SOBRE LA TEATRALIDAD RADICAL: LA APARICIÓN DE MIGUEL ROMERO ESTEO EN LA ESCENA ESPAÑOLA

Óscar Cornago Bernal
C.S.I.C.

Dentro de las diferentes etapas que han marcado la evolución artística de esta centuria, sin duda, los años sesenta, han supuesto uno de los períodos, junto con las vanguardias históricas, más claramente dominados por la búsqueda, no solo de nuevos lenguajes estéticos, sino de otras concepciones de la creación artística. La urgencia de una renovación sistemática en las artes teatrales fue más allá de la creación de nuevos códigos para llegar a reivindicar modelos distintos de construcción que obligaban a una reordenación de los diferentes sistemas semióticos implícitos en el complejo sistema de la obra teatral.[1] Entre algunas de las empresas más radicales de renovación de este período, hay que destacar la corriente de teatro ritual de tono grotesco liderada por nombres como Francisco Nieva, Luis Riaza, Alfonso Jiménez Romero, y, de forma especial por el grado de cohesión y sistematicidad que alcanzó su dramaturgia, la colaboración entre Ditirambo Teatro Estudio[2] y Miguel Romero Esteo. El estreno por este grupo en 1972 de *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación,*[3] y, dos años más tarde, de *Pasodoble*,[4] ambas del autor malagueño, significó la toma de contacto entre dos esfuerzos radicalizados de renovación del teatro en España que encontraron una mutua complementación, en palabras del propio colectivo: «Tras dos años de trabajo de formación [...] nos encontramos con un autor y unos textos que eran expresión precisa de nuestra ideología como grupo, y nos hacía vislumbrar una forma teatral propia que tras ansiosa búsqueda apenas era intuida entonces».[5]

---

[1] Óscar Cornago Bernal, «Teatro y teatros: bases metodológicas para una historización de la escena contemporánea», *Gestos*, 26 (nov. 1998), págs. 26-44.

[2] *Ditirambo Teatro Estudio*, dirigido por Luis Vera, fue fundado por alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático que, a finales del curso 1969-70, adoptaron una fuerte postura crítica frente a la Escuela y se unieron con el fin de investigar sobre nuevos lenguajes escénicos.

[3] La versión estrenada por Ditirambo –no la original que sobrepasa las doscientas págs.– fue publicada por la revista *Estreno*, 2 (1975). Únicamente al final se conservaron las extensas acotaciones del autor; para el resto se transcribieron las acotaciones funcionales utilizadas por el grupo para la representación.

[4] El texto fue publicado por *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), págs. 15-49.

[5] Alberto de las Heras(entr.), «Con Ditirambo», *Primer Acto*, 168 (mayo 1974), págs. 54-55 (55).

Ditirambo, lejos ya de las posturas culturalistas que informaron el movimiento de teatro universitario y de cámara y ensayo de los años cincuenta y primeros años sesenta, se comprometió con el desarrollo de una peculiar estética que satisfaciese las necesidades de expresión ideológica y personal del grupo, que pasaban, en primer lugar, por el desarrollo de un espacio abierto a la más delirante imaginación como principio de creación.[6] En este sentido, el teatro del ritual grotesco de Romero Esteo, desarrollado a través de una *sui generis* producción dramática, se presentaba como un imaginativo mundo, no exento de una corrosiva carga crítica, expuesto a su recreación por parte de directores, escenógrafos, intérpretes y compositores musicales. Partiendo de la ruptura violenta de los modelos y lenguajes teatrales dominantes, tanto escénicos como dramáticos, escribió un teatro que partía del rechazo frontal al ilusionismo realista. En una línea comparable a la desarrollada por Nieva, Romero Esteo reivindicó el poder creador de la imaginación, criticando la marginación en la que esta facultad había pervivido en las últimas décadas: «yo creo que en este país hay una especie de alergia a todo lo que sea imaginación. Aquí la imaginación parece que es una introducción al delito, algo así».[7]

El rito le ofrecía justamente esa posibilidad de desarrollar una imaginación sin límites, crear una realidad autónoma y transgresora en la que, a la solemnidad de la ceremonia, se añadiese el patetismo de lo grotesco, según expresión del autor: «teatro sacro inserto en un teatro de cartón».[8] Para que la transgresión alcanzase su máxima proyección, convirtiéndose en profanación, se hacía necesaria la presencia de la connotación sacra del rito. A este respecto, resulta interesante destacar sus años como estudiante de teología en Inglaterra. Lo sagrado, ceremonial y misterioso, junto a lo grotesco, burdo y vulgar, se presentaban como las dos caras de una misma realidad de ascendencia popular: «Bueno, la verdad es que, a mi modo de ver, tanto lo guiñolesco como lo religioso son componentes básicos de la sensibilidad popular. La bufonada de la sal gorda y el sentido del misterio de la vida y la muerte creo que son cosas muy metidas en las vísceras del pueblo llano, me parece que sí».[9]

La teatralización –fenómeno inherente a la ritualización– del hecho escénico en todos sus planos constituyó su objetivo primero: «lo que yo trato de hacer es

---

[6] «La imaginación disparada en espiral desde el núcleo de la creación, encontrando en su camino originales formas en las que se encarna. No es un problema de integración de fondo y forma, sino de la imaginación convertida en contenido y expresión. Es interpretar la realidad fiándonos ante todo de nuestra imaginación. La imaginación que la desvela, no la que la evade (fantasía)» (Ditirambo Teatro Estudio, «De la nieve, el frío, las averías, el teatro, el plumero y otras menudencias», *Yorick*, 61 [dic. 1973 - en. 1974], págs. 75-78; 78).

[7] Alfonso García Pintado (entr.), «Diálogos a ritmo de «pasodoble» con Miguel Romero Esteo», *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), págs. 6-11 (10).

[8] Armando Carlos Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid: Ayuso, 1974, pág. 406.

[9] *Ibid.*

teatralizar un texto al máximo. Teatralizarlo hasta incluso desde la misma sintaxis de la palabra hablada. Teatralizarlo desde las microestructuras subyacentes a una situación o escena».[10] Y el modo de realizarlo consistió en la destrucción sistemática de esquemas y estructuras formales heredadas: «A mi modo de ver, el núcleo de la teatralidad es una destrucción de lenguajes». Sin embargo, esta degradación de los sistemas formales implicaba, al mismo tiempo, la aniquilación de las estructuras sociales reflejadas. La *esperpentización* del rito, tanto en su expresión escénica como lingüística, se convertía en la expresión de una sociedad igualmente degradada y hueca. La ruptura formal no era sino el eco de una postura de disidencia social, y el rito se presentaba como la fórmula más eficaz para este acto de profanación formal y social. El teatro devenía en sinónimo de perversión, a mayor profanación, mayor grado de teatralidad: «O más claro, tú perviertes lingüísticamente cualquier lenguaje y te resulta un lenguaje teatral. El teatro o la perversión sistemática de los lenguajes. De la perversión semántica a la perversión sintáctica».[11]

Así pues, aparte de su peculiar estilo barroco y deformante, la estricta novedad de este lenguaje consistía en la distinta función con la que se instrumentalizaban las formas ritualizadas, tamizadas ahora por una estética esperpéntica. Expresiones formularias, retahílas, paralelismos obsesivos, movimientos ceremoniales, penumbras, cirios, procesiones, disposiciones circulares y espacios cerrados son los rasgos propios de todo ceremonial; sin embargo, a diferencia de la desnudez escénica del teatro antropológico de tono trascendental, el nuevo ceremonial se convirtió en una fiesta de formas barrocas, colores y sensaciones extraídos del imaginario colectivo. Se abandonó el cuerpo desnudo del actor, la pureza y claridad del movimiento en el espacio o la fuerte carga ideológica directa y evidente. El rito comenzó a degradarse para convertirse en una recargada forma hueca que simbolizaba el vacío de las formas sociales y políticas a las que apuntaba. En paralelo con la imposibilidad de llevar a cabo la tragedia según la teoría del esperpento de Valle-Inclán, el rito solemne tampoco sería posible: si la tragedia devenía en esperpento, la ceremonia se vestiría de grotesco. El «horror mundi» se había convertido –siguiendo el título del último estreno todavía inédito de Romero Esteo– en *Horror vacui,*[12] horror al vacío de la vida que había que llenar con absurdas ceremonias.

Esta nueva estética, de hondo sabor hispano, no consistía –como ya hemos apuntado– en un mero alarde formalista como a menudo se entendió, sino que expresaba una visión de la sociedad española, no carente de una corrosiva carga. El ceremonial grotesco no perdió, pues, la capacidad de crítica social que poseía el teatro ritual serio, aunque recurrió a mecanismos totalmente diferentes. El

---

[10] Miguel Á. Medina Vicario, *El teatro español en el banquillo*, Valencia: F. Torres, 1976, pág. 31.
[11] *Ibid.*, pág. 32.
[12] Dirigida por Luis Vera, fue presentada en el Teatro Albéniz dentro del marco del Festival de Otoño de Madrid en 1996.

protagonismo del «yo», la fe en la figura mesiánica del hombre renovado que debía surgir del rito trascendental desaparecía, y el coro hierático y solemne que le rodeaba quedaba convertido en un grupo de peleles, fantoches o maniquíes que, lejos de gritar por el horror del mundo, optaba por llevar –en palabras del creador del esperpento– «una velita en la mojiganga» en la que se había convertido el rito de la vida. La imagen del ritual adquiría así, paradójicamente, un valor opuesto. El espacio de la ceremonia ya no se presentaba como un reducto final de autenticidad y pureza frente a una sociedad materialista que negaba al individuo la posibilidad de desarrollarse como hombre; en su lugar, la ceremonia apuntaba a los valores contrarios, convirtiéndose en una expresión formalista de la degradada realidad social. La práctica ritual implicaba la defensa de un mundo anquilosado y unos valores absolutistas encastrados en contra de la amenazante realidad exterior, siempre dinámica, ambigua y hetereogénea. El espacio escénico devenía en un bastión de reaccionarismo erigido como adoración al espíritu conservador y negación del paso del tiempo, y el ritual se presentaba como un fraude de los dominadores para perpetuarse. La escena se convertía en una expresión límite –logos desarticulado– que remitía, paradójicamente, al orden social más inmovilista. A diferencia del rito trascendental, que recorría el camino desde el logos social al antilogos del grito, el ritual grotesco partía de un espacio y una palabra límites para llegar a convertirse en sádica imagen de la pervivencia del orden social más reaccionario.

Ahora bien, esta nueva poética teatral no se limitaba, pues, a una estética diferente, sino que, en su intento por transformar la concepción de la creación teatral, reivindicaba una recepción activa de naturaleza fenomenológica o sensorial, en detrimento de una interpretación semiótica que tratase de buscar tras cada signo un significado preciso. Coincidiendo con las constantes desarrallodas por el teatro ritual de vanguardia durante los años sesenta, Romero Esteo entendía el teatro, en primer lugar, como acto de expresión y, solo después, como comunicación. La escena se presentaba como fiesta de los sentidos y liberación de las represiones: «el teatro es un medio de expresión. Y no un medio de comunicación. Un medio de expresión del cual fluye [...] una especie de comunicación *sui generis*, digamos que profunda, liberadora».[13] Esta comunicación sensorial e intuitiva, en la medida en que se pretendía teatro popular, debía alcanzar a los públicos mayoritarios y, por tanto, basarse en «los lenguajes en los que esa sensibilidad se ha ido sedimentando: desde materiales lingüísticos –idiomáticos, gestuales, imaginerísticos, icónicos, fónicos, cacofónicos, etc.– creados en y desde el pueblo llano».[14]

Al igual que Ditirambo, el autor de *Paraphernalia...* reivindicó una recepción compleja, y abierta a una pluralidad de lecturas. La protesta contra una lectura reductora que entendiese su obra como el desarrollo alegórico de una

[13] *Ibid.*, pág. 31.
[14] *Ibid.*, pág. 36.

imagen única atestiguaba el deseo de crear un texto teatral no unívoco, que comunicase a diversos niveles al mismo tiempo. El rechazo contra el modelo del teatro realista dominante le impulsó a evolucionar hacia una concepción de la obra de arte como algo inconcluso que el espectador debía completar:

> sí: hay una utilización de elementos a nivel poético, como metáforas con resonancias conceptuales; pero no en un solo plano, sino que se salta continuamente de uno a otro. Si el primer elemento poético-conceptual se toma como eje único y todo lo demás se va refiriendo a ese elemento..., eso, eso, sinceramente, yo no lo he intentado y es una pobre visión de la obra.[15]

El autor intentó escapar, pues, a exégesis reductoras que igualasen sus personajes con arquetipos cerrados, como había ocurrido en algunas formulaciones realistas. Romero Esteo defendió una escritura teatral en la que la densidad poética –influido por su actividad en este campo– volviese a ocupar un lugar central en la creación, superando esquemas lineales. En este aspecto, el modelo del arte musical –al que se dedicó durante su juventud– tuvo un papel importante en su concepción de la construcción y el entendimiento del hecho teatral, compartido por muchos otros renovadores del período:

> La música fuciona siempre a varios niveles. Los estados de ánimo que transmite no están claros. Hay momentos de una sinfonía que para determinadas personas son tristísimos, para otros sólo melancólicos y para otras hasta agradables. Esta posiblidad de varias percepciones en la música me ha servido a mí para escribir teatro.[16]

Este subversivo afán de creación en los diferentes niveles del sistema teatral no afectó únicamente al proceso de montaje, sino que se apuntaba ya en las primeras fases de la escritura dramática, que el autor concebía como un acto de libre creación, abierto a su más delirante fantasía. De esta suerte, el texto dramático, a menudo reducido por los teóricos a su proyección lineal dentro del esquema de construcción teatral, reconquistaba una calidad artística como obra literaria de la que solo nombres como Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca o Salvador Espriu han hecho gala. Junto a estos nombres, y algunos otros más contemporáneos como Francisco Nieva, Luis Riaza o Domingo Miras, Romero Esteo constituyó, desde sus inicios como escritor, un peregrino ejemplo de una nueva concepción de la escritura dramática radicalmente diferente de la predominante hasta el momento.

De esta suerte, nuestro autor concibió la escritura dramática como «una delirante puesta en escena con todos sus pelos y señales»,[17] siendo justamente este carácter delirante de su dramaturgia la que la habilitaba a un correspondiente acto de desaforada creatividad literaria. Así, a la creatividad literaria y la liber-

---

[15] García Pintado (entr.), art. cit., pág. 7.
[16] *Ibid.*, pág. 8.
[17] Isasi Angulo, *op. cit.*, pág. 394.

tad imaginativa debía pertenecerle un teatro igualmente imaginativo y libre. Drama y teatro llegaban a ser expresiones artísticamente diversas, en lo que una tiene de teatral y la otra de literaria, dentro de una misma dramaturgia basada en la imaginación. Ahora bien, a pesar de considerar el texto dramático como un texto inacabado que no lograba su perfección sino en la representación, éste no dejaba de tener autonomía y especificidad artística propia como género literaro, hasta el punto de que la teatralidad del drama sólo se hacía posible a través de su calidad como creación literaria, en palabras del autor: «A ciertos niveles, la teatralidad tan solo nos viene dada en función de la calidad literaria».[18] Para llegar de forma consciente a este entendimiento de la escritura dramática era necesario comprender su doble naturaleza, en tanto que soporte de la creación escénica y en tanto que obra literaria autónoma:

> con independencia de la puesta en escena, una obra de teatro en cuanto que texto es algo que ya en sí tiene vida propia, que debe tenerla porque responde a toda una serie de pulsaciones propias de toda creación artística. Primeramente y ante todo, un texto de teatro tiene que ser un texto artístico, llámesele literario o antiliterario. [...] En fin, que se han tomado en serio ese simplismo pseudoestructuralista de que, en cuanto que escrito, la obra de teatro no es más que simplemente «un texto». Con ello la han descargado de todo valor artístico y toda poética, y la han reducido a libreto manipulable, a libreto en el sentido más peyorativo de la palabra.[19]

Como era previsible, los nuevos modelos de construcción y recepción teatral, basados en lenguajes dramáticos y escénicos diversos y estrechamente relacionados con una visión barroca, degrada y cruel de la realidad social, despertaron la sorpresa de la crítica especializada y el público en general, aunque no en todos los casos esta estuvo seguida de un reconocimiento favorable. El estudio de la recepción de *Paraphernalia...* y *Pasodoble* supone un índice válido para tomar la temperatura del panorama teatral vigente en España, desvelando sus vanguardismos y conservadurismos, sus audacias y límites. La primera se estrenó en el VI Festival de Sitges, en 1972. El desconcierto e incluso la polémica fue la tónica que caracterizó la recepción crítica y de público ante algo radicalmente novedoso en su forma y tratamiento del tema. Se llegó incluso a sugerir la exclusión de la obra del palmarés de Sitges, por lo que un grupo de críticos protestó exigiendo la publicación de sus votos a favor. Pérez Coterillo[20] hizo una lectura de marcado tono social, propia de aquellos años, definiéndola como «una liturgia irritante y obsesiva que vuelve siempre, cansina y atormentada a los mismos pasos cruciales: la lucha de clase, la imposible convivencia nacional,

---

[18] *Ibid.*, pág. 404.
[19] *Ibid.*, pág. 396.
[20] Moisés Pérez Coterillo, «Convergencia de tres dramáticas. Teatro del interior: *Paraphernalia de la olla podrida, la misericorida y la mucha consolación*, de Miguel Romero Esteo», *Primer Acto*, 152 (en. 1973), pág. 62.

[...] la opresiva imposición de unos valores convertidos en gloria nacional, que hay que obedecer servilmente». El crítico de *Primer Acto* destacó la «ruptura y nueva visión del acontecimiento teatral»[21] que supuso el montaje, tanto en su concepción de la creación dramática y teatral como en la exigencia de un modelo diferente de comunicación y recepción, que demandaba una actitud también creadora por parte del espectador ante un texto espectacular abierto a una pluralidad de lecturas tanto intelectuales como emocionales: «Los textos de Miguel están sembrados de «hipofanías», como a él le gusta llamarlas, es decir, de contenidos ocultos como luces que provocan en un momento un chispazo en el espectador y lo hacen recomponer un cuadro de sus vivencias y acercarse a través de ese descubrimiento a la realidad».

Sin embargo –como dijimos–, la implicación social de la obra no quedó clara en todos los casos. Tras la representación en la Semana de Teatro Español Contemporáneo organizada en la Sorbona, el público francés, con la expectativa quizás de un teatro social español menos críptico, de implicaciones políticas más directas, abandonó la sala en su casi totalidad. En este aspecto, la crítica de inspiración marxista no dejó de destacar la contradicción entre la repetida calificación de popular con la que el autor y el grupo definían su trabajo y el carácter formalmente elitista. A pesar de todas las ambigüedades, la corrosiva crítica social implícita provocó que un grupo fascista rompiese los cristales de una de las puertas del Teatro Goya durante una representación.

La mayor parte de las firmas, si bien adivinaron la aparición de un nuevo valor en el panorama teatral español, señalaron la agotadora lentitud y la repetición agobiante y obsesiva que caracterizó la representación, de tres horas y media de duración, más tarde reducidas a dos horas tras la eliminación de algunos momentos rituales: «Sin embargo, resulta verdaderamente insoportable su ritmo, su morosidad recalcitrante, y la carencia de una vertebración que articule el espectáculo y consiga una incorporación del público a la ceremonia antes que provoque su defensa o su aguante resignado».[22] A pesar de todo, Pérez de Olaguer,[23] sin dejar de señalar las reiteraciones, el aspecto caótico de la obra dramática y su excesiva duración, terminó apostando decididamente por el autor: «Indiscutiblemente Sitges ha puesto en órbita un autor que puede cuajar en uno de los más interesantes de este nuevo teatro: Romero Esteo».

En Madrid, se presentó dentro del ciclo de Teatro Independiente que tuvo lugar en los lunes que el Teatro Goya había liberado por el obligado descanso semanal. *Paraphernalia...* abrió la programación el 5 de febrero de 1973. Monleón[24] calificó el trabajo del grupo de «excelente» y elogió un lenguaje escénico

---

[21] Moisés Pérez Coterillo, «Un sueño inigualable de destrucción», *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), págs. 12-15 (14).

[22] Pérez Coterillo, art. cit. (en. 1973).

[23] G. Pérez de Olaguer, «Aproximación al actor español», *Yorick*, 61 (dic. 1973-en. 1974), págs. 10-12.

[24] José Monleón, «Una auténtica sesión experimental», *Triunfo* (17-2-1973).

que se alzaba «contra el naturalismo y la empobrecida lógica de nuestro teatro cotidiano –en el que «todo se explica», como en una lección», aunque criticó el excesivo carácter repetitivo del texto: «En cuyo momento, mientras la ceremonia sigue proponiendo muy sugestivas imágenes, la percepción de la misma queda un tanto rebajada por la presencia de un texto que ha dejado de interesarnos». La crítica periódica madrileña[25] reflejó, entre destellos de admiración, la confusión ante algo radicalmente nuevo, pero todavía inmaduro por lo prolijo y repetitivo. Entre los elogios, cabe destacar la reseña de Lázaro Carreter como un apoyo decidido a un nuevo autor dramático: «aseguro que, a lo largo de la representación, me sentía en presencia de un escritor extraordinariamente agudo, dotado como pocos para una literatura dramática comprometida de veras con nuestro tiempo».[26] El crítico de *Gaceta Ilustrada* aludió a la especial comunicación, onírica y alucinada, que se establecía entre la escena y el espectador: «Es algo parecido a esos sueños fatigosos, durante los cuales una conciencia desvalida lucha para domeñar y dar sentido al turbión de imágenes insensatas que invaden el espíritu dormido, sin lograrlo. Con idéntica fatiga se sale de *Paraphernalia*». A pesar de aconsejar una mayor brevedad y una reducción de los movimientos ceremoniales, el crítico concluyó mostrando su admiración por la obra: «Confieso que nunca he visto ir a nuestro teatro tan lejos, ni de modo tan audaz e inteligente. La obra, con su liberada ambigüedad, constituye una corrosiva interpretación de muchos pasos de nuestra historia, y aun de toda nuestra historia».[27]

La recepción de *Pasodoble*, subtitulada «Grotescomaquía patética», en los diferentes festivales de Teatro Independiente volvió a conocer la división de juicios que había seguido a *Paraphernalia...* y *Danzón de exequias* –adaptación libre de Francisco Nieva sobre el texto de Michel Ghelderode *Escorial*–. Frente a una minoría de defensores que calificaron el montaje como un exponente del mejor teatro español de vanguardia, muchos otros apuntaron una vez más la excesiva lentitud, desorganización, reiteración de ideas y hermetismo. A raíz de su representación en el Primer Festival de Teatro Independiente organizado por la Cía. Morgan en el Teatro Alfil en 1974, Lázaro Carreter[28] volvió a presentarse como uno de los más firmes defensores de la nueva dramaturgia, calificando la obra como «la más importante obra de nuestro teatro no figurativo», sin llegar a entender muy bien el rechazo mayoritario que expresó el público: «¿Qué pudo ocurrir? ¿Tal vez un público no preparado o indispuesto? ¿Excesivo hermetismo

[25] Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1974*, Madrid: Prensa Española, 1975, págs. 228-30.

[26] Fernando Lázaro Carreter, «Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo», *Estreno*, 2 (1975), págs. 13-16 (13).

[27] *Ibid.*, pág. 14.

[28] Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, Madrid: Prensa Española, 1976, pág. 212.

al comienzo de la pieza? ¿Reiteración machacona de sus recursos teóricos? Monleón,[29] después de elogiar la «dignidad» y «creatividad» del grupo, apuntó de nuevo el peligro de formalismo y estancamiento en el que el grupo estaba incurriendo, señalando la desigualdad entre momentos de auténtica ritualidad y otros de «aburrido engolamiento» y «retórica hueca» en los que la teatralidad no conseguía mantenerse. Nieva destacó las características del nuevo teatro que se apuntaban en Romero Esteo y las dificultades para su realización: «un teatro, en ocasiones, tan teatral, tan funcional en su concepto de acto «celebrante», que exige de los actores un dominio físico y vocal fuera de lo común para las posiblidades que se ofrecen en nuestra escena».[30] Sin bien elogió el trabajo del grupo, lo calificó como insuficiente en la medida en que no llegaba a presentar la ceremonia en toda su cruel plenitud: «El empeño de Ditirambo no deja de ser –precisamente por esto– uno de los más entrañables y generosos que se pueden observar en el Teatro Independiente».[31]

Con motivo de su participación en el Ciclo de Teatro Independiente que tuvo lugar en la Sala Villarroel de Barcelona en 1975, Salvat[32] calificó el montaje como la obra más importante del ciclo, aunque le criticó la ausencia de estructuración, orden y contención formal. Fàbregas,[33] llegando más allá en los elogios, se refirió a ella como «un dels treballs més rigorosos, acabats i «premeditats» que hem vist últimament». A pesar del ritmo moroso y hasta crispador, especialmente de la segunda parte, lo aceptó en la medida en que permitía «el subratllat del text, la recreació en el gest, la valoració de les pauses. En aquest sentit el muntatge em sembla modèlic».

La controvertida y dispar recepción crítica de Romero Esteo encuentra afortunada explicación en la condición de una obra que no solo se constituía en una renovadora escritura dramática, sino que apuntaba a un objetivo más ambicioso, a saber: una concepción diferente del fenómeno escénico, que exigía la adaptación de sus diferentes artífices, desde el autor dramático, el director, el actor o el escenógrafo, hasta el espectador o el crítico, a otra manera de construir y ver el hecho escénico, novedosa empresa en la que –como era de suponer– no faltaron dificultades de orden técnico. Un modelo, en fin, de teatro abierto propuesto como acto radical de creación en libertad, tanto por parte de sus diferentes autores, como por la de sus receptores. En la línea de Francisco Nieva o Luis Riaza, la dramaturgia de Romero Esteo apelaba a una imaginación liberada de los grilletes del racionalismo así como de los modelos de construcción realistas como instrumento más eficaz para la creación de un artefacto teatral subversivo –formal y, por tanto, socialmente– que solo lograba su conversión en objeto estético

[29] José Monleón, «*Pasodoble*, de Miguel Romero Esteo», *Triunfo* (9-11-1974).
[30] Francisco Nieva, «*Pasodoble*, por Ditirambo», *Primer Acto*, 175 (en. 1975), págs. 52-53 (52).
[31] *Ibid.*, pág. 53.
[32] Álvaro, *op. cit.*, pág. 314.
[33] Xavier Fàbregas, *Teatre en viu: (1973-1976)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1990, pág. 106.

a través de un proceso de recepción activo que exigía del espectador/lector, libre también de esquemas racionalistas o prejuicios represores de los instintos, su abandono incondicional a un delirante viaje por la memoria social y moral de una colectividad, en palabras de Pérez Coterillo:

> Hay en el teatro de Miguel, como en el de Francisco Nieva una tentación insinuante, un guiño pícaro, un anzuelo lanzado al subconsciente del público que ha de poner muy nervioso a quien haya construido su personalidad de forma recia y doctrinal, ortodoxa y reprimida, porque no hay dinamita más corrosiva que la violencia que es capaz de ejercer la imaginación cabalgando sobre el instinto.[34]

[34] Pérez Coterillo, art. cit. (nov. 1973).