

IONESCO EN ESPAÑA: LAS PUESTAS EN ESCENA
DE JOSÉ LUIS ALONSO*

GABRIEL QUIRÓS ALPERA
Queen Mary University of London

EL QUE FUERA durante muchos años director del Teatro Nacional María Guerrero, José Luis Alonso Mañes¹, describía el estilo de Ionesco como el trabajo de un prestidigitador que sale al escenario, explica la trampa de su truco al público y a continuación se dispone a hacernos el juego [Hormigón 1991: 268]; lo que nos llevaría a pensar que su juego de manos no tendría por qué interesarnos en absoluto y, en contra de este primer pensamiento, terminaríamos por quedar embelesados y por olvidar toda la información que se nos ha facilitado antes. Por esto conviene advertir que en este artículo se tratará de exponer y analizar el impacto de Eugène Ionesco en la escena española contemporánea a través de los montajes que llevó a cabo Alonso de *El rinoceronte* (1961), *El nuevo inquilino* y *El rey se muere* (1964).

Con *El rinoceronte* Ionesco ofrecía otra faceta como dramaturgo y una nueva imagen de sí mismo a escala internacional; las críticas continuaron siendo de lo más variopinto², y lo principal es que dejó de abundar en derroteros en los cuales la perplejidad y la confusión solían campar a sus anchas [London 1997: 125]. De ese modo, no es de extrañar que la crítica apuntase, como uno de sus mayores aciertos, la cercanía y la sencillez de la pieza dramática para ser entendida, y que incluso Gabriel Marcel señalara: «Pour la première fois Ionesco m'a conquis. [...] J'estime que c'est un spectacle qu'il faut absolument voir» [1960: 12]. De manera sardónica, el crítico Jean Vigneron comentaba que «cette fois, plus d'erreur possible, Ionesco écrit en Français [sic]!» [en Bonnefoy 1966: 207].

* Recibido: 2/septiembre/2010. Aceptado: 20/septiembre/2010.

¹ José Luis Alonso Mañes (Madrid, 1924-1990) estuvo al frente del Teatro Nacional María Guerrero desde 1960 hasta 1975, inclusive.

² Por ejemplo, Jean-Jacques Gautier [Frois 1970: 58].

Este nuevo rumbo del dramaturgo rumano-francés tampoco pasó desapercibido en España, pues en las páginas del diario *Madrid* se hacía hincapié en que «en esta obra Ionesco prescinde de la oscuridad del diálogo, clásica en sus obras precedentes» [Gómez Picazo 1961: 15]. Asimismo, José Luis Alonso consideró necesario advertir al público, mediante el programa de mano, que «van ustedes a encontrarse ante una obra extraña, inusitada». Eugène Ionesco entró en España, finalmente, con todo su fuste y resplandor con las diecisiete glorias de su estreno en el Teatro María Guerrero y todo un número de *Primer Acto* (1961) dedicado al dramaturgo, a la traducción y a la repercusión del montaje español.

El estreno del 13 de enero de 1961 sirvió para afianzar, por un lado, la dirección de Alonso en el María Guerrero y para conectar, por otro, un teatro nacional con la sociedad de una manera insólita hasta la fecha. Ya en la reseña de Monleón, escrita a vuelapluma y con carácter de urgencia por lo que se percibía como un montaje innovador y contestatario, se podía leer:

Vulnerando todas las normas del cierre, queremos aprovechar esta esquina de la revista para dar escueta noticia del extraordinario éxito de *Rinoceronte* en el María Guerrero. Diecisiete alzadas de telón, ante los aplausos unánimes del público, son el dato elocuente y escueto del interés que despertó la obra de Ionesco. En el próximo número, dedicaremos amplio espacio a comentar el acontecimiento con inclusión del Cuaderno de Dirección de la obra de José Luis Alonso [Monleón 1960: 5].

La elección del segundo montaje de Alonso al frente del María Guerrero no podría diferir más del primero –*El jardín de los cerezos* (1960)– desde un punto de vista estético y formal, y a la vez enlazarse con éste íntimamente, casi como un díptico, a modo de toda una declaración de principios. Durante el proceso de preparación, acaso por no incidir en el carácter subversivo del propio texto, Alonso optó por justificar su selección, una vez más, en razón de su interés por situar la escena española a la altura de la internacional. De ahí que su timorata explicación acerca del motivo fundamental por el cual se decantó por dicha obra se nos antoje, cuanto menos, como vana, cuando apunta que «desde luego no es mi ideal de teatro; pero creo que se debe dar» [Mon-

cayo 1960: 9]. Es más que sintomático el que a lo largo de todas las críticas publicadas sobre el montaje se señalara reiteradamente que el público español ya estaba preparado para un texto de este calado en un teatro nacional, a pesar de que, como en el caso de Alfredo Marqueríe –hostil siempre al Teatro del Absurdo–, la calidad literaria del mismo fuese considerada fútil [Marqueríe 1961: 62]. Por todo lo apuntado anteriormente, Alonso optó para su segunda empresa por una obra estrenada en París por Jean Louis Barrault y luego, en otras ciudades, por Olivier, Welles y Wallach, entre otros. Dicha selección, tal y como fue publicada en el número 19 de *Primer Acto*, que dedicaba un amplísimo espacio a este montaje, se debía en palabras del propio director a que era un texto puramente existencialista, que conectaba con una «epidemia que se extiende alarmantemente por todos los países» [Monleón 1961: 4]. Epidemia que no era sino el «embrutecimiento y animalización del hombre [...] la anulación del YO [*sic*]»; en otras palabras, la inclinación del ser humano a diluirse dentro de la masa informe, de la «manada» social e ideológica. De ahí que Alonso trajese a colación las últimas y angustiadas palabras del personaje de Bérenger al final de la obra, en tanto cima y tesis dramática del mismo: «¡No capitularé!»; un grito ahogado de desesperación del que resiste, sitiado por el resto de la manada de rinocerontes, expresión de la ideología imperante. Obsérvese cómo, dependiendo del medio de difusión, Alonso se decantaba por una explicación más parca o, por el contrario, por un razonamiento más sesudo que dejaba vislumbrar sus motivaciones reales a la hora de encarar este nuevo proyecto.

Para el montaje, Alonso prestó gran atención al texto, cuya traducción encargó a Trino Martínez Trives, en homenaje a quien «trajo por primera vez a Ionesco y montó de una manera excelente sus primeras comedias en España» [Hormigón 1991: 266]. Su intención era, por encima de todo, conseguir dotar a la pieza de un ritmo y de la mayor ligereza posible para que el final, dramático y desesperado, resultase chocante y devastador para el público. A fin de alcanzar esta ligereza no dudó en recortar el texto original e introducir nuevas escenas, así cuando llegan los bomberos a desalojar la oficina en la que trabaja Bérenger. Re-

cordemos que en el original estos apenas tienen peso dramático y se limitan únicamente a sacar por la ventana a Daisy, Papillón y a Dudard (interpretados por María Dolores Pradera, Antonio Paul y José Vivó). Alonso tenía ciertos reparos acerca de si la inclusión funcionaría, o con ella perdería ritmo, e introdujo casi un calco de la disparatada escena del camarote de los hermanos Marx de *Una noche en la ópera* (1935). Los bomberos entraban en tromba y de manera desorganizada, comenzaban a romper todo lo que se encontraban a su paso, mientras los personajes asediados en la oficina gritaban: «¡Si lo que queremos es salir!» [Hormigón 1991: 232]. En el súmmum del caos, los bomberos inician un forcejeo con los oficinistas por una máquina de escribir, situación que deriva en un improvisado partido de baloncesto que concluye al lanzar la máquina / balón por la ventana con un grito de «¡Gol!», entre cajas. Según recuerda el propio Alonso, Manuel Mampaso –encargado tanto de los decorados como de los figurines³– le recomendó, contra el criterio general, que volviera a la escena original de Ionesco. Finalmente, Alonso reconoció haberla dejado sin gustarle «demasiado, a pesar de que, en representaciones sucesivas, la ríen [los espectadores] enormemente e incluso algún día la han interrumpido con aplausos» [Hormigón 1991: 233]. La crítica acogió favorablemente tales cambios, en comparación incluso con alguna puesta en escena vista en otros lugares:

Nosotros vimos *Rinoceros* [sic] en Londres. Era una obra mucho más densa, más pesada, más aburrida y, paradójicamente, mucho menos trascendental. Aquí, aligerada y añadida –la inédita escena de los bomberos es un acierto– por un director de grandes calidades, toma un aire más alegre, más pimpante, casi de circo. Donde el ritmo es lo más importante y de ese modo está servido [Pombo Angulo 1961: 10].

Según Alonso, todo esto buscaba un solo objetivo: dotar de un cuerpo orgánico al texto, conseguir que se sintiera vivo y no quedara meramente en un ejercicio de estilo. Para Martínez Tri-

³ Para ahondar sobre los decorados y diseños de Mampaso, así como la reproducción de un ejemplo concreto de dicho montaje, véase Peláez 1993: 310-11, ilustración en la p. ix.

ves, ello obedecía tan sólo a «esa manía que tenéis [los directores de escena] de que *pesa* [el subrayado es suyo, en carta manuscrita y dirigida a Alonso], etc.» Por ello Trives apostaba por la opción más difícil: «Nosotros deberíamos ayudarles a que salgan de esa pereza, sobre todo en un Teatro Nacional». Su despedida era muy cáustica: «En fin, yo no tengo nada que ver con esos problemas ni me importan» [Archivo JLA, DOC.- 4544].

Asimismo, Alonso prestó una gran atención a los aspectos puramente técnicos. Así solucionó, por ejemplo, la primera aparición de un rinoceronte corriendo por la plaza mediante una cortina que se descorría y que llevaba estampada un rinoceronte de grandes dimensiones. Además de ofrecer un mayor dinamismo escénico, conseguía con ello que la acción no se detuviera, al bajar y subir el telón de boca, creando una sensación de continuidad acelerada.

Para la segunda escena del acto segundo, que representa la transformación de Juan (Antonio Ferrandis) en rinoceronte, no servían técnicas simbolistas; debía resultar lo más natural posible, por lo cual todos los objetos –enseres y electrodomésticos– que aparecían en el dormitorio de Juan deberían ser reales; tan reales que reflejaban, por otro lado, un medio que no era la España común o, al menos, el país que había sido hasta entonces, pues dentro de la cotidianidad de los grises elementos que representaban la habitación había un televisor. Con esto quizá se trataba de mostrar el choque entre el pasado y el presente; algo que ya había hecho Alonso con *El jardín de los cerezos*. En cualquier caso, y sin salirnos de la parte técnica, además de la transformación/animalización de Juan –que se subsanaba con maquillaje y con la interpretación de Ferrandis–, se debía producir un «crescendo rinocérico» –en palabras de Alonso– «uno de los posibles ganchos para el público» [Monleón 1961: 6]. Este aumento gradual de violencia animal debía concluir con embestidas y cuernos que perforaban puertas, muros y los cristales de un tragaluz que se había dispuesto a ras de suelo. Cada cuerno que atravesaba cualquiera de estos elementos en una de sus embestidas se iluminaba –gracias al trabajo del jefe de electricistas, Mayoral–

con un haz luminoso de color verde, dotando a la escena de una mayor fuerza dramática.

Para no romper con el ritmo y la tensión creada, se le pidió a Martínez Trives que el último cuadro se desarrollara en el mismo decorado y que fuera el propio personaje de Bérenger quien, describiendo los acontecimientos, realizara una elipsis transitiva declamando: «Intenté salir, pero invadían las aceras. Cuando estaba abajo oí un estrépito; era Juan, que bajaba las escaleras [...] me encerré en esta casa y no he vuelto a salir» [Hormigón 1991: 235]. Lo luminotécnico y lo sonoro se conjuntaban así para crear una atmósfera asfixiante: una fuerte luz verde que entraba por la ventana, «como un reflejo de la piel de los rinocerontes» [Hormigón 1991: 235] y los bramidos, fuertes pisadas y embestidas que, junto a cláxones de coches y gritos, producían un ambiente de pesadilla casi febril.

Por último, el monólogo final de Bérenger (José Bódalo); momento que debía conmover y sacudir por igual al público. Como señalábamos arriba, se trata de un monólogo puramente existencialista que debía representarse con el escenario vacío a fin de dar la mayor sensación de alienación. Esto se solucionó gracias a la conjunción del trabajo del equipo y el personal técnico del María Guerrero, que se esforzaban para que, en cuestión de segundos, quedara la caja escénica vana y se aforaba rápidamente dicho espacio. Alonso creía que la intencionalidad de Ionesco era dar una impresión de inmensa y absoluta soledad: «Yo veía el final con escenario vacío y Bérenger en medio, solo, pequeño, rodeado de cabezas [de rinocerontes]» [Monleón 1961: 7]. Hasta ya bien avanzado el proceso de ensayos Alonso no encontró una solución que fuera a un tiempo espectacular y amenazante. Sumó a las cabezas reales, hechas de cartón piedra y distribuidas por el escenario alrededor de Bérenger, proyecciones de cabezas en posiciones diferentes; todo ello bañado por una luz verde que iluminaba cada nueva cabeza y subrayado por un crescendo musical. Se creaba, de este modo, una gran intensidad dramática –casi insoportable para el espectador– que cercaba y acosaba a Bérenger, quien avanzaba hacia la corbata del escenario gritando un desgarrado «¡No capitularé!». La estética de lo grotesco termina-

ba por imperar en un tono de farsa alienante, que convertía a José Bódalo en un pelele o un títere, frente a los bufidos inmisericordes de los rinocerontes. Para Alonso, todo esto quería suponer «un grito de libertad» [Hormigón 1991: 235].

El éxito del montaje fue inusitado y, lo más importante, suscitó una gran polémica que comenzó con la división por parte del público el día del estreno: por un lado, el público del patio de butacas pateando y, por el otro, el «gallinero», formado en su mayoría por estudiantes universitarios que aplaudían entusiasmados y gritaban a los del patio: «¡Rinocerontes!», a modo de insulto [Torrente Ballester, 1961: 15; Marquerie, 1961]. La polémica trascendió lo puramente teatral; hubo artículos de opinión sobre la representación; «en una palabra: apasionamiento. Sólo por este resultado –declaraba Alonso– debemos sentirnos satisfechos» [Monleón 1961: 7]. El director estaba orgulloso de que, con su segundo estreno al frente del María Guerrero, se hubiese levantado tal polvareda, pues que su objetivo no era otro que llegar a la sociedad, tocar la sensibilidad de los espectadores, remover sus conciencias adormecidas, haciéndoles reflexionar al verse reflejados sobre el escenario. En opinión de Alfredo Landa, lo emprendido por Alonso era lo mismo que había llevado a cabo Escobar en los cuarenta, «pero mejor, más moderno y con más garra. José Luis quiso seguir su estela y volver a convertir el María Guerrero en algo excepcional. Por la calidad, la importancia de los textos y los actores, por las puestas en escena. Quería que el público fuera allí sabiendo que iba a encontrar cosas superlativas, que no podían ver en el teatro comercial. Y vaya si lo consiguió» [Ordóñez 2008: 81].

Como apuntaba el propio Alonso, con *El rey se muere* Ionesco saltó desde los teatros de reducidas proporciones, de «cámara o bolsillo», con actores «formados en el estilo del café teatro y del cabaré de posguerra» [Vallejo 2004: 14], a los grandes escenarios del mundo entero⁴. Muchas de las obras de Ionesco no hacen

⁴ George Devine, con Sir Alec Guinness en el papel protagonista la estrenaron en el teatro londinense The Royal Court Theatre, e Ingmar Bergman –como director– hizo lo propio en el Teatro Nacional de Estocolmo Kungliga Dramatiska Teatern, ambos en 1963. Al Lyceum Theatre, de Broadway, no

sino responder a las preguntas que el dramaturgo se plantea constantemente acerca de las trampas del lenguaje, el contagio y la transmisión de las ideologías políticas y la naturaleza del ser humano y sus mecanismos para el autoengaño. En el caso de *El rey se muere* (1962), toda la pieza gira en torno a un único tema, la muerte, sobre el que, posteriormente, se articulan otros subtemas. Alonso, con su zumba habitual, prevenía a sus futuros espectadores en el programa de mano de la siguiente manera: «En esta clase de teatro, ni los actores ni el director encuentran los fáciles puntos del teatro realista: problemas familiares, amores contrariados, maridos infieles..., esto es *otra cosa*» [Hormigón 1991: 267].

La gestación de este montaje fue larga, pues Alonso necesitaba encontrar un asidero conceptual de tipo plástico sobre el que articular y sustentar todo el texto y, por tanto, no es de extrañar que comenzara en París. Un par de años antes, Francisco Nieva, decidido a volver a España, le hizo llegar a José Luis Alonso los mismos bocetos escenográficos que también le había facilitado a Luis Escobar. Alonso se dio cuenta en seguida de que éste aportaba algo insólito en la escenografía española⁵ [Cornago Bernal 2001]. De ese modo, por su carácter inquieto y cosmopolita, la conexión con Alonso fue casi inmediata. Éste le participó durante una velada en el Café de Fleur, de Saint-Germain-des-Prés, su intención de montar en programa doble *El nuevo inquilino* y *El rey se muere*, y le pidió, asimismo, que le enviara algún boceto –«unos dibujillos de nada»-. En seguida se pusieron manos a la obra, pese a no contar con el visto bueno de Trino Martínez Trives, en quien Nieva notaba «una especie de celos, algo que pasa entre hombres de letras o entre artistas». Sin embargo –según el dramaturgo– «Alonso dijo que esto se haría así por encima de todo». El propio Trives –en la «Ante-crítica»– reconocería haberse sentido deslumbrado ante lo pro-teico y bello de la propuesta de Nieva:

llegaría hasta hasta 1968, con la dirección de Ellis Rabb, por sólo citar un par de casos a escala internacional.

⁵ Agradezco a Francisco Nieva su testimonio, recogido el 23 de febrero de 2006.

Obra que precisaba un gran montaje. Así lo comprendió José Luis Alonso, al que la colaboración inteligente del decorador Francisco Nieva ha sido preciosa. [...] *El nuevo inquilino* me hace pensar en ese hombre que, huyendo de sí mismo, busca un paisaje nuevo y llega a él con un bagaje que le pertenece; equipaje que puede ser su cultura, su imaginación, su miedo, sus herencias genéticas, etcétera; en definitiva, su personalidad. El resultado es que, cuando todo debía haber cambiado, no ha cambiado nada, y «este nuevo inquilino» quedará encerrado en los límites de su imaginación, su talento, su salud, etcétera, le han colocado, limitado por su propia angustia [Trives 1964: 64].

Para el montaje de *El nuevo inquilino* Alonso persiguió que, desde un primer momento, se produjese un gran contraste entre los dos planos del texto: por una parte, la esfera realista de la portera (Rafaela Aparicio), con su incontinencia verbal y, por otra parte, la esfera surrealista del señor (Miguel Ángel) que, armado con su cinta métrica, tomaba medidas de la estancia vacía, absorto en sus propios pensamientos y planes para llenar todo ese espacio. Por medio de los Transportistas (Vicente Haro y Alfonso Cembreros), las líneas divisorias entre el plano real y el imaginario se iban diluyendo hasta desaparecer en el momento en el cual el señor quedaba solo en su habitación, rodeado de muebles invadiendo el espacio a través de ventanas, puertas e, incluso, el techo hasta llegar a la desesperación. La mayor preocupación de Alonso, respecto de esta breve pieza –de no más de veinticinco minutos de duración– era crear en el espectador una sensación de angustia absoluta y «suspender por un instante su respiración» [Hormigón 1991: 267].

Para el diseño de *El nuevo inquilino*, tanto de decorados como de figurines y tipos, Nieva se basó en Magritte y en Topor. En aquella época aún no conocía a Tadeusz Kantor, pero todo el montaje estaba impregnado –en sus propias palabras– de un cierto aroma a «un Brecht polvoriento». Para conseguirlo, se había basado en viejos dibujos y planos modernistas que, junto con Alonso, encontró peinando almonedas y viejos mercadillos. Para crear la sensación de amontonamiento se habían dispuesto una serie de cajones y cajoneras que, al modo de cajas chinas o bargueños man-

chegos llenos de objetos viejos y de telas; todo el escenario parecía inundado de «detritus» de mobiliario. Como colofón, se abrían unas compuertas desde el techo y se agolpaban una serie de muebles, unos amarrados a otros, que eran controlados por los operarios con varas entre cajas. Dicho montaje, que casi podríamos calificar de *juguete cómico* por su extensión, pretendía ser un concentrado acto de virtuosismo que sirviera de contraste con la siguiente pieza programada a continuación: *El rey se muere*.

Toda obra dramática viene determinada y está constreñida por su limitación temporal, o su propia duración si se prefiere. En esta obra Ionesco no sólo obedece a este principio, sino que, además, lo hace partícipe a sus espectadores, a los que les recuerda constantemente la naturaleza finita de la pieza. Por ello no es de extrañar que la obra se asiente sobre el efecto tragicómico de las interferencias que se producen entre los diferentes tipos de tiempo: el tiempo objetivo e implacable de los relojes y el tiempo del discurso o *temps intérieur* [Gros 1972: 23]. La obra se articula sobre estos dos tiempos, el gran esfuerzo que lleva la aceptación de ambos y la naturaleza finita del propio ser humano. El personaje de Bérenger representa, por tanto, al hombre moderno que ha perdido toda fe en los juicios de valor y en aquellos convencionalismos que tanto la tradición como los condicionamientos sociohistóricos habían terminado por convertir en cosas naturales. Un rey, en suma, que despojado de toda metafísica e imaginación para sobrellevar su propia soledad, debe aprender, a ultimísima hora, de la reina Margarita, que hace las labores de una sacerdotisa y pedagoga fúnebre, a resignarse para encarar su muerte. A juicio de Alonso, esta obra es una de las más honradas y sin concesiones que se puedan haber escrito [Hormigón 1991: 268], no sólo por su alto rigor y autoconciencia como pieza dramática⁶, sino por la madurez al tratar determinados temas y por los diferentes ecos que en ella resuenan: la Danza de la Muerte, Shakespeare, Calderón de la

⁶ Recuérdense aquí las proféticas palabras con las que la reina Margarita (Rosario «Tote» García Ortega) recibía al rey desde el principio mismo de la obra: «Tu vas mourir dans une heure et demi, tu vas mourir à la fin du spectacle» [p. 24].

Barca, Pirandello... Una ceremonia en la cual tan sólo existe una posible salida, y el condenado a morir deberá reconocer obligatoriamente lo legítimo e ineludible de su ausencia final. La pieza no es sino una sucesión de autoengaños y de negociaciones categóricas respecto de asuntos inevitables, hasta llegar a la abdicación consentida del rey Bérenger I.

Merece que nos detengamos en una de las críticas del estreno, debidas a la pluma de Enrique Llovet, para poder percibir todos aquellos elementos que concertados y en perfecta sintonía hicieron de este montaje un sonado éxito:

La representación de la compañía del María Guerrero es un orgullo para quienes tenemos fe en la capacidad teatral española. ¡Qué finura de comprensión, qué amor y cuánta invención –invención constante, continua, permanente –en la tarea de José Luis Alonso! Con un texto traducido bella y fielmente por Trino Trives, sobre un espléndido decorado de Francisco Nieva– «subreal» [sic], pero *atrezzado*, en cambio, con el típico diluvio de objetos tan funcionales en Ionesco, entre los oscuros reflejos de unos trajes admirables envueltos por un fondo sonoro ¡Por fin! [Llovet 1964: 109].

El propio Nieva apuntaba que «había una verdadera obsesión por ser fieles al espíritu del autor» y, con todo, Alonso le dio gran libertad para proponerle nuevas ideas y experimentar con el diseño de producción y el espacio sonoro, los decorados e, incluso, con la utilería; aspectos todos ellos que, según Llovet, fueron convenientemente ensalzados y valorados.

El espacio sonoro corrió a cargo también de Nieva, quien decidió que cada personaje debía estar acompañado de un sonido característico durante la representación. Para ello se valió de instrumentos como maracas, campanas, una caja china... La música, casi exenta, estaba formada por melodías de jazz originales que trataban de hundir sus raíces y recordar al espectador «charangas medievales», según me apuntó el propio Nieva. Para remarcar el carácter granguñolesco de la pieza, las caídas del rey venían acompañadas y precedidas de un redoble de tambor, remedo del «oído tantas veces en el circo» [Hormigón 1991: 270].

En lo que se refiere al diseño de decorados y figurines destacaba el ciclorama curvo, ideado por Nieva, sobre el que se pro-

yectaban diferentes sombras y colores. Dicho ciclorama lo utilizaría más tarde Ionesco –se lo pidió en persona– en su *Macbett* (1972). Del mismo modo, David Lean, que se encontraba en España con motivo del rodaje de *Doctor Zhivago* (1965), quedó sorprendidísimo con el invento de Nieva. Lo que nunca supo el director inglés es que el propio Nieva se valió de sus contactos entre los operarios españoles que trabajaban en los Estudios Bronston⁷, para realizar todos los decorados a bajo costo, valiéndose de los conocimientos adquiridos por dichos operarios a lo largo de las diferentes superproducciones cinematográficas que allí se habían rodado. Para el efecto del ciclorama se basó en los montajes de Wieland Wagner y, haciendo de la escasez virtud, trató de romper y manipular el espacio con algo tan sencillo y barato como la iluminación. Desarrolló un ciclorama muy obsesionante con nubes bajas y muy oscuras, justo delante de un trono exento; un trono con una trampa que causó sensación entre el público. Una vez que el rey se sentaba, la reina, que vestía un traje negro, el respaldo y el asiento del trono retrocedían e inmediatamente salía Bérenger I y era sustituido por un cojín negro con una corona. «Bódalo tenía que hacer por escamotearse rápidamente» –según me apuntó Nieva– para que el truco funcionase ante los ojos atónitos del espectador; un truco de circo o de teatro antiguo, con un sencillo carril, conseguía crear la ilusión óptica de que el rey desaparecía.

Gracias al carácter experimental del teatro de Ionesco, José Luis Alonso consiguió coordinar a varios creadores inquietos que probaron nuevos lenguajes plásticos, sonoros e interpretativos, haciendo de estos montajes un gran éxito más de crítica que de público, desde luego:

El público aplaudió con entusiasmo en la representación de ayer por la tarde. Pero ese público era escasísimo. No puedo creer, no quiero creer que haya en Madrid más coloquios para *hablar* de Tea-

⁷ Entre 1957 y 1972, estudios cinematográficos propiedad del productor rumano-norteamericano Samuel Bronston, situados en Chamartín, para rodar los interiores, y Las Matas, para las localizaciones y exteriores. Para ahondar en este tema, consúltese la obra de García de Dueñas [2000].

tro que espectadores para *ver* Teatro. Sería un dato muy triste. Además que no sé de qué van a hablar si no es de *El rey se muere*, que está «ahí», en la calle de Tamayo, 4 [Llovet 1964: 110; el subrayado es suyo].

Por último, cabe destacar que en muchas de las reseñas que se publicaron de la más importante puesta en escena de *El rey se muere* hasta la fecha⁸ se habla de ella como si de un verdadero mito se tratase en la historia del teatro español contemporáneo [Guzmán 2004: 63; Ordóñez 2004: 15; Vallejo 2004: 14]⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- BONNEFOY, CLAUDE (1966): *Entretiens avec Eugène Ionesco*, París, Pierre Belfond.
- CARLSON, MARVIN (2003): *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, Michigan, The University of Michigan Press.
- CORNAGO BERNAL, ÓSCAR (2001): *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid, CSIC.
- FROIS, ÉTIENNE (1970): *Ionesco: Rhinocéros, Profil d'une œuvre*, París, Hatier.
- GARCÍA DE DUEÑAS, JESÚS (2000): *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán.
- GÓMEZ PICAZO, ELÍAS (1961): «*El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero», *Madrid* (14-I), p. 15.
- GONZÁLEZ RUIZ, NICOLÁS (1961): «Estreno de *El rinoceronte*, en el María Guerrero», *Ya* (14-I), p. 22.
- GROS, BERNARD (1972): *Ionesco: Le roi se meurt. Profil d'une oeuvre*, 32, París, Hatier.
- GUZMÁN, ALMUDENA (2004): «El último examen», *ABC* (16-I), p. 63.
- HALSEY, MARTHA T. y PHYLLIS ZATLIN (1988): *The Contemporary Spanish Theatre: A Collection of Critical Essays*, Londres, University Press of America.

⁸ La nueva versión fue posible gracias a una co-producción entre el Teatro de la Abadía, el Teatro Arriaga, de Bilbao, el Teatro Calderón, de Valladolid, y el Teatro Cuyás, de las Palmas; con dirección de José Luis Gómez y traducción de Antonio Martínez Carrión y se estrenó en Madrid el 15 de enero de 2004, con posteriores giras por todo el país.

⁹ Sobre la herencia de anteriores montajes teatrales en el imaginario colectivo actual y los mecanismos mentales y culturales que se ponen en funcionamiento por comparativa, consúltese la obra de Carlson [2003].

- HARO TECGLEN, EDUARDO (2004): «La muerte de Dios», *El País* (17-I), p. 33.
- HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (1991): *Teatro de cada día, escritos sobre el teatro de José Luis Alonso*, Madrid, ADE.
- LLOVET, ENRIQUE (1964): «*El rey se muere*, de Ionesco, en el María Guerrero», *ABC* (28-II), pp. 109-10.
- LONDON, JOHN (1997): *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre 1939-1963*, Londres, The Modern Humanities Research Association.
- MARCEL, GABRIEL (1960): «Eugène Ionesco», *Les Nouvelles Littéraires* (28-I), p.12.
- MARQUERÍE, ALFREDO (1961): «Estreno de *El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero», *ABC* (14-I), pp. 61-2.
- MARTÍNEZ TOMÁS, ANTONIO (1964): «Romea: *El rey se muere*, de Ionesco, por la compañía del María Guerrero», *La Vanguardia Española* (15-11), p. 59.
- MONCAYO, ANDRÉS (1960): «José Luis Alonso, nuevo director del María Guerrero. Una entrevista al comenzar los ensayos de la obra con que inaugura la temporada en dicho coliseo», *Informaciones* (20-IX), p. 9.
- MONLEÓN, JOSÉ (1961): «*El rinoceronte*», *Primer Acto*, 19, pp. 4-7.
- ORDÓÑEZ, MARCOS (2004): «Nadie repite curso», *El País. Babelia* (7-II), p. 15.
- (2008): *Alfredo el Grande. Vida de un cómico*, Madrid, Aguilar.
- PELÁEZ, ANDRÉS (1993): *Inventario: pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM / Centro de Documentación Teatral.
- POMBO ANGULO, MANUEL (1961): «Estreno de *El rinoceronte*, en el Teatro María Guerrero», *La Vanguardia Española* (15-I), p. 10.
- PREGO, ADOLFO (1961): «*El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero», *Informaciones* (14-I), p. 6.
- SARRIÓN, MARÍA DEL CARMEN (1965): «*El nuevo inquilino* y *El rey se muere*, de Eugène Ionesco, adaptación de Trino Trives; el juego del hombre en el absurdo», *La Carreta* (16-I), p.28.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO (1961): «*El rinoceronte*», *Arriba* (14-I), p. 15.
- TRIVES, TRINO (1964): «Antecrítica de *El rey se muere*, de Ionesco», *La Vanguardia Española* (12-XI), p. 64.
- VALLEJO, JAVIER (2004): «Danza macabra de Ionesco», *El País. Babelia* (10-I), p. 14.