándose de las preocupaciones literarias del dramaturgo, las preocupaciones personales y esa búsqueda de lo absoluto que hace que la vida, valga la redundancia, sea más dramática.

Las preocupaciones literarias se reflejan en la defensa a través de sus comentarios de la originalidad de su obra, en la ridiculización de los intelectuales de su época, en la conciencia de la vanidad literaria, en la tristeza porque su obra no perdure.

Las reflexiones personales de estos años son el destilado de una batalla intensa que a su vez se divide en distintos frentes: la lucha que libra con el mal y su incompreensión; aparecen constantes menciones a las guerras que asolan el planeta, a la irracionalidad de la guerra, a los millones y millones de muertos que ha dejado la historia de los hombres; la lucha que libra con la

vejez y la decadencia física, tanto la propia con la que muchas veces se indigna, como la que contempla en su mujer Rodica, a la que mira con compasión y conmoción; la lucha con sus límites, su incapacidad para amar y su egoísmo; la lucha con la tristeza que le procuran los amigos muertos, especialmente aparece mencionado, en varias ocasiones, Mircea Eliade; la lucha contra el absurdo y la nada.

En tercer lugar, y mezclado con los comentarios dedicados al funcionamiento de su intestino o entre aquellos en los que crítica la evolución de la obra de Beckett, se transparente la grandeza de una aventura humana que no consiente en reducir su trayectoria a los comentarios en torno a la fama o la precariedad física, sino que apunta más allá. Me permito hacer un recorrido por algunos de ellos. El primero que he escogido se refiere a esa extrañeza que el autor siente hacia el mundo, no tanto como percepción de su carácter enemigo, sino como descubrimiento de que su origen está en lo otro, en lo distinto o sostenido por una inteligencia diferente a la de los hombres. Es decir, la percepción de la extrañeza como sorpresa por que las cosas sean, antídoto contra la rutina y acicate para el conocimiento de lo distinto:

Yo vivo en lo extraño. Sumido en lo extraño. No vivo lo normal, la normalidad. No vivo en lo normal. No comprendo la noción de 'normal'. No, no, no la comprendo. Todo me resulta extraño. Salvo, en los momentos en los que olvido, en los que me olvido. No es 'natural' todo esto, no puede ser natural, todo este mundo, todo esto que se me aparece como mundo 'no cae de su peso' ¡¿Cómo el mundo, cómo la existencia pudieron parecerme, la mayor parte del tiempo, 'naturales, 'normales'?¡ Solamente en la rutina. Todo es anormal. La existencia, la creación, no puede ser normal. Lo normal es, se hace, cuando tomamos el hábito de la normalidad. Adaptamos lo inadaptable. (...) Todo es sobrenatural [Ionesco 1989: 22-23].

Precisamente desde el reconocimiento de ese origen extraño, por infinito o sobrenatural, arranca otra de las intuiciones que se repite a lo largo de este diario. Se trata del deseo de que los signos que son las cosas desvelen su significado:

Cuán extraño es todo, extraño y doloroso. Doloroso, aterrador, aterrador y doloroso (...) Solo percibo las criaturas y las cosas en su apariencia (...) Su Creador, Solo, lo sabe . ¡Se lo voy a preguntar a Él! (...) Brumas, disipaos, que rodean mi pasado, mi vida, quiero existir en la claridad, mientras viva todavía.... Quiero volver a ver los rostros, por lo menos en su apariencia, en su aparición. Sí, al menos tal como los vi. Que todo me resulte actual, presente. Deseo que ayer sea hoy. Y que las apariencias descubran su esencia. Que todo sea revelado para siempre [Ionesco 1989: 137].

La percepción de lo insólito y lo extraño del mundo es una experiencia que adquiere un recorrido y forma dramática en el teatro de Ionesco, baste pensar en la sorpresa de Bérenger en *El asesino sin gajes* cuando descubre la ciudad riente, y la inquietud cuando debe enfrentarse al asesinato de la vida de esa ciudad, o en el Bérenger de *El peatón del aire* que comienza a volar cuando descubre la belleza aunque su vuelo le lleva a descubrir el mal. Estos dos polos que se alternan en las piezas del autor, se abren en este diario hacia una demanda: «Cada noche me duermo, desde hace unos días, con esta angustia: ¿seré, seremos salvados? ¿Y por qué?» [Ionesco 1989: 159].

Por eso, cuando nos vamos acercando al final de las anotaciones se nos revela, por un lado, la irresolución de su vida, como la de sus piezas en las que nada acaba sino que se abre a esa irresolución, por otro lado, su testamento de sabor kafkiano: poder hacer coincidir las palabras artísticas y literarias con la oración:

Ah la fuerza de rezar. No soy capaz, no puedo soportar el sacrificio. Y quiero escribir todavía. Tener el tiempo. Tener el tiempo...de terminar al menos lo que he comenzado (...) Oh, ¡el cielo de la esperanza! ¡Oh, horadar la bruma de este irreal compacto. No morir antes de haber dicho bastantes cosas. He comprendido la utilidad de escribir para los hombres: para decirles que se aferren al tiempo, no hagan como yo, en los últimos momentos, escolar que no ha aprendido la lección, que no sabe rezar, que no sabe meditar, contemplar: amar [Ionesco 1989: 175].

MAXIMILIANO KOLBE

El libreto de la ópera dedicada a Maximiliano Kolbe tiene una larga historia: Ionesco lo escribe en 1980, a petición de un miembro y colega de la Academia Francesa, el padre Carré; Ionesco respondía a la petición de un amigo y a la vez seguía una inclinación personal por esta figura histórica. Así comentaba el autor su admiración por la figura de Kolbe:

El deseo de vivir está de tal modo radicado en nosotros que preferimos vivir en las condiciones más miserables antes que morir. Es un hecho casi increíble pero es así para todos nosotros. Nuestro horizonte termina contra el muro, el límite, el confín que separa la muerte de la vida. Pero para algunos, para poquísimos entre nosotros, el horizonte va más allá del muro y entrevé el cielo. Incluso estas personas, probablemente, como todos los otros tienen un miedo biológico pero su sed espiritual de más allá, de una vida en un mundo divino es tan fuerte que superan el miedo. Sí, así el amor divino y el amor por el prójimo supera el pobre miedo humano del fin. El padre Kolbe sabía o al menos entreveía la Luz inefable [Ionesco 1988a].

El padre Carré, a su vez, había servido de intermediario porque la idea inicial había sido de Dominique Probst, músico y compositor, que quería escribir una ópera sobre esta historia que le había contado su padre. La historia real es la de un fraile franciscano, el padre Maximiliano Kolbe, prisionero número 16.670 en Auschwitz. En 1941 se produjo un intento de evasión de uno de los presos del campo; la norma de Auschwitz era contestar a estas tentativas con el asesinato de diez prisioneros como terrible forma de escarmiento. Kolbe no fue de los seleccionados para morir de hambre y sed, pero se ofreció a cambio del sargento polaco Franciszek Gajownickek, que se derrumbó ante la idea de la muerte pensando en su mujer y sus hijos¹¹.

¹¹ Existen estudios históricos de este proceso (Ricciardi, A. *Maximiliano Kolbe, sacerdote y mártir. Fuentes históricas, Roma, 1971*) Kolbe, además fue beatificado por Pablo VI en 1973 y canonizado por Juan Pablo II en 1982.

Ionesco acepta el reto de escribir el libreto, y de hecho el texto literario precede a la composición musical. Como muy bien ha puesto de manifiesto Marguerite Jean-Blain, haciéndose eco de las palabras del director del estreno, Zanussi, la obra es una poesía de Ionesco con la música de Dominique Probst [Jean-Blain 2005: 61]. Efectivamente, Probst [Jean-Blain 2005: 26] cuenta cómo en junio de 1981 Ionesco le remite las cinco primeras hojas en las que se contaba la evasión de un prisionero de Auschwitz, la elección de diez rehenes que pagarán por el que ha intentado escaparse. El lamento del padre de familia que no quiere morir y el ofrecimiento del sacerdote Maximiliano Kolbe para morir en su lugar. En 1982 Ionesco le entrega a Probst la parte final, es decir, las hojas 6, 7 y 8, en las que se cuenta cómo han muerto nueve de los diez rehenes de hambre y sed, y queda el último, Kolbe, al que al final matan con una inyección de fenol. El destino de la obra artística era la Ópera de París, el director entonces firmó un contrato, pero el cambió de dirección del teatro hizo que el proyecto no se realizase allí. Fue el mismo Ionesco quien apuntó que, para la nueva dirección, hablar de la divinidad y de santos era de mal gusto [Jean-Blain 2005: 26]. En 1987, el Meeting de Rímini¹² invita a Ionesco a formar parte de un encuentro sobre el teatro, en el que participaron también la actriz de la Comédie Française, Madeleine Renaud, y el director de teatro Jean Louis Barrault. Después de esa ocasión, los organizadores del Meeting le proponen el estreno de la obra al año siguiente, Ionesco conoce a Zanussi en el festival de Venecia y se deciden a llevarlo a cabo. Así lo comentaba Ionesco poco antes del estreno:

Ahora gracias al Meeting en el que participé el año pasado y que me impresionó enormemente, he tenido la oportunidad de ponerla en escena con la dirección de Krzysztof Zanussi, a quien conocí en el

¹² Una iniciativa de encuentros culturales, espectáculos, musicales y de exposiciones que se celebra en agosto en la ciudad de Rímini desde 1980 y a la que acuden cada verano en torno a 800.000 personas de todo el mundo. Nacida de la experiencia cristiana, el trabajo sostenido por miles de voluntarios quiere ser un espacio de encuentro y amistad que sirva para la construcción de la paz y del bien común (<http://www.meetingrimini.org/>).

Festival de Venecia. De esta forma he escrito la segunda parte de la obra en la que los condenados a muerte en las prisiones del búnker expresan sus dudas y desesperación y también su vaga esperanza. Kolbe les responde con bendiciones y oraciones. En el búnker los prisioneros gritan de desesperación; algunos mueren de hambre o de sed. Pero donde está Maximiliano Kolbe no existe el llanto, no se oye un grito, tan sólo hay preguntas. Kolbe no responde porque ningún hombre es capaz de responder a las preguntas divinas, nadie está a la altura de la inteligencia divina. Al dolor se responde únicamente con la fe [Ionesco 1988: 66].

Para este primer estreno en Rímini, Ionesco enriquece el texto con el drama de los personajes que van a morir de modo tan injusto. Especialmente significativo es el lamento del prisionero número 9, que no aparecía en la versión pensada y escrita para la Ópera de París.

Así, la *première* mundial se realiza el 20 de agosto en Rímini, ante un público de más de siete mil personas, con la presencia del autor. La puesta en escena de Rímini fue de Tadeusz Bradecki. La dirección de Krzysztof Zanussi fue muy sobria y contó como elemento de inspiración para la escenografía con los dibujos del autor, escogidos de entre los cuadros de Ionesco expuestos en Bolonia y recogidos en el catálogo titulado *La main peinte* (Bolonia 1987); especialmente uno de ellos, el fechado en 1984 y titulado «Sans titre». La esmerada edición del texto que se hizo para el estreno se debe al Meeting y al cuidado del editor Mario Guaraldi. La segunda representación se realizó en la catedral de Arras los días 7 y 8 de 1989 [Jean-Blain 2005: 39 y ss.] La tercera representación se realizó en Polonia, en la Ópera de Silesia, en Bytom, no muy lejos de Auschwitz. Como en el estreno italiano, contó con la puesta en escena de Tadeusz Bradecki y la supervisión de Zanussi [Jean-Blain 2005: 47 y ss.]. La puesta en escena alemana se produjo el 5 de mayo de 1990 en el Stadttheater de Klagenfurt [Jean-Blain 2005: 55-57]. Existen otras representaciones conocidas: la siciliana de agosto de 1991, una checa de 1998 y una rumana de 2000, según consigna Marguerite Jean-Blain; además de una traducción y edición japonesas de la obra, de 1998 [Jean-Blain 2005: 57-60].

El libreto de Ionesco se divide en tres partes: la primera es más que un planteamiento porque en ella se resuelve gran parte de la trama de la historia. Se tiene noticia de la evasión de un prisionero; en represalia el comandante del campo nombra a las diez víctimas que deberán morir. Cuando nombra a los elegidos, se alza la voz de un prisionero que grita, mencionando a su mujer e hijos y diciendo que no quiere morir. Ante la voz del padre, Maximiliano Kolbe se dirige al comandante del campo y se ofrece a cambio del padre de familia. La primera parte ofrece esta historia terrible, basada en un acontecimiento histórico localizado en uno de los espacios más sanguinarios y terribles de la historia del siglo XX. El personaje que encarna la violencia, la irracionalidad y la monstruosidad de este hecho histórico es el comandante del campo. Su diálogo se divide en dos enfrentamientos: el primero, con los prisioneros, a los que insulta, humilla y les condena a beber orines y comer mierda; el enfrentamiento se agudiza con el padre de familia al que llama «gusano», «inmundicia», «montón de mierda», «excremento de cerda», «pestilente», «asqueroso piojo»¹³. El segundo enfrentamiento es con Maximiliano Kolbe. Dado que este personaje desde el principio se declara sacerdote, la conversación ahora se centra en Dios. El comandante se ríe de Dios («Mentiroso, intenta responderme: ¿por qué tu Dios omnipotente no viene a salvarte? ¿Por qué no hace caer las torres de la guardia? ¿Por qué no reduce a polvo las vallas del campo?, ¿por qué no te da un par de alas? (*carcajada explosiva*). Ah, ah, ah, ah, ah, ah, estarías muy hermoso con dos alas, hijo de puta. Si tu Dios existiese, tú no estarías aquí. Mientes cuando dices que crees en él. Dime que no crees»).

Con esta primera parte del libreto, Ionesco plantea los móviles de esta tragedia de nuestra historia: el desprecio por el hombre y la ridiculización de Dios. Los móviles se encarnan en un personaje y en sus palabras. La acción contra ellos se toma desde el

¹³ No existiendo traducciones al castellano, las de este artículo son mías y se basan en la primera edición, la bilingüe, editada por el Meeting. Al tener un formato de rollo que se despliega entero no puedo citar las páginas.

principio y las consecuencias y efectos inesperados ocuparán el espacio de la segunda y tercera partes.

La segunda parte se abre con el lamento del preso número 9, llamado Pouchovsky. Sus palabras muestran la desolación por el mal, la muerte, el exterminio y la violencia. Se lamenta por un mundo en el que parece que la ley suprema es la muerte que unos procuran a los otros, desde la tierra que tiembla, pasando por los animales creados con garras para desgarrar a sus víctimas y las hormigas guerreras que matan a las trabajadoras, o por las plantas que se sofocan unas a otras; así llega al lamento por los hombres y su devenir a lo largo de la historia, su andadura se traduce en guerras, destrucción y exterminio. Este lamento del preso nº 9 es un grito dolorido ante una creación que va hacia la muerte. Y el grito le lleva a la pregunta por y a Dios («Por qué Dios no ha imaginado otro cosmos, otro universo. Morir es doloroso, morir parece contra natura y, sin embargo morimos, no hacemos otra cosa desde que nacemos, asesinamos y nos asesinan»). Se pregunta si es cierto que la obra del hombre es la de la muerte («La obra de la muerte es la obra del hombre y nosotros somos tan pequeños, tan pobres [...] que no podemos comprender ni imaginar lo infinitamente pequeño ni lo infinitamente grande»). El grito se abre hacia una pregunta acuciante (¿Moriremos salvados?, ¿Qué podemos hacer? ¿Qué significa esta inmensa pesadilla?); pregunta que se revuelve y dirige, al final, a Kolbe: «¿Quién puede darnos, padre, una explicación que pueda iluminarnos? Padre, explíquenos, ayúdenos, consuélenos: el final está tan cerca, tan cerca».

Kolbe responde pero no se atribuye la explicación automática, él se considera como los demás, un pobre hombre; la única diferencia es que él cree que existe una posibilidad de reconciliación («Este infierno se podría transformar en gracia si comenzáis ahora mismo a amaros como Dios os ama, a pesar de todo. No puedo daros ninguna explicación, porque yo soy un pobre hombre pero pedid, pedid a Jesús, que toda la naturaleza pida a Jesús para que sea salvada de este mundo, del cual, se sabe, Satanás es príncipe»). Además se ofrece como garantía («aquí estoy yo para garantizaros esto y para deciros que la paz entre

todos los seres y la comprensión serán vuestras») y se pone a sí mismo como prenda de ese amor que rompe la impenetrable y avasalladora dinámica del mal («Amaos, amaos a pesar de todo, amaos hasta el último instante como Jesús os ama, como yo os amo, hasta el último minuto, en el último segundo todo aparecerá clarísimo. El tiempo parece largo, nos parece largo porque vivimos en el tiempo. La eternidad no tiene tiempo»). Esta segunda parte termina con el canto de los diez prisioneros de la Oración del Espíritu de san Francisco de Asís.

La tercera parte está situada de nuevo en el búnker de la muerte, en el momento en que acaba de morir el noveno prisionero; sólo queda vivo Kolbe, que mira los cadáveres de sus compañeros. La soledad de Kolbe, rodeado de cadáveres, recuerda otras escenas similares del teatro de Ionesco: el Profesor de *La lección* rodeado de féretros de alumnas muertas, el Bèrenger de *El asesino sin gafes*, rodeado de las víctimas del Apache. Kolbe mira compadecido a sus compañeros y cuenta a Dios la pesadilla por la que han pasado: no han comido ni bebido en quince días, han sido torturados y martirizados, han atravesado un 'largo túnel', un purgatorio y un infierno y, sin embargo, no han muerto odiando. Estas palabras se transforman sin solución de continuidad en unas bienaventuranzas *sui generis*, en las cuales la voz de Kolbe se hace una con la de Jesús. Tras ellas, entran el comandante y el médico y ponen la inyección de fenol a Kolbe. El médico dice: «He matado a un santo y un mártir». Se oyen, antes de que caiga el telón, las voces de un coro de niños polacos.

La organización del texto consta de tres partes que, aun teniendo como modelo la estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace, se adaptan al sentido que el dramaturgo quiere dar a la obra. Así, en la primera parte se resuelve prácticamente la acción y se muestran los horrores del nazismo. Se reserva para la parte segunda el drama humano que despierta el mal. La muerte arbitraria de diez presos es ocasión de una reflexión sobre el mal universal: es el de la naturaleza, de los animales, y las plantas, es el mal que atraviesa la historia. Es decir, es como si el vértice del mal ocurrido en Auschwitz manifestase, como en una espiral, el mal desde el principio del tiempo. La voz que lo encarna es el

monólogo del preso número 9, que, al final, se abre hacia un interlocutor (diálogo), el de Kolbe, que tampoco sabe dar una explicación al mal pero apunta a que la ley de la vida es el amor y no la muerte.

La primera parte está dominada por el uso de la palabra violenta -ni siquiera es diálogo-, porque su contenido es la negación del interlocutor o interlocutores. Esta primera parte refleja las sucesivas críticas que Ionesco ha hecho al lenguaje a lo largo de su trayectoria dramática: es el lenguaje usado como instrumento de poder (recuérdese *La lección*), de la violencia (recuérdese *El asesino sin gajes*), de la negación del hombre (recuérdese *Rinoceronte*) y de Dios (recuérdese *Las sillas*). La segunda parte se reparte en tres secciones, si atendemos a la clasificación del diálogo y a la participación de diferentes voces: las palabras del preso número nueve, que parece pronunciar ante sí mismo, manifiestan la perplejidad ante el mal; constituirían la primera sección. Ahora bien, el gesto que Kolbe realiza en la primera parte le obliga a introducirlo como interlocutor. Es decir, Kolbe no sólo se ha lamentado por el mal sino que lo ha asumido personalmente para librar de la muerte al padre de familia. La extrañeza de este gesto provoca que el monólogo iniciado se transforme en diálogo con Kolbe. En la tercera sección la voz se hace coral: son todos los reos de muerte los que cantan a la vez la oración de san Francisco. La última parte comienza siendo una oración; Kolbe pide en latín a Dios la luz eterna («*Requiem aeternam dona eis Domine et Lux perpetua luceat eis...*») con una forma de la liturgia cristiana; en seguida, las palabras de Kolbe parecen ser las de un testigo que ha asistido al sufrimiento, padecimiento y muerte de los cadáveres que tiene alrededor. ¿A quién se dirige? A los espectadores, para que sepamos lo que ha pasado, también a ese *Domine* al que se dirige en latín, a la Virgen, a la que ruega que acoja a sus compañeros en el umbral del Paraíso y a los compañeros muertos, a los que se dirige con esta serie de bienaventuranzas reformadas para la ocasión. El monólogo final de Kolbe rememora los monólogos finales de las obras más famosas de Ionesco, es decir la de los héroes antiheroicos de Ionesco, los múltiples Bérengers que se quedan en el escenario al

final de las obras, amenazados de muerte y solos, pronunciando largos monólogos en los que se resumía la peripecia heroica y la soledad frente al destino. Un destino que podía ser el de la fuerza bruta de los rinocerontes en *Rinoceronte*, el de un enfrentamiento con un asesino que goza con destruir la belleza del mundo en *El asesino sin gafas*, el destino de la muerte inevitable en *El rey se muere*. En la escena final de *Maximiliano Kolbe* se percibe una diferencia respecto a creaciones anteriores pues, aunque aparentemente las palabras finales parezcan un monólogo, no lo son. Es verdad que Kolbe aparece solo en el búnker y tiene como única compañía los cadáveres de los compañeros muertos; ahora bien el héroe/santo no monologa sino que dirige sus palabras a varios interlocutores, es decir, su 'monólogo' se llena de interlocutores. El primer interlocutor es Dios pidiendo la luz eterna para sus compañeros; en segundo lugar, se dirige a la Virgen («Oh Madre, ¿he cumplido mi deber?, ¿están salvados estos hijos? , ¿ese padre de familia por el que me he cambiado verá a los suyos?»); en tercer lugar a sus compañeros muertos («Me vuelvo hacia vuestros cuerpos desencarnados que han sufrido antes de morir»), a ellos se dirige como si ya gozasen de la resurrección («Ahora yo os alcanzo», les dice a sus compañeros presos).

Ionesco introduce con este libreto un personaje, Maximiliano Kolbe, inspirado en una persona histórica; prescinde de una caracterización funambulesca, como la de los personajes de *La cantante calva*, tampoco opta por parejas burguesas ridiculizadas –Amadeo, Jacques–, ni siquiera se apoya en un héroe paradójico como Bérenger. Este personaje reúne dos rasgos que el dramaturgo quiere resaltar al final de su vida: la lectura de una de las grandes tragedias del siglo XX y la representación de una búsqueda personal. Así es como lo resume el dramaturgo:

El filósofo Theodor Adorno ha dicho que después de Auschwitz el hombre ha cambiado, que ya no es el mismo hombre y que por ende la filosofía debe cambiar. Kolbe es la respuesta, o sea que sólo la fe, la caridad y la oración nos pueden ayudar en nuestra existencia [Ionesco 1988: 66].

BIBLIOGRAFÍA

- ARBONA ABASCAL, GUADALUPE (2001): *La perplejidad del héroe. Calas en la literatura del siglo XX*, Madrid, Fragua.
- BONNEFOY, CLAUDE (1976): *Conversaciones con Ionesco*, Venezuela, Monte Ávila Editores.
- ESSLIN, MARTIN (1966): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix- Barral.
- HUBERT, JEAN MARIE (2005): "Préface" a *Maximilien Kolbe*, ed. Marguerite Jean-Blain, París, Honoré Champion.
- IONESCO, EUGÈNE (Libretto di / Livret de) y PROBST, DOMINIQUE (Musica di / Musique de) (1988a): *Maximilien Kolbe. Opera in tre parti / Opéra en trois parties*, Rímìni, Meeting per l'Amicizia fra i popoli.
- (1988b): «¿Yo absurdo? ¡Qué absurdidad!», en *30 Días*, Agosto-Septiembre.
- (1989): *La búsqueda intermitente*, Barcelona, Gedisa.
- (2005): *Maximilien Kolbe*, Marguerite Jean-Blain (ed.), París, Honoré Champion.
- JEAN-BLAIN, MARGUERITE (ed.) (2005): E. Ionesco (Libretto di/ Livret de) y Dominique Probst (Musica di / Musique de) (1988a), *Maximilien Kolbe. Opera in tre parti / Opéra en trois parties*, Rímìni, Meeting per l'Amicizia fra i popoli.
- RICCIARDI, ANTONIO (1971): *Maximiliano Kolbe, sacerdote y mártir*, Fuentes históricas, Roma.