



**REVISANDO LOS PARADIGMAS EPISTEMOLÓGICOS:
LOS CONTEXTOS CULTURALES
DE MIGUEL ROMERO ESTEO**

**Óscar Cornago Bernal
Consejo Superior de Investigaciones Científicas***



Por más que nos pese, pertenecemos a nuestro siglo.

AUGUSTE COMTE

El ambicioso título que encabeza estas líneas superaría con mucho las limitaciones de este ensayo. Concretando unos objetivos más modestos que los de una revisión exhaustiva de los paradigmas que en las últimas tres décadas pudieran haber marcado los derroteros del conocimiento y las ciencias, especialmente de las denominadas “ciencias humanas”, me conformaré con llamar la atención acerca de la naturaleza contingente de dichos paradigmas y la necesidad de su cuestionamiento en la cultura actual. No se trata aquí, por tanto, de deslegitimar unos sistemas epistemológicos “erróneos” para sugerir el uso de otros “acertados”, sino de poner de manifiesto, en primer lugar y de forma urgente, el carácter culturalmente motivado —es decir, histórico— de cualquier esquema teórico que pueda estar presente de modo implícito o explícito en el desarrollo de un determinado saber, disciplina o conocimiento científico. El

* Este estudio forma parte del proyecto de investigación “La teatralidad como paradigma de la Modernidad: Análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo xx (desde 1880)” financiado por el programa “Ramón y Cajal” del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

aspecto gerundivo del verbo que abre el título de este ensayo — “revisando”— quiere expresar esta necesidad de instalarse en un estado de problematización explícito de dichos esquemas, que antes que a su acabamiento o perfección apunta a un aspecto imperfecto, es decir, no acabado o “en proceso de”. La insistencia en esta praxis revisionista no viene motivada únicamente por la creencia de que el estado de confusión que a menudo parece gobernar en las ciencias humanas, y particularmente en el análisis e historización de los lenguajes artísticos, exige dicha revisión, sino sobre todo porque el mismo momento cultural abierto en el mundo occidental a partir de los años sesenta encuentra en esa actividad de desvelamiento y problematización de los paradigmas que subyacen a las diferentes prácticas sociales una de sus constantes definitorias.

Aun con estas delimitaciones, el objetivo de nuestro estudio sigue pareciendo excesivamente amplio y abstracto. En la búsqueda de un punto de referencia concreto que nos pueda orientar en esta empresa revisionista, la obra y el pensamiento de Miguel Romero Esteo se muestran como una de las posibilidades idóneas. La figura y la obra del autor cordobés —aunque hijo adoptivo de la ciudad de Málaga— sigue siendo un claro exponente de uno de esos creadores difícilmente clasificables, un capítulo difícil de la historia de la cultura de España. El surgimiento en el horizonte de la historia de una obra artística atípica podría entenderse como un caso azaroso, excepcional o simplemente “raro”, pero cuando la obra alcanza las dimensiones, sistematicidad estructural y nivel de coherencia estética de la producción de Romero Esteo es forzoso preguntarse acerca de las posibles motivaciones más profundas que puedan dar cuenta de su aparición, es decir: entender desde sus propios condicionantes culturales las razones que expliquen su génesis, formulación y evolución. Utilizando la metáfora propuesta por Marshall McLuhan —sin duda otro de los nombres que han contribuido a una revisión de los instrumentos de análisis de la historia—, cada sociedad avanza por la autopista del desarrollo tratando de entender su propia época a través del “espejo retrovisor”, esto es: analizando el presente por medio de las imágenes que le llegan del pasado que se va quedando atrás. A

menudo las obras artísticas más atípicas de una cultura son las que han sabido expresarla con mayor profundidad, las que han llegado a formular la especificidad cultural de ese momento, aquellos rasgos que diferencian esa época de lo que ha habido antes y después, las que supieron atrapar su diferencia; pero por esta misma razón son estas obras las más difícilmente analizables, pues exigen instrumentos también específicos de este momento, cuando en realidad no disponemos sino del “espejo retrovisor”, imágenes del pasado para analizar el presente. En la insuficiencia implícita de estas imágenes, teorías y herramientas construidas a la medida de un contexto cultural pasado, se cifra la diferencia específica que caracteriza cada momento, la distancia que sólo la ciencia, el arte o el pensamiento teórico, en sus expresiones más lúcidas, son capaces de poner de manifiesto.

Es por esta causa que la heterogénea producción teatral y poética, ensayística y crítica de Romero Esteo exige justamente dicha revisión de los paradigmas desde los que se vienen construyendo las ciencias humanas, especialmente para el caso de las disciplinas estéticas. Esta revisión no se hace necesaria únicamente para su estudio y análisis crítico, sino que su misma producción artística e intelectual —como en el caso de la cultura contemporánea en su sentido más amplio— responde igualmente a dicho ejercicio de revisión. “Revisando los paradigmas epistemológicos” no es, por tanto, una labor necesaria solamente para poder estudiar en profundidad esta obra, sino que su misma formulación y contenido se construyen sobre la realización de dicha práctica. De esta suerte, el esfuerzo de problematización de las constantes que subyacen a nuestra cultura se hace necesario por partida doble: desde fuera, para su análisis en un marco más amplio en el que contextualizarla, pero también, desde dentro, para la comprensión de su propio contenido. Una vez más, como ocurre con numerosos mecanismos culturales, este trabajo de revisión de los modelos epistemológicos se lleva a cabo, por un lado, de forma indirecta como necesidad para el entendimiento en profundidad de estos fenómenos culturales, como la obra de Romero Esteo, y, por otro, de modo directo, a través de la propia revisión realizada por la obra o el fenómeno cultural en tanto que mecanismo en funcionamiento, es decir, performativamente.

Ahora bien, el hecho de que una obra artística pida otras aproximaciones a partir de la construcción de nuevos contextos culturales no implica que los realizados hasta el momento deban ser rechazados, sino que la obra no se agota en ellos y, por tanto, es necesario seguir abriendo otras perspectivas más revolucionarias en la medida en que iluminen nuevos paradigmas epistemológicos que saquen a la luz niveles más profundos de complejidad. Una misma época puede contextualizar un determinado fenómeno cultural a partir de diversos acercamientos basados en claves diferentes, aunque es la propia evolución de la historia la que termina consolidando unos y otros contextos en la necesidad de entender su pasado a partir de unas premisas que posibilitan la construcción del presente de acuerdo a unas expectativas de futuro. El estudio de la recepción de la obra de Romero Esteo resulta significativo para la ilustración de dicho proceso de contextualizaciones de un mismo fenómeno, en este caso su obra artística e intelectual, a partir de paradigmas diversos. La discusión acerca de los lenguajes culturales que se sigue a continuación es, por tanto, consciente de la reducción de su óptica al asumir un punto de vista estético, cualidad que marca toda la obra y el pensamiento de este autor, aunque la proyección de dicha mirada sí sea de amplio alcance, como corresponde al espacio central que ocupa la estética en la cultura moderna. Hecha esta salvedad, pasemos al análisis de la conflictiva recepción de la obra de Romero Esteo a través de las confusas aguas de la cultura actual.

Su obra dramática se inicia mediada la década de los años sesenta en un contexto que la historiografía de la cultura ha venido definiendo, ya desde aquellos lustros, como un proceso de renovación formal configurado en reacción contra los cánones del realismo socialista y el pensamiento existencialista desarrollados desde el final de los conflictos bélicos que asolaron Europa dos décadas antes. En los años cincuenta este lenguaje de corte testimonial y estética ilusionista, generada en el proceso de consolidación de la burguesía como clase dirigente durante el siglo XIX, era una de las pantallas de fondo contra las que se intentaba dibujar la cultura de los años sesenta. Este fue el primer contexto y el más inmediato que sirvió también para la recepción y

el análisis de los nuevos códigos teatrales que, paralelamente a lo que sucedió en literatura o cine, estaban renovando el horizonte social del mundo occidental. La traducción estética de este proceso evolutivo, ciertamente complejo como todo contexto cultural, se hizo recurriendo a un eje paradigmático que ya había sido configurado durante la segunda mitad del siglo XIX: realismo frente antirrealismo, con toda una amplia gama de matices graduales, a la que se le añadió la metodología generacional. En el campo de la literatura dramática más comprometida, el resultado fue el de una generación realista de fondo social a la que se le vino a oponer, a medida que avanzaban los años sesenta, una generación calificada como “simbolista” o “alegórica”. En este segundo apartado fue incluida la obra de Romero Esteo, si bien generalmente en los últimos lugares de una extensa nómina, tras sus representantes más ortodoxos y con las pertinentes aclaraciones acerca de la extrañeza de su lenguaje dramático.

Paralelamente y al margen de clasificaciones generales para uso de historiadores y manuales, los textos de este autor comienzan a llegar a la escena en los primeros años setenta. A diferencia de la mayor parte de sus entonces “compañeros de generación”, cuya repercusión escénica en esa primera mitad de la década fue menor, los textos de Romero Esteo conocieron una controvertida recepción crítica. Gracias al sistemático trabajo llevado a cabo por Ditirambo Teatro Estudio para el desarrollo de un novedoso cuanto coherente lenguaje teatral, su obra ingresaba en la historia más renovadora del teatro español de aquel período. La puesta en escena sirvió no sólo para verificar su potencial teatral de cara a la creación de una nueva estética, sino que permitió el conocimiento de sus textos entre un público más amplio. Las críticas, tanto del texto como de su montaje, fueron en la mayor parte de los casos extremas en sus juicios, reacción esperable a un lenguaje igualmente radical a la vez que novedoso en su formulación.¹ Entre la disparidad de pareceres no dejaron de

¹ Luis Vera, “Acercamiento a un proceso contradictorio y polémico”, en Luis Matilla y Grupo Ditirambo, *La maravillosa historia de Alicia y los intrépidos y muy esforzados Caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Campus, 1978; Óscar Cornago Bernal, “Sobre la teatralidad radical: la aparición de Miguel Romero Esteo

surgir encendidos elogios de reconocidas plumas, como las recensiones de Fernando Lázaro Carreter en la *Gaceta Ilustrada*, recogidas posteriormente en uno de los primeros números de *Estreno*, o los ensayos de Moisés Pérez Coterillo. Al mismo tiempo de su inmediata recepción crítica, los nuevos autores fueron ingresando en los manuales de literatura dramática, donde se incluyeron juicios concluyentes en un tono más sereno acerca de la originalidad radical y calidad dramática de su obra. Paradójicamente, a pesar de estos calificativos, su estudio y difusión no siguió la trayectoria que podría haberse esperado: la sorpresiva originalidad de su lenguaje permaneció como un reto para estudiosos del teatro, el siempre difícil trabajo escénico con sus textos no tuvo continuación en otras formaciones teatrales y su nombre continúa en ese penúltimo puesto de la lista de la citada generación, por no aludir al desconocimiento en el que se hunde su producción a partir de los años ochenta, consecuencia final del desastroso balance en la publicación, difusión y análisis de su obra. Aquí concluyen los contradictorios resultados que arrojó la recepción de la producción de Romero Esteo dentro de este primer contexto cultural y a partir de unos sistemas teóricos que son los que en muchos casos perviven treinta años después y que serán “revisados” más adelante.

A partir de los primeros años ochenta su obra recibe la atención de algún sector universitario, si bien minoritario, que le abre un nuevo contexto cultural, ampliamente manejado ya para otras épocas y especialmente para otros géneros artísticos: la Vanguardia. Los estudios de Aullón de Haro² han permitido situar con claridad meridiana el lenguaje de Romero Esteo como un brillante exponente de uno de los fenómenos culturales definitorios del siglo xx: la Vanguardia entendida como etapa final y desarrollo extremo del proceso evolutivo de la Modernidad literaria iniciado con el Romanticismo como reacción contra los

en la escena española”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998* (5 vols.), Madrid, Castalia, 2000, vol. IV, pp. 523-532.

² Pedro Aullón de Haro, “El texto del teatro: Miguel Romero Esteo”, *Revista de Literatura*, 83, en.-jun. 1980, pp. 159-172; “Prólogo”, en Romero Esteo, *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes*, Málaga, Diputación Provincial, 1987, pp. 5-7.

cánones de las poéticas clasicistas. Posteriormente, el capítulo dedicado a la Neovanguardia por García Gabaldón y Valcárcel³ volvía a destacar el nombre del autor cordobés como uno de los ejemplos más representativos de ese desarrollo extremo de la Modernidad que fue la Vanguardia, convertida ahora en Neovanguardia, al lado de otros creadores como Joan Brossa, Josep Vicenç Foix, José Miguel Ullán, Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Aliocha Coll o Francisco Nieva, en el campo literario, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Eusebio Sempere, Antonio Saura, Eduardo Arroyo, el Grupo Crónica, Eduardo Chillida o Jorge Oteiza, en artes plásticas, y Cristóbal Halffter, Luis de Pablo o Tomás Marco, en el terreno musical. Este otro contexto cultural tampoco era nuevo ni específico del período al que pertenece la obra de Romero Esteo, pero permitía situarle coherentemente dentro de un proceso evolutivo más amplio y complejo de la cultura occidental —desarrollo de la subjetividad del “yo” moderno hasta su objetualización en las vanguardias más radicales— que el de la mera oposición a un concepto vago de “realismo”. Los paradigmas empleados, origen de aquellos que permitieron definir las generaciones dramáticas de los años sesenta, habían sido acuñados igualmente con anterioridad y terminados de perfilar durante las vanguardias históricas de principios del primer tercio de siglo, pero hacían posible la lectura y valoración de su obra a la luz de un marco que la proyectaba hacia otros campos del pensamiento occidental.

El auge adquirido por los estudios teatrales en el ámbito académico, resultado de la creación del teatro como disciplina universitaria específica —signo patente a su vez de la renovación de los paradigmas en ciencias humanas impulsado por la consolidación de áreas como la antropología, la semiótica o los estudios culturales en su sentido más amplio— ha hecho posible la apertura de nuevos horizontes en los que enmarcar su obra. De este modo, se ha procedido a su análisis a la luz del fenómeno de la Vanguardia, pero aplicada ahora no al lenguaje

³ Jesús García Gabaldón y Carmen Valcárcel, “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 439-482.

literario, sino al campo específicamente escénico.⁴ Tomando como base unos paradigmas comunes a todo el fenómeno de la Vanguardia, pero particularizados para la evolución de la renovación escénica durante los años sesenta y setenta, la poética teatral implícita en su obra dramática y pensamiento estético, concretada artísticamente a través del trabajo de Ditirambo, recibe una nueva luz que permite contextualizar algunos de los rasgos más específicos de esta poética, como, por ejemplo, su construcción sobre un juego de tensiones explícito, por tanto metateatral, entre un teatro sacro y un teatro de cartón.⁵ Coincidiendo con el balance dentro del sistema de la Modernidad literaria, su poética teatral volvía a ocupar un primer plano bajo la hégira de la reateatralización consciente del teatro que guió las vanguardias escénicas en Occidente entre un teatro ritualizante y trascendental y un teatro de farsa y espectacularidad.



⁴ Óscar Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.

⁵ Amando C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid, 1974, pp. 390-413.

La diversidad de aspectos que recorre la producción de nuestro autor no queda, sin embargo, agotada en este abanico de aproximaciones. Su obra continúa exigiendo la revisión de los paradigmas vigentes, un trabajo constante de cuestionamiento de las bases sobre las que se escribe la “cultura”. Como ya se apuntó, esto recibe una explicación más en el hecho de que los conceptos teóricos y discursos culturales que sostienen los contextos citados, aunque tuvieran que ser redefinidos en mayor o menor medida para ajustarlos a las nuevas situaciones generadas a partir de los años sesenta, tenían su origen en una problemática de décadas atrás, que compartían ciertamente muchos puntos con el momento de los años sesenta, pero cuya perspectiva había cambiado esencialmente. El desplazamiento de perspectiva sobre el que se construye un importante campo de renovación de la cultura a partir de los años sesenta exige este ejercicio de revisión de las categorías epistemológicas hegemónicas hasta entonces, es decir, aquellas sobre las que se ha levantado el fenómeno de la Modernidad, dispuestas como parejas de contrarios: sujeto-objeto, individuo-sociedad, racionalismo-irracionalismo, orden-caos..., al lado de conceptos como “identidad”, “diferencia”, “comunicación”, “sentido” o “significado”. Los resultados de dicha revisión —que no ruptura— esperan paradójicamente su aplicación al estudio de la propia obra de Romero Esteo. En otras palabras: existe todo un conjunto de teorías y corrientes de pensamiento específicas del momento en que se gestó su obra que han empezado a ser articuladas para su aplicación al análisis de los lenguajes artísticos de este período. Este conjunto de teorías y corrientes de pensamiento señalan la posibilidad de otros modelos para la historia y el análisis de la cultura. Si algunas áreas coetáneas como el mundo de la plástica, la música o ciertas parcelas de la creación poética han conocido estas nuevas aproximaciones, amplios espectros de la literatura y el teatro español contemporáneo se han situado al margen de los contextos culturales que por generación histórica les pertenecen, aquellos que se apoyaron en los discursos formulados para expresar la especificidad de este período, la distancia que marcaba la

diferencia específica de la época contemporánea, a pesar de la siempre necesaria utilización de elementos del pasado. La traducción de estos discursos, procedentes de muy distintas áreas de las ciencias humanas y naturales, a una teoría estética sistemática y coherente, como lo fuera el sistema articulado en torno al eje realismo/antirrealismo en su momento, no ha sido todavía consolidada, y a lo mejor, por su funcionamiento propio, no lo deba ser nunca, pero la necesidad de subrayar la existencia de una serie de discursos culturales propios y específicos de las últimas décadas, contruidos sobre unos esquemas teóricos diversos, es notoria. Baste, si no, comprobar —como ya dijimos al comienzo de este trabajo— el grado de desorientación que parece a menudo reinar en la historización y análisis de las expresiones artísticas contemporáneas, y especialmente de la literatura y el teatro, donde la recurrencia a criterios tan socorridos como los de eclecticismo, fusión de lenguajes o diversidad de opciones estéticas, si, desde una perspectiva, ciertos, desde otra denuncian la insuficiencia de unos paradigmas a los que se les escapa más de lo que definen, hasta dejar reducida la historización de un determinado lenguaje artístico a una enumeración de nombres, títulos, fechas y juicios de valor con más subjetividad que bases teóricas establecidas.

La insuficiencia de algunos de los criterios dominantes con los que se ha abordado el estudio de la literatura y el arte contemporáneos se ha hecho más evidente a medida que avanzaba el último tercio de la anterior centuria. El proceso cultural que tuvo lugar durante los años sesenta compartía ciertamente algunos de los rasgos centrales con el fenómeno de la Vanguardia abierto a principios de siglo. Esto permitió volver a referirse a una última fase de dicho movimiento, ya sea bajo el título de Neovanguardia, Transvanguardia o Vanguardia tardía. A estas alturas la Vanguardia ha quedado ya definida como un fenómeno cultural específico en la evolución de Occidente⁶ y si

⁶ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1968; Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987; Andreas Huyssen, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (ed.), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 141-164; Pedro Aullón

bien ha dado lugar a un adjetivo —“vanguardista”— que ha pasado a ser de uso común en el sentido de “renovador” o “experimental”, su especificidad cultural, así como la aplicación de uno de sus ejes constituyentes —realismo / antirrealismo— derivado de la misma teoría de la Vanguardia, no puede extenderse ilimitadamente —como pudiera parecer que está ocurriendo—, tanto por propiedad en el análisis de la cultura contemporánea como por sentido común. Considerando la condición prospectiva, es decir, la utopía de futuro y el consecuente discurso “revolucionario” como una de las características esenciales a la Vanguardia, cuyo significado textual incluye en sí mismo dicho aspecto temporal como aquello que se sitúa al final de un período y, por tanto, principio de otro nuevo al que se referiría dicha utopía, es posible considerar Mayo de 68 como una fecha simbólica del momento de defunción del espíritu de la Vanguardia, con la realización de la última revolución, más romántica —si cabe— que las demás. Esto no quiere decir que la Vanguardia de los años sesenta, o Neovanguardia, termine estrictamente en ese punto, pues su evolución es específica para cada una de las expresiones artísticas y situaciones culturales particularizadas. En el caso de España, con respecto al medio teatral, y salvando todas las distancias, sería posible situar una fecha también simbólica en el Festival Cero de San Sebastián de 1969, acontecimiento que puso de manifiesto las limitaciones y utopías del movimiento de Teatro Independiente que lideraba la renovación formal/social en aquel momento. Si bien los vientos de la Vanguardia fueron más allá de 1969 en el caso de España, afirmarí —sin poder entrar aquí en una discusión específica— que un colectivo como La Fura dels Baus ya no responde al fenómeno de la Vanguardia, sin por ello desmerecer en su nivel de experimentación y renovación teatral, a diferencia de otras formaciones como Tábano, La Cuadra, Els Comediants o el citado Ditirambo, cuyos orígenes serían difícilmente explicables al margen de este movimiento.

Aceptando que a medida que avanzan los años setenta se

de Haro, *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989; Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, University Press, 1999.

hace más difícil hablar de Vanguardia, la obra de Romero Esteo, iniciada en la década anterior, se deja encuadrar fácilmente en la generación de oposición al realismo social o, en otro campo, como exponente de la última Vanguardia. No obstante, como su evolución posterior ha demostrado, participaba ya entonces de otros aspectos que escapan tanto a uno como a otro contexto y que, sin embargo, eran expresiones directas y específicas de un complejo período que se abriría sistemáticamente para el mundo occidental a partir de los años setenta. Tratar de delimitar por extenso este nuevo marco cultural, que puede ser definido a partir de muy diversos abordajes teóricos y prácticas sociales, supera nuevamente los límites de este ensayo, pero no así el esbozar una de sus constantes más definitorias: la ya apuntada necesidad de revisar los paradigmas epistemológicos sobre los que se ha construido el movimiento contemporáneo en Occidente: la Modernidad. Esto no implica que el nuevo período constituya una ruptura con el marco histórico anterior, sino que, muy al contrario, se construye justamente sobre una revisión, problematización o lectura transversal del fondo cultural que le sirve como pantalla: el fenómeno de la Modernidad. Podría pensarse que se trata de una nueva Vanguardia, pues esta también se definió en relación con la Modernidad, pero a diferencia suya, ya no se trata de un movimiento de rechazo radical u oposición frontal, sino ciertamente de una nueva lectura de conjunto a partir de un desplazamiento de perspectivas. Aquí es donde se produce un salto cualitativo —antes que cuantitativo, como había sido el caso hasta entonces— fundamental que permite observar lo mismo con diferentes ojos. Sin duda son muchos los rasgos, especialmente los aspectos formales y poses culturales de superficie, compartidos con la Vanguardia, pero en esencia se ha producido un desplazamiento del que carecía el movimiento de ruptura de principios de siglo. Este sutil desplazamiento es el que indica la necesidad, no ya de oponerse o definirse a partir del rechazo de un determinado paradigma, como podría entenderse la Vanguardia, sino de mantenerse en un constante ejercicio de revisión, de devenir más que de ser, de proceso antes que de resultado, en una palabra: de movimiento real. Como diría Gilles Deleuze: no hay que hacer la revolución, sino devenir

revolucionario, consciente quizá de que lo peor que le puede ocurrir a una revolución es verse hecha realidad, como a una utopía, ser realizada. A finales de los años sesenta, todo un vocabulario social y político, pero también estético y filosófico, entraba en un proceso grave de inflación, y de este complejo contexto surge la obra de Romero Esteo, quien no podía dejar de referirse en uno de sus primeros textos a la inflación de las revoluciones y los credos:

... 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.⁷

Al mismo tiempo que Deleuze y otros filósofos coetáneos trataban de desarrollar un pensamiento revolucionario en una época de posrevoluciones, de luchar por la posibilidad del ejercicio real del pensamiento, siempre nuevo y diferente, cuando parecía que ya todo se había pensado, Romero Esteo, atento a las novedades editoriales del extranjero, se hacía cargo de la sección de “Reseña de Libros” del periódico *Nuevo Diario*. Entre 1971 y 1979 realiza una serie de sorprendentes recorridos por las calas más novedosas y desconocidas de la cultura contemporánea, una heterogénea guía concebida desde la necesidad de mirar la cultura y la historia de Occidente con otros ojos, de llevar a cabo un audaz desplazamiento de perspectiva que abriese nuevos horizontes a una historia del pensamiento y el arte, más empeñados en llorar el pasado de revoluciones, teorías e ideas que reflexionar un presente siempre distinto capaz de proyectarse hacia el futuro. De forma no menos anárquica que corrosiva —como corresponde a su carácter—, el autor apunta las claves de unos contextos culturales —¿valdría decir: anti-contextos?— construidos desde esa inevitable revisión de los paradigmas de Occidente.

⁷ Miguel Romeo Esteo, *Pontifical*, Madrid, Edición mecanografiada de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, p. 364.



Horror vacui, de Miguel Romeo Esteo, por Cía. Teatromaquia (Luis Vera, 1996).

Revisando descubrimientos científicos, sistemas filosóficos y obras fundacionales de la Modernidad como la filosofía kantiana y el pensamiento nietzscheano, la física newtoniana y la teoría cuántica, Marx y Freud, el Simbolismo o la misma Vanguardia, filósofos y pensadores, científicos y artistas han descrito a partir de los años sesenta, aunque con importantes antecedentes que se han ido sucediendo desde el comienzo de la Modernidad a finales del siglo XVIII, un abanico de caminos que han vuelto a desplegar los horizontes de un período que apresurados gritos agoreros decidieron dar por concluido. Lo que para muchos era la

muerte anunciada de un ciclo de la cultura de Occidente, coreada a los cuatro vientos por la tan nefastamente divulgada Posmodernidad, fue propuesto por otros —paradójicamente colocados a la cabeza de la mentada Posmodernidad— no como el final de algo, sino muy al contrario: apasionante cambio de perspectiva que descubriría una nueva etapa a partir de la continuación de un proceso que venía de atrás. Simplificando un proceso complejo todavía en marcha, se pueden esbozar al menos dos amplias vías que han propuesto formas comparables de pensamiento que avanzan en este sentido: por un lado, la filosofía desarrollada a raíz de las revoluciones científicas de la última centuria en áreas como las matemáticas, la física de micropartículas y física astronómica, así como la neurobiología, la cibernética y la ecología, que dieron lugar al constructivismo radical estadounidense; por otra parte, la revolución que el “giro estético” ha impreso en la filosofía de Occidente reflejada en gran parte del pensamiento actual y que ha conocido un desarrollo especialmente sistemático en el Postestructuralismo francés, así como otros puntos de referencias centrales en el panorama contemporáneo de las ciencias humanas, como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Umberto Eco, Octavio Paz o Eugenio Trías, por citar sólo algunos nombres de diversa procedencia. Continuando con la simplificación, el paralelismo entre estas dos áreas es tal que la segunda se puede considerar como la expresión estética más adecuada de la primera.

Como no podía ser de otro modo, las ciencias naturales suelen aportar el primer y último fundamento del planteamiento estético de un período, proporcionando imágenes que han servido de metáforas de las diferentes formas de entender la construcción artística. Si la representación gráfica del mundo medieval estuvo dominada por la idea de la esfera, el período clásico propondrá una imagen mecanicista de la naturaleza como un todo organizado en partes menores y funcionando al servicio de un fin único. De este modo, el funcionamiento de un reloj, el mecanismo de un molino o el mismo cuerpo humano han suministrado una forma de entender la obra de arte de manera unitaria, orgánica y armónica. Mediado el siglo XIX las ciencias matemáticas han ido experimentando con nuevos lenguajes —las matemáticas de la

complejidad— que han puesto en entredicho tanto la física newtoniana como la geometría euclidiana, exponentes de una concepción unitaria del universo capaz de ser expresada a través de los diferentes sistemas de abstracciones que han sido los lenguajes matemáticos, y que corría en paralelo con una concepción de la realidad como proyección de un sujeto trascendental, espíritu absoluto o razón pura que evolucionaba de forma teleológica hacia su perfección. Este panorama filosófico de fuerte impronta idealista fue el que hizo posible el desarrollo de la mentalidad positivista, base de la sociedad de progreso y fundamento del pensamiento realista como relación entre un “yo” preexistente y un “mundo” o “verdad” que está esperando salir a la luz, ya sea como motivo de deleite sensorial, adoctrinamiento moral, enseñanza ideológica o denuncia social.

La segunda ley de la termodinámica o principio de la entropía descubría, sin embargo, algunos indicios de un mundo diferente: ciertos sistemas naturales, bajo determinadas circunstancias, experimentaban un creciente nivel de desorden o degeneración, aumentando el nivel de caos. Décadas más tarde, los primeros conflictos bélicos de alcance mundial desatados precisamente en el corazón de la cultura del progreso y los derechos humanos funcionaron como un nuevo revulsivo que vino a cuestionar el proyecto ilustrado de emancipación del espíritu a través de la Historia como articulación dialéctica de la razón lógica. La naturaleza, como el mundo, ya no parecían avanzar de forma unilineal hacia un supuesto orden universal. Caos y orden no sólo dejaban de aparecer como dos principios excluyentes, el polo negativo y positivo de la naturaleza, sino que el uno implicaba al otro como condición *sine qua non*. Pero al mismo tiempo, durante los años veinte y treinta, los estudios de la naturaleza de las partículas que integraban el átomo, así como los avances en electromagnetismo llevaban a la enunciación de un principio de impredecibilidad o indeterminabilidad que ponía en entredicho algunas bases de las ciencias exactas hasta entonces. Los comportamientos físicos ya no eran predecibles matemáticamente o determinables según leyes de causa-efecto, teniendo que recurrir a un sistema de probabilidades y a un lenguaje de “campos de energías”, “fuerzas” y “vectores” antes que de

“materias”, “movimientos constantes” y relaciones causales unívocas. Revolucionario paisaje científico que el mismo Romero Esteo puso en relación con la crisis del pensamiento abstracto y los lenguajes lógicos:

... la lógica unilineal, el lírico reino de las tautologías químicamente puras y en cadena (cualquier abstracción puede probarse como verdad evidente, pues que ya está de hecho contenida en las previas abstracciones premisas). Retahílas filiformes de abstracciones y de series causa-efecto. Y, de otro lado, ferozmente deterministas. Pero lo cierto es que en el universo real ningún efecto depende raquímicamente de una sola y única causa. Ni ninguna causa determina tacañamente un único y solo efecto. Al contrario, en el universo real la tónica es policausalidad, polivalencia, interdependencia.⁸

Y si la microfísica marcaba un límite inferior al conocimiento del hombre, los adelantos en la investigación del cosmos vinieron a fijar un límite superior, más allá de los cuales los principios causales y las leyes de la materia quedaban suspendidos. Sobre las imágenes del reloj o el cuerpo humano como metáforas funcionales de la naturaleza, pero también de la obra de arte, se suspendía un interrogante acerca de las posibles metáforas de la naturaleza y el arte contemporáneos. Transcurrido el siglo XX, quizá la imagen gráfica de una red cuyos bordes se pierden en el vacío de la página en blanco, la red formada por el sistema de neuronas o la red en continuo crecimiento de las comunicaciones por Internet, descubrimientos que abrían y cerraban la última centuria, proporcionasen algunas de estas metáforas capaces de iluminar el pensamiento (estético) actual. A mediados de los años setenta y como introducción al segundo volumen de uno de los proyectos centrales a este período, *Capitalismo y esquizofrenia*, lanzaban Gilles Deleuze y Félix Guattari la teoría rizomática, proponiendo, frente al modelo arbóreo de jerarquización binaria a partir de un núcleo inicial —guía del pensamiento científico en Occidente—,

⁸ Miguel Romeo Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

un sistema rizomático formado por núcleos no jerarquizados que se ramificaban en todas direcciones poniendo en comunicación unos con otros, como si de un caótico sistema de raíces y raicillas se tratara. Pero si las ciencias humanas se dirigían a las ciencias naturales en busca de un asidero para los nuevos tiempos, algunos de los científicos más relevante del siglo XX no han dejado de buscar en las revoluciones espirituales la base de las nuevas transformaciones. Así, por ejemplo, en palabras de Werner Heisenberg, uno de los padres de la física cuántica:

... las alteraciones en los fundamentos de la moderna ciencia de la Naturaleza son indicio de alteraciones hondas en las bases de nuestra existencia, y que, precisamente por tal razón, aquellas alteraciones en el dominio científico repercuten en todos los demás ámbitos de la vida.⁹

A comienzos de los años noventa Romero Esteo daba por terminada para su posterior estreno por Teatromaquia, bajo la dirección de Luis Vera, una obra iniciada en los setenta. *Horror vacui* suponía la culminación de la serie de Grotoscomaquias que articulan el primer período de su producción y su título apuntaba ya a una concepción barroca y cósmica de la realidad que guardaba relación con estas teorías científicas y los nuevos adelantos en astronomía. Por estos mismos años setenta, el poeta cubano Severo Sarduy, residente en París y en un contexto cultural afín al Postestructuralismo francés, estudiaba en sus *Ensayos sobre lo barroco* dichas relaciones entre una estética barroca y las revoluciones científicas, como ya ocurriera en el siglo XVII. El mecanismo estructural de *Horror vacui*, común a todas las Grotoscomaquias, define un proceso de construcción que se desarrolla, paradójicamente, al mismo tiempo que la propia estructura va degenerando como un sistema entrópico. En el caso de *Horror vacui* este proceso de construcción/destrucción tiene lugar varias veces y cada una con mayor intensidad, para terminar a modo de espiral mejor que de círculo en el mismo punto en el que comenzó, aunque a

⁹ Werner Heisenberg, *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 8.

un nivel diferente. Tras el último de estos climas de destrucción y en mitad de una desoladora sensación de vacío, dos sombras reflexionan acerca de la naturaleza del universo y los límites de la realidad, el fin del mundo clásico en una concepción de la materia como un puro efecto óptico, paradójicamente carente de materia, un mecanismo en funcionamiento autónomo —como corresponde a su propia teoría estética— articulado sobre la nada; así, aludiendo a los últimos desarrollos de la física subatómica: “lo que hay debajo de la materia es un opaco y tenebroso infinito de energía inmaterial, de energía bruta con un no menos infinito poder inimaginable de destrucción. [...] la materia física es así: hueca, trucada, prácticamente nada, meros efectos ópticos, y por adentro tinieblas y relámpagos”.¹⁰

Virando ahora hacia las disciplinas “no exactas”, las ciencias humanas no han dejado de crecer desde el siglo XIX para llegar a su actual estado de desarrollo, estableciendo progresivamente sus áreas centrales de saber como la antropología, la sociología, la psicología o el estudio formal de los lenguajes artísticos. El impulso creciente que desde entonces han conocido se encuentra directamente relacionado con la empresa de revisión de los paradigmas epistemológicos que caracteriza la época actual. Siguiendo el proyecto de “arqueología del saber” y “genealogía del poder” desarrollado a lo largo de tres décadas por Michel Foucault —sin duda otro de los nombres importantes del actual edificio cultural y representante destacado de la corriente postestructuralista—, las ciencias humanas nacen para cubrir una fisura en la razón clásica, el vacío abierto por la desintegración del mundo como una única, completa y al mismo tiempo infinita representación de una voluntad divina o espíritu absoluto, *mathesis universalis* o teoría universal del orden y la medida que sostenía toda la creación. La desintegración de la realidad en un número abierto de representaciones supuso la caja de Pandora configurada por Kant con su filosofía crítica de la razón, la moral y el gusto. La crítica de la razón pura implicaba el reconocimiento de un más

¹⁰ *Op. Cit.*, pp. 347 y 376. Cito según la paginación del ejemplar inédito cedido por el autor.

allá que escapaba a la razón, lo que dejaba en el aire la pregunta acerca de ese marco informe y no cognoscible que rodeaba el espacio de aquello que sí podía ser iluminado por la razón para constituirse, por tanto, en objeto de conocimiento. El estudio de las representaciones que han ido organizando y organizan las diferentes culturas que en el mundo han sido reveló el carácter representacional de los discursos culturales, así como la necesidad de poner de manifiesto las condiciones de representación que hacen posible en cada momento las diversas concepciones de la realidad. En ese espacio incierto entre representación y representación se instalan las modernas ciencias humanas, que han oscilado entre la consolidación de un centro para el hueco vacío dejado por el repliegue de cada una de las representaciones, fisura del saber positivo, del conocimiento científico y de la razón instrumental, que llega a taparse con el desarrollo de un sistema teórico en torno al concepto central de Hombre (desarrollo del “yo” moderno), y el desvelamiento de los límites de este espacio, es decir, del Hombre y la subjetividad a través de una analítica de la finitud iniciada por Kant y la propia Modernidad. Desde esta última opción “liminar” retoma Foucault las ciencias humanas poniéndolas al servicio del esclarecimiento de las condiciones que han posibilitado las diferentes puestas en escena de una cultura y de la propia identidad subjetiva, las condiciones que hacen que una sociedad se interroge acerca de unos u otros fenómenos, ideas o conceptos, organizando de diversas maneras los campos del saber. De este modo, fenómenos hasta entonces invisibles como el de la vida, el deseo, lo sagrado, lo social, el trabajo, la crueldad, la inocencia, la subjetividad, el poder o la misma idea de “Hombre”, convertido ahora en sujeto y objeto de conocimiento al mismo tiempo, asomaban su compleja faz entre los bastidores de una multiplicidad de representaciones. Se iluminaba una concepción representacional del mundo cuya última puesta en escena era la del mismo discurso con la que se enunciaba, la propia puesta en escena de un pensamiento no ingenuo o de una identidad que ya no puede preexistir al discurso cultural que la genera. En los años setenta y a partir de la reflexión sobre la evolución

de las ciencias, iniciaba Edgar Morin otro de los proyectos más significativos dentro de este marco revisionista, *El método*, dedicando cada uno de los cuatro volúmenes al proceso de reflexión de la naturaleza, la vida, el conocimiento y las ideas sobre sí mismos, sobre sus mecanismos y funcionamientos específicos. El antropólogo francés inauguraba su estudio con la siguiente afirmación: “Estoy cada vez más convencido de que nuestros principios de conocimiento ocultan lo que, en adelante, es vital conocer”.¹¹ Aunque ya unas décadas antes, el proyecto de análisis de la *Dialéctica de la Ilustración* desarrollado por Adorno y Max Horkheimer resaltara la epistemología como “centro más propio de la modernidad filosófica”¹² y único procedimiento crítico para llevar a cabo esa “autorreflexión del pensamiento” que demandaba la célebre Escuela de Frankfurt.

El paisaje de la cultura contemporánea se impregnaba de un profundo carácter teatral, condición de teatralidad que va a recomendar estrategias performativas, actitudes en desarrollo, mecanismos en funcionamiento antes que obras, textos y discursos ya conclusos. En el espacio dejado por este repliegue de los propios discursos sobre sí mismos, de la palabra y la razón, la cultura y el hombre sobre sí mismos, proliferan las ciencias humanas como uno de los acontecimientos más genuinos de la Modernidad. Y de esta misma aproximación a la realidad surgen, entre muchos otros fenómenos estéticos definitorios de la cultura contemporánea, el fenómeno de las Grotoscomaquias, del mundo como escenario de representaciones, pero que no excluye sino que implica también un espacio del más allá, informe y desconocido, magma que garantiza la complejidad sagrada por incognoscible del hombre por detrás de su juego de intereses, de su puesta en escena como sujeto y objeto de la Historia. A partir de esta concepción de la realidad, que salvaguarda la infinita complejidad del ser humano al tiempo que relativiza la razón, el *logos* y la palabra como un discurso más, pero sin rechazarlos,

¹¹ Edgar Morin, *El método III: El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 21.

¹² Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Cátedra, 1998, p. 102.

puesta en escena del hombre moderno, se entiende la concepción del arte y la realidad implícita en la obra de Romero Esteo y que Nietzsche encerraba en el siguiente aforismo recogido por Michel Blanchot,¹³ antecedente inmediato del Postestructuralismo: “tenemos arte para que lo que nos hace tocar el fondo no pertenezca al dominio de la verdad”, una concepción del arte directamente relacionada con la teoría de lo sublime, desarrollada con la Modernidad, Kant y el Romanticismo y recuperada a finales del siglo XX por pensadores como Jean-François Lyotard,¹⁴ y que da cuenta de algunos de los mecanismos centrales de construcción de la obra de Romero Esteo.¹⁵

Las claves del pensamiento crítico, de esencial carácter estético, que subyace a las reseñas de *Nuevo Diario* encuentran en este amplio paisaje cultural otro posible contexto desde el que abordar, no sólo la producción de Romero Esteo, sino toda una forma diferente de entender la Modernidad sobre un ejercicio de revisión de sus paradigmas hegemónicos. Así, por ejemplo, es común la crítica a la filosofía idealista de corte metafísico —el pensamiento de profundidad— que ha articulado la tradición occidental más ortodoxa y, como parte de ésta, el propio proyecto de la Modernidad como proceso de emancipación del Espíritu a través de la Historia. Esta inflación de conceptos y abstracciones se hacía más evidente en las ciencias humanas: “los vocabularios y abstracciones aristotélico-hegelianos parecen no dar ya más de sí como bases de planteamiento en la estética y la creación artística. Resultaron diríamos que dilapidados de los intestinos a base de verborrea incontinente”.¹⁶ De ahí el recelo contra ideas prestigiadas por los discursos oficiales y teorías bien avaladas por

¹³ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 228.

¹⁴ Christine Pries (ed.), *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim, VCH / Acta Humaniora, 1989; María Isabel Peña Agudo, *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien, Passage Verlag, 1994.

¹⁵ Óscar Cornago Bernal, “La escritura huérfana: Miguel Romero Esteo o la sublimidad del grotesco en la última vanguardia”, *Revista de Literatura*, 2002 (en prensa).

¹⁶ Miguel Romeo Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

la Historia con las que se intentaba entender la realidad actual, y entre estas ideas prestigiadas incluía la misma etiqueta de Vanguardia, el arte como tradición cultural y la propia poesía como sensibilidad construida: “Condicionada hasta las heces a base de puntos de referencia acreditados, materiales noblemente garantizados, prestigios comercial o políticamente canonizados, la incipiente sensibilidad poética ni se da cuenta de que le cortan las alas y la convierten en ave de corral”, afirmaba Romero Esteo dando a conocer en España la obra del poeta polaco Zbigniew Herbert.¹⁷ De este contexto surge la común preocupación a toda la época sobre la posibilidad de volver a pensar de nuevo, pensar de modo original y no como resultado de las estructuras lógicas dominantes, pensar de forma compleja, no unilineal, un pensamiento que no excluya la paradoja o la contradicción, un pensamiento capaz de aprehender una realidad concreta e inmediata, no reducido a su condición de instrumento racionalizador o mecanismo intelectual a base de abstracciones simplificadoras que cuadrículan la “realidad”. Esta era también, por ejemplo, una de las estrategias de la *Dialéctica negativa* de Adorno para realizar el recorrido necesario capaz de “atravesar la helada inmensidad de la abstracción antes que alcanzar convincentemente la plenitud de una filosofía concreta” y, coherentemente, esta será igualmente una de las bases de su filosofía estética construida al margen de los conceptos de “unidad”, “comunicación”, “armonía” o “teleología”. Entre las dificultades para “pensar” creadoramente en la sociedad actual, destacaba Romero Esteo, de un lado: “todo el pensamiento ya cuajado y encuadrado [...] con base en la omnipresente tradición libresca de la llamada cultura occidental y en los intereses o desintereses incubados piadosamente en esa libresca tradición”, y de otro: “la glorífica tradición pensante de la cultura teórica, ideológica o filosófica, [que] nos empuja soterradamente hacia la apoteosis de que pensar en forma creadora es pensar ideas “grandes”, ideas “profundas”.¹⁸ Aplicando esta crítica a los

¹⁷ Miguel Romeo Esteo, “Zbigniew Herbert, poeta de los muchos universos humanos, demasiado humanos”, *Nuevo Diario*, 13-02-1972.

¹⁸ Miguel Romeo Esteo, “Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad”, *Nuevo Diario*, 22-07-1973.

discursos dominantes en el medio teatral y lenguajes escénicos de aquellos años, entre los que no excluía los anunciados vanguardismos, se obtenía lo siguiente:

Con lo que las formas archisobadas y desgastadas persisten con férvidos fervores dignos de mejor causa. Y es precisamente en el teatro donde la cosa pasa de castaño oscuro, y entra de lleno en la color espesa y tenebrosa. El conservadurismo teatral es tan pedestre y feroz de toda la ferocidad oronda que es la pura irrisión, que es prácticamente la monda. [...] Y me digo yo si es que esta cerrilidad contumaz y reincidente no vendrá —que sí que viene— del pensar poco y estrecho. De esa unilineal y uniforme forma de pensar, tan cara a todo el llamado occidente.¹⁹

Y nótese la lucidez con la que se deduce la dificultad de concebir otras formas de entender y hacer el teatro a partir del mismo paradigma hegemónico basado en el pensamiento metafísico, trascendental e idealista, en la defensa de un modelo ideal o realidad “verdadera” que guíe la creación artística y la praxis social, poniendo al descubierto ese “mucho de metafísica e idealismo vergonzantes. Y vergonzosos. Porque allá al fondo lo que se cuece es la santa idea de que hay un “teatro ideal”, el únicamente válido, y que lisiados e inválidos los demás como inmarcesible axioma” (*ibídem*). De la crítica a un modo uniformante y dirigido de pensar se deriva, por tanto, la aceptación de la diversidad de formas y maneras, aquellas que escapan a la “identidad helada y reglamentada consigo mismo” —como diría Adorno²⁰—, la defensa radical de la otredad, de aquello que no es lo habitual, dominante o hegemónico, diversidad de culturas, formas sociales y mecanismos cognitivos que la antropología, la sociología y la sicología habían empezado a sacar a luz:

Porque proteico, prometeico, el multiforme mundo en que vivimos — que desvivimos, ¡ay!, a base de la mucha miopía y el mudo dogma barato del atizar y dogmatizar anatemas como bendiciones tutto

¹⁹ Miguel Romeo Esteo, “A la búsqueda de un nuevo espacio teatral”, *Nuevo Diario*, 16-09-1973.

²⁰ W. Theodor Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 166.

passionato—, ya se encarga luego de ir desmintiéndonos. De ir desmintiendo la piadosa teoría universal y uniforme, donde, como en camisa de fuerza, encerramos la existente realidad multiforme.²¹

Llevando adelante este debate, el autor dramático y ensayista denunciaba la disociación en la que vivían realidad y pensamiento, distancia sobre la que se fundará el proyecto cultural de Occidente, su discurso acerca de las ideas de “verdad”, “bien” o “belleza”, y que han señalado con claridad, desde Nietzsche, la mayor parte de los pensadores que han contribuido a esta nueva manera de entender la Modernidad. Desde el abismo abierto por Descartes entre “res cogito” y “res extensa”, la distancia entre el mundo de las ideas abstractas y el mundo de las cosas no ha dejado de crecer para experimentar una radical reconsideración en ciertos sectores de la sociedad occidental contemporánea, y que Romero Esteo vuelve a expresar con claridad meridiana, calificando dicho concepto de la “cultura” en tanto que acumulación de ideas, teorías y discursos ya fabricados como una forma más de incultura, de ceguera de la “realidad” y atrofiamiento de la capacidad perceptiva:

La cultura de las ideas —mucho más si en forma de profesionales de las ideas— ya de por sí nos lleva a perder contacto con la realidad en bruto, con la realidad tal cual es. Interiorizamos que la realidad son los universos de las ideas y no el mundo polimorfo con sus cien mil olores y colores y sabores agrios, y ya la cosa prácticamente no tiene remedio. De rebote, la percepción sensorial resulta disminuida, mutilada, cuando no delicadamente asesinada. Viendo, no vemos precisamente la realidad en crudo, sino que cocinada en nuestro cerebelo con las ideas que allí nos la visten amargamente como un pomelo, nos la revisten, nos la obnubilan decorosamente. Del mucho consumir ideas, al mirar la realidad terminamos viendo ideas, abstracciones, que no realidades de bulto. En resumen, que la cultura de las muchas ideas asumidas, consumidas, interiorizadas, es una forma de incultura como otra cualquiera.²²

²¹ Miguel Romeo Esteo, “A la búsqueda de un nuevo espacio teatral”, *Nuevo Diario*, 16-09-1973.

²² Miguel Romeo Esteo, “Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad”, *Nuevo Diario*, 22-07-1973.

La concepción de la escritura dramática desarrollada por Romero Esteo y la teoría estética que de ella se deduce, se deriva de esta crítica del pensamiento idealista y trascendental, así como de la defensa a ultranza de la realidad como fenómeno multiforme y siempre diverso, no sólo como un proyecto estético, sino como una filosofía de vida que implica también una opción ideológica. A partir de aquí se entiende la función del arte como un modo de abrir los sentidos a esa otra “realidad” que queda en ese “punto ciego” de la mirada “culturalizada”. Ahora bien, esta necesidad de desvelar, de hacer ver esa “realidad” velada tras los discursos oficiales, no consiste únicamente en un proyecto de concienciación acerca de una situación política determinada, como a menudo se ha entendido el arte comprometido, sino sobre todo y en el momento actual de descubrimiento de la propia complejidad de lo humano. Y para llegar a percibir esa necesaria complejidad de la realidad y el hombre, el autor recurre a una serie de procedimientos que empujen al espectador, y con el espectador a la propia obra como mecanismo de funcionamiento estético y, en última instancia, al mismo autor, a una suerte de límite en el que su mundo “cultural”, pero también sus fronteras síquicas y sociológicas profundas, de carácter ya más antropológico que social, entran en desequilibrio dejando ver la paradójica condición final de la existencia. Frente a una filosofía construida desde los centros, esta idea de “límite” se convierte en un concepto fundacional del nuevo pensamiento, un pensamiento que se instala en la frontera o umbral de indefinición, gozne que articula medios opuestos y hasta contradictorios. Es este, por ejemplo, el proyecto filosófico de Eugenio Trías, que arranca del mismo contexto postestructuralista, más preocupado por una definición del ser y la realidad a partir de sus límites, indefiniciones e inseguridades que de sus centros. El autor de *Tartessos* construye a partir de ahí una estética de los excesos que huye de cualquier tipo de equilibrio o punto medio,²³ de “ese ‘justo medio’ en el que los masoretas de la estética se empeñan en apuntillar la

²³ Óscar Cornago Bernal, “El pensamiento de la complejidad o las poéticas del límite”, *Exilios* 6 y 7, 2002 (en prensa).

creación artística, en hibernarla en sacarina con trivializaciones tan dulcemente caducas como todo aquello de “la belleza”, “el buen gusto”, “el arte por el arte” “la obra bien hecha”, etcétera”, insistía Romero Esteo²⁴ en su ensayo sobre la teoría estética del arquitecto y compositor Yannis Xenakis —punto de referencia también en el pensamiento foucaultiano—, al tiempo que reclamaba un instrumental casi matemático para explicar el arte.

Es también en este contexto en el que se puede enmarcar el pensamiento de lo sagrado que atraviesa todo el siglo XX y que nace de las investigaciones antropológicas desarrolladas por Émile Durkheim en torno al fenómeno de lo social. A finales del siglo XIX el investigador francés daba un giro en su línea de estudios sociológicos para centrarse en el estudio de lo sagrado como fundamentación de la organización social. Lo social, espacio de lo profano, se veía constituido paradójicamente por lo sagrado, dos polos opuestos que lejos de excluirse se implicaban, como el orden remitía al caos o la razón a aquello que la negaba. En una sociedad laica por definición —condición del proyecto ilustrado de emancipación—, el fenómeno de lo sagrado se ha hecho más visible que nunca, pasando a ser objeto de análisis por parte de numerosos autores (Kamper y Wulf; Torres Monreal). Si en Francia, Marcel Mauss y, posteriormente, el Collège de Sociologique fundado por Roger Caillois, Michel Leiris y George Bataille —otro de los precursores del postestructuralismo— desarrollaban los estudios de Durkheim, en Alemania era Otto Brahm o en Rumania, Mircea Eliade —a quien Romero Esteo²⁵ dedicó una reseña en la que se señalaba un tipo de “humanismo antropológico” superador de la mirada centroeuropeísta frente al humanismo occidental de corte elitista—. Más recientemente el mismo proyecto filosófico de Trías²⁶ en torno a la idea de límite le conducía coherentemente a dedicar un estudio al fenómeno de la religión. En sintonía con esta corriente, el pensamiento de Romero Esteo responde también a una esencial concepción de la sacralidad que impregna tanto el período de las Grottescomaquias

²⁴ Miguel Romeo Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

²⁵ Miguel Romeo Esteo, “Mircea Eliade, en solitario”, *Nuevo Diario*, 24-11-1974.

²⁶ Eugenio Trías, *Pensar la religión*, Barcelona, Anagrama, 1997.

como, de forma más explícita y directa, el proyecto estético y antropológico sobre Tartessos desarrollado durante los últimos veinte años.

En la misma búsqueda de aquellos elementos que escapan a los convencionalismos sociales, discursos prestigiados o lenguajes oficiales “autorizados”, el autor de las *Fiestas gordas del vino y el tocino* lleva a cabo una defensa radical de lo popular — característica esencial en su teoría estética— como fuente de códigos y materiales de autenticidad garantizada, al menos en la profunda sensibilidad que los sustentaba, frente a esos “impersonales cánones contumaces de una impersonalísima burguesía o clase media urbana impersonalmente occidental, y valga la tira del pleonasma”, afirmaba en el ensayo sobre el Bread and Puppet Theater.²⁷ Asistimos a una defensa de lo popular que va más allá de los discursos ideológicos, a menudo de evidente signo paternalista, para reivindicar una aproximación antropológica al sentir popular en lo que este tiene de revolucionario, anticulturalista y liberador. En este empleo de lo popular va implícito una concepción profundamente sensorial de la obra artística como mecanismo de tratamiento de la sensibilidad por medio de la percepción emocional de materiales de diversos orígenes, especialmente en el caso del teatro. De este modo, tanto su pensamiento estético como su propia producción no pueden ser abordados dejando al margen la proyección material, es decir, sonora y visual, plástica y táctil como talón de Aquiles del fenómeno artístico, según el mismo autor no deja de recordarnos: “el arte —tal vez no esté mal recordarlo— funciona a partir de la sensibilidad, no a partir de las conceptualizaciones incontinentes y la didáctica a tocateja” (*ibidem*). Es también a partir de esta concepción esencialmente material —“artesanal”, dirá en numerosas ocasiones— que llega a una imagen casi orquestal de la creación teatral como construcción ingenieril en la que entran en juego materiales de muy diverso signo, una fiesta para los sentidos, explosión de “sonoridades” o “coloraturas” que alcancen a sacudir las profundidades de la psique, a rozar algún tipo de

²⁷ Miguel Romeo Esteo, “El inaudito evangelio de los gigantes y el pan”, *Nuevo Diario*, 11-07-1971.

límite, como lo sagrado, ininteligible, amorfo, trivial, inocente o cruel, en palabras del autor²⁸: “intentar que barajando masas de elementos, toda creación sea en arte el casi límite de los casos límites. O, al menos, de toda una serie de casos límite”, idea que Trías²⁹ volvería a enunciar dos décadas más tarde: “Un arte que no se eleva hasta el límite ni se alza hasta lo simbólico no se produce como arte”. Es esta una idea de límite que pasa a menudo por el exceso, el barroquismo e incluso la irritación como medio de despertar al espectador a un nuevo tipo de sensibilidad, como explicaba Romero Esteo en su comentario de la obra de John Cage, sin duda otra de las revoluciones “paradigmatológicas” en la cultura contemporánea: “desde el ángulo de la creación, según Cage, lo primero está en despertarles a las gentes ojos y oídos y los demás sentidos otros. La sensibilidad, resucitársela a la vida aunque sea a riesgo de irritarla”.³⁰ Coincidiendo con Adorno, la estética, en su concreta e inmediata materialidad sensible, se erigía como la necesaria corrección a una tradición filosófica cargada de idealismos y abstracciones. También el pensamiento postestructuralista desarrollará una perspectiva esencialmente material y sensible sobre el arte, defendida sistemáticamente por autores como Roland Barthes u Octavio Paz, exponentes de una renovada concepción barroca del mundo actual compartida por Romero Esteo.

En el juego con una pluralidad de materiales a niveles diversos,³¹ experimenta el autor el vértigo por el fenómeno artístico de lo teatral como mecanismo que evoluciona entre el caos más absoluto y el orden más riguroso: “El teatro es decantación de lenguajes y, a poco que nos despistemos, el caos.

²⁸ Miguel Romeo Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

²⁹ Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 220.

³⁰ Miguel Romeo Esteo, “John Cage, de espaldas a la música y el arte”, *Nuevo Diario*, 23-01-1972.

³¹ Miguel Romeo Esteo, “Introducción al curriculum vitae y al agua de rosas”, en Miguel Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 9-102; “A modo de introducción que no introduce nada”, en Miguel Romero Esteo, *El vodevil de la pálida, pálida, pálida pálida rosa*, Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 7- 56; *Prontuario de teatro amateur*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.

Que no es precisamente ni arte ni creación. Extraer de la nada y el caos un orden de más allá del orden”,³² y volviendo nuevamente con el método compositivo de Xenakis: “Ya está bien de pensamiento unilineal. Hay que operar con masas complejas de ideas y elementos que engloben determinismos y azar —como escribe Xenakis—, la doble faz de un mismo universo: el cosmos-caos”.³³ Las Grotoscomaquias evolucionan en torno a un punto culminante en el que, paradójicamente, un polo implica el otro: el máximo nivel de caos requiere el orden más complejo, evidenciando el caos como un tipo aún más complejo de orden, conclusión a la que llegaban igualmente las diversas líneas de investigación que en física, matemática, biología, economía o sociología se han centrado en los sistemas de autoorganización entre estos dos polos como una de las características definitorias del fenómeno de la vida³⁴ y punto de partida de las tesis del Constructivismo.³⁵

La conclusión imposible de este complejo contexto cultural no concluso y aquí apenas esbozado no puede ser —forzosamente— más que de tipo metodológico, una especie de guía instrumental para moverse por un modelo integrador de la filosofía y la ciencia, el arte y la realidad, que antes de excluir las contradicciones e ignorar sus límites, se construye precisamente sobre sus propias fronteras, un pensamiento de la *para-doxa* antes que de la *orto-doxa*; una posición consciente de que el fondo —como defendía Nietzsche— no dejará de escapar a la inteligencia humana, discurso que requiere, en primer lugar, la

³² Miguel Romero Esteo, “Peter Brook. The empty space”, *Nuevo Diario*, 9-05-1971.

³³ Miguel Romeo Esteo, “Xenakis o el amor a las matemáticas”, *Nuevo Diario*, 6-06-1971.

³⁴ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001; MATURANA, Humberto Maturana y Francisco Valera, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Barcelona, Debate, 1996; Fritjof Capra, *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998; Günter Küppers(ed.), *Chaos und Ordnung. Formen der Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1997.

³⁵ Heinz Gumin y Heinrich Meier (eds.), *Einführung in den Konstruktivismus*, München, Piper, 1992; Ernst Von Glaserfeld, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

conciencia lúcida y despierta de los paradigmas sobre los que él mismo se construye, de la imposibilidad de escapar a la propia puesta en escena del mismo pensamiento, que no excluye la razón, pero tampoco la sitúa como principio y fin de la existencia, una razón también revisada, transversal³⁶(Welsch) o fronteriza (Trías). Esta es quizá la última “verdad” a la que se llega en la obra de Romero Esteo —profundamente teatral como la verdad moderna—, sabedor de que por todo ello el teatro hoy más que nunca se erige en modelo paradigmático de la estética actual. Morin presenta su teoría del “pensamiento complejo” como síntesis de su proyecto, sirva también como cierre de este trabajo y preámbulo al mundo de Romero Esteo un pensamiento complejo que Pakman,³⁷ en la introducción a la obra de Morin, definía así:

... un modo complejo de pensar la experiencia humana, recuperando el asombro ante el milagro doble del conocimiento y del misterio, que asoma detrás de toda filosofía, de toda ciencia, de toda religión y, que aúna a la empresa humana en su aventura abierta hacia el descubrimiento de nosotros mismos, nuestros límites y nuestras posibilidades.³⁸

■ OBRAS DE REFERENCIA

- ADORNO, W. Theodor, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- , *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, “El texto del teatro: Miguel Romero Esteo”, *Revista de Literatura*, 83, en.-jun. 1980.
- , “Prólogo”, en Romero Esteo, *Liturgia de Gárgoris, rey de reyes*, Málaga, Diputación Provincial, 1987.
- , *La poesía en el siglo xx (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.

³⁶ Wolfgang Welsch, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996; Eugenio Trías, *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.

³⁷ Marcelo Pakman, “Introducción” en Morin, *op. cit.*, pp. 9-20.

³⁸ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001.

-
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- CAPRA, Fritjof, *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- , “Sobre la teatralidad radical: la aparición de Miguel Romero Esteo en la escena española”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998* (5 vols.), Madrid, Castalia, 2000, vol. IV.
- , “La escritura huérfana: Miguel Romero Esteo o la sublimidad del grotesco en la última vanguardia”, *Revista de Literatura*, 2002 (en prensa).
- , “El pensamiento de la complejidad o las poéticas del límite”, *Exilios* 6 y 7, 2002 (en prensa).
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DURKHEIM, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, Madrid, Akal, 1982.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1997.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús y VALCÁRCEL, Carmen, “La neovanguardia literaria española y sus relaciones artísticas”, en Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
- GÓMEZ, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Valencia, Cátedra, 1998.
- GUMIN, Heinz y Heinrich MEIER (eds.), *Einführung in den Konstruktivismus*, München, Piper, 1992.
- HEISENBERG, Werner, *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- HUYSEN, Andreas, “En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Josep Picó (ed.), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- ISASI ANGULO, Amado C., *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid, 1974.
- KAMPER, Dietmar y WULF, Christoph (eds.), *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim, Syndikat Buchgesellschaft, 1987.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, (ed. Manuel García Morente), Madrid, Austral, 1977.
- KÜPPERS, Günter (ed.), *Chaos und Ordnung. Formen der*

-
- Selbstorganisation in Natur und Gesellschaft*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1997.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo", *Estreno*, 2, 1975.
- LYOTARD, Jean-François, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Ediciones Manantial SRL, 1998.
- , *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, Critique de la faculté de juger, § 23-29)*, Paris, Éditions Galilée, 1991.
- MATURANA, Humberto, *La realidad: ¿objetiva o construida? I: Fundamentos biológicos de la realidad*, Barcelona, Anthopos, 1995.
- y Francisco VALERA, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Barcelona, Debate, 1996.
- MAUSS, Marcel, *Lo sagrado y lo profano. Obras I*, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- MCLUHAN, Marshall y B. R. POWERS, *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- MORIN, Edgar, *El método III: El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra, 1986.
- , *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- MURPHY, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, University Press, 1999.
- PEÑA AGUDO, María Isabel, *Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard*, Wien, Passage Verlag, 1994.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés (entr.), "Ditirambo, entre la profanación del rito y la degradación de la tragedia", *Primer Acto*, 157, junio 1973.
- , "Un sueño inigualable de destrucción", *Primer Acto*, 162, noviembre 1973.
- POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- PRIES, Christine (ed.), *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim, VCH / Acta Humaniora, 1989.
- ROMERO ESTEO, Miguel, "Peter Brook. The empty space", *Nuevo Diario* (9.05.1971).
- , "Xenakis o el amor a las matemáticas", *Nuevo Diario* (6.06.1971).
- , "El inaudito evangelio de los gigantes y el pan", *Nuevo Diario* (11.07.1971).
- , "John Cage, de espaldas a la música y el arte", *Nuevo Diario* (23.01.1972).
- , "Zbigniew Herbert, poeta de los muchos universos humanos,

-
- demasiado humanos”, *Nuevo Diario* (13.02.1972).
- , “Las pingües chapuzas del pensamiento en olor de multitudes y mediocridad”, *Nuevo Diario* (22.07.1973).
- , “A la búsqueda de un nuevo espacio teatral”, *Nuevo Diario* (16.09.1973).
- , “Mircea Eliade, en solitario”, *Nuevo Diario* (24.11.1974).
- , “Introducción al curriculum vitae y al agua de rosas”, en Miguel Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, 1978.
- , “A modo de introducción que no introduce nada”, en Miguel Romero Esteo, *El vodevil de la pálida, pálida, pálida pálida rosa*, Madrid, Fundamentos, 1979.
- , *Prontuario de teatro amateur*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.
- RUDOLF, Otto, *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München, Beck, 1979 (1997).
- SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Méjico/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- TORRES MONREAL, Francisco (ed.), *Teatro y referentes sagrados: De Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- TRÍAS, Eugenio, *La aventura filosófica*, Barcelona, Mondadori, 1988.
- , *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.
- , *Pensar la religión*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- , *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.
- VERA, Luis, “Acercamiento a un proceso contradictorio y polémico”, en Luis Matilla y Grupo Ditirambo, *La maravillosa historia de Alicia y los intrépidos y muy esforzados Caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Campus, 1978.
- VON GLASERSFELD, Ernst, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- WELSCH, Wolfgang, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.