

Vivir con el otro: figuras del intruso y crisis de la comunidad en la obra dramática de Josep M. Miró

Antoni Maestre Brotons
Universitat d'Alacant ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.100337>

Recibido: 20 de enero de 2025 • Aceptado: 20 de junio de 2025

ES Resumen: A partir de la noción de *communitas* de Roberto Esposito, el artículo propone una lectura de la literatura dramática de Josep M. Miró como una reflexión sobre cómo los colectivos humanos o sociales se construyen mediante la eliminación de un enemigo interior (el diferente o el disidente) y un enemigo exterior (el extraño o intruso). Así mismo, las obras revelan la enorme cantidad de violencia dirigida hacia mujeres, inmigrantes no occidentales e individuos homosexuales o trans que la comunidad ejerce y tolera. Un ejemplo paradigmático de todo ello es *Temps salvatge* (2018) [*Tiempo salvaje*, 2025], que presenta la idea de una joven atractiva y rebelde cuya belleza perturba la pequeña comunidad de la urbanización donde acude a vivir. Basándome en las complejas teorías sobre la violencia ritual sintetizadas en los trabajos de Terry Eagleton, su muerte se puede comprender como un sacrificio propio de una mártir que se inmola, como ocurre en los relatos religiosos o las tragedias clásicas, para favorecer la regeneración social. Así, el drama mironiano transmite un mensaje que elude el pesimismo sin omitir la denuncia del abuso y la complicidad que demuestra el silencio en torno a ella.

Palabras clave: comunidad, religión, violencia, Josep M. Miró, teatro catalán.

ENG Living with the Other: Figures of the Intruder and the Crisis of Community in the Dramatic Works of Josep M. Miró

Abstract: Drawing on Roberto Esposito's notion of *communitas*, the article reads Josep M. Miró's dramas as an exploration of how human or social collectives are constructed through the elimination of both internal (the different or dissident) and external enemies (the foreigner or intruder). The plays also reveal the huge amount of violence that is perpetrated and tolerated by the community against women and non-Western immigrants, as well as homosexual and transgender people. A paradigmatic example that illustrates these ideas is *Temps salvatge* (2018) [*Tiempo salvaje*, 2025], which presents an attractive and rebellious young woman whose beauty disturbs the small community of the housing estate where she comes to live. Drawing on the complex theories of ritual violence synthesised in the work of Terry Eagleton, Ivana's death can be understood as the sacrifice of a martyr who, as in religion or classical tragedies, sacrifices herself to promote social regeneration. Thus, Miró's drama conveys a message that avoids pessimism. However, it does not fail to denounce both the abuse and complicity of the people who remain silent about it.

Keywords: community, otherness, ethics, religion, violence

Sumario: 1. En torno a la idea de comunidad: el teatro de Josep M. Miró. 2. *Temps salvatge*: sacrificio y regeneración. Bibliografía.

Cómo citar: Maestre Brotons, A. (2025). "Vivir con el otro: figuras del intruso y crisis de la comunidad en la obra dramática de Josep M. Miró", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 43-53.

1. En torno a la idea de comunidad: el teatro de Josep M. Miró

Desde 2009, con la publicación de *La dona que perdía tots els avions* [*La mujer que perdía todos los aviones*,

2025], Josep M. Miró (Prats de Lluçanès, 1977) ha escrito diecisiete obras teatrales, la última de las cuales, *El monstre* [*El monstruo*], ganó el XXXII Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela 2023. Además, el 2024 se otorgó el XVIII Premi Quim Masó al proyecto

El monstre, producido por la Sala Trono y creado y dirigido por el autor. La pieza se publicó en formato bilingüe castellano / catalán en 2024. Aunque escrita en 2020, *La majordoma* se estrenó el pasado mes de enero de 2025 en el espacio Heartbreak Hotel de Barcelona (Miró 2024b). La pieza forma parte de *Tríptic de l'epifania*, una trilogía de monólogos sobre la destrucción de la belleza ambientados en la Cataluña interior, que incluye también *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc* [*El cuerpo más bonito que se habrá encontrado nunca en este lugar*, 2025], ganadora del Premi Born de Teatre 2020 y del Premio Nacional de Literatura 2021 (en la categoría de literatura dramática), además de una tercera obra todavía inédita. Igualmente, Miró estrenó en el Festival Grec de Barcelona de 2023 *Jo, travesti* (*Yo, travesti*), un homenaje al mundo del transformismo y de algunas de las travestis más famosas, que permanece inédita aún. Aparte de este conjunto de obras, Miró ha escrito también otras tantas piezas breves, algunas de las cuales se incluyen en el volumen de teatro reunido que publicó la editorial Arola en 2018, como *El col·laborador* (2014) o *Rai* (2016). Todo su obra teatral está escrita en catalán, a excepción de *Olvidémonos de ser turistas* (2017) y *Restos del fulgor nocturno* (2022). Recientemente, la editorial madrileña Punto de Vista ha publicado en castellano toda su producción dramática en dos volúmenes. El carácter prolífico del autor (diecisiete piezas largas en dieciséis años), que se suma a la reciente traducción al castellano de su obra completa (Miró 2025), traducciones a más de veinte lenguas, importantes premios recibidos, abundantes estrenos y constantes reestrenos en Barcelona y Madrid, además de capitales europeas como Atenas y otras latinoamericanas como Buenos Aires y Montevideo, dan sobrada cuenta del interés que despierta Josep M. Miró entre la crítica y el público tanto en España como en el extranjero. A ello cabría añadir sendas adaptaciones a la pantalla de *El principi d'Arquimedes* [*El principio de Arquimedes*, 2025] (una de sus obras más renombradas que cuenta con cuarenta y dos producciones desde su estreno en 2011): la primera, a cargo de Ventura Pons (bajo el título *El virus de la por*, 2015; *El virus del miedo* en castellano) y la segunda, dirigida por la cineasta brasileña Carolina Jabor y titulada *Aos teus olhos* (2017). Por otro lado, hay que tener en cuenta también las dramaturgias que ha creado, especialmente a partir de la obra de autores catalanes como Joan Maragall, Santiago Rusiñol, David Vilaseca o Sebastià Alzamora, sin olvidar otros como Cervantes o Harold Pinter. Finalmente, cabe destacar que ha dirigido varias de sus piezas teatrales y de otros dramaturgos como Lluís Cunillé o Jean Cocteau. En suma, puede afirmarse que, aunque empezó tarde a publicar (antes estuvo dedicado al periodismo), su corta pero intensa trayectoria lo ha convertido en uno de los dramaturgos catalanes más premiados y con más proyección fuera de Cataluña.

La obra dramática de Josep M. Miró explora las dificultades que las personas afrontan para vivir en sociedad de una manera digna, del encuentro con el "otro", del modo en que nos relacionamos con él. *Obac* [*Umbrío*, 2025] una obra de 2014, plantea una interesante reflexión sobre cuán desconocidas son igualmente las personas con las que convivimos. Olga, una vecina, cuenta que para ella su propio

marido es un extraño, ya que a penas convive con él debido a sus frecuentes viajes; además, le sucede algo parecido con su hijo. Este personaje emplea una metáfora arquitectónica, "construir", para referirse al desarrollo de relaciones personales o más específicamente familiares y que remite al espacio doméstico de convivencia, es decir, la casa como lugar que hay que "construir" para convertir en un hogar: "Em pregunto què no hem estat capaços de construir en tots aquests anys" [Miró 2018: 325], inquiere este personaje. "Construir" es una palabra formada a partir del prefijo "con" (junto a) y "struere" (juntar, amontonar), con lo cual la idea de "construir" una comunidad, de formar una sociedad, significa colocar un individuo junto al otro. Sin embargo, para Bernat Dedéu, la finalidad de la política, del regimiento de la vida en común, no consiste en juntar a unos con otros, sino al contrario, quitar al otro del medio: "els homes (i les comunitats) han madurat políticament a còpia de practicar l'assassinat" [Dedéu 2024: 12]. El teatro de Josep M. Miró evidencia, absolutamente en todas sus obras, esta fuerte tensión entre exterminar o vivir junto al otro que explica toda nuestra historia como especie humana. Dedéu aduce que las religiones han concedido el don de matar a Dios precisamente para quitarle este derecho a las personas. Sin embargo, para evitar la acracia, se requiere un líder de carne y hueso y no únicamente espiritual. El soberano es aquel que, en representación de la divinidad, se atribuye este poder de matar; se trata, en términos de Michel Foucault, del poder soberano o régimen tanatopolítico, que fue el marco mítico y religioso predominante hasta el siglo XVIII, posteriormente sustituido (aunque no del todo extinto) por el régimen biopolítico:

El efecto del poder soberano sobre la vida sólo se ejerce a partir del momento en que el soberano puede matar. En definitiva, el derecho de matar posee efectivamente en sí mismo la esencia misma de ese derecho de vida y de muerte: en el momento en que puede matar, el soberano ejerce su derecho sobre la vida [Foucault 2000: 218].

La violencia fundacional y el cainismo de las sociedades humanas es un hecho que Óscar, uno de los personajes de *La travessia* (2015) [*La travesía*, 2025] explica como una especie de infección o enfermedad que convierte a las personas en una especie degenerada, contaminada o intoxicada: "La història de la humanitat és ben bé això: la cadena d'un animal que s'intoxica després de mossegarse un altre... Guerres... Destrucció... No n'aprenem" [Miró 2018: 382]. Como veremos más adelante, las imágenes sobre la enfermedad, la intoxicación, la corrupción y la necesidad de limpiar y regenerar son centrales en la obra dramática de Miró. En cualquier caso, la ambición de poder y liderazgo atraviesa todas las capas sociales: no solo explica el comportamiento del jefe político de un estado, sino el de cualquier jerarca al mando de cualquier colectividad, sea una urbanización (*Nerium Park*, 2012; *Temps salvatge*, 2018), una población (*Estripar la terra*, 2014 [*Rasgar la tierra*, 2025]; *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc*, 2021; *El monstre*, 2024a), un matrimonio (*Obac*, 2014) o una familia (*Cúbit*, 2016) [*Cúbite*, 2025]. Los personajes de algunas obras se

preguntan sobre las posibilidades de articular una vida comunitaria y por eso se preguntan a sí mismos y a los demás si existe un “lloc bonic per viure-hi” (“un lugar bonito para vivir”), como Ivana en *Temps salvatge* Miró [2018: 521]. La belleza, en este caso, no alude a un rasgo estético, sino sobre todo ético y, por lo tanto, político, ya que para el dramaturgo la política se basa precisamente en la ética.

Al reflexionar sobre las posibilidades de vida en común, de la formación de la *polis* o la sociedad, el teatro de Miró es profundamente político. Juan Mayorga, uno de los autores que ha influido más claramente en su propia concepción teatral, resalta la dimensión colectiva de la vida social y política asociada al teatro: “El teatro es un arte político al menos por tres razones. Porque se hace en asamblea. Porque su firma es colectiva. Porque es el arte de la crítica y de la utopía. Examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir” [Mayorga 2021: 169]¹. También Laurent Gallardo, estudioso de la obra teatral mironiana, hace referencia a su carácter político cuando lo califica de “théâtre des possibles” para explicar el sentido polisémico, ambiguo, indecible de muchas de las acciones y personajes o las distintas posibilidades interpretativas en juego [Gallardo 2021: 79]. Se trata de poner en relieve los mecanismos constructivos de la realidad, es decir, de indagar sobre cómo creamos un relato a partir de unos hechos. De este modo, Miró establece un diálogo con el espectador sobre el orden de lo real [Gallardo 2021: 82]. Al impugnar un relato único sobre las cosas, a menudo vinculado al poder establecido, resulta obvio que los dramas mironianos son marcadamente políticos.

El problema relativo a las posibilidades de vida en común surge cuando aparece alguien “extraño” o ajeno al grupo, desde el exterior, o bien un “disidente” situado en su seno. La figura del intruso y del disidente reflejan la idea del “otro” o de la otredad como enigma que asusta y que provoca reacciones de odio, fomentando discursos ideológicos excluyentes como la homofobia o el racismo. Roberto Esposito es el autor de una de las teorías más citadas sobre el concepto de *comunidad*, a su vez estrechamente vinculado con el de *inmunidad*, puesto que ambas nociones comparten los étimos “muns” (oficio, obligación, tarea) y “munire” (construir, fortificar). Según el filósofo, “[...] si la *communitas* determina la ruptura de las barreras protectoras de la identidad individual, la *immunitas* es el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo que venga a amenazarla” [Esposito 2009: 16]. La inmunidad impide la circulación social, “la existencia fuera de sí”, lo cual da pie, según el filósofo italiano (fuertemente influido por Foucault), a una contradicción: lo que salvaguarda al cuerpo (individual, social o político) es lo mismo que evita que se desarrolle. Así pues, la comunidad se estructura alrededor de la exclusión de todo lo diferente a sí misma, tanto si es alguien ajeno como heterodoxo. Como destacaba anteriormente, la *communitas*, en el teatro de Miró, está configurada por agrupaciones como una

familia, un matrimonio, un país, una urbanización o un colectivo de madres y padres. Por otro lado, el intruso, como figura creada por la fantasía paranoica de la *communitas*, personifica la otredad racial, sexual, de clase o de género.

Unas veces, el “otro” está encarnado por un individuo no occidental, tal como ocurre en *La dona que perdía tots els avions* (2009), *Fum* (2012) [Humo, 2025] y *La travessia* (2015). En la primera pieza, Sara, una turista profesional que testa la calidad de los hoteles y restaurantes en destinos “tropicales”, acude a uno de estos países a buscar a su marido, desaparecido. Ella encarna una ceguera simbólica que define muy gráficamente la relación que las sociedades occidentales entablan con el resto de culturas: el total desconocimiento, por convencimiento o por ignorancia. El turista occidental solo visita hoteles y restaurantes del circuito preparado para los visitantes, pero ignora a la población autóctona y su lengua y cultura. En la obra, Sara interactúa con el Hombre y la Mujer, que son dos personajes a la vez complementarios y antagónicos: complementarios, porque representan sendas variantes del individuo autóctono; antagónicos, puesto que el Hombre ejerce de proxeneta con ella, que trabaja como prostituta. Cada escena termina simbólicamente con el gesto amenazador de uno de los dos hacia Sara, la protagonista, a la que parecen estrangular o lanzar una piedra y que insinúa el rechazo y el odio que sienten hacia este personaje como ciudadana de un país colonizador.

En *Fum*, dos parejas de turistas, una formada por un matrimonio maduro (Jaume y Laura) y otra más joven integrada por Àlex y Eva, se quedan encerrados en un hotel de un país turístico del sur global (el mismo escenario que *La dona que perdía tots els avions*) porque afuera la población autóctona protagoniza una insurrección. Este escenario de agitación social puede que aluda veladamente a episodios como la Primavera Árabe, que tuvo lugar en 2010, dos años antes del estreno de la obra, y comprendió un conjunto de alzamientos, protestas y manifestaciones contra el paro y las restricciones políticas que se prolongó hasta 2011 en algunos países del norte de África. En *Fum*, el intruso no está personificado por ningún individuo específico, sino que constituye una amenaza informe que suscita aún más miedo y paranoia: la masa revolucionaria que ha tomado las calles de la ciudad y que aterra a los turistas, encerrados en el hotel mientras oyen el ruido de fondo de los insurrectos, ajenos a su lucha. En esta obra, la angustia y el desasosiego que sienten los personajes occidentales contrasta con la crispación que vive la población autóctona, que está relacionada con problemas políticos de alcance colectivo. Además de aludir a las barricadas, el título, *Fum*, está relacionado con los cigarrillos que los personajes consumen justamente para calmar la ansiedad, una de las pandemias de salud del mundo occidental, acuciado quizá por preocupaciones propias de una población que vive rodeada de privilegios. De hecho, Àlex y Eva

¹ Miró ha resaltado en varias ocasiones la admiración que siente por Mayorga, “alguien a quien respeto, con una integridad enorme a la hora de entender un determinado modelo de teatro y también un modelo de libertad” (López 2024). Mayorga se encargó de la dirección artística de *El principi d'Arquimedes* en el Teatro de La Abadía de Madrid en 2024, dentro del ciclo “Universo Miró”, que incluyó, además, *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc*, *Reis del món* y *Jo, travestí*, junto a la lectura dramatizada de *Nerium Park* en el Instituto Cervantes de la capital española.

han viajado al país para adoptar una niña y el desasosiego que experimentan se debe a la crisis de pareja que un aborto ha provocado. Esta situación sugiere el cinismo de las sociedades occidentales que, por una parte, acuden a los países pobres a adoptar niños pero que, por otra, se niegan a recibir inmigrantes. En cualquier caso, el retrato de los países postcoloniales que Miró hace en sus obras es la de un lugar caracterizado por un clima de fuerte convulsión social. Sin embargo, no todos los personajes rechazan al otro colonizado o subalterno. Al principio de la obra, Eva ha salido del hotel a su encuentro, por así decirlo, para hacer unas fotos de la revuelta. Atrapada en medio de la turba revolucionaria, Eva encuentra a alguien con quien mantiene un breve contacto, quizás un solo abrazo, que la calma:

I allà al mig, sense poder-me moure, el meu front va quedar fregant la galta d'un d'aquells homes. Amuntegats, m'era impossible fer ni un moviment. No li veia la cara. Sentia el meu cap contra la seva galta. M'estaven esclafant i era com si la meva barbeta reposés sobre la seva espatlla i el seu cos em protegís. Potser era jo qui el protegia a ell [Miró 2018: 221].

El caso de *La travessia* es distinto porque no se observa en la obra la presencia de ningún intruso, aunque sí destaca la violencia extrema hacia la población no occidental. La trama está ambientada en un país africano donde una monja, la hermana Cecilia, trabaja en el marco de un proyecto de escolarización, atención sanitaria e integración. No obstante, Cecilia quiere abandonar el proyecto tras la brutal violación y homicidio de una niña autóctona, a los cuales precede la desaparición de otras cuatro niñas. La monja teme que el asesino se halle entre los miembros de una ONG o que se trate, en el peor de los casos, de un religioso. La obra pone de relieve la actitud occidental ante el sufrimiento de la población excolonial: por un lado, la empatía y la humanidad que ilustra el comportamiento de la monja y, por la otra, la indiferencia eurocéntrica que representa Rai, un periodista que afirma estar allí para hacer solamente fotografías. Rai se retrata como un observador neutral, aunque, con sus fotos, espectacularice el sufrimiento de los desposeídos. En una conversación con Cecilia, este personaje describe el gesto de la madre que abraza a su hija torturada, violada y ejecutada como una imagen de la Piedad, una analogía “artística” que la hermana califica de frívola. Además, le pide que borre las fotografías que ha tomado del cuerpo de la niña por sensacionalistas².

El racismo se asocia a ideas relacionadas con la suciedad, la alteración y la mezcla, temas que la antropóloga Mary Douglas exploró en un libro clásico, *Purity and Danger*, publicado originalmente en 1966 y traducido en 1973 al español con el título *Pureza y peligro*. *La travessia* aborda el tema de la intoxicación y la necesidad de desinfectar o, en un plano más bien moral, purgar el mal que, como si se tratase de una patología, hace enfermar y corrompe el

cuerpo social. Óscar, uno de los personajes, cuenta la leyenda de una niña que quiso acariciar a un animal enfermo a riesgo de contagiarse. La niña se acercó a la bestia, que yacía en el suelo, agonizando. Entonces reposó la cabeza en el vientre del animal, tras lo cual suspiró aliviado. Cuando la niña despertó a la mañana siguiente, el animal había muerto y ella siguió su camino. Al cabo de un tiempo, dio a luz a un ser mitad humano, mitad salvaje, que provocó el rechazo de su familia y vecinos. Por lo tanto, este relato muestra cómo el acercamiento al otro es severamente castigado con el ostracismo. Como explica la antropóloga Mary Douglas [2002: 5], a menudo la purificación se asocia a la separación, la demarcación y el castigo de transgresiones para imponer el orden sobre el caos. Según estas ideas, el orden se crea exagerando la diferencia entre dentro y fuera, encima y debajo, masculino y femenino, armónico y deforme, con y sin.³

En suma, el teatro de Miró propone una reflexión sobre el modo en el que nos relacionamos con los demás: mediante una actitud de apertura y respeto, o, por el contrario, exhibiendo miedo y rechazo; también, en muchos casos, la voluntad de control guía el comportamiento con respecto al otro. En relación con esta otredad no occidental, Isaias Fanlo [2023b: 248] pone de relieve el vínculo problemático entre identidad negra e inmigración, “since it inevitably reinforces the idea of the black subject as the foreign Other”. Este estudioso arguye que el Hombre Joven de *Temps salvatge* (la pieza que luego comentaremos más detenidamente) representa este arquetipo conflictivo, a su parecer, al tratarse de un personaje descrito como un intruso que se cuela en la urbanización donde transcurre la acción, pero que ninguno de los vecinos logra ver; ante los demás aparece como una sombra amenazante sin rostro visible. Fanlo considera que la representación del subsahariano en *Temps salvatge* responde al cliché habitual del inmigrante y, así pues, aboga por ofrecer otras caracterizaciones más diversas en sintonía con la “sociedad catalana real”. Sin embargo, este personaje se puede considerar igualmente un ejemplo de lo que Gallardo [2021: 82] denomina “sujetos invisibles”, relacionados con la exclusión social. Tanto el inmigrante surafricano de *Temps salvatge* como Sergi, el indigente de *Nerium Park* (2012), ilustrarían esta categoría del sujeto colonizado, subalterno, como una sombra, alguien que es igual o indistinguible, es decir, privado de identidad, inexistente a los ojos del privilegiado occidental. En *Fum*, Àlex pregunta a Jaume quién era el hombre que había intentado entrar en el hotel mientras se producían los disturbios en la calle, a lo que responde “No ho sé. Em semblen tots igual” [Miró 2018: 227]. Lo irónico del caso es que escribe artículos periodísticos sobre el país pese a no saber mucho sobre él, pues afirma desconocer el malestar que ha causado la revuelta. En suma, la caracterización que Miró hace del individuo no occidental como un sujeto sin rostro o una masa indefinida supone más bien una crítica al

² Este personaje protagoniza otro monólogo independiente titulado “Rai” (2016), en el que explica el horror que produce la foto de un inmigrante muerto en una playa. El texto reflexiona de nuevo sobre la postura ética y moral del observador occidental ante el sufrimiento de la población desplazada de sus países por motivos bélicos, hambruna, persecución o emergencia climática.

³ Sin embargo, Douglas matiza que esta concepción, propia de las culturas primitivas, no es estática y, de hecho, el contagio puede adquirir un sentido totalmente contrario relativo al enriquecimiento y la sanación.

supremacismo europeo o blanco y el absoluto desconocimiento que el individuo eurocéntrico tiene del resto del mundo.

En otras ocasiones, el “otro” extraño no es un extranjero sino un miembro de la comunidad que no se ajusta a la norma social imperante. Me refiero concretamente al otro precarizado por la crisis económica, representante de una hombría fracasada, incapaz de ejercer el liderazgo de una familia o de una empresa, de acuerdo con los postulados tradicionales de la masculinidad burguesa. En *Nerium Park* (2013), un matrimonio joven, Marta y Gerard, inicia una nueva vida en una urbanización cuyos únicos residentes son ellos dos: “Sembla un desert. Perfecte, però un desert” [Miró 2018: 157]. La obra refleja el contexto social del momento: la burbuja inmobiliaria que estalló en 2008, la crisis económica, los despidos laborales y el paro. Un día, Gerard le cuenta a Marta que un tal Sergi se ha instalado en el trastero de una de las casas vacías. Ha perdido el empleo y su familia parece haberlo echado de casa. Sergi personifica en este caso la figura del intruso que pondrá en cuestión la fantasía, propia de la clase media, de habitar fuera de la ciudad, en un entorno natural donde ver crecer a los hijos, en un espacio seguro con piscina incluida: la “privatopía” de la que habla Evan McKenzie [1996: 12], es decir, las zonas residenciales, un tipo de urbanismo, emblema de la clase media, que ejemplifica el modo en que el capitalismo privatiza el territorio para el disfrute individual. Por su parte, Teresa P. R. Caldeira describe tales urbanizaciones como “fortified enclaves”, que define como “privatized, enclosed, and monitored spaces for residence, consumption, leisure, and work. The fear of violence is one of their main justifications” [1996: 303]. Su descripción está en sintonía con la idea del teórico del espacio Edward Soja, que se refiere a “ciudades carcelarias” [2001: 44]. Además, estas ciudades fortificadas o carcelarias dan lugar a lo que Zygmunt Bauman denomina “mixofobia”, es decir, la tendencia a crear islas de semejanza y homogeneidad en medio del magma de variedad y diferencia que representan las ciudades tradicionales: “La mixofobia es una reacción previsible y generalizada ante la inconcebible, escalofriante y angustiosa variedad de tipos humanos y costumbres que coexisten en las calles de las ciudades contemporáneas y en sus barrios más corrientes (o sea, los que carecen de espacios vetados)” [Bauman 2010: 32]. Este modelo urbano implica un triunfo del individualismo y un fracaso de las formas comunitarias de vida que actualmente se ha trasladado a todos los países occidentales desde los Estados Unidos.

Sergi, que personifica al “intruso” en *Nerium Park*, constituye, igual que el inmigrante africano de *Temps salvatge*, un personaje fantasmagórico, el espectro de un individuo precarizado por la crisis económica. En el fondo, Sergi es un *doppelgänger* de Gerard, a quien su empresa también despide. De hecho, su mujer, Marta, le acusa de haberse inventado a Sergi, ya que ella no lo ha visto nunca: “No sé per quina estranya raó el vas imaginar així, per què havia de ser un sensesostre... ni per què havia de viure en un dels trasters... Tampoc per què li vas posar el mateix nom d'un dels treballadors que vam acomiadar... No sé si era una forma de desafiar-me o de fer-me sentir malament” [Miró 2018: 189]. A lo largo del tiempo,

las crisis económicas recurrentes del capitalismo han erosionado la noción de masculinidad, que se fundamentaba en valores burgueses como la autonomía, la competitividad o la responsabilidad hacia la familia, que convierten al hombre en un *bread winner*. A medida que la mujer ha conquistado espacios laborales, el hombre ha perdido estatus económico y, por consiguiente, prestigio, confianza, autonomía, capacidad de decisión y, en definitiva, poder. El cine y la literatura actuales han explorado la vulnerabilidad del hombre blanco heterosexual en crisis en distintos países occidentales, una cuestión que, desde una óptica de género, Jack Halberstam [2017] asocia a la política de l'*Alt-Right* en el caso de Estados Unidos, ya que pretende despertar la compasión por la figura masculina tradicional, amenazada por toda suerte de complots socialistas, LGBT, feministas y antifascistas.

Otras veces, el intruso no es un “otro” racializado ni un pobre o indigente como Sergi, sino simplemente alguien ajeno al grupo. En *Estripar la terra*, este arquetipo lo encarna Miquel, un chico “de ciudad” que llega al pueblo (“Al cul del món”, dice Raül [Miró 2018: 247]) para ayudar a Lluís y Raül a desplegar la agenda de actos de la casa de cultura en la que trabajan como técnicos. La obra plasma la antigua dicotomía entre campo y ciudad y la típica preocupación que siente una comunidad pequeña y encerrada en sí misma ante el forastero. Miquel levanta suspicacias a raíz del descubrimiento de un suceso del pasado relacionado con una travesura que cometió una cuadrilla de adolescentes en la cual, aparentemente, se vio envuelto, si bien no pueden precisar lo que ocurrió exactamente. Sin embargo, la mera sospecha resulta un argumento válido para incriminar a Miquel. El tema de la acusación sin pruebas ya había aparecido en *El principi d'Arquimedes*, que narra la difamación que sufre el monitor de una piscina por parte de los padres y madres de los niños, que lo acusan de haber besado a uno de los alumnos según el testimonio, no verificado, de una niña. Por lo tanto, la calumnia también modela esta figura del intruso y, obviamente, la historia se hace eco del contexto social de *posverdad*, mentiras y bulos divulgadas a través de los medios de comunicación y redes sociales, lo que contribuye a crear una densa atmósfera tóxica de inseguridad y paranoia. Esta toxicidad social, ambiental, está expresada simbólicamente en la adelfa, la flor venenosa tan característica del Mediterráneo, que da nombre a la urbanización *Nerium Park*, que es como se llama la obra de teatro en la que está ubicada la acción (*nerium oleander* es el término científico). *Estripar la terra* reclama el derecho a la redención, el perdón, la corrección del error, la reinserción social de aquellos que en el pasado cometieron algún tipo de falta, la posibilidad de “escapar-se d'un mateix”, en palabras del propio Miquel [Miró 2018: 276]; un mensaje que, por cierto, concuerda con los postulados de la religión cristiana, cuya influencia se deja notar en el teatro de Miró, como luego veremos en el caso de *Temps salvatge*, y que otros críticos han subrayado [González Melo 2021; Fanlo 2023a].

En otros casos, la obra presenta la figura de un joven de atractivo irresistible externo a la comunidad. *Obac* cuenta la historia de un matrimonio de clase media formado por Roger y Júlia, que tienen una hija pequeña, Aina, y que viven en un dúplex en un

barrio residencial, símbolo arquitectónico de la clase media con aspiraciones junto con el bungalow y que describe, por lo tanto, un patrón parecido al de *Nerium Park*. Júlia mantiene una relación sentimental con Dídac, un chico muy guapo que había sido alumno suyo en el instituto, actualmente estudiante de arquitectura. Dídac supone una amenaza para la continuidad del matrimonio; de hecho, no solo le gusta a Júlia, sino al propio Roger: “Aquest cos. Les espatlles. Sobretot les espatlles. Les espatlles i els braços et delaten. I en banyador... l’hauries de veure, Júlia. Fa girar. Sembla un atleta” [Miró 2021: 339]. La cita que encabeza el texto, extraída de la novela *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, retrata la belleza juvenil y la sexualidad transgresora como ese elemento perturbador de la familia burguesa. El carisma y la belleza del joven arrebatador enloquecen a todos sus miembros y, en última instancia, subvierte los valores burgueses [Gallardo 2024: 18]. La obra presenta ciertas similitudes con *El chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga, adaptada al cine por François Ozon con el título *Dans la maison* (2012), en la que un adolescente se introduce en la familia de un compañero de clase que a él le parece modélica, ya que se siente solo y anhela formar parte de alguna. El personaje de la obra de Mayorga no mantiene ninguna relación sexual o sentimental con ningún miembro de la familia; aun así, encarna el arquetipo del intruso que, como en los dramas de Miró, desestabiliza un pequeño colectivo o comunidad, bien sea una familia o una población. En *Obac*, no solo Dídac ejerce la función de intruso: también está Toni, un antiguo compañero de oficina de Roger que ansía una familia y un estilo de vida como la que tienen este último y Júlia e incluso algún ladrón que entra en la vivienda a robar. Roger acusa a Dídac de ser él el infractor y, por esa razón, le pide no volver a colarse en el piso si no lo invitan. Igualmente, como veremos en el siguiente apartado, Ivana, la muchacha descarada y rebelde que protagoniza *Temps salvatge*, encarna el arquetipo de belleza juvenil que hace temblar los cimientos de la comunidad⁴.

La pequeña comunidad rural y aislada que ejerce un control férreo sobre sus vecinos y todo individuo que provenga del exterior resurge en *El cos més bonic que s’haurà trobat mai en aquest lloc*. El responsable de las calumnias (en el caso de *Estripar la terra*) o el asesino (en lo que se refiere a la otra pieza teatral) es desconocido, lo cual insinúa la presencia de una violencia anónima, análoga a esa toxicidad ambiental que ya se ha puesto de relieve más arriba. De este modo, se señala a todo el colectivo como cómplice de las calumnias, los abusos y las agresiones. *El cos més bonic que s’haurà trobat mai en aquest lloc* presenta la historia de Albert, un chico de diecisiete años que vive en un pueblo del interior de Cataluña. El muchacho es castrado de forma brutal y, luego, su cuerpo es abandonado en medio del campo. Su asesinato es notablemente simbólico, ya que sugiere un crimen de carácter sexual dada la libertad con la que el adolescente se relacionaba con todo tipo de hombres y mujeres del pueblo. La obra se estructura

en forma de testimonios de algunas personas que tenían algún tipo de vínculo con Albert: su madre, su profesora del instituto, un vecino propietario de la serradora y una antigua amiga de su padre, ya fallecido, que es una mujer trans. Al tratarse de una obra para un solo intérprete, que representa a todos los personajes, la historia señala la violencia ambiental y la responsabilidad colectiva de los miembros de la comunidad. A través de cada confesión, el público conoce la mezquindad y la ruina moral, la depravación de un colectivo que tolera el abuso y la violencia en su seno.

Como en *Temps salvatge*, que es anterior a esta obra, *El cos més bonic que s’haurà trobat mai en aquest lloc* propone una historia de resonancias religiosas al convertir a Albert en una víctima sacrificial cuyo salvaje asesinato debe expiar los pecados de la comunidad y propiciar su regeneración. Este personaje representa la figura del adolescente cuya belleza perturba el orden social, es decir, la estabilidad de los matrimonios y la heterosexualidad. Concretamente, debido a la libertad sexual con la que actúa, el personaje se asimila al prototipo del disidente que, junto al intruso, se consideran una amenaza para la comunidad, tal como destacaba al principio del artículo. Sin embargo, la salvación y la renovación de la comunidad no es obvia, ni en esta obra ni en *Temps salvatge* (como de hecho tampoco lo son los rituales de sacrificio y purificación en las culturas antiguas). *El cos més bonic que s’haurà trobat mai en aquest lloc* concluye con el monólogo de Eli, en el que maldice al pueblo, que alberga abusadores y asesinos y del que se marcha. Los monólogos de los distintos personajes sirven más bien como catarsis personales de cada uno de ellos, que aprovechan la muerte del adolescente para exponer sus debilidades, sus sentimientos de culpa, sus mezquindades o simplemente sus secretos. Aun así, sus confesiones (una técnica así mismo religiosa, en concreto católica) no necesariamente aseguran la salvación ni la transformación individual o colectiva. Por ejemplo, en el caso de Ricard, que había abusado de Ramis (el padre de Albert) y de Eli cuando eran niños, no se arrepiente en absoluto de ello. En definitiva, puede que la escritura y el teatro sean salvíficos, tal como Miró apunta en el epílogo a *El cos més bonic que s’haurà trobat mai en aquest lloc* (2021: 95), seguramente por la fuerza catártica o por el mensaje de denuncia que transmiten. No obstante, la figura del mártir, encarnada por Albert en esta obra o por Ivana en *Temps salvatge* resulta más controvertida, al plantear la duda sobre qué opción es la más adecuada: el sacrificio o la justicia. En otras palabras, lo que se dirime en estas obras es si, por un lado, debe perecer la víctima inocente para dar ejemplo a los demás y así promover la regeneración social, tal como preconiza la religión judeocristiana, o si, más bien, hay que castigar a quien ejerce la violencia contra el débil y vulnerable.

2. *Temps salvatge*: sacrificio y regeneración

Temps salvatge se estrenó en el Teatre Nacional de Cataluña bajo la dirección de Xavier Albertí en 2018.

⁴ Aun sin tratarse del mismo caso, *Cúbit* presenta también la figura de un intruso que se inmiscuye en una familia: se trata de Oriol, un amigo de la infancia de los hermanos Lluc y Bernat. Según ellos, Oriol se interpone entre ellos y su madre, Paula. El clan familiar, por lo tanto, se equipara al mismo tipo de comunidad defensiva que destierra a todo aquel que perciban como amenaza.

La obra trata sobre los distintos conflictos que surgen en una urbanización situada a las afueras de una población del interior de Cataluña. La acción empieza cuando Ivana, una adolescente de diecisiete años, se va a vivir con su abuela, Mercè, después de que su madre, Carla, muriese de sobredosis. Carla y Mercè no gozaban de una buena relación a raíz de su embarazo, que supuso la separación de ambas. Además, Mercè nunca había querido cuidar de su nieta, pero como todavía es menor de edad y no tiene otro sitio donde ir, se ve obligada a hacerse cargo de ella. Los vecinos de la población están inmersos en un ambiente de fuerte tensión debido a la llegada de inmigrantes y refugiados, lo cual genera división entre ellos: los que son partidarios de acogerlos y los que se oponen a ello. La tirantez entre los vecinos se agrava a partir de una serie de acontecimientos: por una parte, aparecen en el pueblo una serie de grafitis que amenazan con violar a las mujeres; por otra, un grupo de desconocidos ataca a una chica; finalmente, un intruso se cuela en el edificio de apartamentos donde viven los personajes.

Además de todos esos incidentes, lo que realmente perturba la convivencia entre los vecinos de los apartamentos es la llegada de Ivana, cuya actitud irreverente supone una amenaza a la estabilidad de la pequeña comunidad al desvelar sus mezquindades y deseos inconfesables y revela que no es, como el personaje esperaba, un “lugar bonito para vivir”⁵. El único aliado que encuentra Ivana es el intruso, el Hombre Joven, un inmigrante subsahariano que se ha escapado de la red de tráfico ilegal de personas que lo ha introducido en el país. Al ser alguien externo a la comunidad, el personaje de Ivana establece un paralelismo con este personaje que se cuela en la urbanización. Igual que él, Ivana se siente como una intrusa, alguien que no pertenece a la comunidad. La historia alcanza su punto culminante cuando Santi, uno de los vecinos, le confiesa a Ivana que había sido amigo de su madre, Carla, cuando ambos eran jóvenes. Pese a su amistad, Santi la traicionó revelando a todo el mundo que había sufrido los abusos de un hombre mayor, Ernest, la pareja de su madre, Mercè, lo cual le dio la fama de ser una chica “fácil”. El día de Nochevieja anterior al nacimiento de Ivana, los amigos de Santi también abusaron de Carla en el bosque y la abandonaron allí mismo. Poco tiempo después, se quedó embarazada y se marchó del pueblo. Toda esta información se la da un Santi notablemente afectado a Ivana en medio del mismo bosque en el que habían dejado a su madre años atrás. De hecho, el estado alterado de Santi parece indicar que está a punto de abusar de Ivana, en quien ve un reflejo de su madre, repitiendo así la misma escena que había tenido lugar dieciocho años antes. De repente, Ivana se pega un tiro con la pistola de Ernest. Su suicidio resulta un acto simbólico, ya que se mata con el arma del hombre que abusó de su madre y la puso en contra de Mercè, la abuela. Los abusos sufridos, junto con la separación del seno materno, condujeron a Carla a la autodestrucción. En otras

palabras, simbólicamente, Ernest aparece de nuevo como el causante de la desgracia.

Como he explicado antes, la figura de Ivana guarda ciertos paralelismos con Albert, el protagonista de *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc*. Ambos son jóvenes y el deseo que provocan con su belleza desestabiliza a los miembros de la comunidad. Tanto Albert como Ivana aparecen como mártires de una sociedad que reprime el deseo y fomenta la represión y el abuso. La diferencia entre ellos es que, mientras que Albert es asesinado, Ivana se suicida. Existe una extensa tradición de estudios sobre la violencia ritual, tal como evidencia la obra de René Girard, Walter Benjamin, Emmanuel Levinas, Slavoj Žižek y Giorgio Agamben, cuyas ideas sintetiza Terry Eagleton en varios ensayos. Este estudioso analiza distintos prototipos de víctimas sacrificiales que se inmolan o bien son ejecutadas por el bien de la comunidad: cabeza de turco o chivo expiatorio, *pharmakos*, mártir, mesías o héroe. Los personajes que representan el papel de víctima sacrificial de algún modo u otro en algunas obras de Miró son figuras transgresoras que desafían las normas y que, en consecuencia, constituyen un peligro para la estabilidad social. En efecto, Ivana encarna la transgresión de la belleza juvenil, como Jordi en *Gang bang* (que, según Fanlo [2023a: 106], lleva a cabo un “ritual de sacrificio erótico”), Dídac en *Obac* y Albert en *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc*. Por otro lado, el nombre de la heroína de *Temps salvatge* intensifica las connotaciones religiosas de su figura, ya que Ivana es la versión rusa del nombre propio Juana. Así, la rebelde Ivana evoca a Juana de Arco, un icono de fortaleza femenina considerada también una mártir al morir quemada en la hoguera, acusada de hereje. El significado del martirio ha evolucionando a lo largo del tiempo, alejándose del sentido original religioso para expresar otro tipo de significados más bien ideológicos como símbolos de resistencia contra la injusticia racial, sexual o de género. En tanto iconos de supervivencia, ejercen dos funciones: en primer lugar, mantienen la cohesión de la comunidad perseguida y, en segundo lugar, instan a la gente a cambiar su actitud hacia el grupo oprimido [Kruttsch 2019: 5]. Desde este punto de vista, Miró presenta las historias de Ivana y de Albert especialmente como ejemplos de abuso para remover la conciencia del público e instarlo a actuar contra ello.

Así pues, *Temps salvatge* utiliza, como en *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc*, un patrón narrativo religioso o trágico para denunciar la violencia que anida en el seno de una sociedad degenerada que exhibe actitudes racistas con los foráneos pero, en cambio, ignora la maldad que existe en su interior [Foguet 2018]. Ivana no representa, por supuesto, ningún mártir religioso, pero sí una víctima del régimen de terror hacia las mujeres, que instaure el abuso sistemático como parte de esa violencia estructural, objetiva o sistémica de la sociedad de la que habla Žižek. La violencia objetiva se manifiesta en la vida cotidiana mediante actos violentos

⁵ *Olvidémonos de ser turistas* también trata sobre la búsqueda de un lugar, de personajes que huyen de un sitio y se van a otro, del encuentro con la alteridad y del aprendizaje que supone vivir en desequilibrio, expuesto al peligro. A veces, ese lugar “mejor” no existe. La obra, así mismo, contrasta diferentes tipos de desplazamientos: el turismo, la diáspora, la huida o la migración.

concretos perpetrados por agentes sociales, individuos hostiles, aparatos represivos y multitudes fanáticas; se trata de lo que Žižek [2011: 12] denomina violencia subjetiva y que incluiría los asesinatos, torturas, suicidios y todo tipo de agresiones y muertes concretas. Indirectamente, los niños también sufren violencia vicaria contra los hijos, como es el caso de Ivana, que tuvo que crecer al lado de una madre adicta, sola y humillada.

Tanto Ivana como Albert, protagonistas de *Temps salvatge* y *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc* respectivamente, encarnan una juventud libre y, por ello, suponen una amenaza para el orden normativo de sus comunidades. Ambos comparten un destino trágico que remite a una lógica sacrificial: Albert es asesinado brutalmente, mientras que Ivana opta por el suicidio. Sin embargo, las resonancias religiosas y estéticas que estructuran ambas muertes no pueden leerse únicamente como gestos de redención colectiva o denuncia simbólica. El martirio posee una larga tradición en la literatura y en la cultura gay como narrativa que explica la represión de la homosexualidad, apropiándose y otorgando un nuevo significado a los códigos, símbolos y discurso católicos, que han castigado severamente el deseo entre personas del mismo sexo. Así pues, lo religioso/católico encierra un significado ambivalente en la cultura gay, al reutilizar y a la vez denunciar la opresión. ¿Pero qué ocurre en el caso de un personaje femenino?

Maggie Nelson alude a la ambigüedad de la violencia que las mujeres se infligen a sí mismas. Esta autora alude a la cita de la escritora Anne Carson según la cual “las niñas son más crueles consigo mismas” para afirmar a continuación que también pueden “ser buenas en exponer la crueldad de otros” [Nelson 2020: 85]. El enfoque de esta autora nos da una pista para entender la ambivalencia del personaje de Ivana, que asume su rol de Lolita, exhibiéndose impudicamente en la piscina ante la mirada de sus vecinos y vecinas y siendo muy consciente de su rol porque su objetivo es exponer la hipocresía y el puritanismo de una sociedad que tiene una relación malsana con el deseo y el sexo y que, sobre todo, abusa de mujeres y niñas. Otro ejemplo del carácter dual de Ivana es que, al ser nieta de Mercè e hija de Carla, pertenece a la comunidad, pero al mismo tiempo representa una intrusa, puesto que no respeta sus reglas (se baña en la piscina a deshoras) y se relaciona con el inmigrante subsahariano que se ha infiltrado en el edificio de apartamentos. Así mismo, teniendo en cuenta esta dualidad, el suicidio de la adolescente se plantea, por un lado, como denuncia de la violencia y, por otro, como un acto de liberación personal (algo propio de los mártires, según Eagleton [2005: 68]). La emancipación que supone la muerte también se puede comprender, tal como Eagleton propone [2015: 17], como el ejercicio de una libertad absoluta, o sea, disponer de la propia vida. Por el contrario, la redención de la comunidad que, supuestamente, se lleva a cabo mediante el sacrificio del mártir, el chivo expiatorio o el *pharmakos* tal como aparece en las tragedias clásicas o en los textos religiosos no resulta tan obvio en esta obra.

No obstante, otras autoras feministas se muestran más críticas respecto al lugar que ocupa el cuerpo femenino en las lógicas del martirio, la expiación

y el deseo; según ellas, en el caso de la mujer, la narrativa sacrificial reproduce en ocasiones patrones de victimización más que de emancipación. Judith Butler, en *Vida precaria* [2006], ha advertido sobre los regímenes de inteligibilidad que determinan qué vidas “valen la pena” y qué muertes se pueden lamentar y son capaces de generar duelo y, por tanto, transformación social. En palabras de la autora, se trata de “evaluar y oponer las condiciones bajo las cuales ciertas vidas humanas son más vulnerables que otras, y ciertas muertes más dolorosas que otras” [Butler 2006: 57]. Desde este enfoque, el suicidio de Ivana no se puede interpretar exclusivamente como gesto trágico o político, sino que debe contextualizarse en una estructura que históricamente ha naturalizado el sacrificio de las mujeres (especialmente adolescentes) como mecanismo de cohesión comunitaria. Si el teatro de Josep M. Miró reproduce esa lógica sin deconstruirla críticamente, corre el riesgo de reforzar la idea de que la redención social depende necesariamente de la aniquilación de los cuerpos disidentes.

Adriana Cavarero, por su parte, cuestiona la narrativa heroica del sacrificio al señalar que en muchas ocasiones lo que se presenta como elección autónoma encubre formas profundas de exposición forzada y vulnerabilidad estructural. Cavarero recurre, además, a Georges Bataille para afirmar que el sacrificio manifiesta completamente la soberanía solo si el sacrificador sucumbe y se pierde con la víctima [Cavarero 2009: 86]. En este sentido, Ivana no actúa tanto como una figura mesiánica que se entrega por los demás, sino como una joven que, atrapada entre la hipocresía de los adultos y la violencia simbólica y sexual del entorno, opta por una forma extrema de retirada. El gesto puede tener una dimensión ética, pero no necesariamente redentora: no se vislumbra ninguna regeneración comunitaria más allá del carácter simbólico, en todo caso, de su muerte y de la lluvia que finalmente pone fin a la sequía.

Así mismo, Jacqueline Rose [2021: 12] pone en duda incluso que hacer pública la violencia no siempre supone una práctica transformativa. Reconocer una injusticia y revelarla al mundo no significa que se castigará el delito y prevalecerá la justicia. Esta autora se refiere concretamente al movimiento #MeToo, que no detuvo los abusos en la industria cinematográfica.

En una línea más simbólica, Catherine Clément ha analizado la larga tradición cultural que asocia a las mujeres con el sacrificio trágico en las óperas, una repetición que convierte la muerte femenina no en acto liberador, sino en espectáculo legitimador del orden patriarcal. La autora arguye que solo existe un único argumento para las mujeres en el que “they suffer, they cry, they die” [Clément 1988: 11]. Tanto si se trata de su profesión como de su nacionalidad, su sexualidad u otros atributos, su destrucción resulta esencial para preservar el orden patriarcal. Ivana, en tanto joven transgresora pero también nieta, hija y víctima, encarna precisamente esa figura ambigua: al mismo tiempo presencia disruptiva y catalizadora de una violencia larvada, pero también cuerpo dócil sobre el que recae el peso de la expiación colectiva.

Desde estas perspectivas, la muerte de Ivana se puede leer, no tanto como el clímax catártico de una tragedia moderna, sino como un síntoma de

la persistencia de discursos en los que la violencia contra las mujeres se presenta como inevitable o incluso necesaria. Frente a ello, el teatro de Miró podría abrirse a formas alternativas de representación que visibilicen la resistencia, la denuncia o el deseo no en clave sacrificial, sino en clave política y transformadora.

Por otro lado, *Temps salvatge*, igual que otras obras de Josep M. Miró como *Gang bang* o *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc* plantea una reflexión sobre el deseo y la forma insana o torpe con el que los personajes se relacionan con él. Como explicaba anteriormente, el deseo, en todas estas obras, está encarnado en la figura de un o una adolescente de belleza arrebatadora, lo que cabe comprender como una influencia pasoliniana. En este sentido, el espacio del deseo también constituye un elemento relevante: en *Gang bang*, el deseo se escenifica en un club de sexo gay, mientras que en *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc* no se limita a un lugar concreto, sino que circula por toda la población en la que se sitúa la acción. En este sentido, el deseo supone una fuerza perturbadora que atraviesa las fronteras del espacio privado y público, de forma transgresora. En el caso de *Temps salvatge*, Miró opta por dar una visión más teatral del deseo, que literalmente escenifica en una especie de plató metateatral como la piscina de la urbanización. La piscina se convierte, así, en una suerte de pantalla o de cabina en la que Ivana exhibe su belleza juvenil en todo su esplendor. En el montaje que se hizo para su estreno en el Teatre Nacional de Catalunya, el espacio escénico estaba distribuido justamente como un teatro cuyo centro era la piscina, mientras que los balcones de los distintos apartamentos simulaban los palcos, convirtiéndose así en una especie de anfiteatro del deseo. Este significado de la piscina como espacio libidinoso, a la vez que emblema de la clase urbana acomodada, ya había aparecido antes en *El principi d'Arquimedes* y manifiesta la influencia de relatos como "El nadador" de John Cheever (adaptado al cine por Frank Perry en 1968) o el thriller de François Ozon titulado precisamente *La piscina* (2003). En el cuento de Cheever, la piscina constituye una enseña del antiguo esplendor de la clase media-alta norteamericana, representada por el protagonista, un hombre de mediana edad que atraviesa toda una zona residencial nadando en las distintas piscinas de sus vecinos. Por otro lado, la película de Ozon convierte a la piscina en una especie de escenario del deseo en el que la joven protagonista se luce ante la mirada de la madura y puritana amiga de su padre.

Otro tema importante en *Temps salvatge* es la influencia del pasado sobre el presente. Resulta obvio que Ivana ha heredado el dolor de su madre, forjándola como una joven vulnerable y al mismo tiempo transgresora⁶. De hecho, todos los vecinos piensan que la chica es un doble de su progenitora:

"Ets com un fantasma que ha vingut a remoure'm la consciència", confiesa Santi [Miró 2018: 550]. Otro ejemplo del retorno del pasado lo proporciona el mismo Ernest, que vuelve también a casa de Mercè tras haberla abandonado tiempo atrás. La naturaleza espectral de estos dos personajes tiene que ver con el paso del tiempo y el modo en el que el pasado afecta al presente. El pasado que persigue a los personajes es otro de los temas que explora Miró en algunas obras como *Cúbit*, *Olvidémonos de ser turistas*, *L'habitació blanca* y *El monstre*. Existe una conexión clara entre mártir, chivo expiatorio y fantasma, ya que sus muertes tienen que ver con la redención del pasado y, por lo tanto, juegan un papel histórico. Caroline Edwards [2021: 439] describe a los fantasmas como aquellos "residual strands of past hopes, waiting to be redeemed". En la tragedia griega, los personajes heredan los errores de sus ancestros, que el cristianismo formula como pecado original. Eagleton [2018: 135] sostiene que la tragedia siempre ha tratado sobre algo tóxico que se trasmite del pasado al presente; en otras palabras, el fantasma acude para recordar que alguien cometió un crimen que la comunidad ocultó. De ese modo, Ivana encarnaría ese "error" o ese elemento "tóxico" que vuelve del pasado como doble de Carla para recordar la injusticia que se cometió con ella y vengar el daño infligido, tanto por Ernest como su amigo Santi e incluso Mercè, que fue cómplice del abuso al ocultarlo e ignorarlo.

El clima de tensión que atraviesa toda la obra no solo se produce a raíz del conflicto racista con los inmigrantes y del suicidio de Ivana; también la extrema sequía que afecta al territorio dota a la obra de cierto sentido apocalíptico, es decir, de final. El simbolismo del agua en *Temps salvatge* refuerza este mensaje de renovación como líquido literalmente catártico, purificador. El propio título de la pieza teatral insinúa una época de agitación social y de desórdenes naturales y, por lo tanto, sugiere la situación de sequía que atraviesa el territorio (el interior de Cataluña). En este sentido, la necesidad de regeneración social que la muerte de la víctima sacrificial propicia en las tragedias antiguas implicaría también la regeneración de la naturaleza en la obra de Miró. En cualquier caso, la violencia de una comunidad que consiente el abuso y que, así mismo, maltrata el medio ambiente apunta a un momento de implosión o crisis, cataclismo o apocalipsis, que requiere una nueva epifanía, ese nuevo comienzo que la religión atribuye al papel de un mesías, un cordero, un chivo expiatorio o una víctima inocente cuyo sacrificio ritual debe propiciar ese reinicio necesario⁷.

En definitiva, el teatro de Josep M. Miró ofrece una indagación lúcida sobre las formas contemporáneas de exclusión, los miedos colectivos y las violencias estructurales que atraviesan nuestras comunidades. A través de figuras como el intruso, el disidente o la víctima sacrificial, sus obras abordan las tensiones

⁶ Santi, el protagonista de *El monstre*, expresa esta misma idea cuando afirma: "Cada hombre es lo que hace con aquello que le hicieron. Aceptarlo o rebelarse" [Miró 2024a: 102].

⁷ Además de *Temps salvatge*, el ambiente apocalíptico se deja entrever también en *Fum*. En esta pieza, Laura es una turista de mediana edad que se queda encerrada junto con otros en un hotel debido a los disturbios que se producen en la capital turística que visita. Este personaje tiene un sueño en el que el cielo se enrojece y se agrieta, provocando la aparición de fuego, gritos y calor ardiente, una imagen que se asemeja al infierno o al final del mundo y que, en realidad, es una transposición de la revuelta que ha estallado en ese país excolonial.

entre el deseo de cohesión social y la amenaza que supone el otro (racializado, precario, sexualmente libre o simplemente diferente) para ese orden simbólico. No obstante, como se ha visto en los casos de Ivana y Albert, el recurso reiterado a la lógica del sacrificio (incluso cuando es crítico) plantea interrogantes éticos y estéticos sobre los límites de la representación del dolor, especialmente cuando ésta recae

sobre cuerpos feminizados o vulnerables. Desde una perspectiva feminista, el teatro de Miró abre un espacio fértil para interrogar no sólo la violencia ejercida desde la comunidad, sino también los marcos narrativos que la legitiman o la hacen inteligible. En este sentido, su dramaturgia no solo refleja las fracturas de la vida en común, sino que incita a repensar críticamente las formas de vivir (y de representar) juntos.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2010): *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*, Barcelona, Arcadia.
- Caldeira, Teresa P. R. (1996): "Fortified Enclaves: the New Urban Segregation", *Public Culture*, 8: 303-328.
- Butler, Judith (2004): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Cavarero, Adriana (2007): *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, México, Anthropos, 2009.
- Clément, Catherine (1979): *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- Dedéu, Bernat (2018): "Josep Maria Miró: una ètica sense moralisme", en Josep M. Miró, *Teatre reunit 2009-2018*, Tarragona, Arola: 11-19.
- Dedéu, Bernat (2024): *No mataràs*. Barcelona, Fragmenta.
- Derrida, Jacques (1993): *Espectros de Marx*, trad. José M. Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid, Trotta, 2012.
- Douglas, Mary (1966): *Purity and Danger*, London, Routledge, 2002.
- Eagleton, Terry (2002): *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Eagleton, Terry (2005): *Holy Terror*, Oxford, Oxford University Press.
- Eagleton, Terry (2015): *Hope Without Optimism*, New Haven, Yale University Press.
- Eagleton, Terry (2018): *Radical Sacrifice*, New Haven, Yale University Press.
- Edwards, Caroline (2021): "Hope", en Patricia Waugh y Marc Botta, *Future Theory: A Handbook to Critical Concepts*, London, Bloomsbury: 433-448.
- Esposito, Roberto H. (2009): *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, Barcelona, Herder.
- Fanlo, Isaías (2023a): "Cuartos oscuros, barras de bar, pistas de baile y otras utopías queer en el teatro español contemporáneo", en María Chouza, Esther Fernández and Jonathan Thacker (eds.), *The Unsafe Stage: Daring Adaptations, Creative Failures and Experimental Performances in Iberian and Transnational Contexts*, Liverpool, Liverpool University Press: 95-114.
- Fanlo, Isaías (2023b): "Rewriting Race: the Angels in America Scandal and New Representations of Blackness in Contemporary Catalan Drama", en María Chouza Calo, Esther Fernández y Jonathan Thacker (eds.), *Daring Adaptations, Creative Failures, and Experimental Performances in Iberian Theatre*, Liverpool, Liverpool University Press, 235-250.
- Fisher, Mark (2013): *Los fantasmas de mi vida*, trad. Fernando Bruno, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Foguet, Francesc (2018): "El mal que nia a dins", *El Temps*, 1772, Recurso web <https://www.eltmps.cat/article/4255/el-mal-que-nia-a-dins>. Fecha de consulta: 19-vi-2025.
- Foucault, Michel (1976): *Defender la sociedad*, trad. Mauro Bertani y Alessandro Fontana, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gallardo, Laurent (2021): "El Principi d'Arquimedes et Nerium Park de Josep Maria Miró: un théâtre du dissensus", *Les langues néo-latines*, 3 (398): 69-84.
- Gallardo, Laurent (2024): "Josep Maria Miró: epifania del cos indòcil", *Compàs d'amalgama*, 9: 16-19. <https://doi.org/10.1344/Compas.2024.9.4>.
- Garcés, Marina (2018): "El temps salvatge", *Núvol. Diari digital de cultura*, Recurso web <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/el-temps-salvatge-53058>. Fecha de consulta: 17-vi-2025.
- González Melo, Abel (2021): "He passat la mà pel tronc de la figuera", en Josep M. Miró, *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc*, Tarragona, Arola: 7-32.
- Halberstam, Jack (2017): "White Men Behaving Sadly", *Bullybloggers.com*, Recurso web <https://bullybloggers.wordpress.com/2017/02/22/white-men-behaving-sadly-by-jack-halberstam/>, Fecha de consulta: 15-i-2025.
- Jabor, Carolina (2017): *Aos teus olhos (Liquid Truth)*, Cospiração Filmes / Globo Filmes.
- Krutzsch, Ben (2019): *Dying to Be Normal: Gay Martyrs and the Transformation of American Sexual Politics*, Oxford, Oxford University Press.
- López, Bea (2024), "Josep Maria Miró: La palabra es generadora de pensamiento y de acción teatral", *TM Teatro de Madrid*, Recurso web <https://teatromadrid.com/revista/josep-maria-miro-la-palabra-es-generadora-de-pensamiento-y-de-accion-teatral/>, Fecha de consulta: 17-vi-2025.
- Mayorga, Juan (2021): "Razón del teatro: discurso de ingreso de Juan Mayorga a la Real Academia de Doctores de España", *Caracol*, 22: 160-185.
- McKenzie, Evan (1996): *Privatopia. Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*. New Haven, Yale University Press.
- Miró, Josep M. (2014): "Escribir teatro: una cuestión política", *XXII Muestra de Teatro de Alicante*, Recurso web <https://www.josepmariamiro.cat/images/conferencias/2014.11.13%20Escribir%20teatro,%20una%20cuesti3n%20pol%20tica%20-%20%20Muestra%20Teatro%20de%20alicante.pdf>, Fecha de consulta: 10-i-2025.

- Miró, Josep M. (2018): *Teatre reunit 2009-2018*. Tarragona, Arola.
- Miró, Josep M. (2020): *Tiempo salvaje*, Madrid, Antígona.
- Miró, Josep M. (2021): *L'habitació blanca*. Barcelona, Flyhard.
- Miró, Josep M. (2022): *Restos del fulgor nocturno*, Madrid, CNTC.
- Miró, Josep M. (dir.) (2023): *Jo, travestí*, de Josep M. Miró, Centre Cultural La Model, Barcelona, 17/19-VII, Representación teatral.
- Miró, Josep M. (2024a): *El monstruo / El monstre*, Madrid, SGAE.
- Miró, Josep M. (2024b): *La majordoma*, Tarragona, Arola.
- Miró, Josep M. (2025): *Teatro reunido*, Madrid, Punto de Vista.
- Nelson, Maggie (2011): *El arte de la crueldad*, Madrid, Tres Puntos, 2020.
- Pons, Ventura (2015): *El virus del miedo (El virus de la por)*, Els Films de la Rambla.
- Rose, Jacqueline (2021): *On Violence and On Violence Against Women*, London, Faber.
- Soja, Edward W. (2001): "Exploring the Postmetropolis", en Claudio Minca (ed.), *Postmodern Geography. Theory and Praxis*, Oxford, Blackwell: 37-56.
- Žižek, Slavoj (2008): *Violència*, Barcelona, La Butxaca, 2011.