

ARGUMENTO MÍTICO Y CREACIÓN TEATRAL: DE LOPE DE VEGA A A. SASTRE

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

Universidad de La Coruña

Explicaba recientemente la actriz Sigourney Weaver acerca del personaje que interpreta en la serie de películas *Alien*, que ella lo había creado a partir de los personajes de Antígona y Lisístrata. Esta observación me parece muy importante al proceder precisamente de la persona que debe incorporar, asumir, lo que en el guión es tan sólo un conjunto de palabras, un texto. Sigourney Weaver ha tenido que reflexionar sobre su personaje concreto más que cualquier otra persona, ya que la tarea de **construcción** de la figura es responsabilidad suya. Lo que confiere un enorme interés a estas declaraciones es que en el guión original este personaje era masculino e iba a ser representado por Paul Newman. Al rechazar el papel el actor norteamericano se pensó en cambiar el personaje original y proponérselo a la joven actriz de teatro que era entonces Sigourney Weaver, cuyo único papel conocido en cine era una esporádica aparición en la película de Woody Allen, *Annie Hall*. La Weaver asumió no sólo la construcción del papel original, sino su evolución posterior, interviniendo ella misma en el guión de la tercera entrega, en donde el personaje muere. Está claro que, a partir de estos datos, y de otros que no tengo tiempo de apuntar ahora, un buen ejercicio crítico consiste en descubrir cuánto hay del teatro de Sófocles y de Aristófanes en las películas de la serie *Alien*.

Y un buen punto de partida para nuestra propuesta de hoy es señalar que las historias que el teatro nos ofrece, historias que exigen la **representación** de personajes por medio de personas, corresponden a mitos antiguos, que reaparecen de forma más o menos latente o patente, con el mismo nombre o con otro. Podemos pensar también que la capacidad de **impregnación** existencial, vital, que tiene una obra de teatro está en relación directa con su capacidad para entroncar con ese mito o esos mitos origina-

rios que hay más allá de su formulación en cada obra concreta. Una pregunta inmediata al hilo de estas reflexiones: ¿era necesario que el personaje de Sigourney Weaver muriera en la tercera película? No lo podemos saber. Lo que sí sabemos es que la responsable directa de ese personaje lo entendió así, y por lo tanto vió su personaje como una mujer que reúne dos aspectos míticos, uno heroico (Lisístrata) y otro trágico (Antígona). El guionista original lo había visto sólo en el lado heroico, y nada más como hombre.

Volvamos ahora a la raíz del teatro peninsular. Lope de Vega está escribiendo una obra a partir de una leyenda que corre por las tierras de La Vera, en la Extremadura española. Fiel a su idea de que el éxito popular requiere atenerse al gusto, e intuuyendo lo que los futuros productores de las comedias de Hollywood han podido comprobar más tarde, Lope (como el guionista del primer Alien) suaviza el componente trágico de la historia. Al final de la obra, la serrana de la Vera se casa felizmente, y es de suponer o temer que al final llegaría a formar una familia feliz, numerosa y respetuosa de las tradiciones y el orden establecido.

Sin embargo este tema llevaba oculto un mito que a Lope se le escapó, y que Luis Vélez de Guevara desarrolló con admirable sentido dramático. Un mito relacionado con uno de los temores más profundos del inconsciente colectivo: el que alfa el goce sexual con la muerte, y establece una relación entre esta pareja (Eros y Thanatos) y el cumplimiento de una deuda o agravio. El tema, según Vélez es este: la serrana Gila, mujer de gran belleza y gran fuerza, superior a la de los hombres, a quienes vence en la lucha y en los toros, es engañada, seducida y violada, bajo promesa de matrimonio, por un capitán, que después de haberla gozado, huye, sin castigo, amparado por su pertenencia al ejército. Gila deja el pueblo y se va a la serranía de la Vera en donde asalta a los caminantes, les propone gozar de ella, y después los mata. A mediados del tercer acto, y cuando ya el ejército debe ocuparse de remediar lo que se ve como un acto de bandolerismo, llega la compañía del capitán. Entonces Gila, por fin, cumple con su venganza aplazada durante tanto tiempo, lo mata, y ella misma muere luchando contra las tropas del Rey.

Es seguro que esta obra de Vélez, escrita probablemente en 1613, influyó directamente en la creación del gran mito español del Siglo de Oro, la figura de Don Juan Tenorio. Es seguro por varias razones, una de ellas de tipo crítico: la extraordinaria semejanza entre la escena en que Gila maldice a su violador, y la escena final del primer acto de *El burlador*, en que Tisbea maldice a Don Juan. Las semejanzas son tantas y tan claras que es imposible hablar de coincidencias casuales. El autor de *El burlador de Sevilla* conocía la obra de Vélez y usó éste y algún otro fragmento para resolver problemas escénicos importantes que tienen que ver con la percepción dramática de la escena. Pero si usó la obra para otras cuestiones relacionadas, bien con el mito directamente, bien con motivos míticos. En mi edición de *El burlador* he apuntado textualmente lo siguiente: “El motivo *seducción, promesa incumplida y huida* y castigo final del seductor está expresado de manera drástica en *La serrana de La Vera*

de Luis Vélez". Esto me parece muy evidente. Vale la pena replantearse si también en el orden del **mito** no nos encontramos ante un caso de parentesco estructural.

Veamos *La serrana de la Vera* desde la perspectiva del capitán. Entoncés la historia es la siguiente: el capitán, que ya ha galanteado a otras mujeres, no puede resistir el atractivo de Gila, mujer de pueblo. La seduce, le da en falso palabra de matrimonio, y huye sin cumplir la palabra dada. Ahora bien, ni en el pueblo, ni en el ejército, encuentra satisfacción a su afrenta. Es entonces cuando pasa a convertirse en alguien **fuera de lo normal**. Totalmente alejada de la civilización y de las normas de conducta. Unas normas de conducta que permiten que las violaciones queden impunes y que las palabras empeñadas no se cumplan. Al final, el culpable vuelve al pueblo y se encuentra en el **lugar** que ahora es el **ámbito** donde rigen las leyes de la agraviada. Y la agraviada aplica su **justicia**, que es superior a la inservible justicia humana, incapaz de condenar a los culpables. Léase todo esto sustituyendo a los personajes y tendremos la historia de Don Juan Tenorio y el Comendador. Simplemente, el autor de *El burlador de Sevilla* ha encontrado en el fondo del inconsciente colectivo, la idea de que **los muertos regresan para vengarse de quien los mató**. Para volver al territorio de la actualidad cinematográfica, tengo que recordar que una célebre y excelente película de Clint Eastwood, **El jinete pálido**, introduce ese mismo tema para solventar una situación similar. Eastwood, que es un director especialmente popular, ya había utilizado este tema en otra película suya anterior, traducida aquí con el título **Infierno de cobardes**.

Sucede que Vélez de Guevara se mantiene dentro de los límites del realismo. Pero aún dentro del realismo se da cuenta de que el tema no se puede tratar como **comedia**, según había hecho Lope, sino como **tragedia heroica**. Tragedia, en tanto que muere alguien por defender hasta sus últimas consecuencias una idea justa: el derecho al honor y a la dignidad. Heroica, en tanto que esa muerte conlleva una **restitución** de un orden de cosas que había sido alterado por un culpable. El mito de Don Juan Tenorio cambia la perspectiva (no se enfoca a la violada, sino a su violador) pero mantiene el tono de tragedia heroica desdoblando el potente personaje de Gila en dos personajes que representan una familia: doña Ana de Ulloa y su padre, el Comendador. Y además, incorpora ese elemento sobrenatural que nos introduce de lleno en el mito. Pero si hay que buscar una fuente al **mito** del Tenorio (no a la figura concreta de Don Juan), no hay que ir a mirar ni a los **paschinate** italianos del siglo XVI, ni a los dramaturgos portugueses ni al **Infamador** de Juan de la Cueva. El fondo estructural del **mito** está en esta obra de Vélez, obra cuya fuerza dramática sigue tan intacta en el siglo XX que además de haber sido minuciosamente estudiada por Julio Caro Baroja, ha sido rescatada en los escenarios españoles por una actriz, también mítica, como era Margarita Xirgu.

¿Con qué otras obras se puede poner en relación el mito del burlador que cree poder escapar a su castigo, y al final muere? Curiosamente con otra obra de Luis Vélez, en donde se repite la historia de las dos obras con cambio de tono. Sólo que

aquí Vélez es el Lope, y Calderón es el Vélez. Hablo de **La niña de Gómez Arias**, por cierto, otra de las piezas clásicas del repertorio de Margarita Xirgu. Vélez construye un drama de fuertes tintes críticos en donde, basándose en una historia de la guerra de los moriscos, nos muestra a un personaje especialmente odioso, el capitán Gómez Arias, que entrega a su propia esposa a los moros para no tener que soportar el matrimonio impuesto tras su seducción. Nótese que es como si Vélez hubiera salido del final de Lope en su idea de **La serrana de la Vera**, con el seductor casado con la seducida, y se hubiera planteado qué pasaría después. Vélez ahonda en la miseria moral de este seductor y nos lo muestra hasta el punto final de su abyección: la venta como esclava de su propia esposa. Sin embargo Vélez, una vez habiendo mostrado el problema, adopta la solución lopesca: la niña de Gómez Arias es rescatada y Gómez Arias, arrepentido, es perdonado.

Un genio teatral del calibre de Calderón no podía dejar pasar el tema. Calderón invierte el final por un efecto dramático esencial: en efecto, la niña de Gómez Arias es rescatada; en efecto, su honor queda rehabilitado; en efecto, la propia reina sanciona la boda entre ambos. Y una vez hecho esto, y como aviso para caminantes, ordena también que ejecuten a Gómez Arias cortándole la cabeza y exponiéndola a las puertas de la fortaleza mora donde consumó su criminal acción. El tono trágico introducido por Calderón va más allá de la idea de restitución del honor manchado. Se inscribe en la perspectiva de que ni siquiera el sacramento del matrimonio puede lavar una culpa moral. Vale la pena comparar esta propuesta calderoniana con su interpretación del tema de **El alcalde de Zalamea**, versión previa de la obra, y atribuida rutinariamente a Lope de Vega sin mucho fundamento. En **El alcalde de Zalamea**, la justicia frente al capitán violador, la lleva a cabo el propio padre de Isabel, Pedro Crespo, **antes** de que los reyes tengan tiempo de aplicar la legislación militar, de la que Pedro Crespo no parece demasiado entusiasta. Recuérdese, y esto me parece esencial, que Pedro Crespo aplica justicia **después** de haberle propuesto al capitán Alvaro de Ataide esa solución coincidente con la versión Vélez de Guevara en **La niña de Gómez Arias**. La inteligencia y el sentido dramático de Calderón le hacen resolver la obra a partir de la negativa de **Don Alvaro** a cumplir con el matrimonio a que está obligado. Seguramente el público esperaba eso. Pero Calderón, que es muy poco afín a las componendas de Lope de Vega, encuentra la solución dramática en dos tiempos: un primero, esencial, que consiste en la súplica de Pedro Crespo, **arrodillado ante el capitán**, (y esto es clave para la **representación teatral**) y su decisión posterior de ejecutar a Alvaro con muerte de villano. En expresión del título que llevaba en la edición más antigua, **El garrote más bien dado**.

Como se ve, el desarrollo de un mito en una época teatral exige la atención a factores de composición escénica, de tono teatral y de análisis comparado de variantes del mito y estilo dramático.

Vamos a pasar ahora a analizar el **mito** en las obras escritas en el siglo XX. Me voy a detener en un mito que ha dado lugar a varias obras teatrales y cinematográficas.

cas, y que tiene su obra más conocida en el **Pigmalión** de Bernard Shaw, y su expresión estética más afortunada en el teatro español en la obra de Jacinto Grau, **El señor de Pigmalión**. Un repaso global a los problemas planteados por este mito en el siglo XX nos desvela que se trata de un mito esencialmente moderno y directamente enraizado en el hecho teatral mismo. Del mismo modo que el mito de **Anfitrión** apunta al desdoblamiento de la personalidad, el de **Pigmalión** aborda el problema de la creación del personaje, y de los límites entre creador, personaje y persona.

La obra del catalán Jacinto Grau, que estuvo a punto de ser premio Nobel en 1955, ha sido desatendida por la crítica, salvo escasísimas excepciones, debido a distintos factores, entre ellos, sin duda el hecho de su exilio por un lado, y de su carácter atrabiliario por otro, lo que le hacía estar enfrentado con críticos, empresarios teatrales y colegas literarios. No podemos criticarle por el hecho de que su teatro nos parezca inferior al de Valle-Inclán, porque esto le sucede a más dramaturgos. En todo caso, **El señor de Pigmalión**, es una de las escasísimas obras de teatro de un autor español que se representó en Europa. En 1923 se estrenó la versión francesa hecha por Francis de Miomandre, en Montmartre, en el **Théâtre de l'Atelier**, dirigido por una figura clave de la escena francesa, Charles Dullin, que representaba el papel principal, y que tenía como antagonista en esta obra a otra figura clave del teatro del siglo XX, Antonin Artaud. Después, en 1925, se representó también en el Teatro Nacional de Praga, dirigido por una figura esencial de la literatura europea, Karel Capek. Por esos años también se ocupó del montaje de esta obra en Roma Luigi Pirandello. A todo esto, la obra seguía sin representarse en España, cosa que por fin se hizo en 1928.

Para cualquiera que haya leído la novela de Unamuno, **Niebla**, el desarrollo argumental de la obra de Jacinto Grau le sonará mucho: Pigmalión crea unos autómatas, a los que hace trabajar como personajes de sus obras teatrales. Los personajes se rebelan, abandonan el teatro, y el más lúcido de ellos, Pedro de Urdemalas, idea un plan para matar a su creador, Pigmalión, cosa que lleva a cabo ayudado por los demás personajes.

El problema es, como se ve, de índole filosófica y apunta al problema unamuniano relacionado con dos temas típicos de Calderón: la vida es sueño y el mundo es un teatro en donde todos representan su papel. Unamuno aborda esto en su novela **Niebla** en una narración que contiene una fuerte dosis de diálogo, lo que la aproxima a la forma teatral. Grau encuentra la forma teatral usando el tono de farsa heroico-trágica con fondo filosófico. Sin embargo, mucho más que la relación entre la metafísica de Unamuno y el teatro de Grau nos interesa la actualidad del mito en el siglo XX y el interés que despierta esta obra en ilustres dramaturgos como Artaud, Pirandello y Capek.

Vamos a abordar un primer problema de fondo: la obra de Bernard Shaw, considerada como el ejemplo más conseguido de actualización del mito está planteada en función de criterios absolutamente realistas: el profesor de fonética y de buenas maneras que, por una apuesta, consigue transformar a una florista barriobajera en una dama

de la alta sociedad es, sin duda, una imagen estilizada del complejo problema social que supone el hecho de la educación, y la transformación de una persona en otra distinta. La historia de amor que Bernard Shaw incluye podría inscribirse en cualquier comedia de costumbres basada en el análisis psicológico de los personajes. En todo caso, aunque el mito está explícito en el título y en el esquema general de composición de la obra, para quien no esté al tanto de ello, la obra es realista. Incluso el musical interpretado por Rex Harrison y Audrey Hepburn sigue siendo realista. Es decir, la visión de Bernard Shaw corresponde a lo que Torres Naharro llamaba **comedia a noticia**.

El tratamiento de Grau, en cambio, es de **comedia a fantasía**. Un tipo de teatro en donde, en mayor o menor medida, el dramaturgo introduce elementos inventados. Que la invención tenga mayor o menor carácter fantástico es otra cuestión. Lo que está claro es que Grau reactualiza el mito original respetando el elemento fantástico que había en el original, y que es típico de la **imaginación romántica**. La historia de la **estatua** que se anima, o, en términos semióticos, la transgresión de límite **vida/no vida**, corresponde a un mito romántico que tiene su máxima expresión en una novela fantástica escrita por Mary W. Shelley en una célebre sesión en la que intervinieron Lord Byron y Percy B. Shelley. Hay dos películas recientes sobre este tema, y la novela de Mary Shelley provocó desde 1931 una gran cantidad de películas con la criatura de su invención, el monstruo de Frankenstein. Hay que recordar aquí que Percy Shelley, el marido de Mary, traductor de Calderón de la Barca a la lengua inglesa, y autor también de una versión del mito de Prometeo, no podía ser ajeno a una relación esencial entre los mitos de Prometeo y de Pigmalión. En efecto, se suele recordar el mito de Prometeo asociándolo al robo del fuego a los dioses, y al posterior castigo. Pero se desdeña el hecho de que el prestigio de Prometeo entre los dioses, especialmente Palas Atenea, procede de haber construido una estatua de esta diosa, tan perfecta que parecía un ser viviente. Precisamente Calderón trata el tema de Prometeo centrándolo en esta primera parte. La obra se llama precisamente **La estatua de Prometeo**. Sobre la importancia de la fantasía no cabe la menor duda en el propio texto que Calderón pone en boca de Prometeo.

di en aprehender su hermosura
tan viva en mi fantasía
creyendo que con tenerla
siempre a la vista segura,
cesaría el verla en sombras
de fantásticas figuras.

Calderón, que domina como nadie el elemento ritual del teatro, hace que el espectador esté suspenso ante las maravillas que Prometeo cuenta sobre su estatua, durante el largo parlamento en que explica la situación. Tras ello, la acotación escénica explica el efecto teatral:

Descúbrese una estatua en la grada, como la han pintado los versos, parecida a la que ha de hacer Minerva.

El efecto inmediato nos lo dan las palabras de Epimeteo, hermano de Prometeo: "a todos perturba/ verla algo menos que viva/con algo más que difunta".

Que existe un enamoramiento entre Prometeo y la propia diosa es algo evidente, y la misma Minerva/Atenea lo expresa así al aparecerse a Prometeo, unas cuantas escenas más adelante. En principio, y según la acotación escénica "*sale Minerva, vestida de fiera, y tras ella, Prometeo*". Prometeo la persigue, y cuando va a alcanzarla, Minerva *canta* y, de acuerdo con la acotación escénica *desnúdase las pieles, y queda con el mismo vestido y demás señas que se vio la estatua*. Entonces Prometeo, admirado, le pregunta qué quiere de él; a lo que Minerva responde:

Yo soy, oh Prometeo,
Minerva, que a tu vida,
no sólo agradecida
por tu estudioso empleo,
mas por el ara en que arde tu deseo
quiso mi amor que en busca tuya baje.

La obra de Calderón es muy compleja, y tiene de fondo un tratamiento político muy interesante, pero hay que hacer hincapié en ese motivo escénico del enamoramiento de la estatua y de que la estatua se hace realidad. Este es el tema romántico y es aquí en donde se mezclan la historia de amor y la historia de la animación de la estatua. Esto es lo que retoma Jacinto Grau, al hacer que la muñeca Pomponina provoque el enamoramiento del Duque, que decide raptarla y vivir en la troupe de los demás autómatas. En realidad el señor de Pigmalión es una especie de Prometeo desengañado previamente, que ya sabe los males que puede causar su muñeca. Jacinto Grau apunta esto en la escena de la aparición de la muñeca que sale de su caja:

Pomponina. -(*Sale, abriendo del todo la puerta de la caja, recogíendose las faldas un poco, dando unos pasos y saludando con reverencia de minué, entre una música suave y apagada.*) -Buenas noches. (*Va vestida con estofas delicadas y ricas, como una princesita de Watteau. Cuélganle de la cintura, pendientes de una cadenilla de oro, un abanico redondo y un espejillo de plata bruñida, con mango de pedrería.*)

Duque. -(*Juntando las manos embelesado.*) ¡Qué maravilla!

Don Olegario. -Yo me mareo.

Don Javier. - ¡Recoles!

Don Lucio. -¡Qué atrocidad! (*Intentan acercarse los cuatro*)

Pigmalión. - (*Deteniéndoles con el gesto.*) Hay que verla de lejos ahora. Otro día, sin tocarla, les dejaré contemplarla de cerca. (*Retroceden los cuatro, observando embobados, a Pomponina, que después de tomar su espejillo colgante, de mirarse en él y de arreglarse un rizo rebelde, les sonríe, coqueta.*)

Como se recordará, en la película **Frankenstein** hay una historia de amor, que tiene su continuación en la segunda obra, con Elsa Lanchester haciendo el papel de

novia de Frankenstein. Pero lo que nos interesa aquí es mostrar en qué medida el mito original de Pígalión está asociado al de Prometeo por el tema de la estatua que, en palabras de Calderón, es “algo menos que viva con algo más que difunta”. El tema es el de los **robots**, palabra inventada precisamente por Karel Capek, el dramaturgo checo que asumió la puesta en escena de **El señor de Pígalión** en el Teatro Nacional de Praga. El tema está de moda en los años 20, con la película de Fritz Lang, **Metrópolis**, y viene a ser la actualización en el siglo XX de las ideas biológicas de comienzos del XIX. El interés de Capek por la obra de Grau es reflejo de su propio interés por los autómatas; el temor, la obsesión, o la incomodidad psicológica ante el autómata parece recoger los miedos ancestrales que el ser humano ha tenido siempre ante la **figura** no humana que **parece** humana, es decir, que se comporta **como** un humano. Esto pone en funcionamiento resortes muy hondos de la personalidad, que atacan al sentido mismo de la **identidad individual**. Un hermoso ejemplo, de gran atractivo estético es el que nos da la película **Blade Runner**, con esos **replicantes**, falsos humanos que en su conducta acaban por ser más humanos que los propios humanos. Tal vez no sea una casualidad que el director de la película, Ridley Scott, sea el mismo que también dirigió la primera de la serie **Alien**. La película, basada en una novela de Philip K. Dick, es fiel al universo metafísico de este interesante autor norteamericano, seguramente el autor de fantasía científica que más profundamente conecta con la obra teatral de Calderón. A aquellos que estén interesados en ahondar en estos temas les recomiendo la lectura de una novela de Dick, **Tiempo reconstituido** y su cotejo con **La vida es sueño**, o si el tema les atrae, con otra obra menos conocida (en España), de Calderón, que ha servido como base para distintas obras francesas e inglesas que escenifican el problema de la **paranoia**. La obra se llama **El alcaide de sí mismo**, y en este mismo siglo los espectadores rusos han podido verla en los escenarios de Moscú. Los españoles no tenemos tanta suerte.

No es este el único punto en el que el teatro de Grau enlaza con las preocupaciones del siglo y con las intuiciones dramáticas de Calderón; Pirandello, cuyo parentesco con el teatro de Calderón siempre se ha señalado, ve en Grau al autor de una obra de índole calderoniana. El tema es harto interesante, porque aborda un efecto teatral que está en la base misma de **lo teatral**. Pensemos en otra de las grandes comedias de Calderón, **Mañana será otro día**, casi desconocida, incluso para los especialistas del dramaturgo madrileño. En esta obra, una de las más elegantes y vertiginosas del teatro del autor madrileño, el protagonista masculino se ve literalmente **enredado** por el arte escénico de la mujer a la que desdeña. Esta se le aparece disfrazada con tres personalidades distintas: la suya propia, de modosa muchacha urbana; la barriobajera y atractiva *dama de los cien vinos*, y la fantástica aventurera la condesa italiana Brianda de Bentivogli. El protagonista, como era de temer, duda entre las dos mujeres que su fantasía ha entrevisto e imaginado, y tan sólo al final se da cuenta de que las tres eran la misma. Es decir, de que, **por debajo** de la **apariencia** está la verdadera personalidad, que encubre muchos fragmentos, a veces incompatibles, de otras existencias posibles y reales, tal vez en el pasado, tal vez en el futuro.

Hay todavía un último apunte, que me parece revelador, sobre cómo la intuición que Calderón tiene de esa verdad teatral que es **lo oculto** bajo lo aparente, se manifiesta en todo autor. Una reciente obra de Alfonso Sastre, pensada y escrita entre 1988 y 1989, *Demasiado tarde para Filoctetes*, procede, como el propio Sastre dice en su epílogo, de reflexionar sobre el mito de Filoctetes, procedente de la obra de Sófocles, y buscar una situación actual en donde el mito reapareciera. Sastre la encontró muy fácilmente: Filoctetes representa al exiliado intelectual, al marginal irrecuperable, pero que el Poder necesita reintegrar. Bien, pues el propio Sastre, afrontando un problema típico de desarrollo argumental, se dió cuenta de que en un momento dado su personaje estaba en la situación teatral que Calderón había planteado y resuelto al situar a Segismundo en palacio después de vivir toda su vida como un marginado existencial por razones políticas. Esta clarividencia de Sastre al encontrar al personaje que había por debajo del personaje aparente, y reencontrarse ahí a Calderón, va más allá de la mera anécdota concreta de esta obra. Apunta al fondo esencial del mito y de la escena, a la realidad misma del hecho teatral. Volvamos de nuevo a Grau, que ya sabemos está retomando el mito de la estatua animada.

Antonin Artaud, que es un actor y un teórico del teatro, y Charles Dullin, escenógrafo, director de compañía y teórico de la representación, ¿qué ven en **El señor de Pigmalión**?

Probablemente ven, **en escena**, la representación de la teoría teatral de Gordon Craig y de Stanislavski sobre el papel del actor como una **supermarioneta**. Es tan potente el artefacto dramático ideado por Grau, que seguramente escapa a sus propósitos iniciales: en escena hay unos actores que están representando el papel de muñecos autómatas, con distintos grados de animación: Juan el Tonto sólo sabe decir *cu-cu* porque es el primero en haber sido fabricado; Pedro de Urdemalas es el último y el que más se parece al ser humano. Hasta el punto terrible de que, en efecto, es **capaz de matar** del mismo modo que **Pomponina**, muñeca bellísima y estúpida, es capaz de hacer que otros se maten por ella. Y lo que hay detrás, es un grupo de actores que representan a autómatas que representan papeles de una farsa. En esto consiste el mito y en esto consiste el teatro. En que por debajo del personaje hay un actor, y que el actor es otro yo que reproduce el yo del espectador. César Vallejo escribía por esos años: “a lo mejor soy **otro**, andando, **otro que marcha**/en torno a un disco largo, a un disco elástico”. Como Rimbaud, años antes, había escrito, hablando del **yo** del poema: “**je** est un autre”. **Yo** es **otro**. Al leer poesía **sentimos a ese otro** escondido bajo el escritor; al leer novela, imaginamos a ese otro al que le suceden cosas. Pero al **ver** una obra de teatro, al **estar** en el papel del espectador, nos encontramos, como en el título de la película de Bergman, **como en un espejo**. Nos estamos viendo **en otro**. Seguramente esa es la razón por la que el teatro dentro del teatro nos resulta tan atractivo: desvela lo que **somos** en el fondo, más allá de la apariencia que asumimos. Y, por la vía de la comicidad, nos lleva a reirnos de nosotros mismos (en la piel de **otro**, del actor) cada vez de asistimos a la clásica escena cómica del espejo que refleja un **yo distinto** del que cree ser el personaje.