

El intruso sabio salvaje

Miguel Romero Esteo pertenece a ese gran listado de dramaturgos/as que fueron educadamente eliminados de los libros de textos en aras de la síntesis y la ejemplificación de lo denominado “lo más significativo” de nuestra historia de la literatura española contemporánea.

Pero también ha formado parte de otros numerosos listados de los que fue eliminado, bien por mérito propio o bien por aquello de “lo políticamente correcto”. Incluso ha sido eliminado de listados para recepciones de mucho postín o —como él mismo diría— “con mucho canapé”.

Ya era significativo que perteneciera a un amplio grupo de autores que fue denominado de múltiples maneras, entre ellas, “Teatro del silencio” o mejor aún “Teatro maldito español”; este último apelativo creo que casa mejor con la realidad que les tocó vivir.

Para más paradoja de la vida, fue conocido como el “Nuevo Teatro Español”. ¿Silenciado? ¿Maldito? ¿Menudo futuro!

No obstante, hay quien supo hacerlo y llegó a las altas cotas de la representación académica, y quienes se quedaron en la más absoluta marginalidad. Otros lucharon con lo que pudieron para salir de esa situación, y quienes se dejaron arrastrar e incluso terminaron encontrando —tampoco es raro— una zona de confort en lo marginal. Y aún quienes se felicitaban de “no formar parte de”, de no estar en esa relación, en tal enciclopedia o en aquella de “están todos menos yo”, y añadían: “afortunadamente”.

En el momento político e histórico en el que la dictadura empezaba a mostrar sus grietas, en el que podría comenzar a vislumbrarse un cambio, las personalidades y los caracteres creativos comenzaron a marcar tendencias y a posicionarse en un variopinto crisol de manifestaciones, que terminarían configurando la realidad cultural de la transición española.

Gracias a este empuje, el país fue transformando un paisaje bastante uniformado y monolítico en todo un conjunto de variedades que, orgulloso de sus propias diferencias, abrió nuevos horizontes para las generaciones futuras y, sobre todo, para él mismo.

La necesidad posterior de organizar, ordenar ese conjunto, hizo que se etiquetara, clasificara y seleccionara todo aquello que podría ser más (¿útil?) adecuado para los intereses del nuevo Estado: su organización como sistema, la imagen exterior, el funcionamiento interno del modelo cultural, Europa, las autonomías, etc...

Grosso modo, en este lío de fuerzas centrípetas y centrífugas, se fue produciendo la ubicación de cada cual. Romero Esteo ha estado siempre en la margi-

nalidad, pese a ser reconocido institucionalmente como uno de los creadores más significativos e importantes de nuestro panorama teatral. Recordemos que posee el “Nacional de Literatura Dramática” y el internacional “Europa de Teatro”, además del autonómico “Luis de Góngora”, entre otros meritorios reconocimientos institucionales de ámbitos locales, provinciales, regionales y nacionales.

Pero esa posición no le fue sobrevenida. Él se la trabajó. Recordemos que arremetió con bravura —siempre se ha definido como un “salvaje”— contra los autores realistas españoles y que, cuando las críticas no le fueron favorables —prácticamente casi siempre—, combatió a los críticos y, cuando importantes directores internacionales o productoras, quisieron alterar —en alguna medida— el sentido o la estructura de su texto, se negó en rotundo, propiciando —una vez más— su propia caída a los infiernos, a la ignominia y al “ninguneo”, como solía decir.

Esta personalidad arrolladora, brusca, rebelde, con ese pulso obsesivo antiburgués, el propio Romero Esteo ha intentado explicarla en varias ocasiones. Tal vez, la más acertada, la que para mí constituye un verdadero placer de lectura descriptiva, fue la *Introducción al curriculum vitae y al agua de rosas*, que fue editado por primera vez por Cátedra (1978) como introito a la obra *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*.

En este texto dividido en dos capítulos: *El teatro de la muerte y La muerte del teatro*, deja Romero Esteo meridianamente clara su posición ante la vida que le tocó y su visión del teatro. Teniendo en cuenta además, lo mucho que faltaba por llegar ya que estamos hablando de su primer texto editado, el inicio de su carrera como dramaturgo y escritor, que años después le llevaría a alcanzar los premios anteriormente citados.

Reconocimiento que no le serviría para que su teatro se escenificara. Son pocas las compañías que lo han hecho y en momentos muy diferentes. Durante la época del teatro independiente, la primera fue Ditirambo Teatro Estudio; un fallido intento comercial con la compañía de Carmen de la Maza, también desde Madrid; más tarde el colectivo Toná-Aguarrás y la compañía Teatro Estudio, ambas de Málaga. En la modernidad actual, un tímido acercamiento institucional con el Centro Andaluz de Teatro y, mucho después, con la compañía Teatro del Gato y, entre medias, trabajos de estudiantes como la RESAD de Madrid o la ESAD de Málaga y, por supuesto, diferentes agrupaciones y colectivos que han realizado lecturas escenificadas de fragmentos de sus textos aunque sin el marco de la profesionalidad y la comercialización. Pero también su teatro ha estado en las puertas de importantes eventos o grandes producciones, como fueron los casos del fallido cierre de la Expo 92 en Sevilla o, muy posteriormente, acuerdos errados también con directores de primera fila en producciones internacionales.

Todo ello nos muestra un panorama desconcertante que obliga a despejar incógnitas permanentemente. Muchas de ellas solo obtienen respuestas por

el propio autor, otras entran en el campo de la especulación de los estudiosos e investigadores de su obra, y ahí nos movemos con mayor o menor acierto.

La editorial “el toro celeste (etc)” en su revista digital acometió en el número 16 una amplia mirada sobre Romero Esteo como creador. La nómina de investigadores y estudiosos, hombres y mujeres que se han acercado a desentrañar las claves de su creación ha ido aumentando paulatinamente. En ese número 16 fueron veinte firmas las que presentaban un paisaje amplio de la obra creadora de MRE y su influencia en otros campos.

Lo interesante ya no es solo que cada vez haya un número mayor de personas interesadas en ello, sino que además va más allá de nuestras fronteras geográficas. Prueba de ello se presenta en este libro en el que dos importantes investigadoras francesas nos presentan unos estudios de alto valor.

Es indudable que Romero Esteo está bien definido como dramaturgo por toda su aportación a la literatura teatral y su influencia en ese campo, tanto cuantitativa como cualitativa. Pero no es menos cierto que, si su obra completa hubiera sido presentada con anterioridad, tendríamos una visión más amplia sobre su creación.

Nunca se ha querido definir como dramaturgo. Siempre busca alguna explicación chirriante para justificar su presencia en el mundo teatral y no se puede decir que esto sea de última hora porque ya cuando se presentó su primera obra “Pizzicato...”, hizo declaraciones en prensa en las que manifestaba su distancia con lo teatral y su pasión por la poesía y la música principalmente, aunque su obra haya sido menor en estos ámbitos creativos.

Esta edición sobre Miguel Romero Esteo pretende ofrecer una mayor amplitud en la mirada sobre este dramaturgo, no alejándolo de sus aportaciones al mundo dramático y escénico, y sí ampliando su espectro creativo con otras disciplinas, algunas de ellas desconocidas o muy poco conocidas. La intención es ir a lo esencial, a la clave, a lo que resulta imprescindible conocer sobre su creación.

Una aportación muy valiosa es el primer estudio que se realiza sobre la música y su sentido en Romero Esteo y en su obra. Es imposible, o quizás “no recomendable”, acercarse a la obra dramática de este autor sin tener una comprensión determinante sobre cómo usa la composición musical para crear las estructuras dramáticas sobre las que construye sus extensas y complejas obras. Investigación que ha sido requerida por este editor a dos grandes nombres de la lírica malacitana: la soprano Lourdes Martín y el tenor Luis Pacetti. En ella se encuentran las claves que hicieron posible llevar a cabo sus puestas en escena. No es solo el estudio dramático; es, además, el musical. Se considera tan importante, que la dirección de escena debería —en caso de no cumplir con los conocimientos musicales necesarios— disponer de una dirección musical adjunta para cualquiera de sus obras. La musicalidad no está solo en su escritura, eso es obvio, está en su estructura, en el sistema de composición de la pieza, en la manera de enlazar y entrelazar los temas y los subtemas, en la intención de ir creando una

red similar a la de la composición musical. Después ya vienen las líneas melódicas o no, y ahí trabaja el actor, la actriz, con un gran sentido del uso de la voz para conducirnos —espectadores o lectores— al climax adecuado, al lugar al que él quiere llevarnos, al paraíso de su diversión.

Otro espacio desconocido en su actividad creadora es el ocupado por la narrativa. Dos novelas inéditas y un libro de relatos sobre todos y cada uno de los municipios malagueños. El análisis sobre estas experiencias literarias será un descubrimiento único, jamás antes realizado. Un periodista de reconocido prestigio profesional Cristóbal González Montilla, que ha seguido de cerca la trayectoria del autor, desvelará las claves de su escritura en la narrativa.

La poesía de Romero Esteo solo es conocida por unas cortas ediciones de algunas de ellas, las denominadas “Hierofanías” y una edición lejana y breve, cuidada y hermosa, del “Romancero de la mar y los barcos” que recoge una pequeña selección de aquellos poemas. Contamos ahora con un estudio sobre su poesía de juventud y de madurez, realizado además por una de las académicas de reconocimiento europeo, catedrática en las universidades de Marsella y Estrasburgo —lugar este último en que concedieron a Romero Esteo el Premio Europa de Teatro.

El teatro precisamente no se podía quedar sin ser estudiado; en esta ocasión encuentra la orientación del análisis de las claves de la interpretación actuarial. En el número 16 de la revista digital de “el toro celeste (etc)”, presentó la síntesis de un proyecto escénico ejemplar sobre la obra “Fiestas gordas del vino y del tocino”. Ahora se trataba de recuperar la experiencia de un profesional de la escena que fue, además, uno de los primeros actores en España que interpretaron los textos de Miguel Romero; se trata de Juan José Granda, que ha sido además director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Desde sus análisis de tres obras teatrales podremos comprender cómo enfocar el trabajo más práctico en su escenificación así como la interpretación de las grotescomaquias.

Por último otra primicia: presentar la primera obra teatral escrita por Miguel Romero Esteo. No hablamos de “Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos”, hablamos de un primer texto de estilo realista del que ya presentamos unas páginas en el número 16 de la revista anteriormente citada, que el propio autor ha descalificado siempre y a la que él no le ha dado ninguna importancia porque constituía un primer ejercicio dramaturgico en un estilo completamente diferente, incluso opuesto al que después definiría como ‘grotescomaquia’.

Esta pieza realista, considerada como un mero ejercicio de estilo sin mayor pretensión, posee las claves de su teatro posterior y será presentada con un análisis crítico realizado por Isabelle Reck, estudiosa de la literatura contemporánea española desde la universidad francesa de Estrasburgo, catedrática e investigadora de prestigio. La edición de esta obra de Romero Esteo llevará sus propias anotaciones, que servirán para comprender el sentido de su escritura, sus correc-

ciones, sus valores... y para mantener también la conciencia del paso del tiempo; no olvidar cuándo fue creada y qué función cumplía.

Me he permitido definir a Miguel Romero Esteo como un “salvaje”; le robo esta autodefinición bastante acertada y, al mismo tiempo, os presento un texto inédito, de esos que emergen cuando menos te lo esperas, muy dedicado a nosotros “gente de teatro”. Aparece entre “legajos” y “papelajos” y, cuando lo lees, se te cambia la cara. Va por ustedes:

“... En consecuencia, y con mucho dolor, y con piadosa amabilidad, habría que proceder por vía de operación drástica a un santo misterio sacramental en legítima defensa de una buena relación entre la praxis teatral y la cultura literaria lo mismo que si en legítima defensa de las hamburguesas. Y así, para empezar, agarrar rápidamente a Antoine Vitez lo mismo que a un abismo fatal y sodomizarlo vivo encima de la cúpula basílica de San Pedro, y luego sodomizar a San Pedro para así agarrar un poco de cultura literaria y de praxis teatral. Luego ir a las lavanderías vaticanas, agarrar unos calzoncillos en la canasta de la ropa sucia, y allí con los calzoncillos del Papa estrangular apasionadamente a Scaparro lo mismo que si metiendo los hocicos en la miel del tarro, lo mismo que un amor. Luego, con mucho fervor, ahorcar con mucho amor a Peter Brook en mitad de la cama de la reina de Inglaterra. Luego, y es algo que me aterra, agarrar piadosamente a Zefirelli, meterlo amorosamente en una máquina trituradora de fabricar chorizos, y convertirlo esplendorosamente en sangrientos sándwiches vegetales para las juventudes del heavy metal rock. Luego, y ya mucho el amor, envenenar de mucha Biblia a Giorgio Strehler en mitad del horror. Luego a Peter Stein agarrarlo dolorosamente por una pata, y echárselo rápidamente a las ratas lo mismo que un pastel de fresas con nata, y que ingratas las ratas vayan comiéndoselo dulcemente vivo de fresas con nata, y echarle el Berliner Ensemble gordo como un obispo. Luego las fresas con nata pues atárselas a Luca Ronconi en una pata, y darle a comer una gorda rata lo mismo que la espesa y dulce pata de un monseñor del Vaticano. Luego, en mitad de un angélico convento franciscano, agarrar a Grotowski y rápidamente meterle mano lo mismo que si a un fraile carmelitano, y así hasta el degüello. Luego, agarrar tenebrosamente a Chereau por mitad del cuello y meterle horrorosamente la cabeza en mitad de una tarta de cerezas lo mismo que si en mitad de las obras completas de Stanislavski, y hacer de Chereau un sangriento pastel, y luego el sangriento pastel de cerezas meterlo en mitad de las obras completas de Bertold Brecht. Luego agarrar a Heiner Müller en mitad del pastel y ahogarlo dentro de un tonel de cerveza, o asesinarlo dándole a comer las obras completas de Bertold Brecht lo mismo que cerezas. Luego agarrar a la Comedie Française y enterrarla viva en mitad de una fábrica de hamburguesas, con lo cual las hamburguesas salen perdiendo pero la Comedie Française sale ganando. Luego agarrar a Kantor en cualquier hamburguesería, y darle en mitad de la noche una hamburguesa gorda y fría, y luego asesinarlo piadosamente con largos cuchillos sangrientos a la pálida luz de la luna. Luego agarrar a Carmelo Bene en modo horriblemente siciliano y beato, y cortarle de un tajo la cabeza con el piadoso cuchillo de matar los patos. Luego al sodomizar a los patos irles cortando las cabezas con el cuchillo de Carmelo Bene, y cortarle luego el pene a un monseñor del Vaticano. Luego violar amorosamente a las actrices de la Comedie Française cuando ya sean pálidos cadáveres lo mismo que hamburguesas. Luego agarrar a todo el teatro inglés y metérselo a un

arzobispo en el bidet. Luego agarrar ya otra vez el cuchillo de las masacres lo mismo que un cosaco y acuchillar honorablemente a todo el teatro polaco. Luego agarrar a todo el teatro alemán y meterlo en un saco, y tirar el saco en mitad de los océanos, y luego tomarme una cerveza con Paco. Luego fumar tabaco, y agarrar a todo el teatro español en mitad de una pastelería y convertirlo en pastel de hienas, y enterrar luego el pastel en mitad de las florecillas de los prados lo mismo que florecillas amenas. Luego agarrar a todo el teatro italiano y ahogarlo en agua de rosas lo mismo que las amorosas pasiones del Vaticano. Luego, agarrar a todo el teatro francés en mitad de las losas de un cementerio y darle a comer muchos cadáveres con elegancia y mucho misterio lo mismo que las monjas de un monasterio van y se comen al obispo. Lo mismo que cuando Lutero andaba chispo con la vigilia, y va y se comía horrorosamente a una monja, y va luego y se comía tranquilamente una Biblia...”

Y así sigue el texto dándole un pantagruélico y necrológico repaso a la cultura de los 70. Esa actitud de enfrentamiento y de extrema sinceridad declarando su disgusto con todo y todos aquellos que componían el gran poder de la cultura de su época, ha sido una constante a lo largo de su vida y si no, recuerden ustedes en su obra “Bricolage” llevada a escena como “Manual de bricolaje” el momento en el que el personaje “Hijo” manifiesta el sueño en el que se ha hundido toda la España profunda, desde Zaragoza con la Virgen del Pilar hasta Ibiza, desde Salamanca con su universidad hasta...

HIJO *El sueño hermoso de que, tras un ten con ten, toda la península se desmoronaba viva dentro del inmenso hueco y con las aguas de los océanos echándosele rápidamente encima, y con las aguas de la mar tragándose la viva y sin rastro desde los Pirineos hasta Gibraltar...*

HIJA *No sigas, me asusta...*

HIJO *...el sueño hermoso de que, para darnos gusto, se hundían en los abismos de los océanos la catedral de Burgos, la ría de Bilbao, Barcelona y Madrid, la música bakalao, los naranjales de Valencia, el Museo del Prado, la Virgen de Covadonga, la guitarra flamenca, la Giralda de Sevilla...*

HIJA *¡No...!*

HIJO *... y Pamplona y sus sanfermines, y Galicia con Santiago y todos los querubines, y la Moreneta y Castilla toda completa, y todo Aragón con la Virgen del Pilar y mucho el corazón, y la Alhambra, y Granada toda entera, hale, todo a los abismos de los océanos...*

HIJA *¿No...!*

HIJO *...y la Biblioteca Nacional, Toledo con sus castillos, y la Universidad de Salamanca, y la lengua castellana, y la lengua catalana que tampoco es manca, y la lengua vasca, hale, hale, todo a los abismos de las aguas, nada vale, todo a los abismos de los océanos...*

HIJA *¡No...!*

HIJO *Sí.*

HIJA *Bueno, vale, vale...*

HIJO *No. También las Islas Canarias y las Islas Baleares engullidas vivas por los abismos de las aguas, vivas al fondo de los abismos.*

HIJA *Eso es nihilismo... O que ya todo te da lo mismo.*

HIJO *No es nihilismo. Es un sueño hermoso. Y así la esperanza de una nueva vida alejarnos de una convivencia medio corrupta y pasar felizmente a una convivencia medio podrida y oh delicias, y eso es vida.*

HIJA *Es un sueño de horror.*

HIJO *No, es un sueño de amor.*

También lo vuelve contra sí y se manifiesta diciendo “*No creo haberle aportado nada al teatro. Lo que se llama el teatro es cosa mecánica, una especie de máquina que funciona por sí sola y sin que yo tenga que aportarle nada.*”¹

Más adelante, en esta extraña entrevista escrita sin entrevistador presentado, Romero Esteo se define como alguien “fuera del teatro español”. En ese momento él definía el teatro español como aquello que ocurre en Madrid puesto que considera que la España cultural está sometida a un centralismo tan potente que todo lo demás es periferia, y él se encuentra en esa periferia (en ese momento ya vivía en Málaga tras su paso por Madrid).

Si seguimos el rastro a esta entrevista nos encontramos con unas curiosas respuestas, como por ejemplo:

- *Te consideras autor maldito*
- *No*
- *Te definirías a ti mismo cómo?*
- *No*
- *Qué papel desempeña el sexo en tu teatro?*
- *Ninguno. Está como está la vida*
- *De una u otra forma tú estás en el teatro español*
- *Una desgracia como otra cualquiera*

Romero Esteo en estado puro. Actitudes que lo vuelven inclasificable. Táctica seguida por algunos otros autores que provocan el desconcierto y por consiguiente la imposibilidad de etiquetación y permanecer así como “alma libre”. Durante mucho tiempo pensé eso mismo de Fernando Arrabal, una especie de francotirador que iba cambiando su posición “ideológica” (??) constantemente por lo que no podía ser detectado. En este ámbito MRE siempre ha presentado ese juego de “no clasificable”, lean este fragmento de un escrito suyo inédito²:

“¿El autoteatro es autorretrato? Puede que sí. ¿Y el teatro? Puede que no. ¿Escribo yo teatro? Puede que sí. ¿Y antiteatro? Puede que sí, puede que no. ¿No soy autor, entonces? Puede que sí. ¿Y dramaturgo? Puede que no. ¿Porque toda pieza mía es grotescomaquia, y no teatro? Puede que sí. ¿Porque no es teatro sino que perversa teatralización? Puede que no. ¿Porque pervierto los tradicionales módulos de estructurar un texto de teatro? Puede que sí. ¿Porque teatralizo al máximo el texto, y es allí mismo el delirio y el teatro? Puede que sí. ¿Porque del delirio tiene luego que ir entresacando un texto viable el director? Puede que no. ¿Porque escribo en función de la disfunción? Puede que sí. ¿Porque escribo en disfunción de la función? Puede que no. ¿Porque escribo piezas amoro-

1 Declaración escrita en una aparente entrevista autorrealizada tal vez en 1977 o 1978. Documento personal.

2 *El autoteatro del autorretrato como forma de teatro con base en el antiteatro.* Documento personal.

samente disfuncionales? Puede que sí. ¿Porque las escribo como relojerías de la irrisión? Puede que sí, puede que no. Porque la irrisión es teatro? Puede que sí. Porque el teatro es irrisión? Puede que no. ¿Lógicamente puedo entonces considerarme incluido en el teatro? Puede que sí. ¿Incluido en el nuevo teatro español? Puede que no. ¿porque yo escribo desde la sensibilidad del pueblo? Puede que sí. ¿Porque el pueblo abomina la sensibilidad del teatro perfecto, la sensibilidad del teatro de la perfección? Puede que no. Porque el teatro abomina la sensibilidad del pueblo? Puede que sí, puede que no, puede que ni que sí ni que no.”

Después de esto les invito a que eliminen los interrogantes y también los sí y los no. Y nos encontraremos con sus claves, los principios básicos de su teatro. Aunque puede que no.

Redundando en este sentido en una entrevista realizada sobre 1973³ y que ha aparecido copia sin data alguna entre sus documentos, Romero Esteo insiste en que él procede de una familia marginal y que para él esto supone “*tensiones de no integración, de rechazo*”. Y más adelante dice: “*...Por otro lado, habría que ver si lo que yo escribo es teatro. En el sentido normal de la palabra, desde luego que no.*”

Y habla sobre la teatralidad de sus obras, tema que ha sido presentado en varios discursos por Oscar Cornago y también por Luis Vera. Romero Esteo en lo que insiste mucho es en la inadecuada intelectualización que los directores hacen de su teatro. Insiste en que su teatro es “*popular*” una “*fiesta popular*” y que no debería montarse desde los principios burgueses de la cultura, de la élite intelectual, ya que esa excesiva intelectualización termina por desmontar el funcionamiento del teatro popular y lo puede convertir en algo indeterminado. Él trabaja a favor de la teatralidad del texto, intentando no condicionarse por lastres, que aunque tradicionales, le parecen poco justificados. Por ello escribe toda una “*delirante*” puesta en escena más que un texto teatral. Lo hace para evitar que caiga en el aburrimiento, el mayor mal del teatro. Pero no solo en el aburrimiento, creo que lo que pretende es que quede muy acotado su discurso estético para que su teatro se vea en la escena con la personalidad con la que ha sido creado. Y no se niega a que se recorte a la hora de ejecutar la puesta en escena. Recuerdo una conversación con él en la que me decía que lo que no soportaba era que le tocaran “la estructura de la pieza”, que podían peinar la obra todo lo que considerasen, acortarla todo lo que quisieran pero que si se cargaban la estructura la pieza perdía su sentido. Y esto está estrechamente ligado al sentido de composición musical de sus estructuras dramáticas, que se citaba con anterioridad.

Más adelante, en esta supuesta entrevista realizada en 1973, arremete contra el estructuralismo por considerar el texto teatral como una “*propuesta*” cuando su teatro, en su caso y definido así: es una “*respuesta*”. Esta respuesta no solo se queda en los planos conceptuales de la dramaturgia si no que va más allá en cuanto obra de arte. Romero Esteo no acepta ninguna forma de “*facilonería*” en el trabajo artístico, considera que a mayor grado de complejidad, a mayor densidad, habrá una mayor carga poética y, por consiguiente, más arte. Él mismo reconoce

3

En 1973 MRE vivía aún en Madrid, concretamente en la calle Puerto Rico, 15, 6º, 2ª

que “tiene bien clavado en la mollera lo de que el arte es síntesis compleja y dura.” Me voy a permitir extraer un pequeño fragmento de esta entrevista o auto entrevista en la que explica este asunto:

“...En cualquier obra mía el nivel de ideas —la meditación que subyace a la conflictiva y la acción— lo mismo aflora en los diálogos que en la imagería, sea esta gestual, objetiva, o imagería de movimientos rituales o litúrgicos, o imagería verbal que eclosiona calculadamente los diálogos y cosas así. En concreto, el nivel de ideas viene a ser algo así como una constelación de temas y subtemas específicos que convergen hacia un nivel más profundo que aflora al final, si es que aflora, porque puede quedar sugerido o ni tan siquiera eso. Entonces, el tratar de entender una obra mía según la raquítica lógica unilineal de que A origina y explica a B, y B origina y explica C, y así sucesivamente, es ir a no entender nada. Y así, viciados de casualidad y lógica unilineal y mecánica, algunos críticos han escrito que mi teatro es un teatro del absurdo y un teatro pirotécnicamente formalista, qué cosas. Yo diría más bien que es una máquina de relojería con base en una lógica propia. Llamémosla lógica plurilineal o algo así. Una lógica fundada más bien en el principio de con-casualidad que en el de casualidad, o ambos simultáneamente. Digamos que A y B originan y explican a F, y F con H y W originan y explican a B, y en este caso B funcionaría ya a otro nivel, y todo así, trenzado.../... La obra se configura entonces como un pequeño universo pluridimensional, o multidimensional. De unidimensional al estilo decimonónico, nada de nada.”

Sensibilidad popular. Esta parece ser la clave para poder entender correctamente su teatro. Y desde ella, la complejidad estructural, la densidad a base de líneas argumentales o de acción, que terminan en un *horror vacui* artístico.

Niega alguna conexión entre su teatro y la crueldad artaudiana y, menos aún con el esperpento valleinclanesco, al que considera sencillamente un naturalismo deformado. También con el teatro de humor; prefiere la risotada, que la conecta más con lo trágico que con lo humorístico y cómico. Invita a que nadie se sumerja en su texto buscando el “subtexto” que le remite a la idea de que hay solo un único nivel conceptual camuflado.

Según Romero Esteo, él siempre ha tenido muy claro su procedencia, siempre ha tenido a gala de dónde viene, lo que él considera el pueblo llano, los jornaleros rurales de la Andalucía aceitunera, gente de Jaén y del campo cordobés, acentuado posteriormente con el mundo marengo de la costa malacitana. Nunca ha sentido la tentación de “lo andaluz” en su teatro, ni en el habla ni en el género. Sin embargo sí considera que realizó una notable aportación al teatro andaluz cuando narra su vínculo con el legendario Teatro lebrijano, el grupo del malogrado Juan Bernabé, al que una muerte prematura le privó de logros importantes, no sin haber dejado las bases de un teatro propiamente andaluz.

Cuenta Miguel Romero Esteo que, estando en Madrid, fueron a verle a primeros de octubre de 1970, Juan Bernabé y otros dos acompañantes del grupo Lebrijano. Querían pedirle que les escribiera un texto para ellos. Esto viene de un encuentro del año anterior que tuvieron en un kiosco de la calle General Mola⁴.

4 En esa fecha MRE vivía en calle Torpedero Tucumán, 29, 4º C. Madrid

En esta ocasión Miguel les dijo que, por agenda, no podía ponerse en esos momentos a escribir un texto y que lo que tenían que hacer era reescribir el que ya tenían ellos tirando del campesinado andaluz, de sus rituales y su día a día. Que el pueblo andaluz tenía una *“sensibilidad y una cultura muy diferenciadas a base de las cuales se podía construir una específica poética teatral. Un teatro popular muy diferenciado en colorido fonético, imagería gestual, imagería objetual y lumínica como velones, candiles, las grises chambras o blusones de los jornaleros, etc. Y de la imagería musical, el cante flamenco, los cantes campesinos, los cantos populares religiosos de penitencia, etc.”* Y les recomendó que lo que tenían que hacer era remodelar el “Oratorio” a base de quitarle toda dulzura, que quitaran los adjetivos todos, que dejaran un texto seco, árido, contundente y acompañado de cante jondo. Así lo hicieron. Lo que vino después ya se sabe. José Monleón, que los conocía, les llevó a Lebrija a una mujer francesa que programaba para Nancy, que vio el ensayo en una panadería abandonada sin luz eléctrica, a la luz de velas, se quedó impresionada; los contrató y triunfaron. Pero nadie contó que fletaron un autobús para el festival de Nancy con la compañía y muchos colaboradores. Alguien se olvidó de Romero Esteo. Y doy fe que he visto y leído la carta de agradecimiento de Juan Bernabé a Miguel Romero Esteo. Por eso, con cierta ironía, dice que cree haber aportado bastante al teatro andaluz.

Esa insistencia a que se le reconozca como hombre que surge de lo más popular del país, dejar claro de donde proviene, y que está muy alejado de los principios burgueses, pequeño-burgueses y de ámbitos intelectuales, junto a esa actitud combativa colocándose frente a todos con sus críticas mordaces y duras en muchas ocasiones, lo sitúa —por mérito propio— en el punto de mira de muchos disparaderos. Que Romero Esteo fuera tachado de los listados de una u otra identidad era lo normal; él renegó del Nuevo Teatro Español, movimiento de los 70 en los que se encuadraban muchos autores coetáneos suyos y que todos —aunque de estilos muy variados y diferentes— tenían en común la renovación de la dramaturgia española, la aparición de unos modelos de escritura y construcción distintos y, sobre todo, un enfrentamiento frontal al franquismo. Tal vez haya pretendido ser un verso libre y salvaje —como él se define en muchas ocasiones— y si tenemos en cuenta su biografía, creo que podríamos pensar en ello.

Tengan en cuenta que José Miguel Romero García, posteriormente Romero Esteo, nació en Montoro (Córdoba), un municipio que se encuentra entre Sierra Morena y la campiña cordobesa, que fue pueblo judío obligado a cristianizarse, zona de revoluciones campesinas a lo largo del XIX, todas ellas acabadas en masacres. Lugar de bandoleros y de la famosa venta en la que se cometían los asesinatos (por el propio ventero) de quienes querían, en diligencias, subir a la otra España cuando aún no se usaba el puerto de Despeñaperros. Sus abuelos fueron campesinos que trabajaron los olivares y que pudieron prosperar gracias a algunas bodas hábiles. Sus padres eran contradicciones de convivencia, propias

de la época, él ateo y ella católica devota. José Miguel era el menor de cinco hermanos y nació en 1930.

Con tres años José Miguel aprende a leer y escribir en el parvulario de unas monjas carmelitas y rurales. Para él este dato es especialmente significativo. Si nos retrotraemos a la España rural de los años 30.

Miguel Romero Esteo siempre ha contado que, cuando la guerra civil, tuvieron que salir huyendo del pueblo la misma noche de Navidad, y atravesar la sierra. Me lo ha contado y lo he leído en sus apuntes biográficos. Siempre me ha parecido muy novelado aquello y hasta que no lo he comprobado en los archivos históricos de Córdoba no he dado nunca fe. Así fue, Manuel Sarazá Murcia era alcalde de Montoro en aquel momento, y Queipo de Llano, que estaba al mando de las tropas fascistas que entraron en la comarca de Montoro, habiendo controlado ya Bujalance, Vila del Río y El Carpio, decidió atacar el pueblo esa noche de Navidad. En previsión del ataque los republicanos dieron orden de evacuarlo la noche del 24 de diciembre, e hicieron bien porque acto seguido se produjo el bombardeo y entrada de las tropas. Miguel pensaba que huían del pueblo porque su hermano Antonio militaba en las Juventudes socialistas. De todas formas, la vida en el pueblo era para ellos complicada. La madre estaba sacando un pequeño jornal gracias a la ayuda de la UGT de Montoro, que le había cedido una máquina de tejer calcetines. El padre no estaba casi nunca, ya que era representante de vinos por el norte de España. La familia procedía de olivaderos con suerte incierta. Momentos buenos, y apaños para salir adelante en los malos.

El origen lo podemos situar en el abuelo Frasquito, gallardo campesino que se casó con Mariquilla, viuda y dueña de la venta Retamar, que murió. Frasquito —que heredó el cortijo de Mariquilla— con 60 años se vuelve a casar con una joven aceitunera de 18 años del pueblo de Frailes (Jaén) llamada Amadora Esteo. Con ella tiene dos hijos: Ana y Francisco, que terminaría siendo el padre de José Miguel Romero García, posteriormente Romero Esteo. Dice Miguel que “Esteo” es apellido vasco que viene a significar algo así como “absolutamente no”, es decir una negación radical⁵. De casta le viene al galgo. Por parte de madre el asunto es aún más complicado, porque hay adopciones no legales; los acogimientos que en épocas difíciles se hacían, por imprescindible solidaridad y, en algunos casos, por intereses también. Al morir aún joven la abuela de Miguel, los hijos —al quedar huérfanos de madre— fueron repartidos: Ana con una tía suya, monja, que terminó abandonando los votos junto al que fue su marido Miguel, quien tenía una pequeña fábrica de gaseosa⁶ y Francisco, el que sería padre de Miguel, con Primitiva, madre de Amadora. Pero más adelante tuvo que ser enviado a casa de unos tíos suyos (precisamente de Ana, la que había abandonado el

5 En el único diccionario inédito vasco-castellano de José M.^a Odriozola y L.L. Bonaparte no viene recogida esta palabra. Lo más aproximado es “estea” que significa “intestino”.

6 Este dato es significativo porque posteriormente los hermanos de Miguel intentaron ya en Málaga fabricar gaseosas en su propia casa. La casa se llenaba de botellas por todos lados y si recuerdan alguno de los textos de MRE, las botellas, sacarle música a las botellas, etc... es una constante. El experimento no funcionó y reconvirtieron el asunto de las gaseosas en perfumes. Tampoco funcionó mucho.

compromiso religioso); primero a Antequera y después a Málaga, porque trabajaban en el negocio de las bodegas de vino. El caso es que la madre de Miguel, María Manuela García Cubero tenía dos hermanas más, Isabel y Victoria, ambas terminaron de monjas y fueron criadas con gran fervor religioso. Este dato es importante porque marca un hilo temático en toda la vida y obra de Miguel. Francisco Romero Esteo y María Manuela García Cubero tienen cinco hijos: Francisco, Antonio, Amadora, Victoria y Miguel. Se da el caso que el padre de Miguel, que está permanentemente de viaje como comercial de vinos por Asturias, Bilbao, etc... tiene otra mujer allá, Aquilina, con quien tiene otro hijo al que le pone por nombre Francisco, es decir, lo llama de la misma manera que a su primer hijo con María Manuela, quien seguía siendo su mujer legal a todos los efectos. De los cinco hijos de este matrimonio, solo el primer hijo, Francisco, tiene descendencia: los actuales sobrinos de Miguel, Elena y Francisco, quienes hacen una labor excelente y responsable.

La salida del pueblo refleja la desesperación de tantas otras familias, al igual que en tantos otros pueblos y ciudades. No solo el éxodo sino también el atosigamiento bélico por los caminos en la huida, desde tierra y aire. Estuvieron tres días con sus noches caminando por Sierra Morena. El primer objetivo fue llegar a un lagar de unos primos, después por caminos rodeados de toros llegar a Fuencaliente; allí fueron recogidos por un camión que los llevó a Puertollano y, en tren luego, hasta Ciudad Real. Fueron atendidos por el Socorro Rojo Internacional, que los instaló en el salón de una casa noble en la que había una enorme chimenea —según relata Miguel— y por la que correteaban gallinas poniéndolo todo perdido. He de advertir a los lectores de su obra que, entre otras situaciones, este recuerdo ya nos sitúa en una de las escenas de Horror vacui. Su padre es trasladado al frente de guerra por el norte de España y sus dos hermanos, Francisco y Antonio, con 17 y 15 años, son reclutados también para luchar con el frente republicano, Francisco en Jarama y Antonio en Talavera.

Al terminar la guerra civil, la familia decide volver al pueblo (1939) esperando encontrarse sus modestas propiedades tal y como la dejaron. Pero eso no fue así, su familia había sido declarada “roja y en rebeldía” por lo que todos sus bienes fueron confiscados y repartidos entre las nuevas autoridades y también los viejos vecinos. Dormían en el suelo sobre unos colchones, sin nada más, en la casa de calle La estrella. Para más males su padre había sido detenido y condenado a muerte. La intervención de una hermana de su madre, monja de clausura en un convento de Córdoba capital, consigue salvar al padre del fusilamiento.

En esa situación optan por ir a Málaga, donde habita otra hermana de su madre, y también porque Málaga apuntaba a ciudad de progreso y trabajo. Consiguen vivir en la planta superior de una casa en el número 1 de callejón Santa Catalina, en Pedregalejo, con la orilla del mar muy cerca. Viven su madre María, su hermano mayor Francisco, su hermano Antonio y sus hermanas, Amadora (Dora), Victoria y él. Y una vez que regresa su padre, éste se mantiene en con-

tinuos vaivenes, sin llegar a estar definitivamente con la familia, situación que también se evidencia en su obra teatral la figura del “padre”⁷.

Pero la prosperidad con la que soñaban en Málaga no es real. La posguerra no lo permite y ningún miembro de la familia encuentra trabajo. Solo él consigue, ejerciendo de monaguillo en un convento de monjas cercano a su casa, llevar algo de dinero, 50 pesetas al mes, a lo que sumaba las propinas que conseguía ejerciendo de solista en el coro de la parroquia. El sentimiento dramático en la familia era intenso. Se sentían forasteros en una ciudad extraña. Miguel lo relata con extremo coraje “mi madre llorando en silencio. Y nunca lo olvidaré ni lo perdonaré”.

Estos mismos curas —Padres Paúles, orden religiosa dedicada a evangelizar a la clase obrera, centrándose en los hijos de los obreros y en los niños pobres— le ofrecen una beca para hacer los estudios de Humanidades (antiguo bachillerato clásico) en Andújar (Jaén). No le queda otra que aceptar la oferta y se mantiene en este centro internado hasta 1949.

De ese periodo vienen las numerosas anécdotas que Romero Esteo cuenta de su etapa de futbolista, como defensa central, y las teatrales en los periodos vacacionales, porque no había dinero para regresar a casa y se quedaban en el colegio haciendo teatro y él siempre con papeles de “malvado”. Supongo que, si era muy conocido en el colegio como “defensa central” en esos campos pedregosos y con complexión física robusta, parece lógico que también le diesen los papeles asociados al pavor.

Lo mejor de esa etapa, dejando atrás anécdotas, es que descubre la literatura y comienza a escribir poemas. Estudia solfeo y piano. Se encuentra inmerso en un ambiente religioso que le propicia que al año siguiente (1950) —y para poder seguir estudiando— sea novicio y luego estudiante eclesiástico en los estudiantados de los reverendos Padres Paúles. En realidad, lo hace para poder seguir estudiando música, órgano y dirección coral (que posteriormente le salvaría el mundo laboral durante una época). Hace estudios de Filosofía en Santander y Madrid, y más tarde de Teología en Cuenca, mientras sigue estudiando paralelamente música. Hasta 1956 se mueve por distintas ciudades ejerciendo de director de la schola cantorum del teologado⁸ y, otras veces, de organista del estudiantado.

En 1957 siente la necesidad de marchar al extranjero y romper con su ámbito. Se marcha a Londres para estudiar inglés. A la vuelta en 1958 decide abandonar los estudios eclesiásticos y, como él mismo dice, vuelve “a los amores profanos”. Se enamoró locamente de una muchacha. Esta ruptura con Dios queda manifiesta en su poesía en la que se vislumbra la dura lucha espiritual y sobre todo el gran reproche al dios todopoderoso.

7 Entre los documentos personales de MRE se encuentra un telegrama del padre fechado en 1968, el 23 de diciembre. Con motivo de la navidad el padre desea felicitar las fiestas a su hijo Miguel y reconoce el desafecto que su hijo le tiene.

8 Última etapa de formación inicial

Consigue una plaza de profesor de inglés en Gijón en 1959 y, al poco tiempo, es llamado a filas, ya que había abandonado el mundo eclesiástico exento del manejo de las armas, y realiza un breve servicio militar en los Pirineos para la instrucción y después en oficinas en Madrid. Tras la obligada experiencia empieza a estudiar Periodismo y Ciencias económicas en la universidad. Como casi todo estudiante, tiene que compatibilizar los estudios con trabajos ocasionales como ayudante de chef en las cocinas del Officer's Club Torrejón Air Base y otros menesteres en el Civil Engineering; es decir, en el sector estadounidense, siendo recepcionista, ayudante de contabilidad, traductor técnico, etc... En su vida laboral reza la fecha de inicio el 1 de octubre de 1959⁹ y la fecha de baja el 1 de junio de 1964.

En tiempo récord, en 1963 termina los estudios de Periodismo, expedido el título en 1966, y comienza a trabajar de periodista en la oficina de prensa de la Comisaría del Plan de Desarrollo (Presidencia del Gobierno) que después pasaría a llamarse Ministerio de Desarrollo y Economía, concretamente desde 1 de julio de 1964 al 1 de marzo de 1975. Durante ese periodo sigue estudiando Económicas, que abandonará en 1965, año en el que comienza a escribir su primera grotescomaquia "Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos" y, a la par, decide seguir estudiando pero, en esta ocasión, Ciencias Políticas, carrera que según él declara la hizo en año y medio.

Según Romero Esteo, en 1966 ya dispone de dos títulos universitarios: Periodismo y Ciencias políticas, especialidad Sociología, además de estudios en Ciencias económicas y manejo del inglés. Y escribe "Pontifical", que la presenta al concurso literario de Sitges y, según cuenta el propio autor, termina originando un "affaire" escandaloso de orden político entre fascistas y neoliberales.

El caso es que la obra termina siendo prohibida por la censura, y se difunde a base de multicopias en el mundillo estudiantil y underground. Esta obra es la que con el título de "Pontifikale" quiere ser editada por la Suhrkamp Verlag en el 69 y compra los derechos de edición. Entre medias vive por pura casualidad una experiencia para él muy significativa, que fue el mayo del 68, porque los estallidos le pillan en París. En 1969 se produce el encuentro anteriormente narrado con Juan Bernabé y la idea de un teatro netamente andaluz con lenguaje propio. Mientras se van solucionando o no los problemas de traducción de su "Pontifikale" en Alemania¹⁰, en 1970 escribe "Patética de los pellejos santos y el ánima piadosa", que fue prohibida inmediatamente por la censura y así permaneció varios años. Este año es cuando percibe que deja de ser admitido desde la propia izquierda, de la derecha ya lo era desde el inicio, pero desde la izquierda no se lo esperaba, ya que gozaba de cierto respeto desde el asunto de "Pontifical" en 1966.

9 Es muy dudosa toda esta información porque de ser cierta en el año 1959 dio clases de inglés en Gijón, hizo el servicio militar y comenzó a trabajar en octubre.

10 Según me informa Luis Vera, el sistema de edición del teatro de la editora Suhrkamp Verlag pasaba en primer lugar por la edición del texto a modo de cuaderno de trabajo. Este era enviado a una comisión de directores de escena y si alguno estaba dispuesto a su montaje, entonces el texto era editado como libro y no ya como cuaderno. Parece ser que el estreno de la obra de Romero Esteo se iba a producir en Basilea. Estreno que no se produjo.

Hemos hablado en reiteradas ocasiones sobre la importancia que tuvo, y que tiene ahora con una mirada histórica, las presentaciones que desde Nuevo Diario Romero Esteo realizó de los nombres importantes de la cultura de la década de los 70. Nombres que posteriormente —y algunos en aquel entonces ya lo eran— se convertirían en los referentes culturales para la Transición democrática y el inicio de nuestra democracia actual. Presenta a poetas, escritores, músicos, arquitectos, una amplia nómina de gente de la izquierda europea principalmente, fuesen marxistas o libertarios o independientes. Entre ellos Jakov Lin, Wolf Bierman, Jurt Vonnegut, Edward Bond, Xenakis, Peter Brook, Peter Hacks, Ferlinghetti, Vasko Popa, John Cage, Zbigniew Herbert, Siegfried Lenz, Paavo Haavikko, Messiaen, Elias Canetti, Eugen Schwarz, Richard Brautigan, Bob Willson, Hubert Selby, Odon von Horvarth, Bread und puppet Theatre, Kosinski, Bulatovic, Yannis Ritsos, Jorge Lavelli, Vaclav Pavel, Julius Hay, Van Itallie, Christian Enzensberger, Kohout, Kopit, William Burroughs, Miroslav Holub, Mclure, Bauer, Karsunke, Fassbinder, Amalrik, Somlyó... Pudo mantener esta actividad desde 1970 hasta 1976, que fue cerrado el periódico, de carácter conservador, por orden del generalato militar, aunque el suplemento cultural, como ha pasado muchas veces a lo largo de la historia reciente, estaba en manos de gentes de izquierdas.

Paralelo al inicio del trabajo en este periódico comienza la escritura de “Paraphernalia de la olla podrida y la mucha consolación” en 1971, a la par que la Shurkamp Verlag le publica “Pontifikale” (Frankfurt). Y es en este año cuando el Teatro Lebrijano, de Juan Bernabé, se presenta en Nancy en su Festival Internacional con “Oratorio”. Y al año siguiente se produce otro de los sucesos contados en muchas ocasiones por Romero Esteo: el asunto de la prohibición de “Paraphernalia...” aunque posteriormente fuese autorizada su representación en condiciones muy restrictivas (una función en cada ciudad) y así fue presentada en Sitges, en el Festival de Teatro Nuevo (10 de octubre, 1972) por Ditirambo, según nos cuenta Romero Esteo.

Esta presentación supuso otro conflicto entre los miembros del Jurado que, parece ser, duró desde las cuatro de la tarde hasta muy entrada la noche. La discusión se centró en que los miembros más liberales de éste pretendían nombrarla ganadora, mientras que los más conservadores (entre ellos el alcalde del municipio) se negaban radicalmente. Al final, según cuenta el propio autor, llegaron a un acuerdo por el que la obra no sería ganadora pero se haría una mención especial hablando de su singularidad, y considerada por encima de las demás obras. Habría que haber estado allí para poder entender esto. El caso es que en este mismo año 1972, George Wellwart dedica un capítulo al estudio de su obra en el libro “Spanish underground drama”. “Paraphernalia...” fue publicada en una versión incompleta por la revista “Estreno”, de Ediciones University of Cincinnati (EE.UU.) en marzo de 1975. Se consiguió estrenar anteriormente en Madrid (febrero, 1973) y aquí se produjo ya una manifestación abierta contra el teatro del autor. Por un lado, la derecha escribió sobre él, tachándolo de “réprobo”, de “blas-

femo” y, por otro lado, la izquierda, vino a decir poco menos que su obra era insalvable y que había que silenciarla. Solo en los ambientes más radicales encontró su teatro aceptación.

Miguel Romero se dio cuenta de que había tocado la fibra de la alta burguesía y de la pequeña burguesía por igual; ambas se sintieron irritadas por su teatro; asegura el autor que a quien realmente molestó su teatro fue al público culto, fuese de derechas o de izquierdas.

Este mismo año 1973 escribe “Pasodoble”, que es publicado por la revista Primer Acto, no sin problemas, ya que parece ser que la revista fue presionada desde la universidad de Erlangen (Alemania) por el profesor Amando Carlos Isasi Angulo, especialista en teatro español, quien no entendía cómo era posible que tal revista no hubiera publicado aún ningún texto de Romero Esteo. El propio autor cuenta que aprovechando que el director de la revista (José Monleón) estaba de viaje por Sudamérica, sus colaboradores la editaron. Isasi consiguió llevar a Erlangen, a su Festival internacional de Teatro, la “Paraphernalia...” (julio, 1973) y después desembocó en la Sorbona (París). Simultáneamente comienza los estudios de cinematografía, que no concluye.

“Fiestas gordas del vino y del tocino” fue escrita en 1974, y el 26 de octubre de ese año, Ditirambo Teatro Estudio consigue presentar “Pasodoble” en el I Festival de Teatro Independiente (Teatro Alfil); la crítica se comporta de la misma manera que con el montaje anterior. Pese a este inicio de ninguneo sobre su nombre y obra, consigue ese mismo año aparecer con un breve párrafo —aunque estimulante— en la Historia de la Literatura Española, de Ediciones Guadiana. Y aunque la escena parece tratarle de forma desafortunada —al menos la crítica—, son los estudiosos de la literatura los que empiezan a sentir pleno interés por su obra y, al año siguiente, en 1975, mientras escribe “El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa”, comienza a ser entrevistado y se comienza a hablar de la aportación de su teatro. Isasi Angulo es uno de ellos, con el estudio publicado en la editorial Ayuso titulado “Diálogos con el teatro español de la posguerra”; también el profesor Ruíz Ramón, en su libro “El teatro español del siglo XX” en ediciones Cátedra; la entrevista realizada para el libro “El teatro español en el banquillo”, por el editor Fernando Torres. Y, en esas fechas, se suma el estudioso que en aquella época más habló y defendió y explicó su teatro: Pedro Aullón de Haro. Ese año 1975 es recordado por Romero Esteo con especial cariño porque consigue publicar de forma modesta una selección de sus poemas en *Papeles de Son Armadans* “Libro de las hierofanías”. A pesar de que, ese mismo año, perdió el trabajo en el Gabinete de Prensa y Documentación, siendo jefe del mismo Emilio Sánchez Pintado y de que se produjo, además, la muerte de su hermano Antonio Romero García, el 14 de septiembre.

Por entonces Miguel Romero seguía combinando y simultaneando su labor como escritor en el suplemento cultural del periódico Nuevo Diario. Y es en 1976 cuando pierde este puesto y decide volver a Málaga. La muerte de su herma-

no Antonio, la avanzada edad de su madre María Manuela García Cubero, que terminaría falleciendo el 14 de marzo de 1982 y el frágil estado de salud de su hermana Victoria, complica la situación familiar. La misma casa a la que llegó siendo niño tras la guerra civil le esperaba. Siempre ha estado ahí pese a los numerosos avatares por los que ha pasado, incluido el peligro de derribo, la especulación inmobiliaria, etc... Y en ella sigue. Casa que, aun no siendo de su propiedad, bien podría convertirse en sede de una futura Fundación Romero Esteo.

En Málaga consigue un puesto en la universidad (octubre de 1977) tras dar varios cursos de creatividad teatral, dirigiendo los talleres de poesía y de teatro. Más tarde se convertiría en profesor de Sociología de la Literatura y el Ayuntamiento le propondría la dirección del Festival Internacional de Teatro de la ciudad. En ese año 1976 escribe “El barco de papel”, que es estrenada la pieza por la misma compañía que solía poner en pie sus obras: Ditrambo Teatro Estudio. Esta compañía fue invitada a la Biennale de Venecia con el montaje “Pasodoble”.

Y acabo este repaso cronológico al periodo más confuso de Miguel Romero Esteo mencionando que, en 1977, trata por todos los medios de terminar “Horror vacui”, una obra monstruo, como él mismo la definía, y que muchos años después vuelve a reescribirla para su reedición. Trabaja intensamente con la Universidad y consigue editar la revista “Pliegos de la mar”, como plataforma para jóvenes poetas y, él mismo, inicia ese año un libro de poemas marinos. Forma parte como escritor de las dos organizaciones más importantes del país: la SGAE, en la que se registró en 1972¹¹ y en CEDRO incorporándose en 1995.

Siguió escribiendo teatro y ensayos principalmente hasta que cumplió 80 años. Desde entonces y hasta la fecha no ha vuelto a escribir absolutamente nada y no pretende hacerlo.

Su actividad con la Universidad fue intensa. No solo dinamizó el sector de los y las poetas jóvenes, sino también el sector teatral. Desde los denominados “Comedores universitarios”, lugar en el que se enclavaba y aún existe, el Teatro Universitario —salón de actos—, Romero Esteo programó a gran parte del teatro independiente español y se convirtió en plataforma de los grupos malagueños. A ello hay que sumarle su esfuerzo como director de escena, poniendo en pie con jóvenes universitarios el texto de Rafael Alberti “La pájara pinta”¹² y de Calderón “La vida es sueño”. Dos montajes que no dejaron indiferente al público y, sobre todo en el montaje de Calderón, se pudo ver el sentido de la teatralidad más profundo de Romero Esteo. Intentó llevar a estreno un texto de uno de sus escritores más admirados Witold Gombrowicz, polaco que se hizo argentino durante 24 años, “Yvonne, princesa de Borgoña”.

11 Necesitó de este documento que se presenta para homologar su nombre literario “Miguel Romero Esteo” en vez de su nombre civil “José Miguel Romero García”.

12 27 de mayo y 3 de julio de 1978 en el patio de San Agustín, Facultad de Filosofía y Letras, con motivo del “XV curso de extranjeros”

Después de aquella experiencia, entró a formar parte del cuerpo de profesorado universitario dando “Sociología de la Literatura”. Con la Universidad también se produjo uno de los episodios más lamentables y dolientes de su vida profesional, cuando el tribunal de su tesis decidió no aceptar su investigación sobre su propia obra como académicamente adecuada. Esta decisión considerada por muchos como incorrecta y que parecía esconder otros asuntos o intereses, ocupó muchas páginas en prensa y manifestaciones de estudiantes, profesorado y profesionales de la escena. Al final, Romero Esteo pudo presentarse y obtener el título de doctor —poco antes de su jubilación— como docente universitario, no sin haber dejado buenos titulares para la prensa al final del conflicto, como este que sigue: “España padece primitivismo endémico”, “...la impugnación de mi tesis doctoral hubiera sentado un precedente mortífero”¹³.

No se pretende en esta introducción hacer un repaso exhaustivo a su vida y obra, amplia y cargada de interés. Solo justificar los inicios de alguien que se ha considerado rebelde y, por parte de quien subscribe, intentar aportar una información que sirviera de guía para futuros investigadores que deseen componer el apunte biográfico de este creador. Acción indispensable en universidades punteras en las que el asunto biográfico vuelve a tener cada vez más empaque. En el número 16 de la revista digital “el toro celeste” encontrarán copioso detalle acerca de la obra de Romero Esteo; otro lugar idóneo para ampliar información es, sin duda, la edición de la “Biblioteca Romero Esteo” por la editorial Fundamentos, en colaboración con instituciones públicas, donde 11 volúmenes editados por Oscar Cornago y Luis Vera recogen no solo las obras denominadas “grotescomaquias” y otras comedias, sino una gran compilación de artículos, entrevistas y documentos que dan una visión completa de este dramaturgo que siempre ha querido ser poeta y músico.