

Aspectos del discurso teatral de Miguel Romero Esteo

FERNANDO DE DIEGO PÉREZ
Universidad de Ottawa, (Canadá)

El teatro de Miguel Romero Esteo desde su aparición representa un caso único en la estética dramática española. La profunda ruptura con los postulados dramático-realistas predominantes en los años 70, la búsqueda de un tipo de representación distinta, y la creación de un discurso novedoso y libre de cualquier tipo de restricción social o lingüística, se integran en una dramaturgia que pone en texto y en escena, los principios básicos de la desmecanización del lenguaje y de la actuación teatrales. En otros términos, la búsqueda de una nueva dramaturgia, que contrarreste la estética dominante del periodo, lleva a Miguel Romero Esteo a relacionar su teatro, tanto con la tradición que tiene sus orígenes en la "sátira menipea" y la farsa medieval como con la tragedia clásica. En el caso de los teatroides y grotescomaquias, los antecedentes más próximos en el teatro español debemos buscarlos en los esperpentos, farsas y guiñoles valleinclanescos, mientras que sus tragedias presentan un corte más aristotélico, a pesar de que mantengan la desmecanización del lenguaje que antes mencionábamos.

En estos teatroides y grotescomaquias definidos por el propio Romero Esteo como: "una perversión sistemática de las habituales técnicas literarias, y una no menos sistemática perversión de las habituales técnicas teatrales"¹, se hace patente la destrucción de las preceptivas dramáticas y teatrales. La exaltación de la "morcilla española en mitad del escenario"², en su sentido teatral y carnavalesco, sirve para implementar una disfuncionalidad creadora de obras que desafían, mediante una descodificación³ sistemática de todos los elementos

¹ M. Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid: Cátedra, 1978, p. 67.

² *Pizzicato*, p. 66.

³ Véanse en *Pizzicato* las páginas 69-70, en las que Romero expone de forma clara el significado del concepto "descodificación".

dramáticos, cualquier relación mimética entre la escena y el público. El teatro se convierte dentro de estos paradigmas estéticos en una forma de "ex-presión"⁴ que rompe los moldes establecidos por la sociedad burguesa en lo referente al buen gusto y permite al espectador salirse de su entorno cotidiano. El carácter lúdico de la farsa carnavalesca, aunque a veces traspuesta a una escena italiana, permite crear una relación escena-público en la que éste último libera sus pulsiones más elementales por medio de la risa.

En los textos de las grotescomaquias, (las denominaremos de esta forma de ahora en adelante), se nos presentan una serie de situaciones en las que personajes de diversa índole social aparecen degradados hasta convertirse en algunos casos en auténticos títeres de cachiporra. Sus parlamentos enuncian un discurso que se aparenta más al monólogo auto-referencial del teatro del absurdo, que a los enunciados que el decoro teatral tradicional les hubiese asignado. Las matrices de representatividad, insertas de forma peculiar en las didascalias —como veremos más adelante—, obligan al director y al lector a extraer de un discurso en el que se han borrado los límites entre diálogo y acotación los elementos de una puesta en escena. La gestualidad de los personajes oscila entre una actuación distanciadora de lejana filiación brechtiana y la técnica del bululú entre otras.

El vocabulario de estas obras se configura en campos semánticos estrechamente relacionados con la escatología carnavalesca, que oscilan entre lo sublime y lo grosero. No obstante, el lenguaje dramático de Romero Esteo posee muchos más registros discursivos que los puramente escatológicos. Es un lenguaje que, como afirma Ruiz Ramón, no es de:

"(...) salón, ni de academia, pero tampoco de barrio bajo ni de sainete ni arrabalerero, sino de plaza pública, de mercado, de espacio abierto, de fiesta popular, denso de ambigüedad, de doble y triples sentidos, de asociaciones sorprendentes, de obscenidades y groserías no negativas ni simplemente satíricas, sino plenas de vitalidad no demarcada por códigos ni etiquetas sociales..."⁵

En lo referente a las tragedias que componen una segunda etapa en la producción dramática de Romero Esteo, la temática se sitúa en la proto-historia de la Andalucía actual. El proceso de desmecanización del lenguaje se lleva a cabo mediante la creación de un idioma inexistente: el tartesio. Grandes fragmentos de las obras escritos en ese lenguaje críptico, y sin embargo sujeto a las normas del ritmo poético⁶ de la lengua castellana, adquieren el carácter coral de la tragedia clásica. La finalidad estética de estas obras se atiene a las características propias de la tragedia aristotélica mientras su vertiente ideológica reivindica los orígenes tartesios de Andalucía, hasta su desaparición a partir de las invasiones

⁴ Ibid. p. 94.

⁵ Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975, p. 566.

⁶ Véase F. de Diego, "Tartessos de M. Romero. De la creación de un lenguaje a su representación escénica". *Castilla* n.º 16. Valladolid. 1992. pp. 70-78.

cartaginesas. La excesiva longitud de estos textos, y los medios artísticos y económicos que se necesitan para poner en escena estas obras, las ha alejado de los escenarios aunque no de los premios literarios europeos y españoles.

Con respecto a la desmecanización del lenguaje dramático de Romero Esteo, ésta se produce mediante un proceso de descomposición sistemática de las convenciones de la sintaxis y de la retórica tradicional, mediante fórmulas de redundancia llevadas a tales extremos que en ocasiones acceden a un alto nivel de ruido estético, siendo el caso más significativo el de la lengua tartesia en la que todo significado desaparece convirtiéndose en melódicas letanías corales.

Desde el punto de vista lingüístico, hemos podido constatar que el tartesio se presenta como una serie de fonemas arbitrariamente agrupados formando palabras, en el que se intercalan una serie de vocablos inteligibles y fácilmente reagrupables en una serie de campos léxico-semánticos que se relacionan, tanto con la toponimia ibérico-peninsular anterior a la llegada de la civilización greco-romana, como con palabras de raíz griega, vasca, e incluso castellana⁷. Asimismo, observamos que se repite lo ya atestiguado por P. Aullón de Haro⁸ al estudiar los teatroides de Romero Esteo anteriores al ciclo mítico, es decir: «La superposición extraordinariamente complejificada de vinculaciones fono-fonológicas, morfosintácticas y léxico-semánticas», lo que establece una continuidad estilística primaria entre la constitución lingüística del nuevo idioma y el castellano. Si tomamos, por ejemplo, de la obra *Liturgia de Gárgoris* uno de los múltiples párrafos recitativos del “Gran Coro de guerreros”:

“...urristubiaarrunku biarrunkunarrunku
 urrunkunarrunkun urrunkunarrunku,
 urristubiaarrunku biarrunkunarrunku
 urrunkunarrunkun urrunkunarrunku,
 urristubiaarrunku biarrunkunarrunku
 urrunkunarrunkun urrunkunarrunku,
 urristubiaarrunku biarrunkunarrunku
 urrunkunarrunkun urrunkunarrunku,
 urristubiaarrunku biarrunkunarrunku,
 urrunkunarrunkun urrunkunarrunku...”
 (G. p. 144)

Podemos observar el efecto rítmico logrado a partir de las continuas aliteraciones de los fonemas nasales, oclusivos sordos y vibrantes que organizan un registro musical que complementa la aliteración de vocales cerradas. El contra-

⁷ Sírvanos de ejemplo, sin ir más allá, en *Liturgia de Gárgoris*, algunos de los personajes principales: Idurni, Urruru, Garagorri y Urritxindorri, todos estos nombres tienen una clarísima resonancia vasca e incluso se nombra el propio Tartessos. En Tartessos aparecen Tarra-ko, Garaunda, Ilerda, Hispanis, etc.

⁸ Véase “La obra dramática de Miguel Romero Esteo” en el prólogo de *Tartessos*. Madrid, Pipirijaina, 1983, pp. 14-15.

punto de las vocales abiertas y agudas equivale al contraste entre tambores y flautas pastoriles que acompaña al recitativo. Los efectos fono-fonológicos de este discurso tartesio están pautados dentro de una prosodia que favorece la rima media y final con objeto de producir un efecto poético y rítmico semejante al musical⁹.

La continuidad, así establecida, entre el tartesio y la rima y el ritmo poético, confieren a dicha lengua las características de uno de los elementos fundamentales del verso: la sucesión y la repetición organizada en la sonoridad de sus diversos componentes. Además de existir una relación cadencial evidente entre la aliteración, la reiteración, la rima interna y final presentes en el tartesio, y la música que lo acompaña.

Por su parte, el público lector o espectador, frente a estos tipos de obras y lenguajes, debe, en términos del propio autor, “destruir los códigos de recepción mecánica”¹⁰ a los que está habituado, renunciando de esta forma a una pasividad intelectual e imaginativa, a la que tanto el teatro comercial burgués como los dramas social-realistas le tiene acostumbrado¹¹.

En el exordio de *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Miguel Romero nos propone las características de la pieza así como el lugar de la representación. Calificada de “texto-fiesta”, y situada en nuestra clasificación dentro de la categoría de teatroide o “grotescomaquia”¹², la obra se define como: “un texto fiesta igual que una pálida flor en mitad de una floresta”¹³, cuyas características son su carácter disfuncional y el rechazo de todo compromiso con el teatro de “texto-pretexto”, “texto-contexto”, “texto-doctoral” y “texto-problemazo”. En nuestra opinión, esta obra es una parodia grotesca de la Alta Comedia de comienzos de siglo. El autor la sitúa diciendo: “Pongamos que ambiente y vestimenta y calaña de allá por el año de la castaña”¹⁴. Los personajes principales pertenecen a la alta burguesía madrileña, y se nos presentan en “La farándula de los calamitosos” en el *Dramatis personae* mediante una descripción a tono con el lenguaje de la pieza. Veamos, como ejemplo, los tres personajes principales:

⁹ Véase F. de Diego, pp. 71-78.

¹⁰ *Pizzicato*, 69.

¹¹ Entre la lista de premios debemos destacar: *Tartessos*: Premio Pablo Iglesias de teatro en 1984. Premio del Consejo de Europa a través de la Biennale de Venecia en su XXXIII Festival Internacional de Teatro en 1985. *Gárgoris* Premio Enrique Llovet de Málaga. En 1992 la Junta de Andalucía le otorga el Premio Andalucía de Teatro por el conjunto de su obra. Desafortunadamente, el teatro de Romero Esteo no ha subido a las tablas más que en festivales de teatro experimental (Sitges, etc.) y representado por compañías teatrales reconocidas por su carácter experimental (Ditirambo Teatro Estudio, etc.). Sólo sus obras *Pasodoble*, estrenada en el teatro Alfíl de Madrid, en 1973, y *La oropéndola* presentada por Radio Televisión Española bajo la dirección de Manuel Ripoll han conocido una difusión más comercial.

¹² *Pizzicato*, p. 106.

¹³ *Ibid.* p. 106.

¹⁴ *Ibid.* p. 110.

“LA MADAMA HONORABLE, antigualla del gran remilgo.
 EL HONORABLE SEÑOR, capitoste de trueno y cartón gordo.
 EL NIÑO DE LA CASA, papívoro implume y unigénito muy amado”.
 (P.I. p 109.)

La obra debe montarse en un espacio abierto (“local destartelado, la antigua nave de una fábrica”)¹⁵ en el que los espectadores rodeen el espacio escénico y puedan dirigirse a un “bar de emergencia” que venda “bocadillos de chorizo y agua de cebá en los intermedios”. La representación debe tener lugar desde media tarde hasta la “medianoche por lo menos”, de ahí la necesidad del bar antes citado. Miguel Romero nos previene que su posible representación en un escenario convencional, podría realizarse en sesiones durante una semana; y, para ello, en las indicaciones escénicas del decorado nos describe “el salón al igual que un mausoleo” de “un noble caserón de rancio abolengo en barrio residencial decimonónico”. El único objeto que rompe el decoro y el decorado burgués va a ser el jaulón movable, amueblado con un catre y un orinal, situado al lado izquierdo del telón, y que sirve de habitación a la criada, Eufemia. Advirtiéndonos al final de esta didascalía que la representación debe ser como: “(una) serie de liturgias en las que va embutido un teatro de guiñol”..

El primer elemento concreto de ruptura con la estética dramática tradicional se sitúa en el discurso dramático propiamente dicho. La secular dicotomía existente entre la didascalía¹⁶ y el diálogo desaparece al establecerse entre ambos componentes discursivos una isotopía, que va más allá del “haz de categorías semánticas redundantes, que subyacen al discurso que se considera”, tal y como definía el concepto A. Greimas. En el teatro de Romero Esteo se establece, además de una isotopía semántica, una continuidad discursiva a niveles de la morfoestilística,¹⁷ lo que produce una serie de aliteraciones, rimas, paranomasias, y otros fenómenos retóricos que mantienen una unidad discursiva entre las acotaciones escénicas, pertenecientes a la didascalía, y el discurso dialogado. Veamos un ejemplo en una escena del primer acto denominado “El encono”:

“EL HONORABLE SEÑOR. Vamos trae ya ese cuchillo.

(Horrenda, le ofrenda LA FÁMULA pálido el cuchillo igual que una prenda de carne membrillo. De asustada y mula, nula de la enmienda, luego va y recula.)

Arrímate de bulto.

¹⁵ Ibid. p. 107.

¹⁶ El carácter ilocutorio ficticio de la didascalía, tal y como lo define J. Lailou Savona en: “La didascalie comme acte de parole” en *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal: Hurtubise, 1985, pp. 231-243, se define en este tipo de didascalía.

¹⁷ El concepto de isotopía no sólo se debe considerar en el sentido greimasiano sino en el sentido más amplio que les otorga Rastier extendiendo su significado a diversos planos del lenguaje, además del semántico. Véase A. Machese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991, p. 223.

(Timorata, poco a poco va LA FÁMULA y le arrima bulto igual que una pálida beata que no suelta moco a la orilla de un santo varón insepulto)

LA MADAMA HONORABLE. *(Al oído del marido)* No le arrimes el bulto, ella es una plebeya, y tu eres un culto.

EL HONORABLE SEÑOR. *(A la FÁMULA)*. Te voy a enseñar el culto del oculto tomate a conciencia. *(P.I., pp. 130-131)*.

El término cuchillo, que tiene en principio la doble función de objeto utilitario de cortar el tomate y posteriormente extraerlo de la garganta del HONORABLE SEÑOR que se ha atragantado, servirá para ir desarrollando denotativa y connotativamente un campo semántico que organizará toda una secuencia, en la que los principales elementos: el desayuno sano a base de tomate, la operación de extraer con el cuchillo el tomate de la garganta del SEÑOR, la degustación final del fruto, se intercalan con discursos sociales sobre la situación del servicio doméstico:

“Del vicio, del mucho vicio, porque no querían ser esclavos por cuatro chavos y mucho el servicio, se nos largaron la cocinera, la jardinera, el jardinero como un palomo, el mayordomo, luego de un afer también se nos largó el choffer”. *(P. I., p. 127)*.

Con oraciones cuyo referente está relacionado con el discurso religioso que la MADAMA enuncia durante toda la obra:

“MADAMA HONORABLE: “Ángeles de los cielos, apiadaos de nosotros, libradnos de todo mal, no permitáis que prevalezcan contra nosotros las tinieblas del bicho fatal”. *(P.I., p. 128)*.

Para concluir, varias réplicas más tarde, en la banal situación de que lo importante no es que el SEÑOR HONORABLE se ahogue, ni que los criados se vayan, ni que la FÁMULA sea asesinada, sino que no se manche la moqueta:

“MADAMA HONORABLE: No, Tomás, no te lo permito jamás, no te permito aquí la degollación de la inocente, ni tan siquiera la degollación de un teta, sería una santa degollación, y eso no es decente porque ya vas y me pones perdida de sangre la moqueta...” *(P.I. p. 132)*.

Esta peculiar manera de desarrollar los motivos dramáticos a partir de palabras o frases, mediante la asociación libre de elementos morfolingüísticos y semánticos, se complementa, como acabamos de observar, con la intertextualización de registros discursivos diversos. Aparte de los religiosos y sociales, a veces aparecen discursos de registro popular asociados con el motivo que se desarrolla en la secuencia. En la escena que acabamos de ver, la MADAMA en una queja relativa al tomate, causa de las desgracias momentáneas por las que atraviesa su esposo, enuncia la típica canción popular:

“Qué culpa tiene el tomate si tranquilo está en su mata, y viene un hijo de puta, y lo agarra de la mata, y lo mete en una lata, y lo manda p’a Calcuta.” (*P.I.* p. 129).

Lo que permite a este tipo de dramaturgia parodiar grotescamente, mediante la pluralidad discursiva intertextualizada en su texto, situaciones sociales de un periodo concreto de la realidad española.

En otra escena de este primer acto, titulada “El paraguas en mitad de las aguas”, será la celebérrima frase de Hamlet “Ser o no ser” la que originará mediante el equívoco (otro procedimiento caro al autor cordobés) el motivo de la supuesta preñez del NIÑO DE LA CASA. La confusión de la madre que confunde un estreñimiento con un embarazo y suministra píldoras anticonceptivas a su hijo por las malas costumbres adquiridas en los “boys scouts”, será el origen del malentendido. Este discurso delirante, debido a su carácter autorreferencial y utópico que se origina a partir de este equívoco se repite con otros motivos a lo largo de la pieza, y llega a ser otra de las características fundamentales de la estética de este teatro.

Para concluir señalaremos que el teatro de Miguel Romero Esteo, se fundamenta en un discurso cuya riqueza lingüística y referencial le otorga la doble función de texto dramático y teatral. Es un teatro que permite no sólo su representación escénica, sino también el placer de una lectura que nos hace gozar de toda una red de referencias históricas y literarias, que remiten tanto a periodos concretos de la vida española como a una tradición literario-dramática en la que podemos reconocer modelos seculares del teatro español.