

Els poetes que Masson em va presentar m'interessaven molt més que els pintors que havia conegut a París. M'impressionaven les idees que expressaven, en particular les seves discussions sobre poesia. Llegia amb entusiasme tota la nit —sobre tot poesia— en la tradició de Surmâle, d'Alfred Jarry.

JOAN MIRÓ (SWEENEY, pàg. 204)

Miró no es l'únic pintor surrealista que s'interessa per les reflexions i discussions dels escriptors entorn de la poesia. Així com ell admirava Alfred Jarry, René Magritte s'identificava amb Edgar Allan Poe i Max Ernst assumia les troballes d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. A grans trets, els artistes plàstics del surrealisme, de la mà d'André Breton, dirigeixen el seu interès envers una sèrie d'avantpassats literaris que conformen la *Poètica de l'Incongruent, el Disbarat i l'Absurd*. Breton, vistos els resultats de Dada, recull la línia simbolista francesa que, a partir de Baudelaire i Rimbaud, podem resseguir a través de Lautréamont, Jarry, Jacob, Salmon, Apollinaire, Reverdy, etc., alhora que no oblidem les aportacions anglo-saxones a la línia fantàstica (Blake, De Quincey, E.A. Poe, etc.).

Aquests autors de les literatures simbolista i fantàstica inspiren els pintors, fent-los entrar en dos mons on text i imatge, poesia i pintura, es barregen: la il·lustració de llibres i l'espectacle teatral. La il·lustració és un àmbit molt treballat pels pintors: els *Cants de Maldoror*, de Lautréamont, són il·lustrats successivament per Dalí, Ernst i Magritte; el *Domini d'Arnheim*, de Poe, inspira Masson i Magritte; aquest últim també il·lumina Apollinaire i Baudelaire. D'aquesta manera recuperen la tradició del Romanticisme francès en la il·lustració de llibres, fecunda hibridació entre cultura escrita i cultura visual, entre text i imatge. Els surrealistes es van fixar especialment en Jean-Ignace-Isidore Gérard, pintor i escriptor alhora, considerant els seus llibres *Un Autre Monde* i *Les Animaux* com a precedents de la seva concepció artística.

En canvi, al teatre literari, de text, hi trobem una manca quasi absoluta de tandems ploma-pinzell. Una part és deguda segurament a la manca de poetes de l'Incongruent que s'interessin pel teatre; en realitat, de l'anterior llistat d'autors només Jarry i Apollinaire n'han escrit. Una altra respon a la manca de participació dels grans pintors en els espectacles representats (com ara *Les Mamelles de Tirèsies*, d'Apollinaire); tan sols hi trobem Max Ernst, el qual, el 1937, va fer els decorats de l'*Ubu encadenat* de Jarry. Així doncs, el cas

del binomi Miró-Jarry es pot considerar únic i molt ric: tres llibres il·lustrats (*Ubu Roi*, 1966; *Ubu aux Baléars*, 1972; *L'enfance d'Ubu*, 1975; tots tres editats per Tériade) i un espectacle (*Mori el Merma*, 1977, Teatre de la Claca) basat en aquelles il·lustracions.

L'ascendent dels poetes sobre els pintors va més enllà de suggerir-los uns nous mons que aquests s'encarregarien de visualitzar (com una mensa de "traductors visuals"): la fascinació que senten és en el procés mateix de creació, en l'àmbit de la Ideologia i la Poètica, com veurem tot seguit en els tàndems més significatius.

La relació entre Edgar Allan Poe i René Magritte és de l'ordre de la reencarnació, segons el mateix Magritte, el qual estava orgullós de ser del mateix signe astral que Poe i conservava com un tresor una fotografia de la taula de treball i la cadira del seu estudi. La va fer el mateix Magritte el dia en què triomfava a Nova York (exposició de 1965), durant una visita a la casa de Poe al Bronx, on fins i tot va plorar sobre la taula de Poe. Magritte definia l'obra d'art amb paraules de Poe: "Obres de la Divinitat, en les quals l'efecte i la causa són reversibles" (TORCZYNER, pàg. 73), obrint la porta a la **contradicció i la descontextualització com a possibilitats del coneixement**. Visualment ho expressa en les pintures *Variants de la Tristesia* (gallina que es mira un ou), *El Domini d'Arnheim* (àguila-muntanya que acull el seu niu amb ous) i *Les passejades d'Euclides* (¿què és abans: el quadre o la finestra, la torre o el passeig?). En última instància, allò que Magritte assumeix és la "Retòrica de l'Horror", les estructures de la novel·la gòtica i negra (especialment *La caiguda de la casa Usher*), que torna a definir en una altra cita de Poe: "Edgar Poe va escriure la *Gènesi d'un Poema*. Diu que hi ha una mena de mètode lògic que decideix el tractament que s'ha d'infligir al tema escollit per la seva utilitat, a saber, el **MAI MÉS**" (TORCZYNER). Aquest crit de terror repetitiu i absolut es troba tant en cada pàgina de Poe com en cada quadre de Magritte: és la constant descontextualització per contraposicions basades en la incongruència de qualsevol regla lògica i racional; l'altra cara de la moneda, o millor: la contraposició de les dues cares alhora.

En el cas del binomi Lautréamont-Max Ernst es dona una de les aportacions més rellevants a l'art del segle xx. Ernst adopta la famosa màxima de Lautréamont: "Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie", i la transforma en un esquema abstracte per a la construcció de *collages* (en el cas de Duchamp, per a la construcció de *ready-mades*): "La rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant". D'aquesta manera, la troballa fortuïta en la pàgina d'anuncis d'un diari (més que probable origen de la fruïció estètica de la "nova mirada" de Lautréamont) esdevé un dels "programes" o "models" bàsics del Surrealisme i posteriorment de tot l'art conceptual dels seixanta i els setanta. Així veiem com la **Ideologia del Collage i del Ready-made** respon a la Poètica de la Incongruència de Lautréamont, amb les seves

extensions en la descontextualització de l'objecte i la contradicció com a possibilitat de coneixement, bàsiques en la gènesi de l'espectacle teatral d'avantguarda. Però també en Lautréamont trobem un altre model, l'**Eròtica de les Formes**, que, partint dels "pops amb mirada de seda" dels *Cants de Maldoror*, du a l'interès pels bestiaris, les petites estructures biològiques i vegetals en Max Ernst, o, encara més enllà, als homuncles de Miró. Aquests dos "models" o "programes" d'actuació de la plàstica surrealista s'apliquen a dos conjunts d'elements diferents: el dels objectes reals, és a dir l'àmbit de la Concreció o de la Imatge, d'una banda; i de l'altra el dels signes, és a dir l'àmbit de l'Abstracció o del Text. La simbiosi d'aquests dos camps, convertir-los en "obres de la Divinitat", serà l'objectiu dels artistes.

Jarry i Miró: un tàndem teatral

Alfred Jarry, aquest estrany personatge, poeta, dramaturg, dubuixant... i bromista? A França, l'avantguarda pictòrica del temps ha començat a envair l'escenari del Théâtre d'Art i després el del Théâtre de l'Oeuvre, als inicis dels anys 1890. És en aquests mateixos anys quan Jarry hi intervé, llança el seu Ubu, pren posició sobre la posada en escena i el decorat en declaracions estrepitoses. Aquest estrèpit és un cop de peu al darrera de tots els acadèmismes i del naturalisme. És també un feridora broma, un gran esclat de riure que ens recorda que el teatre és un joc. Molts pintors no l'oblidaren.

DENIS BABLET

El naixement del teatre d'avantguarda té unes dates concretes:

- . 1896: estrena escandalosa d'*Ubu Roi*, de Jarry, al Théâtre de l'Oeuvre.
- . 1917: estrenes escandaloses de *Parade*, de Cocteau-Satie-Picasso (maig) i de *Les Mamelles de Tirèsies*, d'Apollinaire (juny).

Als anys noranta del segle passat s'inicia una gran revolució teatral de la mà del simbolisme, que per primera vegada uneix a poetes i pintors dalt d'un escenari: la imitació i reproducció en què es basava el teatre naturalista són substituïdes per l'evocació i la suggerció. Al Théâtre de l'Art de París, els decorats, considerats "un acompanyament pictòric" (BABLET), intenten una correspondència entre idees, estats d'ànim i colors de la mà dels pintors simbolistes. Posen en escena obres de Poe (*L'homme aux faules*), De Quincey (*La confession d'un mangeur d'opium*) i Rimbaud (*Bateau ivre*). Per la seva banda, Lugné-Poe, al Théâtre de l'Oeuvre, treballant amb els pintors nabís (Maurice Denis, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, etc.), posa en escena obres del simbolista Maeterlinck (*Pellés et Mélisande*). Els tres homes del Théâtre de l'Oeuvre (Lugné-Poe, Maurice Maclair i Edouard Vuillard)

orienten la creació teatral vers els principis de suggestió i síntesi, cercant una harmonia entre el decorat i la peça: "Le décor soutient la parole comme la musique soutient le vers lyrique" (M. Mauclair, citat en BABLET). El decorat, com la música, és una font d'evocació i de suggestió espiritual; tradueix una atmosfera; torna l'ànima sensible a les misterioses relacions entre els éssers i les coses. D'aquesta manera, tots els elements plàstics de la posada en escena (decorats, vestuari, il·luminació) perden les funcions descriptives realistes i s'integren en una "composició pictòrica visual".

En aquest context s'estrena, el deu de desembre de 1896, al Nouveau Théâtre de l'Oeuvre, l'obra *Ubu Roi ou les Polonais*, d'Alfred Jarry. Tant el text com la seva posada en escena suposen un crit de guerra contra el teatre de l'època, ja sigui naturalista o simbolista. El text d'*Ubu Roi* trenca amb les primeres produccions simbolistes del mateix Jarry (*Haldernablou*, *César Antechrist*), caracteritzades per desenvolupar, sota la doble influència de Rimbaud i Lautréamont, i amb un vocabulari abstrús i voluntàriament anacrònic, els temes preferits dels simbolistes (les amistats particulars i el saber esotèric). En canvi, el grotesc personatge Ubú, tret d'una sàtira escolar cruel, organitza al seu voltant, mitjançant una intriga esquelètica i unes escenes paròdiques, un veritable "drama bufo".

El decorat, concebut per Serusier i Bonnard (assistits en la realització per Toulouse-Lautrec i Ranson), també va més enllà de "l'acompanyament pictòric" i de "l'harmonia atmosfèrica" del Théâtre de l'Art i del mateix de l'Oeuvre; fins i tot s'allunya del Jarry simbolista i els seus decorats "heràldics" (cortines monocromes davant de les quals els personatges i objectes destaquen com a blasons dels escuts "sobre camps d'or o d'atzur"). Serusier i Bonnard, fent una traducció visual de la "paròdia bufa" de Jarry, pinten un collage d'elements heteròclits: un llit i un orinal voltats de palmeres, una porta que s'obre damunt d'una plana de neu sota un cel blau, i al centre una torre, coronada per un rellotge, que s'obre pel mig per deixar pas a Ubú, que diu "Merda!".

Amb la representació d'*Ubu Roi*, Jarry vol negar les convencions teatrals del moment, xocar a l'espectador amb una incoherència volguda i destruir la versemblança mitjançant l'absurd, per tal de tornar el teatre a les seves virtuts originals, properes a la pràctica dels nens i els seus jocs simbòlics. Així, renunciant a la intriga, anul·lant les referències de lloc i de temps, només deixa un element tangible: l'espai teatral, les seves tarimes i els seus objectes, on i amb els quals el comediant, assumint un rol mitjançant la màscara, actuarà com en un teatre de titelles. Aquest espectacle, per la seva voluntat de xocar mitjançant l'absurd, el grotesc i la contradicció, anuncia *Parade*, *Les Maries de la Tour Eiffel*, els espectacles surrealistes i les teories d'Artaud.

A les seves últimes produccions teatrals (el "teatre mirlitonesc"), Jarry renuncia a la presència física de l'actor i s'aproxima a una mística de la titella que mostra un univers tangent al real i proper al món dels dibuixos

animats. La representació de l'*Ubu Roi* feta amb titelles al Théâtre de Pantin en 1898 anuncia aquesta fase que es mostra paral·lela a l'Eròtica de les Formes de bestiaris i homuncles, així com l'*Ubu* de 1896 es podria assimilar a la Ideologia del *ready-made*, tant en la descontextualització dels objectes com en la utilització de la contradicció.

Veiem, doncs, en Jarry els mateixos antecedents del procediments surrealistes que abans hem trobat en Lautréamont, i no sols en la pràctica teatral, ja que també hi són, en les seves teories. La "Ciència Patafísica" de Jarry (lloada per Ernst), que es basa en la "contradicció com a possibilitat de coneixement" i que tracta de trobar "solucions imaginàries" als problemes, és la mateixa operació de la "trobada fortuïta" de Lautréamont, així com *Le Surmâle* (escrit el 1902 i que tant va impressionar Miró) és la creació d'un món "d'homuncles" que funciona en la línia d'una Eròtica de les Formes de bestiaris i microbiologies.

Apollinaire i l'automatisme

Vint-i-un anys després de l'escàndol d'*Ubu Roi*, el juny de 1917, Apollinaire estrena la seva obra *Les Mamelles de Tirèsies*, utilitzant la paraula *sur-réel* per definir-la. Aquest neologisme l'explica el mateix Apollinaire al Prefaci de l'obra: "Quan l'home va voler imitar el caminar, va crear la roda, que no s'assembla gens a una cama. Va practicar així el sobrrealisme sense saber-ho" (APOLLINAIRE).

Refusa, així, tant el *trompe-l'oeil* del teatre naturalista com les convencions "teatral" (rodes quadrades en el carro del teatre). Contra les convencions, proclama la necessitat de servir-se de tots els miracles, fer parlar els objectes i no tenir en compte ni el temps ni l'espai. En definitiva, recull els postulats de Jarry i equipara el teatre amb la literatura i la pintura d'avantguarda; un teatre de l'absurd que és paral·lel, en la seva concepció, a l'acció de l'escriptura automàtica del Surrealisme. No oblidem que la publicació dels *Cal·ligrammes* al *Mercur de France* data de 1918, i si aquests són la faceta abstracta de l'automatisme, podríem posar el teatre de text en la seva faceta concreta, juntament amb el *ready-made*: el teatre de Jarry i Apollinaire reinvoca la "sobre-realitat" de la "trobada fortuïta" d'actors i objectes damunt dels taulons de l'escenari.

Les pulsions en formes i colors de Joan Miró no pertanyen a cap estil precís: no és ni abstracte ni constructivista. Juga amb un plaer extrem fins i tot si aquest plaer pot ser dolorós: de Jeux d'enfants (1932) a L'ucello luce (1981), passant per Mori el Merma (1977), l'home Miró resta present, esclatador i rient, sempre idèntic i, emperò, infinitament nou a cada creació.

DENIS BABLET

El contacte dels pintors d'avantguarda amb l'escenari no neix només de l'atracció del món poètic del text; hi ha un altre camí dut per la música. Continuem, de tota manera, amb la mateixa dualitat entre text i imatge que recorre aquestes reflexions. En l'espectacle, el text es transforma en paraula, signe auditiu, i es barreja amb la resta de sons (sorolls, música). Així, es pot contraposar a la **imatge visual** (fenomen espacial) el **text auditiu** (fenomen temporal, que implica durada i que inclou la música). Una dada que s'afegeix a la identificació entre paraula i música és que aquesta també es conserva "anotada" mitjançant un sistema de signes tant complex com el de l'escriptura i que s'ha d'interpretar en la posada en escena.

La col·laboració entre els pintors i els dramaturgs simbolistes es va produir en uns teatres d'art, per a un públic minoritari. En canvi, l'aparició dels Ballets Russos a París a l'escenari del Châtelet el 1909 (divuit anys després de l'obertura del Théâtre d'Art), davant del gran públic, fou la revelació d'un art nou i ignorat i el descobriment d'uns mons desconeguts. Diaghilev encarregava els decorats als pintors, els quals, reaccionant contra el realisme dels pintors-escenògrafs tradicionals, **plasmaven formes nascudes de la imaginació**. Després d'una primera etapa "impressionista" (Baskt, Benois, Golovine), Diaghilev s'obre a les avantguardes, russes al començament, europees més endavant; els seus decorats, en la tradició dels simbolistes, creen atmosferes i evoquen mons paral·lels als dels altres llenguatges de l'espectacle (música, coreografia). Caldrà esperar l'aparició d'un revulsiu (como *Ubu Roi* ho va ser per al teatre de text) per tal que aquests llenguatges es fusionin en un de sol.

Aquest revulsiu té lloc també a l'escenari del Châtelet, al maig del 1917 (un mes abans de l'estrena de *Les Mamelles de Tirèsies*), amb l'estrena, pels mateixos Ballets Russos, de l'espectacle de Cocteau-Satie-Picasso *Parade*. Seguint la fórmula de Jean Cocteau (autor de l'argument), el decorat no s'accontenta a "ajudar" plàsticament, sinó que se'l fa jugar escènica. Deixa de ser un "teló de fons" i s'integra totalment en l'acció que l'escenografia du i expressa a la mateixa alçada que la música i la coreografia. El vestuari, més que el simple vestit del personatge, és un element que forma amb el decorat una totalitat expressiva inseparable. Dramatúrgicament, incorpora els llenguatges dels gèneres para-teatral (circ, fira, *music-hall*) i basa tota la creació en la inversió dels valors i en la tensió entre elements contradictoris, constituint la pràctica lúdica d'una mena de farsa popular reinventada.

Hem vist com els pintors, seduïts ideològicament pels poetes, trepitgen els escenaris fent ús de la tècnica de l'automatisme i manipulen la concreció. Ara bé, ¿com els sedueix la música i de quina manera trepitgen el linòleum de la dansa? Durant l'etapa impressionista, les "formes nascudes de la imaginació" s'acosten a un **onirisme** de l'Eròtica de les Formes, així com també les "atmosferes creades" i els "mons evocats" dels avantguardistes anteriors a *Parade* ens remetent a una tècnica onírica. *Parade* abandona l'oni-

risme i entra de ple en el joc d'associacions automàtiques de concrets reals (el cavall, el xinès, la nena, etc.), encara que l'estètica cubista general suposi un pas cap a l'abstracció dels signes. Podríem dir que, fins i tot a *Parade*, l'espectacle de ballet serveix més per concretar en tres dimensions els mons abstractes dels pintors que per crear funcionaments simbòlics a partir dels objectes reals.

Els pintors surrealistes també seguiran la drecera dels Ballets Russos, especialment els de Montecarlo, tant amb Nijinski (Miró i Max Ernst a *Romeo i Julieta*) com amb Massine (Miró el 1932 amb *Jeux d'enfants*; Masson el 1933; Dalí amb *Bachamole* el 1939 i amb *Tristan fou* el 1944). De tots ells, Miró és l'únic que durant aquesta dècada dels trenta no té cap contacte amb espectacles de teatre de text, ja que Dalí ja havia fet decorats per a Lorca el 1927, Masson col·labora tota la seva vida amb J.L. Barrault i Max Ernst fa precisament els decorats per a *Ubu encadenat* el 1937. Així, la formació escènica de Miró, que desembocarà posteriorment en *Mori el Merma*, es centra en el món del ballet.

Els seus decorats de *Romeo i Julieta* (1926) són, dramàticament parlant, anteriors als plantejaments de *Parade*. Sense relació lògica ni directa amb l'acció, el decorat resta independent del ballet, expressant-se paral·lelament als altres elements de la creació. És només un fons, un quadre ampliat que, per les seves harmonies de formes i colors, s'acorda amb l'atmosfera general del ballet. A *Jeux d'enfants* (1932), Miró s'allibera de la bidimensionalitat i el seu món envaeix l'escenari amb "decorats animats", "transformant els ballarins en joguines i els seus vestits, com les formes esquemàtiques que sembren amb les seves taques el fons del decorat, són tractats com papers de color que un nen hauria tallat i enganxat alegrement" (citat a BABLET). Ens acostem al teatre de titelles de l'últim Jarry, a un univers tangent al real on les pulsions de Miró es materialitzen, adquireixen concreció, en un món d'homuncles fills de *Le Surmâle*.

Artaud i l'onirisme

Si a principis dels anys vint domina la via automàtica en els surrealistes (Masson), a finals de la dècada ho farà l'onirisme, a través de Freud i la psicoanàlisi.

L'onirisme, en literatura, utilitza sempre una prosa autobiogràfica (com ara Montaigne, Rousseau, Baudelaire, Lautréamont, etc., però també Freud, Aragon i Breton entre d'altres). En les arts de la representació, l'onirisme introdueix també l'estil autobiogràfic i la representació dels somnis, tant en cinema (l'art on l'onirisme donarà els millors fruits) com en teatre. Serà Artaud el seu portaveu, mitjançant el Teatre de la Crueltat i les seves intervencions al cinema. Així com l'any 1917 es pot considerar com el de l'entrada de les avantguardes als escenaris, el 1929 és el de la pujada, de la mà

d'Artaud, de l'onirisme amb *Les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac (on per primera vegada apareix el somni en el teatre) i amb el film *La Perle*, d'Hugnet (on hi ha la primera representació explícita de somnis, encara que implícitament ja es podia trobar en algunes escenes de *La Coquille et le Clergyman*, de 1928).

La importància d'Artaud en les avantguardes teatrals de la segona meitat del segle ha estat crucial. La divisió que A. GARCÍA PINTADO estableix en els successors del Surrealisme entre un corrent místic (Artaud, Vitrac, Soupault) i un de compromís històric (Breton, Aragon, Éluard), passaràn en herència a les avantguardes teatrals dels seixanta, especialment al Living Theatre i al Bread and Puppet, pols magnètics del món teatral en el qual naixerà *Mori el Merma*.

***Mori el Merma*, de la il·lustració a l'espectacle**

Amb *Mori el Merma* culmina en Miró una fissura artística que va néixer de la crisi d'expressió que tingué a finals dels anys vint i inicis dels trenta. En aquell temps, Miró proclama públicament el seu refús de la pintura, art en decadència "des de l'era de les cavernes" (TÉRIADE), i es dedica a treballar el *collage* i els objectes, sotmetent-se abans a l'estricta disciplina de l'anàlisi de les formes pel dibuix. Podem veure aquest salt en la seva feina teatral. En el pas de Romeo i Julieta a *Jeux d'enfants*, Miró abandona la concepció del "decorat pintat" i passa a treballar el conjunt dels elements, actors inclosos, com a objectes d'un gran *collage*.

D'altra banda, la disciplina del dibuix es plasmarà en les seves primeres litografies, fetes durant el 1929 per il·lustrar *L'arbre de voyageurs*, de Tristan Tzara, iniciant una col·laboració que marcarà la faceta d'il·lustrador de Miró (*L'antitête*, 1949; *Parler seul*, 1950).

Són aquestes les dues línies (treball de l'objecte dalt de l'escenari i il·lustració dibuixística de llibres) que veurem fusionar-se en la construcció de *Mori el Merma*.

Les il·lustracions d'Ubú

De tal manera que, sense analitzar-ne les causes d'una manera racional, Miró deia no fer cap distinció entre la pintura i la poesia... El seu estat d'ànim era d'una total disponibilitat a deixar-se envair per la força del text. El seu art trobava camí per expressar allò que el text li suggeria més que no pas fer-ne una simple abstracció.

PATRICK CRAMER

Ubú, el personatge de Jarry, va causar una forta impressió en Miró i va ser un tema recurrent en la seva línia dibuixística. A la Fundació Miró es conserva una edició de *Ubu Roi* del 1921, segurament la que va llegir i comentar amb els seus amics surrealistes. En aquest llibre Miró hi va fer molts apunts del personatge, i també es conserven diversos esbossos, apunts i notes al voltant del grotesc homuncle. Tot aquest primer material no està datat, però és anterior al 1965 i als llibres que va il·lustrar sobre el tema Ubú.

El primer d'ells és *Ubu Roi*, editat per Tériade el 1966, amb 13 litografies de Miró. Cada una d'elles, més que un dibuix, té el tractament d'una escena de teatre de titelles, un espai on s'inscriuen els volums, en aquest cas les formes grotesques i arrodonides dels personatges de l'obra. Miró, per primera vegada, ha il·lustrat el text seguint-lo al peu de la lletra, escena per escena. A nivell pictòric hi ha un tractament de superfícies de colors plans delimitades per línies netes, que recorda el treball de les vidrieres i que con fonen en una composició única fons i figures.

Als inicis dels setanta Tériade i Miró contacten de nou per a un treball sobre el tema Ubú. Durant el 1970 fa una sèrie de 40 dibuixos preparatoris (inèdits), on la línia, convertida en traç, destaca nítidament sobre el fons verge del paper, amb intervenció puntual del color en taques aïllades i traços. Fruit d'aquesta sèrie seran les il·lustracions per a *Ubu aux Baléares* (25 litografies, 1971) i *L'enfance d'Ubu* (23 litografies, 1975), que tanquen la trilogia ubuesca de Miró.

Tot aquest material de Miró sobre Ubú servirà al grup Teatre de la Claca per donar forma a l'espectacle *Mori el Merma* el 1978, basat en textos de Jarry.

L'espectacle *Mori el Merma*

A partir dels anys setanta el vestuari de teatre s'obre a tot allò possible: la generació de figurinistes influenciats pel festival de Nancy, on el 1967 i 1968 Bread and Puppet presenta les seves grans titelles, que tornarem a veure en els gegants flexibles de Miró per a Mori el Merma. [...] el pintor ha tingut la possibilitat de realitzar una veritable "instal·lació escènica, espectacle en ella mateixa, com quan J. Miró allibera de la tela les figures i signes del seu univers a Mori el Merma.

(CORVIN, pàgs. 219a i 638b)

Aquesta és la clau mironiana de l'espectacle: valoració dels personatges i dels elements en general com a **alliberament definitiu de les figures de Miró**, dels seus "homuncles", en la tradició de Bread and Puppet, els fills de Breton. El mateix Teatre de la Claca neix el mateix any que Bread and Puppet

es presenta per segona vegada a Nancy, i s'especialitza precisament a donar vida a personatges plàstics mitjançant el mim. En aquesta línia, defineixen *Mori el Merma* com a "espectacle de màscares, gegants i actors sense paraules", al programa de mà.

Estrenat al Teatre Principal de Ciutat de Mallorca (7 de març de 1978, just un any després que Peter Brook fes el seu *Ubu aux Bouffes*), ve a Barcelona al Gran Teatre del Liceu (7 de juny de 1978) i tornarà, després d'una gira europea (París, Londres, Itàlia), molt canviat al Teatre Barcelona (8 de març de 1979). Farà alguna gira per l'estranger i al final el material acabarà repartit entre el Museu Sempere d'Alacant i la Fundació Miró. El muntatge, essencialment visual, s'inspira en la tradició catalana de les festes de carrer amb màscares, gegants i diables, barrejant teatre, pantomima i circ. Conserva, de la tradició ubuesca de Jarry, la utilització de l'onomatopeia (a *Mori el Merma* és l'única expressió oral) i el caràcter de possessió ritual de la màscara, però l'argument tan sols està mínimament inspirat en l'obra de Jarry.

L'espectacle comença utilitzant els recursos de la *Retòrica de l'Horror* que, a partir de Poe, va calar fondo en els surrealistes. Un soroll de nit que de plàcida es va transformant en tètrica ve acompanyat per una llum a ràfegues que a poc a poc serà substituïda per una de vermella centrada en el personatge d'home (que després esdevindrà Ubú), el qual, amb una mitja al cap (imatge de terrorista o d'assassí) i bata de quadres, assegut a una taula amb estovalles d'hule (a quadres també), enllustra un estrany objecte, en una acció de parsimoniosa lentitud. La *Retòrica de l'Horror* ha aconseguit de fer amenaçador un ambient quotidià i casolà, i possiblement arrelat en la nostra memòria col·lectiva (l'hule a quadres).

L'objecte que enllustra l'actor és una de les troballes més interessants de l'espectacle. Un tronc de fusta amb una forquilla clavada per la part del mànec i una sabata negra travessada. És un *ready-made*, una trobada fortuïta amb un funcionament simbòlic de gran abast: l'agressivitat física de l'ensamblatge, la contaposició entre objecte natural i manufacturat, la metàfora del poder de l'estaca sobre la llibertat de caminar i la necessitat d'alimentar-se, tot fet sota la genial mirada del pagès català. La força de la "trobada" ve potenciada per l'acció d'enllustrear, que continua remetent a associacions simbòliques (possessió, domini, tortura, perversió, humiliació, etc.) dins d'un ritual que torna a dur allò quotidià a l'àmbit de la ideologia. D'aquesta manera l'espectacle ens presenta el personatge central de l'obra, el tirà d'ascendència ubuesca, en un context concret i real.

El personatge de la dona representa el pont vers el món pictòric de Miró. Una serventa vestida de trajo de jaqueta negra, amb tota la serietat d'un ajudant de prestidigitador o d'un majordom de palau, espera amb el cap-gros vermell de la dona. A un senyal del tirà, el llança contra la roba de fons amb l'espiral pintada, símbol del món ubuesc de Miró, la seva porta d'entrada. En un paral·lelisme als accessos d'Àlicia al món de les Meravelles

(caiguda en espiral pel pou, travessada del mirall), aquesta roba s'obre per mostrar-nos la Dona d'Ubú asseguda esmorzant un cafè amb llet i croissant (altra imatge d'Àlicia) dins del cau d'Ubú.

La relació entre el Tirà i la seva dona ens va endinsant en aquest cau mironià. Ell s'aixeca de la taula, es posa el barret-màscara i camina cap al cau, mostrant-nos ja la seva figura mironiana definida pels pantalons pintats i els grans sabatots. Simultàniament, la dona es treu la bata vermella i apareix amb el seu vestit pintat: tots dos es troben al cau i la imatge mironiana ja està constituïda: hem travessat el mirall, som al món de l'artista, tangent a la realitat just en el punt on el cau s'ha obert. Com a última imatge del moment de coincidència dels dos mons, la dona, sola, recull el seu cap-gros vermell i adopta la seva imatge mironiana definitiva.

A partir d'aquí, l'espectacle es mou sempre en aquest món mironià, amb desfilades dels personatges, màscares i gegants, sota músiques inspirades en els ballets russos, especialment en *Parade*. Utilitzant tota mena de recursos (paròdies mimades d'escenes del text de Jarry, recursos teatrals populars, imatges del Surrealisme magrittà —homes amb barret i parai-gües—), la representació discorre fins a la mort del Tirà i la despullada dels atributs dels personatges (màscares, túniques, etc.), en una acció de llibertat al crit de "Mori el Merma!".

Mori el Merma: consideracions

En el tiempo en que se perciben dos objetos tomando consciencia del intervalo que los separa, hace falta instalarse ahí sin ceder. Ambos son rechazados simultáneamente: entonces, en esta falla, la realidad fulgura.

VIJÑANA-BHAIRAVA

La dramaturgia de *Mori el Merma* barreja les dues opcions que, des de Jarry, passant per les dicotomies Artaud-Breton i Living Theatre-Bread and Puppet, arriben als nostres dies entre un teatre com a realitat de la trobada fortuïta d'actors i objectes sobre l'escenari amb un funcionament simbòlic, i d'altra banda, un teatre com a concreció en tres dimensions del món pictòric de l'artista en un univers tangent al real; és a dir en llenguatge plàstic, Ideologia del *Collage* i del *Ready-made* o Eròtica de les Formes. La primera es manifesta en la presentació de l'espectacle i dels personatges, especialment del Tirà i la seva manipulació de l'objecte mironià, encara que apareix puntualment en tot l'espectacle (recursos teatrals populars, imatges magrittianes, etc.). La segona domina l'espectacle a partir de l'entrada en el món més enllà de l'espiral.

Aquest plantejament podria haver convertit l'espectacle en una gran

fita del teatre d'avantguarda si no hi hagués un problema dramàtic que desequilibra l'engranatge. La triple associació entre el món d'Ubú més enllà del real, la iconografia mironiana i el despotisme del Tirà creen una situació falsa, a saber, tot allò grotesc i sòrdid que ha de tenir aquest món ubuesc és menjat pel caire festiu i de cercaviles de les accions, ajudat per la plàstica alegre i colorista de Miró. ¿De quins malsons ens alliberem quan els personatges es treuen les màscares i vestits als crits de "Mori el Merma!?" Més aviat sembla el contrari, que tot hagi estat un carnestoltes i ara tornem a la crua realitat, aquella on el Tirà, abans de ser Ubú, ens mostrava la seva prepotència enllustrant la sabata i la forquilla presoneres en l'estaca.

Personalment crec que és aquí, en l'interval de fusta que separa la sabata de la forquilla, en l'alè que s'estableix entre el tirà amb la mitja al cap i el *ready-made* mironià, on calia instal·lar-se i no cedir, per tal que la realitat dramàtica fulgurés. Aquesta acció d'enllustrar, de donar alè i treure lluentor és una perfecta metàfora visual del concepte d'aura de Walter Benjamin i la seva aplicació a l'art teatral: "Sabemos que las obras artísticas más antiguas surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual" (BENJAMIN, pàg. 26).

La potència del ritual d'enllustrar és allò que permet l'alt nivell simbòlic i l'alta carrega dramàtica de l'escena. Estableix una relació energètica que contrasta la sola presència de l'objecte quotidià amb les expectatives de l'espectador; un "passatge d'energia" que pressuposa l'aura de l'objecte en el sentit benjaminià de què "el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en que tuvo su primer y original valor útil... Incluso en las obras más profanas [...] resulta perceptible en cuanto ritual secularizador" (BENJAMIN, pàg. 26). El ritual d'enllustrar converteix aquests objectes utilitaris (forquilla i sabata) en objectes de culte mitjançant una acció auràtica de recuperació del ritual primigeni: la sabata del xaman, la forquilla del mag.

Reflexions per a un final obert

El teatre és més real que la realitat: és surreal (sobrerreal) en el sentit en què ho deia Apollinaire: "Quan l'home va voler imitar el caminar, va inventar la roda, que no s'assembla gens a una cama". Dalt d'un escenari és l'actor qui crea la funció de l'objecte i, per tant, la seva sobrerrealitat, més enllà de la que pugui venir del mateix objecte: una escombra pot ser cavall, i una cadira, muntanya.

Al teatre els objectes recuperen l'aura mitjançant la contemplació "distant" per part de l'espectador i la descontextualització i resituació (deconstrucció i reconstrucció) que opera l'actor sobre ell. En aquesta fissura, la realitat lluu.

Aquestes modalitats de ser són inherents al teatre i es fonamenten en la versatilitat del signe teatral: damunt d'un escenari qualsevol objecte pot significar qualsevol cosa, només depèn de l'ús que en faci l'actor.

ANTONI BUESO

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, Guillaume. Prefaci a *Les Mamelles de Tirèsies*, Edicions del Mall; Barcelona, 1986, pàg. 20.
- BABLET, Denis. *Le décor de théâtre, 1870-1914*, Editions du CNRS; París, 1965.
- BABLET, Denis. *Les révolutions scéniques du XXème siècle*, Ed. XXème Siècle; París, 1975, pàg. 173.
- BABLET, Denis. "Les peintres et le théâtre" a *Théâtre en Europe*, núm. II, juliol 1986, Ed. Beba; París, pàgs. 4, 13.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos*, Ed. Taurus; Madrid, 1973.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique de Théâtre*, Ed. Bordas; París, 1991.
- CRAMER, Patrick. *Joan Miró. Les livres illustrés*, P.Cramer editeur; Gènova, 1979, pàgs. 7, 12.
- GARCÍA PINTADO, Ángel. "Vanguardia, Tradición y Crepúsculo", a *Pipirijaina*, núm. 10, set.-oct. 1979; Madrid, pàg. 32.
- MAUCLAIR, Maurice. "Écho de Paris" (9/5/1893). Citat a BABLET, 1965, pàg. 159, nota 71.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. "Para una teoría del ready-made", a la revista *Lápiz*, núm. 92, març-abril 1993; Madrid.
- POWELL, Margit (editor). *Joan Miró. Selected Writings and Interview*, G.K.Hall and Co.; Boston, 1986, pàg. 101: "[...] *let je me souviens de la forte impression que me produisait le Surmâle*", declaració de Joan Miró a J. Dupin.
- SPIES, Werner. *Max Ernst Collagen*. Catàleg de l'exposició. Dumont Buchverlag; Colònia, 1988.
- SWEENEY, James Johnson. "Joan Miró: Comment and Interview", a *Partisan Review*, vol. 15, núm. 2, febrer 1948; New York.
- TÉRIADE, E. "On expose...", article a *L'Intransigeant* (7 de maig de 1928). Citat a CRAMER, pàg. 8.
- TORCZYNER, Harry. *Magritte. Signos e Imágenes*, Ed. Blume; Barcelona, 1978.
- VIJÑANA-BHAIRAVA, *Cent Douze Meditations Tantriques. (Le Vijñāna-Bhairava)*, Ed. L'original; París, 1988, pàg. 84. Citat per PINTO DE ALMEIDA, pàg. 20.