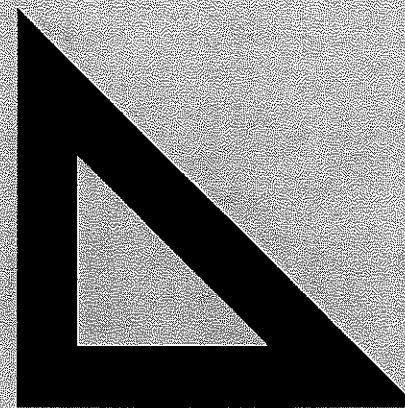


■ Real Escuela Superior de Arte Dramático ■

TEORIA
▷ RESAD ▷

■ Ministerio de Educación y Cultura ■

TEORIA



8

MINUSVALÍAS MÍTICAS EN LA HISTORIA DEL TEATRO

RESAD

Miguel Medina Vicario

Edición

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES
DE LA RESAD

Diseño

TEATRA DG

(Juan Manuel Sánchez
Juan Antonio Vizcaíno)

© REAL ESCUELA SUPERIOR
DE ARTE DRAMÁTICO

Avenida de Nazaret, 2
28009 Madrid
I.S.B.N.: 84-88338-19-8
Depósito Legal: M. 12.681-1996
Autoedición: A. Otiñano
Imprime: A. G. Luis Pérez, S. A.
Algorta, 33 - 28019 Madrid



MINUSVALÍAS MÍTICAS EN LA HISTORIA DEL TEATRO

MIGUEL MEDINA VICARIO

Esta sucinta panorámica sobre la trascendencia -en modo alguno casual- que las minusvalías psíquicas y físicas desde siempre tuvieron en la creación teatral, apenas supone un urgente muestreo. El estudio en profundidad de tan singular fenómeno es labor pendiente que requiere momentos de mayor sosiego.

Una primera obviedad: uno de los fundamentales detonantes que ponen en marcha cualquier actividad creativa es la imperiosa necesidad de libertad, de desasimos -siquiera sea imaginaria y transitoriamente- de las férreas cadenas que nos sujetan a la tosca realidad para escapar hacia fantásticos territorios donde no se nos acote la imaginación.

Más todavía: si se recrea la vida será, sin duda, porque el hecho de existir se nos queda corto por algún lado y no logra satisfacernos plenamente. Y esto tanto sirve para quienes se sienten libres de cualquier tara (lo que no deja de ser un ingenuo espejismo egocéntrico), cuanto para los que padecen alguna merma evidente en sus facultades. Más nos valdría, en este sentido, admitir junto con Unamuno que el Hombre es un animal permanentemente enfermo. En cualquier caso, resulta irrefutable que la extraña aventura de sentirnos vivos nos desasosiega a todos de parecida forma. Habrá que acordar pronto, por tanto, que ese lícito impulso de libertad que palpita en todo fenómeno creativo se asienta inevitablemente sobre el contundente principio de la

transgresión. A saber: descontextuar, retorcer, forzar, zaherir la realidad, para así aflojar los recios tentáculos que nos sujetan a la gris y desalentadora cotidianidad. Y de todas las parcelas creativas, quizá sea el Teatro la que sustenta mayor dosis de sana rebeldía, porque en él se acrisolan las esencias humanas todas puestas en permanente acción.

Desde la diosa Quimera, tan primigenia como monstruosa, ya presentimos un aliento mítico descaradamente deforme. El *choé* aparece como espléndida ceremonia (orgía) dedicada a los héroes muertos, que se desarrollaba por medio de una danza acompasada (acción). Acción (drama) y Orgía; metafísica y fiesta, aparecen pronto hermanadas como dos mitades básicas, complementarias, que totalizan nuestra compleja naturaleza. Luego, la Epopeya homérica nos habla de seres formidables, dioses y héroes grandiosos cuyas deformidades físicas atentaban, como sin querer, contra los cánones estéticos al uso. El mismo dios del Teatro, Dionisos, se corona con serpientes y se proclama rey del vino, la parranda, la borrachera. Ortega lo dejó dicho con toda claridad: la borrachera es el sueño de los despiertos. El ebrio escapa momentáneamente a lo estipulado, a las normas convencionales: se introduce por voluntad propia en una dimensión desinhibida donde todo le está permitido. Su pudor y el ajeno quedan descuartizados y se torna desvergonzado, impúdico, descarado; a veces, incluso, de una singular lucidez seme-

jante a las imágenes simbólicas que, efectivamente, nos proporciona el sueño. ¡Ah!, el sueño. Freud afirmó que existen dos formas infalibles y rápidas de llegar a nuestro inconsciente: el sueño y el teatro, por la capacidad de síntesis que ambos atesoran. El teatro, así, se encuentra entre la fantasía y el sueño.

En las fiestas dionisíacas, junto a los coreutas ditirámicos, los fieles se disfrazaban de cabras (ser como cabras, de ahí la raíz semántica de Tragedia) y de bueyes que bufan (una de las varias acepciones que el término bufón encierra) para, entre otras cosas, dejar de ser por unas horas lo que fatigosamente se está obligado a ser de por vida. En Atenas se daba paso a un ciudadano disfrazado de Dionisos, montado en un carro con forma de barco. Destartalado *carro naval* que no poco tiene que ver con nuestro actual carnaval, donde también la realidad individual y colectiva son burladas a placer.

La mitología griega, que careció de profetas iluminados y libros sagrados, que se fundamentó en las fantasías acumuladas de sus pueblos, parece que pretende ¿ingenuamente? metamorfosear el amargo significado que el humano concede a la minusvalía, cuando lo aplica a sus múltiples dioses. Y no debe olvidarse, claro es, que las entrañas del teatro deben buscarse en aquel alucinante universo mitológico. Veamos:

De la unión de la gran madre Gea (Tierra) con el hijo que engendró por sí misma, Urano (Cielo), aparece la pri-

mera generación divina, las Uránidas, compuesta por doce Titanes, tres Cíclopes y tres Hecatónquiros. La deformidad de los primeros se basaba en sus descomunales proporciones, los segundos exhibían un solo ojo en mitad de la frente; los terceros eran imaginados con cien brazos y cincuenta cabezas. Semejantes monstruosidades, y sus múltiples parientes, no abandonarán el fenómeno teatral griego en ninguna de sus tres manifestaciones. Tragedia, Comedia y Drama Satírico. Pero antes, tuvo que ser un hombre disminuido por la ceguera, el ya citado Homero, quien narrara por primera vez tan asombrosos acontecimientos. No es de extrañar que, con el tiempo, este poeta se convirtiera en el decano de todos los creadores aquejados de la *sabia ceguera* que metafóricamente les ilumina interiormente en sus producciones eternas.

Junto al dios del Teatro aparecen los Sátiros y los Silenos, gobernados por el dios Pan. Los unos lucen cuernos, cola y uñas de cabra; los otros son bien parecidos a los Centauros: orejas, cola y patas de caballo, melenculosos y cubiertos de pelo. Pan, por su parte, aparece como macho cabrío (¿premonición del Satanás de nuestros aquelarres?). Él, junto con la ninfa Amaltea, convertida también en cabra, amamantaron al pequeño Zeus hasta convertirlo en el potente dios que gobernaría la última generación divina, la de los Olímpicos.

Fieles también al dios de la fertilidad y la vid, formando parejas con los Sátiros, el elemento femenino se con-

creta en las Ménades. Ellas son furiosas, se alimentan de animales crudos que descuartizan con sus poderosos brazos, al tiempo que danzan frenéticamente y ponen temor en los pueblos.

Uno de los Titanes más populares, Hefesto, es descrito así por su propia madre, Hera, en el himno homérico: "Solo entre los hombres, mi hijo Hefesto está enfermo y tienes los pies torcidos, porque en cuanto lo hube dado a luz, yo misma, cogiéndolo con mis manos, lo precipité al vasto océano; pero la hija de Nereo, Tetis, de los pies argénteos, lo cogió y junto con sus hermanas lo prodigó cuidados".

A pesar de su fealdad y cojera, el *herrero divino* adquirió protagonismo al mantener relaciones sentimentales con la más bella de las diosas, Afrodita. Y es él el principal antagonista en una de las tragedias más representativas de la antigüedad, *Prometeo encadenado*. Allí, le vemos avanzar penosamente y sujetar con férreas cadenas al Titán que sufrirá castigo por su rebelión contra el padre Zeus. Hefesto, perteneciente a los dioses subterráneos, vencidos en la lucha contra Zeus, muestra permanentes rasgos de piedad hacia su pariente caído en desgracia, lo que le proporciona una compensadora belleza interior:

HEFESTO.- Habéis cumplido ya, Fuerza y Violencia, las órdenes que Zeus os encargara: no hay nada que añadir. Pero yo, en cambio, no tengo corazón para amarrar a un Dios, pariente mío, a este peñasco.

Sin salir del texto de Esquilo, otra diosa, Io, visita al héroe encadenado, convertida en vaca y atosigada permanentemente por un tábano, como pago a sus amores clandestinos con el insaciable Zeus:

IO.- ¡Ay de mi, ay de mi, dioses! ¿Adónde me conduce esta carrera y este lejano error? ¿Qué pecado en mi hallaste, hijo de Crono para uncirme a este yugo de miserias?

Prometeo a punto está de sucumbir al castigo divino, en cuyo caso hubiera caído en manos de Hades, dios de los muertos. Abominable monstruo, espanto para los hombres cuya morada es celosamente vigilada por el Can Cerbero, horror de cincuenta cabezas. Se salvó Prometeo, al tiempo, de las Arpías, deidades encargadas de procurar moradores al oscuro reino de la muerte, que son imaginadas con alas, garras, cuerpo de ave y cabeza humana.

El mismo Esquilo, en su trilogía trágica *La Orestíada*, titula la tercera de sus piezas *Las Euménides* o *Erinias*, pertenecientes también al mundo subterráneo, encargadas de vengar los crímenes de los hombres y cuya representación es como sigue: seres de piel negra, que adornan sus cabellos con serpientes y de cuya apestosa boca emana espuma permanentemente.

El segundo de los grandes trágicos, Sófocles, sitúa los antecedentes de su *Edipo* en el enigma que el héroe descifra, impuesto por la Esfinge, represen-

tada con cuerpo de león, alas y cabeza de mujer. El mismo Edipo abre el símbolo de la ceguera en el hecho teatral, como metáfora de quienes gozan de privilegiada sabiduría. De suerte que, al parecer, el héroe no supo ver su tragedia siendo vidente, mientras que, ya ciego, encuentra la paz en su huida hacia un territorio lejano de Tebas, que dará título a una segunda tragedia del mismo Sófocles, *Edipo en Colono*. Y tendrá que ser otro ciego, el adivino Tiresias, quien le alumbre en el penoso camino hacia la verdad.

Así, el naciente teatro, para cumplir con uno de sus principales cometidos, repara en una camada de seres fantásticos y atípicos. Esta alianza, todavía aquí primaria y sujeta al aliento mágico que toda mitología impone, se expandirá y acentuará sin freno en la historia de la literatura dramática.

Con todo, el mundo clásico defendió hasta donde le fue posible su pulcra medida de la belleza, "disimulando" aquellos aspectos de lo divino y lo humano que atentaba contra unos sólidos principios estéticos. Sin embargo, no encontró inconveniente alguno en considerar la locura como un síntoma de incomprensible lucidez. El mismo Hipócrates suponía a los locos inspirados por los dioses, y se sostenía por entonces que los enajenados resultaban especialmente clarividentes en la interpretación de oráculos.

Tuvo que ser un hombre de teatro, Víctor Hugo, quien dejara constancia de que el equilibrio imprescindible

entre la belleza convencional y los diferentes defectos que la empañan no encontraría su verdadero ensamblaje hasta el Medioevo, junto con el nacimiento del cristianismo, etapa que el autor señala como verdadero prólogo de la modernidad. Satanás aparece como suprema culminación del horror y su presencia nos parece más sobrecogedora que todas las deidades clásicas ya señaladas. Víctor Hugo asegura que es entonces cuando la visión sobre la naturaleza humana se amplía, se hace jugosamente poliédrica y alcanza su grado máximo de madurez. Es decir: la luz junto a la sombra, la perfección frente a la minusvalía, la belleza como la otra cara de la fealdad, el talento compensando la estupidez, lo grotesco justificando lo sublime, el cuerpo y el alma. ¿Qué otra cosa puede y debe buscar el teatro?

Desde la Edad Media hasta el Renacimiento proliferaron en toda Europa *las fiestas de los locos* que, según Du Tilliot, debieron tener sus orígenes en las Saturnales que se celebraban en Roma el 16 de las calendas de enero (17 de diciembre de nuestro actual calendario), donde los esclavos se permitían lucir los vestidos de sus señores y sentarse a sus mesas. Estas "representaciones" se producían en fechas señaladas, Navidad, Epifanía, etc. En las catedrales se elegía a un Obispo o Arzobispo de los locos. En las iglesias que dependían de la Santa Sede se nombraba un Papa de los locos. En las abadías, un abad de los locos...

Imaginemos algo muy parecido a lo siguiente: un clérigo licencioso con máscara de teatro y ropas de mujer, canta canciones libertinas y come con glotonería embutidos sobre el mismo altar. Los asistentes juegan a las cartas, a los dados, y se echan en el incensario zapatos viejos. Luego, el clérigo salta y corre por toda la iglesia, se despoja de sus vestidos y finalmente sale por calles y plazas montado en un carro cargado de inmundicias que lanza al populacho. Entre 1435 y 1620, diferentes Concilios (Ruán, Soissons, Reims, Burdeos, etc.) denunciaron semejantes desmesuras de corte teatral, intentando impedir las... sin lograrlo. Es el grito de rebeldía ante la opresión eclesiástica. El mismo Erasmo, en su *Apología de la locura*, comparaba a estos predicadores burlescos con comediantes y bufones.

Teatro y múltiples minusvalías (locos, bufones deformes, mujeres barbudas, ciegos, cojos, mancos, etc.) en permanente y fiel alianza hasta nuestros días, con el único fin de enmendar la plana a la norma. Tanto los bufones de corte ("hombres de placer") como los de convento y los que iban de ciudad en ciudad por mercadillos y ferias, son retratados como empedernidos alcohólicos, acaso por su inconsciente vinculación al viejo Dionisos, acaso también por la necesidad de olvidar sus propias miserias. En la escena II del acto II de *El rey se divierte*, leemos:

TRIBOULET.- ¡Ah!, ¡la naturaleza y los hombres que me han hecho muy

malo, cruel e infame, en efecto! ¡Oh, rabia! ¡Ser bufón! ¡Ser deforme! ¡Siempre este pensamiento! ¡Y ya vele, ya duerma, cuando con él he dado la vuelta al mundo venir a parar siempre en esto! ¡Soy bufón de corte! ¡No querer, no poder, no deber más que reír, y no hacer más que reír! ¡Qué exceso de oprobio y de miseria!

En cuanto a los populares *juegos de escarnio*, unos breves apuntes: corría el año 1020, cuando en Alemania, para celebrar la Navidad, un gran número de ciudadanos irrumpieron en una iglesia interrumpiendo el rito bruscamente, recitando letanías profanas. Ante la oposición de los devotos, los asaltantes dieron muerte a no pocos de ellos y al sacerdote. En los Alpes, también la Navidad ofrecía crueles espectáculos. En ciertos lugares, los hombres se vestían de mujeres, forzando al “tonto” oficial de la zona a disfrazarse de demonio para darle caza a palos. En no pocas ocasiones el improvisado e infeliz actor encontró la muerte a manos de sus perseguidores. De todo ello da buena cuenta el documento que en 1473 fue redactado en el Concilio de Aranda: “Como a causa de ciertas costumbres admitidas en las iglesias metropolitanas, catedrales y otras de nuestra provincia, y así en las fiestas de la Navidad de Nuestro Señor Jesucristo y de los Santos Esteban, Juan e Inocentes, como en ciertos días festivos y hasta en las solemnidades de las misas nuevas, se ofrecen en las iglesias juegos escénicos,

máscaras, monstruos, espectáculos y otras diversiones, ficciones igualmente deshonestas, y haya en ellas desórdenes y se originan torpes cantares y pláticas burlescas...”.

Antes de abandonar los oscuros siglos de la Edad Media, conviene reparar en el texto que marca incontestable frontera entre tan largo período y el inmediato futuro de la peripecia teatral. Como afirma Stephen Gilman, “La Celestina es una raíz principal de la tradición europea del diálogo”. Es, además, y eso es precisamente lo que aquí más nos importa destacar, modelo de vulneración, espejo de sabio engaño a una sociedad cruel y farisea. Fernando de Rojas añadió veinte actos al primero que al parecer encontró redactado con el único fin, dice él, de advertir a los jóvenes sobre los muchos males que los amores, en extremo apasionados suelen ocasionar. Es decir, cuando la pasión raya en esa dulce tara que significa el enloquecer de amor, tal y como a Calisto le acontece. El judío converso (sospechoso por definición) se vale de la vieja alcahueta para tentar las profundidades del averno y apelar a la deformación que Satanás representa. Repárese en que Rojas, tomando el conjuro de diferentes fuentes, incluida la de un juicio inquisitorial real, muestra una “sospechosa” mezcla entre la mitología cristiana y la clásica:

CELESTINA.- Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capi-

tán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfuros fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesifone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave conque están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos...

El Renacimiento propicia la aparición de un hombre libre de los oscurantismos pasados, dueño de su destino. El maestro Shakespeare interpreta con precisión el mandato de su época, y se pone a la construcción de un héroe de nuevo cuño que satisfaga las exigencias del momento. Pero esta luminosa y nueva libertad no evita, desde luego, la necesidad de nuevos pactos con la locura, los seres fantásticos y la brujería. Hay que insistir en ello: el teatro siempre tuvo claridad sobre las armas que debe emplear para alcanzar los cometidos que le competen.

Así, el joven Hamlet consume su tragedia desde una mente descontrolada. El autor, pícaro, no desea desvelar abiertamente los límites de esta enajenación. El espectador no debe averiguar

el grado de locura que acumula el príncipe de Dinamarca. ¿Simula locura para planear sus acciones? ¿En qué momentos, en todo caso, su enajenación es auténtica o fingida? Toda la carga filosófica que el héroe nos demuestra, ¿puede ser fruto de una mente enferma? En definitiva, ¿hubiera alcanzado Hamlet la inmortalidad literaria si no se hubiera asentado su personalidad en la minusvalía? A su lado, Ofelia, va perdiendo también la razón hasta su bajada al río (eufemismo chino que significa perder la vida) en busca del suicidio.

En otra de sus tragedias, *Macbeth*, la ambición humana encuentra su más fiel aliado en la brujería. De nuevo el destino del hombre se encuentra en manos de una dimensión incontrolada por él, allí donde reina Satanás y su escalofriante cohorte.

Cambiando de género dramático, Shakespeare nos ofrece otro notable ejemplo de lo que nos ocupa. *El sueño de una noche de verano*, comedia novelesca o de fantasía, arabesco poético, nos sitúa en una noche encantada, donde duendes y hadas rompen el orden natural de los acontecimientos cotidianos. No se necesita recurrir ya a potentes deidades como Apolo, Zeus, Atenea, etc. Un pequeño ejército de hadas, comandado por sus reyes, Oberón y Titania, junto con los duendes del bosque (Puck, Mostaza, Polilla, Guisante, Telaraña...) se bastan para desajustar el orden establecido. El diminuto Puck (desgaje/extensión de Arlequín), duendecillo de físico míni-

mo, junto con el resto de las fantasías del bosque, hacen las veces de un Olimpo menor, jugueteo y enloquecedor. Los sentimientos humanos son dislocados hasta el disparate. Tras el gozoso enredo se esconde una honda reflexión filosófica: cualquier "diosito" menor, de aspecto atípico y de verbo torpe, es capaz de desestabilizarnos. El hombre es bicho indefenso, y más indiferente cuanto más suficiente y seguro se siente de sus capacidades.

Contemporáneo y muy cercano a Shakespeare, Marlow regaló a la historia de la literatura dramática un personaje mítico: *El doctor Fausto*, que al cabo serviría de base para la inmensa obra de Goethe, se encuentra cercano en sus comportamientos a los ciudadanos medievales protagonistas de las fiestas de los locos. Fausto abofetea al Papa y se emborracha con hembras procaces apurando el vino de su lujuria en sagrados cálices. Un aliento de soberbio desequilibrio psíquico recorre la personalidad del héroe.

¡Barroco! Quizá el territorio histórico más fértil en la apreciación de lo raro, lo insólito, lo que atenta contra la razón. Nuestro teatro fantástico, de sofisticada tramoya italiana, mostraba incontables fenómenos tan sorprendentes como espectaculares: volaban castillos, se abría la tierra dando paso a todo tipo de dragones y animales fantásticos para regocijo de la Corte. El pueblo, más sencillo, presenciaba atónito el fuego del infierno y la aparición de Satanás frente a todo tipo de divinida-

des a través de nuestro auto sacramental (único género que, junto con el entremés, no es propio). Una de estas piezas, de José de Valdivielso, *El hospital de los locos*, inspirada en el terrible manicomio de Toledo, Hospital del Nuncio, muestra a un grupo de enajenados incorporando a los complejos personajes alegóricos. Quevedo, uno de los autores más representativos de nuestra corriente literaria más sabia, luego de afirmar reiteradamente la generalizada locura que asolaba su momento, nos habla en sus escritos de anormalidades tales como hombres-asnos y hombres-cuervos. Para su contemporáneo Saavedra Fajardo, la locura social no se quedaba en España, sino que se expandía peligrosamente por toda Europa.

Nuestro monumental drama teológico, *La vida es sueño*, muestra al príncipe Segismundo convertido en animal acorralado: "Soy hombre de las fieras/y una fiera de los hombres". Rosaura, al comienzo de la pieza, monta un violento "hipogrifo", animal fabuloso, que fingen tener alas y ser la mitad superior águila y la inferior león. Tirso de Molina, en su comedia *La república al revés*, demuestra que todo por entonces era desconcierto. Y a partir de su *Burlador de Sevilla*, los diferentes don juanes que en el mundo han sido (Lord Byron, Molière, Goldoni, Zorrilla, Mozart, Unamuno, López Mozo, etc.), atesoran gramos de abstracta patología en sus desmedidos afanes de conquista y desprecio ante lo divino; en sus comportamientos palpita cierta anormali-

dad, tal y como dejaron demostrado Marañón y Ortega, entre otros muchos estudiosos del mito.

Pirandello, para hacer realidad el complejo juego de sus múltiples espejos, atorbellina los escenarios introduciendo en ellos la realidad del hombre multiplicada hasta la sistemática deformación. Dos ejemplos bastarán para percatarnos de sus pretensiones. En *Enrique IV* propone que un noble, al caer del caballo y golpearse violentamente la cabeza, enloquece tomando la personalidad de Enrique IV. Sus parientes y amigos acuerdan seguirle en su fantasía. Después de doce años de enfermedad, el personaje recupera la cordura, pero lo oculta ante todos, prefiriendo continuar instalado en su mundo de ficción. En *Así es si así os parece*, el señor Ponza sostiene que su suegra enloqueció con la muerte de su hija. El señor Ponza toma nueva esposa a quien la suegra confunde, asegurando que es el yerno el enajenado. Para resolver el enigma, el gobernador civil interroga a la señora Ponza, que confiesa:

SEÑORA PONZA.- La verdad es que soy la hija de la señora Frola, pero soy también la mujer del señor Ponza y para mí no soy ninguna de las dos.

(...)

No, señor, yo para mí soy la que se me cree.

Las vanguardias denominadas históricas se sitúan frente al naturalismo para exigir al teatro mayor profundidad

de miras, de "otras miras": se pretende revisar entonces, por diferentes mecanismos, el pozo oscuro que *ad libitum* aflora en los sueños. El inconsciente, en efecto, es insaciable creador de fantasmas y seres deformes.

A. Jarry perfila el primer padre de los fantoches. Su *Ubu rey* es feo, grotesco y corrosivo. A. Artaud, desde su propio desequilibrio psicológico, sueña con un actor febril, apestado, rodeado de un espectador alucinado por imágenes oníricas. Peter Weiss busca las contradicciones sociales de su época apelando también al mundo de los locos, protagonistas de un hecho histórico, *Marat-Sade*. Dadá, surrealismo, simbolismo, futurismo, expresionismo... Hasta desembocar en el nuevo humanismo que el existencialismo significó, y que daría paso (el bautizo lo realizó literalmente Camus) a la gran aparición del personaje más radicalmente minusválido que pensarse pueda: el que no desea transmitir un discurso coherente, el inarmónico ser que el "absurdo" ofrece. Beckett, Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal, etc. Soplan vientos de locura, se atenta intencionadamente contra el verbo establecido. Estamos en terrenos de los grandes espantajos, de los psicópatas, de los fantasmas desasosegantes, del símbolo confuso ante la engañosa precisión de la palabra.

Valle-Inclán se duele de que su tierra gallega conserve todavía vergonzantes rasgos medievales. El patético coro que acompaña su llanto se encuentra compuesto por un ejército de tullidos: cojos,

mancos, tuertos, ciegos... Toda una bofetada en pleno rostro del progreso. En su tragicomedia de aldea *Divinas palabras*, un canto a la perversa magia de la religión, el autor propone a un ser deforme como detonante del conflicto. Así es descrito en una de sus incommensurables acotaciones:

(Una vieja de paño pardo sale al pórtico, después otra, más tarde otra, Salen deshiladas, portan agua bendita en el cuenco de las manos y la van regando sobre las sepulturas. La última tira de un dornajo de cuatro ruedas, camastro en donde bailotea adormecido un enano hidrocéfalo.)

Tanto es el protagonismo que Valle desea conceder a sus múltiples ciegos, que algunos de ellos aparecen en varios de sus textos sin necesidad de cambiar de nombre (Gondar, Flabia...). La sabiduría que el autor pone en sus invidentes vagabundos puede sintetizarse en algunas frases que uno de ellos, el ciego de Gondar, sentencia en *El embrujado*, pieza perteneciente al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*:

CIEGO DE GONDAR.- (...)

El pobre de pedir dice que no hay pleitos por las herencias, porque él no tiene nada que dejar. Al verdadero pobre de pedir hay que enterrarle de limosna, y como pasa tantos trabajos, aun cuando haga alguna cosa mala, no se condena como los ricos. ¿Sabéis vosotros quién está más al pique de

condenarse? ¡El rey!

Pero de todos los ciegos de Valle, el más emblemático es aquel que no necesitó nacer de la ficción: Max Estrella, reencarnación del poeta Alejandro Sawa, amigo personal de Don Ramón y protagonista de *Luces de bohemia*. Se diría que no puede concederse mayor rango moral e intelectual a un minusválido. Recordemos algunos momentos del texto para demostrarlo:

Compromiso político

MAX.- ¡Barcelona es cara a mi corazón!

PRESO.- ¡Yo también la recuerdo!

MAX.- Todos los días un patrono muerto; algunas veces dos... Eso consuela.

Máximas estéticas

MAX.- La tragedia nuestra no es tragedia.

LATINO.- ¡Pues algo será!

MAX.- El esperpento.

Reflexiones sociales

MAX.- La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza.

Criterios filosóficos-festivos

MAX.- La vida es un magro puche-

ro; la Muerte una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el Infierno, un calderón de aceite albando donde los pecadores se achicharran como boquerones; el Cielo una kermés sin obscenidades, a donde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María.

En otro de sus esperpentos, *Los cuernos de Don Friolera*, el teniente de carabineros sospecha que ha sido engañado por su esposa con el barbero Pachequín. Cuando el protagonista grita aquello de *¡En el cuerpo de carabineros no hay maridos cabrones!*, el desgarró es doblemente chusco, porque su honra de recio soldado español se empañó por culpa de un minusválido, un cojo.

Buero Vallejo también persigue minuciosamente la metáfora a través de los ciegos. En *La ardiente oscuridad* - que mucho tiene que ver con la caverna de Platón- propone un moderno internado de enseñanza para ciegos que simula regirse por el mismo orden convencional del mundo exterior, el de los videntes. Los jóvenes minusválidos encuentran allí la felicidad. Esta apacible convivencia es rota con la aparición de un nuevo estudiante, Ignacio, que, frente al resto de sus compañeros, se rebela contra su tara. Mientras que los demás personajes se valen del sufrimiento para ocultar su drama, Ignacio reivindica su dolor: "No tenéis derecho a vivir porque os empeñáis en no sufrir". Otro de los ciegos, responde: "Quizá la vista no sea más que una alucinación colectiva, y

los únicos seres normales en este mundo de locos seamos nosotros". El ciego auténtico (Ignacio lo es porque asume su limitación) es finalmente apartado -asesinado- del orden que intenta quebrar. La soledad responsable del protagonista, tan cercana a los principios existencialistas, es semilla que, sin embargo, dejará profundo poso entre sus compañeros.

Es parecida clave de distanciamiento histórico que Brecht, plantea Buero Vallejo su *Concierto de San Ovidio*. Nos traslada a la Francia tras la revolución de 1789. Nos sitúa en el Hospicio de los Quince Veinte, fundado en el siglo XII por San Luis, rey de Francia, refugio de mendigos invidentes. Un burgués, Valindin, solicita permiso para contratar a cuatro ciegos que ofrecerán un concierto en la feria de San Ovidio. El mundo exterior se ofrece atractivo para los mendigos, como milagrosa puerta por la que salir al apetecible olimpo de los seres "completos". La realidad es que Valindin pretende mostrar una farsa donde los ciegos serán ridiculizados ante los espectadores. Estos ciegos representan el lado oscuro de la burguesía "normal", que los necesita para constatar sus privilegios.

En *La Fundación*, Buero hace compartir al espectador la locura del protagonista. Junto con él, cree estar situado en una Fundación dedicada a la investigación médica, hasta descubrir lentamente que en realidad se halla en una

cárcel donde los condenados políticos esperan su inevitable ejecución.

El gran fabulador Francisco Nieva funde nuestra línea literaria más profunda (picaresca, Celestina, Quevedo, Valle, et.) con las vanguardias europeas, dando a luz un particular "género" de múltiples mestizajes donde los personajes alucinados son el fruto de singulares taras. En su *Carroza de plomo candente*, se describe así al protagonista: "Sobre una cama amplísima de alto dosel vemos, hecho un ovillo, al que pronto será Luis III, rey mitad fabuloso y mitad madrileño. Es bobo, gracioso y asexuado. Pudiera ser representado por una muchacha regordeta". En otra de sus piezas, pertenecientes al "Teatro Furioso", *Combate de Ópalos* y *Tasia*, el prodigio/anormalidad, se comenta como sigue:

EL PAJE DE ÓPALOS.- ¿Habéis oído? ¿De dónde viene esa voz?

EL PAJE DE TASIA.- (*Aplicando el oído ente las piernas de ópalo.*) Como me llamo Tomás, que viene de aquí debajo. Canta con todo su cuerpo la señora.

DOÑA VINAGRE.- ¿Por dónde canta? ¿Por el semillero? ¡Madre mía, qué gran misterio! Yo esto no me lo esperaba.

EL PAJE DE ÓPALOS.- Pues afina que da gusto mi ama. Está trinando.

DOÑA VINAGRE.- (*Auscultándola*) Pero con arte, con un arte consumado.

EL PAJE DE ÓPALOS.- Con un arte con... ¿Qué has dicho?

EL PAJE DE TASIA.- Con un arte de consumo.

Uno de nuestros autores actuales más justamente celebrados, José Luis Alonso de Santos, tampoco desea escapar a la complicidad con personajes imposibilitados. En su primer texto dramático, *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, un cojo y una tuerta integran cierta compañía teatral. Sobre ellos, claro es, se desatan todo tipo de burlas, evidenciando la crueldad de sus compañeros y la inteligencia de ambos. En *El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma*, un bufón loco es tomado como ejemplo de fertilidad y termina siendo él quien conduzca al resto de los "seres normales" hacia un futuro esperanzador.

BUFÓN LOCO.- Entonces... a ver si me entero... ¿Voy a ser padre, así de pronto? ¿Con esta anatomía, y hago hijos en menos de cinco minutos? Esto me puede hacer de oro en las ferias.

(...)

BUFÓN LOCO.- Cojamos nuestras armas: sátiras y entremeses, canciones y espejuelos de la verdad, cascabeles y panderos, sonetos y comedias de calle, fiestas, alegrías escénicas varias y demás atributos de nuestra especie de representantes y la boca de lobo, a sacarle las muelas de mala leche acumulada en miles de años de decir "no" a ese mostrenco.

Su comedia *Fuera de quicio* se desarrolla en el Sanatorio Psiquiátrico de

mujeres de Ciempozuelos. La acción es llevada por dos internas y sus respectivos amigos, internos también en un hospital cercano. La sinrazón de los cuatro personajes contrasta, en principio, con la lógica natural del espectador. Pero a medida que transcurre la comedia, el autor va mostrando que el mundo de los "locos" resulta menos disparatado que el de los cuerdos a cuyo cargo están. El juego entre realidad y ficción, locura y cordura, transcurre inteligentemente por ese terreno confuso que a todos parece igualarnos. La sociedad que reprime y controla a

los minusválidos, en fin, resulta poco fiable.

Como ya quedó advertido en la nota previa, se ha tratado aquí de ofrecer una visión casi telegráfica, que deje breve constancia de la permanente preocupación que el fenómeno teatral siempre mostró por los seres lisiados, incompletos, atípicos. Gracias a todos ellos, eso sí puede afirmarse, la acción corrosiva de la literatura dramática se ha mostrado con toda la contundencia que los autores citados, y otros tantos por revisar, desearon.