

MIRÓ CON EL GRUPO TEATRAL «LA CLACA». SANT ESTEVE DE PALAUTORDERA, 1977

© F. CATALÀ-ROCA

## MIRÓ Y EL TEATRO

PARA JOAN MIRÓ, EL TEATRO FUE UNA PASIÓN FUNDAMENTAL. COMO ÉL MISMO ESCRIBIÓ EN 1932, TENÍA LA NECESIDAD DE ADENTRARSE EN ÉL, AGITADO COMO ESTABA POR TODO AQUELLO QUE PALPITA EN EL CORAZÓN DE LA EXPERIENCIA TEATRAL, EN LA QUE HABÍA “UNA PARTE DE MILAGRO”. MIRÓ VIVIÓ EL TEATRO POR DOS CAMINOS: COMO TEMÁTICA FRECUENTE EN LA PINTURA DE CABALLETE Y, SOBRE TODO, EN LAS INCURSIONES REALES EN EL MUNDO DE LOS ESCENARIOS, COMO CREADOR DE ESPACIOS Y DE VESTUARIO EXCEPCIONALES.



© F. CATALÀ-ROCA

MIRÓ CON LOS MUÑECOS DE «MORI EL MERMA», 1977

Una fotografía de los años 50 nos muestra a Joan Miró, sentado detrás de una mesita, en un “tablao flamenco”, mirando a La Chunga. El artista parece absorto, totalmente penetrado por la imagen de la bailarina genial, no precisamente por su rostro, sino por su movimiento, por las armonías que crea con las ondulaciones conjuntas o contrapunteadas de su cuerpo y de su vestido. Otra fotografía, de 1978, lo muestra en su taller, donde realizó los personajes de *Mori el Merma*, asimismo abstraído, inmóvil, contemplando uno de los muñecos en fase de creación. Le vemos cerrado en sí mismo, inmerso en un diálogo muy íntimo y profundo con la obra, dentro de una lejanía interna que nos parece no poder alcanzar.

El teatro fue para él una pasión fundamental. Necesitaba adentrarse en él, agitado como estaba por aquellas “muchas cosas” —escribía en 1932— que palpitan en el corazón de la experiencia teatral, en las que —añadía— entraba una “parte de milagro”. Miró vivió el teatro por dos caminos: como temática frecuente en la pintura de caballete y, sobre todo, en sus incursiones reales en

el mundo de los escenarios, como creador de espacios y de vestuario excepcionales.

#### *El teatro en la pintura de caballete*

A lo largo de la carrera pictórica de Miró hay un tema omnipresente: la bailarina, que le fascina con las infinitas posibilidades combinatorias de forma y ritmo, y que emprende con su movimiento el mismo vuelo libre que él busca alcanzar conduciendo el pincel por encima de la tela. A menudo le atribuye consideraciones cercanas a las de la expresión teatral. Así, en 1941 escribe: “Para *Ballarina espanyola*, pensar en los monstruos hechos en 1940; la que he dibujado es demasiado esclava de la realidad (...); ha de ser cruelmente cómica, con clavos clavados”.

Desde el principio, pues, pinta bailarinas más o menos figurativas (como las de los lápiz-grafitos de 1917 y 1919, o los óleos de bailarinas españolas de 1921), o bien irreconocidas como tales pero presentes en la potente evocación de sus movimientos (las de 1924), en la vibrante síntesis poética de sus elementos (las de 1928), en la alusión arcaica a su fascinación sexual (las de 1940) o en

la rotunda afirmación de la fuerza de su carácter (las de 1945).

Junto a la danza, la pintura de Miró penetra en otros ámbitos del mundo del espectáculo. Uno de ellos, la Comedia del Arte, es visto desde sus protagonistas recurrentes, como Pierrot y, especialmente, Arlequín, a quien dedica distintas versiones y que motiva la creación de una obra maestra absoluta del artista: *El carnaval d'Arlequí*, de 1924. Otros géneros contribuyen a enriquecer el mundo mironiano en distintas épocas: *La cantant d'òpera* (1934), *La cantant melangiosa* (1955), *L'acomodador de music-hall* (1925) y, especialmente, diversos aspectos de la vida del circo, mundo dinámico y puro al que siempre retorna Miró, desde los dibujos de saltimbanquis y payasos de 1919, hasta los bronce de equilibristas de 1970, pasando por los acróbatas y especialmente por el tema del caballo de circo.

#### *Escenógrafo y figurinista*

Para Miró el teatro no era solamente una temática pictórica más, sino que en realidad derivaba de un fenómeno más profundo: la combinación de la intrínseca búsqueda mironiana de poesía en



TRES MÁSCARAS DE «MORI EL MERMA», 1977

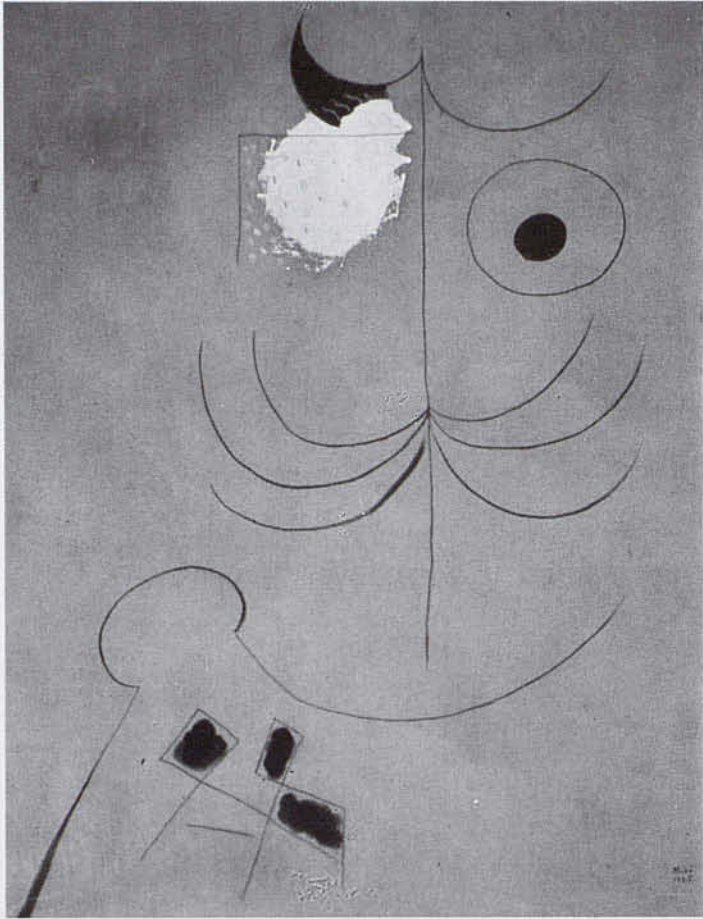
© F. CATALÀ-ROCA

el movimiento, el ritmo y el color de los elementos plásticos, por un lado, y aquella específica y mágica síntesis de las artes que se produce en el escenario teatral, por el otro. Por consiguiente, la inmersión de enamorado en la génesis de diversos espectáculos, constituyó para él un estímulo aprovechado hasta el máximo. De esa pasión nacieron *Roméo et Juliette* (1926), *Jeux d'enfants* (1932), *Arlequí* (1935), *Mori el Merma* (1978) y *L'Uccello Luce* (1981). Esto le permitió llevar a cabo una aspiración ferviente, según sus palabras: "Intentar, en la medida de mis posibilidades, ir más allá de la pintura de caballete que, a mi juicio, se propone una meta muy mezquina". Por otra parte, la plástica mironiana, previa inserción en el fondo del entramado dramático, potenció mucho la expresión de los temas fundamentales, siempre vinculados a su propio mundo estético e ideológico. Así

el amor, la inocencia infantil, el sueño, la lucha con los monstruos y tiranos, la victoria del deseo, se hacen patentes. Diaghilev, aconsejado por Picasso, se había entusiasmado con las formas libres de Miró, y le confió, en 1926, el *Roméo et Juliette* de sus *Ballets Russes*. Miró desplegó en él un universo onírico de extraordinaria potencia, alusivo a la fuerza de la pasión de los bailarines, que se enamoran mientras ensayan la obra que da título al ballet. Para los telones de boca y de fondo concibió un inmenso pie ("la fuerza -dirá en una ocasión- entra por los pies"), un corazón inflamado, una vagina abierta como una flor, un fálico gusano enroscado, un cometa flotando por encima de las nubes, una luna enmarcada y dos personajes, uno masculino y otro femenino, sintéticos, entrecruzados (el chico, como una flecha, atraviesa el cuerpo de la chica de cabellos ondulados por el

viento). Al final de la obra, el bailarín -vestido de aviador- que ensaya el papel de Romeo, conduce hacia el cielo a la bailarina Julieta.

En París, a pesar del escándalo de la presentación, motivado en parte por los elementos absurdos del argumento y, sobre todo, por el boicot de los demás surrealistas, encabezados por Aragon y Breton, que acusaban con gritos y octavillas a Miró y a Ernst (quien había asumido los decorados del segundo acto) de colaborar con la burguesía reaccionaria, "Roméo et Juliette fue, a nivel plástico, uno de los mejores ballets", como dirá más tarde Lifar, al escribir la historia de los Ballets Russes. En *Jeux d'enfants* (*Ballets Russes* de Montecarlo, 1932), historia de una niña despertada por los espíritus que gobiernan los juguetes, Miró creó los telones de boca y de fondo, los apliques escenográficos que entraban y salían, los vesti-



EL ACOMODADOR DE MUSIC-HALL, 1925



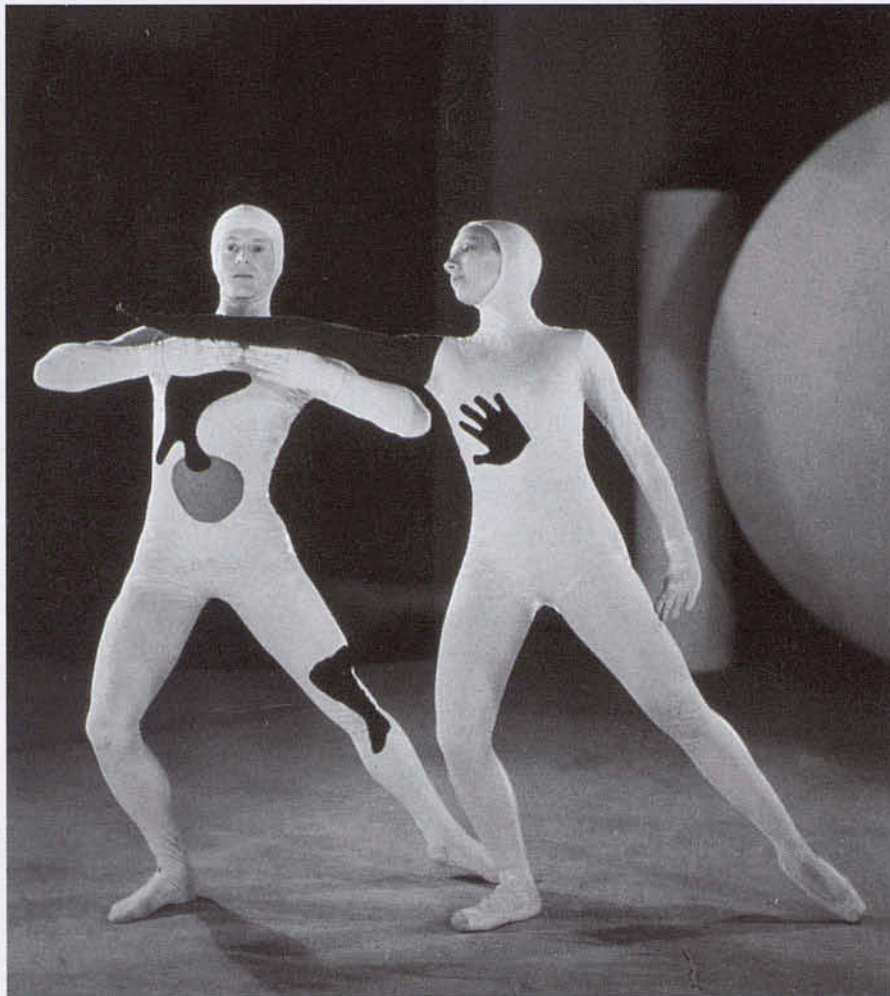
DIBUJO DE UN CUADERNO DE TRABAJO DE MIRÓ

dos –en general, mallas pintadas con motivos originalísimos– y los numerosos complementos y objetos, en especial las dos grandes formas geométricas móviles: la bola blanca y el cono negro –alargado y curvado en su extremo superior, con un pequeño disco rojo en la punta–, con bailarines en su interior que asomaban los pies y las manos. Era un mundo de ficción vivísimo, perfectamente articulado en todos sus detalles, poblado de juguetes humanizados (peonzas, gallinas ciegas, raquetas, volantes, pompas de jabón, caballos de madera) y de personajes excepcionales (acróbatas, deportistas, Amazonas, viajeros que recorren las cuatro partes del mundo –Nueva York, Roma, París y Moscú– alrededor de la niña y de los espíritus que dan vida a los juguetes). La dinámica visual de unos movimientos reales –alejados de los tradicionales gestos de autómatas de los juguetes de

muchas pantomimas teatrales–, de unas formas geométricas y de unos colores puros, creaban un mundo deliberadamente naïf que subrayaba la dificultad de los adultos por penetrar en el espíritu de un niño.

En el año 1935, para una presentación barcelonesa del bailarín Joan Magrinyà, Miró creó un delicioso vestido de arlequín, con predominio del color azul. “Debe parecer –escribe– que una luz azul resbala por encima del danzante (...), envuelto como por una luz impalpable”, contorneado de negro en determinadas partes “para obtener así una potencia sobre el escenario”. Todo era vivificado por una rosa de carmín vivo que el bailarín llevaba en su mano, por algunos rombos negros, rojos y verdes, y por el mágico amarillo de un bolsillo del que Arlequí sacaba unas “misivas blancas” que desplegaba y hacía revolotear como palomas.

Desde 1933, Miró se había adentrado profundamente en el proyecto de un espectáculo, creado íntegramente por él, que hasta 1935 fue desarrollando en diversos cuadernos repletos de dibujos y anotaciones. Muchas de sus ideas fueron posteriormente recogidas, en 1973, en el *Oeil-Oiseau*, en Saint Paul de Vence; un montaje que en 1981 reelaboró en Venecia bajo el título de *L'Uccello-Luce*, en realidad un pretexto para un homenaje de la Bienal al artista catalán. En las viñetas de los mencionados cuadernos, Miró propone una galería interesantísima de seres grotescos, unos horribles o inquietantes, otros ingenuos, maravillosos o entrañables. A menudo él mismo los describe: curas escondidos entre las flores, mujeres desnudas con barba, muchacha-flor, hombres con frac, uno con bigote y otro con voluptuosos pechos de mujer, manos enormes que surgen del suelo, mujeres cu-



BALLET «JEUX D'ENFANTS»

biertas de gasa jugando con un cometa, bigotes suspendidos, curas repulsivos y asquerosos en medio de muchachas frágiles y aladas, hombres desnudos con el sexo de vivo color rojo, agujeros de los que salen brazos, piernas, cabezas y cuerpos, una bailarina con malla blanca, como si estuviera desnuda, cubierta de copos de nieve de colores, machos y hembras con los sexos al descubierto —un paraguas cerrado y otro abierto— que se buscan, proyecciones violentas de esqueletos y personajes alucinatorios sobre los decorados, monstruos de enorme cabeza, otros con guantes gigantes, bailarines que desmontan un personaje poniendo las piezas en el suelo, una chica desnuda con el sexo de araña, otra bajo una forma de cruz, chicas con la malla blanca y letras incrustadas formando la palabra “oiseau”, una forma negra con un agujero grande y otro pequeño (“por los agujeros una muchacha

mostrará partes de su cuerpo sin llegar nunca a mostrarse completamente, como para excitar más”), chicos y chicas de pueblo que apenas ocultan su amarilla desnudez bajo cristales de tiernos colores sutiles, para terminar bajo una lluvia de estrellas...; y entremedio, personajes vestidos de forma realista, totalmente banal, artistas que se presentan a escena de forma mágica, cayendo del techo, u otros que no tienen nada que ver con el ballet y que se hacen presentes sin seguir la música, totalmente al margen de lo que se representa. El montaje de 1981 articulaba algunos de estos seres y otros, alrededor de tres momentos: el estupor y la alegría de vivir delante de un telón con una escalera, de un cometa, de un sexo femenino, de una mancha azul, de un sol, etc.; la irrupción de los monstruos, con el descenso al laberinto interior, sobre un fondo de coloraciones volcánicas, que

concluía con la danza de las estrellas; y la lucha victoriosa del poeta con el monstruo, para acabar con la invasión de la luz y del color que caían del cielo (papeles multicolores sobre los bailarines) y con la proyección sobre el fondo de la escena de diversos objetos y lugares queridos por Miró —entre otros, las figurillas populares de barro— y, finalmente, de su rostro, el rostro del poeta, pintor, artífice de la fiesta e iniciador de caminos de libertad.

Esta victoria definitiva sobre los monstruos había tenido ya, en 1978, una profunda y lúdica expresión en el montaje al que Miró contribuyó de forma decisiva: *Mori el Merma*, espectáculo de muñecos gigantes fruto de su colaboración con el grupo Claca Teatre, que había iniciado la creación de los muñecos a partir de algunas de las expresiones mironianas sobre Ubú, el fascinante personaje teatral de Jarry, álter ego, en cierta



© F. CATALÀ-ROCA

ENSAYO DEL BALLET «CEIL-OISEAU» EN LA FUNDACIÓN MAEGHT, SAINT PAUL DE VENCE, 1968

medida, del Merma catalán. En el estreno de Palma de Mallorca y, en seguida, en las sesiones del Liceo barcelonés, el público se electrizó con la invasión del escenario por parte del Merma y de su Corte. Miró —que pedía a los actores que acentuaran la pureza, el vigor y la agresividad de los movimientos— había definido los rasgos con un ímpetu de formas —llenas de bultos, gelatinosas— y de colores —puros, esenciales, telúricos— de una vitalidad y de una libertad absolutas. Unos seres violentos pero grotescos, crueles pero también ridículos, salidos de una pesadilla y al tiempo tremendamente divertidos, de ojos, bocas y barrigas que revelaban la brutalidad y a la vez la torpeza y nimiedad del poder.

La razón última de esta dedicación mironiana al teatro era siempre la fusión en su espíritu de la música, el movimiento, la forma y el color, es decir, de

todos los ingredientes del teatro y de la danza. Él mismo, en anotaciones de 1940, lo perfilaba así: “Trabajar en las grandes telas partiendo de formas musicales, que sean de un alto espíritu poético y musical, desinteresadas como un buen poema, el sonido del aire y el vuelo de un pájaro. Hechas con la cabeza fría después de un tiempo de reflexión, lanzarse sin ningún temor, pensar en Jarry”. Un gran bailarín, Vicente Escudero, lo reconocía desde dentro de su propia experiencia: “¡Qué pinturas las de Miró! De noche no puedo dormir pensando en ellas. Esos puntos, esas manchas, todo eso es lo que a mí me inspira”. Ya con anterioridad, Léonid Massine había expresado el mismo sentimiento: “Viendo la coordinación de los colores y de las formas de sus cuadros, se experimenta de manera totalmente involuntaria alegría y una gran necesidad de bailar”.

La obra teatral de Miró incluye también el diseño de carteles para montajes, compañías y festivales diversos, y se extiende a algunas acciones parateatrales protagonizadas por el artista con motivo de la exposición de su obra pictórica, como por ejemplo los carteles del Colegio de Arquitectos de Barcelona, o los de la ciudad de Osaka.

Estas páginas resumidas son sólo una contribución al año de su centenario desde este ámbito especial —el teatral— de creación del artista. Un ámbito sustancial dentro del conjunto de su obra y, sin embargo, poco conocido hasta ahora por el gran público. La exposición que la Fundación Miró está preparando, con la colaboración del Instituto del Teatro, para 1994, será una buena ocasión para detallar y complementar estas palabras con las imágenes por él creadas desde el entusiasmo por la experiencia escénica. ■