



EL PÉNDULO Y EL PÁJARO: LA CENTRALIDAD DE LA
METÁFORA EN EL TEATRO DE REMÓN

*THE PENDULUM AND THE BIRD: THE CENTRALITY OF THE
METAPHOR IN THE THEATRE OF REMON*

Mariángeles Rodríguez Alonso

Universidad de Murcia

(ma.rodriiguezalonso@um.es)

<https://orcid.org/0000-0002-7497-7231>

María Rodríguez Alonso

Escuela Superior Arte Dramático de Murcia

(mariaroalonso@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6060-0185>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.04

ISSN 2444-3948

Resumen: El presente trabajo argumenta la centralidad de la metáfora en la dramaturgia de Remón en un doble sentido, escénico y poético. Metáfora en el sentido escénico, en tanto la puesta en escena que propone su dramaturgia se recrea en la distancia entre lo representante –actor, escenografía, etc.– y lo representado –ficción teatral–, subrayando la materialidad del primer plano mediante estrategias diegéticas y metateatrales; y metáfora poética en tanto el texto participa del salto del significar poético en el que un término figurado es empleado para decir con más precisión, con mayor intensidad el elemento real. Para ilustrar los procedimientos que vertebran su teatro, el artículo se detiene en el análisis de *Cuarenta años de paz*, (2015); *Barbados* (2017); y *El autor y la incertidumbre* (2020).

Palabras Clave: metáfora, metateatro, diégesis, puesta en escena, poesía.

Abstract: The present work argues the centrality of the metaphor in the dramaturgy of Remon in both directions, scenic and poetic. Metaphor in a scenic sense because his dramaturgy emphasizes the distance between the performing —actor, scenography, etc.— and the performed —theatrical drama— and underlines its materiality by narrative and metatheatrical strategies. And poetic metaphor because in his proposal the figurative term is used to say with greater precision and more intensity the real element. In order to illustrate the procedures of his theatre, the article focus on the analyse of *Cuarenta años de paz*, (2015); *Barbados* (2017); y *El autor y la incertidumbre* (2020).

Key Words: metaphor, metatheatre, diegesis, staging, poetry.

Sumario: 1. Introducción. 2. El pájaro y el péndulo. 3. Ortega y la metáfora. 4. Palabra que da a imaginar. 4. De la metáfora escénica a la poética en la dramaturgia de Remón. 6. Conclusiones. 7. Obras citadas. 8. Notas.

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARÍA RODRÍGUEZ ALONSO es profesora de Literatura Española en la Universidad de Murcia. En 2015 publica *Las ideas teatrales en España* y en 2017 su estudio sobre *La crítica teatral en España*. Combina su labor investigadora y docente con la dirección escénica. Entre sus últimos montajes se encuentran *De mutuo acuerdo*, de Diana M. de Paco o *El no* de Virgilio Piñera.

1. INTRODUCCIÓN

La dramaturgia de Pablo Remón ha irrumpido con fuerza en el panorama teatral contemporáneo, tal y como lo revela el reciente galardón recibido (Premio Nacional de Literatura Dramática, 2021). En 2012 funda la compañía teatral La_Abducción, en la que escribe y dirige. Procedente del cine, la escritura de Remón es profundamente teatral, proponiendo una original reformulación de las dosis de diégesis y mimesis que articula en sus transgresoras propuestas textuales. La tesis que defendemos en estas páginas argumenta la centralidad de la metáfora en la dramaturgia de Remón en un doble sentido, escénico y poético. Para ilustrar los procedimientos que vertebran su teatro partiremos del análisis de tres de sus textos: *Cuarenta años de paz*¹, estrenada el 25 de noviembre de 2015 en los Teatros del Canal; *Barbados*, estrenada el 13 de junio de 2017 en el Teatro Pavón Kamikaze; y *El autor y la incertidumbre*, pieza breve estrenada en *streaming* el 10 de julio 2020 dentro del proyecto La Pira para el Centro Dramático Nacional.

2. EL PÁJARO Y EL PÉNDULO

Remón, en la página que abre *Abducciones*, libro en el que publica cinco de sus textos teatrales, recoge mediante una anécdota su poética teatral «A modo de prólogo»:

Mi abuelo me lleva a ver un pájaro. No es un pájaro: es un péndulo. De madera, con el pico forrado de terciopelo. Oscila arriba y abajo, cada vez más cerca de un vaso de agua. [...] Yo no aparto los ojos. Sé lo que va a pasar, pero no me importa. Mi abuelo me trae cada tarde porque yo se lo pido. No me interesan los pájaros de verdad. He visto las patas rosadas de las palomas. [...] Solo este me gusta: este que no come, no vuela, no canta, no hace nada más que beber y ni siquiera bebe, porque el agua del vaso no baja. Y, sin embargo, cada vez que llega el momento y el pájaro parece beber, yo miro a mi abuelo y mi abuelo me mira. ¿Qué podemos hacer? Los dos sabemos: es mentira, pero queremos más (Remón, 2018, pág. 9).

El placer de la experiencia de Remón procede de la transformación del péndulo en pájaro y viceversa, requiere la coexistencia de ambos. Lejos de olvidar el péndulo, Remón lo reivindica. No le interesan las patas rosadas de las palomas. Sabe que no es un pájaro, es un péndulo, y, pese a esto, o más bien *por esto*, le gusta ir a verlo. Su dramaturgia se explica desde esta dualidad.

Tanto el género dramático como la experiencia espectacular descansan sobre el concepto de representación que funda la mimesis teatral. El concepto de representación también precisa la distancia entre ambos polos para existir: alguien que no es Ofelia —sino una actriz— hace las veces de Ofelia sobre el escenario. El hecho teatral reside precisamente en la distancia, en el pacto, en el juego. A lo largo de los siglos, la teoría del teatro apenas ha hecho otra cosa que tratar de explicar esta compleja y fundamental relación de órdenes que define lo teatral. Alguien que representa a alguien. Un árbol por un bosque. Un banco por un parque. Un candil encendido para representar la noche.

Las páginas que siguen argumentan la centralidad de la metáfora —no es un pájaro es un péndulo— en la dramaturgia de Remón en un doble sentido, escénico y poético. Metáfora en el sentido escénico en tanto la puesta en escena que propone su dramaturgia no solo implica la convivencia de dos términos —representante y representado—, sino que Remón se recrea en la distancia entre estos dos términos y subraya la presencia de lo representante para que no quede invisibilizado, arrollado por la realidad representada. Al proceder metafórico que caracteriza el funcionamiento de la escena añade Remón la metáfora poética. Al salto que supone cualquier representación —de lo representante a lo representado— suma el salto del significar poético en el que un término figurado es empleado para decir con más precisión, con mayor intensidad el elemento real.

3. ORTEGA Y LA METÁFORA

La metáfora ha recibido múltiples y diversos acercamientos desde las intervenciones de la tradición clásica- para Aristóteles la comparación es metáfora desplegada, para Cicerón y Quintiliano la metáfora es comparación condensada- hasta aproximaciones modernas como las de Ortega (2010[1914]), Le Guern ([1974]) o Ricoeur (2001[1975]). Ya la

aproximación aristotélica a la metáfora contiene la noción de separación o distancia entre lo nombrado y lo designado que mostrará su fecundidad más adelante. La teoría de la metáfora de Ortega y Gasset y la trasposición que de ella hace al mundo de la escena revelan con particular elocuencia el funcionamiento de la dramaturgia de Remón y la tesis que a este respecto defendemos. Ortega en el año de su regreso a España (1945) afirma literalmente que «el escenario y el actor son la universal metáfora corporeizada, y esto es el Teatro: la metáfora visible» (Ortega, 2008, pág. 243²). Pero vayamos por partes. Recordemos primero los elementos fundamentales en los que descansa su teoría de la metáfora.

Resulta enormemente elocuente el giro «ver como» que escoge Ortega para explicar el procedimiento metafórico. Desde su óptica el *quid* no se halla tanto en que A (el pájaro) se parezca a B (el péndulo de madera con el pico forrado de terciopelo) —fase primera del proceso— sino en que la metáfora me lleve a percibir A como B (pájaro como péndulo), esto es, que la metáfora genere en mi imaginación un dibujo en que se confundan ambos conceptos —fase segunda—. Ricoeur en su clásico libro sobre el procedimiento metafórico, *La metáfora viva* (2001[1975]), se refiere a las dos operaciones de signo contrario que confluyen en dicho proceso: la semejanza y la intersección. La metáfora procede pues de la tensión «entre dos interpretaciones: la literal que la impertinencia semántica deshace, y la metafórica que crea sentido con el no-sentido» (Ricoeur 2001, pág. 326). Ricoeur, como Ortega, desplaza el problema de la metáfora desde una semántica de la palabra a una semántica de la frase, puesto que el proceso metafórico supone no solo una operación sustitutiva sino también fenómeno de predicación (2001, pág. 171).

En *Idea del teatro* Ortega se pregunta —para mostrar ahora el funcionamiento de la escena— «qué es lo que pasa cuando pasa una metáfora»:

Pues pasa esto: hay la mejilla real y hay la rosa real. Al metaforizar o metamorfosear o transformar la mejilla en rosa es preciso que la mejilla deje de ser realmente mejilla y que la rosa deje de ser realmente una rosa. Las dos realidades al ser identificadas en la metáfora chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan. Los resultados de la aniquilación de esas dos realidades son precisamente esa nueva y maravillosa cosa que es la irrealidad (Ortega, 2008, págs. 241-242).

La nueva imagen creada por obra del proceso metafórico —que ni es rosa ni es mejilla por entero, sino ambas al tiempo, confundiéndose— solo tiene existencia en la experiencia de cada lector. Así en el teatro de Remón hay pájaro y péndulo al tiempo confundiéndose. Estas dos operaciones de signo contrario (identidad / no-identidad; similitud / disimilitud) conviven en el proceso metafórico fundándose en ellas el sentido del mismo. Si bien la tradición había insistido en el elemento de identidad o similitud, la aportación de Ortega subraya el valor de la disimilitud, de la no-identidad, de la dualidad que —como veremos— resultará asimismo definitoria del proceso teatral. Paul Ricoeur incidirá también en la «contradicción significante»: la interpretación metafórica supone una interpretación literal que se destruye. La metáfora aparece por una inconsistencia del enunciado interpretado literalmente, por una «imperinencia semántica» (2001, pág. 385). No por la semejanza aparece la metáfora, sino porque se da la metáfora aparece la semejanza, esto es, la asimilación predicativa. Esta nueva pertinencia suscita la extensión del sentido de las palabras aisladas: el fenómeno principal para la retórica clásica pasa a ser segundo en esta nueva comprensión de la metáfora (2001, págs. 391-392). En «Ensayo de estética a la manera de prólogo» señala Ortega cómo en la metáfora «la semejanza real sirve en rigor para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas. Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En esta vive la conciencia clara de la no-identidad» (Ortega, 1914, pág. 670). Dirá Remón respecto a su pájaro: «Solo este me gusta: este que no come, no vuela, no canta, no hace nada más que beber y ni siquiera bebe, porque el vaso del agua no baja» (Remón, 2018, pág. 9). A mayor distancia, mayor placer estético.

Esta contradicción definitoria de lo metafórico también obra en el escenario. Quedan así equiparados «el ser como...» de la metáfora al «como si...» de la escena, en tanto ambos producen choques de elementos que irradian la chispa de la sugestión o la fantasmagoría³. Pero, ¿por qué escoge Ortega el procedimiento metafórico para ilustrar el particular funcionamiento de la escena? Porque, en la metáfora, tal y como Ortega ha apuntado, lo decisivo es el salto, la diferencia, la falsa afirmación de una identidad total a partir de una parcial. Lo que precisamente persigue Ortega es mostrar el particular modo de significar de la escena, que no es referencial o denotativo, sino connotativo y poético.

En *Idea del teatro* se pregunta Ortega y Gasset qué es lo que vemos en el escenario cuando asistimos a una representación:

Ofelia no es Ofelia, es... Marianinha Rey Colaço [la actriz portuguesa que la representa]. ¿En qué quedamos? ¿Vemos lo uno o lo otro? ¿Qué es lo que propia y verdaderamente hallamos ahí, en el escenario, ante nosotros? No hay duda: ahí ante nosotros hallamos las dos cosas: Marianinha [la actriz que la representa] y Ofelia... Pero no las hallamos —¡esto es lo curioso!— como si fueran dos cosas, sino siendo una sola (Ortega, 2008, págs. 237-238).

Repara así Ortega en la esencial dualidad de toda experiencia teatral entre lo representante —actriz, pintura, cartón— y lo representado —Ofelia, río, árboles—. Del *ver como* de la metáfora pasamos al *como si* de la escena. De la mejilla como rosa o del ciprés como sombra de una llama muerta pasamos a Nuria Espert como si... Medea, a Rodero como si... Calígula, a Marianinha Rey Colaço como si... Ofelia. Al péndulo como si... pájaro. El significar teatral vive en esa dualidad. Define pues Ortega teatro como «realidad ambivalente que consiste en dos realidades, la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan» (Ortega, 2008, pág. 243). Hemos visto cómo en *Idea del teatro*, al explicar el funcionamiento del proceso metafórico, se detenía en subrayar precisamente la destrucción previa de los planos que se funden en la realidad dual. La metaforización, dirá Ortega, implica que la mejilla deje de ser realmente mejilla y que la rosa deje de ser realmente rosa. Ambas «realidades al ser identificadas en la metáfora chocan la una con la otra, se anulan recíprocamente» (Ortega, 2008, págs. 241-242). Pues bien, lo mismo sucede en la experiencia teatral: «es preciso que el actor deje durante un rato de ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hombre real que fue» (Ortega, 2008, pág. 243). De semejante modo al que, al activarse el procedimiento metafórico, la realidad ciprés queda aniquilada y suplantada por un objeto estético dual resultado de la fusión de ambos conceptos (ciprés-sombra de una llama), en la escena la presencia de la actriz queda aniquilada y suplantada por la dualidad «actriz/Ofelia». Ortega acierta al mostrar que la condición del actor se define precisamente en la negación de su identidad:

Lo sorprendente es que [la actriz] está sin estar —está para desaparecer ella en cada instante, como si se escamotease a sí misma y lograr que en el hueco de su primorosa corporeidad se aloje Ofelia—. La realidad de

una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por el personaje que representa. Esto es representar: que la presencia del actor sirva no para presentarse a sí mismo, sino para presentar a otro ser distinto de él. [La actriz] desaparece en tanto que [actriz] porque queda tapada, cubierta por Ofelia (Ortega, 2008, pág. 238).

Y lo dicho para el actor es aplicable a cualquier elemento que se suba al escenario: pues «las cosas y las personas en el escenario se nos presentan bajo el aspecto o con la virtud de representar otras que no son ellas» (Ortega, 2008, pág. 238). Las cosas en el escenario están para ser y para significar, dirá Umberto Eco (1975) en su única intervención sobre el género teatral. El escenario convierte todo en signo. Juan Mayorga señalará precisamente cómo el cuerpo del actor —centro del hecho teatral— puede comportar un «obstáculo para que el espectador vea el personaje», si bien solo «la imaginación del espectador puede convertir el obstáculo en ocasión» (Mayorga, 2016, págs. 87-107). El teatro de Remón disfruta del obstáculo que supone la materialidad del cuerpo del actor y la subraya, escogiendo actores distantes físicamente de sus personajes —un actor joven representa a un niño de dos años y a una anciana— para que no se hagan transparentes.

4. PALABRA QUE DA A IMAGINAR

Dentro de la posición orteguiana, la imaginación —convocada más a menudo con el término irrealidad o fantasmagoría— constituye el vértice necesario al que arriba la trasposición de la teoría de la metáfora en la escena. La imaginación aparece ya vindicada desde la propia teoría de la metáfora de Ortega así como desde el acercamiento de Ricoeur a la misma, de ahí la pertinencia de la traslación que Ortega realiza del proceso metafórico al escénico⁴.

Han sido, no obstante, muchos los pensadores que han ponderado el decisivo papel de la imaginación para explicar la experiencia teatral. Teatro es palabra dicha que convoca mundo. Ya Unamuno había reivindicado la importancia de la imaginación para la escena. Reclama la centralidad de lo verbal, propone la salida del agotamiento de las formas realistas mediante un teatro desnudo sustentado sobre la palabra que

da a imaginar. Plantea así la posible regeneración de un teatro en el que la palabra es el elemento nuclear en la medida en que la imaginación del espectador la completa. Este espectador «no necesita de decoraciones embusteramente realistas», puesto que «tiene imaginación». En la controversia relativa a la plena recepción del acontecimiento teatral, defiende la imprescindible «audición colectiva»; es, a su juicio, la palabra formulada ante un auditorio la que convoca la imaginación necesaria para que se produzca lo teatral.

Ortega, adelantado a su tiempo, intuye que el teatro debe consistir ante todo «en un suceso plástico y sonoro»⁵ capaz de producir fantasmagorías. El término que emplea Ortega alude a la capacidad de la mente humana de producir imágenes, al potencial sugestivo de la escena. La ejecución última del proceso metafórico tiene lugar, tanto en el caso de la metáfora propiamente dicha como en el de la escena, en la visión subjetiva del receptor (lector/espectador).

Juan Mayorga mostrará también cómo el texto espectacular se completa y se cierra en la imaginación de cada espectador. Así, «la transfiguración se produce no en el escenario sino en la imaginación del espectador» (Mayorga, 2016, pág. 88), de modo que en el teatro «el espacio y el tiempo no están en el escenario, sino en la imaginación del espectador. Ella da a ver, sucesiva o simultáneamente, los tiempos de un espacio. Ella da a ver, en el cuerpo de un actor y la duración de la obra, las edades del hombre...» (Mayorga, 2016, pág. 105). Si en la metáfora de la fusión de dos términos nace una entidad nueva, en el teatro del choque de lo real —lo representante— con lo irreal —lo representado— nace una fantasmagoría que permitirá al espectador abandonar el cerco de lo real durante la duración de la representación.

Al comienzo de *El autor y la incertidumbre* afirma Remón: «Lo habitual en el teatro es que el público, vosotros, imaginéis lo que sucede aquí arriba en el escenario»⁶. Continúa el actor que representa al autor apuntando que, en esta ocasión, debido a las peculiares circunstancias que vivimos, serán ellos, los actores, quienes tengan que imaginar al público. El momento queda completado poéticamente con un espacio sonoro que evoca la entrada del público a una sala de teatro. En *Cuarenta años de paz* Remón hará decir a uno de sus personajes: «Imaginemos paredes de piedra, desconchadas, humedecidas, amarillentas [...] Y, sobre todo, imaginemos la piscina» (Remón, 2018: 74). Comprobaremos a continuación cómo su dramaturgia se nutre constantemente del juego cómplice

con el espectador, responsable de imaginar —dar imagen mental a— la realidad enunciada mediante las palabras.

5. DE LA METÁFORA ESCÉNICA A LA POÉTICA EN LA DRAMATURGIA DE REMÓN

Veamos ahora, tras esta reflexión teórica sobre el procedimiento metafórico y su aplicación a la escena, cómo se comporta la traslación metafórica en el teatro de Remón. En *Cuarenta años de paz* asistimos al desarrollo de la vida de los tres hijos del general tras su muerte. Ricardo, el mayor de ellos, caracterizado por una ambición desmedida, lidera un bufete de abogados. El Narrador#2, representado por el mismo actor que desempeña el papel de Ricardo, afirma al comienzo de la secuencia: «Ricardo llega a trabajar en su Ducatti y piensa: «Voy a arrasar esto. Voy a conquistar estas tierras» (Remón, 2018, pág. 90). Es la palabra del narrador —«Ducatti»— la que evoca la moto en la que el personaje acude a su trabajo, pues no aparece ninguna moto en escena. A esto nos referimos cuando apuntamos la fuerza que la metáfora escénica cobra en su dramaturgia, al modo en que se incide en la distancia entre lo que vemos y lo que imaginamos. A su vez el pensamiento conquistador de Ricardo («Voy a arrasar esto. Voy a conquistar estas tierras») transforma la moto que ya ha imaginado el espectador en un caballo también imaginario. Dentro de la metáfora del hecho teatral aquí acentuada (moto por espacio vacío en la imaginación del espectador) aparece la metáfora de la palabra poética (caballo por moto en la imaginación del espectador).

Un proceso semejante sucede en el siguiente ejemplo. Cuando el Narrador#1 describe la casa familiar de la llanura, emplea las siguientes palabras: «Y el pasado, el pasado, el pasado, que se deposita indeleble sobre los azulejos de imitación gresite» (Remón, 2018, pág. 74). El espectador no ve sobre la escena los azulejos que el narrador enuncia, los imagina. Mayorga señala cómo «en el escenario todo es inmediatamente metáfora. Cada acción, cada objeto es metáfora. Lo es cada palabra. Pero la metáfora, enseña Lévinas, no es una desviación del lenguaje, sino su centro: el lenguaje es metáfora, desplazamiento que crea sentido» (Mayorga, 2016, pág. 92). A este salto propio de la que llamamos metáfora escénica, suma Remón las sugerencias poéticas que incardina en los azulejos de imitación gresite: el pasado. El pasado, lo que ocurrió en un tiempo anterior y que permanece imposible de eliminar frente a

los azulejos de dudosa calidad que revisten la piscina. Los azulejos sugeridos son un vulgar material de construcción y a la vez no lo son, son el pasado que no se borra ni desaparece. Vemos así cómo la metáfora escénica y la poética se entrelazan en la dramaturgia de Remón creando una escala recurrente de tres planos.

5.1. Desplazamiento que crea sentido o la metáfora poética

Cuando planteamos el término metáfora poética no pretendemos incidir en el carácter elevado o preciosista del lenguaje sino, tal y como hemos apuntado, en el procedimiento de traslación mediante el cual una realidad más conocida nos revela el sentido o carácter oculto de otra. En *Cuarenta años de paz* leemos:

GENERAL: [...] En el cielo.

ÁNGEL: ¿Y cómo es?

GENERAL: ¿Tú te acuerdas, de pequeño, que estuvimos con tus hermanos y tu madre en el parador de Huelva? ¿Que teníamos desayuno bufé libre, nos hinchábamos de comer, y luego nos volvíamos a la cama?

ÁNGEL: Sí que me acuerdo.

GENERAL: Pues así (Remón, 2018, pág. 84).

Dos elementos aparentemente lejanos que, sin embargo, se hacen análogos en la comparación, pues el espectador reconoce la identificación, divertida por remota y absurda. «No es un pájaro: es un péndulo».

Al comienzo de la secuencia titulada «La herencia recibida» de *Cuarenta años de paz* hallamos otro ejemplo claro del particular empleo que hace Remón de la metáfora poética. El hijo mayor propone a la madre vender la casa familiar:

RICARDO: [...] Es que es absurdo tener esa casa, que es enorme, que no está acondicionada, que no se puede calentar. [...]

JULIETA: Es cierto eso que dices del calor. Pero no es un tema solo de temperatura. Tiene que ver con otras cosas. Tiene que ver con: las corrientes de aire, las goteras, las juntas entre ventanas, los filtros del suelo, el grosor de los cristales, la amplitud del granero, la disposición del terreno en mitad de la llanura, la poca solidez del tejado. Tiene que

ver con todo eso y, sobre todo, tiene que ver con el amor. Porque cuando en una casa hay amor, cuando vivía tu padre y estábamos todos juntos, había calor en la casa. ¿Y ese amor cómo se manifestaba? ¿Cómo? En cada detalle. En cada... pequeño... detalle del día a día, Ricardo. Cuando tú te peinabas a raya, horas encerrado en el baño, y yo te alborotaba el pelo. ¿Qué era eso? (Remón, 2018, pág.87-88)

La falta de temperatura depende de la disposición de la casa, pero depende a su vez del amor. El elemento superficial, la materialidad de la casa, no excluye al profundo, la familia que queda incompleta y se deteriora con la pérdida del padre. La calidez del hogar en el pasado era síntoma directo del amor. La ausencia de amor queda expresada a través de un elemento físico: el frío.

De nuevo en *Cuarenta años de paz*, el Narrador #2 establece una correspondencia entre *Thunderstruck*, canción de AC/DC que el personaje escucha en sus auriculares, y la situación emocional del mismo:

NARRADOR#2: Va a reaccionar a este pico de estrés con su Respuesta Básica nº1, que consiste en escuchar a todo volumen la canción *Thunderstruck* del grupo australiano AC/DC. [...] La canción habla de un trueno. Si observamos, hay algo, hay algo en esta canción que dice mucho de Ricardo (Remón, 2018, pág. 91)

El propio narrador nos propone observar la realidad de Ricardo expresada a través de la canción que el personaje escucha a todo volumen. De hecho, la metáfora se mantiene a lo largo de la escena desde la página 91 a la 96. Cuando Ricardo consigue finalmente que Cris llame por teléfono a su novio para dejarlo, el triunfo se describe en términos musicales para cerrar la escena: «Por dentro, bajito en su cabeza, Ricardo sigue oyendo un punteo, sintiéndose protagonista, encima de un escenario, con fans en el foso, aullándole. Thunder... Thunder... Thunder...» (Remón, 2018, pág. 96).

5.2. Del péndulo al pájaro o la metáfora escénica

Ya apuntábamos cómo Remón se recrea en la distancia entre los dos polos de la metáfora —péndulo y pájaro— subrayando la presencia de lo

representante para que no quede invisibilizado, arrollado por la realidad representada. Tal y como hemos visto en el desarrollo teórico, el ensanchamiento de esta distancia estimula la imaginación del espectador.

5.3. ¿Mis pies helados sobre el suelo de loseta?: estrategias diegéticas

Las palabras que narran despiertan mejor que ningunas otras la imaginación del espectador. Ya Platón perfiló la tríada genérica distinguiendo un modo de imitación fundamentado en la mimesis pura (acción, visión) para el teatro frente al modelo mixto o diégesis impura para la épica (palabra que narrando evoca). No obstante, desde los orígenes podemos percibir la presencia de elementos diegéticos en las distintas manifestaciones teatrales. Desde el coro griego a formas más experimentales que incluyen la presencia de lo narrativo siguiendo el modelo brechtiano (no en vano la inclusión de elementos diegéticos se ha percibido como un elemento de novedad en la historia de la escena). Nos parece que el teatro de Remón supone otra reformulación de la presencia diegética en la escena que acentúa el plano de lo representante, esto es, evidencia la metáfora escénica.

La diégesis en Remón subraya la falsedad de la farsa que persigue evitar la identificación entre lo representante y lo representado —péndulo y pájaro—, y la consiguiente disolución de lo representante, del péndulo. Decir el espacio o la acción (diégesis) en vez de representarlas escénicamente únicamente (mimesis) ensancha la distancia entre lo imaginado y lo real, intensifica el salto que debe realizar la mente del espectador. La presencia de la diégesis en sus textos está al servicio de la metáfora escénica. Diferentes estrategias diegéticas estimulan la imaginación del espectador de Remón.

Sus textos se construyen en buena medida como monólogos narrativos (diégesis) en los que se insertan escenas (mimesis) que ilustran y enriquecen el curso de la acción. *Cuarenta años de paz* se estructura en dos actos que presentan a su vez una subdivisión interna —prólogo, acto I, acto II, epílogo—. Cada una de las cuatro partes aparece guiada por la voz de un narrador. Cuatro narradores se alternan, cuatro actores y cuatro personajes centrales: los tres hijos del general muerto, y Julieta, viuda y madre.

NARRADOR #2: «Cuarenta años de paz»

La historia del hijo mayor, Ricardo.

Esta parte se llama: «La herencia recibida».

[...]

NARRADOR #3: «Cuarenta años de paz»

Esta es «La tercera vía».

La historia de la hija mediana, Natalia (Remón, 2018, pág.87, 123).

En un momento dado de la primera parte de la misma asistimos al desdoblamiento del actor en narrador y personaje (general):

ÁNGEL: ¿Papá?

NARRADOR #1: Este es Ángel, el hijo pequeño.

GENERAL: ¿Qué pasa, Angelito?

ÁNGEL: ¿Qué haces aquí? (Remón, 2018, pág.75)

El actor, que interpreta al Narrador #1 y nos presenta al segundo personaje (Ángel), representa a su vez al general. Habita la historia en primera persona —como general— y al tiempo cumple una función narrativa, implicando al espectador.

En *El autor y la incertidumbre* se manifiesta aún más clara esta estructura de monólogo narrativo, ya que es el autor mismo el que cuenta su historia: los días vividos durante la pandemia, la cancelación de proyectos, la enfermedad, el aislamiento. Coinciden narrador y personaje. Su relato se ve asistido por la ilustración mimética de dos actores que completan el reparto representando entre ambos múltiples personajes. Por un lado, diégesis: la voz narrativa del autor-personaje. Por otro lado, mímesis: un actor representa al autor-personaje; un segundo actor representa varios personajes (Elejalde, el padre del autor, el presidente, Indalecio el fumigador, y nuevamente, el padre) y un tercer actor encarna al resto (el hijo del autor, el productor, el hijo nuevamente, el dueño de la pescadería, la vecina Aurora, y finalmente el hijo).

En *Barbados* la estructura se hace más compleja. La diégesis que vertebra el texto no aparece constituyendo un monólogo narrativo, sino que se articula en un diálogo de narradores que van construyendo con su verbo la acción. En «La última cuenta atrás», historia de la niña de once años que descubre The Final Countdown en su televisor, el siguiente fragmento lo ilustra:

M: ¿Cómo es el suelo?

H: Es de loseta.

M: ¿Está frío?

H: Está helado.

M: ¿Mis pies helados sobre el suelo de loseta?

H: Tus pies helados sobre el suelo de loseta, sí, y el sintetizador sonando, una melodía que no vas a olvidar en tu vida (Remón, 2018, pág.183).

Otro de los lugares que evidencian el protagonismo que cobra la imaginación en la dramaturgia de Remón es la construcción del espacio. Lejos de la escenografía convencional, en las propuestas de Remón es la palabra pronunciada en escena —no tanto la presente en la didascalía o la acotación— la que construye el espacio. Son numerosos los ejemplos que aparecen en sus textos. En *Cuarenta años de paz*, tras anotar mediante una didascalía: «Situación: Natalia en el sofá de su casa, dormida, con el televisor puesto», el NARRADOR #3 enuncia: «Invierno, frío. Calefactores eléctricos funcionando. Ligero olor a cerrado. Estamos en un apartamento en la Latina, Madrid» (Remón, 2018, pág. 123). La palabra nos ubica así en el espacio que habita la hija mediana, Natalia. No hay sofá, no hay televisor, ni hay piso tangibles. En otro momento de la historia de Ricardo, el narrador nos trasladará a un nuevo lugar: «Ahora estamos en el piso 23 de una oficina acristalada en pleno centro financiero de Madrid» (Remón, 2018, pág.91). En *Barbados*, la mujer (M) expone la siguiente descripción del espacio y es por esto que lo habitamos: «La estampa de los dos, en el banco de piedra, bajo la sombra elíptica del ciprés mexicano» (Remón, 2018, pág.204). En *El autor y la incertidumbre* el personaje protagonista sitúa de este modo parte de la acción: «Así que le acompaño al teatro. Le dejo un momento a su aire y me siento en una butaca al fondo» (Remón, 2020, pág. 101).

En la búsqueda de un espectador activo, el narrador de Remón comenta a menudo la acción revelando lo que piensan los personajes. En *Cuarenta años de paz*, el NARRADOR #1 enuncia refiriéndose al general, —refiriéndose a sí mismo, pues es el personaje que representa—: «Levanta la mirada, admira esta llanura seca, hermosa y piensa: ‘Cuando todo esto acabe voy a construir aquí en el jardín una caseta, pequeña, para la perra’. Eso es lo último que piensa» (Remón, 2018, pág. 75). El actor se distancia, observa al personaje desde fuera y describe la escena

que ve. En *Barbados*, donde ya hemos visto que se hace más compleja la estructura, un personaje anticipa a la protagonista lo que está próximo a sentir:

H: [...] Está a punto de forjarse tu ideal masculino.

M: ¿Mi ideal masculino?

H: De una vez y para siempre. Con once añitos que tienes.

M: Casi doce.

H: El modelo con el que luego vas a comparar a cada hombre que conozcas (Remón, 2018, págs.179-180).

5.3.1 Es mentira pero queremos más: estrategias metateatrales

Remón no olvida que el pájaro que le entusiasma «no come, no vuela, no canta, no hace nada más que beber y ni siquiera bebe, porque el agua del vaso no baja». Incide así, tanto desde la escritura de sus textos como desde la puesta en escena, en visibilizar el carácter «teatral» de la construcción escénica. Muestra la materialidad de los elementos representantes mediante recurrentes estrategias metateatrales que no nos permiten olvidar que nos hallamos frente a una puesta en escena. *Es mentira: pero queremos más*. El significar teatral vive en el salto metafórico, en la convivencia de planos (metafórico y real, representante y representado, péndulo y pájaro) en transformación constante.

Estas estrategias metateatrales mantienen al espectador en una posición cambiante entre la distancia y la identificación, y muestran la convivencia de los dos planos de la metáfora escénica. La ruptura de la ilusión escénica claramente brechtiana y la afirmación del artificio interesan más que la propia trama. «Yo no aparto los ojos. Sé lo que va a pasar, pero no me importa» (Remón, 2018, pág. 9).

En la didascalía inicial de *Cuarenta años de paz* se nos da cuenta del espacio escénico que albergará la pieza: la piscina y el jardín de la casa familiar. El espacio que ocupa la piscina se transmutará a lo largo de la obra en los diferentes escenarios en los que tienen lugar las distintas escenas que configuran las historias de los tres hermanos (oficina, piso en La Latina, bar, sala de espera del hospital, etc.). La piscina funciona así como espacio marco y como «escenario» metateatral de todo lo que va a ser representado a continuación. Esta función se hace expresa en

la didascalía inicial en la que aparece descrita de este modo: «La piscina es un hueco, un agujero negro, un escenario dentro del escenario. Las escenas que no suceden en el jardín tienen lugar en el interior de la piscina» (Remón, 2018, pág. 70).

Participa su dramaturgia de otra maniobra metateatral: la encarnación de varios personajes diferentes por un mismo actor –cuatro actores llegan a representar veinte personajes en *Cuarenta años de paz*. No hay intento de invisibilizar al actor, sino que se insiste en mostrar la distancia que lo separa de los distintos personajes que representa. Ana Alonso representará, además de a Natalia, a la hermana mediana que comporta su personaje central, Cristina, la *junior associate* de la empresa de Ricardo, y a la narradora en la última secuencia. Y todo ello sin intento alguno de caracterización que oculte su verdadera identidad. Remón no pretende acortar la distancia entre Ana Alonso y Natalia, no existe la identificación total entre ambas, sino que el cuerpo de la actriz es señalado para evidenciar la convivencia de los dos planos, su parcial disimilitud. Otro ejemplo elocuente lo constituye el actor que representa al hijo del autor de dos años de edad y a Aurora, la vecina anciana en *El autor y la incertidumbre*. La belleza se halla precisamente en la distancia y convivencia entre ambos términos.

En la escena, incidir en la no identidad pasa por hacer cómplice al espectador del juego escénico. Así, en *Cuarenta años de paz*, el general que regresa tras su muerte a visitar la casa familiar casualmente lleva encima el libro de poemas que saldrá por azar en la conversación con su hijo. Supone un guiño al espectador que sabe que está preparado, se hace explícito el plano de lo representante mostrando el truco del teatro. *Es mentira, pero queremos más.*

GENERAL: Este libro tuyo, que... mira, lo llevo aquí casualmente.

Saca el libro de un bolsillo de su uniforme.

ÁNGEL: ¿Tú a qué has venido?

GENERAL: A darte un consejo literario (Remón, 2018, pág. 79).

En *El autor y la incertidumbre* encontramos recurrentes ejemplos de metateatralidad. En esta breve crónica de la pandemia el protagonista hace alusión a la vecina que perdió la vida, cuya historia es recogida en la escena; afirma así: «Igual le tenía que haber cambiado el nombre, pero no he querido, Aurora se llamaba y Aurora se queda» (Remón, 2020, pág.

114). Este comentario metateatral recuerda al espectador que presencia una obra de teatro con elementos procedentes de su experiencia real, pero ya incorporados a una ficción teatral. Semejante es el caso en el que el autor, dialogando con su esposa, se pregunta si su hijo recordará este tiempo de pandemia y termina por afirmar que ese es el sentido de que escriba esta pieza («¿Tú crees que se acordará de todo esto? No sé, pero para eso lo escribo, para que se acuerde» (Remón, 2020, pág. 119). El autor decide el nombre de sus personajes, el autor escribe la pieza con determinada intención. Estos procedimientos nos mantienen en alerta constante, entrando y saliendo de la ficción teatral, sin permitir abandonarnos a la ilusión de la pieza.

En *El autor y la incertidumbre* Remón da por hecho esta máxima: las cosas en el escenario representan otras que no son ellas. «...Está vacío, tu balcón. No hay nada. Solo hay una planta. Mira, esta planta. Bueno, no es esta planta, claro: esta planta la ha comprado Alessio Meloni, el escenógrafo, y está aquí en representación de la planta verdadera, que es la tuya» (Remón, 2020, pág. 115). Sin embargo, va más allá: no solo explica el procedimiento propio del significar teatral en palabras del personaje, sino que le otorga a la planta un tercer significado poético —la presencia de la anciana—: «Porque yo sé que tú querías venir a ver la siguiente obra que hiciera. Y, mira, ha resultado ser esta. Y no vas a poder venir, pero... no sé. Digo: si está la planta... es un poco como si estuvieras tú, ¿no?» (Remón, 2020, pág. 115).

No solo aparecen elementos metateatrales en la construcción de sus piezas, sino que son también recurrentes ciertas paráfrasis metaliterarias. Le hará decir al general: «Oía todo el jardín a azaleas, que no sé lo que es, pero es una palabra que a mí me ensancha el corazón cuando la digo: «azalea» (Remón, 2018, pág.77)» O a la madre, Julieta, quien también expresará su amor por las palabras: «Porque veo tantas palabras distintas. Tantas, Ricardo. Palabras difíciles, como «turba», que es una muchedumbre de gente confusa. Fíjate qué hermosura, hijo. «Turba». «Turba». O «cetáceos». «Cetáceos»» (Remón, 2018, pág. 89). El autor contagia a sus personajes del placer por la materialidad fónica de las palabras. Exhibe su instrumento de trabajo. Como Mayorga, camina «al acecho de palabras que, pinchadas en la plaza o en el metro, quizá merezcan una noche, cosidas a otras, subir al escenario» (Mayorga, 2019, pág. 26).

6. CONCLUSIONES

Para concluir, quisiéramos aportar un ejemplo en el que el entrelazado de metáforas que hemos comentado presenta también el carácter diegético y metateatral propio de la dramaturgia de Remón. En *El autor y la incertidumbre* Francesco Carril representa a Pablo Remón, el autor. Este nos cuenta, desde el pequeño escenario blanco, cómo durante la pandemia, a cauda de esta, se vio obligado a suspender el estreno de *Traición*, que él mismo adaptaba y dirigía Elejalde. Narra entonces cuándo ambos visitaron la escenografía de la obra ya preparada en el Pavón Kamikaze:

ACTOR #2 Elejalde: Mira, me voy a acercar al teatro. Es que quiero ir a ver la escenografía.

ACTOR #1 Remón: Me cuenta que quiere ir a ver la escenografía que está allí montada en el Pavón. Se la imagina sola, abandonada en ese teatro enorme que han tenido que cerrar y esa visión no le deja dormir. Así que le acompaño al teatro. Le dejo un momento a solas y me siento en una butaca al fondo. Se diría que está paseando entre ruinas, entre las ruinas de una obra que no ha llegado a existir (Remón, 2020, págs. 101-102).

Vemos esta escena representada. He aquí la primera dualidad, la primera metáfora: los actores de *El autor y la incertidumbre*, sin caracterización particular representan a Remón y Elejalde; y el pequeño espacio blanco a la escenografía de *Traición*. A continuación, Remón recupera de su memoria un nuevo plano: narra cómo en un viaje familiar durante su infancia su padre recorría las ruinas de un monasterio:

ACTOR #1 Remón: [...] Se diría que está paseando entre ruinas, entre las ruinas de una obra que no ha llegado a existir. Y me recuerda a algo, me recuerda a mi padre. A una vez que lo vi pasear así, serio, pensativo entre las ruinas de un monasterio abandonado, era un monasterio ortodoxo, estábamos en una isla griega.

ACTOR #2 Padre: Anda, mira qué tenemos aquí. [...]

ACTOR #1 Remón: De repente, claro, me doy cuenta de que en ese momento yo soy un espectador, y no un actor, y que esta escena que estamos haciendo, ¿no? la del director paseando entre las ruinas de su escenografía es en sí mismo teatro. Me doy cuenta de que estamos

representando una obra, una obra muy frágil, muy breve, pero una obra al fin y al cabo, una pequeña obra que se podría representar tiempo después en otro teatro vacío, por otros actores... y qué gusto da volver al teatro, aunque sea así. Y qué fascinante esta capacidad del teatro de sobrevivir entre ruinas y cogerte, siempre, desprevenido (Remón, 2020, págs. 102-103).

Así que ahora, a modo de muñeca rusa, aparece la metáfora dentro de la metáfora: espacio blanco / escenografía de traición / monasterio en ruinas; actores de *El actor y la incertidumbre* / Remón y Elejalde / Remón y su padre. Sucede que lo que Remón presencié en el Teatro Pavón Kamikaze (Elejalde caminando entre la escenografía) fue completado por su imaginación de espectador con una escena vivida en su pasado (la escena de su padre en el monasterio), es por esto que lo nombra «teatro». Es esta metáfora (Elejalde por su padre) la original que mueve a Remón a construir la segunda metáfora (actor de *El actor y la incertidumbre* por Elejalde).

Lejos del objetivo evidente y primero de la metáfora (la similitud de dos términos y la prevalencia de uno sobre otro), el teatro de Remón reivindica desde el escenario, suscribiendo las palabras de Ortega a propósito del proceso metafórico, la disimilitud entre ambos términos y la necesaria la coexistencia de los mismos. Las estrategias diegéticas y metateatrales subrayan el carácter metafórico de la escena. La metáfora escénica se entrelaza con la poética creando una escala recurrente de tres planos.

Ortega incide en el modo en que en la metáfora «la semejanza real sirve en rigor para acentuar la desemejanza real entre ambas cosas. Donde la identificación real se verifica no hay metáfora. En esta vive la conciencia clara de la no-identidad» (Ortega, 1914, pág. 258). Dirá Remón respecto a su pájaro: «Solo este me gusta: este que no come, no vuela, no canta, no hace nada más que beber y ni siquiera bebe, porque el vaso del agua no baja» (Remón, 2018, pág. 9).

7. OBRAS CITADAS

- ECO, UMBERTO (1975). Elementos preteatrales de una semiótica del teatro. En Luciano García Lorenzo, José María Díez Borque (coord.), *Semiología del teatro* (págs. 93-102). Madrid: Planeta, 1975.
- LE GUERN (1983 [1974]). *Metáfora y metonimia*. Madrid: Cátedra.
- MAYORGA, JUAN (2016). Razón del teatro. En Juan Mayorga, *Elipses* (págs. 87-108). Segovia: La Uña Rota.
- MAYORGA, JUAN (2019). *Silencio. Razón del teatro*. Segovia: La Uña Rota.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1914). Ensayo de estética a la manera de prólogo. En José Ortega y Gasset, *Obras completas* (vól.1, págs. 664-680). Madrid: Taurus y Fundación Ortega y Gasset, (2004-2010).
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2007). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2008). *La idea de teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- REMÓN, PABLO (2018). *Abducciones*. Segovia: La uña rota.
- REMÓN, PABLO (2020). *Fantasmas*. Segovia: La uña rota.
- RICOEUR, PAUL (2001 [1975]). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.

8. NOTAS

- ¹ La ficha artística del estreno es la siguiente: intérpretes: Francisco Reyes: Ricardo, Narrador#1, el general, Marcos, cuidador y Constantin; Fernanda Orazi: Julieta, Narrador#2, cajera, Alexandra y vecina; Emilio Tomé: Ángel, dj, Narrador#3 y psicólogo; Ana Alonso: Natalia, Cris y Narrador#4; ayudantes de dirección: Raquel Alarcón y Rennier Piñero; producción: Silvia Herreros de Tejada; iluminación y espacio sonoro: Eduardo Vizuet y David Benito; y escenografía y vestuario: CajaNegra TAM.
- ² Este acercamiento al mundo de la escena aparece contenido en *Idea del teatro* (1946), texto que procede de la conferencia pronunciada por Ortega y Gasset por vez primera en Lisboa en abril 1946 y solo un mes después en el Ateneo de Madrid. Citamos por la edición que realiza Antonio Tordera en 2008.

- ³ El «como si» de la escena que plantea Ortega trae a nuestra mente el *«sí mágico»* de Staninlavski. Nos resulta curioso hallar ciertas confluencias entre los sistemas de pensamiento de dos figuras instaladas en concepciones del arte tan distantes: si Staninlavski ha pasado a la historia como el padre del realismo escénico, Ortega se situaría en el polo que percibe y celebra la clausura de las formas mimético- representativas no solo en el teatro sino también en la novela. Queremos, no obstante, constatar ciertos puntos de contacto como la importancia otorgada por ambos a las circunstancias –es significativa la importancia de las «circunstancias dadas» dentro del sistema de interpretación-, la indisoluble unión entre actor y personaje en la escena –enunciado desde el verbo *encarnar* del sistema- o el empleo de la conjunción condicional «si» para adentrarse en el territorio de la irrealidad de la escena.
- ⁴ «Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas», afirma Ortega en *La deshumanización del arte* (2007, pág. 69). Para Ricouer, será precisamente el trabajo de la imaginación el que posibilite la nueva pertinencia predicativa que propone la metáfora en su innovación semántica (2001, pág. 267).
- ⁵ Esta consideración aparece ya en el ensayo titulado «Elogio del Murciélagos», publicado en 1921, y recogido en Antonio Tordera (2008), *La idea de teatro y otros escritos sobre teatro*, Madrid: Biblioteca Nueva, pág. 317.
- ⁶ La cita procede de la representación en *streaming*. La versión escrita, publicada con posteridad, recoge lo siguiente: «Esta obra no se ha representado nunca. O, más bien, no se ha representado nunca con gente. La hicimos en un teatro vacío, en el María Guerrero, en Madrid, el diez de julio de 2020, en plena pandemia. La hicimos delante de tres cámaras. [...] Nos imaginamos que estabais. Imaginamos una sala llena. Metimos un sonido, un sonido de gente entrando. Este sonido: *Sonido del público entrando. Gente sentándose antes de que comience la función*» (Remón, 2020, pág. 99).