

LA ESCRITURA HUÉRFANA: MIGUEL ROMERO ESTEO O LA SUBLIMIDAD DEL GROTESCO EN LA ÚLTIMA VANGUARDIA*

ÓSCAR CORNAGO BERNAL
Instituto de la Lengua Española. CSIC
Madrid

*tenemos arte para que lo que nos hace tocar el fondo
no pertenezca al dominio de la verdad*

NIETZSCHE¹

Juicios como «original y único» (Doménech: 438), «indudable calidad» (Oliva 1989: 390) o «radical novedad» (Gullón: 1497) constituyen algunos de los casi ya lugares comunes empleados para referirse a la obra de Miguel Romero Esteo. Sin embargo, frente al unánime elogio hacia la novedad y originalidad de su lenguaje por parte de aquellos que a ella se han acercado, no puede dejar de sorprender que dicha obra haya seguido creciendo desde los años sesenta en diferentes direcciones con un escaso nivel de divulgación, limitadísimo impacto en la vida cultural y casi nulo eco en la universitaria. Dejando a un lado consideraciones de índole social y política que pudieran ayudar a entender esta situación, sin duda esa «radical novedad» de su lenguaje ha debido de contribuir al desolador estado que acusa la recepción de su obra. Esta situación se agrava considerablemente —al mismo tiempo que se explica— si se tiene en cuenta que se trata de una obra adscrita mayoritariamente al género dramático, género cuya consideración y difusión literaria, de un lado, entró en crisis con las nuevas perspectivas teóricas desarrolladas sobre el fenómeno teatral a partir de los años setenta, y cuyo potencial de expresión teatral, de otro, está subordinado a los siempre complicados avatares económicos, políticos y

* Este estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación posdoctoral «Las teorías de la Posmodernidad en el drama y el teatro contemporáneos», financiado por el programa de Formación de Personal Investigador del Ministerio de Ciencia y Tecnología y desarrollado en la Freie Universität de Berlín.

¹ Traducción de Blanchot (228) de la cita de Nietzsche: «Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen».

culturales de la producción escénica. En lo que a este estudio respecta, la pregunta que queda sin despejar y en la que se va a centrar es aquella que concierne a la génesis, naturaleza y análisis de la tan elogiada originalidad y rareza de dicho lenguaje, interrogante que, a pesar de haberse manifestado desde las primeras producciones de este autor, aguarda todavía no una, sino numerosas respuestas, hipótesis y teorías que arrojen alguna luz sobre el origen, formulación y desarrollo de una de las empresas estéticas más radicalmente diversas y coherentes del actual panorama cultural en España.

Hasta el momento actual, los intentos por parte del mundo académico de abordar en profundidad dicha obra han sido escasos cuando no casi inexistentes. Tradicionalmente, el nombre de Romero Esteo ha conocido un puesto más o menos honroso en las historias de la literatura dramática española, más o menos matizado dentro de la extensa nómina que integra la supuesta generación del «nuevo teatro español» que, a partir de un estilo definido *grosso modo* como simbólico o alegórico, se opusieron a la generación anterior de signo más costumbrista. Si la adscripción de la obra de Romero Esteo a un movimiento literario de rechazo del socialrealismo ha podido servir como el «mal menor» de una reductora perspectiva en beneficio de una visión de conjunto de la literatura dramática de estos años, no aporta demasiado, sin embargo, acerca de la especificidad originaria que sostiene dicha producción. Esto explica que a menudo su nombre venga a ocupar los últimos lugares en la lista de dicho grupo dramático, tras los representantes más ortodoxos, e incluyéndose en ocasiones bajo el indefinido epígrafe de «otros autores». No sin razón, Oliva (1989: 391), en su historia de *El teatro desde 1936*, antes de enumerar los rasgos más sobresalientes de su obra, y advirtiendo que estos «en verdad lo distinguen del resto del teatro español actual», aludía a ella como «inclasificable e incalificable». Un abordaje más profundo —y casi el único existente de carácter generalizador— en cuanto al análisis de su obra, ha sido el realizado por Aullón de Haro (1980)² encuadrándola dentro del fenómeno estético de la Vanguardia y distinguiéndola como la «única edificación de un lenguaje de vanguardia netamente original» (160). Ahondando en esta dirección, Gabaldón y Valcárcel abrían el capítulo de la Neovanguardia en España, presentando a Romero Esteo como uno de sus más preclaros ex-

² Además del estudio pionero de Aullón de Haro (1980, 1983), hay que citar los trabajos sobre aspectos más específicos de Diego, editor también de la *Patética*, Rodríguez Nuño y Cornago Bernal (2000b). Entre las reseñas críticas que han recibido los montajes de su obra, en su mayoría llevados a cabo por el grupo Ditirambo Teatro Estudio, bajo dirección de Luis Vera, habría que destacar los ensayos de Pérez Coterillo y Lázaro Carreter. Para un análisis de su obra en el contexto de la renovación escénica occidental y el estudio de la recepción de sus primeros estrenos en el panorama teatral español puede verse Cornago Bernal (1999, 2000a).

ponentes, al lado de nombres como Joan Brossa, Josep Vicens Foix, José Miguel Ullán, Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Aliocha Coll o Francisco Nieva, en el campo literario y bajo una mayoritaria adscripción a una estética barroca, Antoni Tàpies, Manuel Millares, Eusebio Sempere, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, el grupo *Crónica*, Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, en artes plásticas, y Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Tomás Marco, en el terreno musical.

Entre estos y otros posibles acercamientos a una amplia obra de gran complejidad que se extiende por diversos géneros como la poesía, el drama, el ensayo y la narrativa, el presente estudio va a adoptar una perspectiva teórica que ha sido escasamente transitada en el panorama bibliográfico español. Esta aproximación ofrece, sin embargo, un desarrollado instrumental teórico y analítico que es el que corresponde por generación histórica a la obra de Romero Esteo, así como a algunas de estas otras producciones coetáneas, cuando se las sitúa en el marco común de la evolución de la cultura y el pensamiento en Occidente. La utilización de una corriente teórica estrictamente contemporánea para explicar la génesis de una obra permite no solo un análisis que contribuye a la comprensión de algunos de sus rasgos esenciales, sino sobre todo de aquellos en los que radica la especificidad formal de esa obra en su momento cultural propio, es decir, en su capacidad de expresar la diferencia estética, y por tanto también cultural, social e histórica, de un período dado. De esta suerte, las teorías estéticas generadas como respuesta al mismo contexto cultural que vio nacer dicha obra se presentan como una de las vías más eficaces para iluminar precisamente aquellos rasgos en los que se cifra la diferencia cultural, en este caso artística, de esta obra, es decir, su especificidad formal que la convierte en una obra representativa en primer lugar de su momento. Esto hace posible perseguir un doble objetivo: por un lado, el análisis de un proyecto estético de alta complejidad que exige su estudio dentro del marco más amplio de la evolución del pensamiento y las formas estéticas en la cultura occidental de la segunda mitad del siglo XX, marco notablemente divergente del establecido por el discurso estético literario y teatral dominante dentro de unas coordenadas nacionales y que tiene como paradigma la teoría del realismo; de otro, la comprobación, en la medida que dicha lectura resulte coherente, de la eficacia y pertinencia de una serie de teorías estéticas para explicar la diferencia cultural de un momento concreto de la civilización occidental. De esta suerte, la teoría estética hallará su siempre conveniente legitimación a través de la práctica artística y, a la inversa, esta quedará iluminada por un pensamiento teórico que, revelándose de utilidad como instrumento de análisis, proyectará la obra, abriéndole nuevos espacios para su recepción en el contexto cultural actual.

Durante los años sesenta, período en que comenzaba a gestarse el pensamiento estético de Romero Esteo —dramático, poético y teatral—, la

cultura occidental asistía a un nuevo movimiento —quizá el último y definitivo— de rechazo y cuestionamiento radical del proyecto ilustrado de la Modernidad, una nueva «contradanza de la Modernidad», utilizando la afortunada expresión de Thiebaut; contrapunto cultural cuya cíclica y cada vez más acentuada vuelta posiblemente no deje de estar inscrita en el mismo «movimiento» general de este baile que ha venido describiendo la historia contemporánea. A lo largo de esta década, aunque sobre todo ya en su segunda mitad, el movimiento estructuralista, nueva manifestación del pensamiento formalista que ha jalonado toda la centuria, heredero de la semiología de Saussure, el formalismo ruso y el Círculo de Praga, y que estaba conociendo una enorme difusión, revolucionando el estudio de algunos campos de las Humanidades, como la lingüística —ciencia piloto en la génesis de este movimiento—, la antropología, la sociología, la siquiatria, los estudios literarios o la teoría del arte en general, comenzó a experimentar sorprendentes desarrollos que, como resultado de su aplicación coherente llevada al extremo, empezaron a configurar, desde algunos de estos campos de estudio y sin que mediase previo acuerdo, un modelo teórico que parecía poner en crisis algunos de los rasgos más ortodoxos del pensamiento estructuralista. De esta suerte, llevando al límite los postulados iniciales y sin un sentimiento no siempre claro de ruptura, tuvo lugar una dinamización de la idea de sistema, que hasta entonces había sido entendida de forma más sincrónica que diacrónica y como estructura generadora profunda. Al mismo tiempo se subrayó el carácter funcional y material que siempre había asistido a esta corriente, poniendo de relevancia la condición productora, activa y dinámica del sistema en detrimento del producto o resultado final de la actividad. A partir de ahí se acuñaron conceptos como «mecanismo», «dispositivo» o «maquinaria», que situaban en primer plano la condición productora de la estructura como un complejo sistema de funcionamiento a niveles diferentes en continuo movimiento. Asimismo, la noción de «texto» como resultado fijo y acabado de la praxis literaria vino a ser sustituida por la de «escritura» como actividad material en proceso. Todo ello trajo unido el desarrollo de una perspectiva pragmática que ha marcado de forma esencial la evolución de las ciencias humanas en la segunda mitad del siglo XX. Igualmente se introdujeron como motor del nuevo modelo funcional principios difícilmente predecibles, como el deseo productor, la energía erótica u otra suerte de fuerzas pulsionales de carácter no racional, que conducían el sistema hacia un nuevo espacio, espacio liso carente de referencias o no-espacio, plano inmanente creado por el mismo proceso de funcionamiento de la estructura. A partir de ahí se desarrolló la idea de límite o frontera y, por tanto, del afuera, el afuera de la estructura, el más allá del logos, que venía a cuestionar la idea de signo, elemento básico inicial del modelo estructural, la producción de sentido y la posibilidad de la representación, eje que articulaba la tradición

canónica de la filosofía occidental³. Como rechazo a la metafísica occidental, se acusa una tendencia a ontologizar una visión heterodoxa, dinámica y liminar de la estructura convertida en un dispositivo o disuelta en un funcionamiento como pura corriente. Frente a la idea de origen, esencia y verdad, y antes aún que el concepto de copia, legitimado todavía por la semejanza al original, o de icono, se reivindica la materialidad del simulacro, el último de los falsos pretendientes, potencia de lo falso que define la sociedad actual y conspira perversa contra el objeto original y su cualidad, pero «por debajo», «a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, “contra el padre” y sin pasar por la Idea. Pretensión no fundada que encubre una desemejanza como un desequilibrio interno [...] devenir-loco ilimitado» (Deleuze 1969: 326) que dentro del proyecto de inversión del platonismo afirma sus derechos frente a los esquemas de esencia-apariencia, modelo-copia.

Este conjunto de teorías, que sin propósito de organizarse como escuela puede denominarse como Neoestructuralismo⁴, fue impulsado principalmente desde Francia por autores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Julia Kristeva o Jean-Francois Lyotard, entre otros, aunque no ha dejado de conocer desarrollos paralelos en la producción teórica y ensayística de Umberto Eco, Octavio Paz o Eugenio Trías⁵. Ahora bien, lejos de irrumpir en el panorama occidental de forma espontánea, esta corriente de pensamiento acusaba tanto importantes deudas como estrechos diálogos que hicieron posible su desa-

³ En relación con la idea de límite hay que destacar la influencia, sobre todo en lo que respecta a la producción francesa, de la escuela de Marcel Durkheim acerca de la antropología de lo sagrado, divulgada y desarrollada a través de la obra de George Bataille o Roger Caillois. En este contexto, y desde un campo más estrictamente literario, hay que destacar también el nombre de Maurice Blanchot.

⁴ Aunque conocido mayoritariamente como Posestructuralismo a partir del congreso organizado en la Universidad John Hopkins en 1966, su denominación varía según los autores (Dosse, Frank). La importancia de algunas de las obras fundacionales de esta corriente en la renovación actual de las Ciencias Humanas y el diálogo constante que desde entonces se ha establecido con algunos de sus autores, aconseja una relectura en positivo de sus obras, considerándolas más en su proyección y pertinencia hacia el futuro que en el análisis del pasado cultural sobre el que se escribieron. Teniendo en cuenta las nuevas perspectivas que han apuntado en el horizonte de los estudios humanísticos, tanto en el marco de la denominada Posmodernidad como en el de los estudios culturales, parece más adecuado, por tanto, el apelativo genérico y de carácter más metodológico que histórico de Neoestructuralismo.

⁵ Resulta significativo que *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, de Romero Esteo, fuera publicado en la colección Espiral/teatro en 1979 por la Editorial Fundamentos, editorial que estaba introduciendo en España la obra de autores como Kristeva, Derrida, Lyotard y Artaud, y que ya había sacado la colección Espiral/revista, que aglutinó nombres como Octavio Paz, Juan Goytisolo, Severo Sarduy o Julián Ríos, cuya producción ilustra perfectamente este giro cultural y estético.

rollo. Si desde el punto de vista teórico se insertaba en la veta formalista abierta desde las primeras décadas del siglo XX por Saussure y la escuela rusa, no era menor su deuda con la obra de Nietzsche y la versión más radical del giro lingüístico que experimentó la filosofía occidental desde los albores de esta centuria. La proposición de Wittgenstein «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (Corredor 17), donde ya se hacía patente el concepto de límite, puede servir como declaración inaugural de algunos de los desarrollos más significativos del pensamiento y el arte contemporáneos, marcados por la idea esencial del lenguaje no solo como mediación de la realidad, sino como acceso único e irreductible, herramienta de partida a la vez que fenómeno fundante de la misma realidad. La razón y la experiencia quedaban unidos al logos, pero no ya a un logos abstracto, producto de la razón pura, sino a una práctica real, material e histórica del lenguaje, práctica que terminaría llamando la atención sobre el acto aparentemente neutral, transparente e inocente de la propia escritura como actividad productora de lenguaje y realidad. Este contexto explica el estrecho diálogo que se iba a establecer entre los nuevos desarrollos estructuralistas y la obra de aquellos autores que de una u otra forma habían utilizado la literatura, cuando no algún otro modo de expresión, para reflexionar justamente acerca del lenguaje, y por tanto la realidad, como experiencia del límite⁶.

El ciclo de las Grotescomaquias de Miguel Romero Esteo⁷, estrechamente ligado a algunos de sus poemarios coetáneos como *El libro de las hierofanías* o *El romancero del mar*, acierta a desarrollar un macrocosmo

⁶ De este modo, estos autores establecerán, según los casos, una estrecha relación con la obra de Hölderlin, Mallarmé, Roussel, Proust, Joyce, Artaud o Kafka, así como con corrientes artísticas experimentales, como la música electrónica y la Neue Musik, en el caso de Eco, o el cine y la pintura de vanguardia, en el de Deleuze.

⁷ En beneficio de la claridad metodológica y a pesar de los rasgos que las individualizan, se incluyen en el ciclo de las Grotescomaquias todas las obras dramáticas anteriores a *Tartessos*, inicio de un nuevo ciclo. El proceso nuclear de gestación y escritura de estas obras se extiende entre 1965 y 1975 y, aproximadamente, en el siguiente orden: *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (Madrid, Cátedra, 1978), *Pontifical* (edición mecanografiada), *La patética de los pellejos santos y el ánima piadosa* (Málaga, M.S.H., 1997), *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (edición abreviada en *Estreno*, 2.1 (1975): 1-32), *Pasodoble* (*Primer Acto* 162 (nov. 1973): 15-49; incluida también en Oliva, coord., 1992: 709-818), *Fiestas gordas del vino y el tocino* (Madrid, Ediciones Júcar, 1975), *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida Rosa* (Madrid, Fundamentos, 1979), *El barco de papel* (en *Teatro*, Málaga, Universidad Popular Municipal de Marbella/Diputación Provincial /Universidad de Málaga, 1986), *Horror vacui* (ejemplar mecanografiado). No obstante, muchas de ellas crecieron al mismo tiempo, lo cual explica la fuerte intertextualidad, así como la coherencia formal que las aglutina. En algunos casos, como *Horror vacui*, el proceso de escritura fue retomado posteriormente en los años ochenta y finalizado ya en la década siguiente con motivo de su representación.

holístico, sistémico y dinámico, de carácter grotesco y barroco, construido sobre una compleja y precisa maquinaria, cuyo funcionamiento encierra, precisamente a través de sus límites, a través de la falla abierta entre una expresión formal llevada al límite y la realidad, una visión del mundo que remite a una reflexión ontológica sobre el fenómeno de la representación. El desarrollo de una poética dramática marcada en primer lugar por una teatralidad radical le ha permitido formular artísticamente un discurso acerca del funcionamiento y la posibilidad de la representación a diferentes niveles y de la propia escritura como acto de representación. La condición simuladora antes que verosímil de la estética barroca, de copia escandalosamente falsa antes que de modelo, o de juego perverso antes que de verdad, focaliza su condición artificiosa como mecanismo material, como puesta en escena de un funcionamiento semiótico cuyo éxito, roto el hilo de Ariadna —como explica Foucault (1970) a raíz de la obra de Deleuze—, no parece ya garantizado: antes que pueda encontrar a Teseo, Ariadna será sorprendida por Dionisos. El carácter lúdico al mismo tiempo que ritual que organiza la construcción externa de las Grotescomaquias —necesidad imperiosa de llevar adelante un ritual o un juego que en algunos casos llega a coincidir estrictamente con la diégesis de la obra— se revela como una técnica idónea para subrayar esta condición simuladora y artificiosa, material y falsa de la escena Barroca. Tanto el juego como el ritual, en tanto que estructuras antropológicas, proporcionan los elementos necesarios para la «simulación» —antes que «representación»— plenamente consciente y explícita de una acción en un tiempo y un espacio acotados y según unas reglas previamente fijadas. Las dudas de los propios personajes acerca de las acciones que están realizando y el miedo de llevarlas adelante, así como las preguntas sobre su sentido o pertinencia, terminan de dinamitar la legitimidad representacional de estos simulacros. Por otro lado, tanto el juego como el ritual permiten situar en primera línea la necesidad ontológica de realizar «algo», de llevar a cabo una acción, más desesperada cuanto inmotivada; carácter operacional del Barroco —como afirma Deleuze en su estudio sobre Leibniz—⁸, pero también del Estructuralismo —calificado por Barthes ya en sus primeros ensayos como una actividad—⁹, concepción de

⁸ «El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románticos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito» (Deleuze 1989: 11).

⁹ «Le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un "objet", de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les "fonctions") de cet objet. La structure est donc en fait un *simulacre* de l'objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel» (Barthes 1964: 222).

la realidad como un acontecimiento, reconstrucción de una estructura, resultado de una actividad en el aquí y el ahora que define una escena.

De esta suerte, tanto en la *Paraphernalia* como en el *Pasodoble*, se interrumpe repetidas veces el macabro ritual por el miedo de sus cocelebrantes: «Non dobbiamo continuare il minuetto, monsieur, non dobbiamo [...] Y yo no quiero seguir la ceremonia, no quiero... porque me trabuco el texto, porque me equivoco...», a lo que el Chef, a la sazón maestro de ceremonias, garante de la estricta realización de los pasos que describe el Libro Santo, replica: «Hay que seguir, hay que seguir hasta el final...» (*Paraphernalia*: 13); o en *Pasodoble*: «Él (ceñudo): No me gusta ya ese juego, sabes que no me gusta... [...] Ella: Demasiado lejos el juego lo llevas, demasiado» (31). En otros casos se trata de aceptar las reglas de la representación —del juego— que impone uno de los personajes, a menudo en una defensa visceral del mundo de los sueños, los cuentos y la poesía, como en las *Fiestas*, donde a las quejas de Don Lepe el Astrónomo: «¿Y por qué a todos nos chiflas del cuento infantil, por qué nos vistes de la mascarada, como calamidad?», le responde la Princesa —«beatífica»—: «Porque las máscaras son la verdad, porque de la mascarada es el futuro, porque del cuento infantil es el futuro [...] Porque los versos no son nunca perversos» (173, 174); aunque en la mayoría de las obras esta necesidad de representación descubre inclinaciones más oscuras, como en los rituales sacrificiales de *Paraphernalia* o *Pasodoble*, y, en última instancia, una necesidad fatal y ontológica de llenar el tiempo y el espacio con «vaciedades», como el carrusel de las representaciones en el que quedan atrapados los personajes/actores de *Horror vacui*: «Acumular vaciedades por delante y por detrás. Imágenes huecas, verborreas despanzurradas. Y tan campantes» (313).

Sin embargo, la estructuración lúdica/ritual que impulsa el desarrollo de las Grotoscomaquias, ya sea a modo de núcleos más o menos independientes o a modo de una gran representación ritual central en torno a la cual crece toda la obra, es a su vez construida sobre otra estructura más compleja, pero menos visible, que funciona a un nivel ya puramente material. La obra se configura como una macroestructura o maquinaria que contiene al mismo tiempo otras microestructuras de funcionamiento más o menos independiente. El título del seminario ofrecido por el propio autor en Málaga en marzo del año 2000, «Ingeniería estructural en la dramaturgia», resulta significativo de esta forma de entender la construcción artística. Esta perspectiva «ingenieril» con la que el autor se acerca al teatro ha sido destacada por él mismo como uno de los alicientes que le hicieran inclinarse por el arte dramático, añadiendo:

Y entiéndase ingeniería en el sentido de ingeniero mecánico, o sea, cuestión de variables y parámetros, volúmenes, líneas, superficies, inercias y resisten-

cias. De algún modo, lo apasionante del teatro es su complejidad de elementos analizados desde funciones y disfunciones geométricas y matemáticas (Romero Esteo 1986: 2).

Su *Prontuario de teatro amateur* (Romero Esteo 1992), de marcado carácter estructuralista, enuncia con una claridad que podría calificarse de minimalista algunas de las constantes sobre las que se construye la obra, como el movimiento, voz, ritmo o sonido, y las posibilidades de contrastes «antagónicos» (13) entre ellas, como el mismo autor explica para las *Fiestas* (11): «toda la macroestructura es un ir articulando tensiones y distensiones que van creciendo en intensidad a lo largo del texto y que van soterradamente acumulando densidad». Las gráficas diseñadas para la puesta en escena de algunas de sus obras por el director de escena Luis Vera y el propio autor, resultan una excelente representación visual de esta maquinaria. En ellas, como si de una partitura musical se tratase, se va detallando la evolución de cada una de las constantes y su nivel de intensidad a lo largo de cada escena. Rechazando un desarrollo lineal, uniforme o unívoco, la obra teatral se concibe como un complejo mecanismo integrado por diferentes planos que avanzan al mismo tiempo en varios niveles y en continuo movimiento de ascenso, descenso o suspensión. No es de extrañar, pues, el modelo musical que subyace a la construcción de las Grottescomaquias, la terminología melódica con la que se matizan las intervenciones de los personajes o las propias denominaciones de las obras como composiciones musicales. Si la semejanza entre la música y el teatro ha sido señalada por numerosos creadores escénicos del siglo XX, pensando a menudo en lo que ambas artes esconden de mecanismos de relojería de precisión matemática, cuando se trata del teatro barroco esta relación se hace más intensa, pues, como afirmaba D'Ors (83), «toda caligrafía barroca tiende a la música». Esta acusada condición musical es fácilmente explicable por la formación de su autor: «La verdad, mi vocación profunda es la poesía, y a ello me inicié casi desde niño. Y secundariamente, como extensión, mi vocación fue la música» (Romero Esteo 1986: 2). Así, por ejemplo, en una de sus primeras producciones, como *Pontifical*, de inspiración operística, el funcionamiento musical de la obra quedaba detallado en las propias instrucciones del autor para su puesta en escena —«crescendos, disminuyendo, staccatos, relentandos, pizzicatos, silabear palabras, ir escalando diversos niveles sonoros, caer inesperadamente en barrena y quedar al ralentí como rumor sordo, espaciar silencios» (*Pontifical*: 16)—, llamando así la atención del protagonismo central de todos estos componentes materiales tradicionalmente considerados como menores en beneficio de la profundidad de otros planos de carácter representacional como la trama o la simbología de los personajes:

Lo que sí hay que tener en cuenta es que estos fondos sonoros vienen a ser, en cierto sentido, el personaje principal de la grottescomaquia. Y hay en con-

secuencia que tratarlos muy cuidadosamente. Estilizarlos y estudiarlos al máximo. Y someterlos a tratamiento musical grosso modo: silencios, pausas, solos, coros, gritos repetidos obsesivamente, cortes bruscos, etc. (*Pontifical*: 15)¹⁰.

Esta condición musical venía a expresar la movilidad en la que vive el mundo barroco y que le determina su naturaleza procesual como actividad, porque, como explicaba Adorno (260): «al dinamizarse el arte, crece su determinación inmanente como un hacer, crece su carácter de juego». Ahora bien, dicho dinamismo es también principio inevitable de desorden, principio de entropía que termina abocando, aunque a través de un medido mecanismo, al caos final. De este modo, el movimiento se revela como una categoría contraria a la razón, peligro constante para la armonía y negación del equilibrio. D'Ors (81) calificaba el movimiento de absurdo, vinculando la tendencia esencial de la naturaleza al movimiento con su componente irracional: «Cualquier introducción del movimiento en el proceso de una obra humana exige, por consiguiente, para realizarse, un abandono de la razón». Haciendo extensible este carácter no racional al teatro, establecía Romero Esteo en el seminario arriba citado la siguiente afirmación: «El teatro, como la música, son artes autistas». Sus obras están, efectivamente, construidas sobre un estado constante de dinamismo, de juego entre el equilibrio y el desequilibrio, tensión entre el principio de construcción y destrucción, entre el orden y el caos, cuya condición musical, y por tanto más sensorial e intuitiva que racional, las aleja del campo del entendimiento, capacidad anatematizada por el propio autor, frente a la inteligencia y la imaginación, como modo adecuado de acercarse a sus obras: «inteligir es algo mucho más profundo que entender. Para inteligir hay que desentenderse del entender» (Romero Esteo 1979: 51).

Este movimiento que atraviesa toda la obra no radica únicamente en la evolución material y abstracta de los diferentes planos de intensidades, sino que se hace patente también en el nivel de la diégesis construido sobre un modelo ritualizado, pues ambos planos, como partes de una misma maquinaria, se corresponden. A este respecto, las Grottescomaquias se construyen en el sentido de un movimiento dirigido, un vector de fuerzas en el que se avanza a través de un calculado ritmo. En *El barco*, la artificiosa inmovilidad del enorme barco de papel quieto en mitad del escenario contrasta con la utópica y lírica búsqueda, protagonizada por dos niños, de

¹⁰ Salvando las diferencias, nótese el paralelismo con el experimento sonoro sobre el capítulo 11 del *Ulises*, de Joyce, que describe Eco en *La obra abierta*, precisamente un ensayo motivado por la necesidad de incluir el principio del desorden como elemento estructural de una poética: «dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de *fuga per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente, en una especie de polilingüe y rabelaisiano fra Martino Campanaro, con grandes efectos orquestales (aunque siempre con la voz humana única y exclusivamente)» (5).

«la isla donde canta el ave del paraíso» (127) que, entre desesperaciones y cansancios, anima a los personajes bajo una consigna común: «Siguiendo a sotavento. Siguiendo siempre adelante a favor del viento» (152), a pesar de los nefastos augurios que encierra siempre esta utópica travesía, como le advierte el Bulto del Paraguas Insepulto a Monsieur Pierrolot, hipocorístico de Pedro: «No, loco. El océano de la mar os dará sofoco, os tragará vivos, y será la calamidad» (127). En el registro más grotesco y desgarrado de *Horror vacui*, obra conclusiva de todo el ciclo, la acción se abre con el movimiento suspendido de la corte archiducal, detenido en el momento justo de su reanudación cíclica: «Seguimos. / Seguimos. / Seguimos adelante. / Seguimos adelante. / Seguimos adelante, siempre adelante. / Seguimos adelante, siempre hacia adelante. / Seguimos adelante hacia el futuro. / Seguimos adelante hacia el futuro. / Siempre hacia el futuro» (15), estructura paralelística que será repetida en el siguiente diálogo sustituyendo «seguimos» por «continuamos»; dicha consigna volverá a aparecer como *leit motiv* de una maldición: «La Infanta (en mitad del llanto): Tienes que seguir. Si no, te declaran enemigo, y te ponen a poner huevos» (132), «Chambelán [...]: Adelante, siempre adelante... Es la plenitud, la santa plenitud» (137). La reanudación de un movimiento suspendido es a menudo expresada como la celebración ritual del acontecimiento que supone este «seguir hacia adelante», a pesar de que la misma construcción reiterativa haga sospechar de la eficacia de dicho movimiento, como de la lógica de su representación. Desarrollando la tensión entre elementos radicalmente contrarios que define el mundo grotesco y la propia obra de Romero Esteo, el mismo principio dinámico es contradictorio, pues, por un lado, se revela amenazante y absurdo, y, por otro, se entiende como el principio vital de la creación, que en su rechazo al vacío exige un continuo estado de movimiento, pues, como se recuerda ya en el cántico final de *Pontifical* (378): «Natura abhorret vacuo». El carácter cíclico de *Horror vacui*, al igual que de la mayor parte de las Grotoscomaquias, alude, por tanto, a la inevitabilidad de dicho movimiento, que implica también la inevitabilidad de la propia representación, del simulacro del juego o ritual, grotesco y sagrado, pero también vitalista y cósmico: «¡Todo está pleno, todo está lleno, todo está relleno, todo va hacia adelante...! [...] Siempre hacia adelante» (378), engarzando así, tras la explosión final, con la escena inicial de la corte archiducal y la reanudación del movimiento siempre hacia adelante, «en orden al bien común, y en orden al protocolo» (15). El Barroco, como ya señalara Díaz Plaja (67), se revela una vez más como «[e]l arte de no llegar».

Cada Grotoscomaquia describe, pues, un trayecto a la deriva, un viaje sin desplazamiento físico, y por tanto en cierto modo ilusorio, un avanzar en espiral hacia una noche vacía, lúdica y barroca, espacio de dispersión en el que la categoría del tiempo parece disolverse. Este trayecto laberín-

tico está habitado por un grupo de personajes convertidos ora en fantoches grotescos ora en líricos caracteres de cuentos infantiles que vagan sin norte aparente por un espacio y un tiempo estrictamente limitado por la misma frontera exterior del espacio y el tiempo de la representación, pero misteriosamente infinito en su insondable profundidad, la profundidad de la noche y las tinieblas, de la mar y los océanos, el espacio infinito del más allá del límite de las formas, de la muerte y del vacío de la representación, como en *El barco*: «Y callan las olas de la mar y el viento de las tinieblas no responde. [...] y persiguen la sombra del conde que va y se esconde, y la persiguen igual que pobres almas a la deriva» (119), o en *El vodevil*: «Y los santos varones y Tía Lola son piadosas almas a la deriva, y es el corazón de la medianoche a cachos en mitad de la sonata española» (180). El carácter cíclico de este movimiento de búsqueda, de avance en la trama de un juego convertido en ritual que parece no tener otro sentido que el funcionamiento gratuito del propio juego, de seguir siempre y más allá con el mecanismo escénico de una representación que se pliega sobre sí misma, define este movimiento como intensivo en oposición a un movimiento extensivo. A través del movimiento cíclico, la obra escapa a la linealidad del tiempo y a la convencionalidad del espacio, para abismarse en un ámbito cada vez más denso y hacia un centro también en movimiento, el centro del espacio escénico, el centro de la oscuridad de su noche, del corazón misterioso de la representación. Dicha dinámica intensiva va densificando a la vez que retorciendo el tiempo y el espacio ficcional de la trama, hasta disolverlos en la imagen espacial por excelencia del mundo barroco del laberinto por el que vagan los personajes. La simultaneidad de las acciones y acontecimientos que a menudo se desarrollan en paralelo es señalada por Benjamin (189) como «el procedimiento más radical para hacer presente el tiempo en el espacio». El tiempo se traduce en una imagen espacial, dimensión última del arte escénico, que es la temporalidad del mundo Barroco, una temporalidad —en palabras de Trías (1974: 119)— «susceptible de ser asimilada a una figura geométrica compleja: helicoide o espiral».

El sistema filosófico desarrollado por Deleuze y Guattari describen el funcionamiento del deseo, pero también del arte, como un complejo mecanismo de intensidades con un efecto desterritorializador y una naturaleza rizomática, de la que participa el sistema artístico de Romero Esteo. Frente al «aparato de Estado» y las «literaturas dominantes», frente al modelo del psicoanálisis, Deleuze y Guattari desarrollan el «esquizoanálisis», aparato teórico para el análisis de una «literatura menor» en la que el escritor crea un lenguaje marginal, un dialecto literario con el que aprende a hacerse extranjero y exiliado en su propia lengua y cultura, en su propia tradición literaria. El autor aprende a «ladrar» con su escritura, desarrollando un uso menor de una lengua mayor, uso que rechaza funcionamientos semióticos consensuados en beneficio

de un modelo intensivo, sonoro y sensorial del lenguaje, «máquina de guerra» frente al «aparato de Estado»¹¹. Este «devenir menor» implica trazar una línea, línea de fuga que define la música barroca, y que avanza al tiempo que conforma planos de inmanencia no referenciales poblados por multiplicidades errantes, movimientos que desprenden intensidades, mecanismo de desterritorialización que amenaza el «aparato de Estado», sus discursos y representaciones, ahogadas ahora en un «mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significante y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes» (Deleuze y Guattari 1980: 25). Entre los poderes del Estado, pilares que construyen un lenguaje cultural único, motores de reterritorialización que impiden la liberación del pensamiento, las imágenes y las palabras, el Neoestructuralismo apunta especialmente contra tres cabezas visibles —Marx, Freud y Saussure— de una cultura basada en el concepto de interpretación, la búsqueda de la lectura correcta, de la verdad única: «Interpréter, transformer, énoncer sont les nouvelles formes d'idées "justes"» (Deleuze y Guattari 1996: 21). A un uso significante o simbólico del lenguaje, se le opone un uso intensivo que solo vuelve a las playas de la representación para reiniciar un nuevo recorrido de desterritorialización hacia los márgenes. Este es también el «texte de jouissance» de Barthes (1971: 25): «celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage»; mientras que Romero Esteo (1978: 70), en defensa de una maquinaria artística como «ex-presión» antes que «re-presión», cifra el secreto de la teatralidad en el efecto descodificador a la vez que liberador de este mecanismo: «el núcleo vivo de la teatralidad significa un romper los códigos, un escapar de la presión y represión que implican los muchos códigos en los que vivimos y malvivimos, en los que nos vamos desviviendo formados, conformados, reformados y uniformados»¹².

Este movimiento de fuga se hace patente a través del mecanismo

¹¹ Refiriéndose a la obra de Kafka, Deleuze y Guattari (1978: 15) explican este proceso de desterritorialización en términos que bien podrían transpolarse a las Grotescomaquias: «Lo que le interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con *su propia abolición*, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significante».

¹² Nótese la relación fundamental entre la teoría del grotesco de Bajtin como expresión antropológica de una necesidad «popular» de liberación del pensamiento y las formas, con ciertas teorías neoestructuralistas y, más concretamente, con la obra de Romero Esteo. No en vano la obra del teórico ruso fue recuperada en los años sesenta por Kristeva, introduciendo un nuevo aparato teórico que será decisivo en la evolución del pensamiento estructuralista, a veces de forma muy clara, como en el caso de Barthes, a cuyos seminarios asistía por entonces Kristeva (Dosse 1992b: 75).

escritural/escénico de las «maquinarias de guerra» que conforman cada una de las Grotoscomaquias. Si bien cada una se aplica sobre un territorio concreto, sobre el cual se construye al mismo tiempo que lo destruye, todas ellas comparten un mismo funcionamiento básico, un mismo cuerpo liso que se organiza sobre los órganos de diferentes espacios culturales. De esta suerte, a menudo se recurre a estructuras de carácter popular y acentuada artificiosidad, estéticas como el vodevil, la *Commedia dell'Arte* o las tradiciones literarias orales, o no estéticas como los juegos del mundo infantil o el mundo de la gastronomía, a las que se dota de un ritmo específico —rasgo identificador de cada Grotoscomaquia— para poder llevar a cabo la descodificación de discursos heredados y representaciones fijadas en el imaginario cultural, crisis de los grandes discursos legitimadores, según definiera Lyotard (1984) la condición posmoderna del saber actual, y contra los que Romero Esteo también reacciona: «...las filosofías, las sociologías, las marxologías, las fraseologías, las éticas, las estéticas [...] las metodologías, las científismologías, las homologías, las teologías, las cloacas y las cañerías, las ideologías y demás nihilismos varios como los telediaros» (*Horror vacui*: 312). Emparentándose una vez más con la teoría del grotesco, las maquinarias de Romero Esteo se insertan, pues, sobre materiales y funcionamientos de origen popular y probada capacidad subversiva, que frecuentemente han sobrevivido en géneros menores o formas culturales marginales cercanas a la cultura cómico popular¹³. Así, por ejemplo, y dentro de la pluralidad de direcciones que recorre cada una de las Grotoscomaquias, el *Pizzicato* atraviesa en clave gastronómica el discurso revolucionario neomarxista y la utopía social de estos años —«moriremos igual que los héroes, moriremos por la justicia y la indigestión, y el churro y la tostá [...] Caerá vuestro horrible orden gastronómico, caerá el salmón ahumado, caerá el caviar, caerá el churrasco chilindrón, caerán los mariscos astronómicos, caerá el pato a la naranja, caerá el jamón» (254, 322); la *Paraphernalia* consiste en un grotesco ritual de carácter igualmente gastronómico para llevar a cabo una crítica violenta y grotesca de la España del garbanzo y la olla podrida, el conservadurismo y las esencias; la *Patética*, mediante un empleo abusivo de juegos rítmicos desmitifica la retórica orientalista de la espiritualidad estudiantil del momento, no sin las quejas de Pataleto ante la profanadora actitud de Pataleta: «te olvidas de los caminos de perfección, y parlas y parlas banalidad y abominación» (73); mientras que la maquinaria de las *Fiestas* se inserta sobre la tradición cuentística y picaresca para ejercer un efecto de desterritorialización sobre el «aparato de Estado» levantado en torno a los intereses urbanísticos en

¹³ Procedimiento que ya analizara Bajtin (396) en la obra de Rabelais: «Rabelais moviliza todos los medios de la imaginaria lúcida para extirpar de las ideas relativas a su época y a sus acontecimientos, todo mensaje oficial toda seriedad limitada dictada por los intereses de las clases dominantes».

el período del «desarrollismo» en la España de los años sesenta y setenta. En el caso de *El vodevil*, es este mismo género teatral, convertido en un puro mecanismo, el que se lleva al extremo para hacer circular por él los discursos culturales de la España próxima ya a la Transición, cuyo sentido, presa de la «la falsía girando a gran velocidad» (*El vodevil*: 59) del mundo del vodevil, termina disolviéndose. En la representación teatral de los «piadosos frailes ermitaños» que tiene lugar en *Horror vacui* se utilizan las formas violentas y burdas del teatro de títeres y cachiporra para llevar hasta el absurdo las teorías psicoanalíticas y los complejos de castración en boga durante este período, postura crítica que en el campo de la filosofía habían abanderado Deleuze y Guattari con la publicación en 1971 de la primera parte de *Esquizofrenia y capitalismo*, subtítulo *El antiedipo*, donde se rechazaba el principio representacional al que el psicoanálisis había reducido el mundo del deseo. Ante la creciente confusión de identidades, sexos y deseos en la familia de cristobitas, el Hermano Lego —«virulo de que le dan por culo»— intenta explicarse la acción en unos términos —casualmente muy cercanos a los que utilizara Artaud— que llevan al absurdo el mundo del psicoanálisis: «Es que la hija es el hijo, y el hijo es el padre, y el padre la madre», a lo que la Madre Superiora añade: «Y la hermana es el hermano. Y es entonces el complejo de Edipo» (272).

El proceso de desterritorialización se lleva a cabo no solo en el nivel estructuralmente más amplio de la representación ritualizada de la trama, sino también en otros niveles desarrollados en paralelo, como el léxico y el sintáctico, en el que materiales y recursos lingüísticos de extracción igualmente popular terminan con la eficacia del sistema semántico de la lengua y, por tanto, con su capacidad de mediatizar a través de los discursos y las imágenes las representaciones culturales que legitiman una sociedad. De este modo, en *El vodevil*, al mismo tiempo que giran sin sentido los personajes, giran también las palabras y los discursos culturales, víctimas de un mismo mecanismo descodificador:

yo estoy a favor del concilio, yo estoy por lo menos hoy a favor de la conciliación entre católicos y protestantes, yo estoy a favor de la reconciliación entre los ateos y los cristianos, yo estoy a favor de la reconciliación entre lo de ahora y lo de antes, yo estoy a favor de la reconciliación entre las gentes de orden y los marranos, entre los gigantes y los enanos, entre la alegría y el sufrimiento de que todos somos hermanos, entre la cagalera y el estreñimiento, entre la carne y el pescado, entre el colacao y las harinas (129).

Las tramas centrales de las Grotescomaquias, al igual que las situaciones iniciales de carácter más o menos verosímil de las que parten, se ponen en fuga en una espiral *in crescendo* que, presas del caos general de acciones alógicas como de los juegos fónicos, rítmicos y semánticos, cada vez son menos capaces de guardar un sentido que no sea el del propio funcionamiento específico de la escritura literaria/escénica. Así, ya en

Pontifical, cuya estructura rítmica está marcada desde el principio por las interminables enumeraciones de las taxonomías zoológicas, el director del parque de fieras, advirtiendo del carácter manipulable y demagógico de todas las revoluciones, se apresura a su destructora enumeración: «ya están consumidas y consumadas todas las revoluciones: la burguesa, la industrial, la proletaria, la campesina, la cultural, la sexual, la tecnológica, la publicitaria, la electrónica, la psicoanalítica, la del automóvil, la de los electrodomésticos, la de los coroneles, la de los generales, la de los sargentos [...]» (364). *Horror vacui*, como final del ciclo de las Grotescomaquias, ofrece un ejemplo privilegiado, llevando al límite este proceso de fuga y desterritorialización. A lo largo de esta obra, que comienza ya en un avanzado estado de descomposición, el mecanismo de disolución de tramas, sentidos y personajes se repite varias veces en torno a rituales y juegos diversos, y cada vez de forma más radical, siempre en dirección a un mismo centro de la noche, a un mismo vacío que, como en las demás Grotescomaquias, estalla al final. En este momento, dos observadores distanciados del grotesco y ya delirante ritual de castración del Padre Prior, convertido ahora en Don Cristobalón, y los ceremoniales del salchichón, ofrecen al lector/espectador algunas claves de este desatado mecanismo de verborreas:

Fraseologías retóricas. / Fraseologías sociológicas. [...] Claro. Y qué remedio. No hay en todo el país ni tan siquiera una idea, y todo es retórica. / No hay en todo el teatro ni tan siquiera una idea, quieres decir. / Eso, no hay en todo el teatro. Estamos en Europa. / Y en Europa lo que hay es mucha tropa, y no ideas. / El cementerio de las bibliografías. / El cementerio de las ideas (311).

Entre los modos de desterritorialización en favor de un funcionamiento intensional del lenguaje se revelan diferentes procedimientos performativos relacionados con formas de repetición que siguen remitiendo a los usos populares, cómicos y coloquiales o a los juegos hipocorísticos. La repetición constante de un término tiene un efecto de vaciado, pues nada se deja repetir más fácilmente que lo que carece de sentido, atentando contra una instrumentalización representacional y transcendental del lenguaje en beneficio de su condición sensorial. Romero Esteo recuerda sus primeros ejercicios poéticos como puros juegos de palabras que debían someterse a las reglas rítmicas de los metros griegos clásicos¹⁴. Desde sus primeras

¹⁴ En este sentido relaciona Barthes la repetición con el placer rítmico del lenguaje, presente ya en formas culturales antiguas: «la répétition engendrerait elle-même la jouissance. Les exemples ethnographiques abondent: rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc: répéter à excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié»; mientras que Deleuze y Guattari (1978: 36) destacan prácticas similares en el análisis de la obra de Kafka: «Kafka cuenta cómo, de niño, él se repetía una expresión del padre para hacerla fluir por una línea de sinsentido». Este efecto abismal de pérdida del sentido es analizado también por Baudrillard (1983: 54)

obras, proliferan estos juegos que hacen mostrarse las palabras, desnudas de sentido, en su pura y vibrante materialidad, abismándose hacia el límite de su sentido, encontrando «los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüístico por donde una lengua se escapa» (Deleuze y Guattari 1978: 44). En ocasiones, la introducción de una o varias lexías, a menudo de origen gastronómico o físico, con connotaciones sexuales en medios vulgares y de escaso protagonismo en ámbitos artísticos o culturales «oficiales», adquiere un efecto dinamizador del discurso al tiempo que lo hace presente con desgarradora fuerza, la fuerza desgarrada de lo grotesco, como, por ejemplo, en *Pontifical*, a través de la palabra «nabo», inserta en el discurso social para hacerlo degenerar: «Todo proletario se agarra de firme el nabo y lo enarbola en mitad de la noche como bandera de justicia social», y continuar más adelante en un nivel existencial y antropológico: «Duele la eterna condición, duele patéticamente de nabos. El corazón es un mísero nabo melancólico, el corazón es un espantajo a la recherche del nabo perdido» (71); en la *Paraphernalia* serán los términos relativos a la cocina tradicional los que protagonizan los desplazamientos y sustituciones semánticas, y entre ellos el garbanzo como símbolo de una cultura que tuvo su apogeo en el Barroco: «Gloria al garbanzo que es nuestra esencia, / nuestro futuro, nuestra existencia, / nuestro pasado, nuestro esplendor, / gloria al garbanzo, gloria y honor» (5). A través de su fuerza sonora y (a)cultural, de su procedencia de esas «zonas del tercer mundo lingüístico por donde una lengua se escapa», la lexía se vacía de su significado y connotaciones originarias, se desemantiza, para cargarse de una nueva fuerza dentro ya del sistema específico de creación de signos de la obra. En otros casos, este proceso se lleva hasta el extremo donde los posibles sentidos de la frase son más intuitivos que reales y su significado denotativo apenas perceptible si no fuera por el contexto de la situación, así en *Pizzicato*: «No se las casca la frasca porque no se la masca [...] Y como la digestión de la frasca, pues ya va y se la casca» (201). Serializaciones, estructuras paralelísticas de rima consonante, en ocasiones formando composiciones en verso, repeticiones recurrentes, expresiones formularias y esquemas rítmicos son algunos de los mecanismos más eficaces para este fin. En la *Patética* o *El barco* son los juegos hipocorísticos los que inspiran el funcionamiento de la máquina escritural, así en esta última el juego de preguntas y respuestas acerca del conde —«¿qué conde? El conde que se esconde»— se erige en tema principal de una estructuración sinfónica que va engrosando con nuevos objetos, de alta recurrencia en las Grotesco-maquias, como el loro, el oro y el tesoro, la raspa de bacalao y el cacao,

como una forma de seducción: «Quien no ha perdido jamás el sentido de una palabra o de una mirada no sabe lo que ocurre con esta pérdida, la de abandonarse a la ilusión total de los signos, al dominio inmediato de las apariencias, es decir, ir más allá de lo falso, en el abismo absoluto del artificio».

el melón y la sandía, piezas lingüísticas de una maquinaria que avanza hasta la desintegración sintáctica y el caos informe: «¡Arriba donde el conde...! ¿Qué manos escondes, donde...? / Donde ya el que esconde al conde va y lo esconde donde lo esconde» (198). Pero tratándose de una obra teatral, no solo las palabras, sino que, paralelamente, los objetos adquieren también esta condición material y revolucionaria, esta capacidad de vibrar como puras imágenes intransitivas dentro de un circuito de intensidades en varios planos no referenciales. Por debajo del plano léxico, en el nivel gramatical, opera un mecanismo paralelo que lleva las formas a acercarse al límite de la gramaticalidad, por ejemplo, a través de la frecuente utilización de complementos partitivos y la exteriorización del objeto directo interno que dislocan las expresiones en una suerte de sintaxis cubista —«degollarse del mucho amor», «morir de la muerte mortal», «necesitar mucho del alma», «asesinar de la cocina»—, expresiones que consiguen llevar «lenta, progresivamente, la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis» (Deleuze y Guattari 1978: 43). La selección del léxico en función de su sonoridad gruesa, formada a menudo por grupos implosivos, consonantes oclusivas, dobles erres o acentuaciones esdrújulas y de resonancia popular, va configurando un sistema formal de la lengua guiado antes por su sensorialidad rítmica y fónica que por su sentido, como en las series: «rollo, cebollo, meollo, chirimoyo», «poseso, obeso, obseso», «trancazo, porrazo», «espatarrar, despanzurrar», «culto, bulto, insepulto, oculto, difunto», «gañote, cipote, cogote», «sorda, borda, torda, gorda», «cazurro, espachurro», «garrafa, jirafa», «pirata, chundarata». Así también, en otros términos sueltos de frecuente utilización: «espichar», «respingar», «empalmarla», «repeluzno», «machacar», «aturullarse», «mastuerzo». Esta es la materialidad que reivindica Romero Esteo (1978: 85) como esencia última del lenguaje artístico: «[p]orque el vehículo material tiene ya en su física materialidad una carga semántica, un olor y color y sabor que dicen lo suyo».

Al mismo tiempo, las formas dejan de obedecer al principio de rentabilidad en favor del significado, palabras y objetos se liberan de una finalidad informativa, significantes y significados dejan de corresponderse atendiendo contra el funcionamiento representacional del signo, eje básico de la semiótica sobre el que se había levantado el estructuralismo canónico. «El lenguaje —como señalara Benjamin (203) en su estudio sobre el Barroco— aparece siempre sacudido por la rebelión de sus elementos»; carácter disfuncional del lenguaje artístico que revierte —según apuntaba Blanchot (210)— en la visibilidad de su materia, gracias a «una ruptura en el circuito del uso, una brecha, una anomalía que lo haga salirse del mundo, que lo saque de quicio, y pareciera entonces que al dejar de ser, se convierte en su apariencia, en su imagen, en lo que era antes de ser cosa útil o valor significante». Y como continente último de esa materialidad hay

que destacar el ritmo de la propia obra, un ritmo global formado por la interrelación de los diferentes ritmos parciales o microrritmos que gobiernan el funcionamiento de cada uno de los niveles. Como resultado del ritmo estructural de la trama, del ritmo léxico, el ritmo sintáctico y el ritmo sonoro en su grado más informe se obtiene ese ritmo total, definición última del movimiento de cada maquinaria, esplendor de su materialidad convertido —retomando las palabras de Hölderlin— en poesía:

Cuando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión del pensamiento, sólo entonces hay poesía. Para que el espíritu se vuelva poesía debe llevar en sí el misterio de un ritmo innato. Sólo en ese ritmo puede vivir y hacerse visible. Y toda obra de arte no es sino un solo y mismo ritmo (*apud* Blanchot: 213).

El resultado final es un «texto-fiesta» —según la denominación de Romero Esteo (*Pizzicato*: 106)—, emancipado de «tanto texto-pretexto, texto-contexto, texto-doctoral, texto problemazo», en el que se dejan de «guardar las formas para guardar los fondos» y «los burgueses orondos van entonces y dicen que a ellos lo que les va es el orden, es ordenadamente las formas con los fondos, que no les va la fiesta popular» (Romero Esteo 1979: 22). Esta es también la escritura guiada por el «plaisir du texte», que diría Barthes, por el principio revolucionario del gozo gratuito que se agota en sí mismo. La escritura se convierte —siguiendo a Lyotard (1973)— en un dispositivo pulsional que construye un espacio no racional de intercambio y liberación de energías, porque como explica Romero Esteo (1979: 51): «la liberación de una pulsión es lo que nos da placer». Finalmente, esto es lo que se ofrece, el ritmo de una maquinaria escénica, el propio funcionamiento de la escritura en voz alta¹⁵ y libre de significado, «les bruissements du langage», «les grains de la voix» —como rezan los títulos de los últimos volúmenes recopilatorios de Barthes (1981, 1984)—, cuerpo sensorial de las palabras que agrietan el discurso, preceden al pensamiento y escapan del lenguaje:

Las palabras «dicen», suenan, tocan, siempre «antes» del pensamiento. Y «dicen» siempre otra cosa que lo que significa el pensamiento y lo que quiere significar al darles forma. [...] Se las puede semiologizar, filologizar como se cromatizan los matices y se gradúan los timbres. Pero como los timbres y los matices, también están naciendo siempre. El pensamiento trata de clasificarlas, ordenarlas, controlarlas y manipularlas. Pero como los ancianos y los niños, las palabras no son obedientes (Lyotard 1988: 146).

¹⁵ «l'écriture à haute voix n'est pas phonologique, mais phonétique; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde» (Barthes 1981: 105).

En el nivel más profundo, existe finalmente un estrato puramente sonoro, lindante ya con el silencio absoluto de su ausencia, en el que un estruendo, un determinado ritmo u otro tipo de sonido a menudo informe visita cíclicamente la escena, amenazando la supervivencia de cualquier orden formal, de cualquier posibilidad de representación y sentido, imponiéndose por encima de los demás lenguajes, del resto de los niveles formales. Dentro de un sistema intensivo, este nivel adquiere especial importancia por su tendencia amorfa: «En el sonido, lo único que cuenta es la intensidad, generalmente monótona, siempre asignificante [...]. Mientras haya forma, sigue habiendo reterritorialización, incluso en la música» (Deleuze y Guattari 1978: 15). Así, en *Pontifical* el nivel de intensidad del sonido de los animales sube y baja, entrelazado con la música de un órgano «catedralicio», anunciando los momentos de apoteosis y caos, muerte y desolación; mientras que en *El vodevil* surgen estruendos de tambores alternando con vales que irán articulando momentos de máxima sonoridad con otros de calma, como un oleaje que amenazara todo el espacio escénico, según indica la acotación final: «Agoniza ya el último vals con mucha calma. Y van subiendo los tambores africanos con ganas de salvarnos el alma» (261). En *Pasodoble*, será el ritmo de esta música el que vuelva una y otra vez trayendo consigo el clímax del ritual, el corazón de la fiesta, pero también su vacío. En todos los casos, este plano sonoro se encuentra vinculado con una proyección cósmica que lo diferencia como el nivel más telúrico a la vez que destructor en relación con los otros planos, formalmente más articulados, en los que las alusiones a discursos sociales y culturales se hace todavía explícita. En *Horror vacui*, la explosión final acaba momentáneamente con todos los simulacros de representaciones que habían venido mezclándose cada vez de forma más caótica a lo largo de la obra, coincidiendo con el punto más elevado de transgresión, es decir, de máxima profanación de los discursos culturales y, entre ellos, el discurso básico por excelencia contenido en la lógica de la propia lengua. La creciente dimensión absoluta y sacralizadora, relacionada con el nivel de profanación, a la que se encuentra ligado este plano sonoro, excesivo e irracional, acentúa la proyección cósmica de este instante, que en el caso de *Horror vacui* coincide con el «santo ritual de asesinarle al padre el salchichón» (315), momento que Cristobete —«pálido»— define como: «Pero son las tinieblas, y es la abominación y es un asco...», y la mamá, Doña Cristobalona —«temerosa»— le corrige: «La santa comunión del salchichón de papá une a la familia más que los crucifijos». En este instante, el comentario distanciado de las dos sombras expresa el rechazo ante tanto sin sentido y desvarío, pero también su miedo —«litúrgico»— ante ese vacío: «Van de soltar lo primero que se les ocurre. / Y en prosa rimada, y en versos macarrónicos. / No hay tema, no hay sistema, no hay acción dramática, no hay argumento. / Es el repeluzno del sacramento. / El

repeluzno» (324). Entonces, Doña Cristobalona, iluminada del terror místico, irrumpe con un lenguaje ya totalmente incomprensible, lenguaje críptico de los arcanos que pone en relación el final de los tiempos con el habla de los orígenes, préstamo intertextual del ciclo tartésico: «...ontsaren erpe gogorak, ontsarren erpe gogorak... guitxi sirm saguak, guitxi sirm saguak... ¿nork askatuko gaus? ¿nork askatuko gaus?» (330). A lo que sigue el descubrimiento del niño del culo de la madre, que en realidad es el padre, y el cénit de su adoración a la luz de la palmatoria —«Es la adoración de los universos y los mundos. / Es el corazón del sacramento. / Es el corazón del culo» (322)—. En este instante, el padre, todavía como Doña Cristobalona, despierta del trance en el que le había sumido el estruendo, y decide violar a su hijo, alcanzando un máximo de profanación —«mamá te va a dar todo el amor del mundo, todo el amor de los amores»—, pero también de confusión total de identidades: «Es el sacramento. / Sí, al hijo lo va a violar la madre. / No, es el desmadre. / El hijo va a violar a su padre. / No. / Porque la madre es el padre. / No. A la hija la va a violar la madre. / Y ahora resulta que el hijo es la hija» (335). Y en medio del forcejeo entre Doña Cristobalona y Cristobete, en realidad dos actores atrapados en el carrusel del teatro interpretando otro juego más: «Siguen llegando los truenos como ruidos de fondo que se acercan a toda velocidad», anunciando «la noche eterna en galas de la tiniebla y la vida inmortal», la explosión final de caos y desorden, pero también de vaciedad y sinsentido. Después viene el silencio absoluto, la oscuridad de la noche sumida en el túnel cíclico de la historia y la vuelta a empezar con la regeneración del lenguaje, y por tanto de la realidad, desde la ausencia total de formas, desde la carencia absoluta de luz y palabra, que es también el origen de la luz y la palabra, desde el milagro de la sencillez inocente del lenguaje, que es el comienzo de su confusión ilimitada: «lluvia, trueno, tierra, cielo, luna, sol, nube, flor, árboles, piedra, yerba, pájaros» (349), lenguaje prístino del «primer día» que pronto será nuevamente profanado por el exceso de la creación y el impulso vital de destrucción y caos, caos que —en palabras de D'Ors (25)— «está siempre alerta en las bodegas de la mansión del Cosmos».

El punto de llegada imposible de la aventura desterritorializadora, de la rebelión del lenguaje y los objetos contra sus sentidos impuestos no puede ser otro que el no-lugar y el no-tiempo, la ausencia de espacio y el vacío, como ya señalaran Deleuze y Guattari (44): «las líneas de fuga del lenguaje siempre terminan así: el silencio, la interrupción, lo interminable, o incluso peor. Pero mientras tanto ¡qué locura de creación, qué máquina de escritura!». A lo largo de este recorrido destructor y liberador al mismo tiempo —profundamente, pues, teatral, según la teoría de Romero Esteo— impulsado por esta «locura de lenguaje», por esta «máquina de escritura», se va trazando un sistema laberíntico de redes, sistemas de raí-

ces cuyos núcleos o rizomas se organizan en planos inmanentes a diferentes velocidades, sistemas que Deleuze y Guattari (1980), en el capítulo introductorio a la segunda parte de *Esquizofrenia y capitalismo*, subtitulada *Mille plateaux*, definen como rizomático. A diferencia del modelo tradicional de estructura arbórea, correspondiente al sistema de pensamiento binario, radial y jerarquizante de Occidente, el funcionamiento de un rizoma rechaza la idea de un centro fijo, de un principio y un fin, para crecer siempre por el medio y no de manera unilineal, sino a través de multiplicidades y en varios niveles al mismo tiempo, niveles caracterizados por sus diferentes intensidades, ritmos y velocidades, sistema que en la poética de Romero Esteo (1979: 46) se describe como «un transmisor coloreado de varias longitudes de onda, por más que las más veces es la monda. En suma, es entonces, una escritura plurilineal y pluridimensional, y hasta incluso pluridireccional o polivalente». Este mecanismo plurilineal y disfuncional le proporciona al sistema una densidad suficiente —que el autor identifica con el grado de poeticidad— como para que pueda ser cortado por cualquiera de sus partes sin perjuicio del funcionamiento general. No se trata tampoco de un sistema representacional, de un calco de una realidad exterior, sino de un mapa que requiere una guía de funcionamiento antes que una clave de descodificación, que plantea un problema de pragmática antes que de verdad. En rechazo de un sistema de jerarquización binaria y lineal que únicamente permite un crecimiento controlado por las vías abiertas de sus puntas, se erige una estructura que solo existe como flujo de intensidades, un mecanismo de fuga en constante desequilibrio hacia los márgenes, creando multiplicidades en mitad del desierto, con el lenguaje subversivo de los dialectos, en continuo devenir errante y errado, minoritario, extranjero y traidor con respecto a toda mayoría. Este modelo estructural es también el que Barthes (1970: 11s.) aplica al «texte scriptible», un texto que vive en proceso de escritura, que escapa sobre el juego de su propio mecanismo a las parcelaciones, divisiones y jerarquizaciones de los sistemas singulares, como la ideología, los géneros y la crítica, «une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés» que traza líneas, redes y laberintos que invitan antes a su recorrido pulsional, a una experiencia de vida, que a su desciframiento racional.

Ahora bien, la trayectoria de las líneas de fuga descritas por las Grótescomaquias todavía participan de cierta condición —aunque ya ilusoria— de un viaje con un punto de llegada. Esto lo diferencia del puro desplazamiento como trayecto nómada, sin punto de partida ni llegada, que autores como Deleuze y Guattari, Foucault, Barthes, Lyotard, Baudrillard o Trías, reivindicados después por la Posmodernidad, describen como funcionamiento productor del deseo y el arte, dispositivos de la realidad. Esta última lectura supone una visión en positivo a través de la cual se intenta superar el movimiento negativo de la dialéctica que reasumía el deseo, así

como la realidad, dentro de una unidad final, definitoria de la Modernidad. Las Grotoscomaquias, representantes de la primera etapa de la obra de Romero Esteo, anuncian la Posmodernidad, pero pertenecen todavía al período final de crisis de la Modernidad que se ha conocido como Vanguardia. En este sentido, la diferencia fundamental entre la Vanguardia y la Posmodernidad radica en una concepción temporal diversa, un sutil pero esencial desplazamiento de perspectiva con el que se puede observar el mismo objeto. La Vanguardia, como su propio nombre indica, no se deja entender sino en relación al período al que sucede y con respecto al cual se sitúa en el tramo final, sin por ello llegar a rebasarlo, sin poder dejar de mirar atrás para construir lo que está por venir. Todo movimiento de Vanguardia nace, por tanto, ligado a un fuerte sentido temporal, como final de una etapa y utopía de un futuro. La Vanguardia queda atrapada en un movimiento de negación de aquello que la precede y reasumida, aunque sea por rechazo, en el giro dialéctico de la síntesis. Toda Vanguardia es, por definición, la última, instalada siempre en esa frontera ilusoria que anuncia el final de algo y el principio de un comienzo que no termina de comenzar; nace, pues, fatalmente anclada en un esquema temporal que la Posmodernidad va a intentar superar, no tratando de negar lo anterior, sino situándose en otra perspectiva temporal, el presente material de la realización de la acción, del funcionamiento del mecanismo, del «performance», presente perpetuo que ya se puede percibir en las Grotoscomaquias, cuya relación con el pasado literario y cultural se hace cada vez más complicado. En este contexto, la Vanguardia remite finalmente a una utopía —y como tal utopía siempre de carácter prospectivo— a la que renuncia la Posmodernidad. La Vanguardia, como la concepción del deseo que Deleuze y Guattari rechazan, se construye sobre una falta, ausencia o manquedad, sobre una frustración, deseo desesperado de salvar una falla, de alcanzar un más allá, de búsqueda —aunque sea errática y multilineal—, y como toda búsqueda, como todo nihilismo, teológica, o en palabras de Derrida (1967: 15): «l'époque du signe est essentiellement théologique», condición de orfandad que comparte una vez más con el Barroco, tiempo «secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido» (D'Ors: 35).

A la metafísica de las esencias y las causas primeras, la metafísica de lo oculto, vendría a sustituirle una metafísica de lo abierto y de las superficies, una fenomenología de las cosas mismas y de sus límites, una ciencia crítica del límite como modo de acceso a la realidad; «la nouvelle philosophie —dirá Derrida (1971: 12) en *L'archéologie du frivole*— sera irréductiblement seconde. Telle est sa condition». Esta condición secundaria es la que rechaza la Posmodernidad; sin embargo, la «gramatología» desarrollada por el filósofo francés como ciencia de la escritura, no podía dejar de construirse sobre el origen negativo de dicha práctica. La escritura, según el mito egipcio referido en el *Fedro*, de Platón, y punto de par-

tida del análisis de Derrida, es entregada a los hombres como un arma de doble filo, como un *farmacon*, es decir, medicina y droga al mismo tiempo, que puede servir para recordar, pero paradójicamente entraña el riesgo del olvido: los pueblos que tienen escritura ya no tienen que recordar. La escritura intenta ocultar el lugar y la práctica de un olvido, disimulada como un código instrumental y secundario, pura mediación carente en sí misma de sentido, un «habla» degradada a la que le falta el soplo de la palabra viva, marcada por el carácter intrascendental, cerrado y repetitivo del juego, como se recuerda en el *Fedro*. Sin embargo, con la crisis de la metafísica y el pensamiento trascendental, al hijo le es dado rebelarse contra el padre, el grafema se alza contra el logos, el significante despierta de su sueño exigiendo sus derechos fundacionales sobre siglos de historia de la razón producidos como escritura. La escritura cobra autonomía y se emancipa del verbo, de su verdad eterna, transgrede la ley, desbordándose perversamente más allá de su condición ancilar para la que se había creado, y en ese momento se ve sin contenido, pero también sin los límites infinitos que lo legitimaban y contenían, sin la palabra del padre que lo garantizaba: «La escritura deja de significar el significante del significado, una duplicidad caduca y secundaria» (Derrida 1967: 12).

El simulacro de la lengua, su huella escritural, último de los pretendientes, se rebela contra el modelo y el supuesto origen. Surge así la posibilidad de pensar el juego —convertido a partir de Schiller en un elemento central en la estética de la Modernidad— en su radicalidad extrema, la escritura como juego, mecanismo excesivo y destructor, autónomo en sí mismo, «devenir-inmotivado del símbolo» (66): «actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje» (12). Por su parte, Caillois (1958) relaciona el arte con el juego, cifrando el origen de ambos en «un exceso de energía vital» (8), al tiempo que señala la cercanía del juego al carácter soberano de lo sagrado, en oposición a lo profano: «El juego es ocasión de puro gasto: de tiempo, de energía, de ingeniosidad, de habilidad» (15). En la distancia que separa ahora el significante del significado y en el pliegue del primero sobre sí mismo en una identidad cerrada y no representativa surge el juego infinito, barroco y frívolo del lenguaje, en palabras de Sarduy: «Al desolidarizarse del Ser, el lenguaje es un gigantesco “juego” de lenguaje hasta el infinito».

Pero en el mecanismo repetitivo del juego, queda impresa también la huella de la muerte. La repetición, como ya señalara Freud, se revela como un impulso al mismo tiempo que rechazo al vacío de la muerte. Frente al teatro de la representación, de la imitación de las acciones y la puesta en escena de las ideas y los deseos, se erige el teatro de la repetición y la

muerte, del simulacro que hace visible el crecimiento siempre excesivo de la materia hueca¹⁶. Esta proliferación desatada de formas expresa un miedo a su acabamiento, la negación de la quietud a la que tiende todo movimiento, tema profundamente enraizado en la cultura popular y que atraviesa toda la obra de Romero Esteo: «El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: allí encuentra algo como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de dar nacimiento en sí mismo a su propia imagen en un juego de espejos que, él sí, carece de límites» (Foucault 1963: 182).

En este contexto, las Grotoscomaquias adquieren una doble condición de escritura huérfana, se revisten de una utopía que remite a una doble ausencia: por un lado, en tanto que obra dramática, se presentan como la escritura (literaria) de otra escritura (escénica), y ya ahí nacen con una primera condición de orfandad, pues la puesta en escena concreta, material y única, nunca va a conseguir realizar la utopía estética de la obra dramática; pero, por otro lado, las Grotoscomaquias denuncian constantemente su origen primero y último en una escritura que gira sobre sí misma, que no puede ocultar su carácter huérfano, de la que salen y a la que vuelven, en el simulacro conscientemente falso de un lenguaje, copia perversa de la vida como ausencia. En este sentido, cada plano de inmanencia remite a un estudiado mecanismo formal, a una escritura como maquinaria, que se hace presente en el proceso de su construcción/funcionamiento; puesta en escena, pues, de una escritura en estado de búsqueda, de una escritura huérfana que intenta, como las tramas, personajes y acciones que ella misma crea —signos errantes, siempre a la deriva—, salvar desesperadamente el abismo que la separa del significado trascendental y absoluto. La consciencia explícita por parte de los personajes de estar llevando a cabo un juego, simulacro grotesco de un ritual, encadenamiento ilimitado de representaciones, imprime en la obra una artificiosidad desrealizadora, a la vez que intensifica su presencia física y humana. Esta omnipresencia de su condición de simulacro desnuda y focaliza la materialidad artística de la escritura dramática/escénica, como explica el autor en las indicaciones para la interpretación del *Pizzicato* (112): «personajes siempre tiesos, hieráticos, a veces líricos, a veces patéticos, la representación debe ser una serie de liturgias en las que va embutido un teatro de guiñol». La adquisición por parte de esta escritura en sus diferentes niveles de un carácter maquinal define un estadio de transición hacia la disolución de tramas, acciones y

¹⁶ «En el teatro de la repetición experimentamos fuerzas puras, trazados dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediario y lo unen directamente a la naturaleza y a la historia; sentimos un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras antes que los rostros, espectros y fantasmas antes que los personajes —todo el aparato de la repetición como “terrible poder”» (Deleuze 1968: 69).

personajes en favor de la pura materialidad/materialidades de la obra artística, de sus parámetros y funcionamiento como mecanismos del inmenso juego de la representación: «la temática y las denominadas “ideas profundas del texto” —incluido su transfondo poético— no es más que una variable más o un parámetro más entre otros muchos» (Romero Esteo 1986: 2). La conversión de la trama en un esquema ritual prefijado, del lenguaje en un lúdico mecanismo y de la estructura en una composición «sinfónica» de intensidades termina abocando a la emancipación de la escritura, poniendo a su servicio argumentos, personajes y significados que, a medida que los mecanismos se van acelerando, proliferando de forma desatada, se disuelven en un intento fatal, más desesperado cuanto más avanzado es el estado de disolución, de salvar el vacío cada vez más grande que le separa del significado, de la ley desconocida y ausente de la propia materia artística: «un juego de ajedrez en el que la varía y multicombinable materia bruta va a salir ganando, va a darnos jaque mate a la primera oportunidad» (Romero Esteo 1986: 2). El carácter performativo y autónomo del sistema maquinal de signos de la escritura levantado en la escena revierte, por tanto, en detrimento de su capacidad representacional, de su referencia a otra realidad que no sea el aquí y ahora de la realización visual o fónica de la imagen. La incapacidad de una representación lineal del tiempo señala igualmente la imposibilidad de un modelo de hacer y entender la Historia bajo la hégira del progreso, como piensa Cristobalita, abismado en la contemplación del culo de la Madre, que es el Padre: «y sabe que ya es el túnel del final de la Historia, y que ya viene otro túnel del que no habrá memoria» (*Horror vacui*: 333); final de la historia, del tiempo lineal, de la memoria, en una palabra: de la representación «auténtica», de la copia verdadera capaz todavía de remitir al modelo original, ruptura del hilo de Ariadna y comienzo del simulacro, de la potencia de lo falso y el juego de combinaciones, vuelta del Barroco: «La historia deja paso a la simple combinatoria. [...] acusa la erosión de toda intriga o *suspense* y en vez de ello se ofrece (y se exige) una sucesión ininterrumpida de “acciones”» (Trías 1974: 73). En la expresión de esta falla, en el desarrollo de este límite, consciencia de acabamiento de un tiempo y una Historia, se cifra la tragedia del siglo XX que en la obra de Romero Esteo adquiere una especificidad formal grotesca que la diferencia de otros proyectos artísticos que han avanzando en esta misma línea de fuga.

Ese límite se manifiesta según ritmos y modos diversos, definidos por la línea exterior que trazan los mecanismos escriturales de cada una de las Grotoscomaquias. La expresión de este límite y la amenaza del vacío que oculta va cobrando mayor presencia a medida que avanza la obra y se acelera el mecanismo de desterritorialización, configurando una gráfica de momentos climáticos de intensidad creciente. La cercanía de este límite, de un absoluto que se aproxima desde un más allá, provoca un estado de

transformación a menudo colectivo, de privación mística, éxtasis y fascinación que en el sistema grotesco del autor es expresado a través de expresiones fijas casi formularias por su recurrencia y que llegan a crear esta gramática «minoritaria» y «extranjera» que ponía en fuga el lenguaje dominante, como «trasunta del vals», «transida de la pata episcopal», «transida del delirio», «bizquea piadosamente del alma», «bizquea del horror sacro», «trasudada de la melancolía», «espesa de la epifanía», «atufado del mucho carisma», «férvido del mucho delirio», «carismáticos del sobaco», «hispida del cipote», «visionario de la parusía», «passionata del lagrimón», etc. En este instante se hacen confluír diferentes niveles de escritura. Si, por un lado, se alcanza un nivel máximo de profanación, transgresión de las fronteras morales de una cultura, y acercamiento al espacio sagrado y ritual como única regulación posible de esa transgresión, por otro, el lenguaje se abisma en un sinsentido, revelándose en su condición diabólica de puro mecanismo, situación que Baudrillard (1987: 19), analizando el funcionamiento de la sociedad actual, calificaba de éxtasis: «el mensaje ya no existe, sino sólo el medium que se impone en su circulación pura. A eso le llamamos éxtasis: el mercado es una forma extática de la circulación de los bienes».

Espacialmente, y como consecuencia del principio del movimiento hacia un interior convertido en afuera, el límite se expresa como un acontecimiento, la permanente llegada de «algo», la reanudación de un movimiento ilusorio o su detención fatal, un inminente y amenazador suceso cósmico y alógico que está teniendo lugar en un centro descentrado, en mitad de un espacio vacío, pero de creciente densidad, al que se aproximan los personajes en su errático trayecto convertidos en fantoches, objetos al servicio de una maquinaria que ni controlan ni entienden. Expresiones como «planetariamente en mitad de los mundos, en mitad de los espantos», «en mitad de los abismos profundos», «en mitad de los abismos el universo», «en el corazón de la fiesta» va definiendo ese estar abismado en medio del «éxtasis» de la ausencia total de sentido, la fascinación y el terror «por el engendramiento perpetuo de lo mismo por lo mismo» (Baudrillard 1983: 52), la visión imposible de una ausencia¹⁷, del «antes de» la Historia, la cercanía del paraíso. El estado dinámico de «estar llegando» se anuncia reiteradamente antes de su culminación, cuidadosamente medido por un juego rítmico de tensión-distensión, por ejemplo, en el *Pizzicato* (206): «Y es que ya vamos camino de las tinieblas en mitad de la panza, y es que ya vamos camino de las tinieblas en mitad del corazón». Como expre-

¹⁷ «La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera —siempre y siempre— en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna» (Blanchot: 26).

sión de este anunciado acontecer hay que destacar la restitución del uso existencial del verbo «ser» para acentuar el aquí y ahora absoluto de un suceso que tiene lugar en un presente perpetuo que se aproxima: «Ya es la puesta de sol, y cae melancólicamente la tarde. Y es el sol español, y es el alma española que ya está que arde» (*Pizzicato*: 221). Este uso del «ser» que transforma un estado en acontecimiento suele venir además precedido de la conjunción copulativa que intensifica la sensación barroca de acumulación, desorden y exceso generalmente en procesión circular: «es la pata del santo obispo, y es la pata del santo varón. Y delante viene ya El Niño de la Casa con un cirio, y es ya la breva del mayor dolor, y es ya la breva del mayor delirio, y es ya la santa liturgia de la pata del obispo en procesión» (*Pizzicato*: 222).

El carácter absoluto de este vacío cósmico se intensifica a través de la expresión magnificada del grado de intensidad tanto en lo que respecta a su tamaño, sonoridad, silencio, color o movimiento. Lo desmesuradamente grande y poderoso es subrayado por medio del contraste con lo infinitamente pequeño y frágil, potenciando la condición desoladora de tal desproporción y la fascinación que provoca; así, por ejemplo, en los versos de la acotación que describen el trágico final de las *Fiestas* con la Princesa ahogada patas arriba y las «agrias risotadas» del Caballero girando sobre su caballo de cartón en medio del estatismo del cuadro general: «El universo es un gordo lagrimón perverso, / el universo es el piadoso corazón del mulo, / y cuelga el cadáver del pajarillo como un pálido verso / en mitad del universo, y es entonces que al universo le vemos piadosamente todo el agujero del culo» (235). Esta oposición entre la infinitud del universo, la negrura profunda del culo, la fuerza del mulo con lo infinitamente frágil y desolador del «piadoso corazón» o el «cadáver del pajarillo» se traduce en *Pontifical* en el contraste entre el grado de destrucción, muerte y caos —también sintáctico— y la acción mínima, pero cargada de misterio espiritual, de una orangutana despiojando al Aprendiz; mientras que en *El barco* se opone la falsa, solitaria y quieta materialidad del propio barco con la inmensidad del mar, acentuada en su contraste con el espacio limitado, material y concreto de la escena: «algo muy grande y muy hondo por abajo del cielo: el mar. Y el mar es aquí el océano inmortal. Y el océano inmortal es aquí todo el escenario mondo y lirondo. Porque no hay mar de fondo. Porque no hay en mitad del escenario más que un enorme barco de papel» (105). A menudo este impulso de desmesura formal afecta a los límites del propio género dramático, cuyo texto acotacional se confunde con el dialogado adquiriendo una autonomía poética, en unas ocasiones a modo de caligramas con especiales disposiciones tipográficas, en otras como «hierofanías», algunas de las cuales publicadas independientemente como poemarios. En otras ocasiones se llega a introducir la primera persona en el texto de las acotaciones, integrando al lector en la acción.

Esta estética del acercamiento al límite que es también el límite de las formas, a una suerte de abismo fascinante a la vez que destructor, está directamente relacionado con una línea de pensamiento afín al Neoestructuralismo, especialmente explícita en trabajos como *El pensamiento del afuera*, de Foucault, estrechamente vinculado a la obra de Blanchot, o la aventura filosófica del límite como revelación en la obra de Trías (1988, Cornago Bernal 2001).

Asimismo, no es por azar que la categoría de la sublimidad encuentre en esta estética una de sus expresiones más radicales. La sublimidad como categoría específica dentro de la Estética nace ligada al pensamiento moderno (Bozal 1985, 1987, Lyotard 1991, Aullón de Haro 1992), al tiempo que, paradójicamente, lo cuestiona, dando lugar al eje de tensión dialéctica que ha definido este período. Es por esta última razón de cuestionamiento de la Modernidad que encuentra en la filosofía neoestructuralista, así como en las corrientes artísticas más revolucionarias del siglo XX, herederas todavía en algunos aspectos del Romanticismo, su expresión más radical. En la *Crítica del juicio*, donde se configura la Estética moderna, Kant establece las bases de lo Sublime frente a lo Bello, vinculando esta segunda categoría con la facultad del entendimiento, facultad de conocimiento derivada del mundo sensible, y la primera de lo sublime con la razón teórica, capacidad de creación de ideas absolutas y por tanto ausentes del mundo fenomenológico: «lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón» (185). Ya entonces se relaciona el sentimiento de la belleza con un «placer positivo» y el de lo sublime con un «placer negativo» que puede ser producido por las formas estéticas o naturales, pero no representado por ellas, sino tan solo intuido «más bien en su caos o en su más salvaje e irregular desorden y destrucción, con tal de que se vea grandeza y fuerza» (185).

El sentimiento de lo sublime se sitúa fuera del alcance de la retórica o la poética, en las que se proporcionaban los instrumentos para unas finalidades expresivas adecuadas a sus posibilidades formales. Frente a la contemplación «reposada» y el sentimiento armónico que exige la belleza, lo sublime tiene como carácter un «movimiento del espíritu» privado de la universalidad comunicativa de la primera. A través de lo sublime, el hombre toma una conciencia interior, y no comunicable, de la fragilidad de sus fuerzas, de su pequeñez material, de la limitación de sus formas, pero al mismo tiempo, capaz de distanciarse de ello a través de una percepción estética, a través de la sensación de infinitud y absoluto que es capaz de sentir, elevándose más allá de sus limitaciones. Lo sublime, como resalta Schiller comentando a Kant, tiene como objetivo último el hacer consciente al hombre, a través de la expresión de las limitaciones del mundo sensible, de la superioridad de su naturaleza racional, de su vocación de absoluto y libertad, de su capacidad de idear a través de la razón el infinito,

situándose por encima de su condición material: «Así pues podemos elevarnos *moralmente* —es decir, mediante las ideas— sobre lo que *físicamente* nos coloca en situación de inferioridad. Sólo somos dependientes como seres sensibles. En cambio, como seres racionales somos libres» (73). Siguiendo el análisis empirista de Burke, lo sublime puede estar motivado por una sensación —siempre más intuitiva a través de una Idea que percibida directamente— de vastedad, grandeza o desmesura ilimitada, o por un sentimiento radical de privación, relacionado con la vacuidad, la oscuridad o el silencio absolutos. Efectos de sucesión y uniformidad, como de sonidos informes y grandes estruendos, pueden producir igualmente el sentimiento de desolación que caracteriza lo sublime. Son procedimientos todos ellos recurrentes en las Grottescomasquias y que en términos neoestructuralistas Baudrillard traduce como el principio de la potenciación, la desmesura y el exceso en una determinada dirección —«die steigende Potenz»— frente al mecanismo de la superación dialéctica y disolución de contrarios como movimiento de trascendencia —«die dialektische Aufhebung»—: «Esta *Steigerung* es como un desafío lanzado por las cosas, los seres y nosotros mismos, a la pérdida de sus referencias y trascendencias» (Baudrillard 1987: 48).

Enlazando con la teoría *derridiana*, la escritura artística del siglo XX, en la medida en que adquiere conciencia de los límites que marcan su orfandad, conciencia que se agudiza en el proceso de radicalización de la Modernidad, está abocada a una renuncia de la belleza clásica y sus parámetros en beneficio de una perspectiva sublime del arte, o en palabras de Adorno (259): «tras el hundimiento de la belleza formal, sólo quedaba la idea de lo sublime». Lo sublime no solo se presenta como una alternativa a lo bello, sino que se erige en el eje central de la construcción artística y base de una manera diferente de entender el fenómeno del arte. El arte deja de buscar sus parámetros fuera de sí mismo, en la medida en que participa de un estilo u otro definido en una poética, de una u otra perspectiva con respecto a la realidad, para construirse en torno a una pregunta esencial acerca de la condición última de la experiencia artística, pregunta esencial de la que nace y a la que vuelve¹⁸. La concepción del arte como objeto de culto, como texto o producto expuesto para su exhibición con el fin de deleitar el gusto, escandalizar a la sociedad bienpensante o procurar un placer cultural, de perseguir la identificación del receptor o la construcción de una identidad histórica, imaginario colectivo que cohesionan

¹⁸ En este sentido explicaba Barthes (1981: 269) la condición de Flaubert como último escritor clásico: «Flaubert, par le travail du style, est le dernier écrivain classique, mais parce que ce travail est démesuré, vertigineux, névrotique, il gêne les esprits classiques, de Faguet à Sartre. C'est par là qu'il devient le premier écrivain de la modernité: parce qu'il accède à une folie. Une folie qui n'est pas de la représentation, de l'imitation, du réalisme, mais une folie de l'écriture, une folie du langage».

una sociedad, entra en crisis para justificarse únicamente como ese acontecimiento de un imposible que trata desesperadamente de tener lugar, como esa experiencia interior en la que consiste la sensación de la sublimidad. Tras el divorcio entre lo sensible y el entendimiento marcado por lo sublime, la naturaleza, como el arte, al mismo tiempo que limitada, se revela como un jeroglífico, muda y vacía, pero críptica y misteriosa. Bajo esta condición, el arte ya no encuentra nada que representar más que lo irrepresentable, con lo cual el parámetro del arte como representación pierde su eficacia. Lo invisible y lo absoluto, lo infinito y lo sagrado no se puede representar, tan solo se puede intuir como objeto de una Idea creada por la razón pura; no se puede representar lo irrepresentable, pero se puede representar que lo irrepresentable existe; no se puede representar el vacío, el afuera o el límite situados más allá de la representación, pero se puede llegar a expresar su posibilidad, la posibilidad de lo imposible, la presentación —en negativo— de una ausencia.

El giro performativo como alternativa a la filosofía representacional que ha experimentado la cultura occidental en la segunda mitad del siglo XX, y en la que se enmarca la recuperación de la estética del Barroco, ofrece el contexto más adecuado para entender esta expresión radical de lo sublime a través de la realización última del acontecimiento imposible al que remite ahora la experiencia artística. En este sentido, se puede acordar con Lyotard que desde los primeros antecedentes de la Vanguardia en el Romanticismo y su desarrollo con el Simbolismo, hasta los movimientos experimentales de los años sesenta, tiene lugar una evolución entre la búsqueda de lo sublime como origen lejano, primero y último de la obra, y su tendencia a buscarlo en lo más inmediato a la realidad concreta y física del arte, su materia y su realización. De esta suerte, los diferentes niveles de inmanencia que impulsan el mecanismo performativo de las Grottescomaquias confluyen en esa serie de puntos álgidos expresados como acontecimientos de «algo», epifanías, explosiones o catástrofes del sistema de signos que van creciendo en intensidad a medida que se acerca el momento final¹⁹. La transgresión de lo sagrado determina una formalización performativa de lo ritualizado, pues solo en el espacio y en el tiempo del ritual, de lo excepcional, le es permitido al hombre entrar en contacto con una realidad no profana. Las Grottescomaquias se desarrollan siempre en el cami-

¹⁹ Nótese la relación entre este procedimiento artístico y la teoría de las catástrofes de René Thom y otras teorías científicas contemporáneas (Sánchez), que presentan la naturaleza en un continuo movimiento de creación-destrucción, en el que los procesos de variabilidad, discontinuidades y desorden no controlado pueden predecirse dentro de sistemas geométricos: «after centuries of seeing chaos as the exact opposite of order, contemporary Western civilization is once again beginning to adjust its vision to see chaos as a place of opportunity, a site of interactive disorder generating new orders and of order transforming to regenerative disorder» (Demastes: xii).

no y en la esperanza —ya desesperada— de que ese «algo» tenga lugar. Los personajes de Romero Esteo, como el resto de los niveles formales, giran y anuncian ese acontecimiento, con el miedo, no de que «algo» pueda ocurrir, sino de que ese «algo» justamente deje de producirse. Ese momento, de acuerdo a la experiencia de lo sublime, tiene lugar en un presente absoluto que, como la experiencia artística, como el fenómeno antropológico de la representación, siempre está ocurriendo pero nunca comienza, pues carece de origen. El fenómeno artístico alcanza su máxima intensidad en la constatación de una frustración, en la imposibilidad de la representación, en el goce y la tragedia de una limitación, de un desacompañamiento entre la vocación de infinitud y absoluto del hombre y los límites de las formas, melancolía ontológica, dirá Kant (Lyotard 1998: 120), que se desborda desolada por los escenarios de Romero Esteo. Ese es el instante de la suspensión del tiempo y del movimiento, instante del «arrobamiento místico» provocado por la fascinación y el terror ante lo absoluto, lo absolutamente lleno, lo absolutamente vacío, ante aquello que supera el entendimiento, pero al mismo tiempo hace sentir el infinito del cosmos, la posibilidad de que el vacío como presencia ausente siga existiendo, permitiendo al hombre realizarse como ser capaz de albergar en su razón el concepto de esa infinitud, la Idea que desborda los límites de la naturaleza y que le convierte en un ser infinitamente misterioso, como gusta decir Romero Esteo, en un ser sagrado.

En el contexto de la Vanguardia, lo sublime supone, efectivamente, un «placer negativo», la perversión —que Schiller (118) calificara de demoníaca— de las formas sensibles, de modo que estas lleguen a mostrar sus propios límites y su impotencia para superarlos. Traicionando su función utilitaria como deleite de los sentidos de acuerdo a un paradigma compartido, el arte tan pronto se hace monstruoso e informe, adquiriendo desmesuradas proporciones —que no en vano en el género dramático se calificarán precisamente de «irrepresentables»—, como que desaparece en la blancura vacía del lienzo, el silencio de la página sin escribir o de la escena quieta, como explicaba Lyotard (1998: 129): «Cuando se procura presentar el hecho de que hay algo que no es presentable, hay que martirizar la presentación». En esta búsqueda radical de la experiencia esencial del arte que ha significado el siglo XX, el artista se vuelve hacia el propio arte, interrogando la base hasta entonces incuestionada de su propia materialidad, de su soporte físico, de su espacio, su tiempo y su realización como única realidad objetiva, para iniciar una búsqueda del sentido último a través de las formas, para mirar dentro de los propios «signos». Descubierta la limitación de las formas, los materiales artísticos se revelan como el último remanso de libertad soberana para el artista, intentando recuperar la pérdida inocencia del juego, transgresor precisamente por la inconsciencia de su gratuidad. Sobre los pasos de una anatematizada condición barroca,

el arte se transforma en un pliegue —siguiendo el análisis de Deleuze (1989)—, límite sin bordes sobre su propia presencia material; ostentando su carácter maquinal de artefacto o simulacro, da la espalda a la representación como motor último de la creación:

La obra que ha sido palabra de los dioses, palabra de la ausencia de los dioses, que ha sido palabra justa, equilibrada, del hombre, luego palabra de los hombres en su diversidad, luego palabra de los hombres desheredados, de los que no tienen palabra, luego palabra de lo que no habla en el hombre, del secreto, de la desesperación o del éxtasis, qué le queda por decir, qué es lo que siempre se sustrajo a su lenguaje? Ella misma (Blanchot: 220).

En este cruce entre el desplazamiento del fenómeno artístico como testimonio último de lo sagrado, de un lado, y la reducción radical a su realidad material —el arte como juego de combinaciones—, de otro, se ofrecen las claves para entender el resurgimiento de una estética barroca en el siglo XX y, por ende, de la obra de Romero Esteo (Moser). La revalorización llevada a cabo por Benjamin en su estudio del drama barroco alemán de la alegoría frente al símbolo como procedimiento artístico resulta a este respecto de extrema lucidez. La alegoría, como mecanismo por excelencia del Barroco, aúna la fuerte espiritualidad del mundo barroco con el tratamiento críptico y artificioso de su arte, condiciones ambas de las que participa la obra de Romero Esteo. La alegoría remite a un proceso de emancipación de las formas en su materialidad sonora y visual a lo largo del cual estas son extraídas de sus contextos originarios, vaciadas e instrumentalizadas dentro de un nuevo orden convencional, lo que revierte en la condición fragmentaria, arquitectónica y hermética de este lenguaje, ruinas de signos que hablan de una época de gloria ya olvidada, restos del naufragio de la Modernidad arrojados a sus últimas playas. Tras las formas no se oculta ya, como ocurría con el símbolo, un sentido único y originario, una verdad incuestionable, sino una multiplicidad de significados que el alegorista, recreándose en la maestría perversa de su oficio, ha ido ocultando a diferentes niveles de dificultad. De esta suerte, la alegoría, como las propias Grottescomaquias, se presentan como un enigma que puede ser descifrado en claves muy diversas según el nivel de recepción; sin embargo, el deseo desmedido de conocimiento, apertura del vacío fundacional de la conciencia humana con el pecado original, implica una transgresión y un castigo: la imposibilidad de escapar al simulacro (Enaudeau). La capacidad que adquieren estas piezas, como las palabras, objetos y personajes que proliferan en las Grottescomaquias, de transformarse, de vaciarse de sus significados para adquirir otros valores, «precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer incommensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar hasta a santificarlos» (Benjamin: 169). La búsqueda del

último significado, del sentido originario y desconocido de todo el grotesco ritual, lleva a los personajes, fantoches en procesión, ignorantes de un destino en manos de un Dios que no conocen, a la aproximación de un límite, del límite del sentido final de sus propios actos, el límite del juego, del juego fatal de la representación, la propia alegoría de la existencia. El castigo por la osadía de querer ver la cara del Padre es la constatación fascinante y terrorífica, la experiencia sublime del vacío, trágica constatación de la condición huérfana de una escritura que no tiene otro sentido que el volver a comenzar, con los mismos rituales, las mismas palabras, los mismos gestos, la misma búsqueda. La apoteosis de la última catástrofe enlaza con el vacío originario en el que se instala el principio de la representación y de la identidad, el hueco de la conciencia que se abre con el pecado adánico, la distancia insalvable entre la representación y lo representado, entre la presencia y la ausencia de aquello que se representa. Solo desde esta visión antropológica se ilumina la alegoría en su capacidad última de significar el propio vacío del mecanismo que la sostiene, en palabras de Benjamin (231): «La alegoría termina por quedarse con las manos vacías». Lo barroco, lo alegórico y su expresión más descarnada a través de lo grotesco, recuperan su relación fundacional con lo subterráneo, lo oculto y lo enigmático, quedando iluminado por la espiritualidad cósmica y sagrada que anima la vida.

En medio de una sociedad que en alas de la ciencia, la razón práctica y la «verdad» del discurso del progreso, el orden y el bienestar, ha profanado todo lo que había de sagrado, el arte, en el proceso de búsqueda de sí mismo, vuelve a erigirse como expresión transgresora de un imposible en una cultura del «todo es posible», experiencia límite de un vacío en una sociedad donde los límites parecen haber desaparecido, rehabilitación del ámbito de lo sagrado que inhaló en el arte el primer aliento vital. Sobre la fascinación del vacío, el abismo insalvable que separa el espacio de lo sagrado y lo profano, de la ausencia y la presencia de la representación, se construyen las Grotoscomaquías, perversamente inocentes, orgullosas de su condición excesiva y gratuita en una sociedad dominada por el principio de la rentabilidad; ostentando su naturaleza de juego, de ritual grotesco y profano, crecen frívolas y lúdicas, vacías y groseras, sobre su propia sonoridad, alambicándose sobre ritmos opuestos, repitiendo hasta la náusea los mismos recorridos, las mismas palabras, los mismos gestos. Sus personajes, como sus acciones, palabras y objetos, habitan y definen un límite, erran bajo la amenaza constante de la epifanía fatal del propio vacío que sostiene el mecanismo de la obra. Sobre este espacio fronterizo se abren, pues, las puertas para la realización de la experiencia contemporánea del arte, experiencia extrema de fascinación y muerte, de éxtasis y vacío, de locura y juego. El texto, siguiendo la expresión que Barthes (1984: 74) toma de Philippe Sollers, se revela como «une certaine expérience de la limite»,

aquello que lleva al límite las posibilidades del lenguaje, su gramaticalidad, su racionalidad, colocándose más allá de la *doxa*, de la opinión compartida y el discurso cultural asumido, para construirse como *paradoxa*, que se hace doblemente carne —doblemente huérfana— con el acto de su representación —doblemente paradójica— de una escritura que es en sí una puesta en escena. El arte se emancipa sobre su condición material y lúdica de simulacro y descubre en la escena su espacio de representación por excelencia: la escritura como simulacro de lengua y el teatro como simulacro de vida, en palabras de Derrida (1975: 315): «Este “materialismo de la idea” no es otra cosa que la puesta en escena, el teatro, la visibilidad de nada o de sí. Puesta en escena que *no ilustra nada*, que *ilustra la nada*, ilumina el espacio, subraya el espaciamento como nada»²⁰. El Barroco remite a una puesta en escena en la que se revela, como una apoteosis apocalíptica, los límites sensibles de un mundo, pero también la «escenificación del pensamiento del infinito mediante una metodología *teatral*» (Trías 1974: 119).

La obra de arte se inmola en un fuego de artificios, castillo de quema en el que el exceso proliferante y gratuito de su mecanismo pretende ignorar la finitud de sus formas, su destino como acabamiento. Son las palabras y los objetos en su más alto grado de frivolidad, aquellos que de modo más directo por más inconsciente desaffan su destino mortal: «esas figuras, que aparentemente pertenecen al orden del artificio y el entretenimiento, esconden, es decir traicionan, la relación que el lenguaje mantiene con la muerte —con ese límite al que se dirige y contra el que se yergue—» (Foucault 1963: 184). Así advertía Romero Esteo en el seminario arriba aludido que lo más profundo puede encontrarse en lo más superficial, lo inútil resulta ser lo útil y lo insignificante se vuelve revelador, reivindicando el teatro y la escritura en su grado máximo de falsedad, pero también de misterio; teatro de las palabras y los simulacros, de la repetición y la muerte. Es la estupidez que puede llegar a revelar el propio mecanismo del lenguaje/sociedad la que inaugura un nuevo hiato, revelándose misteriosa por ese mismo vacío que oculta: «La misma banalidad se hace prodigiosa, esta banalidad de la que Heidegger decía que era la segunda caída del Hombre, tras la del pecado original» (Baudrillard 1987: 71). No sin razón, cifraba Blanchot (236) la función del artista contemporáneo en recordar obstinadamente —como ocurriera ya en la época barroca— la vanidad de tanta seriedad y transcendentalismo cuando «todo lo que se abre sobre la tierra y el cielo, retorna a lo insignificante, donde lo que se aproxi-

²⁰ La mayor parte de las teorías neoestructuralistas terminan coincidiendo en la reivindicación del teatro —aunque no siempre en su sentido concreto— como el espacio artístico por excelencia: «Il faut en effet pour fonder jusqu'au bout *une* langue nouvelle, une quatrième opération, qui est de *théâtraliser*. Qu'est-ce que *théâtraliser*? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage» (Barthes 1971: 10).

ma es lo no-serio y lo no-verdadero, como si a lo mejor surgiese de allí la fuente de toda autenticidad», o con palabras de Adorno (261): «El arte más avanzado encuentra en la comedia algo trágico, lo sublime y el juego convergen». Esa es la sublimidad del grotesco que alcanza la escritura huérfana de Romero Esteo, la capacidad de transformar el baile sonoro y lúdico de las formas en el alma del lenguaje, revelando el prodigio en mitad de la trivialidad, la muerte en la falsedad del simulacro, lo absoluto en mitad del caos.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor W. (1970), *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1980), «El texto del teatro: Miguel Romero Esteo», *Revista de Literatura* 83 (en.-jun.): 159-172.
- (1983), «La obra dramática de Miguel Romero Esteo», *Pipirijaina* 26-27: 5-20.
- (1992), «La Categoría de lo Sublime», en Schiller (10-66).
- BAJTIN, Mijail (1998), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rubelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
- (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- (1981), *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil.
- (1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- BATAILLE, George (1976), *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean (1983), *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- (1987), *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BENJAMIN, Walter (1963), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BOLIVAR BOTIA, Antonio (1985), *El estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid, Cíncel.
- BOZAL, Valeriano (1987), «Categoría estética de la Modernidad: Sublime y patético», *La balsa de la Medusa*, 3 (1987): 67-86.
- (1985), «Sublime, neoclásico, romántico», en Burke (1-39).
- (ed., 1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. II), Madrid, Visor.
- BURKE, Edmund (1985), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- CAILLOIS, Roger (1939), *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- (1958), *Teoría de los juegos*, Barcelona, Seix Barral.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (1999), *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Madrid, Visor.
- (2000a), «Hacia una teatralidad radical: la aparición de Romero Esteo en la escena española», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed. Florencia Sevilla), Madrid, Castalia: 523-532.

- (2000b), «El ritual en la escena española contemporánea entre lo sagrado y lo grotesco: la maquinaria escritural/escénica de Miguel Romero Esteo», en Torres Monreal (ed.: 321-334).
- (2001), «El pensamiento complejo o las poéticas del límite», *Exilios 7*: (en prensa).
- CORREDOR, Cristina (1999), *Filosofía del lenguaje. Una aproximación a las teorías del significado del siglo XX*, Madrid, Visor.
- CUEVAS, Cristóbal (ed., 1999), *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, Málaga, Ediciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- D'ORS, Eugenio (1935), *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.
- DELEUZE, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France. (cit. por la trad. incluida en Foucault 1970.)
- (1969), *Lógica del sentido*, Barcelona, Barral, 1971.
- (1989), *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.
- (1990), *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1993), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- y Félix GUATTARI (1973), *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral Editores.
- y (1978), *Kafka. Por una literatura menor*, Méjico, Era.
- y (1980), *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- y Claire PARNET (1996), *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DEMASTES, William W. (1998), *Theatre of Chaos. Beyond Absurdism, into Orderly Disorder*, Cambridge, University Press.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971.
- (1973), *L'archéologie du frivole. Lire Condillac*, Paris, Galilée.
- (1975), *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1983), *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica.
- DIEGO, Fernando de (1992), «Autonomía del discurso didascálico en el teatro español del siglo XX», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, PPU, pp. 1713-1719.
- DOMÉNECH, Ricardo (1980), «El teatro desde 1936», en *Historia de la literatura española. Tomo IV: Siglo XX* (coord. José María Díez Borque), Madrid, Taurus.
- DOSSE, François (1992a), *Histoire du structuralisme. Tome 1: Le champ du signe (1945-1967)*, Paris, Éditions La Découverte.
- (1992b), *Histoire du structuralisme. Tome 2: Le chant du cygne (1967 à nos jours)*, Paris, Éditions La Découverte.
- ECO, Umberto (1962), *La obra abierta*, Madrid, Planeta-De Agostini, 1992.
- ENAUDEAU, Corinne (1999), *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1963), «El lenguaje al infinito», en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales (vol. I)*, Barcelona, Paidós, 1999: 44-53.
- (1966), *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- (1970), *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús y Carmen VALCÁRCEL (1998), «La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas», en Pérez Bazo (439-482).
- GUERRERO, Gustavo (1987), *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona, Edicions del Mall.
- GULLÓN, Ricardo (ed., 1993), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial/Quinto Centenario.
- ISASI ANGULO, Amando C. (1974), *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid.
- KANT, Immanuel (1790), *Crítica del juicio*, Madrid, Austral, 1977.

- LÁZARO CARRETER, Fernando (1975), «Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo», *Estreno* 2: 13-16.
- LYOTARD, Jean-François (1973), *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- , *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984.
- , *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Ediciones Manantial SRL, 1998.
- (1991), *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, § 23-29)*, Paris, Éditions Galilée.
- MEDINA, Miguel A. (1976), *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- MOSER, Walter (2000), «Barock», en *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Band I), Stuttgart, J.B.Metzler, 578-618.
- OLIVA, César (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- (coord., 1992), *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed., 1998), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (1973), «Un sueño inigualable de destrucción», *Primer Acto* 162 (nov.): 12-15.
- PÖRTL, Klaus (ed., 1986), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Max Niemeyer.
- RODRÍGUEZ NUÑO, José Manuel (1988), «El espacio dramático como simbolización espacial del argumento. Pasodoble de Miguel Romero Esteo», *Investigaciones Semióticas II. Lo teatral y lo cotidiano* (vol. II), Oviedo, Universidad de Oviedo.
- ROMERO ESTEO, Miguel (1978), «Introducción al curriculum vitae y al agua de rosas», en *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra.
- (1979), «A modo de introducción que no introduce nada», en *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa*, Madrid, Fundamentos.
- (1986), «El odioso teatro», en Pörtl (1-13).
- (1992), *Prontuario de teatro amateur*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro.
- (1999a), «Mi visión personal del teatro de Valle-Inclán», en Cuevas (219-243).
- (1999b), «Hay que escribir con entusiasmo y disfrutando», *Andalucía Educativa* 14 (mayo): 18-19.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2000), «La estética de la catástrofe», *Cuadernos de Estudios Teatrales. Aula de Teatro* 15: 25-43.
- SARDUY, Severo (1987), *Ensayos generales sobre el Barroco*, Méjico/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SCHILLER, Friedrich (1992), *Lo sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*, Málaga, Ágora, 1992.
- THIEBAUT, Carlos (1996), «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», en Bozal (1996: 311-327).
- TORRES MONREAL, Francisco (ed., 2000), *Teatro y referentes sagrados: De Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia.
- TRÍAS, Eugenio (1974), *Drama e identidad*, Barcelona, Destino.
- (1988), *La aventura filosófica*, Barcelona, Mondadori.

RESUMEN

La escritura huérfana: Miguel Romero Esteo o la sublimidad del grotesco en la última vanguardia, por Óscar Cornago Bernal.

Este estudio analiza la obra de Miguel Romero Esteo desde un contexto cultural y estético escasamente transitado en el hispanismo peninsular, pero que es, sin embargo, el que le corresponde por generación histórica. Este complejo marco teórico, que ha sido relacionado posteriormente con corrientes diversas como el Posestructuralismo, la «nueva izquierda» o la Posmodernidad, comenzó a desarrollarse en Europa a medida que avanzaban los años sesenta. Entre los nombres que lo han protagonizado, y que son la base de este trabajo, se incluyen Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Jean Baudrillard, Umberto Eco o Eugenio Tria's.

A partir de este amplio corpus de filosofía estética, al que se le dará una lectura unitaria mediante la condición barroca de la cultura actual —recuperando la teoría de la alegoría de Benjamin—, se trata de entender la especificidad que caracteriza tanto un proyecto estético de gran originalidad como del medio cultural que lo vio nacer.

SUMMARY

This paper analyzes Romero Esteo's work from a cultural and aesthetic background rarely founded in the peninsular hispanic studies, in spite of being the appropriate one regarding his times. This complex theoretical frame, which has been related afterwards to diverse currents as Posestructuralism, the «New Left» and «Postmodernity», began to be developed in Europe during the sixties. Among the main names of these tendencies, who are the basis for my present approach, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Jean Baudrillard, Umberto Eco o Eugenio Tria's are included.

Starting from this wide corpus of aesthetic philosophy, which is going to be given an unitary interpretation through a consideration of the barroque condition of contemporary culture —reconsidering the theory of alegory by Benjamin—, this study intends to understand the specificity of an aesthetic project of great originality as well as the cultural background where it has risen.