



NOTA INTRODUCTORIA A LA VERSIÓN

Luis Vera Pró
Director de Escena



Pese a ser una de las obras teatrales de Miguel Romero Esteo de menor extensión, el original de *Bricolage** tiene 213 folios. Fue escrita entre 1996 y 1997 para su puesta en escena por la compañía Teatromaquia, que, bajo mi dirección, acababa de estrenar en el Teatro Cervantes de Málaga, *Horror vacui*, el texto más arriesgado y complejo de los escritos por el autor, piedra angular de su teatro y, para mí, una obra fundamental del teatro contemporáneo, con su fascinante estructura en forma de «canon eternamente remontante» y su vitriólico cuestionamiento de todos los valores relevantes de nuestra contemporaneidad y de nuestra historia.

Diversas razones que no vienen al caso, han impedido que la producción de *Bricolage* haya llegado, por el momento, a buen fin, aunque sí tuve la oportunidad de realizar una versión escénica que bajo el título, sugerido por el autor, de *Manual de bricolaje*, es el texto que aquí se presenta.

Las características de la edición imposibilitan, lamentablemente, presentar la obra en su integridad, pero hemos creído conveniente facilitar, aunque sea parcialmente, el acceso a un universo creativo que pese a su importancia y atractivo permanece casi ignorado no sólo por el gran público, sino para buena parte de los interesados en el hecho teatral. La muy limitada edición de sus barrocas construcciones teatrales y las escasas puestas en escena de sus laberínticas obras (tras los polémicos y apasionados montajes de

* En el título original, *Bricolage*, el autor emplea el galicismo; sin embargo, en la versión se utiliza el término en castellano. (N. de la Ed.)

Ditirambo Teatro Estudio en los años setenta, tan sólo el Centro Andaluz de Teatro y Teatromaquia, se han atrevido a representarle), han propiciado este absurdo desconocimiento.

Claro que en un medio como el teatral de nuestro país, en general, tan adocenado y mediocre, pues el problema tal vez no sea sólo de desconocimiento. Y así, irrisorio resulta que el Centro Dramático Nacional –lo afirma Francisco Nieva en su autobiografía–, desechase la puesta en escena de alguna de sus admirables obras por las dificultades que entrañaban para los directores, o que en una reciente encuesta a un buen número de profesores y unos pocos profesionales del teatro en la revista *Quimera*,¹ sobre el Teatro Español en el siglo XX, las obras de Romero Esteo brillen por su ausencia (exceptuando una breve referencia a *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*). Tal vez, a la escasa difusión que dificulta su conocimiento, sea necesario añadir ese perenne arrastrarse entre simplismos, tópicos, formulaciones vacuas y análisis apollillados de unas camarillas teatreras enlodadas en la ignorancia y los prejuicios.

Porque si por su obra *Tartessos* recibió en 1985 el Premio Europa de Teatro, o si se ha dicho «... jamás nuestro teatro ha llegado tan lejos y de manera tan inteligente», o «... ha dibujado en sus obras un sueño de destrucción inigualable», o «... su obra es única y constituye el más sólido, coherente, profundo y arriesgado proyecto dramático que ha engendrado la cultura española desde la última guerra», o «... crea por primera vez en castellano el lenguaje netamente original que no produjo nuestra van-guardia histórica»,² resulta cuando menos impresentable el desconocimiento que la mayoría de los autodenominados entendidos tienen sobre sus inquietantes dramaturgias.

Y al grano. En cuanto a los criterios que he seguido para realizar la adaptación de *Bricolage* son semejantes a los que he utilizado en anteriores ocasiones para hacer mi versión escénica de algunos de sus textos, de *Paraphernalia...*, *Pasodoble* o *El barco de papel* a

¹ *Quimera*, nº 255-256, abril 2005.

² Fernando Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*), Moisés Pérez Coterillo (*Primer Acto*), Pedro Aullón de Haro (*Pipirijaina*), Jesús García Gabaldón y Carmen Valcárcel («La neovanguardia literaria española» en *La Vanguardia en España*, ed. de Javier Pérez Bazo, CRIC & OPHRYS), respectivamente.

Horror vacui, *Tartessos* o *Habbis, rey de reyes*, y creo que se ajustan a las innovadoras características de las obras de Romero Esteo, que en diversas ocasiones he definido como de «hiperteatralidad».

Aunque a simple vista pueda parecer -y en ello se han quedado, alabándolo o denostándolo, la mayoría de los críticos-, que la desmesura lingüística fluye incontinentemente siguiendo las arbitrariedades riosas del dramaturgo (así, Haro Tecglen lo puede equiparar a figuras secundarias del sainetismo español decimonónico), o que los delirantes personajes, situaciones y conflictos de sus obras responden a la gratuita chocarrería de un ingenioso teatrero de tres al cuarto, las estructuras internas sobre las que Romero Esteo articula sus construcciones teatrales son de un prodigio y de una precisión asombrosa.

Estas estructuras internas o «bases compositivas» (en ese nivel que Eisenstein definía como de «generalización» –no de insensible y gélida abstracción–, dentro de ese juego de *dobles exposiciones* que existe en toda gran obra de arte, y que en su desarrollo da densidad dramática y poética a la narración de superficie), son en Romero Esteo auténticos mecanismos de relojería o sinfonías malignas, en los que si se desencaja una de las piezas, se desdibujan y banalizan sus siempre radicales y perversas lecturas de la realidad.

A partir de este férreo esqueleto, y en lo que Eisenstein denomina nivel de «representación» –único estrato en el que se puede considerar, por ejemplo, a Valle Inclán, como buen autor teatral–, entra en funcionamiento el juego de los «intérpretes» con el amplio espectro de recursos teatrales de toda índole –elitistas o populares, sacros o grotescos, nobles o rastreros, emotivos o cursis–, que los textos de Romero Esteo ponen en nuestras manos.

Es en este punto, donde el juego lúcido y la elección entre las diversas vías de lectura posibles, determina la selección de materiales y las características de cada puesta en escena.

Trato, por tanto, de atenerme al complejo rigor estructural del texto, respetando en su integridad la que creo arquitectura genética del mismo, y «manipulo» lúdicamente, desde mi mayor o menor capacidad creativa, los materiales de superficie. Espero haber acertado en mi intento. En el caso de *Manual de bricolaje* creo que cuento con la ventaja de que su estructura, por la idiosincrasia de la

propuesta –como sucede también con las de *Fiestas gordas del vino y el tocino* o *Pontifical*, en estos casos por ser obras carnavalescas y corales–, no es tan sólida, como la de sus obras maestras (para mí, *Horror vacui*, *Pasodoble*, *Tartessos* o *El barco de papel*).

Otra precisión que considero pertinente para conocimiento de quienes no han tenido oportunidad de leer el original de alguna de sus obras, es subrayar la importancia que en todas ellas tienen sus acotaciones, espacio imaginario de expresión de la confrontación entre los niveles de representación y generalización a los que he hecho referencia. En ellas, por otra parte, tienen minucioso y delirante soporte literario toda gama de movimientos, tonalidades y gestos sobre los que dibujar la puesta en escena.

En esta adaptación las acotaciones están escritas en forma meramente funcional, por lo que a modo de ejemplo mantengo la literalidad de alguna de ellas indicándolas con un asterisco al que siguen sin paréntesis, en cursiva, las acotaciones originales.

En todo caso, espero que la lectura de esta versión de *Bricolage* acerque a sus lectores al fascinante mundo creativo de uno de los grandes dramaturgos europeos contemporáneos, y, sin duda, el más innovador y heterodoxo, como preámbulo de su reconocimiento con la próxima publicación por la Editorial Fundamentos, en colaboración con la Fundación Romero Esteo, de seis de sus mejores grotescomaquias.