

Josep Maria Miró

Selecció d'entrevistes (2023-2025)

2023 - American Theatre. *The Body Politic in Josep Maria Miró's Plays* (traducció)

Font: <https://www.americantheatre.org/2023/11/09/the-body-politic-in-josep-maria-miros-plays/>

2025 març - VilaWeb. "Escric pensant en el meu país"

Font: <https://www.vilaweb.cat/noticies/josep-maria-miro-escric-pensant-meu-pais/>

The Body Politic in Josep Maria Miró's Plays

American Theatre · Caridad Svich · Novembre 2023

Estàs escrivint una obra nova mentre ets aquí, a Nova York?

Normalment, quan començo una obra, necessito tenir una idea molt clara de què serà. Vaig venir a Nova York a somiar una obra nova. Encara no en sé el títol, però sí que sé que tractarà d'una família: la història d'una família catalana fictícia que és propera al poder polític de la regió i hi està vinculada. La família d'aquesta obra té una llarga història de corrupció. L'obra comença quan el membre més jove de la família se'n va a estudiar a l'estranger, als Estats Units, i concretament la història de la democràcia. Quan aquesta persona torna a Catalunya, porta amb ella el poder d'una possible regeneració per a la família i, metafòricament, per al país. És possible canviar l'ADN d'un país? «Netejar» la història? Aquest retorn a la terra natal és l'inici de l'obra.

Per a mi, el concepte de cos polític és central en el teatre, i examinar el cos polític és crucial, perquè el teatre necessita ser alhora honest i lliure per explorar tant la foscor com la llum de la societat. Per a mi, el teatre sempre és polític. És clar que també hi ha un teatre que és només show business, però aquest tipus de teatre no m'interessa —o, més ben dit, té el seu lloc, però no és el batec del teatre. M'interessa un teatre que faci preguntes al públic però que no ofereixi respostes. El teatre és un espai i un lloc per a la reflexió.

Com va néixer El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc?

La vaig escriure el 2020, en el moment del confinament, en el punt àlgid de la pandèmia. Va ser el meu primer monòleg i és el primer d'un tríptic. Vaig començar a escriure el monòleg

quan un dels meus amics més íntims, el dramaturg Josep M. Benet i Jornet, va morir de covid-19. Va ser devastador per a mi i vaig sentir que havia d'escriure. Era una persona molt important a la meua vida, un amic i mentor, i algú que duia la història del teatre català als ossos. Per això aquesta obra ocupa un lloc especial per a mi, personalment. Va sorgir d'un desig molt pur de crear art durant un moment excepcionalment difícil, i mentre escrivia em va venir la imatge del meu poble petit.

Però la peça no és autoficció. Jo faig geoficció. El lloc és real —el poble, el riu, etc.—, però la història és inventada. Per a mi és important que l'escriptura sigui lliure, fins i tot quan està arrelada en una geografia concreta. El que em resulta curiós és que aquesta és, geogràficament, la meua obra més «local» i, tanmateix, és la que viatja més, la que es representa en altres països. Sovint em diuen: «Estàs escrivint sobre el meu poble de Grècia o del Perú!».

El cos més bonic està escrita perquè la interpreti un actor o una actriu de qualsevol gènere. El més important és que sigui un intèrpret molt bo, perquè ha d'habitar els diferents cossos dels diferents personatges al llarg de l'obra: el protagonista, la mare del protagonista, un personatge que transita d'un gènere a un altre, etcètera. Encarnen tot el poble! I aquest poble petit, basat en el poble on vaig créixer, és un lloc on tothom es coneix i on tothom es pensa que és bona persona. Tots són «bones persones». Per tant, quan passa una cosa terrible, quan assassinen el protagonista, el poble s'ha d'enfrontar a si mateix. En aquest poble, maten la bellesa. Algú decideix matar la persona més “bona persona” de tots. L'obra examina què passa arran d'això i què passa quan una comunitat sospita dels desigs dels altres. Quan una comunitat comença a fiscalitzar el desig, tothom en queda afectat. En aquest poble, tothom vol posseir la història del cos del protagonista.

Però, per a mi, l'obra també parla del teatre. En una obra, no es tracta de ser actor o actriu. El cos marcat pel gènere és una convenció. Per això és important que el gènere de l'intèrpret sigui irrellevant en l'obra. L'intèrpret canalitza totes les històries. El seu cos és un canal per a la llengua. Aquesta és la clau. Al teatre, tot el que tens és el llenguatge: un actor i el llenguatge. El públic imagina el món. Però, en última instància, la bellesa del teatre és que pots viatjar entre realitats i a través d'elles, de vegades en un somni, de vegades en la realitat, de vegades en algun altre espai. No escric per al públic. Escric per als actors. Són els recipients per a la creació de l'experiència teatral.

(...)

Quines són les inspiracions i influències centrals en la teva creació artística?

Aquesta qüestió de la influència és interessant, perquè fa molts anys potser un dramaturg només hauria esmentat influències teatrals. Però vivim en un món diferent. Les influències poden venir de qualsevol lloc: internet, les arts visuals, el cinema, etcètera. Tot i així, continuo interessat i inspirat pel teatre. Per a mi hi ha un escriptor per damunt de tots, i es diu Harold Pinter. És una de les veus més interessants del segle passat i del començament d'aquest segle. Era algú que especulava constantment amb el llenguatge, amb el poder de les paraules. Per a mi això és clau. Perquè el teatre és llenguatge. I, en el teatre, el llenguatge és una màscara. És una estratègia. Pinter ho va entendre millor que ningú. En pintura, l'equivalent és Edward Hopper. Quan veig una pintura de Hopper, penso en Pinter. Aquesta capacitat de presentar alguna cosa però també d'amagar-la, i de fer pensar l'espectador al mateix temps. També m'encanten les obres de Martin Crimp. Al meu entendre, treballa dins la tradició de Pinter.

També voldria dir que hi ha autors contemporanis, amics, que han estat importants per a mi, com Josep Maria Benet i Jornet —que ja he esmentat—, Lluïsa Cunillé i Jordi Oriol, de Catalunya; Sergio Blanco, de l'Uruguai-França; Gabriel Calderón, de l'Uruguai; Abel González Melo, de Cuba-Espanya; i el director Xavier Albertí. A més, el traductor Laurent Gallardo és una de les primeres persones a qui confio la lectura de les meves obres, i la seva opinió és molt important per a mi. Pel que fa als dramaturgs nord-americans, admiro Arthur Miller i Tennessee Williams. Williams, especialment, és algú que va entendre que el teatre parla del desig. Entre els dramaturgs europeus, admiro Ibsen, és clar, Pier Paolo Pasolini, Bernard-Henri Koltès i Sarah Kane. Tots aquests artistes entenen que el teatre no parla només del desig, sinó també de l'ètica. Aquest espai ètic que el teatre obre per a si mateix en el món és únic.

(...)

La teva escriptura ha canviat d'alguna manera des de l'arribada de la covid-19?

La trobada amb la comunitat que propicia el teatre és necessària. Perdre-la ha estat molt difícil. L'espai de reflexió que permet el teatre és diferent del que ofereixen altres mitjans. En una obra, un o tres actors poden ser el món. El públic viatja amb ells a través de la imaginació. És una mena d'espectacle diferent del que t'ofereix el cinema. Aquesta capacitat del teatre és radical. Per això, quan escric, sempre dono molta importància a l'estructura. M'encanta treballar amb les convencions de l'estructura i explorar què és possible. Una

obra de teatre pot iniciar un procés de reparació dins d'una comunitat. Quan algú mor en una obra, ha de ser per alguna cosa. Quan moren Romeu i Julieta, Verona s'hi ha d'enfrontar. La ciutat ha de respondre a la tragèdia. Una obra pot despertar un procés de guarició i transformació.

Josep Maria Miró: "Escric pensant en el meu país"

VilaWeb · Emma Granyer · 5 de març de 2025

—En poc més d'un mes s'han programat a Barcelona quatre obres vostres, una de les quals, *El principi d'Arquimedes*, també s'ha fet a Colòmbia, i una altra, *Nerium Park*, a Madrid. És l'any de Josep Maria Miró?

—No, això és una d'aquelles coses que cal explicar bé: de la mateixa manera que et coincideixen quatre estrenes en dos mesos, a vegades pots estar dos o tres anys sense estrenar al teu país. És fruit de la casualitat. El text de *La majordoma*, per exemple, vaig escriure'l el 2020. Va caure en diverses mans, però no s'ha estrenat fins ara. No ha estat fàcil d'aixecar, el projecte, ni tampoc va ser-ho en el seu moment *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc* [a partir d'ara, abreujat com *El cos*]. La nostra professió és tan estranya i tan difícil, que de cop i volta et coincideixen coses.

—És una cosa excepcional, doncs?

—Estrenar i escriure teatre sempre és excepcional, perquè és una professió de resistència.

—No deixa de ser sorprenent que coincideixi en el mateix moment, entre el gener i ara. Podria ser que també fos fruit d'una manca de comunicació i que els mateixos teatres de la ciutat no estiguin pendants del que fan els uns i els altres?

—*Jo, travesti!* és una reposició. Es va estrenar al Grec del 2023, l'any passat va fer temporada al Brossa i ara la Villarroel l'ha recollit un altre cop i l'espai que ens va donar va ser aquest mes, i ha anat molt bé. A l'abril ens n'anirem a Montreal! Alhora, tornar a fer *El principi d'Arquimedes*, després de gairebé una dècada, és una cosa excepcional. Als autors, a vegades, ens demanen molta immediatesa. Justament avui parlava amb un bon amic, l'autor uruguaià Sergio Blanco, sobre com és de bonic que el teu país et torni a visitar. Això és una cosa excepcional: si t'hi pares a pensar, en els últims anys, quants espectacles, quants

textos catalans has vist a la cartellera que es tornin a visitar? Hem vist Desig, de Benet i Jornet, que va ser a la sala gran del TNC, però va caldre que passessin trenta anys i que l'autor ja no hi fos. Es va tornar a fer un segon muntatge d'El mètode Grönholm [de Jordi Galceran] amb direcció de Sergi Belbel, però van haver de passar uns disset anys. En canvi, hi ha espectacles de Yasmina Reza, d'irlandesos, com la Dansa d'agost [de Brian Friel], La reina de la bellesa de Leenane [de Martin McDonagh] o 4d òptic de l'argentí Javier Daulte que hem vist un munt de vegades. Hem revisitat més texts contemporanis d'altres països que no de casa. Per això, que tornem a fer un text que té quinze anys de vida, com El principi d'Arquimedes, em sembla una notícia important, perquè vol dir que els autors tenim capacitat de convertir-nos en repertori. Al mateix temps, per mi era important no tornar-lo a fer jo, perquè ja el vaig dirigir i em semblava més interessant que el trànsit també expliqués alguna cosa d'un relleu generacional. Tornar a fer un text et posa en un lloc molt fràgil, perquè et fa qüestionar quina és la resistència del text amb el temps.

—En aquest cas, ha estat Leo Granados qui ha dirigit *El principi d'Arquimedes*. Va ser ell, qui va proposar-ho?

—Amb en Leo ens coneixem de fa uns quants anys. Vaig conèixer-lo quan ell en tenia divuit, en una classe magistral a Vic, i després vam coincidir en un curs que vaig fer a la Sala Beckett. D'ençà d'aleshores, sempre hem tingut vincle. Ell sempre m'ha anat llegint, cosa que és poc habitual, perquè a vegades els directors i els actors d'aquí llegeixen més texts de fora que no pas el que es cuina a casa. Un dia em va dir: "M'encantaria dirigir un text teu." Això em va emocionar. Llavors, quan el Texas va proposar-me de recuperar *El principi d'Arquimedes*, vaig preguntar a en Leo si li agradaria dirigir-lo, i aquí ens tens.

—Dieu que, en general, els directors i actors llegeixen poc el que es fa aquí...

—A vegades faig broma amb altres autors. Els dic: "Els directors d'aquest país us truquen?" I diuen: "No". A alguns sí, però molt pocs. En canvi, trobem molts directors que estan molt al cas de què s'estrena al món i dels èxits que hi ha. Jo tinc un parell de directors o tres que sí que em pregunten què escric, però no és habitual, és una anomalia. La cosa normal seria que sabéssim què es cou a casa, preguntar als autors si treballen en texts nous, saber quins texts es premien... És a dir, que estiguéssim connectats.

—I per què creieu que no s’hi està prou?

—És generalitzat, i té a veure amb una cosa que jo pensava que ja teníem superada: la valoració de la nostra dramaturgia. Està ben considerada, però, en canvi, encara ens costa de trobar aquestes afinitats amb els directors. N’hi ha, però les dinàmiques encara no estan naturalitzades.

—Per tant, quin és el procés que seguiu des que acabeu d’escriure un text fins que s’interpreta? L’heu de moure gaire?

—En el cas d’*El cos*, igual que en el de *La majordoma*, venia premiat amb un premi important com el Born. El vaig enviar a diversos teatres que em semblava que podien ser possibles interlocutors –per exemple, sento que estic més vinculat a un teatre públic o a un teatre més petit, vull dir, que els meus interlocutors no són tants. Alhora, hi va haver una cosa crucial, que va ser que en Pere Arquillué se’l va llegir i va dir: “Ho vull fer.” Això va facilitar-ho tot, però va tenir diversos nos. Igual que amb *La majordoma*, que a tothom li agrada molt, però del 2020 al 2025 han passat cinc anys abans no s’ha estrenat. Espero que amb el tercer [L’esguerrat] sigui més fàcil.

—És curiós, perquè amb la bona rebuda que va tenir i els premis que va guanyar *El cos*, sembla que hauria de ser fàcil de voler representar aquests textos als teatres.

—En aquesta professió sempre es comença de zero. Cada cop que faig un espectacle amb el públic, m’encanta, perquè em posa en un lloc en què tot allò que he fet abans no importa. Això sempre em sembla fascinant. Ara bé: començar de zero dins del sector no m’ho sembla. És a dir, que tingui les mateixes dificultats que quan vaig sortir de l’Institut del Teatre, en què em pensava que fer un text m’ajudaria a ser més llegit i veure que això és molt difícil, no és bo. Artísticament, sí, perquè en cada espectacle et tires a la piscina, però dins la professió, quan ja tens un cert recorregut, esperes si més no que et tractin amb una certa professionalitat: que es reuneixin amb mi, que em llegeixin i tenir-ne un retorn. Mira, fa pocs dies vaig tenir una reunió amb un director artístic d’un teatre públic de Madrid que ha rebut uns quants projectes meus, però no m’han contestat mai. És tan fàcil com dir que no i explicar-me el perquè! Tenir la sensació que us heu llegit el material que us he passat. Em deia: “Et tenim molt ben considerat.” Doncs jo no m’hi sento, és una mica de ghosting professional. Si no et llegeixen, com et programaran? Quin serà el criteri? La meua carta de presentació és allò que escric. És un sector complicat, però cadascú ha de fer la seva feina.

—Comenteu que us sentiu més a prop dels teatres públics. Així i tot, darrerament estreneu en teatres privats. És més difícil que us programin als públics?

—No, no m'agradaria entrar en aquesta dinàmica, perquè depèn de la sensibilitat, dels criteris... Depèn de moltes coses. Ara comentava tot això, però, per exemple, quan vaig saber que s'obria el Heartbreak Hotel, vaig passar el text de La majordoma que tenia aparcat d'ençà del 2020 a l'Àlex Rigola [director del Heartbreak Hotel], perquè vaig pensar que la sala li aniria molt bé, al text. L'Àlex ha creat una sala amb un format molt particular i, amb el poc temps que fa que està oberta, hi ha la sensació que ofereix una determinada qualitat en relació amb la interpretació, a la proximitat, als materials escollits... I això també genera un públic molt concret. La programació és molt clara, s'entén –hi ha llocs en què és molt difícil d'entendre-la. La missió dels teatres, sobretot els públics, és tenir una filosofia i unes coordenades molt clares sobre què ha de fer i de quina manera s'ha de relacionar amb el patrimoni, amb la tradició, amb els directors, amb la nova creació... L'Àlex ha creat una línia molt concreta, igual que el Texas o igual que la Flyhard. Es tracta de dir quina mena de teatre fas i amb quin de públic i nova creació dialogues. En el teatre públic i privat et trobes de tot, per això no m'agradaria generalitzar.

—Amb El cos us vau estrenar en els monòlegs. Fins llavors, què us en privava?

—El cos arriba en un moment molt concret que és d'estar completament sol durant el confinament, però no tenia especial fascinació per escriure monòlegs. Tinc la sensació que un monòleg és la cosa més complicada, perquè penso que has de tenir l'instrument una mica afinat i saber per què el vols escriure. És que em sembla una cosa molt concreta! És un material que no és gens fàcil. Quan vaig fer El cos, de cop vaig tenir clar que allò havia de ser un monòleg i com havia de ser. Quan va arribar, vaig pensar que em venia de gust que fos un tríptic: un primer que fos sense gènere, un per actriu i un per actor, i els tres pensats per a grans intèrprets. Aquest tríptic [titulat El tríptic de l'Epifania] el volia lliurar a tres grans intèrprets, a la meua llengua i al teatre del meu país. Jo escric molt pensant en el meu país, i El cos –que encara aquesta setmana s'ha fet a Atenes– és el text més local que he escrit. Per això em sorprèn que es faci a Grècia. També es farà al Brasil l'any que ve i hi ha una possible producció a Mèxic. És molt local i, en canvi, dialoga amb llocs molt diferents, però jo no he escrit mai pensant que el meu text es faci a fora.

—Sobre això, El principi d'Arquimedes va ser la vostra primera obra més internacional: s'ha traduït a desenes de llengües i s'ha interpretat a tot el món. En algun moment us ha fet por que tota la vostra carrera es reduís a aquesta obra?

—Ara acabem de publicar amb Punta de Vista dos volums de quinze obres traduïdes al castellà. En el pròleg –que també em van fer escriure a mi–, parlo d'això que dius. Quan vaig escriure Gang bang (obert fins a l'hora de l'àngelus), vaig ser “el polèmic autor de Gang bang”, i pensava que sempre més ho seria. Llavors, quan vaig estrenar El principi d'Arquimedes, “el polèmic autor de Gang bang” va desaparèixer, i vaig convertir-me en “l'autor d'El principi d'Arquimedes”. Per això, després va venir Nerium Park, La travessia, Temps salvatge, El cos... Sempre he intentat moure la meua escriptura. Per exemple: després de la gran producció que va ser Temps salvatge, el següent que escric és El cos, d'un sol actor. I, quan acabi El tríptic de l'Epifania, segurament no escriuré cap més monòleg. Vull dir que sempre intento canviar. Fins i tot després d'El cos hi ha uns certs canvis estilístics importants: més essencialistes, més trencadors amb la realitat, etc. Quan vaig fer Temps salvatge, algú em va dir: “Després de fer una sala gran al TNC, què et queda?” Vaig dir-li: “Em queda tot.” Perquè em queda continuar dialogant amb els teatres del meu país, em queda continuar creixent... Un munt de coses! Per a mi, una sala gran no és una meta, no ho ha estat mai. El meu objectiu és escriure teatre.

—Una cosa que sí que manteniu és la capacitat de proposar debats que la societat encara no ha fet seus, i forjar en l'obscuritat dels individus.

—No hi acabo d'estar d'acord. Sí, parlem d'obscuritat, però el meu teatre és profundament lluminós. Pot semblar que hi hagi temàtiques obscures, però sempre és una foscor que busca la llum. La majoria d'aquestes obres reclamen trobar uns mecanismes ètics per tal de viure individualment i col·lectivament. Per exemple, la mort del jove de disset anys a El cos porta a un espai de revisió i reflexió dins aquella comunitat. Serà millor, aquella comunitat? No ho sé, però en tot cas la mort d'un jove activa aquesta possibilitat de regeneració. El teatre és política o no és. La cultura és política o no és. No hi ha res més ideològic, que no vol dir dogmàtic, que fer cultura. Per això, quan escric teatre, no acostumo a donar respostes, però sí que incito al debat. No hi ha res que em generi més satisfacció que el debat després d'una funció. Si jo tingués les respostes, potser no faria teatre.

—Aquests clarobscurs es fan molt més evidents a Jo, travesti! o Sicalíptiques.

—Sí, són obres molt lluminoses, però també hi ha obscuritat a dins. L'art i el món del transformisme ha estat invisibilitzat, les violències hi han estat, han passat moltes coses, en aquest sentit. Jo, travesti! és una carta d'amor al meu amic Roberto G. Alonso i una manera de dignificar materials que semblen de segona i que la cultura expulsa. Jo, travesti! dialoga amb Camila Sosa, amb Víctor Català, amb Sergio Blanco, amb la Rambla de les Floristes de Sagarra... Situem el món del transformisme com un llegat, i amb Sicalíptiques passa una mica igual: el llegat que tenim dels cuplets és enorme, i moltes vegades se n'ha explicat només la part frívola. Teníem clar que l'obra havia de reivindicar el cuplet i el Paral·lel com la porta d'entrada de la modernitat a Barcelona i a Catalunya. Amb la construcció del Paral·lel parlem, per primer cop, de la cultura de masses, de feminisme, d'ideologia... Hi havia cuplets claríssimament polítics!

—Una altra cosa que es repeteix en les vostres obres és la violència: cossos mutilats, agredits, canvians... Què us n'interessa, de la violència? I del cos?

—És que la vida és violenta. Néixer és un acte violent, i morir també. La violència ha estat molt present en la meua obra, però el desig també. Violència i desig ens mobilitzen, ens immobilitzen, ens fan mal i poden tenir unes conseqüències enormes sobre nosaltres mateixos i sobre els altres. Per exemple, El cos parla del cos que voldries tenir, el mutilat, el cos agredit... Però també parla del cos en un actor, que no és mai matèria sinó una convenció escènica. Ha de ser un cos que canviï. Xavier Albertí un cop em va dir: "Què passarà el dia que et demanin de fer El cos amb cinc actors?", i li vaig respondre: "Doncs que no els en donaré els drets." És una obra en què un actor o una actriu ha de passar per tota aquesta experiència, i si ho fan amb cinc actors és una convenció conservadora per a aquesta obra, perquè és dir: "personatge i actor és igual a realitat". Jo proposo que el cos de l'actor sigui un únic canal perquè hi entri un noi de disset anys, una dona de cinquanta, un vell de setanta... En el cas de La majordoma, per exemple, és un personatge en present en dues franges d'edat diferents, amb trenta anys pel mig. Per tant, també demana que l'actriu no sigui un sinònim de realitat, perquè no ho pot ser. Hi ha una cosa que m'agrada molt: proposar algunes coses que no es veuen al muntatge i que l'espectador ha de configurar al seu cervell. Normalment, amb la violència i amb el desig, l'espectador sempre anirà més lluny que jo.

—Alguna vegada heu dirigit les vostres obres, però no sempre. Es fa molt evident en El tríptic de l'Epifania: *El cos* va dirigir-lo Xavier Albertí; *La majordoma*, vós; i *L'esguerrat* és previst que el dirigeixi algú altre. De què depèn?

—Xavier Albertí és un còmplice meravellós. I hi ha un tòpic que m'agradaria trencar que és la dificultat d'entesa entre el director i l'autor. En Xavier és una persona molt estimulant, perquè té un nivell intel·lectual molt brillant i és capaç de portar-te a llocs que jo sol no hi arribaria. Amb en Leo, per exemple, m'ha passat igual. Si jo hagués tornat a dirigir *El principi d'Arquimedes* hauria estat més conservador. I, en canvi, ell va ser el primer que em va dir: "Hem de reescriure l'escena final." Això és meravellós. Pel que fa a *La majordoma*, jo tenia ganes d'afrontar-m'hi... Era la meva primera direcció d'un monòleg, en tenia ganes, perquè jo no em dirigeixo sempre, i cada vegada menys. Però amb *La majordoma* em venia de gust, i ha estat meravellós.

—Qui dirigirà i protagonitzarà *L'esguerrat*? Ja ho teniu decidit?

—Té algun pretendent. Ja ho veurem, no sé què passarà, però en tot cas em semblava bonic que fossin tres viatges diferents, tres actors diferents i tres directors diferents.