

Que veinte años no es nada

(Acerca de la dirección escénica de Ramon Simó en *Quatre dones i el sol*, 1990)

Alejandro Montiel

*Amicus Plato, sed magis amica veritas.*¹

Sócrates en PLATÓN, *Fedón*, 40, 91.

*Caminito que el tiempo ha borrado,
que juntos un día nos viste pasar...*

GABINO CORIA PEÑAZOLA²

I. CAMINITO

Ramon Simó ha sido siempre, desde que tuvo uso de razón, *instancia enunciativa*. Cuentan que ya desde muy pequeñín, cuando le preguntaban qué quería ser de mayor, distanciábase con orgullo de sus

compañeros del cole, que siempre respondían «bombero» o «crítico de teatro», e invariablemente contestaba: —Yo quiero ser *instancia enunciativa*.

Casi todos nosotros estamos condenados a serlo sin querer, pero él lo hace aposta. De no haber sido director escénico, habría sido, por ejemplo, torero, oficio en el que también se enuncia lo suyo. Y me consta que se ha hecho profesor para así poder enunciar a diestro y siniestro, y a las claras, sin tapujos.

Porque como le dije un día: —Oye, Ramon, eso de hacerte director de

¹ «Platón es mi amigo, pero más lo es la verdad.»

² Música: Juan de Dios Filiberto.

escena no lo veo bien. ¿No querrás ser tú como esos que tiran la piedra y esconden la mano? Su respuesta no se hizo esperar. Y no se hizo esperar porque no había oído una sola palabra de lo que le dije. Así que replicó con prontitud y, quizás, con curiosidad:

—¿Eh?

—Que si...

Ya dueño plenamente del profundo contenido —aunque algo encriptado— de mi sagaz observación, y habiéndose penetrado él de la finura de mi pregunta, me contestó de carrerilla, apoyándose en copiosas citas de Wittgenstein salpimentadas con unas pizcas de Spinoza. Porque no sé si saben que Ramon Simó es también filósofo.

En resumidas cuentas, por lo que pude colegir, se había hecho director de escena porque le había dado la gana.

La pregunta, en tal caso, era obligada: —¿Y qué diantre hace un director de escena?

Tras parangonarme el interpelado con el más tonto de los tontos que

le había venido por enésima vez con esas, me abrumó con una respuesta tan perfecta y meditada, tan sutil, que la he olvidado completamente.

Sin embargo, ahora que he dado en pensar por mi cuenta en la obra dilatada de Ramon Simó como director de escena, que abarca ya varias décadas, me vendría bien recordarlo, porque en estas lides siempre ha sido para mí un maestro, aunque ahora haya de aventurarme en este jardín yo solito, como Bambi, y sin andaderas.

De entrada, creo que no está de más dejar sentado esto. El director de escena A hace unas cosas, y el director de escena B hace otras. No sólo, lógicamente, hacen las mismas cosas de distinta manera (como no podía ser de otro modo), sino que unos hacen unas cosas y otros otras. En el caso del cine clásico, pongamos por caso, a Hitchcock le obsesiona milimetrar el despliegue audiovisual de su película; a Cukor dirigir concienzudamente a los actores. Ambos serán todo lo *instancia enunciativa* que ustedes quieran, pero cada cual lo es a su aire.

Quatre dones i el sol, de Jordi Pere Cerdà.
Teatre Romea, 1990.

Permítame que avance un poco más por este caminito lindo. Averiguar qué narices hace un director de escena (pongamos, A), sólo puede hacerse de dos modos. Uno: viendo, en efecto, lo que hace y cómo lo hace cuando dirige el cotarro. Dos: viendo lo que *ha hecho* en el *texto teatral* al que finalmente se enfrenta (o en el que se ve atrapado) el espectador X.

Despejo inmediatamente la X. La X soy yo; o sea, el *lector/espectador*, que ya desde muy chico manifestaba sin empacho:

—Yo, de mayor quiero ser *lector/espectador*.

Y dejaba pasmados a mis mayores con la inclinada barrita separadora.

Como jamás he asistido a un ensayo dirigido por Ramon Simó, pero sí he consumido un número grande, aunque no exhaustivo, de sus estrenos desde hace más de 25 años, sólo puedo intentar resolver esta incógnita mediante el segundo procedimiento. Y aquí comienzan los problemas.

Salvo en los inicios (digamos, en el *paleosimó*), o luego, como el templado cantante que se nos reveló un día,³ él nunca aparece como *signo* evidente (*actor*) de representación teatral ninguna, ni se autorretrata en sus escenografías (como conjeturan penosamente los historiadores del arte ñoños), ni es el *autor*, por ejemplo, de los diálogos que se escuchan o de las tramas que se traman. Amén de pergeñar para el respetable sesudas explicaciones en los trípticos y de dictar consignas a periodistas perseguidos, él dirige. Sólo dirige.

Pero ¿qué dirige? Sigo sin saber qué dirige el director, pero es obvio que —de hacer algo— deben de poder rastrear (en el *texto*) las decisiones de la (así llamada) *puesta en escena*, propiedad privativa de semejante dirección, es decir, la *huella de la enunciación*, pero sólo la que a él le pertenece, y a nadie más. No la huella inevitable del autor, ni del inspirado actor o del músico pirado, no: la *huella de la enunciación del director escénico*.

¿Existe semejante cosa? ¿Hay indio, sioux o navajo, capaz de rastrearla y ponernos sobre la pista de la misma?

Pobre Ramon! Él que siempre ha sido, y ha querido ser, *instancia enunciativa*, hoy llora, llora, como Carlos Gardel, lo que el tiempo ha borrado, pues su huella borró. ¿O no?

II. QUE EL TIEMPO HA BORRADO

No. O no del todo para quien sepa mirar.

Aunque, desgraciadamente, lo que solemos hacer (y en lo que los críticos teatrales se deleitan) es atribuir al director de escena esto y aquello y lo de más allá (sobre todo lo de más allá), y nos quedamos tan anchos.

Por ejemplo, le solemos atribuir, entre otras cosas:

- a) la dirección de actores;
- b) la potestad de decidir la hora del almuerzo de todo quisque, inclusive los irreductibles técnicos, que son más irreductibles que los galos de Asterix;

c) la articulación del espacio-tiempo del espectáculo;

d) más amantes que las/los que en verdad ha seducido; y

e) el sentido último del *discurso* dramático.

Si examinamos con cuidado sólo estos cinco puntos —o cinco falsas atribuciones—, advertimos enseguida que el asunto tiene su enjundia.

En primer lugar, a los actores no hay quien los dirija. Yo he visto toda la vida a Fulanita haciendo de Fulanita, más o menos, por lo que creo que se ha enfrentado sólo a dos tipos de directores. Unos que la jaleaban:

—Tú haz más de Fulanita, venga, venga, anímate chica. Ándale, ándale. Y otros, por el contrario, que le afeaban la conducta, los minimalistas: —Menos, menos. ¿Por qué no paras un poco de hacer de Fulanita, guapa?

Para más inri, no hay manera de verificar (por parte del lector/espectador) si Fulanita les ha hecho, a ninguno de los dos hipotéticos directores, el más mínimo caso. La *enunciación* *actoral* es el resultado de una negociación secreta.

³ Véase el CD *Almanac*, de Lisboa Zentral Café y Ramon Simó.

En segundo lugar, los técnicos almuerzan cuando se lo pide el cuerpo o según convenio, y no me imagino yo a Ramon, aunque es hombre indudablemente enérgico, desafiando a la naturaleza humana ni oponiéndose a las conquistas sindicales.

En cuanto a la articulación del espacio-tiempo del espectáculo, es algo que tiene que ver con el punto último, el del sentido del discurso, por lo que lo dejamos para lo último, porque ustedes estarán deseando ahora enterarse de lo concerniente a los/las amantes del director (o de la directora) teatral.

Lástima. No tengo ni idea. Y además al lector/espectador esto le importa un pimiento.

Lo que sí le atañe es *qué diablos le están contando, de qué le están hablando*. Y sabe que quien cuenta y habla en el *hic et nunc* del espectáculo teatral es el director de escena, por mucho que veamos a actores que nunca dejan de parecerlo (y de parecerse a sí mismos) y oigamos palabras (en catalán o en castella-

no) escritas, por ejemplo, por un tal Shakespeare, que era un señor que, según se conjetura, ni siquiera nació en Tarragona, como Ramon Simó, y dejó escritas (en inglés, para poner las cosas más difíciles) unas cosas tremendas hace la tira de años con las que —muy a menudo— vaya usted a saber qué quiso decir.

En el escenario, el director (que ha vampirizado previamente a actores, autores, traductores, escenógrafos, regidores, etc.) ordena, durante un tiempo controlado con una profesionalidad que se le supone (como el valor a los militares), un espacio-tiempo diegético (ficticio, mirífico) que vehicula acciones en las que están implicados personajes sacudidos por relaciones y reacciones sucesivas y, generalmente, causales.

¿Quieren que se lo repita?

Con mayor o menor fortuna (le salga chusco o chipén), lo que hace es contar y hablar, y deberíamos poder hacerle responsable de ello. No de que no haya habido manera de que funcionaran las luces como Dios

manda o de que Menganito no se aprendiera la réplica ni a la de tres, sino de lo que ha contado y lo que ha dicho. En suma: de su *enunciación*, de su *discurso*, del orden *ideológico* que preside la *actualización del texto teatral* (el espectáculo *hic et nunc*) en el que se nos invita a ingresar, que nos envuelve y zarandea.

Es verdad que al director le pagan (los productores y subvencionadores) para que funcionen las luces y para que los actores no hagan demasiado el ridículo, pero suponiendo que alcance estas desusadas cumbres del arte teatral, aún podríamos exigirle algo, al menos nosotros, los espectadores. Es decir: podíamos preguntarle: ¿y qué más?

Porque a mí si me enuncian, enunciación, me pongo al habla; pero si no tengo ni repajolera idea de qué me enuncian, apaga y vámonos. Es más, como se va viendo, no está ni siquiera claro quién enuncia, ni con quién en realidad estoy hablando. ¿Por qué?

Ay, pues porque, como he dicho, andan muy borradas en todo esto del teatro las *huellas de la enunciación*.

III. LAS NIEVES DEL TIEMPO

Viene a ocurrir como en las oficinas. Todo el mundo le echa la culpa al otro cuando algo sale mal, y se pone medallas cuando el resultado es satisfactorio. Con lo que la peor manera de enterarse de algo, de quién ha hecho qué, es encuestar a los miembros de la compañía.

Marx llevaba más razón que un santo: todo pensamiento es un pensamiento de clase. Según el escenógrafo, si todo ha salido mangas por hombro, la culpa es de los carpinteros. Asegura la actriz que la peluquera es la responsable de su fracaso. El director, con toda probabilidad, acabará sin hablarse con el autor, porque piensa que es un desagradecido que no se ha dado cuenta de que ha salvado su obra, que era una porquería. Y así inversamente y sucesivamente.

Pero con todos estos dimes y diretes, seguimos in albis. ¿Cómo (dónde) leer el *trabajo* del director de escena, el del nombre que figura en los papeles, el de quien firma (se hace responsable, a veces hasta jurídicamente) de la obra teatral escrita por *otro/a*, y la hace *suya*?

Para intentar precisarlo, vamos a adentrarnos en el caso de la puesta en escena de *Quatre dones i el sol*, obra escrita por Jordi Pere Cerdà, un drama que, a bote pronto, se me antoja chejoviano, porque su trama y fondo se refocila, como los del dramaturgo ruso, en *la frustración*.

Premio Serra d'Or al mejor espectáculo del año, *Quatre dones i el sol*, producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, se estrenó en el Teatro Romea el 15 de febrero de 1990 de la mano de Ramon Simó (o sea, siendo aún un veinteañero), quien dirigió allí a Maite Brik (Matilde), Anna Güell (Bepa), Francesca Piñón (Adriana) y Julieta Serrano (Vicenta), y con la colaboración del escenógrafo Jean-Pierre Vergier, del músico Albert Toda y de Magda Puyo en tareas de ayudante de dirección. Pese a su juventud, acreditaba ya notables trabajos en el ámbito universitario (verbigracia: *Lo Canonge Ester convida-festes*), un resonante éxito en la puesta en escena de un primitivo texto de Sergi Belbel que supuso el pistoletazo de salida de una nue-

va generación (*Elsa Schneider*, 1989, también en el Romea, con una inolvidable interpretación de una prime-riza Laura Conejero) y un depurado espectáculo en coproducción de El Teatro Fronterizo con el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana sobre el drama de José Sanchis Sinisterra titulado *Perdida en los Apalaches* (1990). Por si esto fuera poco, yo había leído ya —amén de algún artículo escrito al alimón con Francesc Massip, «L'actor en el teatre medieval»— dos de sus libros: *La retòrica de l'emoció. (Aproximació al sistema Stanislavski)*, de 1988, y *Stanislavski. La tècnica de l'actor*, de 1989, ambos publicados por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, institución venerable donde ya llevaba él algún tiempo impartiendo clases y donde yo empecé a perpetrar algún curso sobre cine por entonces.

La ventaja de examinar este espectáculo suyo y no cualquier otro de los asumidos por él a principios de los noventa —*Infinitats*, de Francisco Pereira, 1991; *Brossiana*, 1991; *Restauració*, de Eduardo Mendoza,

1992; *El vagabund*, de Enzo Cor-mann, 1993; *Nus*, de Joan Casas, 1993; *El Nadal de Harry*, de Steve Berkoff, 1994; *Les escorxadors*, de S. Daniels, 1995, etc.— estriba en que disponemos —*rara avis*— de un dossier de su trabajo publicado por el propio Ramon Simó en el epílogo a la edición anotada del ¿drama rural? (véase *infra*) de Jordi Pere Cerdà.⁴

Muy sumariamente, en este dossier Ramon Simó nos informa de cuáles son las operaciones que ha llevado a cabo para poner en pie *Quatre dones i el sol* hace ahora aproximadamente veinte años, no sin antes ponernos sobre aviso de las traiciones de la memoria, porque pasados los hechos «creem una més que sòlida il·lusió de continuïtat, de premeditació, de ciència. Convertim en ordre tot allò que en el moment de produir-se formava part d'un caos discontinu, impensat, que va anar conquerint la forma a través de la relació, de la trobada, de les múltiples

influències entre tots aquells que van participar en el procés creatiu de l'espectacle. Aquest camp inestable de la creació teatral es consigna només parcialment, circumstancialment en els papers: en la força del traç, els subratllats, en els dibuixets al marge del quadern» [p. 142].

Todo comienza, como muy bien apunta Simó, con la lectura (silenciosa, secreta, íntima, quizás conmovida) del texto; un gesto inaugural en el que está en juego más de lo que suele presumirse y que no debe ejecutarse a la ligera, porque con él se derrocha para siempre la posibilidad de hacer, de nuevo, una *primera* lectura, de la que habremos obtenido fatalmente! «primeres impressions, no sempre infal·libles, però sempre determinants» [p. 142]. ¿Qué subrayados inexplicables, qué exclamaciones oscuras, qué garabatos en los márgenes debe de conservar el primer volumen que leyó —cautivado, según dice— Ramon Simó? A juzgar por lo que nos

⁴ Véase: PERE CERDÀ, Jordi. *Quatre dones i el sol*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya / Editorial Lumen, 1993, pp. 141-154.

confiesa, aquella experiència estubo jalonada de emocions y sorpresas, pero sobre todo concluyó con la graciosa imatge que ofereix un lector recién noqueado: «Quan vaig acabar la lectura em vaig quedar parat, mut, davant l'última pàgina.» [p. 142].

En una primera mirada destaca la «violència estranya» de un text «despietadament poètic», pero principalment (y hay que remitirse a la época) le complace hallarse ante la presencia de un texto bien articulado en el que «els personatges, per una vegada, no patien anèmia verbal» [p. 142].

En una segunda lectura, Ramon Simó trata de desentrañar el tema, el género, el meollo de *Quatre dones i el sol*, y alcanza la convicción de que habla del «ordre natural», de la «impossibilitat de governar el desig» y de «negar la terra» [p. 143], pero también advierte de que, pese a las apariencias, no se enfrenta a un «drama rural». ¿Por qué no? Todo parece indicar lo contrario: el lugar de la representación («una cuina de casa pagesa aposentada», según reza la primera didascalia); los personajes, enraizados en la Cerdaña;

la anécdota, que comparte con una mirada de melodramas criminales; incluso el regusto del lenguaje popular, a pesar de la admirable estilización operada por el dramaturgo, que en cierto modo remite a Lorca. ¿Por qué no, pues? ¿Qué supo leer Ramon Simó (y luego hacernos ver/leer a los espectadores) en este aparente drama rural que no lo es, o no lo es *tanto*?

En primer lugar lo que *no* había: «S'allunya de qualsevol mitificació efectista de la violència i de qualsevol judici sobre els personatges. [...] No destil·lava odi ni encobria admiració.» [p. 145].

Adelantemos ya algo de las conclusiones que se expondrán al final de este escrito. El *estilo* de Ramon Simó (que lo posee, como veremos) se define, de entrada, por lo que *no* admite, por lo que rehúye: por ser enemigo de lo estridente y de lo cursi, de lo maniqueo y lo simplón. Se cifra en un saber sofisticado que a veces puede tomarse, erróneamente, por decoroso o pudoroso.⁵ Era inevitable, por lo tanto, que sintonizara con el texto de Jordi Pere Cerdà.

Pero aún le faltaba el punto de apoyo para mover con su palanca el mundo (de ficción), como solicitaba el filósofo heleno: «No puc iniciar la feina concreta de l'escenificació si no és a partir d'una imatge» (p.146), declara Simó. Y, ¿cuál sería esta imatge en el caso de *Quatre dones i el sol*? La que recrea una atmósfera ora enrarecida ora iluminada, un paisaje de rudos contrastes: «La llum de la collada i la foscor de la vall; l'estretor de la cuina i l'amplària dels camps; l'hivern tancat i l'estiu obert; les roques i els prats, la duresa i la dolçor; el primitivisme dels costums i un segle xx que s'escola per totes les esclertes.» [p. 146].

El Simó-escenógrafo ofrece al Simó-director la *clave* hacia la que apuntalar primero las cimbras y desde la que sostener después los sillares de su bóveda. Arte plástica, tectónica, antes que literaria; arte del espacio, antes que del tiempo. He aquí otro rasgo distintivo del trabajo de Ramon Simó.

Y, no obstante, el tiempo es, precisamente, el *tema* de *Quatre dones i el sol*. No el tiempo que pasa, sino el tiempo detenido: a lo sumo cambian las estaciones, pero las peripecias humanas parecen condenadas a una suerte de devenir *en* tiempo geológico, el de los cristales de las rocas, cuya agitación sólo se percibe contando los años por centenares de miles. Más exactamente (piensa Simó), habla del tiempo de unas almas en el que parece coagularse el pasado, el presente y el futuro: «Presentava un món aparentment sense fissures on fins i tot la presència de les coses, sempre de les mateixes coses, és constant, indefugible. Un món que permet la convivència de tots els temps en un de sol...» [p. 144].

En realidad, es la historia de un espacio y un tiempo que tropieza perennemente contra una gran roca (esa que confina el hogar en uno de sus márgenes), de personajes que se mi-

⁵ A veces la crítica partidaria del sudor y la baba, idólatra de lo viscoso, le moteja de «frío», que es algo tan peregrino como calificar de «sublime» a un caballo, según nos enseñó Robert Musil en *El hombre sin atributos*.

neralizan con la solidez inapelable de la montaña e interiorizan el horror de farallones mortales, embozo del sol y muralla de la luz.

Y si es así, la primera renuncia instintiva era la de abrazar el *naturalismo*. Había que distanciarse radicalmente de cómo se había presentado la obra por primera vez en 1964. Nada de decorados historicistas, nada de énfasis en lo pintoresco y documental, nada de sociología, nada de *coups de théâtre*: Simó en estado puro, o, por mejor decir, Simó a la búsqueda —como siempre— de la pureza (la *verdad*) entrañada en el texto, a la búsqueda del arquetipo más que del tipo; lucha sin cuartel contra la entropía del texto. Para dotarlo de verdadera vida: despojamiento, ascesis, orden pragmático y sucinto; nada de lenguaje rosellonés de estricta observancia: legibilidad máxima, aunque con exquisito respeto y amor a lo dialectal; focalización en los personajes desnudos y, en suma, en las incardinadas palabras que ocultan más que revelan, no en la anécdota o en la fábula. Un número discreto de elecciones, pues, propias de un *estilo* que,

como se verá, acabará por instalarse *chez* Simó como definitivo.

IV. PLATEARON MI SIEN

¿Pero es que acaso podemos interrogarnos ya, contando tan solo con este ejemplo, sobre el *estilo* de Ramon Simó como director de escena?

Quizás no, pero la palabra *estilo* es, meramente, un sinónimo de *tozudez*, de *obstinación*, de *fidelidad* al ser que se es (no se sabe muy bien por qué). En cualquier ecuación, el *estilo* está vinculado al carácter, y cabe confiar más en el autor/director con visible carácter que con presumible talento. Si el carácter es firme, dispensa certidumbres a los próximos; el talento, por el contrario, es caprichoso, y baila —dicen— al son enloquecido de las volubles musas. Quizás no lo más halagador, pero sí lo más seguro e indiscutible que se puede afirmar de Ramon Simó, es que es un director de escena, y un hombre de fiar.

Sus escenificaciones son siempre escrupulosas y nítidas: exprimen al

máximo el tema que se trae entre manos y lo hace evidente (lo da a ver). Así, siempre, durante los últimos veinte años.

De modo que permítanme exponer mis conclusiones a ritmo de tango (después de «Caminito», ahora «Volver»), mientras escucho a Gardel en YouTube (canten ustedes conmigo, que seguro que se la saben):

*Volver,
con la frente marchita,
las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir,
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada...*⁶

Veinte años, en efecto, no es nada: siempre se vuelve al primer amor. Amor, en el caso de Ramon Simó —sea en *Esperanto*, de Joan Grau, 1998; sea en *Mort-home*, sobre textos y poemas de Heiner Müller, 1998; sea en la Sala Petita del TNC con su *Calígula*, de Albert Camus, 2004, o con *Arcadia*

de Tom Stoppard, 2007; o en la Sala Gran con *Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrater, 2006— a una cierta constancia en las formas, consistente, entre otras cosas, en la simplicidad y claridad expositiva; en la elegancia visual; en el *tempo* inicialmente lento, pero *in crescendo*, a la búsqueda de la progresión dramática; en la centralidad expresamente otorgada al alma de unos personajes (actores) tan solitarios como obligados a mirarse en el espejo del otro. En suma: amor a la pulcritud y a la intensidad.

Notable en todas sus facetas, como filósofo, escenógrafo, teórico del teatro, profesor, cantante, director de escena, artista plástico y, sobre todo, ya lo dije al principio, como hombre comprometido con sus enunciados, como *instancia enunciativa* que no se esconde y da fe de su *discurso*, como *hombre de palabra* (aunque tan a menudo hable con imágenes), la principal virtud que singulariza a Ramon Simó —creo haberlo probado— es la de ser un sutil, respetuoso y penetrante *lec-*

⁶ Carlos Gardel, Alfredo Le Pera.

tor. Y eso es algo difícil de enseñar o de aprender, incluso en el centenario Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona.

Para terminar (y creo que a Ramon Simó habrá de gustarle la idea, y que la compartirá conmigo), les dejo a ustedes con una sentencia: «saber *leer* es lo *esencial* de un director de escena». Si no, aviados estamos! ¿Con qué mimbres tejaremos el cesto? ¿Cómo *traducir* a la escena lo que no hemos sabido *leer*? Y, ay, ¿quién diablos entenderá luego una palabra en medio de tanto ruido de la *instancia enunciativa*?

Alejandro Montiel
és professor de la Universitat
Politécnica de València
i de l'Institut del Teatre
de Barcelona.