MINUSVALÍAS MÍTICAS EN LA HISTORIA DEL TEATRO

Miguel Medina Vicario
MINUSVALÍAS MÍTICAS EN LA HISTORIA DEL TEATRO

MIGUEL MEDINA VICARIO

Esta suelta 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 soniego.

Una primera obviedad: uno de los fundamentales detonantes que pone en marcha cualquier actividad creativa es la imperiosa necesidad de libertad, de desasosiego -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 egocentrísta), cuanto para los que padecen alguna mera 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 sentimientos vivos nos desasosiega a todos de manera visible. Habrá que acordar pronto, por tanto, que ese lúgubre impulso de libertad que palpitaba en todo fenómeno salvo 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 aliño mitico descaradamente deformado. El choé aparece como espléndida ceremonia (orgía) dedicada a los héroes muertos, que se desarrollaba por medio de una danza acompañada (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 atenaban, 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 ajenos quedan descuartizados y se torna desvergonzado, impávido, descarado; a veces, incluso, de una singular lucidez semiente a las imágenes simbólicas que, efectivamente, nos proporciona el sueño. ¡Ah!, el sueño. Freud afirmó que existen dos formas infalibles y rápidas de llegar al 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 corrientes ditirambo, los fieles se disfrazaban de caras (ser como caras, 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. Destapado el 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 prehendía ¡ingenuamente! metamorfosear el amargo significado que el humano concede a la minusvalía, cuando lo aplicaba a sus múltiples dioses. Y no debe olvidarse, claro es, que las entrañas del teatro deben buscarse en aquel alucinante universo mitológico. Veanos:

De la unión de la gran madre Gea (Tierra) con el hijo que engendró por sí misma, Urano (Cielo), aparece la primera generación divina, las Uránidas, compuesta por doce Titanes, tres Cíclopes y tres Hecatómboiros. 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 devano 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, meléndulos y cubiertos de pelo. Pan, por su parte, aparece como macho cabrío (¡premonición del Satanás de nuestros aquelares!). El, junto con la ninfa Amalta, convertida también en cebra, 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 vida, formando parejas con los Sátiros, el elemento femenino se concreta en las Méndades. 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 tienen 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 Nero, Tetis, de los pies argénteos, lo cogió y junto con sus hermanos lo prodigó cuidados”.

A pesar de su fealdad y cojera, el híbrido genio 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 pesadamente y sujetar con férricas 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 perennes 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 pesado.
Sin salir del texto de Esquilo, otra diosa, Io, visita al héroe encadenado, convertida en vaca y atosigada permanente por un tábano, como pago a sus amores clandestinos con el insaciable Zeus:

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

Prometeo a punto está de sucumbir al castigo divino, en cuyo caso habría caído en manos de Hades, dios de los muertos. Abominable monstruo, esforzado para los hombres cuya morada es celosamente vigilada por el Cerbero, horror de cincuenta cabezas. Se salvó Prometeo, al tiempo, de las Arpias, 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 Orestiada, titula la tercera de sus piezas Las Eumérides o Erínias, pertenecientes también al mundo subterráneo, encargadas de vengar los crímenes de los hombres y cuya representación es como sigue: seres de piel negra, que adoran sus cabellos con serpientes y de cuya apetosa boca emana espuma permanente.

El segundo de los grandes trágicos, Sófocles, sitúa los antecedentes de su Edipo en el ensim que el héroe describe, impuesto por la Esfinge, representación 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 toma 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 pulsa 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 luzidez. 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 Mediodio, 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 en constantes cuando la visión sobre la naturaleza humana se amplía, se hace jugosamente poliolírica y alcanza su grado máximo de madurez. Es decir: la luz, junto a la sombra, la percepción frente a la minusvalía, la belleza como la otra cara de la real, el talento compensando lo 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 repas 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 encensario 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 impedirlas 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, bufores de chistes, mujeres barbudas, ciegos, cojos, manos, etc.) en permanente y fiel alianza hasta nuestros días, con el único fin de enmendar la plana a la norma. Tanto los bufores de corte "hombres de placer" como los de convento y los que iban de ciudad en ciudad por merridillos y ferias, son retratados como empedernidos alcohólicos, acaso por su inconsciente visuación 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.- ¡Ahh, ¡la naturaleza y los hombres que me han hecho muy
MIGUEL MEDINA VICARIO

MINUSVALÍAS MÍTICAS EN LA HISTORIA DEL TEATRO

malo, cruel e infame, en efecto! ¡Oh, rabia! ¡Ser bufón! ¡Ser deforment! ¡Siempre este pensamiento! ¡Y ya vele, ya duerma, cuan cuando con él he dado la vuelta al mundo venir a parar siempre en esto! ¡Oh bufón de corte! ¡No que- rer, 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 escarmiento, 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 letras 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 crueldades espectaculares. En ciertos lugares, los hombres se vestían de mujeres, forzando al "tono" 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 alcahuetra para tentar las profundidades del averno y apear 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.- Conjuróte, triste Plutón, señor de la profunidad infernal, emperador de la corte dañada, capi-

tán soberbio de los condenados ángeles, señor de los súlfuros fiegos que los hervientes éticos montan manan, gobernador y veedor de los tormentos y alormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesifone, Megera y Aleto, 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 espatables y pavorosas ydras. Yo, Celestina, tu más conocida cliñtulna, te conjuro por la virtud y fuerza desta sermónetas letras, por la sangre de aquella nocturna ave conque están escritas, por la gravedad de estos nombres y signos...

El Renacimiento propicia la aparición de un hombre libre de los obscurantismos 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 consuma 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, ¿Simuló 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 escar- friante cohorte.

Cambiando de género drámatico, 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 poten tes 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 (desajuste/extension de Arlequín), duendecillo de físico míni-
MIGUEL MEDINA VICARIO

mo, junto con el resto de las fantasías del bosque, hacen las veces de un Olimpo menor, juguetón y enloquecedor. Los sentimientos humanos son dislocados hasta el disparate. Tras el gozo enredado se esconde una honda reflexión filosófica: cualquier “diosito” menor, de aspecto atípico y de verso torpe, es capaz de desestabilizarnos. El hombre es muy indefenso, y más diferente cuanto más suficiente y seguro se siente de sus capacidades.

Contemporáneo y muy cercano a Shakespeare, Marlow regala a la historia de la literatura dramática un personaje mítico: El doctor Fausto, que al cabo sirviéndose 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 abofetean al Papa y se emborrachan con hombros procaz apurando el vino de su lujuria en sagrados cálices. Un aliento de sobrevivir 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 trama y bella 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 divinidades 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 hombrecuevros. 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 al pasar y ser la mitad superior águila y la inferior león. Tiro 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 anormalidad...
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 inconmensurables 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 domojo de cuatro ruedas, camastro en donde bailotea adormecido un enano hidrocefalo.)

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 invi- dentes 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 enterarle de limosna, y como pasa tantos trabajos, aun cuando haga alguna cosa mala, no se condona 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!
PRESSO.- ¡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 esperpanto.

Reflexiones sociales


Criterios filosóficos-festivos

MAX.- La vida es un magro puchero; la Muerte una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el Infierno, un calderón de aceite albudado donde los pecadores se achicharran como boquerones; el Cielo una kermés sin ocasi- dades, a donde, con permiso del párra- co, pueden asistir las Hijas de María.

En otro de sus espepntos, Los cuernos de Don Fruiler, el teniente de carabineros sospecha que ha sido engaño- ñado por su esposa con el barbero Pachequín. Cuando el protagonista grita aquello de: ¡En el cuerpo de carabineros no hay maridos cabrones!, el desgarro es doblemente chusco, porque su honra de recio soldado español se empaña por culpa de un minusválido, un cojo.

Bueno Vallejo también persigue minuciosamente la metafórica 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 conviven- cia 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 tenemos 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 prin- cipios existencialistas, es semilla que, sin embargo, dejará profundo poso entre sus compañeros.

Es parecida clave de distanciamiento histórico que Brecht, plantea Bueno Vallejo su Concierto de San Ovidio. Nos traslada a la Francia tras la revolu- ción de 1789. Nos sitúa en el Hospicio de los Quince Veinte, funda- do en el siglo XII por San Luis, rey de Francia, refugio de mendigos inviden- tes. Un burgués, Valindín, 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 exquisita puerta por la que salir al apetecible olfato de los seres "comple- tos". La realidad es que Valindín pretende mostrar una falsa donde los ciegos serían ridiculizados ante los espectadores. Estos ciegos representan el lado oscuro de la burguesía "nor- mal", que los necesita para constatar sus privilegios.

En La Fundación, Bueno hace compartir al espectador la locura del prota- gonista. Junto con él, cree estar situado en una Fundación dedicada a la investi- gación 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 (picarresca, Celestina, Quevedo, Valle, etc.) con la vanguardia europea, 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 VINA.- ¿Por dónde cantas? ¿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 VINA.- (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 esca-
par a la complicidad con personajes imposibilitados. En su primer texto dramático, Viene el duque, nuestro dueño!, un cojo y una tuerta integran cierta compañía teatral. Sobre ellos, claro es, se desatan todo tipo de burlas, eviden-
ciando la crueldad de sus compañeros y la inteligencia de ambos. En El combate de Don Carlín y Doña Cuaremsa, un bufón loco es tomado como ejemplo de fertilidad y termina siendo él quien conduce 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 muestras de mala leche acumuladas en miles de años de decir “no” a ese mostrancro.

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 cuerpos 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 telegónica, que defie breve constancia de la permanente preocupación que el fenómeno teatral siempre mostró por los seres lisiados, incompleto-
tos, atápicos. 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.