

## La història en present, històries del present: una aproximació a la dramaturgia mallorquina contemporània

Aymeric ROLLET

Sorbonne Université. CRIMIC-EA 2561

aymeric.rollet@gmail.com

**Résumé :** Bien que méconnue en France et encore relativement peu analysée dans les études théâtrales espagnoles et catalanes, la dramaturgie majorquine contemporaine se caractérise depuis plusieurs décennies par une grande diversité formelle et thématique et par un souci permanent de se renouveler et d'expérimenter. Cet article dresse un panorama synthétique de la création théâtrale à Majorque au cours des trente dernières années, puis il propose une approche de l'œuvre de Jaume Miró, l'un des dramaturges les plus emblématiques du théâtre majorquin, autour de deux grands types de pièces : d'une part, le théâtre dit « historique » (*l'histoire au présent*), d'autre part, les pièces « non historiques » (*les histoires du présent*, ou traitant du présent par le détour de la fiction).

**Abstract:** Although little known in France and still quite little analysed in Spanish and Catalan theatrical studies, Majorcan contemporary drama is characterized by a great formal and thematic diversity and a continuous desire to renew and experiment. This paper presents a synthetic overview of theatrical creation in Majorca during the last thirty years; then it offers an approach of Jaume Miró's work, one of the most emblematic playwrights of the Majorcan contemporary theatre, through two types of plays: on the one hand, a kind of drama known as «historical» theatre (*the History in the present*), on the other hand, the «non-historical» plays (*the stories of present time*, i.e. stories that deal with present time via the detour of fiction).

**Mots-clés :** théâtre contemporain, Baléares, écrivains majorquins, Jaume Miró, mémoire historique, catastrophe, Guerre Civile espagnole, Débarquement de Majorque, drame rhapsodique

**Keywords:** contemporary theatre, Balears, Majorcan writers, Jaume Miró, historical memory, catastrophe, Spanish Civil War, Majorca Landings, rhapsodic drama

Dos fets, per començar. Del 18 al 22 d'abril de 2017, la Sala Beckett (Barcelona) acollia la primera edició de «DO Illes Balears. Setmana de la creació contemporània balear», que va començar amb una taula rodona sobre la situació de l'autoria balear. El públic barceloní va poder assistir a tres lectures dramatitzades: *La classe*, de Sergio Baos (Palma de Mallorca, 1976), *Bicicletes ancorades*, de Toni-Lluís Reyes (Manacor, 1985), i *Només quan plou*, d'Aina de Cos (Palma de Mallorca, 1975). També es va presentar l'espectacle *Dels llargs camins*, de Jaume Miró (Cala Millor, 1977), dirigit per Joan M. Albinyana<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Per a una presentació més completa d'aquest esdeveniment, vegeu: «DO Illes Balears. Setmana de la creació contemporània balear», <http://www.salabeckett.cat/activitat-resta/do-illes-balears> [pàgina consultada el 10 d'abril de 2017], i «DO Illes Balears ofrece una semana con la mejor creación contemporánea balear en la Sala Beckett de Barcelona», *La Vanguardia*, 15/03/2017,

Per altra banda, el lloc web Catalandrama, que es dedica a promoure el teatre d'expressió catalana a l'estranger, ja inclou al seu catàleg cinc dramaturgs originaris de les Illes Balears: Josep R. Cerdà (Palma de Mallorca, 1971), Vicent Ferrer i Mayans (Formentera, 1967), Josep Pere Peyró (Palma de Mallorca, 1959), Aina Tur (Menorca, 1976) i Jaume Miró. Aquests escriptors, que representen un 8% del catàleg, han estat traduïts a diferents llengües<sup>2</sup>. Cal veure-hi, sens dubte, un índex de l'interès creixent que desperta la dramaturgia mallorquina, tot i que segueix gairebé del tot desconeguda en un país com França, i encara relativament poc investigada en els estudis teatrals catalans i espanyols.

Ens sembla, doncs, útil traçar una breu panoràmica de la creació teatral a Mallorca. Una creació que resulta alhora fecunda i diversa, probablement perquè la personalitat i trajectòria dels creadors també són diverses, i perquè aquests conreen unes línies dramàtiques molt variades.

### Una breu panoràmica del teatre mallorquí contemporani<sup>3</sup>

Durant molt de temps, la vida teatral mallorquina es va organitzar principalment al voltant de dos grans tipus de creacions: d'una banda, els espectacles en castellà, produïts fora de Mallorca i interpretats per companyies (madrilenyes, en general) que estaven de gira i actuaven a les sales més importants de Palma; i de l'altra, les anomenades peces de «teatre regional» en català, el màxim representant del qual va ser Xesc Forteza (Palma de Mallorca, 1926-1999).

Al llarg del segle XX, diversos autors mallorquins van desenvolupar una escriptura teatral alhora personal i ambiciosa, a vegades experimental, i sempre atenta a les noves formes i fórmules dramàtiques: Llorenç Villalonga (Palma de Mallorca, 1897-1980), Joan Torrendell (Palma de Mallorca, 1869-Buenos Aires, 1937), Baltasar Porcel (Andratx, 1937-Barcelona, 2009), Llorenç Moyà (Binissalem, 1916-Palma de Mallorca, 1981), etc. Però va ser a partir de la dècada dels vuitanta quan el teatre mallorquí va començar realment a consolidar-se i professionalitzar-se. El 1985, la creació de la companyia La Iguana, transformada més endavant en Iguana Teatre, va marcar probablement una de les fites més notables de la història teatral a l'illa. A inicis dels noranta, la companyia inaugurava el seu teatre a Palma, el Teatre del Mar que, avui encara, forma part dels llocs teatrals més importants de l'illa. En la dècada dels noranta, també van sorgir altres personalitats rellevants, com ara Biel Jordà i Ramis (Palma de Mallorca, 1971) i Marta Barceló Femenies (Palma de Mallorca, 1973), dos creadors

---

<http://www.lavanguardia.com/vida/20170315/42898971995/do-illes-balears-ofrece-una-semana-con-la-mejor-creacion-contemporanea-balear-en-la-sala-beckett-de-barcelona.html> [pàgina consultada el 10 d'abril de 2017].

<sup>2</sup> En el cas de Jaume MIRÓ, s'han traduït els següents textos: al castellà: *In The Backyard* [peça traduïda pel propi autor]; a l'anglès: *L'Atlàntida*, *Adults normals* i *In The Backyard* [*Atlantis*, *Normal Adults* i *In The Backyard*, peces traduïdes per Erika CEBALLOS VIKARIO], *No hi haurà més festes per Sant Valentí*, *Un conte de Nadal*, *Tot el que sempre has volgut saber sobre l'amor (però mai t'has atrevit a preguntar)*, *Set pors* i *El producte* [*There'll Be No More Valentine's Parties*, *A Christmas Tale*, *Everything You've Always Wanted To Know About Love (But Never Dared To Ask)*, *Seven Fears* i *The Product*, peces traduïdes per Carme CAMACHO PÉREZ]; i al francès: *Dels llargs camins* [*Si longs sont les chemins*, peça traduïda per Aymeric ROLLET, amb l'ajut de l'Institut d'Estudis Balearics (IEB)].

<sup>3</sup> Ja hem estudiat més detingudament aquests assumptes en un article en castellà sobre teatre mallorquí contemporani: ROLLET, Aymeric. «Rumor(es) desde Mallorca: una aproximación a la creación teatral mallorquina (1985-2015)» dins Béatrice BOTTIN (ed.). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016, p. 207-220.

polifacètics que van fundar les companyies Res de Res i En Blanc. Cal esmentar també Bartomeu Gomila (Palma de Mallorca, 1968), que va crear la companyia Au Ments amb la ballarina i actriu xilena Andrea Cruz (Santiago de Xile, 1971).

L'obertura de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB), el 2005, va suposar sens dubte un dels esdeveniments més notables de la història recent del teatre balear. I hauríem d'afegir tot un seguit d'elements essencials, com ara: la importància del treball realitzat pels estudiosos del teatre mallorquí contemporani, especialment des de la Càtedra Joan Ramis i Ramis de la Universitat de les Illes Balears (UIB)<sup>4</sup>; l'acció de les diferents estructures i associacions de teatre<sup>5</sup>; el paper de les revistes teatrals, com ara *Fanteatre* (2005-2011), creada per Javier Matesanz; l'existència de diverses fires i festivals que contribueixen, entre d'altres coses, a crear uns hàbits culturals de qualitat i a formar espectadors<sup>6</sup>; els programes de teatre radiofònic, dels quals se'ns ofereix una bona mostra al volum titulat *Material acústic antiaïllant*, que recull vint-i-dues peces (una d'aquestes és de Jaume Miró, *Homenatge a Welles*)<sup>7</sup>. Per fi, la creació d'IB3 (2005), la televisió de les Illes Balears, va tenir un paper rellevant, no només perquè les sèries de creació pròpia van provocar fins el 2012 un augment inèdit de la demanda d'actors, sinó també perquè els va oferir una innegable visibilitat, almenys a escala insular, ja que molts espectadors seguien amb interès aquelles sèries.

Tres elements, per acabar d'esbossar aquesta panoràmica:

a) Potser hauríem de reflexionar sobre la influència del «Microteatre», que va sorgir a Madrid arran de la crisi econòmica de 2008, i que va ser adaptat a Mallorca per Joan Porcel i, sota la forma del «teatre de barra», per Javier Matesanz. Tot i que no cal sobrevalorar el «Microteatre» –en particular perquè la qualitat de les produccions és força heterogènia i les condicions laborals són molt discutibles–, observem, tanmateix, que la difusió d'aquest format teatral inèdit va originar l'aparició de nous autors i va permetre que d'altres, com ara Jaume Miró, exploressin nous llocs, no teatrals, en els que es qüestiona la relació entre realitat i ficció: ha deixat de plantejar-se, d'alguna manera, la qüestió de la mimesi, en la mesura en què és la pròpia realitat la que, suposadament, serveix com a decorat o escenografia.

b) Parlar de teatre mallorquí contemporani és evocar no només aquelles creacions que pertanyen a l'anomenat «teatre de text», sinó també les formes de teatre de

---

<sup>4</sup> Del 2005 al 2008, la Càtedra Joan Ramis i Ramis va publicar un *Anuari teatral de les Illes Balears* que aplegava gairebé tot el que s'havia fet a l'arxipèlag en teatre, dansa, òpera i sarsuela, sense distingir, això sí, entre creació professional i amateur. S'han d'esmentar també els dos volums del *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. D'altra banda, diversos estudiosos ja han escrit uns articles força esclaridors sobre dramaturgia mallorquina contemporània; vegeu, entre d'altres, FONS SASTRE, Martí. «Poéticas teatrales de la memoria, la imagen y el cuerpo en la escena balear actual (Propuestas escénicas y estrategias interpretativas)» dins José ROMERA CASTILLO (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006, p. 533-554.

<sup>5</sup> Per exemple, l'Associació d'Actors i Actrius Professionals de les Illes Balears (AAAPIB), creada el 1998, pretén reunir, assessorar i defensar els actors professionals de l'arxipèlag.

<sup>6</sup> Sense pretensió d'exhaustivitat, podem esmentar el treball de Bartomeu Amengual, que va participar molt activament en la Mostra de Teatre Escolar de Manacor i que, del 1990 ençà, és gestor del Teatre Municipal de Manacor, on fa més de vint anys que té lloc la Fira de Teatre de Manacor. Una iniciativa més recent: al setembre de 2015, l'Institut d'Estudis Balears (IEB) i l'associació de professionals del teatre i la dansa de les Illes Balears Illaescena van promoure Fira B!, una nova mostra d'arts escèniques. Per fi, la productora d'espectacles Produccions de Ferro organitza, amb l'Ajuntament de Palma i amb col·laboració del festival Temporada Alta de Girona, un «Torneig de dramaturgia de les Illes Balears» que ja compta amb tres edicions (gener de 2015, gener de 2016 i gener de 2017).

<sup>7</sup> AA.VV. *Material acústic antiaïllant / Non-Insulating Acoustic Material / Material acústico antiaislante. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears-Ona Mallorca, 2008.

moviment o gestual, i les formes híbrides que poden conjugar, segons unes modalitats diverses, un component textual (dramàtic o no, literari o no) i elements procedents d'altres disciplines, d'altres llenguatges o d'altres pràctiques artístiques (dansa, arts plàstiques, creació audiovisual, etc.). Pel que fa al teatre de moviment, podem esmentar una experiència força insòlita, *Remor* (2011), una creació de la companyia Res de Res en col·laboració amb Joan Miquel Artigues. *Remor* va tenir molt d'èxit i va realitzar una important gira internacional. Va néixer en el marc de la primera edició de «Microteatre» que es desenvolupava a l'antiga presó de Palma, avui destruïda, i una de les especificitats d'aquest espectacle és que viatja pel món amb el seu propi lloc teatral: la companyia s'emporta a tot arreu el cubicle dins el qual la funció té lloc, i que representa una cel·la de la presó.

c) El teatre «de text» està escrit majoritàriament en català. En canvi, l'ús de les varietats dialectals se sol limitar a aquells textos que pretenen oferir una representació, més o menys mimètica, d'una realitat local, amb un arrelament geogràfic explícit i precís<sup>8</sup>, per exemple en algunes peces de Jaume Miró, com ara *Dels llargs camins* (2015), o més encara *Panfonteta* (2013), que evoca el canvi de Mallorca en passar amb rapidesa del món rural a la massificació turística: «Mos [*Ens*] podríem guanyar sa [*la*] vida cantant pets [*pels*] hotels. Ara que en venen tants qualcú [*algú*] els hi ha de mostrar com se [*es*] canta a n'es [*als*] turistes<sup>9</sup>» (escena 2). Catalina, així com els altres personatges al llarg de tot el diàleg, s'expressa en català dialectal; per descomptat, l'ús de la llengua és summament significatiu en un text que s'interessa per la història local i la identitat illenca (un interès que es manifesta, a més, des del mateix títol).

### La història en present

L'anomenada «recuperació de la memòria històrica» ofereix una categoria temàtica prou àmplia per a abastar tota una sèrie de textos teatrals escrits al llarg dels últims anys. La història, i especialment la història illenca, sorgeix amb freqüència en el teatre mallorquí contemporani, però amb unes formes molt diverses, no només en el teatre «de text» sinó també en el de moviment.

La companyia Au Ments, dirigida per Bartomeu Gomila, produeix un teatre-dansa fet d'imatges oníriques, d'evocacions poètiques i simbòliques; a *Petit ball* (2009), per exemple, hi trobem una evocació de la Guerra Civil espanyola vista a través dels ulls d'un nen petit. És un espectacle que conjuga teatre gestual, dansa, teatre d'objectes i titelles<sup>10</sup>.

#### *El joc del teatre i la memòria*

La Guerra Civil espanyola ocupa un lloc central en tota una sèrie de peces mallorquines. És una tendència que no queda circumscrita al teatre produït a l'arxipèlag; i potser puguem atrevir-nos a dir –tot i que la noció de «generació» s'ha d'emprar amb prudència– que la recuperació de la memòria de la Guerra Civil i la postguerra és, en

<sup>8</sup> Tot i que existeixen algunes companyies illenques que reivindiquen un ús generalitzat del català dialectal.

<sup>9</sup> MIRÓ, Jaume. *Panfonteta* (obra inèdita), p. 13; text amablement facilitat per l'autor en la seva versió d'estrena. En aquesta cita, subratllem les formes pròpies del català dialectal i indiquem entre claudàtors la forma en català estàndard (central).

<sup>10</sup> Per a tenir una idea aproximada del llenguatge escènic que desenvolupa aquesta companyia, vegeu el tràiler de l'espectacle: <https://www.youtube.com/watch?v=875nSxDf39Q> [pàgina consultada el 7 de juliol de 2017].

*La història en present, històries del present: una aproximació  
a la dramaturgia mallorquina contemporània*

certa mesura, generacional, no només a Mallorca sinó també a la resta de l'Estat espanyol: molts dramaturgs nascuts a finals dels setanta o en la dècada següent elaboren uns dispositius textuais i escènics aptes per qüestionar la història i alçar-se contra el silenci que encara envolta alguns esdeveniments<sup>11</sup>.

En aquest sentit, *[Talps]* (2011), una peça breu de Joan Fullana (Palma de Mallorca, 1985), és molt interessant: explica la història de dos joves de Mallorca que, abans de marxar a l'exili, van haver d'amagar-se i transvestir-se perquè els franquistes no els detinguessin. Aquí, el teatre recorre a la narració, al principi, i després s'articula al voltant d'una mateixa estructura de diàleg:

MIQUEL [...]: Hem de fer qualque cosa.  
TOMEU: Fugir.  
MIQUEL: Fugir. Com? Ens trobaran.  
TOMEU: Calla. No ens trobaran. [...]  
MIQUEL: Merda, són aquí.  
TOMEU: Què fan?  
MIQUEL: Calla.  
TOMEU: Ens trobaran.  
MIQUEL: No ens trobaran.  
TOMEU: Són aquí. [...]  
MIQUEL: I si ens troben?  
TOMEU: No ens trobaran.  
MIQUEL: Bé, però, i si ens troben?<sup>12</sup>

Amb aquest diàleg, que recolza en la repetició, però amb variacions i inversions, sembla com si les veus dels personatges no fossin més que ressons llunyans, i una mica deformats, del passat històric.

A *Memòria d'en Julià* (2001), Pere Fullana (Manacor, 1961) evoca la història mallorquina des dels anys 1920 fins a les darreries del segle XX: la vida rural, la proclamació de la Segona República, el contraban, la Guerra Civil, la societat de postguerra, l'exili, la massificació turística, etc. Marta Barceló Femenies també evoca tota una sèrie de fets històrics a *Maria?* (2011), però es tracta de dues fórmules dramàtiques ben distintes. Pere Fullana, en una línia més o menys brechtiana, fa de l'element èpic un veritable motor de la seva escriptura; compon un drama que potser pugui qualificar-se de «rapòdic», segons la terminologia de Jean-Pierre Sarrazac<sup>13</sup>, és a dir que Fullana va teixint el text teatral a partir d'elements dramàtics, d'imatges o evocacions íntimes i de fragments narratius; per exemple, a l'escena 14, la Repadrina, o sigui la Besàvia, que abans havia aparegut en l'acció dramàtica com a personatge (mode dramàtic), ara es converteix en la narradora de la seva pròpia mort (mode èpic):

---

<sup>11</sup> Per a citar només un exemple, esmentarem aquí *Borrón y cuenta vieja* (2013), una creació de Verónica Clausich, Amelia Die i Raoul Polar (ex alumnes de la RESAD de Madrid); l'espectacle recorre diversos llocs i edificis oblidats arran de la democràcia, però que havien estat enclavaments o territoris de la dictadura, com ara l'edifici de la Comunidad de Madrid, famós pel rellotge que dona les campanades de Nadal, i que antigament servia de presó per als detinguts polítics, o El Corte Inglés de Les Corts a Barcelona, on hi havia una presó de dones. Tendència «generacional» només en certa mesura, ja que altres dramaturgs, com ara Joan Carles Bellviure o Pere Fullana –com veurem a continuació–, també conreen amb regularitat un teatre de la memòria.

<sup>12</sup> FULLANA, Joan. *[Talps]. Miniatures teatrals. 17 peces originals de microteatre*. Palma: Òrbita, 2011, p. 57-60.

<sup>13</sup> Vegeu SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belval: Circé, 1999, p. 36.

Mentre recordava tot això i escoltava es clapoteig suau que venia de s'aljub, se'm va aparèixer es meu homo, i agafant-me sa mà, me'n dugué per una camada llarga que jo sabia que no acabaria mai. Quan m'enterraren, es meu fill me penjà en es coll sa creu que son pare li donà es dia de sa torrentada i va fer semblar dos tarongers devora sa tomba, perquè sempre hi fes olor de fruites dolces<sup>14</sup>.

En la seva peça *Maria?*, malgrat la presència de referències locals i històriques, Marta Barceló no escriu un teatre històric, però sí un teatre de la memòria íntima. La peça reuneix tres generacions (mare, àvia i néta) i evoca la pèrdua de la memòria deguda a un Alzheimer. *Maria?* és un melodrama nominalista: «nominalista»<sup>15</sup> perquè la peça s'endinsa, per dir-ho d'alguna manera, en la denominació del mal –la designació de l'amnèsia–; i «melodrama» perquè la dramaturga troba en aquest gènere teatral tota una sèrie de motius, eines i recursos –herència familiar, transmissió dels objectes i efecte de reconeixement–, que, com a antítesi de l'amnèsia, es converteixen en un veritable principi de significació: serà hereditària la malaltia? Serà inevitable que la mare, com l'àvia, també perdi la memòria? Amb aquesta peça, arrelada en la història familiar, Marta Barceló ens ofereix una evocació íntima del seu propi sentiment, profundament inquiet, de la fugacitat, i *Maria?* es podria comprendre, en certa mesura, com un intent de lluitar, gràcies al teatre, contra els estralls de l'oblit.

Ho veiem clarament, als dramaturgs mallorquins els agraden els jocs del teatre i la memòria, perquè el teatre –paraula en present– no deixa d'actualitzar en l'aquí i ara de l'escena, els signes del passat. O, dit en paraules de Rosa, la mare de *Panfonteta*:

ROSA. — Aquesta vaixella va ser un regal de la meva germana. La vostra tia Gabriela, al cel sia. Ja m'enrecord poc, d'ella. És que les coses si no les tens davant sempre te n'oblides. És que si allò que és important no ho veus cada dia se n'allunya.

MAGDALENA. — Sa memòria és per lo que la nessecitam.

ROSA. — La memòria també oblida<sup>16</sup>. (Escena 3)

### *El teatre «històric» de Jaume Miró*

Qui escriu a Mallorca un teatre pròpiament «històric» és, sens dubte, Jaume Miró, nascut a Cala Millor el 1977. El dramaturg reivindica el seu interès pel tema de la memòria nacional i local, que explora i qüestiona a diverses obres, produïdes per la companyia Noctàmbuls (fundada el 1999). La investigació històrica es converteix, en la seva obra, en un poderós principi de creació. Podríem distingir, en la dramaturgia contemporània, dues tipologies de teatre de la memòria.

D'una banda, en moltes obres, el temps de l'acció dramàtica es presenta com una imatge, més o menys mimètica, d'un període històric determinat, i el lector/espectador accepta aquesta convenció o simulacre, que podríem plasmar amb l'acotació: *tota l'acció té lloc en el passat*. Per exemple, *Panfonteta* situa l'acció a la Mallorca rural, a Ariany, l'any 1968 i 1969. La peça no està prevista per ser representada en un teatre sinó en una casa rural, com la que descriu la primera indicació escènica. La història té lloc en una possessió dels anys seixanta on viuen dues germanes, que tot sembla oposar: Magdalena evoca una Mallorca tradicional, mentre que Catalina sembla encarnar la Mallorca moderna que emergeix aleshores amb el desenvolupament del turisme a la costa; el pare mor, i la mare, Rosa, torna després d'una llarga absència. Jaume Miró

<sup>14</sup> FULLANA, Pere. *Memòria d'en Julià*. Palma: Fundació Teatre del Mar, 2005, p. 61.

<sup>15</sup> Aquí al·ludim a la lectura de Roland Barthes, qui va definir la *Fedra* de Jean Racine com una «tragèdia nominalista» (*Sur Racine*. Paris: Le Seuil, 1979, p. 109).

<sup>16</sup> MIRÓ, Jaume. *Panfonteta*. *Op. cit.*, p. 24-25. Subratllem els fragments sobre els quals porta l'anàlisi.

elabora una estructura temporal molt reeixida, que contraposa dues temporalitats i, a través d'aquestes, dues actituds oposades davant el món i els seus canvis: d'una banda, una temporalitat mítica que es caracteritza pel temps cíclic del treball i les hores, de les festes i les estacions, un temps de la repetició i la permanència –aquestes són, per dir-ho d'alguna manera, les coordenades temporals de Magdalena, que experimenta un fort sentiment de pertinença al lloc on va néixer (és un personatge molt arrelat al seu entorn, sembla defensar una identitat estàtica vinculada a la immutabilitat de les coses)–; de l'altra, el temps lineal i irreversible de la història, que és un temps de la irrupció i el canvi: Catalina se'n va amb la seva mare a treballar a un hotel a la costa, no tornaran a Panfont, ni tan sols a l'hivern, han llogat un pis a Manacor (ja ho havia dit Rosa en arribar a la possessió: «Pareix mentida que un dia jo sentís que això era meu»<sup>17</sup>). Tota la ficció s'articula al voltant de la conflagració d'ambdues cosmovisions, i la força del text teatral radica en el fet que el dramaturg es cuida molt de no escollir entre una concepció i l'altra. A Mallorca, quan es diu d'una cosa que és «de panfonteta», això significa que és de per riure, de molt poca categoria; *Panfonteta* és tot el contrari: és una peça que reflecteix, mitjançant una estructura teatral molt acurada, el tomb històric decisiu que va conèixer Mallorca a partir de finals dels seixanta, amb la massificació turística.

Però Jaume Miró també conrea un tipus de teatre històric que exhuma el passat de manera molt singular, apoderant-se de la història per a posar-la en debat damunt l'escenari. En aquest sentit, s'ha produït un canvi radical respecte de l'anomenat teatre històric dels anys seixanta i setanta. Jaume Miró ofereix uns drames que es despleguen molt més en el terreny de la interioritat, en la línia de tota una sèrie de reescriptures biogràfiques produïdes a Espanya i a Catalunya al tombant del segle XXI (*Trueta* d'Àngels Aymar, *Uuuuh!* de Gerard Vázquez, *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga o *Cantando bajo las balas* d'Antonio Álamo)<sup>18</sup>. Dit d'una altra manera, és la mateixa consciència del dramaturg, el seu sentiment del món, el que sembla sorgir de l'escletxa oberta per l'operació d'exhumació del passat, i aquesta consciència domina la totalitat del text teatral. *Diari d'una miliciana*, una obra evolutiva escrita entre 2009 i l'actualitat, i *Dels llargs camins*, escrita el 2014, ofereixen una posada en debat o posada en diàleg des del present de l'escriptura. Ambdues peces evoquen, això sí, uns fets molt precisos que van ocórrer a Mallorca en la primera meitat del segle XX, i especialment en el decurs de la Guerra Civil, però el dramaturg no pretén descriure ni comprendre el món a través d'un discurs unívoc. Aquests dos textos teatrals se situen sota el signe d'una certa indecidibilitat, és a dir que no desemboquen en una clausura del sentit, sinó tot el contrari, en una obertura que reflecteix la inquietud indissociable de l'escriptura teatral. La recerca del sentit és permanent, i l'autor no mira de produir un discurs sobre el món, sinó més aviat de qüestionar la història en tota la seva densitat i complexitat, mitjançant diversos procediments formals: fragmentació, contradicció, multiplicitat dels punts de vista i de les vivències, etc.

Aquestes dues peces han gaudit –i segueixen gaudint– d'una acollida molt favorable, tant de públic com de crítica, no només a les Illes Balears, sinó també a altres llocs (especialment a Catalunya). El 2012, *Diari d'una miliciana* va guanyar el Premi Teatre Principal de textos teatrals; el 2014, *Dels llargs camins* va rebre els Premis al Millor Espectacle i al Millor Text Teatral de l'Associació de Teatres Públics de les Illes Balears.

---

<sup>17</sup> MIRÓ, Jaume. *Ibid*, p. 23.

<sup>18</sup> Per a un estudi més aprofundit de la reescriptura biogràfica en el teatre espanyol i català contemporani, vegeu ROLLET, Aymeric. «Réécritures biographiques dans le théâtre espagnol et catalan au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle» dins Benaouda LEBDAI i Delphine LETORT (dir.). *Auto/biographies historiques dans les arts*. Paris: Mare & Martin, 2017, p. 65-78.

*Diari d'una miliciana*, un text que evoca el Desembarcament de Mallorca durant la Guerra Civil espanyola, representa una experiència força singular. Miró elabora una dramaturgia a partir del diari real i anònim d'una jove republicana que va participar en aquella operació bèl·lica, però més enllà de l'argument històric, l'autor es crea un doble de ficció, Jaume, un personatge de dramaturg que desitja representar sobre l'escenari la història de la jove. Dit d'una altra manera, es produeix una veritable ficcionalització de la pròpia escriptura dramàtica. El text teatral s'alimenta, paradoxalment, del caràcter incomplet del material històric preexistent (el diari) posant en escena la labor creativa i la recerca del dramaturg. La peça no només intenta restaurar una continuïtat dins el relat històric, interromput per la Guerra Civil, per la mort de l'autora del diari i pel silenci que va envoltar els anys de postguerra, sinó que procura projectar el drama cap a la realitat; de fet, aquí l'autor confereix al teatre una nova funció: el drama també es concep com a eina de la recerca de l'historiador, ja que a Miró li agradaria –i ell mateix ho reconeix– que algun dia un espectador veiés l'obra i reconegués la història de la miliciana per a poder identificar, per fi, l'autora del diari:

La miliciana fou una de les cinc joves assassinades a Manacor en temps de la Guerra Civil. Qui les va capturar? Què passà després? L'objectiu era descobrir la identitat exacta de la miliciana, però només hem aconseguit saber que havia treballat a telègrafs a Sabadell o a Barcelona. Ella escriu el diari en castellà però amb molts catalanismes, i a les seves pàgines parla de les germanes Daria i Mercè Buixader, assassinades amb ella. Tampoc no s'ha trobat l'original del diari. I com més vegades es representi l'obra, sobretot a Catalunya, més possibilitats hi ha d'identificar-la<sup>19</sup>.

*Dels llargs camins* recolza en un plantejament en part comparable, en la mesura en què també hi ha una integració del material històric: el text es nodreix dels treballs de recerca de l'historiador mallorquí Jaume Morey, de manera que Jaume Miró presenta *Dels llargs camins* com una peça de «teatre documental»<sup>20</sup>. Però, més enllà del document històric en sí mateix, s'observa el que es podria anomenar una operació de «costura» de tota la malla textual preexistent, és a dir que el dramaturg treballa com a «cosidor-descosidor» –traduïm literalment la fórmula de Jean-Pierre Sarrazac<sup>21</sup>–, i un dels principals mèrits de les dues peces rau, precisament, en aquest exercici visible, i fins i tot deliberat, de costura dramàtica. Costura aparent, com si les peces s'esforcessin a desvelar, tot dramatitzant-la, la «pulsio rapsòdica»<sup>22</sup> de la qual sens dubte procedeixen.

La complementarietat entre aquestes dues peces prové dels procediments dramàtics que utilitza Jaume Miró per a elaborar el seu teatre de la memòria: la dramatització del document constitueix un poderós motor de l'escriptura, fins al punt que, d'alguna manera, el document autèntic s'esfuma en el mateix moment en què es representa, la realitat històrica s'esvaeix sota l'efecte de la seva evocació més explícita i més ostensible: el document històric no és la història, no té valor de veritat absoluta; al contrari, el document històric només és una petjada, una empremta del passat, i testimonia així el caràcter incomplet del relat històric. El món i la seva història, a *Diari d'una miliciana*, queden per escriure, en la mesura en què el drama és necessàriament incapaç de copsar-los en la seva totalitat; i per a plasmar una veritat històrica necessàriament incompleta, fragmentària, fugissera, el text teatral ha de trobar

<sup>19</sup> ROS, Cristina. Entrevista a Jaume Miró. *Ara Balears* (26 de juliol de 2015), p. 44.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. «Le partage des voix» dins Jean-Pierre RYNGAERT (ed.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud / CNSAD, 2005, p. 14-15.

<sup>22</sup> *Ibid.*



*Recurrències temàtiques*

El teatre de Jaume Miró presenta diferents eixos temàtics que reflecteixen tota una sèrie d'aspectes lligats, en un primer temps, a la situació concreta de Mallorca (identitat cultural, llengua, massificació turística) però que, en un segon temps, assoleixen una dimensió molt més universal i ens inviten a una reflexió sobre preocupacions polítiques i ètiques, però també filosòfiques i íntimes del dramaturg.

a) **El poder.** En clau simbòlica i metafòrica, *Adults normals* (2007) es presenta com una faula política de diferents nivells de lectura. La peça explica la història de quatre joves, tancats en un pis sense finestra. Tots obeeixen a la cap del grup, la Mare (que en realitat, no és la mare de ningú, ja que els quatre tenen entre 25 i 30 anys), però la situació es desestabilitza quan un dels personatges decideix que vol sortir. El text es pot llegir com una mena de paràbola –no exempta d'elements lúdics– de la política i la societat espanyola; de fet, hi ha tot un seguit d'al·lusions i indicis que poden referir-se, per exemple, al poble basc, al pla Ibarretxe, a Catalunya, al plurilingüisme, però també a la presència del futbol, al masclisme, al paper de la televisió com a font d'informació, etc. Però l'absència de referències concretes –només sabem que l'acció té lloc «a l'actualitat»<sup>28</sup>– permet que aflori una reflexió molt més universal sobre els mecanismes del poder.

b) **La contemporaneïtat.** El teatre de Jaume Miró qüestiona el món contemporani en tots els seus aspectes, potser més encara amb posterioritat a la crisi econòmica de 2008. *In The Backyard* (2011) explica la història de Bet, un jove a l'atur que decideix acampar al pati del darrere de la casa de Lowi, un director de banc de trenta i pocs anys. Bet comparteix la seva tenda amb Pinki, una okupa. El dramaturg qüestiona el model econòmic, l'impacte del treball a la nostra vida, la idea de propietat privada, la marginalitat, etc. L'originalitat de la peça radica en la superposició de dues línies dialògiques. D'una banda, una mena de diàleg transaccional, en què cada etapa s'assembla a una negociació, un tracte o un acord:

LOWI. — Vull que te'n vagis.

BET. — Sé fer coses. Sé fer feines. Puc arreglar-te les parets. Puc llevar les fulles seques o pintar la tanca.

LOWI. — Però no veus que / no...?

BET. — No m'hauràs de pagar res.

LOWI. — La gent... La gent no adopta aturats al seu pati de darrere.

BET. — Jo no et demano que m'adoptis. Només et demano poder quedar uns dies.

LOWI. — Uns dies?!

BET. — A canvi et deixaré el pati bé. El pati perfecte. El podràs aprofitar. Serà còmode, net, com nou<sup>29</sup>. (Escena 2.)

De l'altra, a aquest diàleg transaccional se superposa l'intercanvi pròpiament dit, en què els personatges posen en debat les seves idees sobre el món i la felicitat, comparteixen els seus sentiments, parlen de llibertat, d'amistat i d'amor, i també confessen pors, inquietuds, aspiracions i desitjos:

LOWI. — Ni tan sols us conec.

BET. — No pensar tant.

PINKI. — Deixar-se anar.

LOWI. — Aniré a cercar un cafè, per a mi. Vosaltres feis el que vulgueu.

---

<sup>28</sup> MIRÓ, Jaume. *Adults normals*. Palma: Lleonard Muntaner, 2010, p. 5.

<sup>29</sup> MIRÓ, Jaume. *In The Backyard*. Palma: Documenta Balear, 2013, p. 18.

BET. — Beure.

PINKI. — Xerrar.

BET. — Riure.

PINKI. — No és bo estar tot el dia treballant.

BET. — No és bo no parlar.

PINKI. — No és bo menjar-se el cap.

BET. — Podem fer-nos amics.

PINKI. — Això t'ha sortit molt bo.

LOWI. — No. Demà hi ha feina i m'he d'aixecar prest<sup>30</sup>. (Escena 7)

c) **La llibertat.** El debat entre llibertat i responsabilitat travessa tota la producció dramàtica de Jaume Miró. *In The Backyard* planteja, en bona mesura, la tensió entre la llibertat individual i les lleis de la societat, que agafa la forma d'una lluita entre els desitjos i aspiracions, d'una banda, i de l'altra, els deures o imposicions. El dramaturg explora aquesta problemàtica d'una manera sempre renovada, fins al punt que les nocions de llibertat, amb els seus corol·laris de felicitat i identitat, acaben formant el que podríem anomenar un territori retòric.

*Territoris retòrics: el discurs de «ca-seva» i la felicitat*

La noció de «territori retòric» prové dels escrits del filòsof Vincent Descombes<sup>31</sup> i ja l'hem tractat amb anterioritat, mirant d'aplicar-lo a la literatura dramàtica<sup>32</sup>; es pot dir, breument, que un territori retòric, en un diàleg teatral, es pot definir com una determinada representació del món –pot ser la d'un personatge o d'un grup de personatges– que es fa palesa mitjançant tota una sèrie d'actes, gèneres i modes retòrics; i correspon a la pregunta: «On és el personatge a ca seva?».

El discurs de «ca-seva» es presenta, al teatre de Jaume Miró, amb unes modalitats molt diverses, i el sentiment de pertinença (a un lloc o a una comunitat humana, per exemple) és sempre plural i complex alhora. A *Panfonteta*, la possessió familiar defineix la identitat de Magdalena:

MAGDALENA. — Hi ha una cosa que estimo més que a mi mateixa i és lo que me dona sa força, sa terra vermella de Panfont. Sa terra és lo únic que importa perquè és lo únic que perdura. No això dets hotels.

ROSA. — Però què vols fer? Quedar així tota sola?

*Silenci.*

MAGDALENA. — Jo som així. Jo som això. Si me treis d'aquí qui seré llavor?<sup>33</sup>

En canvi, com en un mirall invertit, Catalina i Rosa ja no se senten identificades amb l'espai familiar: la identitat s'ha de construir des de fora, i la possibilitat d'assolir la felicitat passa necessàriament per una sortida sense retorn («És que... no quedam, Magdalena», declara Catalina a l'epíleg, i afegeix: «Jo és que no vull tornar a Ariany, i

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>31</sup> Vegeu DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. París: Minuit, 1987. L'autor desenvolupa més específicament la noció de «país» o «territori retòric» al desè capítol, titulat «La philosophie de Combray» (pàgs. 173-193).

<sup>32</sup> Vegeu ROLLET, Aymeric. «“Où le personnage est-il chez lui ?” La notion de “territoire rhétorique” dans le théâtre catalan contemporain». *Les conférences du SEC*, sota la direcció de Mònica Güell, *Catalonia* 11, 2n semestre de 2012, Université Paris-Sorbonne. Revista electrònica: [http://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/Catalonia\\_11\\_Rollet.pdf](http://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/Catalonia_11_Rollet.pdf) [pàgina consultada el 10 de juliol de 2017].

<sup>33</sup> MIRÓ, Jaume. *Panfonteta. Op. cit.*, p. 43-44.

mumare tampoc»<sup>34</sup>). Tot sovint, el discurs del lloc, o discurs de «ca-seva», esdevé el terreny d'una recerca de plenitud i d'una lluita per la llibertat, i observem, per tant, una articulació sempre mutable, en evolució constant, entre identitat, llibertat i felicitat.

En aquest sentit, com més s'afirma la immutabilitat del lloc de pertinença, més se n'acaba qüestionant, precisament, la validesa; a *Adults normals*, per exemple, la Mare afirma: «Em sento decebuda pel vostre descarrilament. Mai m'ho hagués esperat de vosaltres! (Pausa.) Però tornareu al vostre lloc. Al lloc que us pertany. A casa nostra. A la família»<sup>35</sup>. Tanmateix, Pu, un dels personatges, se n'anirà, i la pròpia Mare desapareixerà al final de la peça: «No hi pensis més en la Mare», diu Timé, «ja no hi és»<sup>36</sup>.

### *Característiques formals*

a) **Espai.** Com va dir Jaume Miró a propòsit de *Panfonteta*, «l'espai és un personatge més»<sup>37</sup>, i aquesta afirmació es pot aplicar gairebé a totes les seves obres. Caldria analitzar l'espai molt detingudament en cada peça, perquè la construcció espacial s'articula al voltant de tota una sèrie d'oposicions sempre molt significatives, com ara: dintre/fora, aquí/allà, obert/tancat, modern/tradicional, familiar/no familiar, freqüentat/desert, etc. A partir de la configuració espacial, arribem a comprendre les arrels dels personatges –la seva relació al lloc– en la seva dimensió íntima i/o psicològica. D'altra banda, analitzant la relació entre espai escènic, contigu i dramàtic, podem arribar a veure com s'esbossa, per dir-ho d'alguna manera, una determinada imatge del poder: a vegades el poder s'exerceix molt més des dels marges que a l'espai escènic visible. Per fi, la configuració espacial ofereix una evocació misteriosa, opaca, de la catàstrofe, com ara veurem.

b) **Temps.** La sensació de catàstrofe té molt a veure, també, amb el tractament de les referències temporals. En algunes peces, el dramaturg –potser calgui veure-hi la influència de la seva formació filosòfica– crea utopies i distòpies, més concretament a *In The Backyard* i *L'Atlàntida*. La referència a la catàstrofe es construeix segons un mode catafòric, en la mesura en què el lector/espectador té, en un primer temps, la intuïció que s'ha produït una catàstrofe (Bet parla de «tot el que ha passat»<sup>38</sup>, a l'escena 3 de *In The Backyard*), però ha d'esperar abans de poder elucidar què ha passat, i només obtindrà unes respostes molt fragmentàries: ja no hi ha policia, ni hospitals, s'han tancat les escoles, ja no queden diaris, etc. A *L'Atlàntida* (2006) ja hi trobàvem el mateix punt d'indeterminació, o fins i tot de misteri, que envolta l'acció dramàtica; progressivament, el diàleg descriu una illa abandonada, que podria ser una mena de Mallorca post-turística (tot i que no hi ha cap indicació espacial ni temporal en aquest text teatral). Dos homes sense nom, A i B, treballen en un «hotel envellit i antiquat, però net i ordenat»<sup>39</sup>; estan sols; cada dia, B assaja espectacles per a uns turistes que no venen mai –aquests espectacles semblen una reminiscència, deliberadament grotesca, d'un passat indeterminat–, fins que un dia arriba C i els proposa que vinguin amb ell per a fugir de l'illa amb el seu veler.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, pàg. 46.

<sup>35</sup> MIRÓ, Jaume. *Adults normals*. *Op. cit.*, pàg. 34.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>37</sup> Citat per RIERA VIVES, Antoni. «Panfonteta. “Vessant damunt la terra vermella memòria i desig”». *L'estenedor* (blog): <https://antoniriera.wordpress.com/2013/08/07/panfonteta-vessant-damunt-la-terra-vermella-memoria-i-desig> [pàgina consultada el 10 de juliol de 2017].

<sup>38</sup> MIRÓ, Jaume. *In The Backyard*. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>39</sup> MIRÓ, Jaume. *L'Atlàntida*. Palma: Conselleria d'Educació i Cultura, 2011, p. 8.

c) **Misteri i opacitat.** El misteri i l'opacitat que envolten l'acció dramàtica constitueixen la màxima manifestació d'una consciència inquieta del món:

A. — Crec que [els clients] tenien la reserva feta per avui.

B (*espantat*). — Però... I si no vénen?

A. — Vols no dir disbarats? Sembla que vulguis tirar pedres a la teva teulada, de vegades.

B. — No sabia què dir.

A. — Doncs més val callar.

(*Pausa.*)

B. — Però... I si no vénen?

A. — Res. Esperar.<sup>40</sup>

Es tracta d'un teatre de la inquietud davant un futur incert. Un teatre travessat per un doble moviment, o més ben dit, per dues pulsions que semblen indissociables. D'una banda, una mena de germen caòtic, al començament, ínfim, però anunciador dels trasbalsos que s'han de produir a continuació; pot tractar-se, per exemple, d'una (aparentment) petita anomalia semàntica: a *Adults normals*, els personatges li diuen «mare» al personatge femení, però ella no pot ser la seva mare ja que tots tenen la mateixa edat, i ocorre exactament el mateix a *L'Atlàntida*: B li diu «pare» a A, però tenen respectivament 56 i 58 anys. I, de l'altra, la pulsio catàstròfica del drama<sup>41</sup>, el territori de la qual sembla que sigui la contigüitat: la catàstrofe no sempre ocupa un lloc central –com a tema privilegiat, com a objecte del discurs i/o de la representació– sinó que es manifesta des de les contigüitats espacials i temporals (intuïció d'una catàstrofe més o menys imminent, però ineludible, o sentiment confús que ja va passar). Moltes vegades, l'esdeveniment catàstròfic és indicible: no se sap ni en què consisteix precisament ni d'on prové, i aquesta és una de les principals diferències entre el teatre «històric» –la història en present– i les peces «no històriques» –les històries del present, o les històries que tracten del present per la «marrada»<sup>42</sup> de la ficció–, en la mesura en què la catàstrofe històrica té un referent real en el passat (la Guerra Civil, l'exili republicà, etc.), mentre que la catàstrofe imaginària és, evidentment, una projecció de la inquietud o intranquil·litat del dramaturg, des del present de l'escriptura, cap a l'univers fictici.

El teatre mallorquí contemporani es caracteritza per una gran diversitat formal i temàtica i per un anhel notable de renovació i experimentació, com hem volgut mostrar en aquest article, evocant el treball de diversos creadors actuals i centrant-nos sobre tot en l'obra de Jaume Miró, un dels representants més emblemàtics de la dramaturgia mallorquina contemporània. Pagaria la pena aprofundir l'anàlisi de l'obra de Jaume Miró i ampliar també l'estudi de la creació teatral illenca a partir d'altres dramaturgs i dramaturgues importants (Pere Fullana, Joan C. Bellviure, Marta Barceló Femenies, Biel Jordà, Joan Miquel Artigues, Toni Gomila, Joan Fullana, etc.) i d'altres companyies significatives (Res de Res, Au Ments, Corcada Teatre, etc.).

<sup>40</sup> *Ibidem*, pàg. 77.

<sup>41</sup> Ja vam proposar una primera definició del concepte de «pulsio catàstròfica» en un anterior article, especialment en la conclusió; vegeu ROLLET, Aymeric. «La idea de catàstrofe en la dramaturgia catalana contemporània (2002-2012): representació i pulsio catàstròfica del text teatral». *Avatars littéraires de la catastrophe*, sota la direcció de Maria Graciete Besse i Mònica Güell, *Catalonia* 15, 2n semestre de 2014, Université Paris-Sorbonne, pàgs. 18-22. Revista electrònica: [http://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/Catalonia\\_15\\_Rollet.pdf](http://crimic-sorbonne.fr/img/pdf/Catalonia_15_Rollet.pdf) [pàgina consultada el 10 de juliol de 2017].

<sup>42</sup> Per a la noció de «marrada» (*détour*), vegeu SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2005, p. 62.

*La història en present, històries del present: una aproximació  
a la dramaturgia mallorquina contemporània*

A Jaume Miró li agrada explicar que, per a fer teatre a Mallorca, cal que tot càpiga en una furgoneta... Doncs no serà cap exageració afirmar que la furgoneta del teatre mallorquí ja ha explorat molts llocs i ens obre sens dubte per al futur uns molt bells –i llargs– camins.

## **Bibliografia**

### ***Sobre teatre balear contemporani (algunes referències)***

AA. DD. *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, vol.1 (A-O). Palma de Mallorca/Barcelona: Lleonard Muntaner/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, vol.2 (P-Z). Palma de Mallorca/Barcelona: Lleonard Muntaner/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

FONS SASTRE, Martí. «Poéticas teatrales de la memoria, la imagen y el cuerpo en la escena balear actual (Propuestas escénicas y estrategias interpretativas)» dins José ROMERA CASTILLO (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006, p. 533-554.

PERELLÓ FELANI, Francesc (coord.). *Anuari teatral de les Illes Balears 2005*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.

\_\_\_\_\_. *Anuari teatral de les Illes Balears 2006*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

\_\_\_\_\_. *Anuari teatral de les Illes Balears 2007*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.

\_\_\_\_\_. *Anuari teatral de les Illes Balears 2008*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010.

ROLLET, Aymeric. «Rumor(es) desde Mallorca: una aproximación a la creación teatral mallorquina (1985-2015)» dins Béatrice BOTTIN (ed.). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016, p. 207-220.

### ***Obres de Jaume Miró***

#### Teatre inèdit

*Balseros* (1995)

*Panfonteta* (2013)

*Diari d'una miliciàna* (2009-2017)

Teatre publicat (obres llargues)

- Noctàmbuls* (1997). Pollença: El Gall, 2001.  
*El funeral d'en Singlepeu* (2000) / *Fuga* (2003). Pollença: El Gall, 2004.  
*Llata, història d'un retorn* (2005). Son Servera: Llibres del Magatzem, 2008.  
*L'Atlàntida*. [Primera edició:] Eivissa: Can Sifre, 2006. [Segona edició:] Palma: Conselleria d'Educació i Cultura, 2011.  
*Zona d'exclusió*. Revista *Lluc*, 865. L'Espurna Edicions, setembre/octubre 2008.  
*Adults normals* (2007). Palma: Leonard Muntaner, 2010.  
*In The Backyard (Al pati de darrera)* (2011). Palma: Documenta Balear, 2013.  
*Dels llargs camins*. Palma: Leonard Montaner, 2015.

Teatre publicat (peces de teatre breu)

- Escena sense títol. XXIV Galeusca. O imaxinario na literatura*. Lugo: Asociación de escritores en lingua galega, 2007.  
*Homenatge a Welles* (2007) [radioteatre]. Dins *Material acústic antiaïllant / Non-Insulating Acoustic Material / Material acústico antiaislante. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears-Ona Mallorca, 2008, p. 95-101.  
*En el niu de l'etern retorn*. Dins *Miniatures teatrals. 17 peces originals de microteatre*. Palma: Òrbita, 2012, p. 45-50.  
*El producte*. Dins *Miniatures teatrals. 17 peces originals de microteatre*. Palma: Òrbita, 2012, p. 109-114.  
*Tot el que sempre has volgut saber sobre l'amor (però mai t'has atrevit a preguntar)*. Dins *Miniatures teatrals, 2*. Palma: Òrbita, 2012, p. 88-95.  
*Desagertzeak*. Dins *Miniatures teatrals, 3*. Palma: Òrbita, 2012, p. 50-61.  
*No hi haurà més festes de Sant Valentí*. Dins *Miniatures teatrals, 7. 19 peces originals d'espectacles de teatre breu*. Palma: Òrbita, 2014, p. 141-149.  
*De les criatures del bosc*. Son Sardina: Edicions del despropòsit, 2014.

ANNEX 1



Fig 1. **Les cinc milicianes** (font: manuscrit de la peça *Diari d'una miliciàna*, de Jaume Miró; text amablement facilitat per l'autor, en la seva versió d'estrena)

ANNEX 2



Fig 2. **Personatges evocats a l'obra *Dels llargs camins*, de Jaume Miró** (foto amablement facilitada per l'autor)

Els sis de darrere, d'esquerra a dreta: Jaume Valent, Pere Fornera, Jaume Vell, Sebastià Corona, Lloranç Pintat i Jaume Metxo. Els cinc asseguts, d'esquerra a dreta: Joan Llovetí, Llorenç d'Es Verger, Vicenç Piris, Gabriel Garau Caselles i Mateu Sancho.