

Un espectáculo excesivo

Maria-Josep Ragué-Arias

Singapur. Autor y director: Pau Miró. Intérpretes: Ferran Rañé, Laia Martí, Amedé Nwachok. Espacio escénico y vestuario: Pi Piquer. Iluminación: Carles Rigual. Espacio sonoro: Lucas Ariel Vallejo. Proyecciones: Alfons Ferri. Coproducción: Teatre de Ponent y Teatre Nacional de Catalunya con el apoyo de Accés Teatre y Sala Beckett. Con la colaboración de Sales Alternatives de Barcelona, SGAE y ICIC. Sala Beckett, del 10 de enero al 3 de febrero de 2008.

Conocí el teatro de Pau Miró (1974) en el año 2000 en el desaparecido teatro Malic. Me interesó la escritura poética de la violencia en *La poesía dels assassins*. Después Pau Miró ha sido un autor de teatro irregular en sus obras, pero constante en unas coordenadas que le caracterizan: la poesía para acercarse a la violencia del mundo. En el año 2004, en el Sitges Teatre Internacional, presentó *Plou a Barcelona* que, con una puesta en escena brillante pero vulgar, nos mostraba un frío y violento vodevil «intertextual» de prostitutas sensibles a la poesía, proxenetas y extraños clientes. En el Teatre Lliure, en 2006, Miró presentaba *Bales i ombres*, un espectáculo para mí mucho más interesante, que tenía la violencia de dos asesinos como tema principal, una violencia que se unía a la ternura, con la figura de un niño, *alter ego* de un niño muerto por los asesinos, figura acusadora a modo de Erinia griega. Poco después pudimos ver, y no nos interesó nada, *El somriure de l'elefant*, una obra que juega con el interés como centro de la vida, el envejecimiento y el relieve generacional.

Pau Miró ha sido dirigido por Toni Casares, ha estrenado en la Beckett, ha sido autor

del Lliure y ahora, con *Singapur*, es parte del proyecto T-6 del TNC. La obra está coproducida por el TNC y la Beckett y, además, por el Teatre de Ponent de Granollers. *Singapur* es una obra excesiva, pero Pau Miró, personaje popular de TV3 como actor, como director de algunas de sus obras y como autor emergente, lo tiene todo para salir adelante y convertirse en «el autor» o en uno de los principales autores de la joven generación.

Singapur es un gran espectáculo pero, tanto su puesta en escena como el texto, los dos son excesivos y el texto lo es sobre todo en su voluntad de trascendencia. Se trata de hecho de una trilogía de piezas cortas encadenadas para las que se han construido tres escenografías en tres espacios distintos de la sala Beckett. Los espectadores son conducidos primero en un espacio largo y estrecho, donde están de pie o sentados en un pequeño escalón casi en el suelo. Son quince minutos. Después les llevan, subiendo y bajando las gradas, a otro espacio, la parte habitual del escenario de la Beckett, con los asientos habituales. Son cuarenta minutos. Finalmente, el público vuelve a subir y bajar gradas para ir al otro lado, donde se acaba el espec-

táculo. Son cincuenta minutos.

En la primera parte, «L'home de les sabbates blanques», la escenografía nos presenta tres espacios distintos: el puerto, la recepción de un hotel y una habitación de hotel sencillo. La segunda parte, «Bosc», pasa en la cocina, una gasolinera y un bosque. En la tercera, «Singapur», encontramos una habitación de un hotel de lujo, un bar y las calles de Singapur. Son espacios dibujados y bien sugeridos, pero a lo mejor no era necesario este relleno, por otro lado muy hermoso.

El texto también me parece excesivo —no por su duración, unas dos horas— porque está lleno de subtexto y porque es exagerado el uso de fragmentos poéticos que quieren ser trascendentales, que son bonitos pero que dramáticamente me parecen demasiado en abundancia y durada.

Puedo poner como ejemplo el larguísimo parlamento del amante negro en la segunda parte, un inmigrante llegado en patera hablando del pez como metáfora de la vida cuando todos los que iban en la barca murieron salvo él, que siguió el pez hasta la orilla, una imagen bonita pero demasiado estirada. O también en la segunda parte, cuando la hija —la amante del inmigrante— huye sin saber dónde puede ir y habla desde una gasolinera, en una sensación límite de la vida que se aligera con la presencia de una lechuga blanca, con la muerte. O bien al final, cuando vida y teatro se unen, cuando el padre toma la imagen del circo, de la trapicista que llega al límite de la muerte, jugándose la vida en su exhibición para volver a jugársela más adelante, sin que podamos saber hasta cuando podrá continuar. Y el autor parece querer decirnos que el teatro y la vida son un riesgo que al final acaban con la muerte.

Se trata de tres partes adonde, como en

La ronda de Schnitzler, un personaje de la primera parte continúa siendo el protagonista de la segunda y uno de la segunda continúa en la tercera.

Es el inmigrante negro, el único superviviente de un viaje en patera, que llega al puerto de Barcelona, donde todo el mundo le menosprecia y le engaña. Es el inmigrante que consigue entrar en una casa del bosque y hacer que la chica que vive allí con su padre se enamore de él. Pero ella, que le compra toda la comida que le gusta —vemos una nevera llena de flanes—, quiere que se duche porque no soporta su olor, y no se atreve a decirle a su padre que se va a casar con este hombre extraño que quiere ir a Singapur porque es la ciudad más rica del mundo. En la tercera parte sabemos que la chica se ha ahorcado y el padre va a Singapur a tirar sus cenizas acompañado de la mejor amiga de su hija, su *alter ego* (como el niño de *Bales i ombres*). Y ahí bailan y rien y salen y hablan y acaban haciendo el amor, pero eso no satisface la angustia del padre, sólo le lleva a pensar en el contraste y el parecido entre el teatro, la vida y la muerte.

Todas las ideas y las acciones del texto tienen interés, pero hay un exceso de trascendencia, de pretensión de querer decir demasiado, y también de querer hacer un espectáculo demasiado rico y complejo.

En el espacio escénico, precioso, siempre hay un exceso de detalles y simbolismos, una iluminación medida y adecuadísima —puede que demasiado— y una música siempre apropiada.

También hay que mencionar la violencia musical hacia el final de la segunda parte, que subraya las alucinaciones paranoicas de la protagonista. En este pasaje también encontraremos unas imágenes abstractas de gran violencia sobre el fondo del escenario. Todo

ello para mostrarnos visual y acústicamente que ni el hombre ni su deseo de ir a Singapur con la chica extraña, tienen ningún futuro.

Y todo conduce a que el exceso de tantos detalles, de tantos medios y de tantas perfecciones, rompa la sintonía del espectáculo.

Las interpretaciones tienen fuerza. Ferran Rañé está perfecto en sus dos pequeños papeles de la primera parte y, como padre, en la segunda y la tercera, tiene una gran expresividad muy bien medida. Laia Martí siempre es convincente en su papel totalmente alocado, con un cuerpo ágil, delgado y esbelto que baila, que tiembla, que se contorsiona, que se emociona. El actor senegalés Amedé Nwatchok, que habla alternativamente catalán, castellano y su propia lengua (traducida con sobretítulos al catalán), nos muestra la gran credibilidad del inmi-

grante que llega a un puerto y el inmigrante negro que establece una relación sentimental con una chica blanca.

Todo el conjunto tiene el defecto de los excesos, del barroquismo, de la pretendida profundidad, de querer universalizar los sentimientos de la diferencia que se produce en cuanto a raza y condición social o en la locura que provoca la inadaptación a nuestro mundo, y tiene el exceso de buscar trascendencia a través de largos fragmentos poéticos. A tanto exceso le iría bien un poco de sencillez, de esencialidad. Hay talento y profesionalidad, pero a lo mejor hay demasiada pretensión de perfección y universalidad. Son elementos que tienen que estar compensados para hacer un buen espectáculo teatral. Éste tiene posibilidades de serlo, pero no lo consigue.



■ *Singapur*. Autor y director: Pau Miró. Intérpretes: Ferran Rañé, Laia Martí. Sala Beckett, del 10 de enero al 3 de marzo de 2008. (Anna Padrós)