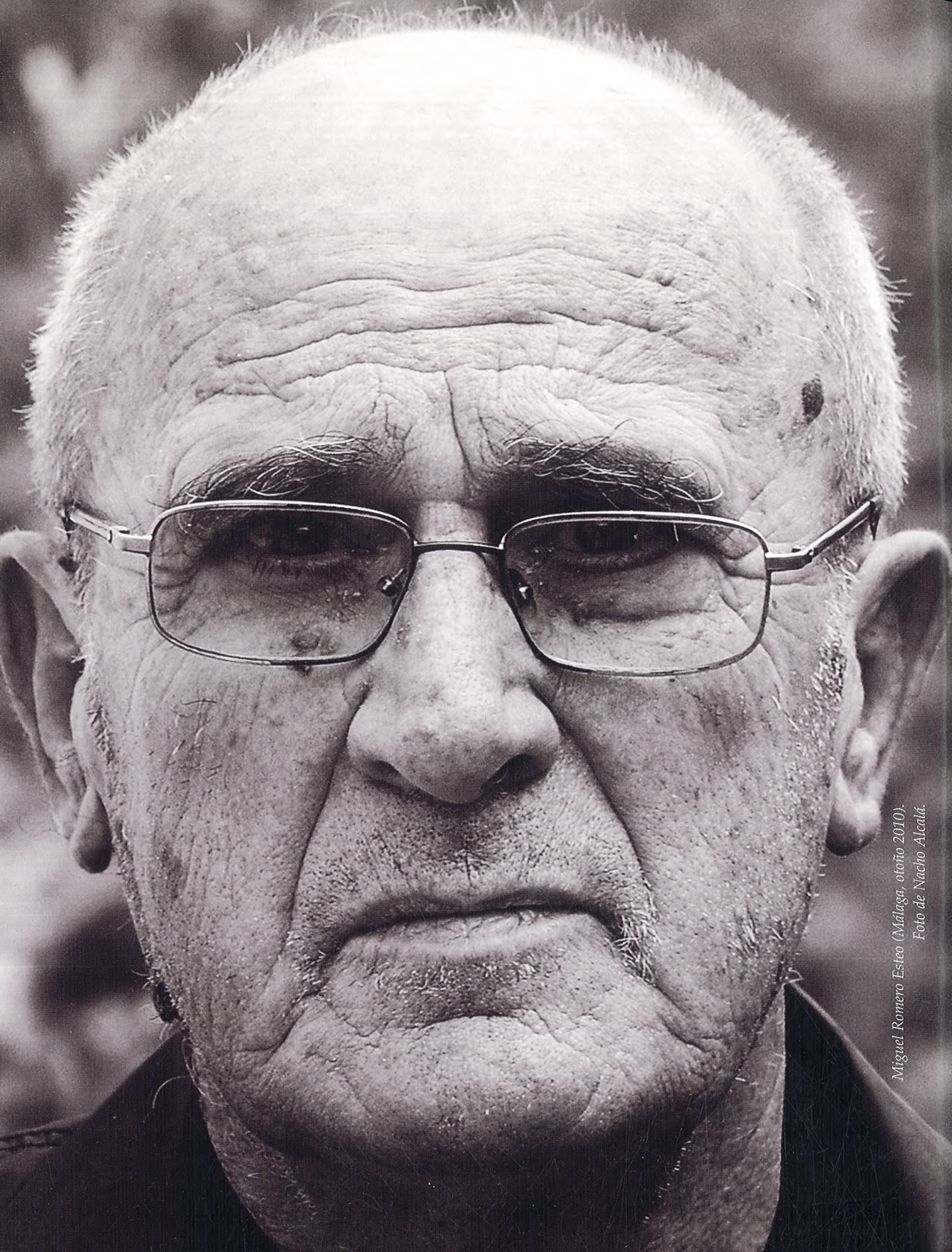
# DE LA VANGUARDIA A LOS ORÍGENES

Miguel Romero Esteo

* Rosa Romojaro



*Miguel Romero Esteo (Málaga, otoño 2010).*
*Foto de Nacho Alcalá.*

# DE LA VANGUARDIA A LOS ORÍGENES

## Miguel Romero Esteo

La obra teatral de Miguel Romero Esteo (Montoro, Córdoba, 1930), dividida por la crítica -y por él mismo- en dos etapas bien definidas (Grotescomaquias y Teatro de los Orígenes), constituye, desde sus inicios, a mediados de los años sesenta, un teatro sorprendente, inmerso en la neovanguardia, que, de inmediato, acapara la atención de rigurosos y sagaces críticos y teóricos de nuestra literatura (Ruiz Ramón; Lázaro Carreter; César Oliva; Aullón de Haro...), que resaltan la originalidad, la audacia, la inteligencia, la complejidad y la capacidad de ruptura y revolución de este teatro. Actualmente, desde la revisión a la que se viene sometiendo su obra con la publicación completa de sus textos en la Editorial Fundamentos por parte de Óscar Carnago y Luis Vera, se pone de manifiesto la profunda vigencia de su producción, considerada como una de las de mayor alcance y proyección en el último tercio del siglo XX y principios del XXI. El Premio Europa, concedido en 1985 y, los más recientes, el Premio Góngora y el Nacional de Teatro (2008), dan la medida de esa vigencia y persistente cualidad de futuro que domina toda su dramaturgia, desde sus primeras aportaciones, tenidas en su momento como marginales, hasta las últimas. El cuestionamiento de los códigos culturales y los discursos de poder, la transgresión de ideologías dominantes y totalizadoras y la complejidad textual con lenguajes originales y alternativos configuran factores de amplio calado en su primera etapa creativa (la que comienza con *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (1964-1965), y culmina en *Horror vacui* de 1975). Iniciado ya el tiempo de la España democrática, su segunda etapa no sólo fundamenta la raíz de sus obras experimentales precedentes, también retoma de la canonicidad clásica, bajo el prisma de la plena modernidad, recursos de la tragedia hasta constituir una de sus formas contemporáneas. *Tartessos*, la primera, en 1983, y poste-

riormente *Liturgia de Gárgoris...*, *Gerión...*, *Nórax...*, *Omalaka*, *Habbis...* o *Argantonio*, algunas de ellas inéditas, restituyen desde personajes legendarios, en los remotos comienzos de la civilización occidental, la caracterización epopéyica de un horizonte de expectativas que, incansablemente, crea contemporaneidad a través de aquellos reyes tartesios y los conflictos que les rodeaban. Magnas aportaciones teatrales, pues, de un autor, completadas con sus brillantes ensayos, que han recreado la construcción fabulosa de un universo en los orígenes para hacernos capaces de entender el nuestro.

Miguel Romero Esteo que, aparte de los premios mencionados (Europa, Nacional y Góngora), recibió en 1985 el premio Enrique Llovet y en 1992 el Andalucía de Teatro, vive en Málaga, donde, en 2000, la Diputación Provincial le nombró Hijo Adoptivo de la Provincia, y donde durante años ejerció la docencia universitaria como profesor de Sociología de la Literatura y fue Director del Festival Internacional de Teatro.

**Quiero, Miguel, empezar trasladándote mi felicitación por los últimos reconocimientos que ha recibido tu obra (el Premio Nacional y el Góngora en Andalucía), y a la vez remontarme a la crítica más rigurosa de los años setenta y ochenta que reconocía en la modernidad de tu creación dramática una contribución de extraordinario valor y originalidad en nuestro teatro y en el teatro occidental en general. Entonces se fijaba tu aportación en la vanguardia renacida y en la estela moderna de lo barroco. Hoy tu obra ha resuelto ampliamente caminos míticos y legendarios. ¿Cómo ves esa unidad evolutiva entre la vanguardia de tu primera época y tu atención a lo mítico en la segunda?**

Pues como muy lógica. Algo así como que un gran cambiazo estilístico meramente en superficie y en el que aflora y continúa en mi segunda época o tragedias de los orígenes –Andalucía, España, Europa– lo que en mi primera época o serie de muy cómicas farsas trágicas se quedaba más o menos sumergido: racionalidad clásica, innovación temática, etcétera. Y el tal cambiazo ya viene anunciado en el laberíntico y demasiado teatral barroquismo del *Horror vacui* como obra final de la primera época: en teatralizaciones barrocas ya no se puede ir más allá. O llámalo el pasar de una sensibilización de juventud a una sensibilización de madurez. Pudiera yo equivocarme, pero yo diría que mi segunda época pudiera incluso resultar finalmente más vanguardia que la primera época. De hecho, y desde los escasos horizontes del país con respecto a los tales orígenes más o menos míticos, pues que pudiera resultar como que demasiado cruel: intragable. Lo cual pues que tampoco está nada mal, diría yo. O en fin, y antes de seguir adelante, pues que lo que yo te diga no son más que meras aproximaciones. Que tengo muy bien asu-

mido que a efectos prácticos yo soy como especie de escritor inexistente. Y que con ochenta años de edad ya encima, pues que me resulta muy cómodo.

**En las farsas trágicas se liberaba al público frente a la escena, se establecían modos de transgresión de las percepciones habituales. En este sentido, en tus obras hay desautomatización, ¿coincides en esto y en este tiempo teatral con Bertold Brecht? ¿Qué componente se da, por otra parte, de esperpentización?**

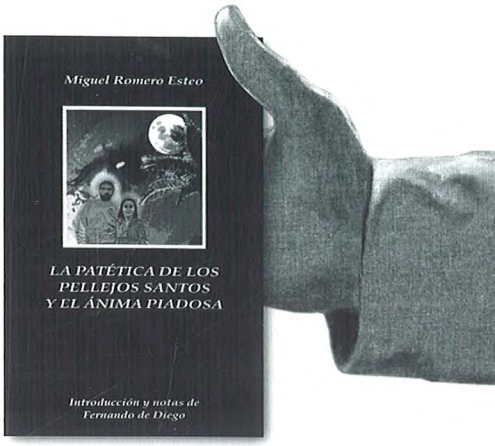
Sí que hay desautomatización, pero exactamente nada brechtiana, y en línea con que, y seguimos en mi primera época con sus muy cómicas farsas trágicas, por más que a veces puedan en superficie resultar esperpénticas, pues no son exactamente esperpentos porque no son costumbrismo hispano. O como que el esperpento más bien se les queda corto. Lo mismo con respecto a la desautomatización escénica brechtiana, que es bastante limitada y pedagógica desde el famoso efecto *extrañeza*: un enfriarles a los espectadores el espectáculo en superficie, y así, extrañándose un poco, pues distanciarlos y activarles el cerebro analítico al no identificarse del todo con lo que están viendo. Y digo que no del todo porque, al fin y al cabo, lo que les llega en superficie no es más que una variante del convencional teatro –conflicto, sólidos personajes, identificables ambientes- con el que venían identificándose como espectadores. En contraste con ello, creo que con respecto a mi muy personal teatro resultaban como que psicológicamente descolocados. Lógico. Que estaba planteado para dinamitarles la psicomecánica de espectadores convencionales. O sea, y al desautomatizarles la psicomecánica habitual, pues un desembrutecerlos, y ésta era la palabra-clave. O que, y dicho de otro modo, mis obras vehiculaban con respecto al teatro convencional no una desautomatización meramente escénica y en superficie sino que en profundidad. O en prosa llana: llevar a los espectadores a una gran alucinación insospechada y muy disfrutona. Y que el asunto no se quedara en sesiones teatrales más o menos meramente informativas, con disfrute poco. Y que es lo que normalmente suele suceder. O en menos palabras: en las creaciones artísticas el placer es fundamental. Y el placer de salirnos de las psicomecánicas, pues mayormente. Que vale tanto como decir que, y si bien mirado, el arte como arte grande siempre es cruel porque siempre nos sale pues por donde menos se lo espera. Y excluidos vanguardismos, que siempre más o menos llegan pues como te los esperas: pirotecnias más o menos facilonas. La facilonería. De facilonerías, pues nada de nada.

**Por otra parte, toda una formación musical está en tu biografía. Los ritmos y tonos que caracterizan tus textos, o incluso, las llamadas rupturas, que no son sino modos de expresividad tonal, han convertido las piezas que has creado en formatos novedosos de substratos melódicos. Un experimento inédito en muchos sentidos en la textura interior de la dramatización. ¿Lo consideras todo ello como parte sustantiva de tu invención, que incluso puede preceder a lo temático y a lo argumental?**

Pues sí. Lo fonético es en mis obras muy sustantivo, y al leerlas en mudo pues suenan, y hasta incluso a veces que como resuenan. Y con respecto a lo que de si todo ello puede preceder a lo temático y argumental, pues que sí. En concreto una estructura más o menos sinfónica precede al desarrollo tanto temático como argumental, que lógicamente se la va modificando y adaptando. O dicho de otro modo y en caliente, el proceso creativo al menos en mí va de una serie de exploraciones y descubrimientos muy sobre la marcha.

***Tartessos*, que significó un gozne en el desarrollo de tu obra entre lo anterior y lo que hubo de venir, supuso, al mismo tiempo, la proyección internacional de tu teatro al obtener el Premio Europa en 1985, abriendo vías no transitadas sobre la creación en el vasto sentido de la figuración sobre los orígenes de Europa y su civilización. Indagaciones de historicidad reveladas teatralmente que, en distintos sentidos, crean rasgos distintivos de la tragedia contemporánea. ¿Cómo es para ti esta resemantización, esta redefinición de lo trágico? ¿Cómo es su mímesis moderna?**

Pongamos que, y con respecto a la tal resemantización, pues algo así como que ensanchar lo trágico y ahondarlo. Que con los monstruosos genocidios del siglo XX en base a inimaginables exterminios masivos, e incluido el genocidio fascista en la guerra civil española, pues que lo trágico tradicional se nos ha quedado como que muy corto. Lo de ensancharlo, pues que descentrarlo de su reiterativo núcleo de conflictos meramente individuales, o que socio-individuales a veces. Y lo de ahondarlo pues que meterlo más bien en sumergidos conflictos socio-antropológicos de la especie humana, y que no ya meramente socio-políticos, que no son más que lo socio-antropológico en superficie. Y entre lo uno y lo otro va lo que tú llamas redefinición. O sea, una innovación. O valga como improvisación en el tema. ¿Y cómo veo de lo trágico su mimesis moderna?: pues en el sentido de mimesis actual, y en el teatro, pues como que demasiado mimética, demasiado imitativa en sus variantes tipológicas de lo ya muy visto. Un reiterativo espejo, si en el sentido académico de que el arte como espejo de lo real. Yo más bien creo que el arte auténtico crea realidad al ensancharla en profundidad, y que lo del



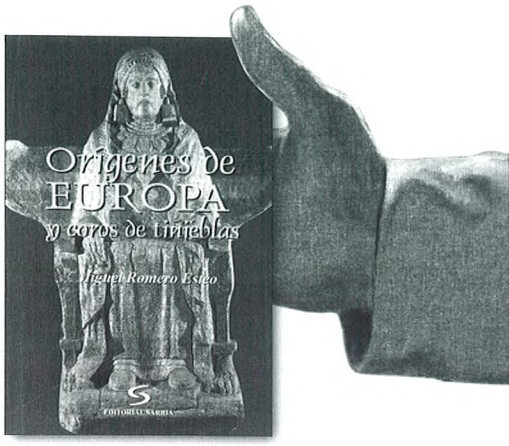

espejo como metáfora, pues que también se nos queda bastante corto. O, en fin, que la temática renovación teatral va de dramas. O llámeselo tragedias descafeinadas, y que ninguna espesa tragedia como acontecimiento resonante. Al menos en la civilización de consumismo y orondo bienestar que malviviendo vamos. O que, y si a escala global el asunto, malviviéndola va la mayoría de las gentes. O malsobreviviéndola más bien y con suerte, que inmensas gentes mueren en el intento. Y por ahí va lo trágico intragable, diría yo. En concreto, pues que también diría yo que lo trágico novedoso se largó del teatro y se refugió en los recovecos del cine como arte grande. O, en otras palabras, que la tragedia como teatral género-cumbre, que hacia arriba tiraba de toda la escala de valoraciones, pues, a efectos prácticos, ha sido destronada de la tal cumbre. O en pocas palabras, que así el panorama.

**Esa denominada segunda etapa de tu teatro, que se vincula a las tragedias de los orígenes (*Gárgoris, Gerión*, etc.), está en consonancia con la búsqueda del comienzo civilizador de la cultura occidental, con su protohistoria, y con el ámbito de lo que hoy constituye Andalucía. Este juego ficción-realidad ha ido acompañado de tus propias investigaciones y ensayos sobre Tartessos, sobre los orígenes de Europa, etc., en este sentido parece que tu teatro diera forma así a tus propias visiones, según la idea de Nietzsche en su libro *El nacimiento de la tragedia*. ¿Cuáles son esas claves de tus representaciones acerca de lo primordial de la historicidad? ¿Cómo se manifiestan en tu teatro de los orígenes?**

Sin visionarismos, como dices, con los pies en tierra firme porque con base en mucha documentación (unos trescientos libros en los tales temas hay en mi biblioteca, muchos no traducidos a lengua española) y bastante especialización. Que en mis demasiados años de profesor universitario en Sociología de la Literatura, que era mayormente una historia sociológica, y desde los protohistóricos orígenes mediterráneos de la escritura y los alfabetos, y de ahí derivó la tal especialización en la borrosa Protohistoria, tanto si mediterránea como hispana. Y de lo que, tras labor investigadora y ensayística, recogida en libros varios, e incluidos los temas musicológicos, pues también resultó lo de mis obras teatrales como un más o menos teatro de los orígenes, la mayoría inéditas, pero está ya el proyecto de publicarlas. Bueno, en los años ochenta ya quedó publicada *Tartessos* y también *Gárgoris rey de reyes*, y bien estuvo. Lo que me preguntas con respecto a las claves de la primordial historicidad con respecto a tal teatro de los

orígenes, concretamente están en que el común de las gentes no tiene ni idea de la Protohistoria hispana, y en que sin una base de historicidad pues le puede resultar flotantes fantasías de nula significación, y así pues lógicamente de nulo interés. Y de ahí el que, y para evitar el tal percance, pues una más o menos base de hechos históricos desmitologizados. Y que, y por más que borrosos, pues documentados y documentables.

Desmitologizar en sentido aproximativo. Al menos con respecto a, y lo mismo que etnólogos y antropólogos, hacer emerger lo que de realidad histórica subyace en las historias legendarias. Incluidas historias mitológicas. Que no todo en ellas es meramente fantasías, y nos lo avisaba exactamente así en alguno de sus libros y en frase muy famosa el famosísimo y más o menos filósofo Cicerón en sus romano-republicanos tiempos de antes del nacimiento de Cristo. Pero también el asunto va en sentido estético, o en el sentido de que una estética de las profundidades es la ética. Y es que a mi modo de ver, en la temática de la Protohistoria hispana viene estando mitologizada una serie de falsedades, y por más que lógicas desde la mecánica de la inercia cultural, o lógicas de que del ir subsanando errores va mayormente progresando la ciencia, pues que tampoco está nada mal el desmitologizarlas un poco. Y de cómo las claves de lo primordial de la historicidad se manifiestan en la serie teatro de los orígenes, pues porque son especie de historiófilas reconstrucciones arqueológicas bastante aproximativas con respecto al contexto cronológico-etnográfico, llamémoslo así, de la acción dramática. O sea, y salvo excepciones, yo sólo le invento personajes secundarios y peripecias. O sea, e incluyendo vestimentas, enseres, onomásticas, toponimias, etcétera, pues que el contexto ambiental es un más o menos historiarlo desde bases documentales. Y al respecto, el que en mi obra *Gárgoris rey de reyes* hay escenográficamente un granado con sus hermosas granadas de lógicamente color grana, que concuerda con que una granada asoma ya en alguna de las famosas pinturas rupestres hispanas y muy tempranas, académicamente más o menos neolíticas. Y valga también y al respecto que cuando en mi más o menos epopeya *Tartessos* con el final histórico de la proto-andaluza y refinadísima civilización tartesia muy prerromana asoma en los coros la enigmática lengua tartesia, pues no es más que utilizar la transliteración que en nuestro alfabeto latino y a manos de filólogos especialistas se ha hecho de la serie de enigmáticas inscripciones de alfabeto tartesio, que, al fin y al cabo, ambos alfabetos en la grafía de sus letras son pues como demasiado hermanos. Con respecto a vestimentas pues valgan las muchas y demasiado variadas que en las prerromanas y muy escenográficamente pintadas cerámicas iberas asoman en hombres y mujeres, incluidas vestimentas que han venido sobreviviendo en




Marruecos. Incluidos también en las tales pinturas muy africanos negrazos, incluso desnudos, y al respecto de los no menos negrazos que funcionan de personajes en la tal serie de tragedias de los orígenes. En las que, y dicho sea de paso, va la por ahora primera visualización colorista e iconográfica de los muy remotos y abstractos tiempos hispanos. Y que ya era hora. Y que tan ignorados. O que para mí el asunto de iconografiarlos pues que como una especie de ética. Una obligación de la que no escapar.

**¿En qué sentido ese no escapar? ¿En el sentido de que se trata de un deber o un imperativo de conciencia?**

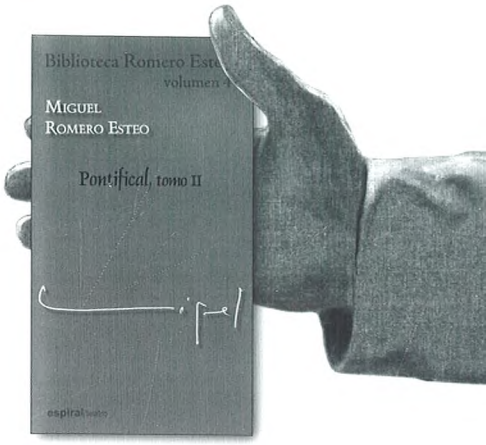
Algo así. O que visceralmente compulsivo y no meramente imperativo. O que la tal saga de los hispanos orígenes pues que sólo con mi algo repelente pero muy amplia erudición el tal asunto pudiera llevarse a cabo, y como así ha sido. O en menos palabras, o que lo hacía yo o que no lo haría nadie jamás. La compulsión. Y a propósito de la tal amplia erudición en los tales temas, también en el asunto entra la euskera y antiquísima lengua vasca, y de ahí que irrumpa en la saga, en algunas de las obras. Y nada que extrañar, que disimulada toponimia vasca sobrevive residualmente en las ahora tierras de Andalucía. Con o sin meter en el asunto el que el prerromano nombre de Granada era vasconamente Iliberri e Iriberri, que, traduciéndolo en castellano castizo, pues un Villanueva. Con o sin tampoco meter que en la lengua vasca pues bastante vocabulario de lenguas afro-atlánticas y con origen en antiquísimos y no sé si vascoides negrazos. Y qué problemón. El tal irrumpir tiene también su algo de compulsivo y ético. Que de la fonética vasca vive fonéticamente la española lengua castellana. Y pudiera yo equivocarme, pero yo más bien estoy en que el gran tesoro de la ya algo plurimilenaria civilización hispana, o llamémosla ibérica, está en la lengua vasca, y no en las catedrales góticas. Y dejémonos ya de la saga de los orígenes. Y a otra cosa.

**Tu gran labor como director de festivales de teatro permitió durante bastantes años, cruciales por otra parte, una actualización internacional de la escena en España. Artaud, Ionesco, Beckett, Grotowsky, Brook, Müller, Wilson, Barba, y un largo etcétera constituyeron una magna aportación de esa labor realizada en parte desde Málaga. ¿Qué legado encuentras de estas décadas en los procesos de la nueva teatralidad? ¿Podemos hablar de la nueva teatralidad? ¿Podemos hablar de un fin de la modernidad o, por el contrario, de un neovanguardismo continuo?**

Bueno, creo yo que hasta por entonces, y en el llamado Occidente, incluida también América y no solo Europa, el teatro seguía masivamente tirando del siglo XIX con creatividades meramente renovadoras, que a modo de variantes tipológicas y no más, y salvo fugaces irrupciones brevísimas de vanguardismo en teatro más bien muy experimental o alocado. Pero que por entonces y a lo largo de un par de décadas hubo en la creatividad teatral una especie de gran explosión innovadora y muy diversificada, y con la que dejamos el siglo XIX y entramos finalmente en el siglo XX. Y que es un legado que en la más o menos nueva teatralidad actual se lo ha venido rentabilizando. Está claro que en la tal onda innovadora entra mi obra teatral, que al fin y al cabo, y si bien mirada, no es más que una muy personal indagación en las claves de la teatralidad, e indagación algo malévola: romper la baraja. En general, la tal onda iba de teatralmente pasar de una modernidad estancada a una modernidad dinámica y avanzada, o algo así. Y que sigue, por más que en modos no ya tan silvestres sino que, y lógicamente, pues más o menos domesticados. Conque pues lo que me preguntas de si actualmente y teatralmente un final de la modernidad o si más bien un neovanguardismo continuo, pues que acaso ni uno ni lo otro. Que tanto lo post-moderno como los neovanguardismos siguen tirando de la diversificación hacia adelante y que en la tal neomodernidad dinámica y avanzada pues quedan integrados. Porque, y a fin de cuentas, pues que desde sus medievales orígenes etimológicos lo moderno va de diversificados modos variados que escapan de la uniformidad de lo políticamente correcto, la uniformidad del pensamiento único que igual que un muy represivo uniforme que siempre de lo mismo va.

**Nombres como Stavros Doufexis, Theodoros Terzopoulos, Bob Wilson, Jan Fabre, que a muchos nos diste a conocer, ¿qué significan hoy en teatro?, ¿cuál es su vigencia?**

Pues significan mucho, o más bien muchísimo. Todos aportaron muy personal creatividad muy innovadora y espléndida en el arte del teatro como arte grande. Son ya como especie de grandes clásicos que sirven de referencia y que siempre serán vanguardia, y que seguirán vigentes, que los grandes clásicos no caducan nunca y en mucho van siempre por delante. O valga que, y al respecto, pues que así mis ideas de tal asunto. O valga que, y al menos para mí, y por más que no precisamente vanguardistas, siguen siendo vanguardia los grandes clásicos de nuestra literatura. O que al menos como vanguardia los teorizaba yo como profesor en Historia de la Literatura Española, e inclúyanse el poema-gesta del Cid Campeador, Arcipreste de Hita, *La Celestina*, el *Quijote*, Calderón de la Barca, Unamuno, García Lorca, por citar unos cuantos. O sea, que sólo el arte de consumo y escaso vuelo se nos caduca.




**Tú que has vivido varias épocas en nuestro país, ahora que se publica tu teatro completo, al mirar hacia atrás, ¿dónde está en tus obras la concreción y dónde el salto más allá hacia modos universales?**

En las obras mías pues que nada directamente vinculado al aquí y ahora en su bulto de época y país. Claro que el tal bulto pues que yo lo tenía bien atragantado desde chiquillo. Que en la guerra civil los fascistas nos lo robaron todo, nos echaron a la indigencia, y tuvieron metido en listas de fusilamientos a mi padre, por ateo y muy republicano. Y se libró in extremis porque desde un monasterio de monjas movieron hilos. Y en la inmediata post-guerra, durante unos cinco años, me iba yo todavía de noche y diariamente a trabajar de monaguillo, que los dinerillos del salario nos eran mensualmente básicos. Y mientras todos los demás niños de España pues dormían felices, cosa que me encantaba. Y con lo cual pues agarré yo de que pues lo teníamos bastante crudo, y que ya nunca se me ha ido. O que está en la mayoría de mis obras motivándolas, pero no circunstanciándolas. La concreción…, pues que mis obras llevan mucha carnaza concreta y nada abstracta en el asunto del dramático conflicto-motor y sus tipológicos personajes, e incluso demasiado y, excepcionalmente, en el caso del color andaluz en mi obra *Pasodoble* como farsa trágica, y que descircunstanciada porque envenenadamente atemporal. O en fin, que los muy fascistas censores al prohibírmelas eran pues como que muy lógicos. Y lo que me preguntas de que dónde el salto hacia más allá hacia modos universales, pues que no hay tal salto, que yo comienzo a escribir teatro para salir de una situación en precario y ganarme la vida, y lógicamente las obras al menos modalmente, o llamémoslo que en superficie, pues están planteadas para enganchar con todo tipo de gentes. Y las engancharon cuando escenificadas. Pero si entendido el tal salto en el sentido de que hacia más modalmente universal, porque eliminada una coloratura modalmente demasiado personal, pues hay en el tal sentido un más o menos gran salto al pasar de las muy barrocas farsas trágicas a las obras de factura más o menos clásica en mi saga de tragedias de los orígenes. Algo así.

**Cuando escribes poesía (p. e. *El romancero del mar y los barcos*) parece detenerse el discurso, fijarse en lo puro, modularse delicadamente hacia un interior que reclama en su sencillez lo sublime. Para Kant lo sublime era lo que nos sobrepasaba. ¿Hay un signo lírico de lo sublime para ti en el mar aunque también se dé como motivo recurrente en tu obra narrativa y dramática? ¿En la sencillez de tus poemas está latente esa metafísica?**

Pues sí, lo hay. A lo largo de toda mi vida he venido teniéndolo aquí al lado de mi casa, y pues eso, que me sobrepasa. Al menos en el sentido de que, abriéndome al misterio de lo desconocido y lo ilimitado, pues que me funciona muy por encima de mi rutinario ámbito terrestre y pedestre de mentalidad y sensibilidad. Y así también ya de chiquillo. Me dormía oyendo en la noche el monótono rumor de las olas. Y de día, pues yendo a mi escuela orilla de la mar, y jugando al fútbol en la playa con los chiquillos de los pescadores. Que me pagaban con un cubo medio lleno de pescado, normalmente sardinas o boquerones, no los peces caros, cuando les ayudaba en sacar de la mar la gran red del copo enrollándoles las interminables y gruesas maromas del tirar de la red y a base de pirarme la escuela, y era para mi madre una gran alegría el pescado, porque pues nos venía muy bien en casa. Y qué lejos ya todo eso, demasiado. Lo que me preguntas con respecto a que si en la sencillez de mis poemas está latente esa metafísica de lo sublime, pues que sí. Y pues abordarlo desde la simplicidad para no estropearlo, que hay que cuidarlo. Que, y si bien mirado, lo sublime nos desembrutece. Incluido el enamorarnos, que siempre es algo que psicológicamente nos rebasa. Una locura. Para mí lo paradójico de las profundidades, pues que más bien una gran sensatez.

**Tu vida y biblioteca son fruto de una curiosidad insaciable: antropología, música, pensamiento, ciencia, literatura, historia... Un conocimiento plural circunda tu biografía: ¿cómo consigues que tu obra aparezca siempre original, con una máxima singularidad...?**

Pues echándole paciencia, trabajándomela micro-minuciosa y voluntariosamente. Que yo no me fío ni de las genialidades ni de la inspiración, que me parecen facilonerías. O sea, planteándomela a ser posible pues con un máximo de dificultades, y desde una ética del trabajo aprendida de chiquillo y en la que, pues a más dificultades, pues mejor. Que, y dicho sea de paso, yo soy muy fiebre del trabajo manual. Que, y valga de anécdota al respecto, el trabajar yo de leñador cuando muchacho, y gracias a una beca en el internado del bachillerato con los curas, cortándoles a mandobles de hachazos los troncos de olivo para la leña de los fogones en la cocina, que había que trabajar para compensar lo insuficiente de la beca... Del empuñar con fuerza el hacha, en las palmas de las manos me salían gordas ampollas llenas de un líquido muy amargo, me las reventaba con un alfiler, y luego pues a vendarme las manos. Lo recuerdo con alegría, y sin victimismo ninguno. Era yo entonces ya una especie de atareado mocetón a medias entre el fútbol y el hacha. Tiempos felices. Bueno, pero en el asunto de mis obras, pues también una ética de que, y lo consiga o no lo consiga, y por vía de echarle dificultades de arte grande, pues tratar de que cada obra sea muy única. O sea, muy

singular. Y más bien no meramente por ambición sino porque eso es lo que esperan las gentes. Y que si no, pues como que un más o menos fraude, o no tanto. Aparte de que, y si bien miradas, las dificultades estimulan y son un placer, y el escribir pues resulta así pues que muy entretenido. Yo estoy en que el aburrimiento nos embrutece. O sea que en lo de entretenerse pues como que hay que valorarlo al máximo. Y porque me entretiene el escribir es por lo que he venido yo funcionando de escritor, y no muy vocacional, y no sé si como especie de aberración obstinada, que lo vocacional en mí era la música. Y es por lo que, y creo que ya dicho quedó, me parece que, y en el mundo de la literatura, e incluido el teatro, más bien soy un intruso algo alógeno, o no sé si más bien hasta incluso un intruso algo alienígena. Y así pues como que me resulta bastante incómodo lo de ejercer de escritor, incluido lo de autor teatral. O que no acabo de aceptarlo porque me resulta raro. O que, y en el mejor de los casos, pues como que lo medio-acepto un poco a regañadientes, y no más. La vida es así, te lleva por donde menos lo esperabas.

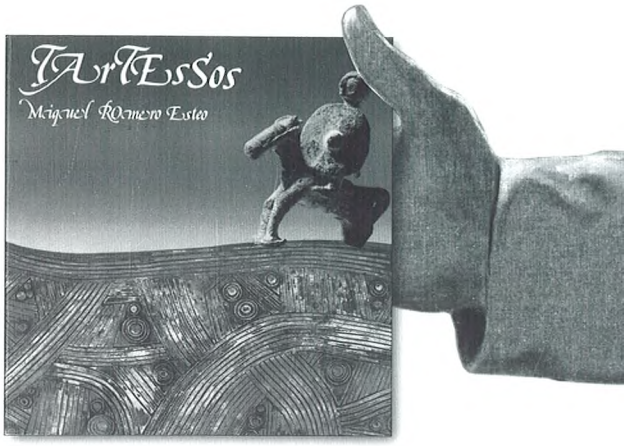
**¿En qué medida para ti el teatro aporta de la condición humana una visión distinta de la que las ciencias humanas pueden aportar?**

Pues exactamente no lo sé. Pero pongamos que el teatro es comunicación muy en caliente, y que las ciencias son comunicación muy en frío. O que el teatro, al menos en sus mejores logros, fundamentalmente va de muy perversas temáticas convulsas. Y que las ciencias van de muy diversas temáticas más bien insulsas, mayormente al menos. O que perversas en el caso del teatro porque éste fundamentalmente es travestismo en crudo, aunar en síntesis lo muy antagónico, que es lo muy paradójico: la verdad de la mentira con la mentira de la verdad. Y de ahí que convulso en sus mejores momentos. Especialmente teniendo en cuenta que lo paradójico en crudo es más o menos intratable porque es lo espesamente real en profundidad, el simultáneamente estar y no estar, el simultáneamente ser y no ser. Una especie de esquizofrenia de fondo y trasfondo. Y aplíqueselo a mi caso de más o menos escritor y autor teatral. Que, y si bien mirado, pues que acaso no haya venido siendo más que un sacarle chispas al amateurismo voluntariosamente. O que precisamente por la tal esquizofrenia va el núcleo duro de la teatralidad. O que a manos de Unamuno pues que por ahí precisamente va el no menos núcleo duro del tan español sentimiento trágico de la vida, el asumir lo paradójico y exagerarlo. Que precisamente por ahí está el más duro núcleo de la teatralidad. De ahí

el que a los demás europeos los españoles les hayamos resultado siempre como que demasiado teatrales. O sea, la tan famosa pasión española. O llamémosla el desmelene. O en fin, que cosas así, o que no.

**¿Cómo percibes tu propia biografía? ¿Cómo la vinculas a tu creación? ¿Si fuera un argumento de una novela, cuál sería el núcleo narrativo *fuerte*?**

Con respecto a la primera pregunta, pues que mi familia se encontró por delante el país como especie de espeso muro intragable. Y que, y muy lógicamente, pues que lo mismo yo. Una vida bastante inhóspita, o algo así, y no un camino de rosas precisamente. Lo cual pues que tampoco está nada mal. Y aplícate lo del espeso muro a que tuve que ir bandeándomelas por vía de fisuras más o menos en precario. O como que a mi obra y mi persona el ámbito de la cultura les haya venido estando, y en general, y fisuras aparte, pues como que muy cerrado. O algo así como que bastante hostil. Acaso porque yo les funcionaba como que muy descolocado, y muy lógicamente pues que les quedaba marginal. Claro que también yo iba de fisuras en el ámbito de los empleos. Normal, la vida es así, a veces intragable, a veces resuelta. Con la dictadura fascista, y no meramente franquista, y que a mí me parecía especie de embrutecimiento intragable. Y con respecto a mi obra teatral, pues unas cuantas fisuras, un par de obras escénicamente montadas muy en precario. Llego, y ya en tiempos felizmente democráticos, pues siguió el asunto de las intermitentes fisuras. Y de la tal precariedad, pues que yo más bien estoy en que, y por vía de las fugaces precariedades, pues que toda mi obra teatral sigue prácticamente sin estrenar y como si esperando mejor suerte. Lo cual pues muy bien pudiera resultar óptimo. También va de fisuras lo de los premios que a mi obra teatral le han echado encima. Y que, y a efectos prácticos, pues como que fugaces gestos retóricos. O sea, que más bien poco estimulantes porque bastante tardíos. Se los debieron echar cuando yo era joven, y no ahora cuando ya felizmente caduco y felizmente pensionista porque anciano ya. Bueno, lo mejor de las fisuras ha venido siendo la serie de jóvenes filólogos que, y en plan de francotiradores dispersos, han venido impulsando a mi obra hacia adelante, metiéndola en la Historia de la Literatura Española, etcétera. Y en especie de académico *marketing* muy generoso. O acaso un error. Claro que en plan de *marketing* ya demasiado generoso y pasándose bastante de la raya, en frase que ya rueda en libros, el muy filólogo don Fernando Lázaro Carreter, presidente de la Real Academia de la Lengua Española entonces, largó aventureramente lo de que en algunas de las obras mías probablemente estaban algunas de las cumbres de la literatura europea de todos los tiempos. Ojalá, que de lo tal pues que alguna breva me caería. Pero que pues lo dicho que demasiada generosidad y no más. O




que mejor pues que sea un bulo de a ver si cuela. Que si no, pues que quedarían filológicamente descabalados no sólo los finales tiempos franquistas sino que también los ya nada franquistas tiempos posteriores y hasta incluso acaso los tiempos presentes. Y qué panorama. Demasiado. Y lo dicho, mejor que no. Claro que, y si bien mirado, en la tal frase de Lázaro Carreter está al menos como que la cima de mi currículum. Lo cual pues que tampoco está nada mal. O en fin, y a fin, pues que me resulta bien cómodo lo de que autor teatral felizmente inexistente a efectos prácticos. O que más bien lo de escritor más o menos inexistente, y bien lejos del mundanal ruido.

**Queda pendiente la pregunta de cómo vinculas la biografía a tu creación.**

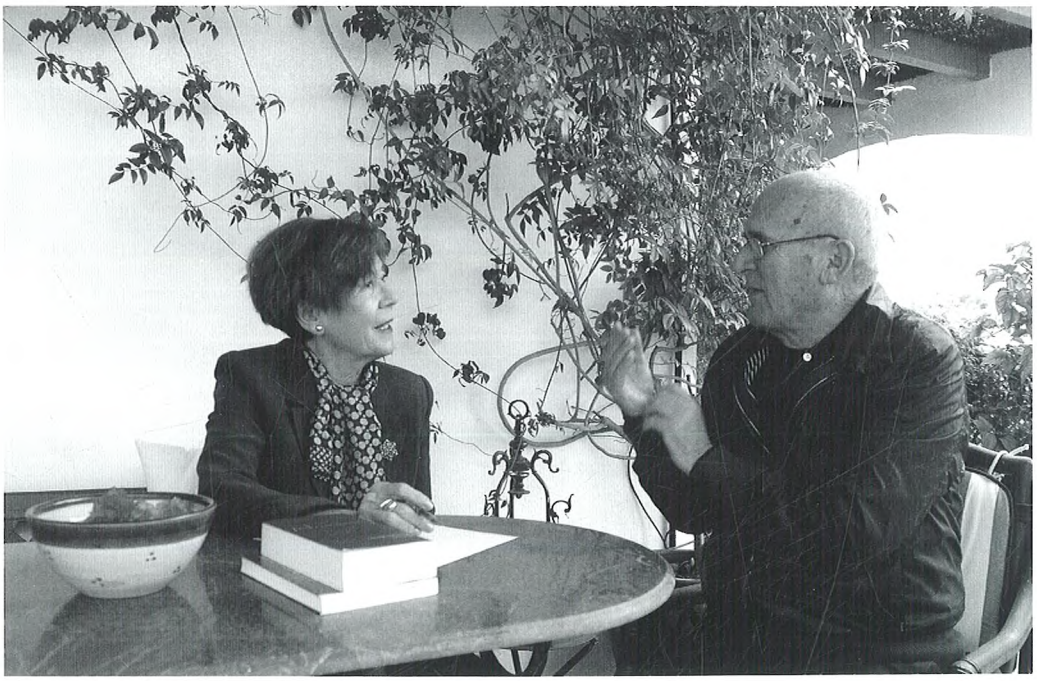
Pues que la una y la otra no me vienen precisamente en abstracto ni tampoco abstractamente asumidas. O sea, que o todo me salía muy personalizado o que incluso demasiado personalizado andaba yo. O porque totalmente afuera del mundillo literario y teatral porque me parecía muy fascistón, o porque muy condicionado de chiquillo antifascista venía yo, que al fin y al cabo los años felices de mi familia fueron los años republicanos, y eso marca. Incluyendo en la tal fascistonería el rentabilizar muy en superficie izquierdoseos que, retórica o no, en los regímenes fascistas siempre funcionan de camuflar el embrutecimiento arropándolo en una hermosa imagen. Y de ahí mi especie de visceral pudor con respecto a no ir rentabilizándome izquierdoseos en superficie. O que mi antifascismo, al ser visceral y no meramente ideológico, pues en las obras había de vehicularlo en profundidad. O llamémoslo en que en honduras socio-antropológicas. Que si soltándolo en superficie pues lo que me salían eran panfletos. Y en concreto al respecto del tema biografía-obra, el ponerme a escribir obras teatrales mucho tuvo que ver con que, de muchacho en el internado del bachillerato con los curas, mucho había yo funcionado de actor en teatro colegial, y así al escriturarlas me sentía yo en terreno bien sólido. Y de ahí también el que cada obra me saliera no meramente texto dialogal sino que un texto-espectáculo. Que en su lectura pues se lo va ya visionando en espectáculo escénico, y no es ya una borrosa abstracción más o menos incolora. Por otra parte, pues que me pongo a escribir muy cómicas farsas trágicas, o llamémoslas grotescomaquias, pues porque en el *amateur* teatro colegial funcionaba yo tanto en personajes muy cómicos como no menos en personajes muy trágicos, a uno y otro extremo de la escala actoral. Lógico, que ambos extremos antagónicos compartían una misma teatralidad exagerada y disfrutona.

Me resulta simpático el recordar que en las tragedias, lógicamente de piadoso tema cristiano, yo era el impío y malvado que asesinaba al niño santo. O en fin que al teatrurear obras me encontraba yo muy cómodo tanto en lo muy cómico como en lo muy trágico. Y de ahí que en mis muy cómicas farsas trágicas, pues que combinándolos. Y valga también que de las obras cómicas en teatro colegial, o llamémoslas pasillos cómicos como subgénero teatral, proviene en mis tales farsas el barroco retorcimiento esperpéntico, el ahondar en la teatralidad por vía de exagerar y llevarla a un límite extremo, o algo así. Y de otro lado, y como ya dicho quedó, el biográficamente saturarme yo de Protohistoria y remotos e hispanos tiempos muy prerromanos abocó inevitablemente en darles salida literario-teatral en la serie de tragedias de los orígenes, encontrándome yo en ellas pues también muy cómodo, y que tras comenzarla con mi especie de epopeya *Tartessos*, pues seguir luego tirando tranquilamente de tal hilo. O que, y siguiendo lo de la vinculación biográfica, mi muy grueso volumen de larguísima serie de relatos va de territorio malagueño y como si una especie de geográfica mitificación. Pues lógico, que por aquí y a lo largo de años he venido yo practicando senderismo deportivo por montañas, valles, ríos, y riachuelos y arroyos, que casi toda mi vida viviendo en territorio malagueño. Y dicho sea de paso, lo que en mi obra *Tartessos* sale geográfico-arcaicamente mitificado es una muy temprana Hispania, o más bien tempranísima Andalucía. Ya dicho quedó también que lo del tema de la mar en mi obra pues del vivir a orilla de la mar. Y no solo en poemas, como bien decías, que también la mar me asoma en relatos y en obras -naves, navegaciones…-, en obras de la serie de los orígenes, incluyendo que, y previamente, mi obra *El barco de papel* es mi agradecimiento para con la mar, una especie de homenaje a las gentes de la mar, e incluidas sus legendarias historias, y, por vía de la simplicidad, no una pieza de teatro infantil. Y para terminar este tema biográfico, está el asunto de acaso en mis obras teatrales lo mejor es lo fonético, incluido cantos y canciones. Bueno, yo creo que todo eso no proviene exactamente de mis estudios de música sino que de chiquillo fui yo durante varios años el cantor solista en el coro de la iglesia parroquial. Decían que tenía muy timbrada la voz, y me venía bien ganar unos dinerillos complementarios. En mi opinión, cantar está muy por encima de todo lo demás de las Bellas Artes, que a mí ninguna me da escalofríos. Pero cantar pues sí que me los daba, como especie de espasmos.

**Y también queda la pregunta referente a si tu vida fuera el argumento de una novela, cuál sería su núcleo narrativo más fuerte.**

Pues no sé. Acaso la inmediata post-guerra. O durante el servicio militar meterme ellos en prisión militar para de por vida so pretexto de sedición armada, y en calabozo de peligroso e incomunicado, pero me soltaron a los quince días

porque mi comandante alegó la falsedad del asunto. Que lo que le correspondía era el fusilamiento, me lo explicaba el alférez jurídico encargado del caso. También la especie de tiro en la nuca y que se me vino encima en plan de rebote entre dos sectores del profesorado, y para escarmentar el uno al otro en cabeza ajena. O sea, que el país no estaba como para bromas. Con lo cual pues que resulta muy lógico que en una Historia de la Literatura Española y hace unos veinte años un joven filólogo, y tras dedicarle a mi obra varias páginas, escribía que, el caso de Valle-Inclán como autor institucionalmente inexistente se repetía con el caso mío, y que ya era hora de que los especialistas entraran a lidiar esos sucios trastos. La verdad es que a mí lo del tiro en la nuca pues que me encantó porque me resultaba muy lógico, lo mismo con respecto a los demás percances hostiles. Me confirmaban la malévola idea que del país venía teniendo yo desde cuando chiquillo y con respecto a que la clase dirigente no era precisamente muy de fiar. Algo así como que en el país se cumplía el famoso Principio Peter, explayado desenfadadamente en un no menos famoso libro del soció-



*Rosa Romojaro entrevistando a Miguel Romero Esteo (Málaga, otoño 2010). Foto de Nacho Alcalá.*

logo Peterson, y es que en países muy burocráticos a todo inepto se lo promociona ininterrumpidamente hacia arriba hasta finalmente tenerlo muy bien instalado en su más alto nivel de incompetencia e ineptitud. O pues lo dicho, y qué lejos ya todo eso. O que no tan lejos. Que pues lo que dicen las gentes, que donde menos se espera pues salta la liebre. O que no sé si para un núcleo narrativo fuerte las tales anécdotas pudieran servir. O en fin, que yo voy ya y tranquilamente de anciano, y veo los toros a lo lejos, y desde la barrera. Y que el mundo pues va como va.

OBRA DRAMÁTICA DE MIGUEL ROMERO ESTEO

-*Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (1964-1965), Madrid, Cátedra 1978.
-*Pontifical* (1966-1967), Madrid, Ditirambo Teatro Estudio (edición clandestina), 1971; Madrid, Fundamentos, BRE 3 y 4, 2007.
-*La patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* (1970), Málaga, M.S.H., 1997.
-*Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1971), en *Estreno*, 2, 1975 (versión reducida); Madrid, Fundamentos, BRE 1, 2005.
-*Pasodoble* (1971), Madrid, Fundamentos, BRE 5, 2008.
-*Fiestas gordas del vino y el tocino* (1972-1973) Madrid, Júcar, 1975; Madrid, Fundamentos, BRE 2, 2005.
-*El barco de papel* (1975), Madrid, Fundamentos, BRE 5, 2008.
-*El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (1975), Madrid, Fundamentos, 1979.
-*Horror vacui* (1975-1993), Sevilla, Junta de Andalucía, 2003; Madrid, Fundamentos, BRE 6, 2008.
-*Teatro (Antigua y noble historia de Prometeo el héroe con Pandora la pálida; El barco de papel; La oropéndola)*, Málaga, Universidad Popular Municipal de Marbella, 1986.
-*Tartessos. Un memorial de las tinieblas*, Madrid, Pipirijaina Textos/ Diputación Provincial de Málaga, 1983.
-*Liturgia de Gárgoris, rey de reyes* (1986), Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987.
-*Liturgia de Gerión, rey de reyes* (1985).
-*Nórax, rey de reyes* (2000).
-*Omalaka* (2000)
-*Habbis, rey de reyes. Una dramaturgia de los orígenes* (2001).
-*Argantonio* (2002).