

# La infancia del teatro: la escritura parabólica de Miguel Romero Esteo.

CAROLE EGGER

*(Université de Strasbourg)*

Résumé. Cet article analyse l'écriture dramatique des « grotescomachies » de Miguel Romero Esteo —œuvres fleuves écrites à partir du milieu des années 60 et pour la grande majorité, achevées à la fin des années 80— dans leur rapport aux écrits théoriques du dramaturge. L'on peut en effet glaner, à travers ses écrits critiques (articles parus dans la presse ou dans des revues spécialisées) une véritable poétique théâtrale qui présente de nombreuses analogies avec « le théâtre de la parabole », tel que le définit Jean-Pierre Sarrazac. Miguel Romero Esteo la met en œuvre dans une dramaturgie inédite (le combat grotesque) apte à refléter les derniers développements de la pensée contemporaine.

Mots clés: Théâtre espagnol contemporain, Rituel, Grotesque, Théâtralité.

Abstract. This article looks at the dramatic playwriting of Miguel Romero Esteo's «grotescomaquias» — serialized works written starting in the mid-1960s, most of which were completed in the late 1980s— and analyses their relationship with his theoretical writings. A sense of this can be gleaned from his critical essays (published in the press or in specialist magazines), which display a genuine dramatic poetics that has many traits similar to those of the «parabole theatre» as defined by Jean-Pierre Sarrazac. Miguel Romero Esteo applies these in a never-before-staged drama (the grotesque battle) which is well suited to demonstrating the latest developments of modern thinking.

Keywords: Contemporary Spanish theater, ritual, grotesque, theatricality.

A todos los aficionados al teatro de Miguel Romero Esteo –que nos encontramos ante esta obra como supongo se encuentra el físico ante el infinito del universo– nos gustaría sin duda escribir una ponencia romeroesteana, escribir como él lo hace, por ejemplo hablando de los efectos que le produce la obra de Mircea Eliade<sup>1</sup>: «Nos foguea de chispazos y candela y candelaria. Nos chisporrotea de fogonazos como rayos de relámpagos como truenos», decir también que Romero Esteo «viene a ser así algo como un pensador inserto en dramaturgo, y también un pensador inserto en poeta, en filósofo, en sociólogo, en músico, en antropólogo, etc.», hablar como él lo hace de Paul Celan, de Roland Barthes, de Antonin Artaud y de todos cuantos denunciaron a su manera las trampas del cartesianismo que nos impiden conectar con lo Real. Todas sus alabanzas, en efecto, van hacia los que las pusieron de relieve, hacia los que demostraron la importancia del silencio y la impotencia del lenguaje frente a una realidad que no puede ser representada ni a través de las palabras ni a través de las imágenes. Su admiración va hacia todos los que nos retrataron tales y como somos «unos difuntos deambulantes mendigando por aquí y por allá unas migajas de vida».<sup>2</sup>

Pocas veces en una vida nos es dado disfrutar tanto ante una obra que se nos presenta desde el principio, magna, necesaria, vital, imprescindible. Los textos de Romero Esteo, tanto críticos como dramáticos, parecen destinados al placer, al goce tanto emocional como intelectual. Son textos rebosantes de sensualidad, textos jubilosos, que tejen con los mismos hilos una infinidad de tramas. Si hay teoría y filosofía en su teatro, también se puede decir que hay teatro en sus textos críticos, porque están llenos de vida y de movimiento, de ritmo y de emoción.

Cuando se leen los trabajos críticos que tratan de aproximarse a la obra preguntándose si se trata de una obra simbolista, alegórica o realista, u otra cosa, se va imponiendo la idea que, en definitiva, a la obra de Romero Esteo, objeto «complejo» por excelencia, cualquier traje estético le queda demasiado estrecho. No se deja aprisionar en ninguna categoría, tal vez porque sencillamente incida en todas, pero, como suele ocurrir a menudo con esta obra, solo parcialmente y solamente, a ratos. En

---

<sup>1</sup>Miguel ROMERO ESTEO, «Mircea Eliade, en solitario», artículo publicado en *Nuevo Diario* (24. 11. 1974) In: Miguel ROMERO ESTEO, *Pasodoble El Barco de papel*, Madrid, Fundamentos, 2008, vol. 5 de la Biblioteca Romero Esteo, p. 239.

<sup>2</sup> Miguel ROMERO ESTEO, «Las constelaciones del corazón congelado», reseña de *Poemas (Antología de sus libros)* de Paul Ceylan, Madrid, Visor, 1972., en *Pasodoble El barco de papel, Ibidem*, p. 235.

todo caso su singularidad radical la dota de una fuerza de resistencia ante cualquier tipo de reducción genérica o estética. Es una obra de texto, en la que el lenguaje es personaje principal y Romero Esteo es auténticamente revolucionario, como ya lo he dicho en otra parte, en el sentido en que demuestra que el potencial anti-tiránico está en la palabra, porque tiende precisamente su palabra dramática hacia una filología ideal que se definiría por la búsqueda incansable de distancias y de rupturas.

El lenguaje, en su virtual proceso de combinaciones infinitas, es el protagonista de una obra que trabaja incansablemente en este espacio intermedio entre el significante y el significado, en esta quiebre entre la palabra y la cosa porque allí es donde hay que buscar, donde se puede vislumbrar la complejidad de lo Real. La complejidad se entiende aquí tal y como la teorizó el sociólogo francés Edgar Morin. A partir de un método muy elaborado, se trata de tender puentes entre las disciplinas, crear redes de correspondencias y resonancias y tratar de aprehender la interacción constante que se da entre leyes que rigen sistemas complejos a nivel físico o químico, biológico, ecológico, social, cognitivo, natural, etc. Romero Esteo toma muy en serio esa complejidad, así como la resistencia férrea de lo Real para dejarse atrapar, para darse a conocer en profundidad. Por ello, antes de que Edgar Morin publicara en el 82 sus primeros textos sobre la transdisciplinariedad, nuestro autor ya se había inventado un lenguaje, el de sus grotescomaquias, serie de obras que empieza a escribir a mediados de los años 60 y cuyo ciclo acabará con *Horror Vacui*, escrita en el 73 pero acabada en el 93. Son obras descomunales, de cientos de folios, que tienen títulos estrafalarios: *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, y *Pontifical* son las primeras (1964-1966). Luego vendrán *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1971), *Fiestas gordas del vino y del tocino* (72-73), *El Barco de papel* y el *Vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa* en el 75, por citar sólo las más famosas. A partir de finales de los años 70 empieza el ciclo de las tragedias de los orígenes, suerte de epopeyas dedicadas a los reyes tartesios<sup>3</sup>.

Las grotescomaquias, en las que está centrado este estudio, renuncian a la lógica discursiva del lenguaje. Al dramaturgo no le interesa el proceso convencional de significación, no le interesa contar historias o mejor dicho, argumentar, disertar, demostrar o defender unas ideas con los pobres medios que nos ofrece un discurso encorsetado en unos raíles limitados por la convención y la institución. Le interesa más

---

<sup>3</sup> En el 85, se otorga el Premio Europa a su obra *Tartessos*, Madrid, Pípirijaina, 1983. La obra ha sido objeto de una nueva publicación, en la Biblioteca Romero Esteo en 2012, Vol 11.

el proceso de «resonancia de las significaciones», el proceso de proliferación y de expansión de la lengua. Las grotescomaquias van creando sistemas complejos de choques sorpresivos y humorísticos como si quisieran dinamitar en cada momento los moldes tradicionales –trazados por el idioma– de aprehensión del mundo. La expansión de la sensibilidad imaginativa, que, en Romero Esteo, es esencia del intelecto, está en el choque, el contraste, la sorpresa, el anacronismo. Hay una voluntad de luchar contra la rutina de nuestro modo de ver el mundo –condicionado por la convención del lenguaje–, una voluntad de romper con el consenso, con lo mecánico, lo asepsizado, lo mortífero de una cultura repleta de abstracciones que nos desconectan del sentido real de lo humano. Todo pasa como si la escritura dramática de las grotescomaquias fuera una locomotora donde el carbón fueran el humor y una energía libidinal inagotable, como si tuvieran por facultad extender y ampliar los territorios de lo Real, que no de la realidad. Entiendo lo Real, con R mayúscula, como algo que supera y crece los espacios reales, pues habría que incluir aquí los diferentes estratos de lo onírico, lo inconsciente, las tierras incógnitas y, por qué no, los universos paralelos así como ese real virtual del que nos hablan las ciencias duras y también lo infinito de la imaginación tanto colectiva como individual. La grotescomaquia crea un lenguaje capaz de sugerir las interconexiones constantes entre los múltiples y diversos niveles de realidad –biológico, sociológico, artístico, etc.– que se dan a cada momento. Inventando un lenguaje, la escritura dramática de Miguel Romero Esteo ensancha los dominios de lo Real. Es una escritura que presta tanta atención a la palabra como a la imagen, tanto al sentido como al sonido, tanto al flujo de la palabra, a su tonalidad, como al ritmo musical, a la cadencia, a la pausa y al silencio. Como en el teatro del Siglo de Oro, funciona aquí la seducción sonora, la plasticidad y el ritmo que confunden música y poesía, poesía y teatro. Es más, parece a veces que los juegos fónicos y las repeticiones amplíen, prolonguen y multipliquen la dimensión semántica<sup>4</sup>.

En este teatro, el texto dramático acorta la distancia entre el significante y el significado, trabaja en borrar lo de dentro y lo de fuera, lo mío y lo Otro, lo sensible y lo inteligible, trabaja en difuminar la pantalla a través de la cual vislumbramos el mundo<sup>5</sup>,

---

<sup>4</sup> Me niego, en este artículo, a dar ejemplos sacados de las obras para ilustrar mi propósito, pues la riqueza de estos textos difícilmente se deja atrapar en unas pocas líneas, forzosamente reductoras. Prefiero remitir al lector a los once volúmenes de la Biblioteca Romero Esteo donde encontrará una fuente inagotable de ilustraciones.

<sup>5</sup> Hay algo esquizofrénico a veces en su modo de conectar con lo Real. Explican los siquiátras, Lacan entre ellos, que la mente esquizofrénica confunde a menudo el yo, el ego, con el mundo. No existe esa pantalla a través de la cual vemos el mundo, no hay filtro que la pone a distancia de lo Real. Se confunde el

se acerca al mundo no a través del lenguaje cartesiano que hasta él emplea a veces en sus textos teóricos –y en los que finalmente no hace más que explicitar su propia poética teatral, en el sentido más amplio del término– sino a través de nuevos cauces, nuevas estructuras que no son las lógicas tradicionales sino estructuras musicales, poéticas, naturales, e incluso infantiles<sup>6</sup>.

De las estructuras naturales obtiene la fuente, y de la fuente el agua que riega su fértil universo creativo, saca la pulsación, la fuerza arrolladora de la vida, la energía libidinal, una energía –diría yo– perversamente inagotable. De las estructuras musicales saca la reiteración, el leitmotiv, el «dale que te pego», el toreo y el flamenco, el ritmo, la variedad tonal, saca la extensa gama de tonalidades, entonaciones capaces de multiplicar las combinaciones entre las palabras a un nivel microestructural, las combinaciones entre las réplicas a nivel medioestructural y las combinaciones entre los fragmentos a nivel macroestructural<sup>7</sup>. En este sentido, el universo de Miguel Romero Esteo de cierta manera abre una puerta sobre este maravilloso mundo de las matemáticas probabilistas. De las estructuras poéticas, que en este caso están muy vinculadas a la ceremonia, extrae la dimensión a-temporal y universal de sus textos. De las estructuras infantiles saca la libre estructura, la libertad imaginativa, el mundo de lo maravilloso, de los piratas y los enanos, de la princesita maravillosa y del dragón enamorado<sup>8</sup>. Funcionan estas estructuras como capas sedimentadas que se entremezclan y se entrecruzan, que dotan a la palabra de un poder de sugestión, que no es un poder intrínseco de la propia palabra sino que lo tiene por inscribirse en esta encrucijada de niveles que se superponen, se yuxtaponen, se complementan, se armonizan...

Las obras se construyen edificando al mismo tiempo su propio modo de funcionamiento, amontonando sedimentos que indagan en varias capas, varios estratos

---

esquizofrénico con la realidad de su entorno. Por eso, se puede tomar por un coche, o por una mesa, o por una idea, por ejemplo -caso frecuente-, Jesucristo. El viaje esquizofrénico, dicen Deleuze y Dumery, no es un viaje «al margen de lo Real sino en el corazón de lo Real» (Artículo «Schizophrénie et société» in *Enciclopedia Universalis*, vol. 20, p. 692. Edición francesa, la traducción es mía). Por eso también son tan clarividentes los locos y no dejan de habitar las tablas del teatro como sempiternos fantasmas que profieren verdades visionarias o proféticas.

<sup>6</sup> Para evitar cualquier ambigüedad, diré que no descarta Romero Esteo el *logos*, la abstracción y la lógica cartesiana, se sirve de ella, como de las ciencias contemporáneas, incluso en sus textos dramáticos más estrafalarios, más locos; lo que denuncia es la creencia en su carácter todopoderoso, se burla de su ingenuidad y añora un tiempo en el que ningún *logos* todopoderoso pretendía dominar la Naturaleza.

<sup>7</sup> Los actores de su teatro podrán decir la dificultad de enfrentarse a unas réplicas que modulan varias veces las entonaciones en el interior de una misma réplica. Por otra parte la gradación entre la palabra, la réplica y más tarde, el fragmento, es una referencia al método de aproximación al texto de teatro de Michel Vinaver. (M.VINAVER, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1992)..

<sup>8</sup> Cf. Miguel ROMERO ESTEO, *Pasodoble El barco de papel*, Madrid, Fundamentos, 2008, Vol. 5 Biblioteca Romero Esteo.

de la geología textual. No solo mezclan la jerga popular con un lenguaje culto, no solo emplean un registro refinado como también soez, grosero y a menudo obsceno sino que los van mezclando con varios tipos de discursos: el discurso administrativo, el comercial, el jurídico, el filosófico, el musical, el artístico, el religioso, el litúrgico, el político, el poético, el amoroso, el infantil; y lo hacen en distintos niveles de la estructura microtextual, a nivel intermedio del intercambio de réplicas o a nivel macrotextual del fragmento o de la secuencia o del cuadro. A este entrecruzamiento de las diferentes capas de la cebolla, como diría el propio dramaturgo, habría que añadir las combinatorias que vienen dadas por la extensa gama de tonalidades que emplean: la irónica, la humorística, la paródica, la trágica, la solemne, la farcesca cuando no mezclan también, en el propio ámbito dramático, los diferentes géneros. Dice Luis Vera a propósito de *Horror vacui*:

En el caso de *Horror vacui* se conjuga una complicadísima estructura en varios niveles dramáticos –del juego frívolo a la tragedia cósmica- con un despliegue fastuoso de “fluctuaciones” lúdicas y propuestas estéticas [como veremos posteriormente, cada una de las cinco comedias que se imbrican unas con otras tiene su estilo propio: comedia galante, comedia grotesca, vodevil expresionista, gran guiñol shakesperiano y tragicomedia del absurdo<sup>9</sup>].

Y este festival de formas híbridas, impuras, sonoras que juegan con la paronomasia, la distorsión, el neologismo, la derivación, etc., interrogan de hecho todos los campos de la antropología desde la metafísica (¿Qué puedo saber?) hasta la ética (¿Qué puedo hacer?) pasando por lo religioso (¿Qué puedo esperar?).

Parece que la aspiración de este niño malvado –«perverso polimorfo», diría Freud – sea depararnos una visión del mundo que no venga sesgada por la cultura, que sea, paradójicamente, la de una mirada pura, es decir infantil y cruel, como lo es la de los niños cuando todavía son incapaces de inventarse justificaciones y de limitar socialmente sus pulsiones primarias. De ahí creo que procede su interés y su elogio repetido hacia la cultura popular, naturalmente sabia de las verdades del mundo. Romero Esteo es un hombre muy culto, tan culto que, como nadie, es capaz de obviar la cultura para dar cuenta de la quintaesencia de lo humano, en sentido nietzscheano. Nos habla en definitiva de la necesidad de jugar, de la necesidad de fornicar, de dañar al otro, de anularlo. Aquí se entrevé toda la violencia del mundo que viene nutriendo las obras maestras del repertorio, desde la antigüedad grecolatina hasta ahora, pasando por

---

<sup>9</sup> Luis VERA, «Introducción: Un día, cinco comedias, siete actores. Apuntes de dramaturgia y teatralidad en *Horror Vacui*», In Miguel ROMERO ESTEO, *Horror vacui*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 37.

Shakespeare y Calderón. Es como si fuera capaz de despojarse de todos sus andrajos culturales para poder ver la realidad en bruto, para captarla en vivo con humor, desparpajo, y esa clarividencia vitriólica que lo caracteriza. Tal vez en esto se encuentre su radical originalidad, en esa mirada bruta, sin sesgo, de la verdad del mundo, de esa condición irrisoria y trágica de los humanos, esos «difuntos deambulantes mendigando por aquí y por allá unas migajas de vida».

La reivindicación de lo popular, en este universo, tiene que ver con una sabiduría que impide que el discurso se autonomice respecto a su objeto, como es el caso del discurso culto que de «abstracción en abstracción, acaba por perder la razón».

Pongamos que, a ojo de buen poeta, la auténtica profundidad está en la vida, en la realidad en que vivimos inmersos, y no en los libros. [...] Pongamos que las cosas vivas, concretas, suelen ser hondas, profundas. Y que los conceptos abstractos –que es lo que la cultura occidental adora como realidades y profundidades– no son más que generalizaciones con poco tuétano y mucha cáscara. De la mano con los místicos, habrá que ir dando cuenta de que el pensamiento abstracto no es más que un instrumental de análisis, una ortopedia de párvulos rematadamente pitusos, y no es precisamente la realidad ni la verdad, ni mucho menos la vida. La bebida, posiblemente, porque nuestra ya mentada cultura occidental anda en plena borrachera de abstracciones como océanos de abstractismos impenitentes, como universos de ínclitas imbecilidades gloriosas. El lenguaje fue tomando vuelo y ahora se nos pierde en deliquios seráficamente abstrusos<sup>10</sup>.

La enorme mitología del cuerpo, del sexo y de la escatología evidencia la dimensión dionisiaca en la obra, esa energía vital inagotable, ese «lirismo de lo enorme, de lo obscuro, del blasfemo» al tiempo que demuestra esta voluntad de «rebajar lo espiritual»<sup>11</sup> para poder comulgar con las fuerzas telúricas. El juego teatral infantil, con imágenes sacadas de una imaginación desbocada y delirante a veces, viene a ser aquí como el horizonte más emblemático de lo humano, como los trinos y arpegios de los pájaros en el universo maravilloso de la naturaleza del que da cuenta la música de Olivier Messiaen, según el dramaturgo.<sup>12</sup>

El funcionamiento de esta dramaturgia resulta ser sin duda el modo parábólico tal y como lo define Jean-Pierre Sarrazac en un libro que titula precisamente «La parábola o

---

<sup>10</sup> Vol. 5 Biblioteca Romero Esteo, *op. cit.*, p. 465.

<sup>11</sup> Dominique IEHL, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

<sup>12</sup> Miguel ROMERO ESTEO, «La epifanía de los cien mil pájaros. De la sensibilidad y la insensibilidad frente al universo de lo invisible y lo imposible en unas fabulosas conversaciones con Messiaen». Artículo publicado en *Nuevo Diario* (16. 07 1972). Libro reseñado: Claude SAMUEL, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Editions Pierre belfond, 1967. In, Miguel ROMERO ESTEO, *Pasodoble, El barco de papel*, Madrid, Fundamentos, 2008, Vol. 5 Biblioteca Romero Esteo, *op. cit.*, p. 461.

la infancia del teatro.<sup>13</sup>» Lo define a partir de una serie de elementos que encajan perfectamente con nuestras grotescomaquias. Explica Sarrazac que la parábola dota la obra de cierto nimbo de filosofía pero no de modo pesado y didáctico sino todo lo contrario, según una propuesta heurística ligera y lúdica que requiere del lector-espectador cierta facultad de reflexión y de interrogación individual.

La parábola es el arte del rodeo, de la desviación. *Para-ballein* significa echarse de lado. Habla Sarrazac de un «realismo figurativo» pues no se trata de una imitación (traducción débil de la palabra *mimesis*) sino de hacer presente (traducción más fuerte, más abierta del término griego *mimesis*). Los personajes del teatro de Romero Esteo no re-presentan sino que presentan, «hacen presente» una situación a priori conocida del público; por ejemplo los mirones que se regocijan del dolor ajeno, escenas de humillación, de violencia que se ejerce sobre el más débil, imágenes que ilustran las triviales necesidades de los humanos, lo que Bajtín llama «lo bajo corporal».<sup>14</sup> Pero la representación no es una sustitución de la realidad, la realidad se presenta. Por eso rechaza el autor el calificativo de «simbolista» aplicado a su obra. Y hay dos fuerzas antagonistas en su discurso, tanto crítico como dramático; una que aboga por la simplicidad, la sencillez, lo natural, la vida cotidiana, el pan y el vino, el lenguaje de la flor, del niño, de la floresta; y otra fuerza que se opone a ésta y nos da a ver la complejidad del mundo, de los seres, de los sentimientos, de las obras del hombre, con su incapacidad ontológica tanto para asumir su propia reserva de libertad como para mejorar la suerte de la humanidad.

La parábola promueve la desviación como forma privilegiada de sorprender lo real, la desviación no como manera de eludir y de huir sino como «arte de la guerra»<sup>15</sup> que nos enseña a ver la realidad con ojos nuevos, a no sucumbir a la fuerza de la rutina, de lo familiar, lo cotidiano, aprender a verlo como si fuera la primera vez.

Puisant dans cet esprit d'enfance qui reste attaché au langage imagé de la parabole, il (le théâtre de la parabole) tente d'effectuer dans le domaine des idées abstraites et complexes, un travail d'étonnement et de déconditionnement<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, éditions Circé, collection Penser le théâtre, 2002.

<sup>14</sup> MijailBAJTÍN, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998.

<sup>15</sup> Jean-PierreSARRAZAC, *op. cit.* p. 25

<sup>16</sup> *Id.*, p. 43.

Es probable que la atracción que siente Romero Esteo por lo popular, por la inteligencia y la inventiva popular, esté en esta facultad que ésta demuestra a veces para remitir de lo particular a lo general sin pasar por lo conceptual. Muchas veces, las mejores fórmulas populares son parábolas en las que no hay conceptualización, no hay argumentación ni abstracción, en las que la imagen dice la cosa.<sup>17</sup>

La parábola consiste en desvelar esa porción de realidad que se esconde debajo de las apariencias, entendiéndose aquí la realidad como conformidad no con las cosas, sino con el sentido de las cosas. Por ejemplo, la omnipresencia del sexo en las grotescomaquias puede que sugiera, entre otras cosas –como pueden ser la violencia de las relaciones humanas, la carga cultural que pesa en la orientación sexual, la jerarquía del poder, la diferencia entre los géneros, etc.–, esa animalidad de lo humano, la preponderancia del sexo en las relaciones humanas, la fuente de vida que representa y que nutre la visión dionisiaca y nietzscheana que tiene Romero Esteo del mundo.

Antonin Artaud decía que «los objetos, los accesorios, los decorados tienen que entenderse en un sentido inmediato, sin transposición; tienen que tomarse, no por lo que representan sino por lo que son en realidad.»<sup>18</sup> Esta idea nutrió el famoso debate sobre la literalidad en el teatro en los años sesenta. En todo caso así es cómo lo entendieron los dramaturgos del absurdo –todos tenemos en la mente los cuerpos medio-enterrados o medio-enjarrados de las obras de Beckett– y así es también como lo entendió Romero Esteo quien rechazó desde el principio, ya en los años sesenta, la mitología burguesa de la interioridad y de la profundidad del personaje así como rechazó también la transferencia entre sentido propio y sentido figurado. La parábola, dice Sarrazac, no sustituye una cosa por otra, procede más bien según otra dualidad, entre lo latente y lo manifiesto. Procede un poco como el sueño, por desplazamiento y condensación (cruce de varias cadenas asociativas): «Le paraboliste nous attend donc au Carrefour comme le Sphinx avec Œdipe».<sup>19</sup> Propone un enigma, un juego sin competencia, algo ligero, algo que pertenece a la oralidad, algo que supone una relación afectiva entre el locutor y los destinatarios, algo así como el sentimiento de pertenecer a una misma comunidad. La obra de Romero Esteo genera a menudo esa sensación de comulgar con un texto que remite a nuestra propia condición.

---

<sup>17</sup> Valga este ejemplo, sacado de una película de Guedidjian, promotor de un cine «popular» por excelencia. Un personaje dice de otro, joven frívola, llamado Rosa «¡Ah, esa !j No debe de tener muchas espinas!».

<sup>18</sup> Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, 1961, p.22. La traducción es mía.

<sup>19</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *op. cit.*, p. 66.

Afirma Sarrazac que la comparación es el núcleo de cualquier pieza-parábola. Evidentemente se puede comparar el zoológico destartado de *Pontifical* con una empresa en quiebra o con la sociedad franquista moribunda. También se puede comparar la retórica revolucionaria a una receta de cocina como en la *Paraphernalia...* Pero estamos siempre en las antípodas del teatro de tesis, solo se trata de mostrar unas situaciones paradigmáticas. Bajo la apariencia farcesca, la fachada anárquica, Romero Esteo ejerce su dominio de la arquitectura de una escritura teatral y escénica que establece otro diálogo con el público mediante el cuerpo grotesco. Decía al principio que la lengua de Romero Esteo trabajaba en borrar la distancia entre lo de dentro y lo de fuera, lo mío y lo Otro, lo sensible y lo inteligible. Dice Sarrazac:

Tout se joue aux extrémités, dans ces zones où le corps est au contact avec le monde. Dans cette relation qu'on pourrait dire indivise entre le moi et le monde. Dans ce processus où l'un incorpore l'autre ; et réciproquement. Dans ce que Merleau-Ponty a appelé si expressivement « la chair du monde » : « l'épaisseur du corps, note le philosophe, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'aie d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair.<sup>20</sup>

El cuerpo grotesco en la grotescomaquia (combate grotesco), es el que mejor promueve el teatro parabólico. Es ese cuerpo de la anamorfosis de la que habla Bajtín y que privilegia las extremidades –la boca, el vientre, el falo– ese cuerpo colectivo, plural, « un corps-au-monde », cuerpo-al-mundo. Porque el lenguaje de la parábola es el lenguaje del gesto, de la gestualidad, de la pantomima, de las danzas grotescas, del trance grotesco que liberan unos personajes amasados en la oralidad. Esta lengua y estos gestos echan constantemente mano de «un fondo primitivo de la humanidad», en términos de Sarrazac, al que la parábola no deja de remitir. Por eso habla de esa forma como de la infancia del teatro, porque se inscribe en lo familiar, en lo primitivo, en lo arcaico, en lo infantil.

Romero Esteo pone en escena el proceso del teatro construyéndose. Trata de hacer visibles las fuentes de la luz. Trata de dar cuerpo a un pensamiento en el escenario, de concretar una visión del mundo, de volver a encontrar este espíritu de la infancia, esa mirada ingenua. « L'esprit d'enfance enchante, captive et en définitive déconditionne le "sérieux" de la vie –entendons ce qui jusqu'alors nous paraissait linéaire, fatal, irrémédiable » –dice Sarrazac. Cada porción de realidad merece ser abordada con una mirada que se aleje lo más posible de esa familiaridad convencional.

---

<sup>20</sup> *Id.*, p. 243-244.

Tal vez haya que ver la obra gigante de Miguel Romero Esteo como una suerte de miscelánea, de corte posestructuralista y posmodernista, bañada en la fiesta y el carnaval medieval, polimorfa y plurívoca. El psicoanálisis, la sociología, la antropología cultural y social así como la historia nos han dicho a lo largo del siglo pasado que el hombre es rehén, es preso, de unas estructuras míticas, lingüísticas, sociales, etc., que lo superan y lo dominan. Esta es la gran enseñanza del estructuralismo que, en parte, sigue teniendo validez. No en vano, desde finales del XIX, principios del XX, abundan en las artes las figuras del hombre como pelele, como marioneta o como anti-héroe, como juguete de la Historia, incapaz de dominar su propio destino. Romero Esteo no deja en sus obras de denunciar estos condicionamientos de todo tipo que pesan sobre la libertad del hombre, no deja de moldear el lenguaje para evidenciar la manera en que el lenguaje nos moldea. Mostrar la arquitectura de sus obras también tiene que ver con esta voluntad de desvelar y de desmontar nuestro propio modo de estructurar el mundo, a partir de este modo de estructuración que nos imponen no sólo el lenguaje sino también la sociedad y la cultura.

Con el advenimiento de la gran difusión que conocen últimamente las ciencias duras (la física cuántica, la teoría del caos, la teoría de la catástrofe, la teoría de las cuerdas y de los universos paralelos, etc.) que abren perspectivas realmente vertiginosas en cuanto a la famosa «realidad» de la que hablábamos al principio, se abre pues una nueva era que el filósofo Francis Wolff llama la del «hombre neuronal» o «el hombre como «animal entre otros». Según el filósofo, vivimos una época en la que están caducando poco a poco los paradigmas de la omnipotencia de lo simbólico, del inconsciente representativo, de la oposición entre cultura y naturaleza, entre la animalidad y la humanidad. Asistiríamos a un «naturalismo evolucionista y anti-esencialista»<sup>21</sup> que disuelve las fronteras entre lo animal y lo natural, entre lo natural y lo cultural, entre lo natural y lo artificial.

La carcajada sarcástica y feroz de Romero Esteo ante la pobre creencia, la miserable fe de los hombres no exactamente en el *logos*, sino en el carácter todopoderoso del *logos*, y de la razón, inscribe su obra, como bien lo ha visto Oscar Cornago, en el proscenio de este pensamiento más contemporáneo:

---

<sup>21</sup> Francis WOLFF, *Notre humanité. D'Aristote aux neurosciences*, Paris, Fayard, 2010.

Con frecuencia, los autores que parecen estar más fuera de su tiempo son los que estuvieron más en su centro, aquellos que llegaron a establecer un diálogo más complejo con su presente histórico; quizá la escasa visibilidad de Romero Esteo en el mundo cultural español se debe, entre otras cosas, a ese estar tan en el centro, tan dentro, tan profundo, que casi no se ve.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Óscar COMAGO BERNAL, “La teatralidad radical tras el final de las revoluciones” In Miguel ROMERO ESTEO, *La paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, Madrid, Fundamentos, 2005, Vol. 1. Biblioteca Romero Esteo, p. 24.