

TARTESSOS de Miguel Romero Esteo: De la creación de un lenguaje a su representación dramática

FERNANDO DE DIEGO
University of Ottawa

La obra *Tartessos*¹ (1983) de Miguel Romero Esteo, escrita en versos polimétricos, supone un intento de llevar a escena un tipo de teatro que temáticamente se relaciona con la trágica desaparición de la civilización tartesia. Para ello, el autor cordobés, ha realizado un extenso estudio de los restos de dicha civilización protohistórica y ha consultado numerosos escritos etnológicos sobre el tema. A manera de prólogo, al menos en la edición que utilizamos², se nos explica la génesis de esta obra y sus avatares antes de ser entregada a la imprenta. Los datos recogidos por el dramaturgo sobre Tartessos van a formar el entramado de fondo de la tragedia de un pueblo, en vísperas de su desaparición. Estos puntos de anclaje espacio-temporales tienen como referencia obligada la toponimia anterior a la civilización romana y, aunque en algunos casos resulte difícil ubicar los nombres geográficos señalados, en la mayoría del texto podemos identificar sin mayores problemas ciertos lugares pertenecientes en su mayoría al mundo mediterráneo.

Sin embargo, lo que confiere su originalidad a *Tartessos* consiste en el hecho de que esté escrita —al menos en una gran parte— en el lenguaje ficticio de dicha civilización desaparecida. Aunque el autor trate de convencernos en el prólogo de la transcripción llevada a cabo, por él mismo, del alfabeto ibérico como base del tartesio inscrito en la pieza, no podemos conceder a dicha afirmación mayor confianza que la debida a un texto de ficción, como lo es el de la obra. Por otra parte, sabemos que aún hoy en día, el abecedario tartesio no ha encontrado su piedra roseta, y que toda transcripción que de él pudiera hacerse carece de rigor

¹ M. ROMERO ESTEO, *Tartessos*, Madrid, Pípirijaina, 1983.

² No sabemos que exista otra edición, aunque bien pudiera ser que como ha ocurrido con otros textos de este autor, se conserven en alguna parte copias del manuscrito o ediciones pirateadas del mismo.

científico, aunque quepa la posibilidad de utilizarlo mediante una transcripción personal como material literario-ficticio. Aparte del lenguaje que llamaremos a partir de ahora «tartésio», aparecen en el texto parlamentos, más o menos fidedignos, del «etíopo» y del griego.

El uso de los dos primeros, siendo ambos productos de la imaginación del autor, tiene una función exclusivamente rítmica y, al mismo tiempo, acompañante de la música de las partituras que aparecen en el texto, como veremos más adelante. Nos encontramos, pues, frente a un espacio dramático-teatral definido, en primera instancia, por el uso de unos lenguajes que no poseen la función comunicativa básica de la lengua y carecen de un referente común, socialmente compartido.

Por lo tanto, la función que el discurso didascálico adquiere al encontrarse en una situación de ruptura con el discurso dialógico, propio del teatro, es de primerísima importancia. El hecho de que durante las once primeras liturgias no se pronuncie ni una sola palabra en español, sitúa al discurso de la didascalía-acotación en una posición privilegiada, debido a su carácter de acto de habla ilocutivo ficticio, como afirma J. Laillou-Savona³; pues, al no existir otro lenguaje comprensible en las primeras escenas de *Tartessos*, debemos otorgar al discurso didascálico de la acotación una condición de sinceridad y fidelidad a una realidad, escénica y textual, que nos permita entender lo que está ocurriendo en el texto dramático que estudiamos.

El discurso didascálico es, en consecuencia, el único que en el «incipit»⁴ de *Tartessos* nos comunica informaciones estables, y gracias a él podemos llevar a cabo el acto de lectura. Asimismo, toda información que el espectador recibe durante este espacio de tiempo tiene que ser el producto de los signos inscritos en la didascalía-acotación; gracia a la cual, pueden ser representadas, iconizadas y puestas en signo en el escenario y en la mente del lector, las once primeras liturgias de la obra.

En cuanto, a lo que se refiere al discurso dialogado de los personajes durante este largo prólogo, lo único que podemos apreciar es su carácter poético-dramático, generalmente en consonancia –por no decir en isotopía–, con la música contenida en las partituras musicales que acompañan al ritual.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos resulta imposible al comienzo de la lectura, situar la temporalidad de la acción, al no poseer la didascalía ninguna información concreta sobre este particular. Lo mismo ocurre con el espacio histórico en el que se va a desarrollar el drama. Tendremos que esperar a la aparición del castellano, en la Liturgia XI, para poder ubicar mediante el largo monólogo de OONOKOPOS –hijo primogénito del rey de reyes– la acción de *Tartessos*: esta

³ J. LAILLOU-SAVONA, «La didascalie comme acte de parole», en A.A.V.V., *Théâtralité, Ecriture et Mise en Scène*, Montreal, Hurtubise, 1985.

⁴ Entendiendo este término en su acepción sociocrítica, es decir como: «texto, fragmento en el que deben encontrarse las condiciones de lectura del propio texto y el dispositivo intertextual que lo ordena», véase M. Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montreal, Hurtubise, 1979.

tiene lugar en la corte de OOLIPPOS rey de Tartessos durante el período de tiempo comprendido entre los instantes anteriores a su muerte y el comienzo de la destrucción del reino de Tartessos por los ejércitos de Qart-Hadasht, nombre de la ciudad fundadora del imperio cartaginés.

En la larga enumeración llevada a cabo por OONOKOPOS podemos situar en la Andalucía Occidental, en la desembocadura del Guadalquivir –Baitis en la obra– la acción del drama.

En lo referente al campo objetual que completa el espacio lúdico de la representación, podemos ubicar ésta, en una basílica de un templo de la antigüedad, lo que le otorga el carácter simbólico-litúrgico que rige la representación. El vestuario de los personajes compuesto de babuchas, chilabas, feces tunecinos y túnicas iberas, conforma un campo semántico relacionado con los pueblos que habitaron España en la época prerromana: los tartesios, los iberos, los celtas y los vascos, entre los más importantes.

Podemos, pues, afirmar que a causa de la imposibilidad de entender algo de lo comunicado mediante el diálogo en estas primeras liturgias, nos encontramos frente a un texto de carácter predominantemente semiótico, en el que sólo identificamos los elementos de la representación icónica y sonora de la acción, como afirma Laillou Savona⁵.

Entre la totalidad de signos que componen el espacio dramático-escénico, únicamente estudiaremos, la relación que se establece entre la música y los idiomas español, etiopo y tartesio. Siendo este último, el único utilizado en las once primeras liturgias o escenas, tal y como dijimos anteriormente. En primer lugar, constatamos que el uso de los diferentes fonemas, por parte del autor, no es tan arbitrario como en un principio se podría suponer. La búsqueda del ritmo mediante la repetición de sonidos, responde a un intento consciente de crear una isotopía entre el sistema fonético castellano y la música interpretada por los coros de Diáconos de los Dioses del Sol. La utilización del fonema gutural sonoro [g], del oclusivo sonoro [b], del dental sonoro [d] y de las nasales [m] y [n] se contraponen al sonido gutural sordo [k], como podemos observar en el estribillo siguiente, que se repite en 26 de las 84 liturgias y constituye el único texto de veinticinco:

...deoi Araigobo
kiarkuna beke kuntai
rikula eisa dea
sankuresikum beke kunai
koérkuli baleis riboueira
uarsaba deir duesiku
sana beke kunai

El contrapunto grave/agudo creado en el cántico litúrgico por el uso de las citadas consonantes, se encuentra en isotopía semántica con el sonido grave de

⁵ LAILLOU-SAVONA, pp. 231-246.

instrumentos musicales de percusión y de viento tales como los tambores, los panderos, el carrasclás ibero de huesos de fémur de vacas, los bongos, la zambomba, el cuerno, la caracola y las tubas; en contraste, los instrumentos de tonos agudos como la campanilla, los cascabeles y el almírez de bronce, completan el contexto musical de la obra. La oposición agudo/grave –ya señalada– se relaciona isotópicamente con el contraste sordo/sonoro de los fonemas consonánticos. Originando un conjunto armónico formado por dos sistemas de signos diferentes: el musical y el lingüístico.

Para completar el ambiente del espacio dramático de la lectura-representación, el coro de los Diáconos de los Dioses del Sol interpreta cánticos monorrítmicos y monótonos: el fabordón⁶, la melisma⁷ y el canto ritual que utiliza la palma de la mano apoyándola en la boca como caja de resonancia, a los que acompañan los arpegios del salterio⁸, creando de esta forma un ambiente musical litúrgico y primitivo. La unión de estos tres sistemas de signos –música, cántico y lenguaje tartesio recitado– componen una isotopía semántica de grado cero en lo que respecta a la comunicación lingüística al carecer de las bases mismas de un lenguaje socialmente organizado; ni los actores ni los lectores-espectadores comprenden el significado del lenguaje tartesio. En otras palabras, Romero Esteo presenta en el largo «incipit» de *Tartessos*, un sistema de comunicación entre emisor y receptores basado en un contexto musical y rítmico que no tiene relación con ninguna lengua conocida. La cadena comunicativa, así establecida, se realiza por medio de sonidos cuyo referente es común, tanto para los espectadores como para los lectores. El resto del espacio dramático se constituye con el resto de los objetos-signo que forman parte del decorado.

Los fragmentos del lenguaje etiopo, inscritos textualmente, completan a partir de la Liturgia XLVII el ambiente general de la pieza. Veamos un ejemplo de dicha escena, cuya didascalia-acotación se lee como sigue: «Sube ya muy espeso el remoto rezongo de los tambores del bongo llamando a los dioses de las lluvias» (*Tartessos*, p. 196), mientras el siervo etiopo BOSUMMURU canturrea:

•Eié,	soninga	banga
eié,	soninga	bo.-
Eié,	soninga	banga
eié,	soninga	bo.

A lo que responde el Coro de los Diáconos del Sol con el mismo estribillo. Constatamos en este caso, como lo hicimos con el tartesio, que aparece una isotopía entre los fonemas [n], [b] y [g] y la música del bongo. El procedimiento poético es idéntico y complementario del anterior.

⁶ Cierta contrapunto sobre el canto llano propio de la música religiosa.

⁷ Canción breve compuesta de una sucesión de notas cantadas sobre una misma clave, a modo de gorjeo.

⁸ Instrumento musical de cuerda que en la obra sólo tiene dos cuerdas, la prima y el bordón lo está en concordancia con el contrapunto que señalamos.

No obstante, la creación de un lenguaje poético no puede llevarse a cabo sin tener en cuenta el ritmo que le es propio. Recordemos a Tomachevski⁹ cuando afirma, refiriéndose al ritmo de la poesía: «Esos versos o, para introducir un nuevo término, esos períodos discursivos equipotenciales, nos impresionan, por la sucesión, como una repetición organizada en su sonoridad, como un carácter «rítmico» o «poético» del discurso»¹⁰. Esta definición del formalista ruso puede aplicarse, «mutatis mutandis», al texto del autor cordobés quien debe recurrir al sistema de versificación y prosodia de la lengua castellana para poder conseguir el efecto rítmico y rimado de su larga obra. En un estudio, incluido en el texto de *Tartessos* que utilizamos, P. Aullón de Haro¹¹ explica de manera convincente el proceso de desautomatización de la lengua que lleva a cabo Romero Esteo para conseguir el ritmo en su lenguaje dramático. Dicho proceso procede de las leyes regulativas y constitutivas que conforman los actos de habla en cualquier lengua, tal y como lo expone J. Searle¹². En el caso de toda la obra de Romero Esteo, sea cual fuere el lenguaje utilizado, el fenómeno formal de concatenaciones reiterativas le sirve para formalizar la especificidad propia de una poética, basada en un proceso de automatismo-desautomatizador de carácter abierto, como señala Aullón de Haro¹³, cuando estudia las obras de Romero Esteo anteriores a *Tartessos*¹⁴. Estas concatenaciones reiterativas las podemos constatar prácticamente en cualquiera de los parlamentos que aparecen en la obra. Tomemos por ejemplo, y para continuar con el lenguaje tartesio, una de las réplica de ILUKINOO, hijo menor del rey de reyes de Tartessos, OOLIPOS OLOZORONOS:

... sekobirikea(1) u *kun-ban*(2)
 5 6
 ukos aleduures nuidu
 sekobirikea(1) u *kun-ban*(2)
 5 6
 libiaka(3) iroreguitos(4)
 kuaren *aban kun sarkunna*
 6 5 5
 libiaka(3) iroreguitos(4)

⁹ B. TOMACHEVSKI, «Sobre el verso», en *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*, Madrid, Signos, 1970, pp. 115-126.

¹⁰ TOMACHEVSKI, p. 116.

¹¹ P. AULLÓN DE HARO, «La obra dramática de Miguel Romero Esteo», en *Tartessos*, edición citada.

¹² J. SEARLE, «The logical Status of Fictional Discourse», en *New Literary History*, vol. 16, nº 2, pp. 332 y ss.

¹³ AULLÓN DE HARO, p. 14.

¹⁴ El hecho de que Aullón de Haro no estudie más que las obras escritas en castellano por el autor cordobés no le quita ningún valor a nuestro trabajo. Ahora bien, debemos especificar que los lenguajes tartesio y etiopo carecen desde el punto de vista de los actos de habla de sus funciones más elementales. Es decir que ni el contexto, ni el mensaje ni el código son entendidos por los hablantes ni por los oyentes. Esta «anomalía» congénita a cualquier lenguaje inexistente, favorece la función conativa de la lengua y desarrolla la función rítmico-fonética del texto de Romero Esteo, tal y como explicamos en este artículo.

Observamos, pues, que a pesar de estar escrito en una lengua diferente del español, Romero Esteo continúa utilizando los mismos recursos estilísticos que cuando escribe el texto en castellano. El uso de la aliteración, la repetición léxica, la ánafora, la rima interna y final, son recursos poéticos propios de la lengua española, sea cual fuere el proceso de escritura.

Si analizamos a continuación un fragmento de la Liturgia LVI, escrita en español:

OONOKOPO

Oigo(1) de Tartessos(2) los palacios(3),

Oigo(1) los rumores de Tartessos(2) los palacios(3),

los diáconos de los *dioses* del sol

6

salmodiándole de los *salmos* a los *dioses* de las lluvias(4),

7 - (5)

7

6

salmodiándole a Kosunéneko el *dios* de las lluvias(4) del trueno

7 - (5)

6

salmodiándole a Kosúdaviniakó el *dios* de las lluvias(4) de la mar,

7 - (5)

6

oigo(1) de los rumores en Tartessos(2) los palacios(3)...

Observamos que en este fragmento se repiten los mismos recursos estilísticos que en el fragmento escrito en lengua tartesia, con lo que podemos llegar a la conclusión de que no se puede inventar una lengua poética, sin atenerse a los principios y leyes que marcan las obligaciones propias de la lengua que la subyace —leyes regulativas de Searle—, en este caso el español. En consecuencia, el lenguaje tartesio a pesar de su «originalidad» se mantiene dentro de una forma de versificación puramente castellana, al menos en lo que se refiere a su carácter combinatorio: de rima y ritmo. En cuanto a sus condiciones de enunciación —leyes constitutivas de Searle—, estas dependen en *Tartessos* de los momentos en los que se habla la lengua arcana del pueblo que coinciden, por lo general, con los procesos de ritualización. La alternancia y oposición de las lengua ficticias con el castellano es el resultado de la oposición entre lo sagrado y lo profano, entre lo arcano y lo moderno.

En conclusión, podemos afirmar que nos encontramos frente a una pieza que pudiéramos clasificar entre lo que se conoce como drama poético¹⁵, si tenemos en cuenta los lenguajes tartesio y etiope, y poema dramático¹⁶ si considera-

¹⁵ Recuérdese las definiciones que de este tipo de drama dieron Mallarmé, Régner, Maeterlink y Holmannsthal, y que han sido compiladas en las obras de J.-P. SARRAZAC, *L'Avenir du dramma. Ecritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Editions de l'aire, 1981 y P. SZONDI, *Das Lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp, Frankfurt, 1975. Sin embargo, no podemos afirmar que *Tartessos* pertenezca a dicha categoría en sentido estricto. Lo único que podemos retener es el hecho de que la adaptación de la música, acompañada de cánticos y lenguajes fonéticos, tiene una función propia y acompañante de la estructura dramática de la pieza.

¹⁶ Partiendo de la definición que de este género nos da F.W. HEGEL en su *Estética* y en la que define la poesía dramática como un género en el que unen la objetividad de lo épico y el principio subjetivo de la poesía lírica. Véase F. W. HEGEL, *Esthétique*, (trad. de S. Jankélévitch), París, Aubier-Montaigne, 1965.

mos la lengua castellana, aunque seamos conscientes que ninguna de las dos clasificaciones se ajusta al texto de *Tartessos*.

De lo que si estamos seguros es de que esta obra intenta –por medio de su tejido textual– encontrar una nueva vía a la teatralidad española contemporánea. El uso del tartesio en los diálogos representa un elemento de ruptura en la relación tradicional entre discurso dialogado y discurso didascálico, al transformar éste en texto principal de la pieza, como ya observamos. Posteriormente investiga ese campo tan poco trabajado y, sin embargo tan rico y polisémico, como es el que relaciona la música con el ritmo del lenguaje; todo ello inscrito, en un texto que, lejos del esteticismo puro, investiga los orígenes de la cultura andaluza, tanto en sus relaciones con el resto de la Península Ibérica como en sus raíces folklóricas genuinas, tan desvirtuadas por tantos años de falsificado andalucismo. Por último, podemos constatar que *Tartessos* sigue en la línea de teatralidad que Romero Esteo inició con *Pontifical* (1966) y *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* (1966), y cuya característica más destacada consiste en haber roto con la dicotomía tan pregonada entre un teatro para ser leído, y otro para ser representado. El teatro de Romero Esteo está escrito, creemos, con la intención de ofrecer al público la posibilidad de recrearse con la riqueza poética de sus textos, y quizás algún día disfrutar con el placer de su representación.