

JUAN ROMERO: EL COLOR DEL “PÁNICO”

POR ROCÍO PLAZA ORELLANA

EL GRUPO PÁNICO.

El origen del grupo se remonta al París de 1960, a las reuniones de amigos que celebraban Arrabal, Jodorowsky y Topor. Arrabal, afincado en París desde 1955, ya se había dado a conocer como autor dramático en círculos muy restringidos. Alejandro Jodorowsky, hombre polifacético: escritor, actor, director de cine y teatro, creador de los “efímeros pánicos”, fue uno de los grandes pilares del movimiento, “tenía mucho que decir”, nos dice Romero. Roland Topor, el más joven de los tres, el único parisino de origen, destacó dentro del grupo con sus originales dibujos absurdos, irónicos y crueles. Con ellos se proyectó internacionalmente como pintor, convirtiéndose en un artista polifacético muy cotizado.

En la Plaza de la Ópera de París, en el Café de la Paix, tenían su punto de encuentro. Dominique Sevrain nos lo describe así: “era un lugar ajeno a las preocupaciones literarias, con su decorado barroco y su camarero negro vestido de turco que sirve café a los clientes-turistas extranjeros en su mayoría, los pánicos trataban allí de arte, de filosofía, de las nuevas tendencias... y presentaban y discutían sus realizaciones personales”.

Durante los dos primeros años trabajaron como independientes sin plantearse la idea de formar un movimiento. Movidos por el clima amistoso y distendido de las tertulias, sus coincidentes comportamientos, así como por su flexible idea del arte y del mundo, se impusieron la idea de unirse en un grupo que denominaron inicialmente Burlesque. En él condensaron el contradictorio mundo intelectual del ampuloso Góngora y del esperpéntico Valle Inclán. Convertirán en asociaciones puramente pánicas, lo mítico, lo sacralizado, lo reconocido socialmente y lo degradado, lo ridículo...

Hacer una correcta definición de lo que supuso el movimiento es algo más que complejo; de todas las consultadas considero la más acertada la que nos da

J. Berenguer en su libro "*Fernando Arrabal*"¹, en la que nos dice: "*Pánico, en su acepción corriente, designa a cuanto nos sobrecoge colectiva e individualmente, como consecuencia de un contagio endémico. Sus manifestaciones primeras (teatro, cine, pintura) se producen en el individuo rodeado por la colectividad, todo dependerá del giro que se le dé al objeto artístico, pues no le bastan nunca las intenciones ni las teorías*".

El teatro será su medio de expresión más idóneo (al contrario de lo que ocurrirá con el Superrealismo o el Dada), las otras vanguardias con las que se relaciona. La representación efímera parte de una base previamente argumentada y ensayada; posteriormente, en el momento de su única representación, los actores-participantes en el espectáculo se desenvuelven libremente improvisando según se van presentando las circunstancias, el humor o las réplicas del público.

En 1963 aparece publicado en España el primer texto pánico en la revista Índice de febrero, por Arrabal. También en México se celebraron en ese mismo año espectáculos como el de "La Ópera del Orden" de Jodorowsky que provocó un gran revuelo. Arrabal dio la vuelta al mundo y en una conferencia en Sidney presentó su texto "El Hombre Pánico" considerado el catecismo del grupo.

En 1965 saldrán a la luz dos libros pánicos fundamentales para el movimiento: "*La Théâtre Panique*" de Arrabal, y "*Panic*" de Topor. Las exposiciones pánicas se fueron sucediendo de la mano de Gironella, Topor, Juan Romero y Clo Weiler.

Lo más importante del grupo en este año fueron las representaciones teatrales: "*La Coronación*" de Arrabal, que se mantuvo tres meses en el cartel del teatro Mouffetard de París, y "*Le groupe Panique International présente sa troupe d'éléphants*". Durante el verano J.F. Arroyo realizó dos cortometrajes sobre los guijones de Arrabal: "*El Ladrón de sueños*" y "*Los Mecanismos de la memoria*".

En la España de los años 60 hicieron sus primeros intentos de implantar sus nuevos ideales, ganándose la esperada desaprobación de la crítica de la prensa oficial. Sin embargo, sus nuevos ideales calaron entre una minoría universitaria que leía ansiosamente los especiales de la revista Índice. Enumerarán sus proyectos inmediatos: la publicación de una gran enciclopedia pánica y la creación en París de un centro de estudios pánicos. Con el paso del tiempo se fueron haciendo cada vez más individualistas, siendo cada vez más escasas las reuniones en grupo, reduciéndose a estrenos de obras o a inauguraciones de exposiciones. A lo largo de los años 70, sus avanzadas ideas y sus ambiciosos proyectos se fueron deshaciendo, se relajaron sus teorías vanguardistas de la Enciclopedia y del Centro de Estudios Pánicos. Se hicieron cada vez menos "Pánico". Cada uno terminó siguiendo su propio camino con el recuerdo de unos agradables años de amistad.

En este siglo en que vanguardia y originalidad son sinónimos, no podemos afirmar sin embargo, que los seguidores del "Pánico" creasen un sistema o

1. BERENGUER, Ángel y Joan: Fernando Arrabal. (Reune trabajo y opiniones sobre dicho autor de G. Serreau, A. Chesnau, J.M. Polo Bernabé, Luce Moreau, David Mendes...) Madrid. Fundamentos 1979.

conjunto de ideas del todo originales, basándonos exclusivamente en su rebeldía intrínseca. Aportaron, paradójicamente, elementos más novedoso en sus declaraciones públicas que en sus obras.

Cuando se le pregunta a Arrabal sobre el "Pánico" nos dice: *A veces un crítico ha llamado teatro pánico a tal o cual cosa mía, pero en realidad nunca hemos hecho una cosa pánica. Creamos un grupo pánico. Eso es todo*".²

JUAN ROMERO Y PARÍS.

En noviembre de 1957 vendió el cuadro más caro que había vendido nunca por el módico precio de 5000 pesetas. La compra se la realizó el arquitecto catalán Ramón Montserrat. Con este dinero completó la suma necesaria para realizar su deseo: llegar a París.

André Michel, director de cine, le fue de gran ayuda a su llegada a la gran ciudad, proporcionándole su primera vivienda y su primer trabajo: de extra en una película que Michel rodaba por entonces. El protagonista era el niño Joël Flateau. Su madre, asidua del rodaje, conoció a Juan y le ofreció para pintar la buhardilla de su casa en el Boulevard de Courcelles. A partir de 1959 y durante dos años fue su estudio y su casa. Esta pequeña buhardilla en un sexto piso, sin luz eléctrica y con menos de seis metros cuadrados la inauguró de la siguiente manera: *"Alumbré mi vela, abrí mi botellita de vino, mi queso y, yo, en aquel momento, el recuerdo que yo conservo de aquel momento, es el de una felicidad completa. No tenía nada y lo tenía todo."*³

El día de Reyes de 1959 comenzó a pintar su temáticas denominada "la serie real". Se trata de personajes engolados, tristes, grotescos a un mismo tiempo de enormes cabezas coronadas que Juan llamaba reyes. Todo dio comienzo en un 6 de enero de 1959, cuando comiendo la galleta de rois le tocó a Juan la fêbe y como premio por tal hallazgo el ser coronado. Al día siguiente al ver la brillante corona sobre su escritorio, comenzó a imaginar personajes dignos de semejante honor, y comenzaron a surgir su curiosa y extraña monarquía.

En 1960 abandonó la pequeña buhardilla del Boulevard de Courcelles para instalarse en un piso un poco más grande en el barrio de Saint Mandé. Sin embargo, se trataba de un lugar oscuro y sobrio, como su pintura de aquellos años, poblada de personajes monstruosos de risas histriónicas y miradas alucinadas, cabezas descomunales y puntiagudos y salientes dientes.

Hacia el año de 1961, aunque continua con su serie de monstruos, comienza a aclarar su paleta y a atender a esos pequeños detalles que antes no le importaban

2. Ob. cit pág 65.

3. GÓMEZ PÉREZ, R: Juan Romero. Pintores españoles del siglo XX. Dirección General de Bellas Artes. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1973. Pág 16.

lo más mínimo: el interior de las flores, el entramado de las telas apareciendo en sus lienzos colores más claros: el amarillo, el rojo y sobre todo el celeste. En este año expuso en la Jeune Peinture, siendo seleccionado para la II Bienal de París.

Desde 1959 a 1962 podemos considerar que se mueve impulsivamente, los críticos consideran que es un momento de titubeos, una etapa de transición hacia el que es hasta el momento su estilo. Ni su "serie real", ni su "serie de monstruos" han sido consideradas en la medida que merecen desgraciadamente, es ésta una etapa muy interesante llena de fuerza y originalidad, que en nada desmerecen su obra posterior.

En 1962 descubre la isla de Formentera, su luminosidad, su color, transformando lentamente su pintura en tapices vivos de claros colores y diminutas formas abigarradas. Tras tres años de vivos esfuerzos utilizando una nueva técnica: el acrílico, alcanzó un original y peculiar estilo de ver la pintura como una narración de formas espontáneas que se mueven libremente por un espacio irreal, inventado, pero tranquilo y consolador. Nada más alejado de su lóbrega pintura parisina.

Desde 1962 a 1966 su vida artística fue de una gran intensidad, se suceden rápidamente varias exposiciones: el Salón de la Jeune Peinture, en la Bienal de París, el Salón de Otoño; varias personales: en la Galería Lefranc, en la Galería du Tournesol...

En esta Galería du Tournesol expuso en 1964. Fruto de la estrecha relación que mantenía Romero con el grupo fue el acertado prefacio del catálogo escrito por Arrabal. En él se recogen con toda claridad las ideas más interesantes del movimiento, referentes a la colaboración entre pintura (Romero) y literatura (Arrabal). Partiendo de la más completa desconexión ambos elaboran independientemente su obra, sin permitir por estas características de producción influencias mutuas, fruto exclusivo del mundo interior y del estado de ánimo de cada uno de ellos. Esto escribió Arrabal:

Quelq'un est enfermé dans la sphère: Près d'elle combattent un lévrier et un homme revêtu d'une armure médiévale: dans la main droite l'homme porte une sorte de massue, dans la main gauche un bouclier. Les gens sont placés derrière une palissade. La personne enfermée dans la sphère est dorée. Le lévrier mord le guerrier au cou est pendant un instant tous deux restent debout presque dans l'attitude d'un couple de danseurs. Les femmes, derrière la palissade agitent leurs mouchoirs en soie de Hollande. Sur le mouchoir de l'une d'elles un motif représente la pendaison d'une truie. La personne au corps doré qui est enfermée dans la sphère est une femme, une femme nue. Le guerrier tombe à terre et semble inconscient. Le lévrier lèche amoureuxment sa blessure et l'on dirait qu'il le reconforte avec des paroles humaines. Le roi qui

préside tout en haut des gradins brandit l'étendart brodé du char de Stockolm. Les trompettes sonnent.
 La femme nue à l'intérieur de la sphère joue de l'harpe.
 Le guerrier fait un effort pour se lever. Ausitôt le levrier quitte le centre et revient avec un manteau noir poussiéreux et un chapeau noir aussi. Le guerrier ôte son armure et met ce costume.
 Tous s'aperçoivent qu'il s'agit d'un jeun peintre aux cheveux blancs. Les femmes des gradins avec leur longs hennins pointus sur la tête secouent des boules d'or.
 La femme de la sphère appelle le jeune peintre: Celui-ci ouvre une porte et se glisse à l'intérieur. Bientôt la sphère s'envole emportant le couple. Les femmes soufflent dans leurs longues trompettes. Le roi caresse le lévrier qui se trouve maintenant à son côté. La sphère vole toujours dans le ciel et en disparaissant laisse derrière elle un sillage de fumée qui se transforme en lettres: PEINTURE=JUAN ROMERO.

(Alguien está encerrado en la esfera: cerca de ella combaten un galgo y un hombre vestido con una armadura medieval: en la mano derecha el hombre porta una especie de maza, en la mano izquierda un escudo. Las gentes están colocadas detrás de una empalizada./ La persona encerrada en la esfera es dorada. El galgo muerde al guerrero en el cuello y durante un instante ambos permanecen de pie en la actitud de una pareja de bailarines. Las mujeres detrás de la empalizada agitan sus pañuelos de seda de Holanda. Sobre el pañuelo de una de ellas un motivo representa un motivo representa el ahorcamiento de una cerda./ La persona de cuerpo dorado que está encerrada en la esfera es una mujer, mujer desnuda. El guerrero cae al suelo y parece inconsciente. El galgo lame amorosamente su herida y se diría que le reconforta con palabras humanas. El rey que preside desde lo alto de la grada blande el estandarte bordado del carro de Estocolmo. Las trompetas suenan./ La mujer desnuda del interior de la esfera toca el harpa. El guerrero hace un esfuerzo para levantarse. A su vez el galgo deja el centro y vuelve con un abrigo negro polvoriento y un sombrero también negro. El guerrero se quita su armadura y se coloca esta ropa. Todos se dan cuenta de que se trata de un joven pintor con los cabellos blancos. Las mujeres de las gradas con sus largos hennins puntiagudos sobre la cabeza sacuden bolas de oro./ La mujer de la esfera llama al joven pintor: éste abre una puerta y se desliza en el interior. Al instante la esfera se eleva llevándose a la pareja. Las mujeres soplan con sus largas trompetas. El rey acaricia al galgo que se encuentra ahora a su lado. La esfera vuela siempre en el cielo y desapareciendo deja detrás de ella una estela de humo que se transforma en letras gigantescas: PINTURA=JUAN ROMERO.⁴

4. Prefacio del catálogo realizado por Arrabal para la exposición de Juan Romero. Galería du Tournesol. París 1964.

En 1966, con 34 años publicó su primer libro ilustrado: “*Histoire d’un après midi*”. Diez dibujos acompañados de un brevísimo texto nos muestran la calidad de su trabajo:

*“Tengo ganas de pintar y empiezo.
La tela es blanca, bella toda, me da un poco de miedo...
tanto miedo que imagino un toro que acaba de salir a la arena
soleada y me mira.*

*Todas mis ideas sobre los cuadros que pintaré se han ido.
Toda mi atención se clava en ese cuadro blanco,
que me espera tan tranquilo.*

.....
*Yo también lo miro.
Dejo los colores. Después tengo sed.
No hay más remedio que ir a la cocina.
También hago pipí.
Me vuelvo, Vuelvo a la habitación.
Hay un diario en el suelo.
Mi mirada pide auxilio, pero las imágenes del periódico no me
dan nada.*

.....
*Me pongo de nuevo delante de la tela.
Sigo teniendo sed. Dejo el pincel.
Me acuerdo que debo escribir a mi padre.
Tengo la impresión de que se va la luz del día.
Pienso en España. Sigo pintando, miro por la ventana.
Me siento, me rasco...
Sobre la tela, nuevos golpes del pincel. Esto no va.
Y de pronto, todo agarra. Esto va.
El cuadro está por encima de todo.
Viva la pintura”⁵*

En 1965 colaboró en los decorados de la obra pánica de Arrabal “*La Coronación*”, exponiendo a su vez en la IV Bienal de París.

En 1966 fue seleccionado de nuevo para la Bienal de París, en su quinta edición, recibiendo el premio de la crítica. Su estilo está completamente consolidado.

A partir de 1968 París dejó de ser su residencia fija, pasando largas temporadas en España, entre Formentera y Madrid. En 1970 ya comenzó a pasar casi todo el año en España, donde sus cuadros comenzaron a tener una considerable acogida.

5. Ob. cit. Pág 19

Nadie mejor que Romero nos puede hablar de lo que supuso la experiencia parisina en su pintura. Con estas palabras, recogidas del catálogo de la exposición en Sevilla en junio de 1993, nos revela ingenuamente sus inquietudes: *"En noviembre de 1957, ayudado por la familia de André Michel, consigue arribar a las orillas del Sena, donde fondeaban grandes navíos: Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Giacometti y muchos más. Aquello olía a Arte, olía fuertemente a pintura.*

Con su barquito de remos, todos los días sale a la pesca, regresando con las redes de repletas de nuevas ideas, que luego irá desarrollando en nuevas pinturas, lienzo tras lienzo.

Juan, sin apenas apercebirse, se pega a su onda y amplía conceptos, alejándose de su punto de partida: el barco-escuela sevillano se pierde en el horizonte.

Pero aún no es capaz de navegar solo. Cambia de barco, un fuera bordo, con un pequeño motor y empieza a fondear tranquilo por el tranquilo barrio de Saint Mandé.

Con el puerto de la Galerie Stadler, tiene la ocasión de admirar un yate muy nuevo y vistoso, se llama Appel. Se pone a seguirlo y descubre otros barcos de los mismos astilleros, cuyo armador se llama COBRA.

Son jóvenes capitanes, de los que Juan aprende a navegar a más velocidad. No se lo piensa dos veces: compra más colores y pinta su nueva embarcación de rojos, amarillos y azules. Todo se vuelve más aéreo, el color lo inunda todo; se acabaron los grises. Se deja seducir por el estilo COBRA.

Durante algún tiempo va siguiendo a uno u otro; no le importa sumergirse en la onda de Alechinsky, ni en la de Asger Jorn, gracias a ellos, puede navegar más a gusto, aprendiendo a virar a toda pastilla, sin perder la respiración. Por aquellas fechas, navegando, navegando, cada vez más lejos de la costa, se adentra en el Mediterráneo y fondea en las transparentes aguas de Formentera, tan transparentes y tranquilas que, por la primera vez en su vida, puede contemplar lo que hay debajo de las aguas del mar, descubriendo ese magnífico espectáculo que es los fondos marinos, y que a partir de ese momento influirán en su pintura, liberándola de la línea del horizonte, convirtiendo el cuadro en una superficie giratoria. Estrellas de mar, oscuros pulpos, verdes y ondulantes algas, transparentes medusas, erizos y más erizos y un sin fin de peculios nerviosos y desconfiados pececillos serán simples pretextos para organizar pequeñas procesiones de elementos que recordarán de muy lejos, un falso mundo microscópico...

LA CORONACIÓN.

Entre sus maestros Arrabal considera a pintores que se entroncan sobre todo con la estética superrealista (Max Ernst, Chirico, Duchamp..), así como a maestros tradicionales como son El Bosco, Bruegel y Goya. Denotamos en este aspecto un fuerte aprecio por el arte original, imaginativo e ingenuo que comparte

con Romero. Entre los escritores más aplaudidos destacan Dostoievski, Kafka, Lewis Carroll, Gracián, Góngora...en teatro, los griegos, Shakespeare, Calderón y Strindberg. Si analizamos todas estas inclinaciones, denotamos unas acusadas preferencias por lo desmedido y lo simbólico, por el realismo ensoñado y por los cánones que rigen el equilibrio y la razón.

Su obra tiene acusados tintes biográficos, adulterada por la memoria y las pesadillas. La memoria no sólo como capacidad aséptica de recuerdos, sino contaminada de pasiones, rechazos viscerales, fobias...la pesadilla es la forma común de potenciación de la memoria. Cuando nos dice "*la vida es la memoria y el hombre es el azar*", el dramaturgo califica al artista como el creador de lo imprevisible, sirviéndose de la memoria (biografía, sensibilidad, inteligencia e imaginación) y el azar (la confusión, lo imprevisible, lo que algunos llaman "originalidad").

El espacio favorito del Pánico suele ser la habitación, concebida como una forma geométrica, generalmente cúbica, compacta, con todas sus salidas vigiladas, lo que crea gran incertidumbre y tensión ante la imposibilidad de una huida. Esta imposibilidad explica la constante presencia de los personajes principales durante toda la representación. El espacio escénico es en la obra de Arrabal una transposición del espacio materno (el espacio donde tienen lugar las relaciones del personaje con la madre o con sus respectivos ayudantes o contrincantes). Éste queda incluido dentro de uno aún mayor, el que nos hace pensar que éste materno forma parte de uno oscilante que lo contiene: el del "super yo" social. Se trata entonces de un mismo espacio. El personaje ensaya su huida siempre desde el espacio materno y cuando consigue escapar de él vuelve a ser reconocido desde el circundante social. La presencia del espacio del "super yo" se materializa por medio de sonidos –sirenas, risas, silbatos– que se extienden como una amenaza por el ambiente escénico, cohibiendo a los personajes. Ocasionalmente, el espacio circundante se puede representar de una manera visual: luces, bastidores en forma de laberinto, un biombo, como el de Romero que representa en cada una de sus caras la noche y el día.

Concibe a su vez un tercer espacio, el del amor en libertad, donde sólo en él se puede materializar el encuentro con el Padre que no tiene cabida en los anteriores. Se trata de un espacio simbólico, deseado en la imaginación, simbolizado en los diálogos como un globo, la ascensión, el vuelo o la nube. No puede ser representado.

Los objetos pueden llegar a suplir a los propios personajes, incluso simbolizar estados de ánimo: "...*Quería mostrar que emociones como el humor, la imposibilidad, la sorpresa, la confusión, podía nacer en los objetos igual que en los seres vivos*"⁶. De esta forma, en momentos antes de la aparición del Pánico, crea dos obras sin actores y sin diálogos, en las que los personajes principales son los objetos: "*Ópera Pánica*" y "*Los Cuatro Cubos*" de 1957.

Defiende en su teatro las posibilidades poéticas del objeto teatral eliminando totalmente el papel que el Realismo le asignó, exclusivamente utilitario y descriptivo

6. Ob. cit. (3, 4)

de un personaje. La variedad de objetos que más utiliza son los que relaciona con la huida: triciclo, bicicleta, coche, carrito de niño...junto con globos de colores y risas infantiles.

En enero de 1965 se estrena en el pequeño teatro Mouffetard del barrio latino la obra pánica "*La Coronación*". Al principio fue recibida con sorpresa y un cierto escepticismo por los críticos incluso por aquellos más favorables a Arrabal. Sin embargo, ya una vez estrenada meses después "*La Troupe d'Éléphants*", fue reconsiderada ya como una obra fallida, incluso por los contados admiradores que por aquellas fechas tenía su teatro. Desmercidamente deslucida, a pesar de estas palabras de Orestes que ponen más emoción que realidad

J. Orestes, en el número especial que dedicara la revista "Índice" al movimiento escribió: "*¡Yo fui testigo ¡París, el pánico y el año 1965, qué alegría! la cosa empezó con La Coronación de Arrabal, obra estrenada en el teatro Mouffetard, que dio lugar al primer impacto público y notorio del Pánico. Se ganó dinero, circunstancia muy favorable al espíritu pánico. Los actores y el director en ocasiones llegaron a las manos contra los fanáticos del realismo de "papá". La crítica de París fue honesta, y salvo contadas excepciones, los titulares de la sección de espectáculos teatrales confesaron no haber entendido el argumento de la obra: un hombre Giafar, gracias al azar, la confusión y la memoria llega a la Coronación al conocimiento, al amor. Sin embargo, a pesar de la confusión, e inspirados por ellas sin duda, varios críticos escribieron : Arrabal se ha instalado en el sitio de los genios". Arrabal ha conseguido su "coronación" y más aún, positivo o negativo que es preferible olvidar. La Coronación ganó al público de París en progresión geométrica durante tres meses, pero el teatro Mouffetard ya amenazaba con la insuficiencia de su cabida, el director y primer actor Ivan Enriques, pánico, fue víctima de un ataque de locura, súbito e invisible, y suspendió las representaciones".⁷*

El día 13 de enero aparece el 3º volumen del teatro de Arrabal en Juillard. Las obras que contiene son: *La Coronación, El Gran ceremonial, Concierto en un huevo y Coronación por un negro asesinado*. *La Coronación* es una de las piezas más desconocidas del autor en España. Gracias a una copia original que me suministró Juan Romero pude leer la obra.

Arrabal concibe así el espacio en que transcurre así el espacio en que transcurre la acción:

"Long silence/ Bruit de pas/ Petit á petit la scène s'éclaire/ c'est un grenier mansardé avec des meubles baroques: un grand lit fermé par des luxueux rideaux./ Une porte á gauche et une fenêtre tabatière á droite./ Ensemble légèrement poussiéreux./ Au fond, un paravent/ La lumière éclaire tout á fait le lit, le reste de la pièce est plongé dans la pénombre".

7. Orestes, J.: Revista "Índice". 1965. Dos espectáculos Pánicos en París. Enero 1965. Pág 6-7.

(Prolongado silencio/ Ruido de pasos/ Poco a poco la escena se va aclarando/ Se trata del desván de una buhardilla con muebles barrocos: una gran cama cerrada por lujosas cortinas/ Una puerta a la izquierda y una lumbrera de buhardilla a la derecha/ Conjunto ligeramente polvoriento/ Al fondo un biombo/ La luz se aclara del todo sobre la cama, el resto de la habitación está hundida en la penumbra).⁸

Juan Romero colaboró en la escenografía con la realización del biombo y la lumbrera de la buhardilla. Arrabal dio una gran importancia al biombo dentro de la escena, supervisando incluso la compra de los paneles en un hipermercado parisino. La única instrucción que dio a Romero fue la de que cada una de las caras debía representar a la noche y al día, dejándole plena libertad creativa. Quedó muy satisfecho con el resultado; tanto que le sugirió repetidas veces la idea de quedarse con él una vez finalizadas las representaciones de la obra, pero Romero, acertadamente, no quiso deshacerse de su biombo. La ventana, de la que no he conseguido ninguna ilustración, ni tan siquiera se conserva. Me contó que la concibió como un simple objeto utilitario que no le mereció la pena conservar.

El biombo durante toda la obra, va girando alternativamente mostrando cada una de las caras al espectador. La importancia de los objetos en la obra de Arrabal es paralela a la de los personajes. Los carga de fuertes contenidos simbólicos que los adapta y transforma según las circunstancias y las obras. En este caso, el biombo (día-noche), como objeto real, lo utiliza para esconder múltiples veces una enorme jaula que contiene a dos personajes que luchan continuamente entre ellos, sometidos a una intensa tensión física y mental. ¿Qué significado tiene todo esto?. El biombo representa el segundo espacio escénico anteriormente mencionado, el social, el mundo exterior que nos pone en comunicación con la perpetua interioridad de la escena; tras él, dos personajes encerrados en una jaula de la que entran y salen, primero dependientes de la voluntad de alguien, y a medida que nos vamos adentrando en lo obra, lo hacen ya de una forma voluntaria. Por lo tanto, imposibilitados de escapar tanto física como espiritualmente.

El biombo está compuesto de cuatro hojas independientes realizadas en material conglomerado, que unidas componen una escena única.

El día ha sido representado con un brillante colorido en la zona superior de naranjas, verdes y amarillos, dispuestos en amplias bandas paralelas. En la zona inferior, con el objetivo de destacar a los esperpénticos personajes como si de destellos se tratara; los contrapone a un fondo de azules opacos y marrones. Sus personajes deformes, extraños, mitad humanos, mitad nada, miran al espectador fijamente con ojos concéntricos imponiendo una sugerente nota de expresionismo en medio de tan surrealista ambiente. Un coronado personaje, aludiendo claramente al título de la obra, y otro parecido a un arlequín de claras reminiscencias picassianas, son los dos únicos seres descifrables en esta impresión de colores.. A la izquierda, aparecen formas minuciosas, microscópicas, de brillante colorido

8. Arrabal, F: Théâtre panique. Le Couronnement. Págs 5-6. Juillard de. París 1965.

agolpándose ante los ojos del espectador, preconizando su transición hacia esos lienzos repletos de "tejido natural" que caracterizan su estilo de hoy. En la zona superior, el sol, realizado con círculos concéntricos en tonos rosáceos sobre el mismo amarillo del fondo. Una flecha azul lo señala, reafirmando la presencia de este símbolo fundamental del día como lo haría Klee, ya que su extraña forma apenas nos haría considerarlo. Los descolgados rostros de sus personajes nos hablan a un tiempo del cubismo de Picasso y de la abstracción onírica de Klee. Klee es un pintor reflexivo, que extrae lo esencial de las composiciones, sincretizando hasta el límite en que sigue teniendo sentido la composición, partiendo, sin embargo, del completo conocimiento de lo que elimina. Romero participa de este espíritu en muchas de sus obras de estos momentos. Curiosamente es en estos años cuando más nos recuerda a Klee. Hoy ya, sin darle importancia a lo esencial a la pintura, pensando que la multiplicidad es también una forma de expresión igual de valiosa en el arte, se alejó de Klee en su espíritu, pero se acercó en su color.

En esta época y cercano a este mismo autor, realizó también obras como *L'Oeuf Tête de Saint Mandé*, pintando en enero de 1962, que tanto nos recuerda a "Senecio". Buscando en catálogos de estos años, he encontrado un cuadro que considero claro precedente de la cara del biombo que refleja "el Día": *Du soleil pour toi, du soleil pour moi*, también realizado en Saint Mandé, esta vez en 1964. Los colores cálidos, los rosas, los círculos concéntricos, el escalonamiento de las formas tienen un mismo pulso.

La noche queda representada también, siguiendo el mismo esquema en dos zonas diferenciadas: la superior, la noche en sí, sin seres "animados", y la franja inferior de donde se acumulan extraños seres nocturnos: cuervos, fantasmas... coloreados con tonos oscuros, marrones y grises; sobre un fondo negro, se proyectan como una escena apocalíptica ante el espectador. Lo que más fija nuestra atención son las figuras formadas sobre el fondo negro, delimitadas por un grueso contorno blanco, como si de un niño pintando con una tiza se tratara. Figuras que repiten las mismas características de toques cubistas y naifs forman la composición del día. El colorido apagado le hubiera provocado problemas de visualización desde una distancia corta, incluso de no haber avivado sus figuras con los bordes blancos.

Ésta es otra de sus obras de "monstruos", nombre con el que llama cariñosamente a estos extraños seres de mirada fija de su primera pintura, que parecen vivos, como bien sabe él, por más de un susto que le han dado en su taller. Feliciano Fidalgo, amigo del pintor, nos cuenta una curiosa anécdota al respecto: "*De repente él se calla, y al cabo de pocos segundos me señala: "mira...un monstruo"...Y lo que él señala puede ser una vieja de ochenta años arrastrando ridículamente el peso de sus joyas y maquillajes; o una pareja sobre la acera, de pie, se abraza, se besa y el amante, al mismo tiempo, pasa el brazo alrededor de una acacia para no perder el equilibrio"*"⁹

9. Fidalgo, F: Catálogo de la Exposición en la Sala Luzán. Zaragoza, 1968.

La intensa y brillante trayectoria de la obra de Juan Romero carece, desgraciadamente, de una continua y fluida colaboración con el mundo escenográfico. Fueron estos años y los anteriores a su marcha a París los que recogen la mayoría de sus trabajos en este campo. Actualmente, y tras un fallido proyecto de colaboración con pilar Miró en 1991 para decorar la ópera *Carmen*, está dedicado exclusivamente a sus lienzos.

Para concluir con la obra de este gran pintor contemporáneo, cito las bellas palabras que le dedicara Paul Gauthier en "*Lettres françaises*" el 23 de abril de 1970:

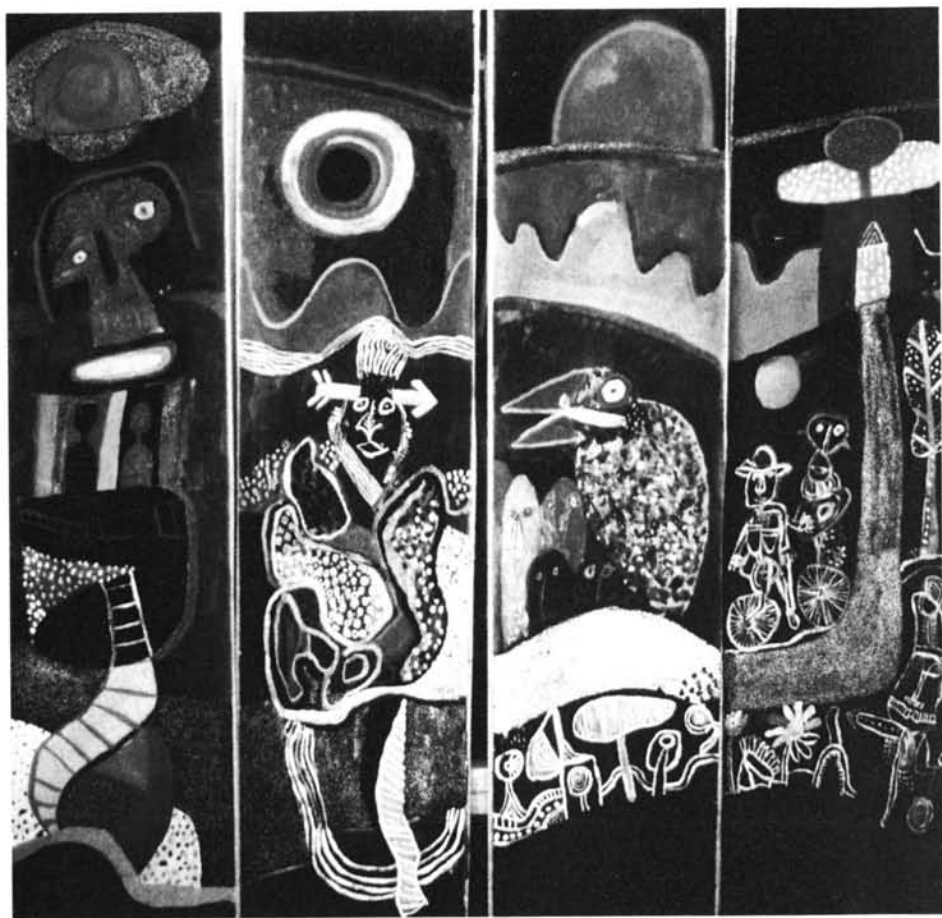
"Juan Romero es un extraordinario émulo de Klee. De él tiene toda la fantasía y todas las libertades de expresión en la exploración de una realidad psicológica. Juan Romero es arrastrado a captar sus ideas desde muchas perspectivas, no visuales, que le llevan a valorizar ciertas imágenes que le impresionan especialmente. Es una aglutinación de imágenes-clave, que se combinan en formas primitivas. Llegando a las fuentes de la emoción, Juan Romero se demuestra un excelente psicoanalista del arte. No tendría palabras para elogiar el frescor, la espontaneidad y, al mismo tiempo, el arte grande de las obras de Juan Romero.. Sin abandonar nunca un cierto humor, él sabe tocar los más secretos pensamientos. Es una gran obra, que uno ama en su conjunto, porque Romero ha sabido resucitar un contacto afectivo en un realismo puramente intelectual".



Decorado para la obra de Fernando Arrabal "La Coronación" estrenada en París en 1965. Escena del biombo que representa "El Día".



Detalle de "El Día".



"La Noche", la otra cara del biombo móvil que se utilizó para la obra teatral de Arrabal



Detalle de "La Noche".



Diseño del figurín para el proyecto de Pilar Miró de la ópera "Carmen".



Diseño del figurín para el proyecto de Pilar Miró de la ópera "Carmen".