

Jaume Miró: Escrituras teatrales de la indagación y la memoria

Martín B. Fons Sastre
Universidad Loyola Andalucía 

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.100330>

Recibido: 19 de enero de 2025 • Aceptado: 2 de mayo de 2025

Resumen: Jaume Miró es un dramaturgo con una trayectoria teatral singular y original dentro del panorama actual del teatro balear. Sus obras han transitado por el teatro documental o el denominado teatro de la memoria. Las piezas más destacadas como dramaturgo se han centrado en la memoria democrática utilizando documentos reales como material dramático, jugando con la ficción y lo real en sus propuestas. Pero la obra de Miró no solo se circunscribe a estas líneas, sino que es mucho más poliédrica, abordando diferentes temáticas desde formulaciones dramatúrgicas diversas. En el presente artículo vamos a analizar la carrera del escritor mallorquín estudiando los fundamentos y conceptos que gravitan en sus trabajos teatrales para constatar su calidad literaria, su experimentación formal y su compromiso social desde la escritura dramática.

Palabras clave: Teatro balear, Jaume Miró, Teatro de la memoria, Teatro-documento, Dramaturgias del testimonio.

ENG Jaume Miró: Theatrical scripts of inquiry and memory

Abstract: Jaume Miró is a playwright with a unique and original theatrical career within the current panorama of Balearic theater. His works have gone through documentary theater or the so-called theater of memory. The most notable pieces as a playwright have focused on democratic memory using real documents as dramatic material, playing with fiction and reality in his proposals. But Miró's work is not only limited to these lines, but is much more multifaceted, addressing different themes from diverse dramaturgical formulations. In this article we are going to analyse the career of the Mallorcan writer, studying the foundations and concepts that influence his theatrical works to verify his literary quality, his formal experimentation and his social commitment from theatrical writing.

Keywords: Balearic Theatre, Jaume Miró, Theater of Memory, Document Theater, Testimony Dramaturgies.

Sumario: 1. Jaume Miró en el contexto teatral balear contemporáneo. 2. Teatros de la indagación: de la oscuridad a la luz. 3. Dramaturgias de la memoria histórica. 4. Paisajes trágicos de la realidad y dispositivos escénicos de la nueva realidad. 5. *La claror*: de la memoria íntima a la memoria ancestral. 6. Conclusión. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Fons Sastre, M. B. (2025). "Jaume Miró: Escrituras teatrales de la indagación y la memoria", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 25-33.

1. Jaume Miró en el contexto teatral balear contemporáneo

La realidad escénica balear en las primeras décadas del siglo XXI ha experimentado cambios significativos propiciando interesantes textos y montajes creados por nuevas dramaturgas y dramaturgos, así como, por diferentes compañías profesionales, que nos invitan a la reflexión sobre el teatro que se está dando en las Islas Baleares en estos momentos. Si

nos centramos en el teatro de texto, podemos observar cómo a partir del nuevo siglo han ido surgiendo nuevas escrituras dramáticas creadas por autores isleños que han propiciado un teatro innovador, vital y comprometido con su época.

Pero antes de adentrarnos en la dramaturgia del nuevo milenio conviene hacer un pequeño resumen de cómo el teatro balear ha ido evolucionando desde los años 80 hasta el Siglo XXI. Durante los años

ochenta, aunque perduraban las formas populares de comedia costumbrista, en los escenarios insulares emergen nuevos autores que comienzan a indagar en otros territorios como son el del absurdo o el teatro histórico. Durante estos años nacieron compañías teatrales que realizaron propuestas escénicas más interesantes y comprometidas como La Lluna Teatre, Turmeda Teatre, Estudi Zero Teatre o Iguana Teatre, grupos que nacieron durante los ochenta y se consolidaron en los años noventa.

En la década de los 90 el crecimiento de las compañías profesionales fue más que notable, al igual que el interés por el teatro escrito por autores mallorquines. La relación de nuevos dramaturgos se fue ampliando con los nombres de Josep-Pere Peyró, Joan Carles Bellviure, Marta Barceló, Josep R. Cerdà o Pere Fullana, que tuvieron una estrecha relación con las compañías con las que representaban sus obras. Compañías que desarrollaron sus trabajos teatrales a lo largo de los 90 y del naciente siglo XXI creando un marco escénico más rico con propuestas arriesgadas e innovadoras.

El dramaturgo Josep R. Cerdà [Mendiola 2024: 7-14] en el prólogo del libro *10 anys de teatre a Mallorca* (2013-2023), que resume el quehacer escénico mallorquín de esa década a partir de las críticas del periodista en el diario *Ara Balears* J. A. Mendiola, destaca que en esos diez últimos años del nuevo siglo el teatro balear ha vivido una eclosión y vitalidad que probablemente no se ha habido dado antes. Para Cerdà, los factores que han llevado a esta etapa de esplendor se centrarían en la apertura en 2006 de la Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB), las producciones de ficción de la televisión autonómica de IB3 que nació el 2005 y las políticas de ayuda a la creación escénica de esa década, principalmente durante las dos legislaturas seguidas de gobiernos de izquierdas, que se ofertaron desde el Consell Insular de Mallorca y desde el Teatre Principal de Palma, como centro vertebrador de la producción propia y coproducción dramática de la isla de Mallorca.

A ellos, tal y como destacan tanto Cerdà como el investigador Aymeric Rollet [2016: 207-220], habría que añadir la influencia que han tenido para la creación de textos dramáticos breves el fenómeno del *Microteatre*, iniciado por el productor Joan Porcel a principios en el 2008 como consecuencia de la crisis económica, y el *Teatre de Barra*, creado por el periodista Javier Matesanz, basado en piezas de corta duración que se representan en los bares de la ciudad de Palma y que, posteriormente, se publican por la editorial Órbita en la colección de *Miniatures teatrals*. Estos proyectos permitieron y permiten la aparición de nuevos autores teatrales que, a partir de la escritura de micropiezas dramáticas, dan el salto a obras teatrales de mayor envergadura.

También es importante reseñar otras importantes iniciativas que han favorecido el florecimiento de la dramaturgia balear en el nuevo milenio: el nacimiento en el 2015 por parte de l'Institut d'Estudis Baleàrics (IEB) y la asociación de productoras escénicas Illaescena de la feria de artes escénicas

Fira B! como escaparate del talento de las Islas; la creación por parte de la productora Produccions de Ferro conjuntamente con el Ayuntamiento de Palma del *Torneig de Dramatúrgia de les Illes Balears* desde el 2015, siguiendo el mismo modelo iniciado por el Festival Temporada Alta de Girona; y el nacimiento de la Associació de Dramaturgs de les Illes Balears (ADIB) creada en el 2017 con el objetivo de fomentar, impulsar y defender la creación dramatúrgica balear [Cabrera y Martínez 2018: 113-141].

A la hora de concretar con nombres y apellidos el extenso mapa expuesto, podemos citar alumnos egresados de la ESADIB que han empezado a dar interesantes trabajos dramatúrgicos como es el caso de Toni-Lluís Reyes, Neus Nadal, Marina Salas o Héctor Seoane y, por otro lado, autores formados en Barcelona que trabajan también en el teatro peninsular como Joan Yago, Aina de Cos, Aina Tur, Anna Perelló, Catalina Florit o Miquel Mas Fiol. Sin olvidar los dramaturgos y las dramaturgas de trayectoria consolidada que empezaron su andadura en los 80 y 90 y que continúan desarrollando su labor teatral.

Pero, curiosamente, el escritor que vamos a tratar en este estudio no se ajusta a ninguna de las líneas o perspectivas delimitadas en los párrafos anteriores. Vamos a centrarnos en la figura de Jaume Miró, dramaturgo y guionista nacido en 1977 en Cala Millor, núcleo turístico de la localidad de Son Servera de la isla de Mallorca, que comienza su andadura profesional en 1997.

Jaume Miró representa, como mostraremos a lo largo del artículo, un caso particular y singular en la escritura dramática balear, que ha sobresalido principalmente por sus piezas teatrales relacionadas con el denominado *teatro de la memoria* o de la *memoria histórica*, pero que su extensa carrera literaria no puede limitarse únicamente a esta categoría, pues conjuga eficazmente diferentes formas de escritura dramática que hace que su obra sea poliédrica y, a la vez, contenga una sólida carga conceptual con unas características concretas, proporcionando piezas teatrales de gran originalidad y experimentación, pero sin olvidar el compromiso del arte con la sociedad de su tiempo.

2. Teatros de la indagación: de la oscuridad a la luz

“En mis historias intento poner luz en la oscuridad. Intento des-ocultar y desvelar aquello oculto a través del teatro”¹. Estas son las palabras del dramaturgo Jaume Miró para definir su proceso de escritura teatral. Un trabajo de indagación, de búsqueda de la verdad. Un interés por la investigación para intentar entender el concepto de verdad a través del teatro. Probablemente sea este el camino que ha llevado a cabo en su dilatada carrera y que ha supuesto el sustento de su obra.

Jaume Miró está licenciado en Filosofía, postgrado en Filosofía Contemporánea y es Especialista Universitario en Guion y Producción de Contenidos Televisivos. Las obras teatrales que ha escrito son: *Noctàmbuls* (1997), *El funeral de Singelpeu* (2000), *Fuga* (2003), *L'Atlàntida* (2005), *Llata, història d'un*

¹ Estos comentarios del autor, así como toda la información y noticias sobre sus obras y representaciones del autor se pueden encontrar en su web: <https://jaumemiro.com>

retorn (2005), *Adults Normals* (Premio de Textos Teatrales Pare Colom 2010), *Diari d'una miliciana* (2009, Premio Teatro Principal de Palma 2012), *In the Backyard* (2011, 2n Premio Art Jove de Producciones de Espectáculos de Pequeño Formato), *Panfonteta* (2013), *Dels llargs camins* (2014, Premio mejor espectáculo y texto 2014 de los Teatros Públicos de les Illes Balears), *La revolució de les coses petites* (2015), *Les cançons perdudes* (2018), *In ex cloure* (2019), *La claror* (2020) y *Caputxeta a Hamelín* (2023) (Premio de Teatro El Micalet 2022). También ha sido autor de diferentes obras de teatro infantil y autor de obras para diferentes ediciones de *Microteatre* y *Teatre Breu* en Mallorca², aunque en el presente estudio nos centraremos únicamente en sus obras largas de autoría única, pues representan el *corpus* principal de su trayectoria dramática. Además del mundo teatral, ha trabajado en el medio audiovisual como codirector y coguionista del documental *Milicianes* (2018) para Televisió de Catalunya e IB3.

Un aspecto relevante que hay que destacar es que la carrera de Jaume Miró está íntimamente ligada a la compañía que creó junto a Toti Fuster y Biel Bisquerra denominada Noctàmbuls. Noctámbulos, coincidiendo con el nombre de su primera obra teatral. Desde 1999, año en que se fundó, la compañía sigue en activo produciendo la mayoría de las obras que Miró escribe.

El término *Noctámbulo* se define como una persona que deambula en la noche o que permanece activa en horas nocturnas y ese fue el título, como hemos indicado, de la primera obra que escribe Miró en 1997, *Noctàmbuls*, haciendo referencia al cuadro del mismo nombre realizado por el pintor norteamericano Edward Hooper, *Nighthawks*, que se relaciona con aquello que el pintor imaginaba en una calle de noche, construyendo una obra plástica sobre la soledad en las grandes ciudades. El cuadro de Hooper le servirá a Miró como estímulo creativo para construir esa primera obra, pero solo como estímulo, pues el cuadro le inspira la propuesta escenográfica de la pieza, pero no la construcción de los personajes. Miró considera que los personajes del artista norteamericano son mucho más tristes y solitarios que los que él presenta.

La acción transcurre en un bar de mediados de los años 40 con tres músicos al fondo; por este escenario que sí está relacionado con el cuadro de Hooper deambularán Tristán, Sara, Rosa, Linda, Horaci y Curaci. El marco escenográfico del bar perfila una trama donde el hilo conductor es el juego amoroso entre los personajes: el triángulo entre Tristán, Sara y Rosa, el enamoramiento fugaz de Horaci por Sara, que solo la ha visto en el bar, o el cortejo de Curaci hacia Linda. Sin embargo, a medida que avanza la trama observamos que los personajes que conforman este cuadro amoroso esconden secretos: Tristán es un delincuente que acaba de salir de la prisión y Sara, perdidamente enamorada de él, es su hermana, situación que Tristán desconocía, pues los separaron al nacer. Esta dimensión trágica que presenta la transgresión ancestral del tabú del incesto

se conjuga con el deseo amoroso de Tristán por Sara y Rosa a la vez, mientras que Linda se siente atraída por Rosa y le confiesa lo mucho que la quiere. Todos estos conflictos amorosos acabarán con un final trágico, donde Horaci, enamorado también de Sara, se suicidará ante los ojos de los demás personajes. La obra recibió la mención de honor del 2n concurso de textos teatrales de la Universitat de les Illes Balears.

Aunque fue la obra inicial de Miró, sí podemos detectar cómo la pieza dramática presenta unos personajes que ocultan cosas y progresivamente el autor va desvelando su pasado y va dando luz a esos noctámbulos que se mueven en un claroscuro existencial y en un constante juego de amor y desamor, donde la soledad también forma parte de sus vidas al igual que en los cuadros de Edward Hopper. Miró parte de la oscuridad e intenta poner luz sobre ella. Aunque la dimensión trágica esté presente en la obra, esta se intercala con la locura y el absurdo que provoca el deseo amoroso.

A la obra inicial de *Noctàmbuls* le seguirán *El funeral de Singelpeu*, *Fuga*, *L'Atlàntida*, *Llata. Història d'un retorn*, *Adults Normals* e *In the Backyard*. Todas ellas estarán enmarcadas para el investigador Aymeric Rollet [2017: 3-19] en "historias del presente" dentro de la trayectoria dramática de Miró, donde se ponen de relieve las preocupaciones políticas, éticas y filosóficas del dramaturgo. Rollet [2017: 12-14] destaca tres características o líneas básicas en estas primeras obras: la contemporaneidad, el poder y la libertad.

Adults normals de forma metafórica y simbólica presenta una fábula política a partir de la historia de cuatro jóvenes encerrados en un piso sin ventanas. Todos obedecen al jefe del grupo, denominado La Mare, pero que no es la madre de ninguno de los cuatro personajes cuyas edades están comprendidas entre 25 y 30 años. El texto representa una parábola de la política y la sociedad de esa época con alusiones al pueblo vasco, al plan Ibarretxe, a la Cataluña del Procés, al machismo o al papel del medio televisivo como fuente de información y arma de desinformación. El texto elude utilizar referencias concretas temporales lo que nos conecta con la denominada *dramaturgia de la sustracción* o *drama relativo* que se dio en la dramaturgia catalana de los 90, como muy bien destaca el dramaturgo Carles Batlle [2020: 171-197].

Lo mismo sucede en el interesante texto de *L'Atlàntida*, donde Miró presenta tres personajes: A, un hombre de 58 años; B, un hombre de 56 años; y C, un hombre de 33 años. La acción transcurre en un hotel viejo y anticuado pero limpio y ordenado. No se define el tiempo histórico ni el lugar geográfico. Un tiempo y lugar indeterminado de una isla abandonada. Ante este panorama distópico o, como bien apunta Rollet [2017: 14-15], de post-catástrofe, tal y como definió el concepto Shaday Larios [2011], encontramos una estampa o postal catastrófica de la Mallorca post-turística, oscura y de futuro incierto, conectando de forma metafórica con el hundimiento de la mitológica Atlántida. Un pasaje desierto y

² De teatro breve o microteatro, Miró ha escrito: *Escena sense títol* (2007); *En el niu de l'etern retorn* (2012); *El producte* (2012); *Tot el que sempre has volgut saber sobre l'amor (pero mai t'has atrevit a preguntar)* (2012); *Desagertzeak* (2012); *No hi ha festes de Sant Valentí* (2014) y *Criatures del bosc* (2014).

desolador donde se encuentran los personajes A y B que nos recuerda, de alguna manera, a los personajes becketianos de Hamm y Clov de la obra *Final de Partida* del dramaturgo irlandés. La estructura circular de la pieza y la espera existencial como sustrato dramático también se relacionan con el absurdo y la fatalidad trágica desde la dimensión de la desmesura de la catástrofe, como señalaba Hans-Thies Lehmann [2017].

En *In the Backyard* tenemos de nuevo un diálogo con la contemporaneidad donde una joven en paro, Bet, decide acampar en el patio de detrás de la casa de Lowi, un director de banco de treinta y pocos años. Bet comparte su tienda de campaña con Pinki, un okupa. Aquí vemos el cuestionamiento del modelo económico y la marginalidad provocada por el capitalismo descontrolado. Como destaca Rollet [2017: 12-13], el texto presenta un diálogo transaccional que superpone la negociación o acuerdo al que quiere llegar Lowi con Bet con un debate entre la libertad y la responsabilidad, entre la libertad individual y las leyes de la sociedad, conformando un territorio retórico que se dará en otras piezas posteriores del autor con *Panfonteta*.

A las obras destacadas de esta primera época cabe reseñar otras como *El funeral de Singelpeu*, donde se produce un juego dramatúrgico inmersivo a partir del funeral como ceremonial y espacio dramático relacional; *Llata, història d'un retorn*, pieza que hace una reinterpretación de la *Odisea* de Homero enmarcada en el pueblo mallorquín de Capdepera para defender su historia y características identitarias; y, especialmente, la obra *Fuga* escrita el 2003, donde podemos observar como el autor trabaja dramática y escénicamente con un texto ubicado en una sala teatral. En ella, los actores juegan a ser personajes de la trama y narradores a la vez, presentando y representando teatralmente un suceso trágico que aconteció: se encontraron tres cadáveres en un viejo teatro con signos de violencia y después de meses de investigación la policía archivó el caso por falta de pruebas. Esta obra inicial de Miró nos presenta otra de las características de su escritura posterior: la indagación como estructura y material dramático para el esclarecimiento de la verdad, de lo que está oculto. En este caso, en forma de trama basada en la temática del teatro dentro del teatro, pero con una dramaturgia centrada en esclarecer los hechos y las causas que llevaron a cometer esos crímenes por parte de los personajes de la ficción teatral. Ese procedimiento indagatorio será fundamental para tratar la obra posterior de Miró.

3. Dramaturgias de la memoria histórica

A partir de la pieza teatral *Diari d'una miliciana* escrita el 2009, Jaume Miró se adentra en una serie de obras dramáticas relacionadas con el denominado *teatro de la memoria histórica* a partir de las *dramaturgias del testimonio*. Es el caso de las obras *Panfonteta* escrita el 2013, *Dels llargs camins* del 2014 y *Les cançons perdues* del 2017. Dichos trabajos dramaturgicos han supuesto interesantes estudios críticos nacionales e internacionales que han catapultado a Miró como un sobresaliente dramaturgo del teatro documental en conexión con la reivindicación de la memoria democrática en Baleares. Dicha reivindicación se dio primeramente desde la investigación historiográfica con la aparición de importantes y numerosos estudios realizados por notables investigadores³ y después subió a las tablas de los escenarios isleños⁴, provocando que a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI se hayan representado multiplicidad de piezas dramáticas de autoría balear reivindicando unas dramaturgias contra el olvido y la desmemoria [Fons Sastre 2023: 143-146].

Jean-Pierre Sarrazac [2011: 13-25] destaca que, desde el punto de visto teatral, existen dos tipos de memorias: una que se podría llamar *política o histórica* y otra de índole *íntima* que, muy a menudo, se combinan. La primera estaría relacionada con el teatro épico brechtiano o el teatro documento de Peter Weiss y la otra, estaría relacionada con el recuerdo autobiográfico, como en los casos del teatro de la muerte de Tadeusz Kantor o los biodramas propuestos desde Argentina. Y, obviamente, habría una tercera vía de creaciones escénicas donde las dos tipologías se entrecruzarían.

Partiendo de la clasificación de Sarrazac, el dramaturgo Carles Batlle [2020: 199-239], a la hora de abordar estas propuestas teatrales nos habla de las *dramaturgias del testimonio* y nos plantea dos tipologías: obras de testimonio directo y piezas de testimonio indirecto. En el primer grupo, el personaje es testimonio de sí mismo, destacando los trabajos de las compañías como Groupov o Rimini Protokoll donde encontramos propuestas de dramaturgias biográficas o utilización de expertos y especialistas reales para sus montajes. En cambio, en el segundo grupo, la historia real reconquista la escena como base para la escritura dramática a partir de materiales/documentos heterogéneos: artículos de prensa, interrogatorios policiales, testimonios de implicados o documentos gráficos. Las obras que analizamos de Jaume Miró corresponderían al segundo grupo.

³ Destacamos los siguientes investigadores y obras: Josep Massot i Muntaner con *La Guerra Civil a Mallorca*, publicada el 1976 o *Mallorca 1936. D'una illa hom no es pot fugir*, de 1981; David Ginard i Féron con *Aurora Picornell (1912-1937): De la història al símbol* de 2016; Llorenç Capellà con el conocido *Diccionari Vermell* de 1989; Antoni Tugores y su obra *La història robada* de 2004 o los dos volúmenes de *Dones republicanes. Memòria de la guerra civil a Mallorca (1936-1939)* de Margalida Capellà publicados el 2009 y 2010 respectivamente, entre otros muchos trabajos. A ellas, habría que añadir la realización de series como *Memòria i oblit d'una guerra*, serie documental producida por Televisió de Mallorca el 2008, o la traducción y edición de textos como *Mi desembarco en Mallorca* de Alberto Bayo de 1987.

⁴ El investigador Antoni Nadal [2019: 97-101] hace un somero repaso a las obras teatrales sobre la memoria histórica de Baleares que se han escrito y escenificado durante las primeras dos décadas del siglo XXI, destacando las siguientes piezas: *Memòria d'en Julia* de Pere Fullana (2001); *Història (es)* de Joan Carles Bellviure (2004); *Testimonis*, proyecto de Lluqui Herrero y Margalida Grimalt (2006); *Petit ball* de la compañía de teatro visual y físico Au Ments (2009); *La història robada* de Antoni Tugores y dramaturgia de Joan Gomila (2010); *Llargues nits a Can Sales* con la dramaturgia de Toni Galmés (2012); *Cendres, cartografia de l'exili* de Joan Tomás Martínez (2016); *Només quan plou* (2016) y *Antigones 2077* (2020) de Aina de Cos; *Porreres 1936* de Tomeu Blanch a partir de un texto de Bartomeu Marí; *Corriol de Miquel Suau* (2018); *Roja de Neus Nadal* (2018); *Madame Marie* de Antoni Tugores i Joan Gomila (2018); *Els altres* de Salvador Oliva (2018); y *Mar de fons* (2019) y *Llum trencada* (2018) de la compañía Iguana Teatre.

Diari d'una miliciana, pieza estrenada en 2012 a la Sala Porta 4 de Barcelona bajo la dirección de Toni Galmés, parte del testimonio real de una miliciana republicana, cuyo nombre todavía se desconoce, escrito en un diario y que fue publicado por el investigador Josep Massot i Muntaner en su libro de 1987 *El desembarcament de Bayo a Mallorca. Agost-setembre de 1936*. Escrito en castellano, el diario permite conocer la peripecia de cinco milicianas que participaron en la expedición catalana dirigida por el capitán Alberto Bayo para intentar recuperar las Islas Baleares para la República. Dicha expedición militar iniciada en la zona del Levante de Mallorca el 16 de agosto de 1936, acabó siendo un fracaso, dejando parte de la tropa en la isla a merced del ejército fascista que acabaron fusilando sistemáticamente a centenares de prisioneros republicanos, entre los cuales se encontraban las cinco milicianas catalanas que llevaban el brazalete de la Cruz Roja.

A partir de estos hechos, la construcción dramática de Miró se centra en la utilización de la documentación histórica veraz, tanto el diario de la miliciana como la fotografía auténtica de las cinco mujeres hecha por los fascistas el 4 de septiembre de 1936 antes de violarlas y asesinarlas. La temporalidad de los hechos en los que transcurre la acción, entre el 16 de agosto y el 4 de septiembre de 1936, se contrapone dramáticamente con el tiempo de la escritura, que es el presente: del 2009 al 2012. Ese juego temporal hace que aparezca el personaje de Jaume, alter ego de Miró, que se va conjugando con las actrices que dan vida a los personajes reales del pasado que narran y actúan las experiencias que contiene el diario. Estos dos niveles de la pieza teatral nos conectan con el teatro-dокументo de Peter Weiss, pero también con un juego dramatúrgico del yo, incluso con el biodrama y la autoficción, pues la figura del autor como investigador entra en la trama dramática y nos presenta una mirada subjetiva, personal, del proceso de indagación para descubrir la autoría del diario y llegar a esclarecer los hechos acaecidos. Como muy bien señala el profesor Francesc Foguet [2022: 115-126] en un interesante estudio crítico de la obra de Miró, el autor con su presencia conecta con el espectador para plantearle los principales interrogantes que envuelven a la investigación sobre el enigmático diario y, a su vez, defiende la necesidad de conocer la verdad de los hechos para la recuperación de la honorabilidad de las víctimas de la represión franquista.

Las catorce escenas de la obra combinan los planos del pasado y del presente que se van entrelazando, alternando escenas narrativas o monologales con diálogos, además de la introducción de testimonios de especialistas como Josep Massot i Muntaner o Antoni Tugores, provocando, como define Foguet [2022: 120-121], un flujo de voces, un juego polifónico entre la historia, la memoria y su reinterpretación presente. El juego fragmentario de la pieza a partir de los hechos evocados desemboca en la imposibilidad de conocer la autoría de la miliciana, en consecuencia, la investigación queda inconclusa.

Años más tarde, TV3 estrenó el documental *Milicianas* (2018) dirigido por Tania Balló y Jaume Miró, donde se aportaron nuevos datos sobre la filiación de las cinco milicianas, pero la autoría del diario seguía siendo una incógnita. Finalmente, el marzo de

2025 Jaume Miró y Julià Rodríguez publican en número 276 de la revista *Sàpiens* el artículo “La cinquena miliciana” donde se plantea la hipótesis de que la quinta miliciana y autora del diario es Josefina García Prats [Miró y Rodríguez 2025].

Dels llargs camins presentará de nuevo una escritura de la memoria a través de la utilización de documentos reales como material histórico y dramático. En este caso, centrado en la figura del alcalde de la localidad mallorquina de Artà, Gabriel Garau Casellas también denominado Boira, carpintero de profesión y miembro de la Agrupación Socialista de Artà y de la Alianza Obrera Artanenca. Boira escapó de la represión fascista después del golpe de estado del 18 de julio y estuvo escondido durante semanas hasta que consiguió atravesar las líneas y embarcarse hacia la isla de Menorca desde donde pasó a Francia. En este caso Jaume Miró, nutriendose de los trabajos de investigación del historiador Jaume Morey, recurre a los principales episodios de la vida del alcalde, como personaje central de la trama, y a los once hombres que le acompañaron en su huida vital y política, que también fueron inmortalizados en una fotografía que sobrevivió a los cuarenta años de dictadura como una inocente foto familiar y que sirvió como punto de partida para la reconstrucción de la historia por parte de Miró. La cronología de los hechos se enmarca entre la Revolución de octubre de 1934 y la muerte del alcalde Boira en Francia en 1964.

Joan Tomàs Martínez [2022: 86-88] destaca que, para la configuración de los personajes, Miró se sirvió de entidades abstractas, para representar a los hombres de la fotografía al mismo tiempo que adoptaban roles de otros personajes auxiliares, considerando que la dramaturgia de Miró no busca crear una identificación psicológica con los personajes, sino la suma de memorias fragmentarias e incompletas como también sucede en *Diari d'un miliciana*. Probablemente, este juego polifónico nos aproxima más al concepto de “voz” que de personaje. Al ser los textos extraídos de documentación y entrevistas originales e inéditas sin modificar el contenido, estaríamos ante unas obras documentales que se podrían calificar como teatro verbatim, como las obras *Ruz-Bárcenas* de 2014 o *Jauría* de 2018 de Jordi Casasnovas [Martínez, Saura-Clares y Luque 2023: 182-185]. Estas dramaturgias incorporan fragmentos de testimonios, documentos y entrevistas reales con el fin de denunciar conductas reprobables y delictivas, conformando una memoria complementaria.

Definida por el propio Miró como una pieza de teatro documental, *Dels llargs camins* responde a un proceso de dramatización de documentos [Surribas 2019: 101-118] que constituye el motor de su escritura dramática. Aymeric Rollet [2017: 10] lo describe como una operación de “costura” relacionándola con la *pulsión rapsódica* defendida por Jean-Pierre Sarrazac [2008: 156-159] para la escritura dramática contemporánea. Ciertamente el texto teatral de Miró no presenta un discurso unívoco o directo sobre la historia sino, como señala Rollet, busca desvelar la verdad de los hechos a partir de la indagación desde la heterogeneidad documental, invitándonos a descubrir cuál es la mirada del hombre contemporáneo respecto a su pasado histórico.

En la misma línea se encuentra el texto *Les cançons perdues*, estrenado el 2017. La pieza

intenta recuperar la historia real de Margaret Zimbal Putz, una joven alemana comunista que luchó en la Guerra Civil española a partir de textos como *Red Spanish Notebook* de 1937 escrito por Mary Low, un cuaderno autobiográfico donde Low explica cómo conoció a Zimbal la noche que volvía de Mallorca formando parte de la expedición frustrada de Bayo. Después Margaret marchó al frente de Aragón a la compañía del partido Obrero de Unificación Marxista y, al acabar un permiso a Barcelona, volvió al mismo frente donde perdió la vida a las afueras de Huesca mientras auxiliaba a un miliciano [Foguet 2022: 133]. Al igual que *Diari d'una miliciana*, la obra interrelaciona el pasado con el presente, la narración con los diálogos y la música con las canciones en un juego polifónico, construyendo de nuevo un proceso de indagación teatral para dar luz a una vida que restaba en el olvido, proponiendo un conjunto de documentos que conforman una pieza fragmentaria que no puede completarse, pero con el objetivo claro, al igual que las anteriores propuestas, de luchar fehacientemente contra el olvido.

Para acabar este apartado, conviene hacer una reflexión respecto a la obra de *Panfonteta*. En esta pieza dramática, que puede formar parte del teatro de la memoria histórica de Miró, encontramos un tratamiento diferente de las anteriores. La acción de la trama se sitúa en la Mallorca rural, en el pueblo de Ariany, entre los años 1968 y 1969. La pieza está pensada para representarse en una casa rural, no en una sala teatral, pues la historia tiene lugar en una possessió, una casa señorial mallorquina, de los años 60 donde viven dos hermanas: Magdalena que representa una Mallorca tradicional y Catalina que encarna una Mallorca moderna que nació en aquellos momentos fruto del denominado *boom turístico*. Además, el padre de las protagonistas ha muerto y la madre, Rosa, vuelve después de una larga ausencia.

En esta pieza, Miró presenta dos actitudes opuestas ante el mundo nuevo que está emergiendo. Magdalena expresa un claro enraizamiento a la tierra que le vio nacer, a su identidad, ante los tiempos de cambio que emergen gracias al turismo; mientras que Catalina se va con su madre a trabajar en un hotel de la costa y no volverán a su pueblo, a sus raíces. La ficción teatral se articula alrededor de las dos cosmovisiones que empezaban a nacer en la sociedad mallorquina de aquella época. En Mallorca, cuando se dice que una cosa es de "panfonteta" significa que es de muy poca categoría, pero la pieza de Miró es ambiciosa pues presenta el gran cambio que supusieron los años 60 para la realidad mallorquina: la apertura a la masificación turística ante la decadencia del campo interior de la isla. Aymeric Rollet [2017: 8-9] considera esta pieza como teatro histórico dentro de la carrera dramática de Miró, pues refleja un momento fundamental en la historia contemporánea de la isla. Aun así, hemos de considerar que no responde a las características dramatúrgicas de las obras anteriores, pues estamos ante una estructura ficcional y no ante una dramaturgia que nace de testimonios directos y se dramatiza. En consecuencia, sí respondería a una pieza histórica, incluso relacionada con la memoria histórica de la isla, pero no sería una *dramaturgia del testimonio* que tiene como objetivo defender la recuperación de la memoria democrática rebelándose contra el discurso oficial y

el mandato del silencio de tiempos anteriores para dignificar a las víctimas del franquismo y restituir su honorabilidad.

Cabe resaltar que todas las obras de este apartado enmarcado en el denominado *teatro de la memoria histórica* se ambientan en la isla de Mallorca con personajes conectados con su realidad social e histórica concreta, a diferencia de la primera etapa de Jaume Miró donde sus piezas teatrales se ubicaban en espacios inconcretos y los personajes tampoco se identificaban con ninguna realidad geográfica, sino que se decantaban hacia un juego dramático próximo absurdo en conexión con las dramaturgias de la sustracción.

4. Paisajes trágicos de la realidad y dispositivos escénicos de la nueva realidad

Aunque la obra de Jaume Miró haya trascendido por las piezas analizadas anteriormente que conectan con el *teatro de la memoria democrática*, su carrera dramática es mucho más diversa y heterogénea como estamos mostrando en este estudio. Es el caso de las cuatro obras que exponemos a continuación: *La revolució de les coses petites* (2015), *In ex cloure* (2019), *Caputxeta a Hamelin* (2023) y la pieza radiofónica *Instruccions per una nova realitat* (2022).

Las tres primeras muestran un contexto íntimo: el núcleo familiar. Las relaciones familiares se transforman en un espacio de conflicto donde, de nuevo, los secretos ocultos afloran y el autor juega teatralmente a esclarecerlos a partir de la memoria, pero en este caso, de la memoria personal.

Caputxeta a Hamelin, ganadora del premio de teatro El Micalet de 2022, presenta un paisaje trágico configurado por tres personajes: dos jóvenes adolescentes, Nina y Rata, y un home mayor de 54 años, Pol, que es policía. La trama se sitúa en un mirador de un pueblo de costa turística y la acción pasa a finales de octubre de 1993. En las tres partes que se divide la obra, con la música de fondo de The Smashing Pumpkins, Nirvana y REM como introducción a cada una de ellas, observamos tres escenas que nos presentan una sórdida pieza repleta de secretos familiares y sociales que poco a poco el autor va desvelando. En la primera escena Pol se quiere ir del pueblo con Nina, descubriéndonos que los dos personajes tienen una relación y que Pol es el padre de Nina. Miró nos muestra un caso de pederastia, de violencia y abuso, con dos personajes unidos por la incomunicación y el miedo social, donde Nina es la víctima de la conducta atroz del padre, pero muestra una dependencia hacia él. Todo ello jugado con un lenguaje directo, pero a la vez simbólico a partir de la conexión con los cuentos de *Caperucita y el lobo* y *El flautista de Hamelin*, obras infantiles que dan título a la pieza. Esa transgresión ancestral de la ley familiar nos conecta con el hecho trágico, con la tragedia, tal y como también pasaba en su primera obra *Noctàmbuls*. Rata, amigo de Nina, aparece en la segunda escena hablando con la adolescente y alardeando de haber matado al padre con un cuchillo, pero en la tercera escena vemos el encuentro tenso entre Rata y Pol que se consuma con el enfrentamiento entre los dos personajes por la ausencia de Nina en el mirador. En esta última escena el policía estrangula al adolescente mientras aparece

su hija corriendo y, viendo la violenta situación, golpea a su padre con una barra de hierro y lo mata. Nina mira si su amigo respira, pero al ver que no lo hace, va al coche de su padre, coge sus claves, lo pone en marcha y se va.

La inquietante historia nos presenta la crisis de identidad, la violencia, la incomunicación, la soledad y el abuso juntamente con los secretos personales y sociales o la traición. Todo ello a partir del núcleo familiar como entorno trágico.

Esa dimensión trágica también la encontramos en *In ex cloire*, obra teatral representada el septiembre de 2019 en el Teatro Principal de Palma, fruto de una residencia del autor en dicho teatro. En ella se plantea una investigación sobre los lazos familiares influenciados por las teorías sobre las constelaciones familiares de Bert Hellinger. Para ello, Miró trabajó con una familia de actores conocida en la escena mallorquina, la familia Bibiloni, intentando responder a preguntas que son perfectamente exportables a otras familias: ¿De qué secretos familiares nos han protegido en casa?, ¿Qué influencia generan estos secretos en lo que somos ahora?, ¿De qué manera condicionan mi vida?, ¿Quiénes son nuestros excluidos familiares?, ¿Por qué lo son? Todo ello supuso más bien un experimento escénico que una obra cerrada, pero, de nuevo, podemos observar la concepción del hecho dramático como mecanismo de indagación y búsqueda de lo que está oculto.

La revolució de les coses petites nos plantea, por su parte, el entorno familiar desde una pareja, Alba y Hug, que viven en un piso del extrarradio de una ciudad. Hug ha decidido de repente apartar su vida, no seguir trabajando. Renuncia al mundo desde casa. Pero Alba no comparte esa decisión. Ella es profesora de matemáticas, está embarazada y van a tener un hijo en común. Las responsabilidades y compromisos profesionales además de la hipoteca que van pagando de la casa les consumen diariamente. Adictos a las pastillas, sufren ansiedad y estrés por el ritmo de vida que llevan. Ante esa situación límite surge la revolución: romper con todos los condicionantes diarios y volcarse en disfrutar de las pequeñas cosas más allá del trabajo o la hipoteca. Los dos personajes se lanzan a la búsqueda de la felicidad destruyendo, literalmente, la casa en la que viven: Alba tira escénicamente las paredes del apartamento y deja el teatro desnudo. Los dos personajes al final de la obra descubren a los espectadores en un juego de metateatralidad y las luces de la sala se encienden, poco a poco van descubriendo el teatro y expresando la necesidad existencial de vaciarse por completo destruyéndolo todo. Hay que empezar de nuevo y ya no tienen nada que perder. En esta obra se pone de manifiesto la revolución que supone de-tenerse voluntariamente en un mundo incomprensible, demostrando que el poder de algunas pequeñas decisiones lo puede cambiar todo.

Si Hug y Alba dejan atrás su realidad cotidiana y deciden enfrentarse a una nueva realidad, la última obra que queremos destacar en este apartado se presenta como una pieza radiofónica que nos da instrucciones para movernos en una nueva realidad. *Instruccions per una nova realitat* se representó el 2022 como una

pieza de radioteatro dirigida por el director y dramaturgo catalán Sergi Belbel para el programa *Històries de l'altra banda* de Ràdio 4 en colaboración con la Sala Beckett de Barcelona. Dicha pieza se articula a partir de una aplicación móvil sonora que se debe escuchar obligatoriamente con auriculares donde los actores que interpretan este teatro radiofónico te van dando instrucciones de lo que debes hacer para vivir la nueva realidad, una realidad que debe romper con la monotonía diaria, cambiar el mundo y encontrar la felicidad. Este trabajo de Miró presenta una obra performativa, una estructura lúdica, que podemos definir como dispositivo escénico donde el espectador se transforma en *espect-actor* [Pedullà 2021:1-14], relacionándose de forma activa con el contexto a partir de las instrucciones que le dan.

El interés por el teatro radiofónico no es nuevo en la obra de Miró, pues el dramaturgo participó en el proyecto de teatro radiofónico *Material acústic anti-aillant. Teatre Radiofònic d'autors de les Illes Balears* patrocinado por el Govern Balear durante el 2008 con una pieza titulada *Homenatge a Welles* [Miró 2008b: 95-101], donde hacía un homenaje teatral al famoso cineasta y su emblemática obra radiofónica de 1938 *La guerra de los mundos*. Pero, en este caso el juego radiofónico se relaciona con la noción actual de dispositivo, que encontramos en las propuestas escénicas de Roger Bernat o en la compañía Rimini Protokoll. Un trabajo experimental que plantea la estructura dramática como manual de instrucciones, provocando la participación del espectador para el desarrollo de la trama, pero que, a la vez, cuestiona el concepto de nueva realidad impuesto socialmente y la aparente utopía de querer cambiar la realidad a través de tu comportamiento. Para ello, Jaume Miró trabaja una propuesta teatral más interactiva a partir de procesos dramatúrgicos relacionales e inmersivos.

5. *La claror: de la memoria íntima a la memoria ancestral*

Acabamos este estudio sobre la dramaturgia de Jaume Miró con una obra actual que, aunque se estrenó en el 2021, sigue representándose en diferentes teatros de las Islas Baleares: *La claror*⁵, título que se podría traducir al castellano como "La claridad" o "El resplandor". El texto dramático, todavía inédito, es un monólogo, aunque están en escena dos personajes, Biel y Catalina, pero toda la trama dramática recae sobre ella como personaje protagonista y Biel únicamente le da algunas réplicas y toca la guitarra recreando el espacio sonoro de la escenificación.

Esta obra, de alguna forma, incorpora todas las características dramáticas que hemos ido desgranando de Jaume Miró. Es un teatro de la indagación y, a la vez, una dramaturgia de la memoria y del testimonio. Un testimonio íntimo, siguiendo la terminología de Jean-Pierre Sarrazac, que nos conduce hacia una memoria que va más allá de lo personal y llega a lo universal o lo ancestral.

La historia nace del personaje de Catalina, una mujer de 42 años ciega a que le encantan los animales y se comunica con ellos desde pequeña. Aun siendo invidente es autosuficiente e incluso estudió una carrera en Barcelona. A la muerte de su madre

⁵ La obra ha sido traducida en el 2023 al inglés por J. H. Gardner con el patrocinio del Institut Ramon Llull con el título *Into the Light*.

vuelve a Mallorca para cuidar a su padre. Cuando este muere, se queda sola y vive en la casa rural que compartía con su padre ubicada en el pueblo mallorquín de Son Servera, municipio donde nació Miró. Viviendo en la casa descubre que anteriormente fue habitada por un personaje muy singular: una mujer que también era ciega, que vivía sola y que se llamaba Rafela Servera, más conocida en el pueblo como Madò Rafela Cega. El descubrimiento de la anterior propietaria de la casa con características parecidas a las suyas le lleva a iniciar una indagación con tintes edípicos para saber quién era esa señora. La búsqueda obsesiva le conducirá a descubrir quién era y qué hacía Rafela: tenía seis hermanos, estaba soltera, cuidaba niños pequeños del pueblo y era contadora de *rondalles*, cuentos populares ancestrales que conectan directamente con los cuentos universales del tronco indoeuropeo.

Rafela era una gran contadora de historias. Era la memoria oral del pueblo. Un ejemplo excepcional de la oralidad como primer eslabón para su posterior plasmación escrita en forma de literatura. Rafela iría contando sus *rondalles* al sacerdote Mossèn Antoni Maria Alcover, también conocido como Jordi des Racó, que las plasmaría por escrito dejando un legado inmortal de estas narraciones orales en el contexto mallorquín. Las historias que contaba Rafela podían tener su origen en civilizaciones como la egipcia o la india, pero se fueron transmitiendo oralmente y se fueron reelaborando, pasando de generación en generación. Pensemos, a modo de ejemplo, en los *griot* africanos, como los grandes portadores de la memoria de los pueblos de África a través de sus narraciones orales.

El texto de Miró se presenta como una reivindicación del artista oculto. Se desvela una figura fundamental en el arte de contar historias, una de las contadoras más importante de la mediterránea. El monólogo interpretado por la actriz Toti Fuster es muy simple escénicamente, pues lo que interesa es que la palabra resuene con toda su fuerza, como lo hacían las contadoras de historias. El cuerpo del personaje de Catalina se transforma en un cuerpo-memoria que absorbe el legado de Rafela, para acabar la pieza contando una *rondalla*. La ceguera se presenta aquí como un símbolo de luz, de ver desde el más allá, como los antiguos oráculos con poderes de videncia que se encuentran en las tragedias áticas, como el conocido Tiresias. Las raíces rituales trágicas también se presentan en esta obra.

La claror recoge las principales aportaciones de sus obras anteriores: es un texto documental, una dramaturgia de la memoria, un biodrama, una reflexión sobre el presente y el pasado y un teatro de la

indagación para desvelar la verdad que, en este caso, se encuentra en nuestros orígenes. No ver el mundo físico nos conduce a ver con claridad el mundo de las esencias. Ello nos lleva a observar una conexión con el pensamiento filosófico de la caverna platónica a través del proceso indagatorio de raíces socráticas. No olvidemos el sustrato filosófico de Miró que también se materializa en su obra dramática.

6. Conclusión

A lo largo de este estudio hemos querido mostrar la prolífica trayectoria teatral de Jaume Miró como dramaturgo mallorquín que ha ido conjugando diferentes formas y fórmulas dramáticas en sus obras, pero con unas ideas claras. Su teatro se basa en la indagación, en la búsqueda de la verdad mediante procesos que van desde el teatro documental, del testimonio o de verbatim hasta las dramaturgias de memoria íntima, el biodrama o la autoficción. Ceñirnos solo a sus trabajos teatrales sobre la memoria democrática sería adoptar una visión muy limitada de su obra. Las diferentes piezas analizadas nos demuestran la heterogeneidad de sus propuestas y que nos encontramos ante un creador que entrelaza dos de las características fundamentales del dramaturgo contemporáneo: riesgo y compromiso. Miró experimenta con el texto dramático, pero también vive comprometido social y artísticamente con la época que le ha tocado vivir.

Esa búsqueda de la verdad, de encontrar la claridad dentro de la oscuridad vagando como un noctámbulo, nos obliga a preguntarnos dónde se encuentra esa luz para Miró y observando la evolución de su carrera, podemos llegar a una respuesta: la luz está en la identidad. Su dramaturgia se presenta como un vehículo de autodescubrimiento para ser, para conectar con nuestro pasado, con nuestros orígenes, con la memoria épica e íntima vivida, y reflexionar sobre quiénes somos.

Pero la escritura dramática de Miró no acaba aquí, ni mucho menos. El autor mallorquín ya tiene en marcha nuevos proyectos escénicos. Concretamente, acaba de ser seleccionado como autor residente para elaborar el proyecto de escritura dramática denominado “L'invisible” subvencionado por la Fundación SGAE y el Teatre del Mar de Palma de Mallorca. De nuevo, un proyecto que busca visibilizar un artista desconocido. Indagar y dar luz.

En consecuencia de lo expuesto, este estudio no pretende ser un punto y aparte en la obra de Jaume Miró sino un punto y seguido, pues la trayectoria del autor mallorquín continúa más viva que nunca.

7. Bibliografía

- Batlle, Carles (2020): *El drama intempestiu: Per una escriptura dramàtica contemporània*, Barcelona, Angle Editorial.
- Cabrera, Carles y Joan Tomàs Martínez Grimalt (2018): “Balanç crític de la literatura dramàtica a les Illes Balears (2000-2017): descripció, anàlisi de grans línies i perspectives”, en Àlex Broch, Joan Cornudella y Francesc Foguet i Boreu (ed.), *Teatre català avui (2000-2017)*, Juneda, Editorial Fonoll: 113-141.
- Foguet i Boreu, Francesc (2022): “Il·luminar el passat i el present: la dramatúrgia de la memòria col·lectiva a les Illes (2001-2019)”, en Francesc Foguet i Boreu y Joan Tomàs Martínez Grimalt, (ed.), *Història, memòria i teatre a les Illes Balears: Perspectives del segle XXI*, Palma, Lleóard Muntaner: 115-140.
- Fons Sastre, Martín B. (2023): “Dramaturgias de memoria y la posmemoria en la escena balear actual”, en Beatrice Bottin (ed.), *Artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI*, Berlín, Peter Lang: 143-156.

- Larios, Shaday (2011): *Escenarios de post-catástrofe*, Bilbao, Artezblai.
- Lehmann, Hans-Thies (2017): *Tragedia y teatro dramático*, México, Paso de Gato.
- Martínez Grimalt, Joan Tomàs (2022): “Les estratègies dramatúrgiques del teatre de la memòria a Mallorca (2000-2021): fonts, símbols i relats”, en Francesc Foguet i Boreu y Joan Tomàs Martínez Grimalt (ed.), *Història, memòria i teatre a les Illes Balears: Perspectives del segle XXI*, Palma, Lleonard Muntaner: 75-92.
- Martínez Valderas, Jara, Alba Saura-Clares y Diana I. Luque (2023): *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico Siglo XXI: Escenas en dialogo*, Madrid, Cátedra, 2023.
- Mendiola, Joan A. (2024): *10 anys de teatre a Mallorca (2013-2023): De Jardí desolat a Reis del món*, Palma, Lleonard Muntaner.
- Miró, Jaume (2001): *Noctàmbuls*. Pollença, El Gall.
- (2004): *El funeral d'en Singlepeu / Fuga*, Pollença, El Gall.
- (2008a): *L'ata. Història d'un retorn*, Son Servera, Llibres el magatzem.
- (2008b): *Homenatge a Welles*, en *Material acústic antiaillant/ Non-Insulating Acoustic/ Material acústico antiaislante. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*, Palma, Govern de les Illes Balears-Ona Mallorca: 109-114.
- (2009): *Diari d'una miliciana*, obra inédita.
- (2011): *L'Atlàntida*, Palma, Edicions Can Sifre.
- (2010): *Adults normals*, Palma, Lleonard Muntaner.
- (2013a): *In the Backyard (Al pati de darrera)*, Palma, Documenta Balear.
- (2013b): *Panfonteta*, obra inédita.
- (2015): *Dels llargs camins*, Palma, Lleonard Muntaner.
- (2017): *Les cançons perdues*, obra inédita.
- (2019): *In ex cloure*, obra inédita.
- (2020): *La claror*, obra inédita.
- (2021): *La revolució de les coses petites*, en *Biblioteca Principal. Teatre contemporani de les Illes Balears*, Palma, Órbita: 222-249.
- (2022): *Instruccions per una nova realitat*, obra de teatro radiofónico inédita.
- (2023): *Caputxeta a Hamelín*, València, Acadèmia dels Nocturns, Universitat de València.
- Miró, Jaume y Julià Rodriguez (2025): “La cinquena miliciana”, *Sàpiens*, 276, La cinquena miliciana.
- Nadal, Antoni (2019): *Històries de les arts escèniques a les Balears*, Palma, Documenta Balear.
- Pedullà, Carmen (2021): “El dispositivo y la programación del acontecer: para una arquitectura de la participación”, *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre*, 46:1-14 Vista de El dispositivo y la programación del acontecer: para una arquitectura de la participación.
- Rollet, Aymeric (2016): “Rumor(es) desde Mallorca: una aproximación a la creación teatral mallorquina (1985-2015)”, en Beatrice Bottin (coord.), *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*, Madrid, Fundamentos: 207-220.
- (2017): “La història en present, històries del present: una aproximació a la dramatúrgia mallorquina contemporània”, *Catalònia*, 21: 3-18. <https://hal.science/hal-03655259>
- Sarrazac, Jean-Pierre (2008): *Lèxic del drama modern i contemporani*, Barcelona: Institut del Teatre, Escrits Teòrics, 13.
- (2011): “Le geste de témoigner: un dispositif pour le théâtre”, *Revue Études théâtrales*, 51-52: 13-25.
- Surribas, Mariona (2019): “The Stage as a Place of Meta-theatrical Justice: the Documentary Theater of Jaume Miró”, *Catalan Review*, 33: 101-118.