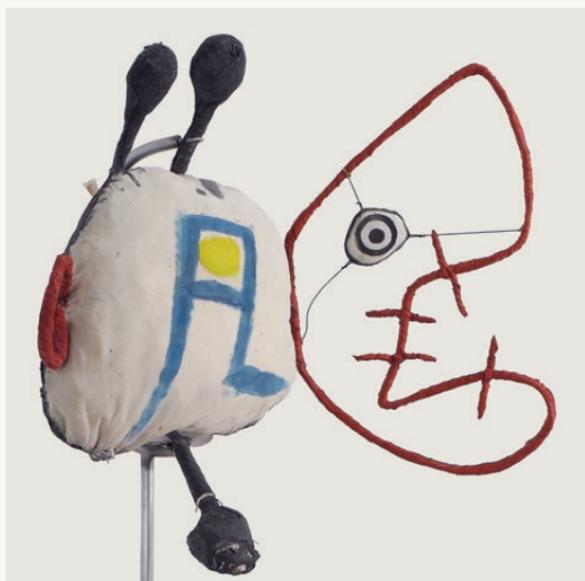


PERSONAE

26.11.2021–13.11.2022



MÁSCARAS CONTRA LA BARBARIE

Artistas: Marina Abramović, Pilar Albarracín, Karel Appel, Mercedes Azpilicueta, Miquel Barceló, Per Barclay, Georg Baselitz, Christian Boltanski, Robert Cahen, Miriam Cahn, Pepe Cañabate, María Carbonero, Francesc Català-Roca, Toni Catany, Lluís Claramunt, Carles Congost, Esther Ferrer, Bel Fullana, Ana Gallardo, Alberto García-Alix, Daniel García Andújar, Ferran García Sevilla, Amparo Garrido, Susy Gómez, Núria Güell, Lawrence Abu Hamdan, Rebecca Horn, Wifredo Lam, Jana Leo, Robert Mapplethorpe, Nauzet Mayor, Manolo Millares, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Jean Marie del Moral, Shirin Neshat, Antón Patiño, Pablo Picasso, Joan Ponç, Charo Pradas, Bernardí Roig, Francisco Ruiz de Infante, Antonio Saura, Gabriel Serra, Josep Maria Sert, Antoni Socias, Antoni Tàpies, Endre Tót, Eulàlia Valldojera, Darío Villalba, Robert Wilson, Wols y Francesca Woodman

PERSONAE. MÁSCARAS CONTRA LA BARBARIE

Imma Prieto

«Franco, al margen de su política, es un hombre físicamente repugnante. Hay rostros que no engañan»¹

—Joan Miró

«Persona significa en el origen máscara, y es a través de la máscara que el individuo adquiere un rol y una identidad social»²

—Giorgio Agamben

«Personae. Máscaras contra la barbarie» es una revisión y análisis de la Colección que parte de una de las líneas de investigación que define y estructura la identidad de esta: pensar el cuerpo humano como reflejo de las situaciones sociopolíticas de cada época.

Conscientes de la complejidad de apostar por un marco conceptual que permita englobar toda una colección, esta exposición se presenta como una tentativa de abordar el problema del significado que puede llegar a tener una colección para la sociedad. Asumiendo, por un lado, la distancia en relación con el tiempo en que una obra fue realizada y,

Joan Miró, *Le Chien d'Ubu* [El perro de Ubú], ca. 1977 (detalle).
Pintura, tela y materiales diversos, 184 × 80 × 22 cm. Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección
Govern de les Illes Balears

1. Declaraciones de Joan Miró publicadas en el libro de Georges Raillard *El color dels meus somnis*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editor, 2021. Pere A. Serra, en el texto «Ubu Roi. La lucha de Miró contra Franco», recupera estas declaraciones y añade: «Joan Miró se sintió atraído por el mundo de Ubú de Alfred Jarry ya en los años veinte del siglo XX [...] Joan Miró veía, en el dictador, la encarnación de las tinieblas, la mano de hierro de la España más negra, la fuerza siniestra, que sembraba de sal los territorios donde había de crecer la libertad». <www.cylcultural.org/expos/joan_miro/>.
2. Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011, p. 63.

por otro, entender que la construcción de una colección depende de múltiples criterios e intereses que han ido cambiando a lo largo de los años.

A partir de una de las piezas clave del museo, el conjunto de marionetas y dibujos realizado por Miró en torno al texto de Alfred Jarry, *Ūbu Roi*, se plantea cómo, desde la prehistoria, el ser humano ha necesitado crear un *alter ego*, otro yo, un disfraz o máscara, para poder expresarse a partir de contextos y situaciones que requieren la encarnación de otras identidades. Señalar escenarios ritualísticos, chamánicos, el teatro clásico o, sencillamente, contextos históricos en los que la situación política censuraba la diferencia nos acerca a una multiplicidad de manifestaciones que presentan un claro hilo conductor: la representación del ser humano como reflejo de un espacio-tiempo del que formamos parte, es decir, que engloba las vicisitudes de un 'yo' íntimo y el *zeitgeist* (espíritu del tiempo). Desde ahí se profundiza en la investigación que nos acerca a la creación de la identidad a partir de un análisis enraizado en la relación que se establece entre el cuerpo, el individuo y la imagen.

Interesa señalar cómo a lo largo del siglo XX y XXI se ha transformado la mirada en torno al sujeto y cómo dicha transformación ha dado lugar a un nuevo imaginario. Acercarnos al modo en el que se ha representado el cuerpo humano permite que nos preguntemos quiénes somos o, sobre todo, qué imposibilita que podamos ser.

La exposición se presenta a partir de tres ámbitos diferenciados, permitiendo llevar a cabo una lectura que nos sumerge en un marco atemporal en el que queda patente cómo, desde la prehistoria, el ser humano ha necesitado representar, autorretratar, en definitiva, dejar constancia de su existencia. Ya sea desde la sencilla voluntad de un hacer saber que se habitó un lugar o se estuvo ahí, hasta la manifestación que, como decíamos, deviene testimonio de un tiempo sociopolítico.

El primer ámbito tiene como punto de partida el conjunto de materiales que forman parte de la investigación que Miró realizó en torno a *Ūbu Roi* y que concluyó con la adaptación

teatral *Mori el Merma* (estrenada en el Teatre Principal de Palma en 1978 en colaboración con Joan Baixas). Los personajes no escatiman nepotismo y cierta decadencia filtrada por altas dosis de ironía. La propuesta genera una atmósfera de la que se desprende cierta asfixia e invasión. Así pues, cuando centramos nuestra atención, nos percatamos de la crítica y vindicación frente a la injusticia y la falta de libertad.

Alfred Jarry escribió *Ūbu Roi* en 1896 y se estrenó en el Théâtre de l'Oeuvre de París el 10 de diciembre del mismo año. Desde su estreno se convirtió en uno de los textos fundamentales del llamado teatro del absurdo. La obra se adelanta a su tiempo retratando de forma premonitoria a un individuo de carácter dictatorial, grotesco y despótico. Joan Miró quedó fascinado por el personaje, motivo por el que en 1966 empezó un estudio profundo a través de múltiples dibujos y litografías que acabarían conformando tres libros: *Ūbu Roi* [Ūbú rey] (1966), *Ūbu aux Baléares* [Ūbú en Baleares] (1971) y *L'Enfance d'Ūbu* [La infancia de Ūbú] (1975). Finalmente, en colaboración con el grupo teatral La Claca, materializó de forma tridimensional el imaginario creado a través de unas marionetas de tamaño humano. La pieza teatral se estrenó en Palma en 1978 bajo el nombre de *Mori el Merma*, en clara alusión al dictador Francisco Franco.

La sala se cierra con la colaboración, inédita hasta la fecha, que el creador Robert Wilson ha realizado a partir de una relectura del *Ūbu Roi* de Alfred Jarry y Joan Miró. El resultado ha sido la pieza sonora, *UBU SOUNDS THE ALARM* [Ūbú hace sonar la alarma], que acompaña a los personajes acentuando la demencia y decadencia de las sociedades contemporáneas, a la vez que recupera esa capacidad de la máscara para ser a través de la mirada y la voz.³

El segundo ámbito se centra en una serie de manifestaciones pictóricas, en su gran mayoría realizadas a partir

3. «La ambivalencia de rostro y máscara resulta visible en cuanto la interacción viva de mirada y gestos se ve perturbada o interrumpida, algo que puede suceder de dos maneras, que, no obstante,

de la segunda mitad del siglo XX, que nos introducen en la transformación que ha sufrido la representación del cuerpo humano. Amputaciones, fragmentos y rostros enajenados crean un universo desde el que pensarse a uno mismo, permitiendo afirmar que la situación a la que el ser humano se ha visto abocado genera seres enfermos e incompletos, conscientes de la falta de un contrato social que asegure el bienestar de cualquier persona.

Después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) el mundo se vio sumido en una de las crisis existenciales más profundas de la historia. Múltiples creadores y pensadores llevaron a cabo una reflexión en torno a la situación en la que se encontraba el ser humano: ¿Desde qué lugar afrontar la vida si solo producimos dolor y muerte? El filósofo alemán Theodor W. Adorno dirá: *Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie*. A pesar de que se retractó al acercarse a la escritura de Paul Celan, superviviente a los campos de concentración, el enunciado apunta a la reflexión que el ser humano tenía que afrontar en relación con la responsabilidad y la ética.

Múltiples creadores llevaron a cabo diversas manifestaciones (literarias, plásticas, musicales...) con el fin de reflejar las heridas y grietas con las que convivía la sociedad. Cicatrices, cuerpos mutilados, reducidos a casi nada, marcaron el modo en el que el ser humano se veía a sí mismo. Reducir el cuerpo a la mínima expresión, descuartizarlo, desfigurararlo con el fin de eliminar cualquier atisbo de belleza. La materia encarnó a la perfección la idea de horror como única presencia posible, desvelando, también, cómo el cuerpo deviene el lugar en el que la dicotomía entre el bien y el mal se hace presente.

Por último, asistimos a diversas propuestas, realizadas en su mayoría entre mediados de los años sesenta del siglo XX

ejercen en nosotros un efecto similar». Belting, Hans. *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal, 2021, p. 10.

y la actualidad, que parten de una reflexión originada en la cuestión identitaria. Nos aproximamos a distintos trabajos, tiempos y contextos en los que la persona reivindica, de nuevo, su falta de libertad. Opresiones de diversa índole caracterizan nuestro presente provocando cierta deformación, o autodeformación, a la hora de acercarnos a una imagen, fiel, de los cuerpos, de nuestros cuerpos. Asistimos a una suerte de universo visual en el que el gesto artístico deviene motor de reivindicación a partir de la aceptación de diversas subjetividades críticas que conforman nuestras sociedades contemporáneas, produciendo una multiplicidad de encarnaciones corpóreas que testimonian la pérdida e, incluso, la mutilación existencial en la que aún nos encontramos.

En tiempos en los que el peso de la moral y el dogma devienen *modus vivendi* con el único fin de vetar la libertad de expresión, la exposición resitúa el foco sobre el significado de «persona» conduciéndonos a un espacio en el que se desvelan múltiples contradicciones que siguen caracterizando nuestras sociedades, desde aquellas en las que el ser humano aún se encuentra oprimido por cuestiones políticas hasta otras, más próximas, en las que en nombre de una falsa libertad nuestra identidad queda cosificada por el dogma de las nuevas dictaduras mercantiles.

Herederos de las mutaciones acaecidas en el cuerpo en décadas anteriores, la imagen que nos representa se muestra, de nuevo, como lugar de lucha y conflicto, y se presenta, así, como espacio de confluencia entre la memoria, el deseo, el derecho y la prohibición.

UBÚ HACE SONAR LA ALARMA

Robert Wilson

Polonia

[*Un gallo cacarea.*]

¡Padre Ubú!

¡¡Padre Ubú!!

¡¡¡Padre Ubú!!!

[*Una vaca muge.*]

~

Sí.

Sí.

Sí, hay alguien con el cráneo reventado.

Qué espectáculo tan bello.

[*Un hombre silba.*]

Si hiciéramos una carrera.

[*Una cisterna descarga.*]

Qué rey tan bueno.

Qué rey tan bueno.

Qué rey tan bueno.

[*Un gong vibra.*]

Escúchale.

Uno, dos y tres.

¿Estás a punto?

Sí, sí.

Vamos.

Vamos.

[*Un claxon suena.*]

Se aproximan.

¡Ellos!

El primero está perdiendo pie.

[*Un malvado se ríe.*]

Señor mío, realmente no tengo palabras para darle las gracias

a Su Majestad.

¡No dispares, padre Ubú!

Padre Ubú, es el más noble gobernante.

Estás cometiendo un error.

[*Un cristal se rompe.*]

¿Crees que ya estás?

~

¿Qué pensáis que va a hacerme?

[*Un látigo chasquea.*]

¿Ese mono de catorce años?

Presta atención a lo que te digo.

[*Un perro ladra.*]

¿Más dinero por entregar? Estarás conmigo en el bote.

[*Una cisterna descarga.*]

¡Te voy a hacer pedacitos!

[*Un malvado se ríe.*]

Las hojas caen (...) las hojas caen a merced del viento.

[*Un misil se estrella.*]

Qué deprisa imprime la impresora.

Los nobles están gritando brutalmente.

[*Una cabra berrea.*]

¿Cuánto ganas?

¿Cuánto ganas?

Vas a responder.

¡Responde!

Muy bien.

Nada,

nada,

nada.

De acuerdo, lanza a los nobles por el agujero.

[*Una mujer grita.*]

[*Un malvado se ríe.*]

~

Me estoy haciendo más rico.

[*Un silbido decae.*]

[*Un gong vibra.*]

¡Los magistrados ya no cobrarán más!

[*Un bebé llora.*]

Se retuerce de dolor.

[*Un pollo cacarea.*]

Quiero mantener la mitad de los impuestos.

¡Es absurdo!

¡¡Es absurdo!!

[*Un elefante trompeta.*]

¿Te has enterado del notición?

EL REY HA MUERTO.

EL REY HA MUERTO.

[*Un timbre suena.*]

Dios santo, ¿qué va a ser de nosotros?

[*Un timbre repica.*]

Están llamando a la puerta.

Escuchad.

[*Un timbre repica.*]

Escuchad. ¿Es eso alguien llamando a la puerta?

[*Un látigo chasquea.*]

Pagad.

Hemos pagado.

Tened piedad de nosotros.

[*Una oveja bala.*]

Muy bien, ya lo creo, Sr. Ubú.

(qué hombre tan estúpido...)

[*Una bocina suena.*]

Oh, ya no está. Pero ha dejado esta carta.

[*Un malvado se ríe.*]

Me parece que estoy perdiendo la cabeza.

Justa... reflexión.

¡Tengo miedo!

¡¡Tengo miedo!!

Solo hay una salida.

¿Y cuál es, señor mío?

[*Un silbido crece.*]

¡La guerra!

[*Un gong vibra.*]

LARGA VIDA A POLONIA. ¡LARGA VIDA AL PADRE UBÚ!

¡Padre Ubú!

Me voy a montar mi caballo.

Está obsesionado con ese caballo.

Adiós, Padre Ubú.

[*Una bocina suena.*]

Será una delicia ver la amable Francia una vez más.

Dicen que es un país muy bonito.

Muy bonito.

[*Un gallo cacarea.*]

No tiene comparación con Polonia.

¡Fin!

Transcripción de la pieza sonora UBU SOUNDS THE ALARM que el creador Robert Wilson ha realizado ex profeso para la exposición. Texto original en inglés editado por Eli Troen

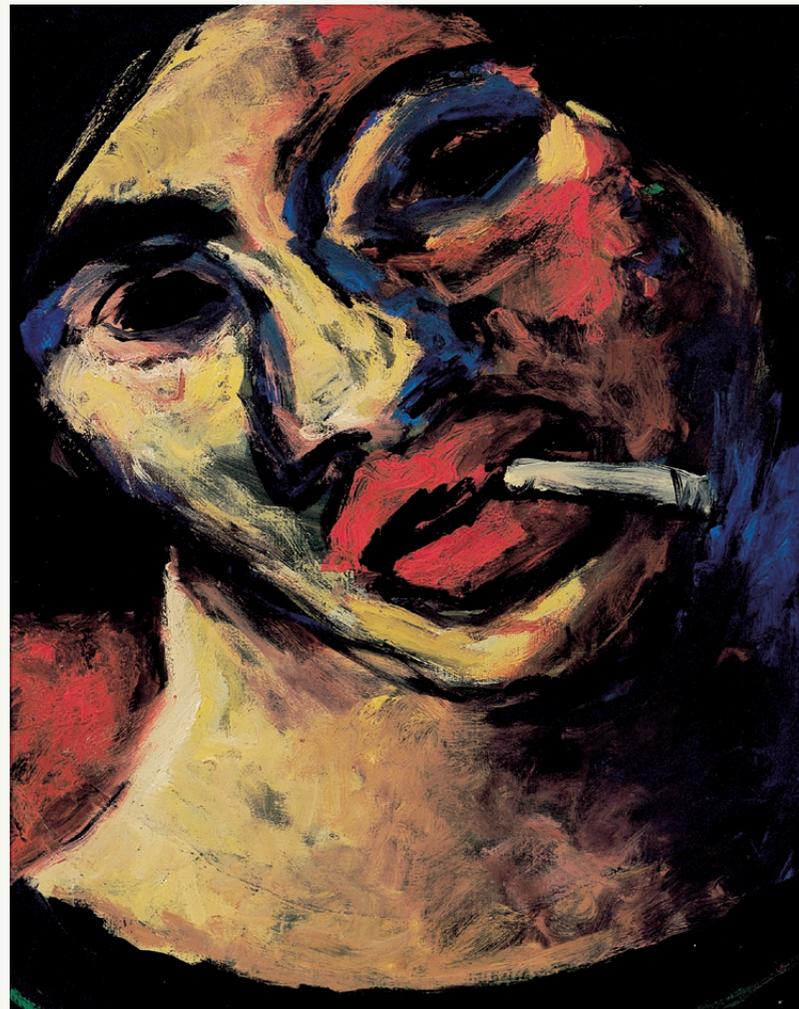


Pablo Picasso, *Tête d'Homme (Mousquetaire)* [Cabeza de hombre (mosquetero)], 1972. Gouache, lápiz y lápices de colores sobre cartón, 28,7 × 21,2 cm. Colección particular



Antonio Saura, *Doña Jerónima de la Fuente*, 1972.
Técnica mixta sobre papel, 100×70 cm. Es Baluard Museu
d'Art Contemporani de Palma, donació Fundació d'Art Serra

Maria Carbonero, *Sin título*, 1989. Óleo sobre lienzo, 92×73 cm.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depòsit
Colecció Serra

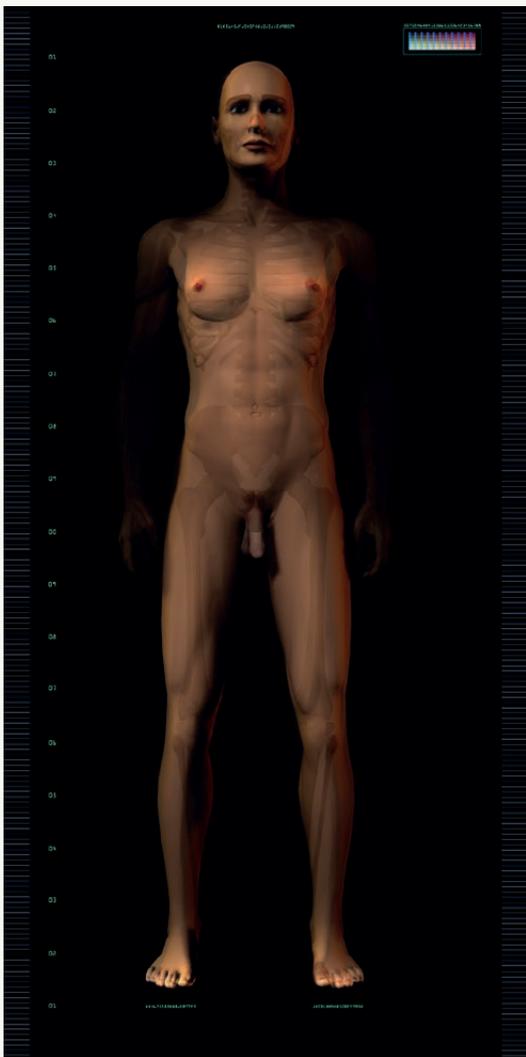


Esther Ferrer, *Elle était là* [Ella estaba allí], 1994. Fotografía en blanco y negro intervenida con rotulador negro sobre papel, 91 × 72 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Shirin Neshat, Serie «Fervor» (Couple at Intersection)
[Pareja en la intersección], 2000 (detalle). Gelatina de plata,
119,5 × 152,5 cm c/u (tríptico). Edición: 5/5. Es Baluard Museu
d'Art Contemporani de Palma, depósito colección particular

Daniel García Andújar, *The Body Research Machine*, 1997.
Proyecto de Internet (enlace/archivos web), caja de luz con
fotografía Duratrans de 200 × 100 cm, dos carteles (impresión digital
sobre papel Hahnemühle de 70 × 50 cm c/u), medidas variables.
Edición: 1/3 + 2 P.A. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Bel Fullana, *Pinocha*, 2017. Óleo, acrílico y espray
sobre lienzo, 290 × 190 cm. Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma



Miriam Cahn, *Schauen [Mirar]*, 07.03.2018, 2018. Óleo sobre lienzo, 160×180 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección particular

MERDRE!

José A. Sánchez

El teatre es fa i no en queda res... això no importa, però cal que hagi deixat les seves llavors a la terra.¹

—Joan Miró

Alfred Jarry aspiraba a que el estreno de *Ubu roi* (1896) provocara reacciones tan extremas como las que dieron lugar a la batalla de *Hernani* (1830), de Víctor Hugo.² Pero, a diferencia de este, el joven bretón no pretendía la victoria de un nuevo estilo o de un programa estético o político desarrollado; su gesto puede ser entendido como la traducción artística de una bofetada verbal y plástica a quienes él despreciaba como «la foule». «La foule», la muchedumbre, refiere a los asistentes al teatro, el público en general, con indistinción de su clase social, de su nivel educativo o de sus convicciones políticas, y en ella se integran también muchos pretendidos artistas, escritores o intelectuales incapaces de acceder al «arte verdadero».³ Como la muchedumbre no puede comprender el arte, el único modo de relación es la provocación, poner al público frente al espejo de su representación grotesca para que al menos se espante ante su propia monstruosidad, y reaccione.

No hay modo de saber si «la batalla de Ubú» fue tan encarnizada o entusiasta como Jarry quería y sus amigos se esforzaron en narrar, lo cierto es que, con el apoyo de Lugné-Poe, Claude Terrasse, Firmin Gémier, Pierre Bonnard y otros, consiguieron crear un mito, el mito de un escándalo al que desde entonces remiten muchas historias sobre las

1. Joan Miró, citado por Joan Baixas, «Nedar contra corrent fa bíceps», en *Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Baléares*, Es Baluard, Mallorca, 2006, p. 20. [El teatro se hace y no queda nada... eso no importa, pero tiene que dejar sus semillas en la tierra].
2. Rémond, Georges. «La bataille d'Ubu Roi». En: Jarry, Alfred. *Ubu*. París: Gallimard, 1991, p. 433-437: 433.
3. Jarry, Alfred. «Questions du théâtre». En: *Idem* p. 343-346: p. 346.

vanguardias escénicas, pero también sobre el arte y la literatura contemporáneas. Quizá el tumulto no comenzara con la primera palabra, tal como los más fieles aseguran, y que, como Gémier recuerda, el público solo perdiera la paciencia cuando en la escena 3 del acto III vio la puerta de la prisión representada por un actor con los brazos abiertos y al padre Ubú, que él mismo interpretaba, girando su propia mano como si fuese una llave sobre la mano del actor que hacía de puerta al tiempo que remedaba el sonido del «cric-crac» de la llave sobre la cerradura.⁴ Sin embargo, resulta inverosímil aceptar que este enfado ante la supuesta ridiculez de la puesta en escena fuese suficiente para causar un altercado, que probablemente fue más bien causado por la incomodidad real que el personaje principal produce en tanto, como Jarry sostiene, reconocemos en él todo aquello que odiamos de nosotros mismos en cuanto integrantes de una sociedad dominada por la estupidez y la insensibilidad.

Ubú es *idiota*, es decir, *único*,⁵ un ser posible, un real insignificante, incapaz de concebir otro fin de la existencia que hacer que todo se vuelva lo mismo, aniquilando o comiéndose aquello que es diferente de sí. El mundo de Ubú se resume en el proceso de tragar y defecar, apropiación y ruina; por ello su identidad es la de una gran barriga decorada por una espiral infinita, de la que sobresale un apéndice repugnante coronado por un sombrero hongo que excreta también palabras. El mundo de Ubú es absurdo, porque se compone de la mera sucesión de lo real y porque la brutalidad del personaje es incompatible con cualquier distinción, de la que depende la existencia misma del lenguaje y del arte, pero también las relaciones afectivas y la ética. Insensible a las diferencias, y mucho menos a los matices, a Ubú no le complace lo más mínimo contemplar; su relación con el mundo exterior y con

4. Firmin Gémier, *Excelsior* (noviembre 4, 1921), citado en Frantisek Deak, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1993, p. 234-235.
5. Rosset, Cément. *Lo real. Tratado de la idiotez*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 61.

los otros se muestra dominada por dos impulsos básicos: protegerse o devorar. Para Ubú, todo es comestible: los cuerpos, las riquezas, los honores, las leyes, hasta los sueños.

Excéntrico en sus apariciones públicas y elitista en sus declaraciones, Jarry se identificaba con ese personaje que es en cierto modo su opuesto. De hecho, el autor integró desde muy joven la escena literaria simbolista, liderada por Stéphane Mallarmé, gracias a su amistad con Marcel Schwob y la protección de Rachilde (editora junto a su marido Alfred Vallette del *Mercur de France*), y trató a muchos pintores del momento, a algunos de los cuales dedicó sus textos: Paul Gauguin, Maurice Denis, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Sérusier, Édouard Vuillard, además de su amigo y colaborador Pierre Bonnard. En contraste con la tosquedad de Ubú, la producción literaria de Jarry es de una exquisitez que roza el hermetismo, y su fascinación por la pintura le llevó no solo a la realización de numerosas ediciones ilustradas de textos propios, sino a la práctica de una escritura que, como la de Mallarmé, se transformaba en dibujo o composición plástica sobre la página impresa. Este escritor brillante, no obstante, paseaba en bicicleta por París luciendo una melena y un bigote que bien podrían ser los de sus personajes y portando siempre una pistola para protegerse de los escritores y artistas mediocres (hasta que Apollinaire se la quitó en 1905 después de haber disparado contra el escultor Manolo en casa de Maurice Raynal). Jarry llegó a firmar cartas y artículos con el nombre de Ubú, hablar como él en público o incluso hacer un espectáculo de sí mismo en los salones literarios que frecuentaba. («¿No ha sido tan bello como la literatura misma?», preguntó Jarry a Apollinaire cuando este lo sacó de casa de Raynal tras su actuación).⁶ La identificación del joven esteta con el brutal Ubú o con el patafísico Faustrol solo puede ser entendida como un ejercicio consciente de

6. Apollinaire, Guillaume. «Les contemporains pittoresques: Feu Alfred Jarry» (1909). En: *Oeuvres en prose complètes*. Vol. II. París, 1973, p. 1041.

enmascaramiento, y manifiesta, en cualquier caso, la voluntad de expandir la literatura y el arte a la vida social por medio de un teatro de lo cotidiano, poniendo en juego el propio cuerpo y la propia existencia. «Vivir es el carnaval del Ser»,⁷ escribió, y en su práctica artística, en efecto, el enmascaramiento carnavalesco excede el tiempo autónomo de la representación para hacer del juego con la identidad un instrumento de subversión permanente.

Pudiendo derivarse de *Ubú* un discurso crítico contra la crueldad, la mezquindad, la ausencia de empatía, el poder arbitrario y la codicia desmesurada en cuanto elementos de carácter que anticipan los fascismos del siglo pasado tanto como las derivas incontroladas del capitalismo actual,⁸ la centralidad del juego y del humor traen a primer plano la diversión y la alegría. El juego del arte hace y produce al mismo tiempo que deshace y destruye, nos divierte al mismo tiempo que nos permite manifestar, comprender, enunciar o elaborar aquello que nos importa. Al producir la representación de la tiranía y la brutalidad, el teatro la encarna en tanto que la disuelve; en el hacer visible en cuanto risible la acumulación o la tortura, el arte contribuye a desacreditarlas, a denunciarlas o combatir las sin que el posicionamiento ético o político disminuyan el disfrute proporcionado por el juego mismo, o más bien, es la alegría del juego la que produce la mayor impugnación contra la supuesta seriedad de un orden opresor e injusto. La potencia

7. Jarry, Alfred. «Être et Vivre». En: *Oeuvres complètes I*, París: Gallimard, 1972, p. 341-344: 342-3.

8. «Es el poderoso, el dictador, el rico, que no sabe valerse más que de la insolencia y la fuerza, que no tiene más arma para dominar que la crueldad, sustitutivo inútil de la inteligencia. Es el hombre rodeado por la adulación de los demás, en la ficción, pero que no se gana sino el desprecio del espectador.» Alexandre Cirici, *Mori el merma. Espectacle de la companyia teatral Claca amb ninots i màscares pintats per Joan Miró*, catálogo editado por la Obra cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, Barcelona, 1978, p. 21.

subversiva y liberadora de lo lúdico fue uno de los núcleos de un modo de estar en el arte que eclosionó públicamente con la consigna dadá, y que atravesó numerosas derivas artísticas y políticas del siglo XX, desde las prácticas inasibles de Fluxus y los situacionistas en los sesenta o las estrategias de la alegría de los activismos políticos latinoamericanos en los setenta, hasta las *performances* feministas que alcanzan nuestro presente.

Literariamente, *Ubu roi* es una obra más pobre que el resto de la producción de Jarry, y ello se debe a que el cuestionamiento de la autoría forma parte del proyecto artístico mismo. Jarry renunció a la composición de la *pieza bien hecha* porque quiso conservar la potencia de la subversión infantil o adolescente, así como las imperfecciones de aquella primera versión colectiva de la farsa, *Les Polonais*, representada por primera vez en 1886 en un granero de la familia de los hermanos Morin.⁹ Al reivindicar para sí y para su hermano Henri la autoría de la obra, el teniente de artillería Charles Morin no podía comprender la inteligencia de su antiguo compañero de colegio, que adelantaba mediante aquel gesto de apropiación (y reelaboración) la profunda transformación de la concepción del arte que derivaría de las prácticas del dadaísmo y del arte conceptual.¹⁰ Jarry no solo se limitó a cambiar el nombre de Hebé por el de *Ubú* (sin el cual probablemente no existiría el mito), su intención fue representar simultáneamente la trama farsesca y esa espontaneidad lúdica que es una propiedad común de la infancia y de la adolescencia, y que permite, en formas toscas y sin apenas reflexión, hacer tambalear los débiles fundamentos sobre los que se construyen los grandes monumentos de la moral, la política, la cultura y el sentido mismo de la existencia. Por ello era tan importante mantener el lenguaje y las acciones escatológicas, la simplicidad de las

9. Sainmont, J. Hughes. «*Ubú* o la creación de un mito». En: Jarry, A. y otros. *Patafísica. Epitomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires: Caja Negra, 2009, p. 83-116: 89.

10. Morin, Charles. «Lettre de Charles Morin à Henry Bauër» (17 diciembre 1896). En: Jarry, A. *Ubú*. Ed. cit.: 438-9.

bromas y las parodias y la torpeza de la estructura dramática. Así entendido, Ubú ya no es Hebé, sino una máscara infantil atravesada por la herencia de Rabelais y Voltaire tanto como por la de Nietzsche; ciertamente su comportamiento resulta despreciable, pero bajo su máscara monstruosa habita el *enfant terrible*, el adolescente libertario cuyo anarquismo brutal, sin ser un modelo, sirve para confrontar la hipocresía de las personas de orden.

La máscara es uno de los elementos centrales en la propuesta escénica de Alfred Jarry. Sirve, en primer lugar, para liquidar la actuación tradicional dramática, una interpretación basada en la palabra y en el gesto facial, y animar a los actores a utilizar expresivamente su cuerpo. El personaje ya no debe ser construido dramáticamente, pues viene dado de manera simple por la máscara, y ello libera al intérprete para una actuación corporal más compleja, productora de sentidos que exceden la literalidad del texto. La liberación de la actuación psicológica permitirá modos muy diversos de trabajo con el cuerpo a lo largo del siglo XX, desde la defensa de la danza liberada de Adolphe Appia e Isadora Duncan, a las elaboraciones estilizadas o constructivistas de, por ejemplo, Vsévolod Meyerhold u Oskar Schlemmer, o el grotesco realista de George Grosz y Bertolt Brecht. Pero el recurso de la máscara implica también una recuperación de la libertad carnavalesca, en una tentativa de expandir la potencia subversiva del ritual popular a los espacios privilegiados de enunciación simbólica. Así es como el cuerpo grotesco, ese cuerpo abierto, que ignora la jerarquización entre las partes *nobles* e *innobles*,¹¹ en continuidad con la naturaleza animal,¹² entra en la escena simbolista y desde

11. Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1941). Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 27.

12. «[...] mis personajes tienen que moverse como animales, no como personas. La gente que va a la oficina y todo eso resulta muerta. El movimiento de los animales es fascinante. Hay que encontrar un movimiento irracional.» Joan Miró, *op. cit.*: 21.

entonces se ha hecho presente en muy diversos contextos para manifestar el desacuerdo o para denunciar la tiranía y el horror.

La función liberadora de la máscara no solo fue explotada en los escenarios profesionales, también fue un recurso habitual de pintores, músicos y escritores con la voluntad de romper con la tradición y las instituciones, quebrar el espacio autónomo de exhibición del arte y ponerse ellos y ellas mismas en juego junto con sus obras. El enmascaramiento es figurado en el histrionismo de Marinetti (que conoció a Jarry en París y escribió una obra de teatro titulada *Roi Bombance*¹³) y en la evolución del teatro guiñolesco realizado por los pintores futuristas italianos, y literal en las actuaciones nocturnas de Goncharova, Lariónov y Zdanévich o en los figurines que Malévich diseñó para *Victoria sobre el sol* (1913), de Kruchónij y Matiushin. La máscara saltó de la pintura a las fiestas y los escenarios en el teatro cubista de Apollinaire, Picasso o Léger. En tanto en la escena dadá, las máscaras de Marcel Janco y las marionetas de Sophie Taeuber sirvieron de puente entre la inspiración africana y las danzas abstractas: bailar con máscaras fue para los y las artistas reunidas en Zúrich, en la suiza neutral, el mejor modo de responder con alegría a la barbarie de la Primera Guerra.

Pero la máscara tiene también la función de poner en cuestión la identidad, o más bien, la fijación e inmutabilidad de la identidad social. La «alegre negación» del «sentido único» y de la «autoidentificación»¹⁴ que la máscara manifiesta por medio de la ocultación del rostro *natural* abre un campo de experimentación que ha sido explorado por numerosos artistas a lo largo del siglo XX. Una de las primeras fue Claude Cahun, sobrina de Marcel Schwob, quien hizo del enmascaramiento un modo de vincular el arte, la experiencia íntima y el activismo. Bien conocida por su negación del binarismo,

13. Publicada por el *Mercure de France* en 1905 y estrenada en el Théâtre de l'Oeuvre en 1909.

14. Richter, Hans. *Historia del dadaísmo* (1965). Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 42.

Cahun recurrió al modelo teatral y a la dramatización para poner en evidencia la multiplicidad del yo.¹⁵ Tomaba así el testigo de Rachilde, que hizo manifiesta su bisexualidad, y del propio Jarry, que sin haber hecho nunca explícita su orientación sexual y habiendo escrito incluso *Le Surmâle*,¹⁶ dejó suficientes pistas para presuponer una ambigüedad de género que habría sido determinante en la conformación de su imaginario y de sus figuras.¹⁷

Más allá de las hipótesis del género del autor, lo que resulta incuestionable es la complejidad identitaria que manifiestan sus personajes, y es esa complejidad la que puede explicar el interés de los pintores y escritores surrealistas.¹⁸ Siendo un fante, y por tanto un ser idiota, pura superficie, Ubú sirve de espejo a nuestras bajezas, a nuestros impulsos más oscuros, todo aquello de que nos avergonzamos. Nos reímos de su imbecilidad, no de su ingenio, y la clave guiñolesca nos hace digerir como espectadores la brutalidad y la perversión, con la misma facilidad con que podemos llegar a tolerar la tiranía y la injusticia a cambio de mantenernos del lado de la «gente bien comida».¹⁹ Así, asistimos con una sonrisa amarga a los asesinatos y descerebramientos en *Ubu roi*, al empalamiento de Achras, la pederastia y la violación en *Ubu cocu* (en el que Ubú viaja con su conciencia encerrada

15. Cahun, Claude. *Confesiones inconfesadas* (1930). Girona: Wunderkammer, 2021, p. 164.

16. Jarry, Alfred. *Le Surmâle, roman moderne*. París: La Revue Blanche, 1902.

17. Fell, Jill. *Alfred Jarry: An Imagination in Revolt*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

18. Max Ernst, cuyo *Ubu Imperator* [Ubú emperador] (1923) coincide con el inicio del surrealismo, realizaría en 1937 el diseño escenográfico de *Ubu enchainé*, dirigido por Sylvain Itkine. El programa de mano, supervisado por André Breton, contenía textos e ilustraciones de Paul Éluard, Pablo Picasso y René Magritte. <<https://www.themorgan.org/exhibitions/online/jarry/109>> [consultado 7/10/2021].

19. Jarry, Alfred. «Questions du théâtre». Ed. cit.: 345.

en la maleta) o a la defensa de la esclavitud en *Ubu enchainé*, que incluye una burla devastadora de la democracia, con base en el pensamiento ilustrado, escenificada por «los tres hombres libres» (I, 2). Podemos despreciar la encarnación de esa violencia en personajes históricos, como hizo Picasso al identificar a Ubú con Franco (1937). Pero cabe también navegar con Ubú para explorar el mal que reprimimos, latente en nuestros sueños, y que puede desplegarse hasta extremos insospechados si las circunstancias lo propician, algo que se anunciaba más bien en el *Portrait d'Ubu* [Retrato de Ubú], de Dora Maar (1936).

La admiración por quien se había atrevido a poner en escena esa dimensión oscura de la psique bajo la máscara del monstruo llevó a Antonin Artaud a homenajear a Alfred Jarry cuando creó en 1927 su compañía de teatro, en colaboración con Roger Vitrac, poco antes de ser expulsado del grupo surrealista. Artaud y Vitrac valoraban el antinaturalismo de Jarry, su voluntad de contribuir con el teatro a la destrucción de la cultura dominante, así como su compromiso por que el teatro afectara a la vida de un modo más directo y más determinante que la cómoda recepción de los dramas burgueses; de ahí el rechazo de la «ilusión», la idea del acontecimiento escénico «único» e irreplicable, concebido como un «acto de vida» o como una «operación verdadera» en la que se ponga en juego tanto el espíritu como la carne.²⁰ «Si hacemos teatro, no es para representar obras, sino para hacer que todo aquello que hay de oscuro en el espíritu, lo soterrado, lo no revelado, se manifieste en una especie de proyección material, real».²¹

No es de extrañar que Judith Malina y Julian Beck, antes de conocer los textos de Artaud, que tan influyente

20. A. Artaud y R. Vitrac, «Théâtre Alfred Jarry», en *La Nouvelle Revue Française* n° 58 (1 de noviembre de 1926) y «Théâtre Alfred Jarry. Première Année. Saison 1926-27» (brochure de 8 páginas, 1926), en A. Artaud, *Oeuvres*, Gallimard, París, 2004, p. 227-230.

21. Artaud, Antonin. «Manifeste pour un Théâtre Avorté», *Les Cahiers du Sud*, 13° année, n° 87, febrero 1927, en *idem*: 232.

sería en sus producciones de los sesenta, se dejaron seducir por la obra de Jarry, que tradujeron ellos mismos en el verano de 1952 y que pusieron en escena en agosto en el teatro Cherry Lane, poco antes de que fuese cerrado por un inspector del Fire Department (aduciendo que la escenografía diseñada por Beck era altamente inflamable), primero de una serie de actos de acoso a aquel grupo de artistas molestos en el contexto de la muy conservadora cultura estadounidense de los cincuenta.²² En *Ubu roi*, Malina y Beck reconocieron el embrión del teatro antirrealista y poético, una idea que alentaba su búsqueda de esos años, así como la realización escénica del anarquismo, que ellos practicaban vitalmente, y con gestos más explícitos tanto en lo artístico como en lo político después de su encuentro ese mismo año con John Cage y Paul Goodman, entre otros. *Ubu roi* adelantaba la exploración de un teatro que se hace con el cuerpo, y no solo con la palabra, así como la indagación de eso que Artaud llamaba «lo imponderable» dentro de nosotros, y que guio años después la investigación sobre la crueldad, el mal y la violencia en espectáculos como *The Brig*, de Kenneth Brown (1963) y *Frankenstein* (1965). El monstruo que componen con sus propios cuerpos los actores del Living Theatre en esta última pieza corresponde a lo que Jarry imaginó en Ubú: «es la civilización amenazándose a sí misma».²³

A diferencia del concepto de mal que dominó el imaginario del siglo XIX, y que podría resumirse en el «paradigma Dostoievsky»,²⁴ los grandes crímenes contra la humanidad revelaron otros modos de realización del mal que, sin restar responsabilidad individual a sus agentes ni por tanto permitir su inmunidad, obligan a considerar contextos de

normalización de la injusticia, de la crueldad o de la brutalidad que vuelven «banales»²⁵ desde el punto de vista psicológico, moral o estético, los actos éticamente más reprobables por constituir violaciones de derechos humanos básicos. La dictadura de Franco, a quien Picasso, Miró y La Claca identificaron con Ubú,²⁶ no se habría mantenido tantos años sin el apoyo de una «muchedumbre» tolerante con la injusticia, ni los fascismos europeos de los años treinta, contra los que Max Ernst y Sylvain Itkine representaron *Ubu enchainé* (1937), como tampoco la de la Junta Militar argentina, apoyada en la sociedad del «nosotros no sabíamos» ante la que el Periférico de Objetos representó su *Ubú rey* (1990) o el régimen del *apartheid* en Sudáfrica, sostenido por el poder de la minoría social blanca a la que William Kentridge confrontó consigo misma en *Ubu Tells the Truth* [Ubú dice la verdad] y *Ubu and the Truth Commission* [Ubú y la comisión para la verdad] (1997). La lista de referencias podría ser interminable, porque Ubú es el mal con el que vivimos, y es también la máscara con la que nos distanciamos de él, es la brutalidad y la bajeza al mismo tiempo que la creatividad y la inteligencia con que damos cuenta de ella. Jugar con las cosas supuestamente sagradas (hasta el punto de representar su destrucción) puede ser también el modo de resistir la destrucción de aquello más sagrado: la vida, pero no la mera supervivencia, sino la vida que vivimos al celebrar los encuentros, la vida de los devenires singulares, la vida de la experiencia, la que despliega su riqueza en la reciprocidad de los afectos, y la que se expande en momentos de intensidad de los que a veces son causa y síntoma los enmascaramientos y los juegos del arte.

22. Tytell, John. *The Living Theatre: Art, Exil and Outrage*. Nueva York: Grove Press, 1995, p. 84-85.

23. Beck, Julian. *The life of the theatre. The relation of the artists to the struggle of the people (with a new foreword by Judith Malina)* (1971/86). San Francisco: Limelight, 1991, p. 3.

24. Forti, Simona. *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*. Milán: Feltrinelli, 2012, p. 46-47.

25. Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalem* (1963). Barcelona: Lumen, 2013, p. 352.

26. «Quiere que permanezca en Cataluña la imagen de un Franco bestia y ridículo, muy ridículo». Joan Baixas, *op. cit.*: 24.

ALFRED JARRY Y JOAN MIRÓ: ESPECULACIONES Y ABYECCIONES

Maria-Josep Balsach



Alfred Jarry, *Ubu roi*. Mercure de France, 1896.
Cortesía Bibliothèque nationale de France

L'objet d'art, par définition, est le crocodile empaillé.¹
—Alfred Jarry

1.

No puede concebirse ni la obra ni la vida de Alfred Jarry (1873-1907) sin la transgresión que supone la voluntad de abolir la propia identidad: «No habremos conseguido derribarlo todo a menos que también demolamos las ruinas», escribe Jarry en su obra *Spéculations*.² Heredera de la literatura del límite de Gérard de Nerval, de *Un coup de dés* de Mallarmé, de las imágenes transgresoras de Lautréamont

1. [El objeto de arte, por definición, es el cocodrilo disecado].

2. Jarry, Alfred. *Spéculations. Gestes*. En: *Œuvres complètes*. Tomo IV. París: Garnier, 1987, p. 22.

y de los poetas visionarios franceses, la obra literaria de Jarry se expande en la conquista de un mundo nuevo en el cual, con violencia, se quiere arrancar a las palabras la que será una metáfora delirante: el lugar donde conviven lo más alto y lo más abyecto, la risa y lo apocalíptico, el equilibrio y la alucinación. «Lo real solo puede expresarse por el absurdo», escribió su amigo Paul Valéry.

Ubú, el protagonista de las obras teatrales *Ubu roi* (1896), *Ubu enchainé* (1900), *Ubu cocu* (1900), y —fuera del ciclo escénico—, *Almanachs du Père Ubu* (1899 y 1901) y *Ubu sur la butte* (1906), es una caracterización de lo monstruoso. Su genealogía podría ser la de las farsas medievales, el *Macbeth* de Shakespeare o la *Commedia* italiana del siglo XVIII. Ubú representa la humanidad en su manifestación más rastrera, ordinaria y menospreciable, a la vez que nos hace reír en un estadio que va más allá de la risa. En la primera representación de *Ubu roi* en el Théâtre des Phynances de París, el 10 diciembre de 1896, los espectadores se irritaron. Y no por la complejidad inquietante del personaje, sino por su vocabulario obsceno, por la desmesura de la farsa. El poeta W. B. Yeats, que asistió a la primera representación, describe la exasperación del público ante la caracterización de este personaje principal, animalesco, que lleva como cetro una escoba invertida: «Aquella noche, en el Hôtel Corneille, me siento muy triste, ya que la comedia, la objetividad, ha revelado una vez más su poder cada vez mayor. Me digo: “Después de Mallarmé, después de Verlaine, después de Gustave Moreau, después de Puvis de Chavannes, después de nuestros propios versos, después de los tenues colores entremezclados de Conder, ¿qué más es posible? Después de nosotros, el Dios salvaje”». Mallarmé comprendió la violencia creativa de este «dios salvaje» y escribió a Jarry: «Has creado, con una greda rara y duradera, un personaje prodigioso [...] y me obsesionas...».³

3. Citado por Shattuck, Roger. *La época de los banquetes*. Madrid: Antonio Machado Ed., 1991, p. 177.

De hecho, Ubú es un Falstaff esperpéntico que raya los confines de la *hybris* trágica si no fuera por la vis cómica que destroza toda referencia conocida y nos sitúa en un espacio inusitado. Ubú es también la polarización de *Monsieur Teste* de Paul Valéry: en vez de una testa (*teste*), Ubú solo tiene una bota o vientre inmenso: el «místico sin fe» se superpone a la «mula ignorante», en una construcción literaria en la que se deslizan la obscenidad y la desmesura junto con la ironía, la soledad y la aniquilación monstruosa por la libertad.

En el discurso que Jarry pronuncia en la primera representación de *Ubu roi* podemos leer: «En cuanto a la acción, que está a punto de empezar, tiene lugar en Polonia, es decir, Ninguna Parte. [...] Ninguna Parte está en todas partes y es el país donde nos encontramos primero. [...] El señor Ubú es un ser despreciable, por eso se parece (desde abajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia, siendo rey, y luego masacra a los nobles, luego a los funcionarios y luego a los campesinos».⁴

Ubú se refiere a todos nosotros, nos retorna nuestra imagen cuando aparecen las más bajas pasiones, cuando no se las puede controlar. Así, el personaje de Ubú es también una denuncia de esos estados que aniquilan al hombre y lo convierten en esclavo de sí mismo. En el inicio de los *Paralipomènes* escribe: «Nunca llegaremos al anarquista perfecto, porque seguirá siendo humano, y seguirá haciendo ostentación de cobardía, fealdad y suciedad [...]».⁵ En su mundo solitario, Jarry alaba también el mundo del exceso siguiendo el poema de William Blake del libro

4. «Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part. [...] Nulle Part est partout, et le pays où l'on se trouve d'abord. [...] Monsieur Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble (par en bas) à tous. Il assassine le roi de Pologne, puis étant roi il massacre les nobles, puis les fonctionnaires, puis les paysans». Jarry, citado en Miró, *L'Enfance d'Ubu*, 1953, París, Galerie Marwan Hoss (abril-junio 1985).

5. Jarry, Alfred. *Gestes suivis de Paralipomènes d'Ubu*. París: Ed. du Sagittaire, 1921, p. 9.

The Marriage of Heaven and Hell (1790): «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría; porque nunca sabremos qué es suficiente hasta que sepamos qué es más que suficiente».⁶ Blake, en esta inversión del cielo y la tierra nos dice que en el fondo del infierno está el cielo, pero que el cielo está aún oculto. Es en medio de estas profundidades oscuras donde brillan el fuego y la luz; de esta muerte nace la vida y de este infierno el cielo.

2.

Miró está fascinado por el protodadaísta Jarry, por los personajes a los que hace nacer desde un mundo inédito, y creará algunas obras basadas en la reverberación de *Ubu roi* durante su etapa de los años veinte: «*Danseuse espagnole* [Bailarina española] (1928) tiene que ser cruelmente cómica, con clavos clavados, [...] mirar el dibujo-croquis que tengo en Barcelona para la *Mère Ubu*».⁷ «La sangre que le mana como un ideograma que acaba en estrella. Que en estas telas haya un gran humor y gran poesía, como en Jarry».⁸ La madre Ubú es la hembra que hace de pareja del monstruo. Miró nos da su rostro en un dibujo del año 1937, deforme

6. «The road of excess leads to the palace of wisdom; for we never know what is enough until we know what is more than enough». William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (1790).

7. Margit Rowell ha estudiado la iconografía de Jarry en la obra de Miró, influencia que reconoce ya en *Portrait de Madame B.* [Retrato de Madame B.] (1924), y comenta que en *L'Addition* [La suma] (1925) las cabezas de los personajes son casi indistinguibles de las cabezas de las marionetas que Jarry utilizó en una representación de 1888 de la obra teatral *Le Surmâle* (1902) y que conocía porque fueron reproducidas por Apollinaire en «Les Soirées de Paris» (15-V-1914). Véase Rowell, M. «Magnetic Fields: The Poetics». En: *Joan Miró: Magnetic Fields*. Nueva York: Guggenheim Museum, 1972-1973, p. 41-45.

8. Miró, Joan. «Carnet "Une femme"» (1940-1941). En: *Carnets Catalans*. Barcelona: Polígrafa, 1980, p. 131-132.

como los muñones de carne de la serie de las pinturas salvajes.⁹ Años después la convertirá en una escultura, *Mère Ubu* [Madre Ubú] (1975), fundida en bronce, donde el ojo y el cuerpo y los pechos —como dos grandes proyectiles— son todo uno. Este tipo de construcción formal la reencontramos dibujada en las paredes encaladas de Son Boter, su masía de Palma, que Miró ha poblado de presencias y siluetas grotescas de manera fantasmagórica.

Miró realizó una primera serie de dibujos para Ubú en 1953, en los que vemos la disposición caligráfica y signica en la representación de las figuras realizadas con colores primarios. El vientre inmenso de Ubú —con la espiral característica— y la animalidad de los rasgos, así como los otros caracteres de seres perplejos, provocan en estas obras un movimiento frenético entre los personajes, con palabras que nos remiten tanto a la escatología de los excrementos del texto de Jarry como a la serie de litografías *Ubu aux Baléares* [Ubú en Baleares] (1971), en la que Miró suprime absolutamente formas y colores y escribe exclusivamente fragmentos textuales de las obras del escritor maldito: «Merdre», «Tempête», «Panthère», destacan sobre otras frases pintadas que evocan las bufonadas de Ubú y convierten las letras en imágenes simbólicas y formales al mismo tiempo. En una conversación con Raillard, Miró explica: «Aquí las palabras y la pintura juegan un juego astuto: ¿quién hizo qué? El humor de Alfred Jarry en este giro que perturba la mirada y los pensamientos suaves que pretenden ser serios».¹⁰ En 1966,

9. La obra de Miró siempre tendrá referencias al mundo iconográfico y poético de Jarry. Entre sus libros personales se halla un ejemplar de *Ubu roi* editado en 1921 en París. En sus márgenes se ven una serie de dibujos que darán paso a las ilustraciones definitivas de las series vinculadas a Ubú. Cfr. Miró. *Notas de Trabajo, 1940-41*. Véase Rowell, Margit. *Escritos y conversaciones*. Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 248.

10. «Ici les mots et la peinture jouent un jeu retors: qui a fait quoi? L'humour d'Alfred Jarry dans ce retournement qui trouble le

Miró realizó otra serie de trece litografías en color (*Ubu roi* [Ubú rey], Tériade Éditeur) en las que el universo del texto se llena de seres enigmáticos y de relaciones fantásticas, absolutamente coloridas y con la referencia al *vesica piscis*, donde el espíritu grotesco se entremezcla con el mundo celeste de los astros.

La consciencia de un espacio donde conviven los opuestos, Jarry la extrae de su concepción de lo monstruoso. En un artículo para la revista *L'Ymagier*, escribe: «Se acostumbra a llamar Monstruo a la concordancia inhabitual de elementos disonantes: el Centauro, la Quimera, reciben esta calificación de los que no los comprenden. Yo llamo monstruo a toda belleza original e inagotable». Y añade: «Al tener que mostrar a Ubú incesantemente a la multitud, tal vez sería útil explicarlo por su pasado para liquidar por completo a este buen hombre. Si parece un animal, es porque tiene sobre todo la cara porcina, la nariz parecida a la mandíbula superior del cocodrilo, y la totalidad de su caparazón de cartón lo convierte completamente en el hermano de la bestia marina más estéticamente espantosa, el cangrejo de herradura».¹¹ El principio de monstruosidad aplicado a la literatura consiste en reunir objetos y sentimientos que pertenecen a universos distintos. El anacronismo, los tiempos verbales cambiados, los contrarios se combinan en una superación del tiempo para introducirnos en el infinito de su obra.

L'Enfance d'Ubu [La infancia de Ubú] (1975, Tériade Éditeur) es una última serie de litografías en las que Miró

regard et les pensées molles qui se prétendent sérieuses». Raillard, Georges. *Miró*. París: Hazan, 1989, p. 76.

11. «Ubu devant être incessamment manifesté à la foule, il serait peut-être utile, de l'expliquer par son passé, a fin de liquider entièrement ce bonhomme. S'il ressemble à un animal, il a surtout la face porcine, le nez semblable à la mâchoire supérieure du crocodile, et l'ensemble de son caparaçonnage de carton le fait en tout le frère de la bête marine la plus esthétiquement horrible, la limule». Jarry, citado en Miró, *L'Enfance d'Ubu, 1953. Gouaches et collages*. París: Galerie Marwan Hoss, abril-junio, 1985.

cambia radicalmente su expresión del cosmos de Ubú: elementos sexuales, fragmentos de cuerpos desgarrados, letras sueltas, como si el mundo hubiera explotado a pedazos formando un gran *collage* abstracto, un gran fuego artificial. La infancia, en este caso, reside en una visión más lírica del mundo escatológico y de los juegos de los primeros años de la memoria, como un gran *Carnaval d'Arlequin* [Carnaval de Arlequín] (1924-1925), heredero del mundo de las *grotesques* de la pintura del Renacimiento.

3.

Estos tres cuadernos o libros de bibliófilo de Miró culminarán, en 1978, en la materialización tridimensional de Ubú: la representación teatral de *Mori el Merma*.¹² Dirigida por Joan Baixas y realizada por la compañía catalana Teatre de La Claca, Miró realizó la escenografía, los decorados y las máscaras de todos los personajes travestidos —como marionetas escultóricas gigantes—, surgidos de sus dibujos preliminares. «Aparecen en la escena monstruos, demonios, escenas surrealistas, discursos incomprensibles, músicas originales en una imagen inequívoca», explica Roland Penrose en su documental sobre Miró.¹³ En este preciso momento creativo, Miró es impelido por una idea política y de celebración: la asociación de Ubú con el dictador Francisco Franco, que acababa de morir tranquilamente en su cama en 1975. Ello suponía el fin de una época, un camino de liberación del poder político, religioso y del acoso policial, tal y como explica Francesc Català Roca en una película sobre el

12. A finales de 1975, Joan Baixas, director del grupo Teatre de La Claca, colabora con Miró en la gestación de la obra teatral *Mori el Merma*. El preestreno tuvo lugar en el Teatre Principal de Palma el 7 de marzo de 1978, y el 7 de junio de este mismo año se estrenó en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

13. Penrose, Roland. *Joan Miró. Teatro dei sogni*. 1978. <<https://www.youtube.com/watch?v=hvlu7whTiPU>>.

proceso creativo de este espectáculo.¹⁴ Miró, pues, asociaba a Ubú en general a todos los dictadores y opresores, como explica a Raillard en mayo de 1977: «Ahora todo el mundo ve claro que lo imaginado por Alfred Jarry era la realidad de Franco y su pandilla. Por ello me cautivó siempre Ubú durante los años del franquismo, por eso lo dibujé a menudo» [...] «Franco, al margen de su política, es un hombre físicamente repugnante. Hay rostros que no engañan».¹⁵

La escena es, pues, el gran teatro del mundo, y Miró vivió este espectáculo explorando paralelismos con el destino de las personas y la opresión de los pueblos, a la vez que una gran fiesta carnavalesca repleta de colores y de personajes grotescos que formaban una fantasmagoría delirante. La obra —sin diálogos— toma el título de la tradición popular catalana del día de la procesión del Corpus, en la que los cabezudos —que acompañan a los gigantes— eran acosados por los niños al grito de «Mori el Merma!».

Le Chien d'Ubu [El perro de Ubú] es uno de los personajes principales. En los dibujos preparatorios, Miró anota que «el perro del Merma, que ladra al público en el entierro – aullidos de perro» [...] «Delante y detrás diferentes/máscara y perro».¹⁶ El animal es el respiro del monstruo. En el personaje construido vemos una cabeza con unos grandes pantalones manchados de pintura que lleva añadida una cabeza de perro, como un dibujo en el aire. *El Abanderado* es otro figurín de la farsa que lleva un ramo de flores y el estandarte, mientras seres enmascarados pululan como animales en la escena y rodean al inmenso Ubú, que parece la abeja reina del espectáculo, el monstruo omnipresente, con el

14. Película de Francesc Català Roca sobre el proceso de trabajo de Miró con los actores. Véase la referencia en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9z23cy5a8ZU>>.

15. Raillard, Georges. *El color dels meus somnis*. Palma: Leonard Muntaner, 1993, p. 237.

16. Dibujos preparatorios para *Le Chien d'Ubu*, ca. 1977. Es Baluard Museu, depósito colección Govern de les Illes Balears, n. reg. 758

gran vientre pintado sobre una gran tela que se extiende sobre el escenario hasta llegar al techo.

En un dibujo de la preparación de la escenografía encontramos, también, una síntesis de un recorrido celeste: una gran espiral (como la del vientre de Ubú) surcada de estrellas. Miró ha escrito en ella: «Representaciones de noche, que todo coja más potencia. Jugar con los reflectores. En medio yo pintando esta forma con negro, manchas de color alrededor y estrellas».¹⁷ Algunos astros y formas abstractas nos ayudan a descubrir la génesis de semejante fantasmagoría. Narices que son penes, rostros blandos de fieltro, ojos abiertos de par en par, ensayos de colores: negro, rojo, azul, verde, amarillo, violeta y marrón, con un escrito que hace referencia a su obra *Le lézard aux plumes d'or* [El lagarto con plumas doradas] (1971).

A finales de 1906, Alfred Jarry decidió transformar su vida en su último personaje literario antes de morir a los treinta y cuatro años. *La nuit des temps* es el viaje a los infiernos que creará a partir de una intensa lectura del *Apocalipsis*. En este texto, Jarry intenta hacer visible la coherencia superior de su concepción del mundo: la alternancia de realismo y de lo maravilloso, de lo posible y lo impensable. Y también la denuncia de la miseria del hombre en su sueño aniquilador. Hay que despertar sacudiendo la palabra. Una de las grandes aspiraciones de la pintura y la literatura es su combate para expresar la experiencia de la realidad que nos trasciende sin alterarla. La ironía y la comicidad, la risa ante un mundo que nos abrasa, son el camino *otro* para su manifestación.

17. Sin título (dibujo referente a la preparación de *Mori el Merma*), 1976. Es Baluard Museu, depósito colección Govern de les Illes Balears, n. reg. 764.

Personae.

Máscaras contra la barbarie

Del 26 de noviembre de 2021
al 13 de noviembre de 2022

Organización

Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección

Imma Prieto

Comisariado

Imma Prieto

Diseño expositivo

Toni Giró (TAT_lab)

Coordinación exposición

Catalina Joy
Beatriz Escudero

Registro

Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje

Art Ràpid
Dropi
Ebanistería J. Cañellas
Art y Mol
Pinturas Durán
Es Baluard Museu

Transporte

SIT
Art Ràpid

Seguros

Correduría March-Rs
Grupo Galilea

Diseño gráfico

Hermanos Berenguer

Textos

Imma Prieto. Directora de Es Baluard
Museu d'Art Contemporani de Palma
Robert Wilson. Director de teatro
y artista visual
Maria Josep Balsach. Profesora y poeta
José A. Sánchez. Profesor e
investigador, ARTEA / UCM

Traducciones

la correccional

Impresión

Esment Impremta

Créditos fotográficos

David Bonet, p. 12
Joan Ramon Bonet, p. 13
Xisco Bonnín, p. 11
Cortesía i Mira Madrid, p. 16
Cortesía Galeria Àngels Barcelona, p. 14
Cortesía Galeria Fran Reus, p. 17
Cortesía de la artista y Gladstone
Gallery, p. 15
Oliver Roura, p. 18
Bibliothèque national de France, p. 30

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2021
© de los textos, los autores
© Miriam Cahn, Maria Carbonero,
Daniel García-Andújar, Shirin
Neshat, 2021
© Esther Ferrer, VEGAP, Illes
Balears, 2021
© Successió Miró, 2021
© Succession Antonio Saura /
www.antoniosaura.org / A+V
Agencia de Creadores Visuales 2021
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP,
Madrid, 2021

Agradecimientos

Fons Fotogràfic F. Català-Roca -
Arxiu Històric del COAC
Fundació Joan Miró, Barcelona
Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca
Galería Nogueras Blanchard
Galería ADN
Meyer Riegger
Successió Miró
Wilson Company

Joan Bonet
Charles Chemin
Marko Daniel
Lola Fernández
Núria Gil
José María Lafuente Balle
Joan Punyet Miró
Christoph Schletz
Robert Wilson
Alejandro Villalba

DL PM 00843-2021
978-84-18803-27-7

#PERSONAEESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H