

Victòria

de Pau Miró

Dissabte 14 de maig de 2016

10:30h

Entrevista a Pau Miró,

Revista (*Pausa.*), 2014

Marc Artigau

Sempre m'han intrigat les influències d'un escriptor a l'hora d'escriure, però més concretament a l'hora de començar a escriure les primeres peces, perquè allà tot és a flor de pell. Ara, a l'última obra teva que has estrenat a la Sala Beckett, *Un refugi indie*, es veu clarament el realisme brut de Carver, Salinger o Bukowski, però quan vas començar...

A l'Institut de Teatre em passava el dia a la biblioteca, vaig llegir tot Beckett i Pinter. I el primer que vaig escriure era una còpia barata d'aquests autors. Atzarosament, l'any 1996, vaig començar a llegir obres de la Lluïsa Cunillé, i em van fascinar. Em vaig llegir totes les seves obres. Després va venir Sanchis Sinisterra com a pedagog i l'Obrador de la Beckett... Pinter, Beckett i Cunillé, i, més tard Bernhard i Mamet, van convertir-se en una mena de religió politeïsta per a mi. Els llegia com si me'ls hagués d'aprendre de memòria. Les meves primeres obres eren una barreja d'aquestes influències...

En el meu desenvolupament com a autor vaig tenir la sort de topar amb la Cunillé. A part del seu talent infinit, és molt generosa. Quan tenia una versió mínimament digna d'algun text, el passava a la Lluïsa (em consta que no sóc l'únic). Tenia molt en compte els seus comentaris. A Plou a Barcelona, em va donar un consell que va millorar considerablement l'obra.

Els teus referents són també televisius?

Diria que més aviat cinematogràfics. El teatre que escric, millor o pitjor, s'assembla al teatre que he llegit, a les obres que he vist. Evidentment, sóc permeable a les sèries de televisió de qualitat, però no tant.

Quan escric teatre tinc un escenari al cap. Penso en els clàssics i en els contemporanis, però penso en teatre. Quan vaig a veure una obra, necessito que el que s'ha escrit vagi una mica més enllà del que puc veure en una sèrie televisiva o, si més no, que el lloc des d'on s'ha escrit sigui un altre. Aquest discurs que s'està instal·lant de «heu d'escriure coses lleugeres i curtes perquè la gent s'ho passa molt malament a la vida i no necessita anar al teatre a veure més problemes» em sembla una banalització perillosa del nostre ofici. Anar més enllà vol dir superar la situació, superar

els clixés, i provocar en l'espectador una pregunta quan surt del teatre. Evidentment, hi ha teatre d'entreteniment de qualitat, però a mi no m'interessa.

Una idea recurrent al teu teatre és la de família, de clan: Els Jugadors que es reuneixen en una cuina, la trilogia (Búfals, Lleons, Girafes) on és prou evident...

En els meus textos hi ha una galeria de personatges desprotegits, solitaris, marginals que no encaixen enlloc. La família per a ells no és el lloc d'on vénen, sinó el lloc on van. Sempre són personatges disfuncionals que estimo profundament. Creen noves famílies/clans per combatre el fracàs íntim i social que arrossegueuen. En el seu fons hi ha una insatisfacció permanent, sempre han de buscar alguna cosa més.

Un altre element recurrent és el Raval...

El Raval és el meu marc de referència, real i imaginari. Un context molt fèrtil, molt ric, ple de matisos. Evidentment, jo hi aplico la meua mirada singular, o poètica, com en diuen alguns. Em sorprèn quan algú parla dels meus textos destacant-ne l'originalitat o singularitat, per a mi és obvi que escriure és tenir una veu pròpia. Entenc que l'objectiu quan escric és que aquesta veu sigui capaç de connectar amb el públic. I no només un públic local. Si la mirada d'un autor acaba transcendint fronteres, vol dir que la singularitat tenia la clau per posar en comú algunes idees.

En les últimes peces ha desaparegut el Raval. Per què?

Corria el risc de convertir-se en una fórmula. Acomodar-se, instal·lar-se, és un perill que ens amenaça cada dues passes. Estic intentant buscar nous paisatges de fons. Un refugi indie és un paisatge més cinematogràfic. O El llac és un paisatge més polític, no hi és tant la presència social.

I fins a quin punt tens consciència dels elements que conformen aquestes peces? De vegades has explicat que quan comences a escriure no saps on et portarà... De Els Jugadors, per exemple, en tenies moltíssimes versions abans de començar els assajos...

Primer de tot, construeixes un univers, unes regles de joc. un cop l'has fundat, comences a jugar, comences a escoltar el que volen dir els personatges i no el que vol dir l'autor. Has de trobar la respiració de cada personatge, «l'idiolecte», que diu el Xavier Albertí. Això permet desviar-te dels llocs comuns. Si sé on vull anar a parar, arribaré a un lloc conegut, tòpic, per això no val la pena escriure. M'agrada descobrir mentre escric. Això no vol dir que no controlï el discurs final. Com a autor, m'he de responsabilitzar del que acaba dient el meu text. Però penso que les obres no han de ser moralment perfectes o exemplars, perquè la vida no ho és. És l'espectador qui fa el judici final. L'autor ha de donar els elements perquè aquest judici sigui fruit d'un debat complex i enriquidor.

Treballes l'escriptura des de l'actor? A l'inici dels assajos de Els jugadors vas venir amb tota la peça ja escrita, però vas reescriure un parell o tres de vegades l'escena de l'atrancament a partir de la respiració actoral...

Escric a casa, i mai a partir d'improvisacions amb els actors. Després, sí, sóc permeable a tot allò que aporta el treball actoral. Quan treballes una escena amb els actors hi veus el triple de clar que no pas quan ets sol davant la pantalla de l'ordinador. Els actors, però, no em donen pistes argumentals. una altra cosa és escriure sabent per a qui ho fas, és una possibilitat que cada vegada m'agrada més. En certa manera, els fas un vestit a mida. Però, perquè hi hagi un equilibri, primer els actors han d'anar cap a un personatge i després el personatge ha d'anar cap a l'actor. Si no he fet la feina a casa, l'actor no té cap repte. Al Canadà tenen el sistema ideal d'escriptura teatral: mentre escrius una peça, tens uns actors que cada cert temps te'n fan una lectura, així pots veure què funciona i què no. Aquest procés dura un any, aproximadament. Tot això es fa en centres dramàtics, on hi ha un dramaturg resident amb qui pots «discutir» el text regularment.

Un altre dels elements que es repeteixen a les teves obres són els finals esperançadors per als personatges i tristos per al públic, perquè l'espectador té més eines que el propi personatge per entendre la seva situació.

En això reconec la influència d'Eduardo di Filippo, perquè té un mecanisme pel qual sembla que els personatges, després de tota una peripècia, acaben creient que estan millor del que estaven quan ha començat l'obra, però el públic sap que estan pitjor. M'encanta aquesta premissa, genera un distanciament i alhora una gran identificació.

Un altre tema recurrent, els somnis. La teva última peça, Un refugi indie, comença amb un somni, del guapo.

De vegades, les escenes situacionals m'avorreixen profundament. En un moment de la història, i de manera intuïtiva, necessito que aparegui la paraula sense gaires justificacions. Que flueixi la paraula. Quan trobo aquest espai dins d'un text és com trobar aigua al desert. És alliberar-se de totes les convencions i deixar-se endur pel pes de la paraula. Pot ser un somni, pot ser un conte o pot ser, senzillament, un fragment narratiu sense cap etiqueta. De fet, cada vegada que començo a escriure un text, li demano al personatge que m'expliqui un conte. Així conec el personatge, la situació i els detalls amagats.

Podríem dir que la tendència narrativa en els darrers textos s'està accentuant?

En Un Refugi indie la balança entre situació i narrativitat s'ha decantat descaradament per la segona opció. El text tenia un perfum més literari, i això com a director escènic t'obliga a trobar la teatralitat en llocs menys habituals. L'aspecte narratiu cada cop creix més en el meu teatre, hi estic

d'acord. Els jugadors és una obra aparentment molt senzilla a nivell formal: personatges costumistes, etc. Però si t'ho pares a mirar, t'adones que és una obra de contes: els personatges s'estan explicant contínuament, a ells mateixos i als personatges que tenen al davant. És la seva manera de combatre la realitat, de fugir-ne, explicar-se-la literàriament. Cada personatge és un conte que no para d'explicar contes, formalment camuflats, però contes al cap i a la fi.

Ho has comentat en algunes entrevistes i és cert que, analitzant el tractament dels teus personatges, hi ha una relació entre l'arquetípic i el detall.

Sí. Començo amb situacions tòpiques i personatges tòpics. El repte és capturar detalls que ens passen per alt, petites insignificances que ens permeten anar més enllà dels llocs comuns i atorgar qualitats insospitades a primera vista a determinades situacions i a determinats personatges. És una manera de lluitar contra els prejudicis. Això és el que provo de fer cada vegada que escric alguna cosa. Potser quan ho expliques sembla ingenu o absurd, però l'ofici del que escriu consisteix a trobar el mecanisme on aquests contrastos entre el tòpic i el detall són teatralment creïbles.

En aquesta última trilogia, l'arquetip potser serien els perdedors.

Em venia molt de gust explicar un conte de perdedors en què finalment sembla que als personatges alguna cosa els surt bé, o almenys això és el que ells creuen. Era absurd pensar que se'n podien sortir, però l'espectador generalment s'ho acabava creient, i això tenia a veure amb els mecanismes teatrals de la versemblança i no amb el realisme de la situació. La convenció teatral, ben jugada, és un salconduit que et deixa arribar a tot arreu.

Has pensat mai en quin gènere es podrien adscriure les teves obres?

Els meus textos són una barreja d'humor, violència i tendresa. Miro de ser equidistant. Practico el drama, la comèdia negra, el vodevil, l'absurd. Sóc molt eclèctic. Si hagués de posar una etiqueta a allò que escric i duc a l'escenari, podria dir que en general em sembla que escric tragèdies lleugeres. Aquesta etiqueta de tragèdia, però, no exerceix com estructura, sinó que apareix com a reflexió posterior. Perquè en els meus textos el destí està per sobre dels personatges i, malgrat que s'esforcin a combatre'l, sempre o quasi sempre acaben sent esclafats per la inèrcia que els arrossega.

Llueve en Barcelona de Pau Miró: La magia y la poesía de
todos los días Mutis en tres actes de la Lizaran,

Sharon G. Feldman, 2013

Pau Miró

En los pequeños cuadros de la cotidianidad, diez en total, que constituyen la estructura de *Llueve en Barcelona*, del dramaturgo catalán Pau Miró, se vislumbran delante de los ojos del espectador destellos fugaces del paisaje barcelonés. La plaza de la Universidad, el CaixaFòrum, el barrio del Raval, la Barceloneta, el Mar Mediterráneo, el Camp Nou, la Zona Universitaria, el Hospital del Mar, el Tanatorio de les Corts, la calle Sant Pau... todos representan en su conjunto una serie de lugares comunes, espacios de paso donde se entrecruzan diariamente una muestra representativa de la humanidad que atraviesa clases sociales, grupos étnicos y etiquetas culturales. A veces se ocultan dentro estos espacios, por ordinarios que parezcan ser de primera vista, breves instantes de una magia inesperada, pequeños sucesos extraordinarios que surgen de manera sorprendente dentro de lo cotidiano.

El siempre-cambiante barrio del Raval, el lugar preciso en el que se sitúa el pequeño piso que habitan los personajes de *Llueve en Barcelona*, es el espacio que ha servido de especial inspiración para Miró a la hora de escribir su obra. Esta zona de la ciudad, todavía conocida popularmente en ciertos círculos como el *Barri Xino*, es un espacio de deseo y espectáculo, de diversidad y marginalidad, inmortalizado en la imaginación literaria de Jean Genet, así como una larga lista de escritores barceloneses como Josep M. Benet i Jornet, Terenci Moix o Manuel Vázquez Montalbán. A lo largo de las dos últimas décadas, el Raval, infamemente considerado un refugio de prostitutas, ladrones y traficantes de drogas (a pesar de ser, también, un barrio poblado por muchas familias de la clase obrera), ha sido testigo de un crecimiento exponencial a nivel de la diversidad cultural de sus habitantes, convirtiéndose en un punto focal para las nuevas poblaciones inmigrantes de la ciudad, en especial los que provienen de Magreb, Pakistán y América Latina. Un renacimiento en la construcción y el diseño urbanísticos, además de un «esponjamiento» (muy criticado) de ciertas manzanas, ha caracterizado la revitalización postfranquista de esta zona, y algunas instituciones culturales de peso –como el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, el Foment de les Arts Decoratives y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona– han establecido sus sedes aquí. Por consiguiente, muchas de las antiguas tabernas y casas de prostitución que durante décadas atraían a los marineros que llegaban al puerto de Barcelona han sido hoy en día substituidos por cafés, hoteles y galerías de moda. Miró ha capturado con *Llueve en Barcelona* el espíritu contemporáneo de esta zona de la ciudad, retratándola como un lugar en un estado de vaivén constante, de transformación continua, tal como se refleja a través de los ojos de una prostituta, su chulo y un cliente especial.

Nacido en Barcelona en 1974, Pau Miró es uno de los dramaturgos más prominentes de su generación. Recibió su formación teatral en el Institut del Teatre de Barcelona, donde cursó estudios con profesionales de la talla del dramaturgo-director Sergi Belbel y el dramaturgo-teórico Carles Batlle. Al graduarse en 1999, Miró fundó su propia compañía, Menudos, que tenía su sede en la minúscula y ya desaparecida sala barcelonesa el Teatre Malic. Como actor, ha trabajado en televisión, teatro e incluso radio, con directores que incluyen a Lluís Pasqual, Oriol Broggi, Calixto Bieito y Carlota Subirós. Las obras de Miró, además, han sido montadas —a veces bajo su propia dirección— en locales emblemáticos de Barcelona, como el Teatre Lliure, la Sala Beckett y el Teatre Nacional de Catalunya. En 2005, fue invitado a participar en un proyecto ideado por el Teatre Lliure para impulsar y potenciar la escritura dramática en lengua catalana. El resultado fue un «*western* contemporáneo» titulado *Bales i ombres* («Balas y sombras»). Su *Somriure de l'elefant* («Sonrisa del elefante») se estrenó bajo su propia dirección en el festival de verano Barcelona Grec de 2006. El montaje, que el crítico Marcos Ordóñez denominó «la perla negra del Grec, el mejor estreno “local”», se representó en un claustro medieval tapizado de hierba de la Biblioteca de Catalunya, que simulaba el jardín de una residencia para la tercera edad. Durante los años 2008 y 2009, Miró volvió a la escena como autor y director con su «trilogía del Raval» compuesta de *Búfals* («Búfalos», Festival de Temporada Alta, 2008), *Lleons* («Leones», Teatre Nacional de Catalunya, 2009) y *Girafes* («Girafas», Festival Grec y Sala Beckett, 2009). Son obras que, en su conjunto, ofrecen distintos acercamientos al tema de los vínculos familiares. Miró fue concedido por su trilogía el Premio de la Crítica Teatral de Barcelona de 2009. En el otoño de 2010, fue ampliamente aplaudido por la crítica por su puesta en escena de *Pluja constant* («Lluvia constante»), obra del norteamericano Keith Huff presentada en la Sala Villarroel de Barcelona.

Llueve en Barcelona tuvo su último estreno madrileño en el Teatro Valle- Inclán (Centro Dramático Nacional) bajo la dirección Francesco Saporano en enero de 2009, pero los orígenes de esta joya del teatro catalán contemporáneo pueden trazarse a la Sala Beckett, una de las salas alternativas más prominentes de la península. Fundada en 1977 por José Sanchis Sinisterra en el barrio barcelonés de Gràcia, la Beckett es un pequeño horno de originalidad e invención que ha desempeñado un papel clave en la preparación de las llamadas «nuevas dramaturgias catalanas». Miró empezó a trazar las primeras líneas de *Llueve en Barcelona* cuando participó en un taller de la Beckett ofrecido por el dramaturgo-director argentino Javier Daulte. La obra fue estrenada en catalán, con el título *Plou a Barcelona*, bajo la dirección de Toni Casares en junio de 2004, como coproducción de la Sala Beckett y el Sitges Teatre International. *Plou a Barcelona* constituyó la aportación de Miró al muy premiado ciclo de la Beckett titulado «L'acció té lloc a Barcelona» («La acción tiene lugar en Barcelona»), en el cual Casares, en su papel de director artístico de la sala, tomó la iniciativa en animar a una serie de autores dramáticos consolidados y nuevas promesas a crear un imaginario teatral basado en diversas visiones de la Ciudad Condal.

Al preparar la programación de la temporada 2003-2004, Casares tenía muy presente que, en la escritura dramática de los años ochenta y noventa, la ciudad de Barcelona –como imagen, noción, figura retórica o tropo poético– había cobrado una presencia prácticamente invisible o fantasmal sobre los escenarios contemporáneos. Los dramaturgos, por lo general, parecían eludir en gran parte cualquier tipo de especificidad cultural. De hecho la presencia de Barcelona –y, también, de Cataluña– sobre el escenario teatral apenas había conseguido resistir al punto de fuga absoluto. Esta desaparición casi total de la escena no pasó desapercibida, y Casares, con su nuevo ciclo, decidió centrarse en la problemática del lugar. Destacó su visión de la escena barcelonesa en la siguiente declaración relativa a la premisa de fondo de la programación de la temporada:

[E]l teatro [...] es un espacio de encuentro y de mutuo reconocimiento; un ritual de pactos y complicidades y, por lo tanto, tiene que desprenderse de los miedos y los complejos y tiene que ofrecernos a los espectadores la posibilidad que nos reconozcamos en él. Tenemos que encontrar en el escenario nuestros lugares, nuestras calles, nuestros nombres, nuestras palabras, nuestros miedos, nuestras ilusiones, nuestras circunstancias. [...] Queremos encontrar a Barcelona en el escenario. Mirarla, redescubrirla, reinventarla, reírnos de ella o llorarla... Saber hablar de nuestra propia ciudad puede querer decir aprender a comprender el mundo.

Parecería, por lo tanto, que con la audaz programación de Casares la niebla que ocultaba el paisaje barcelonés se había disipado por fin. Las obras encargadas incluían *Vides de tants (Psicopatologia de la vida quotidiana)* («Vidas de tantos [Psicopatología de la vida cotidiana]», 2004) de Albert Mestres, *Do'M* de Enric Casasses, *Barcelona, mapa d'ombres* («Barcelona, mapa de sombras», 2004) de Lluïsa Cunillé y *Plou a Barcelona* («Llueve en Barcelona», 2004) de Miró. La serie supuso para Casares y para la Sala Beckett un prestigioso Premio de la Generalitat de Catalunya del año 2005.

La obra *Llueve en Barcelona* también significó para Miró una sucesión de premios. Al estrenarse en el festival de Sitges –con los actores Alma Alonso (Lali), Alex Brendemühl (Carlos) y Carles Martínez (David)–, se trasladó poco después a la Beckett y fue nominada por los espectadores catalanes a cinco Premios Butaca, incluyendo el de mejor texto y mejor espectáculo de pequeño formato. De la versión catalana se hizo, además, una versión radiofónica para Ràdio Barcelona y un telefilme en 2009 bajo la dirección de Carles Torrens, con guión de Miró y el dramaturgo Carles Mallol.

Llueve en Barcelona ha sido traducida a diversos idiomas y ha alcanzado una proyección internacional considerable. Al parecer, el retrato que Miró ha hecho del Raval fácilmente se ha podido transferir a ciertos barrios de Nápoles, Buenos Aires o Londres. La versión española, preparada por Miró, se estrenó en 2006 a cargo de la compañía Segundo Viento, con el título *Lluvia*

en el Raval, en la Sala Cuarta Pared, como parte del Festival de Otoño de Madrid. Esta puesta en escena, signada por el director Argentino Mario Vedoya, hizo una gira por España y por varias ciudades de Latinoamérica. La versión italiana-napolitana de *Llueve en Barcelona*, traducida por Enrico Ianiello y puesta en escena por Francesco Saponaro con el título *Chiove*, recibió grandes aplausos en el Nuovo Teatro Nuovo de Nápoles (2007) y el Piccolo Teatro de Milán (2008). En Italia fue galardonada con el Premio Nacional de la Crítica en 2008, y también se hicieron en este país una versión cinematográfica y una radiofónica para la RAI. La misma producción italiana viajó a la sala francesa MC93 de Bobigny en 2009. Después del éxito italiano de *Llueve en Barcelona*, Saporano fue invitado a dirigir una nueva puesta en escena española en el Centro Dramático Nacional en 2009. Esta producción –que contaba con la notable y memorable participación de los actores María Valverde (Lali), Toni Cantó (David) y Víctor Clavijo (Carlos)– le mereció a Miró una nominación al Premio Max de las Artes Escénicas en la categoría de Mejor Autor Teatral en Castellano en 2010. La traducción inglesa de *Llueve en Barcelona* fue presentada en forma de lectura dramatizada en el Baryshnikov Arts Center de Nueva York en 2009 y recorrió el circuito de festivales de teatro alternativo del *fringe* canadiense durante el verano de 2010. La obra tuvo su estreno británico en el Cock Tavern Theatre de Londres, bajo la dirección de Tanja Pagnuco en 2011.

En su versión original, catalana, *Llueve en Barcelona* constituyó una gran revelación, debida en parte al empleo del lenguaje verbal, pues dentro de la cacofonía de idiomas y mezclas de culturas que definen el ambiente de Barcelona, y muy especialmente el barrio del Raval, Miró había logrado sonsacar de la lengua catalana una dimensión de naturalidad, frescura, espontaneidad e incluso aspereza poco frecuente en la escena catalana contemporánea. Como ha señalado la directora Carlota Subirós, el lenguaje de la obra de Miró fue sorprendente por su plasmación de la realidad lingüística cotidiana: «[Y]a que nuestro lenguaje tenía que luchar con tanta fuerza para conseguir un estatus normal, ahora tenemos que escribir bien. Escribir como hablamos es casi imposible en catalán». Los personajes de *Llueve en Barcelona* crean con sus palabras un grado de crispación y un realismo brutal refrescantemente sinceros. Hay, además, una gran cantidad de préstamos léxicos y sintácticos de la lengua castellana esparcidos por el texto catalán, lo cual refleja de manera fiel la realidad lingüística de la vida «de la calle» de Barcelona. Como indica el autor en una nota al principio del texto, «Todas las incorrecciones gramaticales y sintácticas de las intervenciones de los personajes se utilizan como recurso expresivo».

Esta cotidianeidad e incluso brutalidad lingüística tiene su correlación en el espacio escénico y en el material temático de la obra. El piso diminuto del barrio del Raval en el que se sitúa *Llueve en Barcelona* está desprovisto de artículos de lujo e infundido de ruinas, bastantes caducas, de la vida cotidiana contemporánea: viejas sábanas estampadas, un radiocasete, un reloj Cinzano, un teléfono que parece provenir de los años ochenta, una nevera pequeña con la puerta oxidada cubierta de pegatinas anacrónicas. El aire parece desprender un olor intenso y característicamente grasiento de

comida barata y rápida. Dentro de los espacios de la cotidianeidad que navegan los personajes, Miró nos ofrece una visión que coincide con la «práctica de la vida cotidiana» teorizada por Michel de Certeau. En los paisajes urbanos cotidianos, percibe De Certeau una manera de ir en contra de las jerarquías sociales y culturales que tienden a reforzar las construcciones de poder. La cotidianidad de De Certeau ofrece una «vista desde abajo» que enfatiza el valor de la creatividad, la invención y la imaginación como formas de resistencia a la autoridad y como una manera de trastornar las construcciones binarias profundamente arraigadas de la cultura alta y la cultura popular, o la clase alta y la burguesía. Miró, como De Certeau, presta atención a los habitantes «ordinarios» (no extraordinarios) de la ciudad, los que existen «por debajo de los umbrales donde comienza la visibilidad». El paisaje urbano retratado aquí, por lo tanto, no es un drama de sucesos excepcionales situado delante del telón de fondo de la vida cotidiana; sino que al contrario, se destacan aquellas prácticas y procedimientos diarios de la cultura popular que ocupan un ámbito clandestino no siempre visible desde arriba. Los personajes de Miró navegan aquellos espacios misteriosos, escondidos, marginales, las ruinas de la existencia moderna cotidiana que a veces pasan desapercibidas. Miró, de esta forma, camina sobre un terreno frecuentemente oculto, apartado de la típica visión de la vida doméstica, explorando los límites de lo que se puede representar y, a la vez, los límites de la teatralidad.

Como nos recuerda Georges Perec, lo cotidiano, de hecho, podría ser entre «lo más difícil de descubrir». Miró nos destapa una cotidianidad en la cual se revela una dimensión inesperada e incluso mágica, un mundo maravilloso e insospechado dentro de las situaciones más fútilmente banales e insustanciales. Refiriéndose precisamente a *Llueve en Barcelona*, Ordóñez ha declarado, «Aquí hay humor inesperado, emoción inesperada, ternura y ferocidades imprevistas». Miró ha sabido desprenderse de los excesos y pulir la realidad para poder encontrar en los detalles mínimos la máxima expresión de emoción.

De primera vista *Llueve en Barcelona* podría parecer una especie de *remake* de la historia de la Cenicienta, con una protagonista que recuerda ligeramente la de la película norteamericana *Pretty Woman* (1990) de Gary Marshall. Lali es una prostituta que sueña con tener otro tipo de vida. La obra de Miró, sin embargo, no se disuelve en un cuento de hadas, y no recurre a tópicos fáciles. En vez de aspirar a una vida de lujos materiales, lo que Lali más anhela es un tipo de existencia que le aporte cierto enriquecimiento cultural y estético. Miró, por su parte, le proporciona a su personaje un grado de dignidad que no puede sino inspirar en el espectador cierta ternura y simpatía. Lali vive con Carlos, su «chulo» (y, también, al parecer, su novio), un hombre que tiene la costumbre de esconderse debajo de la cama cuando ella entretiene a sus clientes. Con su falta de estudios y de sofisticación, Carlos no es capaz de dominar la curiosidad y la sensibilidad que se han despertado en ella. Para él es incomprensible su deseo de descubrir y explorar otros mundos más cultos. Las nuevas inclinaciones artísticas de Lali se expresan a través de los fragmentos de poesía que

aparecen en los envoltorios de los bombones que le regala un cliente especial, David. Se trata de un hombre de letras, dedicado a la venta de libros, que busca la compañía de Lali mientras que su mujer yace moribunda en una clínica. Ella le llena cierto vacío físico y psíquico (a veces prefiere mirarla en vez de tocarla), y él, en cambio, le despierta en ella e incita sus intereses literario-culturales. Se trata entonces de una relación de complicidades y satisfacciones recíprocas.

Cuando Lali recita en voz alta las palabras impresas en los envoltorios de los bombones, se sueltan los versos poéticos de Pere Gimferrer, Arthur Rimbaud, William Shakespeare y Charles Baudelaire, que flotan por el aire de la pequeña habitación, mezclándose con el olor a patatas fritas, *frankfurts* y gel de ducha barato y recién comprado. La ironía de la situación se manifiesta a través de la yuxtaposición incongruente de la cultura literaria más sofisticada con el contexto vulgar en el cual se sitúa. Miró no obstante, trata este contraste sorprendente con tanta naturalidad que se vuelve plausible. El mundo cotidiano más banal e insípido se convierte en dominio de la creatividad y la invención. Es un lugar donde todo es posible.

A Lali, que guarda dentro de una caja cada envoltorio poético como si formara parte de un tesoro mágico, le hacen ilusión las pequeñas cosas, los detalles de belleza casi imperceptibles que en la vida diaria suelen pasar inadvertidos. Su sensibilidad le impulsa a buscar estos detalles en los fragmentos poéticos, en los libros que le regala David y en las excursiones que ella hace al museo de arte y a la universidad bajo el pretexto de buscar su clientela. Llega a cultivar de manera progresiva un aprecio por la belleza en lo cotidiano, y es capaz de estar sumamente conmovida por ella. El verso de Gimferrer, por ejemplo, «Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos», del poema «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», le sirve de invitación a contemplar el mar y dejar que el movimiento de las olas le sirvan de bálsamo emocional. Paralelamente, al ponerse delante de un cuadro en el CaixaFòrum (donde, en teoría, ha ido a encontrar clientes y practicar su negocio) se deja conmover hasta el llanto.

Lali, de hecho, sabe percibir lo extraordinario en lo ordinario, la poesía oculta que se esconde detrás de los gestos más banales y vulgares. Quizás la mayor encarnación de esta poesía dentro lo cotidiano se encuentra en la apariencia frecuente, a lo largo de la obra, de una gaviota, cuya presencia en el exterior del piso se detecta desde la primera escena a través de unos ruidos. Con esta gaviota, al parecer, Lali tiene una relación especial de comprensión y de comunicación. Es posible que este animal delicado y fino, asociado con la vida al lado del mar, sea una metáfora de la libertad y la belleza, de la espontaneidad y la invención que a veces invaden nuestra existencia banal. También, en un sentido chekhoviano, la gaviota podría cobrar un significado más ominoso.

La obsesión de parte de Miró con los pequeños detalles llega a un momento culminante en la escena séptima, titulada apropiadamente «Trilogía del detalle (breve)». Aquí Miró ha dibujado un cuadro minimalista, compuesto de tres acciones simultáneas. La sincronía de las acciones fue captada de manera eficaz y elegante por Saporano en su puesta en escena madrileña por medio de

la proyección en una pantalla de tres secuencias, una seguida de la otra. Con una música del fondo, Carlos se ve a solas en el baño (en el texto, se trata de la habitación), arreglando la venda que cubre la herida de su muñeca. En la segunda secuencia, Lali se encuentra sentada en el columpio de un parque urbano (en el texto se trata de la plaza Josep Maria Folch y Torres del barrio del Raval), leyendo *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson (1883). En la última secuencia, David se encuentra sentado en una habitación del hospital (en el texto, se trata precisamente del Hospital del Mar), observando a su mujer, mientras que ella, bajo vigilancia intensiva y mientras que un monitor cardiorrespiratorio emite su sonido monótono e inquietante, lentamente se cede a la muerte. Son tres viñetas visuales que, como en una instalación de arte sutilmente conmovedora, plasman la emoción poética de la soledad de la vida contemporánea. La muerte llega y la vida diaria continúa, mientras que, por fuera, cae la lluvia sobre los techos de Barcelona.

David le pide a Lali que asista al entierro de su mujer y que haga una lectura de un «trozo» de su propia selección. Leerá bajo la lluvia un fragmento de *La isla del tesoro*, novela que le ha regalado él y con la cual ella exhibe una particular fascinación. La obra de Stevenson representará un espejo de su deseo de aventura y cambio, su anhelo de soñar y estimular su imaginación. El triángulo insólito que forman los tres personajes quedará, quizás sorprendentemente, intacto al final de la obra. Pero la gaviota, musa inspiradora (o presagio de algo fatídico), también sigue allí, en el portal de la casa, mientras que la lluvia continúa cayendo. Pau Miró, con las líneas delicadas y tenues que componen su retrato inspirado en el barrio del Raval, nos ha mostrado la magia y la poesía de la vida de todos los días.