

Colección  
LETRAS DIFERENTES



# PERSONAJES ROTOS DE LA LITERATURA UNIVERSAL

Fernando Martínez Garrido  
Mario Grande Esteban  
Mercedes Escolar Arévalo



ESCUELA LIBRE EDITORIAL

**COLECCION LETRAS  
DIFERENTES**

1. LUCES Y SOMBRAS:  
EL CIEGO EN LA  
LITERATURA HISPANICA  
**Juan Cruz Mendizábal**
2. LOS EXPULSADOS  
DEL PARAISO  
**Agustín Sánchez Vidal**
3. MIRIAM (Novela)  
**Ramón Hernández**
4. FIGURAS DEL OTRO  
EN LA ILUSTRACION  
FRANCESA  
**Diderot y otros autores**  
**Estudio preliminar,**  
**traducción y notas**  
**de Alicia H. Puleo**
5. PERSONAJES ROTOS  
DE LA LITERATURA  
UNIVERSAL  
**Fernando Martínez Garrido,**  
**Mario Grande Esteban y**  
**Mercedes Escolar Arévalo**
6. EL CIEGO Y SUS COPLAS  
SELECCION DE PLIEGOS  
EN EL SIGLO XIX  
**Joaquín Díaz**







**PERSONAJES ROTOS  
DE LA LITERATURA UNIVERSAL**



**Colección  
LETRAS DIFERENTES**



# **PERSONAJES ROTOS DE LA LITERATURA UNIVERSAL**

**Fernando Martínez Garrido  
Mario Grande Esteban  
Mercedes Escolar Arévalo**



**ESCUELA LIBRE EDITORIAL**  
Madrid, 1996

---

**FUNDACION ONCE**

## **COLECCION LETRAS DIFERENTES**

**Directores:**

JOSE MARIA ARROYO ZARZOSA  
RAFAEL DE LORENZO GARCIA

**Asesor Literario:**

RICARDO DE LA FUENTE

**Coordinador editorial:**

GREGORIO BURGUEÑO ALVAREZ

---

© Fernando Garrido Martínez, Mercedes Escolar Arévalo  
y Mario Grande Esteban, 1996

ISBN: 84-88816-17-0

Depósito legal: M-23456-1996

Impresión: RUMAGRAF, S. A.

Nicolás Morales, 34 - 28019 Madrid

## PROLOGO

*Hace ya bastantes años, una voz amable, por teléfono, me invitó, en nombre de la ONCE —Organización Nacional de Ciegos Españoles—, a dar una conferencia en la Fonoteca que la Organización tiene en Madrid. Era en noviembre de 1985. La persona que me llamó era invidente. Se llamaba —y, afortunadamente, se sigue llamando— Fernando Martínez Garrido. Acepté, complacido, el encargo y pronuncié la conferencia sobre la situación política, en aquel momento, del País Vasco y de España en general, en la Fonoteca de la ONCE el día 13 de noviembre. Lo sé, porque en mi biblioteca, entre mis libros, hay una placa que recuerda el hecho.*

*No tenía yo entonces trato habitual con personas ciegas. Y quedé admirado. En primer lugar, porque yo nunca había encontrado, en mis muchas actuaciones públicas, oyentes tan atentos y concentrados. Además, porque en el coloquio que siguió a la conferencia las preguntas y las consideraciones de los intervinientes fueron todas extraordinariamente inteligentes y certeras. Lo que, como se sabe, no siempre ocurre en este tipo de actos. El diálogo reveló, finalmente, en los asistentes que intervinieron una gran vida interior, una sorprendente capacidad por acertar con lo importante del discurso, dejando a un lado todo lo accidental, y un gran conocimiento del tema desarrollado. Yo estaba acostumbrado a oír ¡tantas y tales tonterías sobre Euskadi! Insisto en que quedé admirado.*

*Pero mi admiración no quedó ahí. A la conferencia siguió una cena. Cinco ciegos y yo. Me imagino que ellos, ciegos, se dieron perfecta cuenta de que allí el único ciego a esa realidad riquísima de su propio universo era precisamente yo. La cena fue para mí un espectáculo de elegancia estética e intelectual. Como en un ejercicio de lectura de un escrito por puntos en relieve del sistema Braille, mis amigos, delicadamente, rozaban apenas con las yemas de los dedos el contenido de los platos, por cierto sin mancharse, para descubrir*

su situación y ya no se equivocaban. Utilizaban con pericia cucharas, cuchillos y tenedores y, a distancia, nadie hubiera podido descubrir su deficiencia física. Y eso que había platos complicados. Recuerdo unas alcachofas rellenas...

Los vascos tenemos fama de apreciar la buena cocina y la buena bebida. Mis anfitriones quisieron ser amables conmigo y en aquella cena se sirvieron tres clases de vinos. Creo que un jerez para empezar, vino blanco con el primer plato y tinto con el segundo. También agua mineral. Fue un espectáculo ver cómo ninguno de mis cinco compañeros titubeó ni una sola vez para dirigir su mano, sin vacilación, a la copa correcta y llevarse a los labios precisamente el vino que correspondía o el agua, en su caso. Mi admiración y asombro seguían creciendo.

Yo he tenido suerte en la vida. He conocido mucha gente interesante y recuerdo con placer sobremesas deliciosas. Piensen ustedes, por ejemplo, que, en un momento dado, coincidimos en el Grupo Mixto del Congreso de los Diputados, Adolfo Suárez, Agustín Rodríguez Sahagún, Santiago Carrillo, Francesc Vicent y yo mismo. Los cinco nos reuníamos, alguna vez, a comer en un restaurante cercano al Palacio de la Carrera de San Jerónimo. Pueden ustedes imaginarse el interés de aquellas sobremesas. ¡Qué placer irrepetible escuchar la historia inmediata de España de la boca de sus propios autores! ¡Qué delicia conocer, de primera mano, la «pequeña historia», la que explica, precisamente, los grandes acontecimientos! ¡Cuánta inteligencia, cuánta sabiduría política y cuánto ingenio juntos, si se me excluye! Realmente, no me puedo quejar. He sido un afortunado espectador, en primera fila de palco, de nuestra más interesante historia reciente.

Pero, dejando de lado mis comidas políticas, de aquella cena con mis amigos de la ONCE, de aquella conversación mientras comíamos, de aquella deliciosa sobremesa, guardo un recuerdo que no he podido olvidar. Definitivamente, aquel día me enamoré «ciegamente» de mis amigos ciegos.

Y ahora, al cabo de los años, uno de los comensales, Fernando Martínez Garrido, en nombre de los autores, vuelve a pedirme, con la misma amabilidad, que prologue este libro que ha escrito él mismo con Mario Grande Esteban y Merce-

des Escolar Arévalo, estos últimos no minusválidos, pero sí grandes conocedores y expertos, como ustedes descubrirán, de este valioso mundo de «los minusválidos».

Y yo, complacido otra vez, reanudo aquí aquella sobremesa del 13 de noviembre de 1985, charlando con Fernando, con Mario, con Mercedes y con todos ustedes sobre nuestros amigos los ciegos, los jorobados, los inválidos, los cojos, los mancos, los enanos, los mudos, los locos..., «los otros»..., «los pobres legítimos», en definitiva.

Hace unas semanas me llegó el texto mecanografiado. Cuatrocientos noventa y siete folios. Lo dividí en tres partes. Y lo puse en mi equipaje. Entre Bilbao y Bruselas. Entre Biarritz y París. Y entre París y Estrasburgo. A nueve mil metros de altura he devorado el libro. He subrayado párrafos. He releído capítulos. He soñado. He pensado. Me he maravillado. He aprendido. Y he disfrutado.

No sé si porque he leído el libro viajando, a mí me parece que éste es un apasionante libro de viajes. Fernando, que es ciego, se constituye en nuestro lazarrillo, nos toma de la mano y nos conduce por un maravilloso mundo literario plagado de ciegos —como él, como nosotros—, de tullidos, de cojos, de mancos, de locos, de bufones, de enanos, de bellacos, de pícaros, de bribones, de frailes viciosos, de ladrones, de histriones, de clérigos avaros, de alguaciles corruptos, de sacristanes pillos, de jueces venales, de maridos engañados, de mujeres tramposas, de golpeados y de ahorcados. De míseros físicos y morales.

Enciende su linterna y, con gran pericia, nos va iluminando todos los rincones de la literatura «en busca del personaje minusválido» a lo largo de la historia. Arranca en la Edad Media para acabar en el siglo XIX. No deja de reseñar, de modo exhaustivo, obra en la que aparezca uno de esos personajes y reproduce, con gran acierto, rigor y gusto literarios, las citas más representativas o más importantes de los autores de cada época.

Durante el viaje literario, a través de la historia, explica muy bien —porque la literatura es historia y la historia es vida— la evolución de la humanidad frente a la miseria. Del desprecio y el horror a la conmiseración. Y de la conmiseración a la solidaridad.

*De aquella piadosa e ingenua invitación a la caridad que yo mismo leía, hace no tantos años, junto al cepillo, en una sociedad gastronómica donostiarra:*

«En medio de tu alegría  
recuerda a quienes no ven  
y pon en su noche umbría  
un fulgor de claro día  
con la práctica del bien.»

*A la patética confesión de Lang: «Todos somos delincuentes, todos prostitutas, todos criminales.»*

*Y, en medio, la admonición bíblica: «Quien cierra los oídos al clamor del pobre, también él clamará y no será atendido.»*

*Hay que dar las gracias a Fernando por la lección de historia, por la lección de literatura y, sobre todo, por la lección de humanidad.*

*También Mario Grande Esteban nos toma de la mano y nos conduce, en un viaje culto, siempre a la búsqueda del «pobre», a otros lugares y espacios de la historia, extraordinariamente sugerentes.*

*Nos invita, primero, a zambullirnos en el océano de lo que él llama las fuerzas superiores: religiones, mitos y leyendas. De la Biblia al Egipto faraónico. Del fantástico mundo grecorromano, pasando por el Corán, a los universos míticos de la India, China y Africa.*

*Repasa, luego, con nosotros la literatura infantil: Perrault, Afanasiev, los hermanos Grimm. ¡Recuerdos de niñez! Y, teniendo siempre como hilo conductor la contemplación del marginado, examina con envidiable sutileza su presencia en la literatura moderna y contemporánea, atravesando la puerta cronológica en la que se detuvo, precisamente, Fernando Martínez Garrido.*

*Mario Grande Esteban no se limita a describir. Reflexiona sobre toda una teoría de la impureza que encontraría su expresión en «la tendencia humana a calificar como impuros aquellos fenómenos que no encajan en el esquema imperante de comprensión y visión del mundo o, en sentido contrario, aquellos fenómenos cuya marginación contribuye a reforzar las estructuras sociales vigentes».*



*Yo, que acabo de llegar, en estos días, de los campos de exterminio de Auschwitz, donde hemos celebrado el 49 —siete veces siete— aniversario de su liberación, pienso que en momentos como éstos, cuando en el mundo se abren camino nuevas teorías que, bajo supuestas justificaciones científicas o económicas o falsas interpretaciones históricas, amenazan con nuevas formas de xenofobia, racismo y marginación, es sumamente útil reflexionar, como lo hace Mario, sobre los precedentes históricos de nuestra situación.*

*En el mundo siempre ha habido quienes han tomado la decisión de marginar, cuando no suprimir, determinados grupos humanos invocando argumentos al servicio de los poderosos para que éstos impongan sus propios cánones sobre la «normalidad» y la «honorabilidad».*

*La obra de Mario Grande Esteban, además de una investigación histórica, es también un alegato contra la hipocresía social. Aquella hipocresía que permitió escribir, en 1868, a John H. van Evrie: «Un negro condenado a muerte, a ser colgado, incluso a ser quemado, raramente muestra miedo o aprensión de cualquier tipo. Su imperfecta inervación, su lento cerebro y su bajo grado de sensibilidad, le hacen incapaz de anticipar ese terrible sufrimiento físico tal como el elaborado y exquisitamente organizado caucásico sufre en esas mismas circunstancias...»*

*Finalmente, el trabajo de Grande Esteban, que contempla la minusvalía como realidad personal y social, en un viaje perfectamente lógico, nos lleva desde las discriminaciones eclesiásticas del viejo código canónico hasta las modernas culpabilizaciones de los enfermos de sida.*

*Su lectura ha refrescado mi memoria de los ya lejanos días de la Facultad de Derecho en Oviedo... «De los requisitos del sujeto de la sagrada ordenación... Son irregulares por defecto los hijos ilegítimos, tanto si la ilegitimidad es pública como si es oculta... Son irregulares los defectuosos de cuerpo, si no pueden ejercer con seguridad los ministerios del altar a causa de su debilidad, o, decorosamente, a causa de su deformidad... Los que son o han sido epilépticos, amantes o poseídos del demonio... Los que son infames con infamia de derecho... El juez que pronunció alguna sentencia de muerte [¡menos mal!...]... Los que hayan aceptado el oficio de verdugo*

y los que voluntariamente hayan sido auxiliares inmediatos suyos en la ejecución de alguna sentencia capital...» (canon 984).

Mario Grande Esteban nos ayuda, muy eficazmente, a purificarnos contra cualquier tentación de marginalizar las minusvalías en nuestras vidas y en nuestras sociedades.

Finalmente, Mercedes Escolar Arévalo, la única mujer en este viaje, también nos toma de la mano y, con paso seguro y erudición que admiro, nos ayuda a dar el gran salto transoceánico.

Nos conduce a América. Y allí, donde ella ha estado antes que nosotros, nos enseña los secretos de las culturas precolombinas. Y nos muestra —a mí, al menos, por primera vez— ese riquísimo retablo presidido por el Sol, en el que desfilan los ciclos naturales, el trío cósmico (el sol, la luna y la constelación Zapolote, el otro amante de la luna), la relación del astro-rey con la minusvalía, las enfermedades de los hombres, las plagas, el hambre, las epidemias, las discordias y las guerras, los enanos divinos, el mundo de los muertos, las tinieblas, el destino de los seres humanos y sus obras. Y la ceguera que es deslumbramiento y que no ve las cosas pero sabe leer en el alma.

Y, en un rosario de ensayos de título y contenido sugestivos, Mercedes nos guía por esas Américas de mitología y antropología ignotas, incluso para los que la amamos y presuimos de conocerla.

El sol bizco de los enanos, las lluvias, los ciegos que aman y cazan, los niños y los viejos, las mujeres seductoras y el miedo. He aquí el recorrido que Mercedes nos propone. Yo lo he seguido sin abandonar su mano y he quedado encantado. Encantado por complacido, pero también encantado en el sentido más embrujador de la palabra. Hechizado.

Ella les enseñará el porqué del tacto de los ciegos —tacto en el sentido físico y tacto en el sentido moral, los dos tactos que yo tanto admiré en mi cena del 13 de noviembre— y les explicará cómo a la ceguera se le atribuye entre las poblaciones indígenas de la América Septentrional la contigüidad y la reciprocidad.

Ella les hablará, quizá por primera vez, del Trauco y del Invuche, los personajes más importantes del inconsciente co-

*lectivo de los hombres del Cono Sur. Y de su relación con la minusvalía. El uno, el hombre libre, instintivo. El otro, la alienación, la voluntad sometida.*

*Y, más adelante, entre las mujeres seductoras, ella les va a presentar a la Patasola, mujer de una sola pierna; a la Mancarita, mujer manca, y a la Larga, de piernas desmesuradas. Las tres representan muy bien la trilogía mujer, deformidad y encanto.*

*Y luego irán a Panamá con Mercedes. Y allí visitarán a la Tepesa, al familiar y hasta al demonio. Bellísimas leyendas. Mitos seculares para asustarse y maravillarse. Folclore auténtico americano. Tradiciones recogidas por Mercedes con respeto exquisito que «encantarán» al lector.*

*Esto y mucho más es el libro que tiene usted entre las manos. Seguro que va usted a disfrutar con su lectura. Yo, allí en la altura y el vértigo de las autopistas aéreas, he aprendido mucho y he meditado mucho. Estoy seguro de que a usted le pasará lo mismo.*

*Desde aquí mi felicitación, mi agradecimiento y mi admiración a sus autores.*

*San Sebastián, 28 de enero, fiesta de Santo Tomás de Aquino, de 1994.*

Juan María BANDRES MOLET



## INTRODUCCION

*Personajes rotos de la literatura universal* recoge tres estudios sobre el tratamiento literario de las minusvalías.

FERNANDO MARTINEZ GARRIDO, en «Grandes corrientes literarias», traza un panorama general del tema desde la época medieval hasta el siglo XIX. Comprende desde los textos más relevantes de la literatura española en lengua castellana hasta la literatura universal, pasando por otros libros y tradiciones menos conocidos, pero que, sin embargo, arrojan luz desde distintos puntos de vista literarios sobre el tema en cuestión. Cada época se aborda desde su propio marco histórico con el fin de situar mejor los textos y facilitar su comprensión.

MARIO GRANDE ESTEBAN, en «Los ritos de purificación: estrategias de marginación de las minusvalías en los textos literarios», toca tres aspectos diferentes: los textos religiosos, mitológicos y folclóricos; la literatura infantil y juvenil, y el panorama de la literatura contemporánea. El enfoque del estudio parte de la tesis de la exclusión de la minusvalía como impureza social y sus ritos de purificación.

MERCEDES ESCOLAR AREVALO, en «Los poseídos por los dioses», estudia el ámbito de las culturas nativas americanas, tanto en su vertiente oral como escrita. Comprende los mitos y leyendas más significativos de todo el continente, rescatando del olvido algunos motivos folclóricos menos conocidos que perviven en la tradición oral y que se han incorporado de diversas formas a la literatura escrita.

Los tres estudios ofrecen perspectivas distintas y complementarias del mismo problema. Tienen en común el hecho de constituir una primera aproximación al tratamiento literario de las minusvalías. De ahí las hipótesis de trabajo manejadas por cada autor, muchas veces convergentes y que, en cualquier caso, están abiertas a posteriores investigaciones y

confrontaciones con ulteriores estudios generales o monográficos.

La gran cantidad de textos literarios recogidos y estudiados no es susceptible de un enfoque único, sino multilateral y abierto.

Ello, y la relativa escasez de bibliografía específica al respecto (recogida al final de cada uno de los tres bloques en que se organiza este libro), ha condicionado decisivamente el alcance de cada uno de los estudios y del libro en su conjunto.

Lo que nos habíamos propuesto es una primera e imprescindible tarea de acarreo y recopilación de materiales (la lista sigue abierta, no puede ser exhaustiva en modo alguno), a la vez que hemos querido sentar unas hipótesis de trabajo desde las que proseguir el análisis en posteriores investigaciones.

Confiamos en habernos acercado al objetivo perseguido al iniciar estos estudios. También creemos que las diferentes perspectivas contenidas en este libro colectivo pueden contribuir a suscitar nuevas cuestiones y arrojar nueva luz sobre el tratamiento literario de las minusvalías.

LOS AUTORES

**GRANDES CORRIENTES LITERARIAS**  
**En busca del personaje**  
**con minusvalía**

**Fernando Martínez Garrido**

Licenciado en Filosofía y Letras  
y bibliotecario de la ONCE.  
Dirige la revista infantil *Trastos*





## **AGRADECIMIENTO**

    Mi más sincero agradecimiento a Elisa Martín, mi querida esposa; a Mercedes Asenjo, a M.<sup>a</sup> Carmen Estriégana y a Fernando Hernández, con cuyo esfuerzo ha sido posible este trabajo.

Fernando MARTINEZ GARRIDO



## SUMARIO

**EDAD MEDIA:** Los ciegos en la Edad Media. Privilegios en la corte: ser tonto o hacerse el tonto. La figura del enano. IncurSIONES de personas no ciegas en la literatura popular: el cojo, el mudo. Aparición de la locura con fin didáctico. Desvalidos y miserables.—**RENACIMIENTO:** ¿Cómo son vistos los ciegos en el Renacimiento? El tonto fuera de la corte. Auge de la locura en la literatura renacentista. El enano en el Renacimiento. La picaresca y sus ambientes.—**BARROCO:** Privados de vista en el Barroco. Bufón o fingir ser tonto. Otras minusvalías. Minusvalía social. La locura real o ficticia.—**NEOCLASICISMO:** El siglo XVIII augura un cambio de actitud ante los ciegos. Locura. Minusvalía social.—**SIGLO XIX:** Los ciegos. Los bufones siguen siendo objeto de humillación. Los enanos y jorobados. Minusválidos sensoriales: los sordos. Auge de la locura en la producción literaria. Desvalidos y miserables en el siglo XIX. Personajes con alguna minusvalía en otras literaturas.—**BIBLIOGRAFIA.**



## EDAD MEDIA

Durante mucho tiempo se ha venido considerando a la Edad Media como una etapa oscura, de barbarie, de fanatismo, de adormecimiento de la cultura en general. Dicho desinterés hay que buscarlo en el concepto que se tenía de esta época en el Renacimiento. Los tiempos medievales fueron tratados con displicencia por los intelectuales del Renacimiento; éstos emitieron un juicio negativo y consideraron que nada importante se había producido desde la caída del Imperio Romano hasta el siglo xvi.

Los ilustrados de los siglos xvii y xviii vieron en el Medievo el origen de la mayoría de los males que afectaban a la Humanidad, pero la pugna ideológica de la Ilustración con los pilares del Antiguo Régimen obligó a estudiar la Edad Media con métodos más racionales. Fue precisamente con el Romanticismo, en el siglo xix, cuando algunos escritores, deseosos de buscar lo desconocido, lo exótico, se fijaron en la Edad Media; sirva como ejemplo el de Víctor Hugo. Esta corriente cultural e ideológica, con el despertar de la conciencia nacional, indujo a numerosos intelectuales a buscar en los tiempos medievales los cimientos de las entidades nacionales a que pertenecían. La revalorización y recuperación de la Edad Media, en la que generalmente se mezclaban hechos históricos con sucesos legendarios, no sólo se produjo en el mundo literario, sino también en muchos otros campos. Salvó a la época medieval del ostracismo y a numerosos archivos y documentos de su segura destrucción. Desde finales del siglo xix y principios del xx, los medievalistas fijaron su atención preferente en el estudio de la superestructura política; los medievalistas actuales se esfuerzan por realizar una historia global, en la que reciban adecuada atención tanto los aspectos infraestructurales como los superestructurales.

Con lo visto hasta ahora y circunscribiéndose al aspecto literario, que es el que más interesa, se puede decir de ella

que es una época de contrastes, los cuales se reflejarán en la literatura.

La diversidad se basa en la diferenciación social que se registra en la Edad Media. Es un período en el que los estratos sociales se hallan separados por grandes abismos, correspondiendo a cada clase social o estamento un género literario propio con arreglo a los rasgos más característicos que definían su existencia en aquella época.

Así, pues, si nos fijamos en la aristocracia guerrera y la literatura que se hace sobre ella con su mitificación del hombre guerrero, tenemos que dará lugar a la poesía épica. A pesar de que la épica nace en esta clase social, sin embargo, se difunde con toda facilidad a través de todos los estamentos, consiguiéndose por medio de la función del juglar, el cual tiene fácil entrada en todas las clases sociales. Por otra parte, también es importante añadir que el hombre, perteneciente a cualquier nivel estamental, siempre ha creado a sus propios héroes o personajes. La sociedad de los siglos XII y XIII necesita de una serie de personajes mediante los cuales vive unas hazañas que no serían posibles en la realidad.

En este contexto histórico cabe resaltar la irrupción de la escuela narrativa de carácter erudito, que surgió en España en el siglo XIII: el Mester de Clerecía. La clerecía es la clase culta por excelencia en la Edad Media. Los monasterios y las escuelas catedrales se constituyen como los únicos centros de cultura, confundándose a veces clerecía y cultura como sinónimos. Ejercen el papel de enlace entre la cultura clásica y la oriental, que llega con los árabes y judíos, desarrollándose un sistema de intercambio cultural no sólo de monjes, sino también de manuscritos. Es en estos centros donde se copiarán los libros (*scriptorium*) y, lógicamente, dispondrán de las mejores bibliotecas.

La clerecía, como institución, da lugar a su propia literatura, lo que se conoce como Mester de Clerecía. Sus objetivos prioritarios eran los de tratar de buscar una finalidad moralizante y un evidente deseo de difundir la cultura; de ahí que escriban en romance.

Se puede decir, sin ningún tipo de prejuicio, que la Edad Media es una época de clarividencia cultural. Buena prueba de ello es el surgimiento de las universidades. La Iglesia apa-

rece como promotora de dichas instituciones culturales. Esto quiere decir que había un ambiente y unas necesidades que demandaron la aparición de estos centros. Con las universidades se inicia una nueva etapa en la enseñanza medieval. Las universidades no son, como tan a menudo leemos, continuación o renovación de las escuelas superiores de la Antigüedad. Nuestras universidades son creación original de la Edad Media, las cuales contarán con una organización corporativa, con sus privilegios, su plan fijo de enseñanza, sus títulos escalonados (bachillerato, licenciatura, maestría, doctorado). Debido a ello, pronto las escuelas catedráticas se llamarán «estudios generales» y, más tarde, pasarán a denominarse universidades (unión de maestros y discípulos). Los ejemplos más característicos de este surgimiento son las Universidades de Bolonia, París, Chartres, Oxford.

Más avanzada la Edad Media (siglo xiv) surge la burguesía: urbana, materialista, que da origen a un tipo de literatura realista, didáctica, cuyo fin es enseñar al hombre a vivir mejor. Un ejemplo en nuestra literatura lo constituiría Don Juan Manuel, con su obra *El conde Lucanor*. También durante esta etapa se desarrollará una literatura satírica crítica, teniendo como representante al Arcipreste de Hita, con *El Libro de Buen Amor*.

Ya en el siglo xv, aquella aristocracia guerrera se ha convertido en una nobleza palaciega, generando un tipo de literatura muy concreta, tomando como modelo a la sociedad de Provenza. No sólo se imita el refinamiento, sino también lo literario, apareciendo una poesía amorosa que carece de sentimientos, convirtiéndose en un juego de salón. Es la poesía del amor cortés.

Otro género literario que nace de los sentimientos del hombre, por encima de la diversidad social, es la lírica tradicional popular, la cual nace libre de idealismo, del sentimiento del hombre, transmitiéndose de generación en generación.

Por lo tanto, con lo expuesto anteriormente, nos sirve como prueba para poder afirmar, sin miedo a caer en la equivocación, que la Edad Media no es una época oscurantista, como se ha tratado de hacer creer (aunque sí es cierto, como es natural, que hubo episodios negros en su acontecer), sino que es un período de gran extensión y enorme importan-

cia desde el punto de vista cultural, ideológico, social y espiritual, que se propagará y sentará las bases en las que se apoyará la cultura occidental europea durante los siguientes años.

## LOS CIEGOS EN LA EDAD MEDIA

Una vez descrito el ambiente y las características que rodean a la Edad Media, vamos a profundizar en el tema principal que nos ocupa, que no es otro que el tratamiento que en la literatura de la época se hace de las distintas, podríamos decir, minusvalías, tanto físicas como sociales, que padecen los distintos personajes que aparecen en las obras estudiadas y qué opinión se tenía de ellos y cómo eran percibidos por la sociedad medieval.

Durante la Edad Media son muy diversos los sentimientos y las opiniones que despiertan los *ciegos* en las gentes de su entorno: unas les compadecen; otras les juzgan seres privilegiados; algunas les temen.

Se les juzga fáciles de engañar o burlar, motivo que alimentarán el teatro y la novelística, como es el caso de uno de los más conocidos *fabliaux*: *Los tres ciegos de Compiègne*, del francés Cortesbarbe, perteneciente al siglo XIII. También lo veremos en España, posteriormente, en *El Lazarillo de Tormes*.

Antes de participar del asunto principal de *Los tres ciegos de Compiègne* hay que comentar el significado de la palabra *fabliaux*.

*Fabliaux* es un género literario que se cultivó en Francia durante la Edad Media, consistente en narraciones en verso de índole eminentemente divertida. Se han conservado alrededor de 150 *fabliaux*. Buena parte de ellos son anónimos; de otros conocemos los autores: Henri d'Andeli, perteneciente al alto clero parisiense; Rutebeuf, poeta de profesión; Philippe de Remi, alto funcionario del reino, jurisconsulto y poeta; Jean Bedel, autor del *Juego de San Nicolás* y un cantar de gesta; y otros muchos, caballeros, clérigos, juglares, personas pertenecientes a todas las clases sociales. El medio en el que los *fabliaux* se desarrollan es el de los rufianes, parásitos, bribones, maridos engañados, burlados y crédulos, sacerdo-



tes y frailes viciosos, monjas corrompidas, mujeres infieles y astutas, mujeres de lujuria insaciable, muchachas de poco seso, pero con los sentidos muy despiertos; estudiantes bribones, trotamundos sin escrúpulos, hombres vehementes, villanos ya tontos, ya astutos; todo un mundo de burladores y de burlados, de engañados y de engañadores, representando sin preocuparse más de una clase que de otra. Por tanto, la característica más común es la descripción de escenas de la vida cotidiana. Las pretensiones moralizantes y críticas suelen ser escasas y, en general, su intención básica es la comicidad. Entre los *fabliaux* más célebres figuran *Mala Honte*, de Houn de Cambrai; *Le lai d'Aristote*, de Henri d'Andeli; *Le valet qui d'aise a mésaise se met*, de Gautier de Leu; *Les trois aveugles de Compiégne*, de Cortebarbe. Motivos extraídos de los *fabliaux* han inspirado a La Fontaine, Molière y Voltaire.

Retomando el *fabliaux* *Los tres ciegos de Compiégne*, su trama viene a ser la siguiente: «Un clérigo, para burlarse de tres ciegos, les grita en voz alta: "Ahí tenéis un duro para los tres." Cada uno de los ciegos cree que la moneda está en la mano de uno de sus compañeros, y la pandilla se va a la taberna para hacer honor a la generosa limosna. En el momento de pagar se dan cuenta del engaño. Para calmar las iras del tabernero interviene nuevamente el clérigo, quien le asegura que la cuenta será pagada por el párroco del pueblo después de la misa. El tabernero lo cree y deja en paz a los ciegos. Entonces el clérigo va a ver al párroco y le advierte que va a llegar un endemoniado que le pedirá dinero y que ha de ser exorcizado. En efecto, en cuanto acaba la misa, el tabernero llega para pedir su dinero. El sacerdote, que le está esperando, le hace atar y después de exorcizarle le envía a su casa con la bendición, pero sin el dinero.»

Encontramos aquí unos motivos que alimentarán el teatro y la novelística no solamente de Francia.

La mayor parte de los ciegos tuvo que recurrir como único medio de vida a la mendicidad, actividad que la Iglesia fomentaba con su predicación. Muy a menudo, los ciegos adquieren las costumbres de los mendigos y vagabundos videntes con los cuales viven. En dicha convivencia es donde hay que buscar la causa del desprecio que muy frecuentemente se

manifiesta hacia los ciegos durante la Edad Media. Esta es la razón de que al personaje invidente se le haga aparecer como pícaro y borracho en una trova o cuento popular, en un auto sacramental, en una farsa. Es precisamente en este último género en el que vamos a hacer un paréntesis para comentar *El muchacho y el ciego*. Se trata de la más antigua farsa francesa, fechada en el siglo XIII y de autor desconocido. Presenta por primera vez la pareja del ciego y su acompañante o lazarillo, que tanta importancia alcanza en este género de composiciones y que creará todo un género de sátira social. La farsa se vale, entre otros procedimientos, de la sorpresa, de la súbita aparición o salida, de la repetición, la exageración de los caracteres, etc. Lo impredecible e incluso lo imposible son lugares comunes en la farsa.

En *El muchacho y el ciego* se presenta a un ciego que se lamenta de no tener criado y lo encuentra en un muchacho miserable que busca trabajo. Se ponen de acuerdo: Jehannet, el muchacho, acompañará a su nuevo patrón; el uno pedirá limosna y el otro contará, con lo que ambos tendrán pan y dinero. Las limosnas no son abundantes, pero el ciego posee algunas economías y ello le permite festejar su reconciliación después de un primer altercado. A pesar de que el pobrecillo sea digno de compasión por su condición de ciego mendicante, hasta el muchacho se burla de él y le juega bromas de mal gusto, groseras, aunque no exentas del espíritu cómico. Pero el ciego no es mejor que su criado; es cínico en sus actos y propósitos, borracho y avaro, tipo genuino del mendigo depravado que sabe procurarse la caridad de las gentes acudiendo a todo género de astucias. Basta recordar las palabras que dice a su criado: «*Has de saber que el lazarillo debe saber un poco más que el diablo.*» Y el muchacho demuestra haber aprendido la lección.

Por otra parte, el florentino Dante Alighieri (1265-1321) es una de las figuras más representativas del importante movimiento literario que se produce en Italia durante el siglo XIV y que anuncia el Renacimiento. Su *Divina comedia* es el compendio y la cima de la literatura medieval, en la que, con un sentido profundamente cristiano, muestra su veneración por lo antiguo y lo clásico. Escrita en tercetos, hace triunfar en ella el verso endecasílabo y muestra la gran admiración que

el poeta siente por Virgilio, que le sirve de guía, junto a su amada Beatriz, en el descubrimiento y crítica del mundo de su época. Referente al tema que nos ocupa (mendicidad de los ciegos), en el canto XIII del Purgatorio describe las posturas o actitudes que adoptan los ciegos cuando piden limosna a las puertas de las iglesias. (*«No creo que todavía exista en la tierra un hombre tan duro que no se sintiese movido de compasión hacia lo que vi enseguida, pues cuando llegué junto a aquéllas y pude observar sus movimientos, sentí que se escapaba de mis ojos un gran dolor. Me parecían cubiertas de vil cilicio; cada cual sostenía a otra con la espalda, y todas lo estaban a su vez por la roca, como los ciegos a quienes falta su subsistencia, que se fijan en los perdones y solicitan la ayuda de sus necesidades, apoyando cada uno su cabeza sobre la del otro para excitar más pronto la piedad, no por medio de sus palabras, sino por su aspecto, que no es menos deprimente. Y del mismo modo que el sol no llega hasta los cielos, así también el cielo no quiere mostrarse a las sombras de que hablo, pues todas tienen sus párpados atravesados y cosidos por un alambre, como los gavilanes salvajes cuando no están domesticados.»*)

Es sintomático que el florentino pensara que los mendigos sin vista tenían el cielo asegurado, tras purgar algunas culpas, y que no iban al infierno, porque ya padecían mucho en este mundo.

También en España, en el siglo xiv, encontramos otros ejemplos en los que se nos muestra la actividad principal de los ciegos, es decir, la mendicidad. Uno de esos casos es el libro *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel (1282-1348), máximo representante de la prosa del siglo xiv. Se trata de una obra con finalidad didáctica, pues al comienzo del prólogo del libro Don Juan Manuel da cuenta de su intención: *«Con el fin de que los hombres hiciesen en el mundo obras que les reportaran aumento de su honra, hacienda y poder, y que les pusieran en camino de salvación. Con este objeto recogió los cuentos más provechosos que oyó contar, para que con tales ejemplos aprendiera el lector el arte de vivir.»* En un segundo prólogo justifica por qué elogió el método de enseñar mediante *enxiemplos* o cuentos: *«Escribí este libro con las palabras más hermosas que pude para*

*poder dar ciertas enseñanzas muy provechosas a los que lo oyeren.»* Así, pues, se trata de una colección de cuentos, de los que se deduce una consecuencia moral (resumida, al fin de la narración, en un simple dístico) y que se hallan engarzados unos con otros mediante un sencillo recurso: el conde Lucanor pide consejo a su servidor Patronio y éste ilustra sus respuestas con narraciones de diverso carácter. Así fue escrito el cuento XXXIV: Lo que sucedió a un ciego que conducía a otro; en él nos dice: *«Un hombre que vivía en una ciudad perdió la vista y se quedó ciego y pobre. Otro ciego que también vivía en la misma ciudad vino a proponerle que se fueran los dos a otra ciudad que estaba cerca de ésta, en donde esperaba que, pidiendo por Dios, podrían sostenerse.»*

Otra gran obra, *El Libro de Buen Amor*, del célebre Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, nos presenta también a los ciegos de aquella época (siglo XIV). El libro es un largo poema, integrado por un conjunto de heterogéneos elementos, en los que se advierte una intención generalmente doctrinal. Aparte una serie de episodios narrativos (entre los que figuran relatos de aventuras en forma autobiográfica, un grupo de *enxiemplos*, fábulas o apólogos, la chispeante historia amorosa de don Melón y doña Endrina, en la que interviene como mediadora la vieja Trotaconventos, y varios fragmentos alegóricos como la pintoresca batalla de don Carnal y doña Cuaresma), la obra contiene digresiones de tipo moral como las censuras contra los pecados capitales, páginas satíricas sobre las propiedades del dinero y el irónico elogio de «las dueñas chicas», y unas composiciones líricas de diversos metros, de carácter religioso («Cantigas» a la Virgen) o profano (cantares para ciegos y escolares, y «Cantigas» de serrana). Es el momento de incluir el Romance de Ciegos:

1710 *Varones buenos e honrados:  
queresnos ya ayudar  
a estos ciegos lazrados  
vuestra limosna dar.  
Somos pobres, menguados  
habémoslo a demandar.*

1711 *De los bienes de este siglo  
non tenemos nos pasada,  
veámos en grande peligro,  
en vida mucho penada;  
ciegos bien como vestiglo,  
del mundo non vemos nada...* 1728

Existieron también juglares ciegos, quienes se dedicaban a la difusión de la literatura oral recorriendo ciudades y pueblos, villorrios y aldeas, deteniéndose a actuar en la plaza pública o en los castillos de los reyes y grandes señores. Su amplio repertorio incluía todo lo que pudiera interesar y divertir al público: relatos noticieros que informaban sobre la situación bélica y servían de medio propagandístico; cantos épicos que aglutinaban el sentimiento colectivo con respecto al pasado mítico-histórico; canciones líricas; composiciones satíricas que, a menudo, degeneraban en el chiste grosero para atraer al público, el cual pagaba en víveres o dinero para que le divirtiesen. Los reyes y grandes señores estimulan las actividades literarias y protegen a juglares y poetas.

En España, los juglares ciegos relataron el poema del conde de Castilla, Fernán González, en el siglo x; el Cantar de Mío Cid, en el xi, y la historia de los Siete Infantes de Lara, en el xiii. En este último poema se lamenta el caballero castellano Gonzalo Gustios de esta manera:

*«triste yo que vivo en Burgos,  
ciego de llorar desdichas,  
sin saber cuándo el sol sale  
y si la noche es venida».*

#### **PRIVILEGIOS EN LA CORTE: SER TONTO O HACERSE EL TONTO**

Un personaje que juega un papel muy importante durante la Edad Media y principios de la Moderna es el *bufón*. Se trata de una persona deforme, ridícula y grotesca, generalmente dotada de agudeza e ingenio, que divertía a la corte con chanzas y chistes groseros.

Su origen hay que buscarlo en la Antigüedad, probablemente en Persia o Egipto. Entre los griegos y los romanos amenizaban los banquetes de los señores, llegando a confundirse con los cómicos que divertían al público en plazas y teatros. Los bufones crearon verdaderos tipos cómicos que inspiraron los personajes peculiares de Atelana, comedia habitual en la ciudad etrusca de Atela. Serían estos mismos tipos (Sannio, Maccus, Pappus...) los que más tarde suministrarían a la Comedia del Arte los Arlequín, Polichinela, etc. No obstante, el bufón propiamente dicho es el que con su picardía y espíritu travieso divertía a la nobleza de la Edad Media y, después, en la Moderna. En muchos casos fueron verdaderamente estimados por los monarcas u otros personajes que los tenían a su servicio, de quienes recibían dádivas y obsequios y de los que a veces se convirtieron en confidentes. Pero también podían ser severamente castigados, incluso con la muerte. Los bufones vestían con trajes de colores vivos adornados con cascabeles y gorro en cresta de gallo. Con este personal atuendo y sus deformidades, daban especial realce a algunas fiestas celebradas con bailes, loas, jácaras y mojigangas.

En el poema anónimo *La locura de Tristán*, fechado en el siglo XII, encontramos a Tristán desempeñando el papel de bufón (fingiendo ser loco) para recuperar a su amada dentro de la corte. El asunto es el siguiente: Tristán, que ha tenido que abandonar la corte del rey de Cornualla, Marc, vive en Bretaña, lejos de Isolda, pero no puede ya soportar por más tiempo la separación. Se embarca en un velero que hace rumbo a Cornualla y arriba a Tintagel, castillo en que se halla la corte de Marc. Gracias a su disfraz de loco de la corte, no es reconocido. Ante el rey y la reina desempeña su papel de *bufón*, pero entre sus discursos mezcla alusiones a su amor, que sólo Isolda puede comprender. La reina queda profundamente turbada. El rey parte a una cacería y la reina, presa de emoción, no puede contenerse y envía a su mejor confidente, Brangieu, para que visite al loco. Tristán, sin desprenderse de su disfraz, hace alusiones más y más precisas y ruega a Brangieu que le conduzca ante Isolda. Llegado ante la reina, declara aquellos secretos que sólo ellos dos pueden conocer; pero ella se resiste todavía, no puede reconocer en este loco a su amante. Sólo cuando Tristán es reconocido por su perro y

le muestra el anillo que ella le dio se disipan por completo sus dudas. Tristán recobra su aspecto normal e Isolda cae rendida en sus brazos.

Podríamos incluir también en este apartado, aun cuando su papel no es propiamente de bufón, a aquellos personajes que fingen ser tontos porque de esa forma obtienen algún beneficio. Es el caso, por ejemplo, de la farsa de Giovan Giorgio Alfione (uno de los más vivaces escritores cómicos populares italianos del siglo xv) titulada *Farsa de Nicolás Spranga*, cuyo argumento es el que a continuación se expone: «*El zapatero Nicolás ha prestado un vestido a Bernardino, el cual no piensa devolvérselo, y, ante sus protestas, después de haberse fingido tonto, responde con una retahíla de insolencias. Nicolás trata de alguna manera de reaccionar, pero, en realidad, tiene miedo de aquel loco; los dos acaban por comparecer ante un juez, el cual no ve el asunto claro y, finalmente, concede el traje a Bernardino, que por estar "investido" de él, lo posee legítimamente. Nicolás se resarce mezquinamente maldiciendo a los jueces en general.*»

## LA FIGURA DEL ENANO

Aunque frecuentemente aparece la figura del *enano* (como personaje extraño y fantástico) en cuentos infantiles, no es raro encontrarle también en la corte ejerciendo el papel de bufón o confidente. De esta última forma se manifiesta en el libro de caballería *La reina Sevilla*, editado en el siglo xvi y de autor desconocido.

El núcleo generativo de los libros de caballería son los poemas épicos, compuestos para cantar las hazañas del señor feudal y enaltecer a las huestes en el combate, al tiempo que servían de noticiero del pueblo. Poseían elementos hiperbólicos y maravillosos, reminiscencias de las mitologías bárbaras. Estos elementos se acrecentarían al entrar en contacto los temas del ciclo carolingio con las leyendas artúricas y los mitos celtas, durante la conquista de Inglaterra por el duque Guillermo de Normandía (siglo xi) y a lo largo de la Guerra de los Cien Años (siglos xiii-xiv). Los juglares se encargarían de divulgarlos allá por donde fueran, incorporando, además, las

creencias regionales e improvisando y creando sobre la marcha. Del dominio público volvieron de nuevo a los palacios señoriales, de donde habían surgido en un principio. La verificación fue sustituida por la prosa. La literatura da un paso gigantesco cuando abandona su carácter oral por el escrito. Ahora, su principal público lector son la burguesía y la nobleza, convertida en cortesana. A este cambio contribuyeron el fin de las invasiones y la incipiente concepción de la monarquía centralizada. En estas cortes se forjan unos refinamientos artísticos y una visión distinta de la mujer y del amor, inspiradores de la sensual poética arábica, de la artificiosa lírica provenzal y del *dolce stil nuovo*.

El nuevo tipo de señor requería una expresión literaria diferente a la heroica de la Alta Edad Media y concorde con la ideología de la época. El caballero andante, heredero de los infanzones que se ponían al servicio de un noble, con ánimo de prosperar, se rige por un código determinado. Le impulsa una exaltación individualista y desinteresada. Se esforzarán por que la justicia y la verdad prevalezcan y triunfen por encima de todo, sin temer las más arriesgadas aventuras o los más fantásticos adversarios. Cuantas hazañas lleva a cabo, se las ofrecerá a la amada.

Los anónimos autores se valen de los vestigios de la cultura clásica, de los falsos cronicones, de la narrativa bizantina, de las leyendas, de los mitos, de la primitiva épica, de las costumbres y creencias de su tiempo, aglutinándolo, argamasándolo todo con su fantasía. Al final, tan caótica cosmovisión se permeabilizaría a otros géneros, como la novela sentimental y la pastoril. Sobrevivirá a lo largo de los siglos xiv, xv y xvi, conviviendo con los ideales del Renacimiento. Se «disolverá» al entrar en contacto con el «*Pues solo soy...*» del Lazarillo y con la soledad del Barroco, es decir, cuando hombres como Cervantes se dan cuenta de que «*en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño*», de que todo aquello eran simples quimeras, utopías, y de que la realidad es bien distinta. Decaen al imponerse nuevos géneros literarios: las comedias de Lope de Vega, los autos sacramentales de Calderón, la picaresca...

La temática de *La reina Sevilla*, esposa de Carlomagno, aparece con anterioridad al *Cuento de emperador Carlos*



*Maynes e de la emperatris Sevilla*, de la segunda mitad del siglo XIV. Este cuento traduce fielmente los versos conservados de la canción francesa, de la que derivan, además, una narración neerlandesa y la refundición francoitaliana del *Ma-caire*.

Durante el siglo XVI ven de nuevo a luz viejos libros de caballerías. El milagro de salvar del olvido estas pequeñas joyas lo lleva a cabo la imprenta. Entre estos libros resucitados se encuentra *La historia de la reina Sevilla*. Se publican de ella, por lo menos, cinco ediciones: la de Toledo, en 1521; la de Sevilla, en 1532; la de Burgos, en 1551; otra sin lugar de impresión, ni impresor, ni año; y la de Alcalá, de 1585. Los datos hablan por sí solos y demuestran lo divulgada que esta novelita fue en su tiempo.

Las ediciones del siglo XVI no reproducen con exactitud el cuento medieval. Este y aquéllas parten de la misma fuente, pero varían en el desarrollo. El anónimo autor del Renacimiento conservó sustancialmente el argumento, el orden de los acontecimientos, la naturaleza de los protagonistas y la ambientación. Su labor consistió en modernizar el lenguaje, en centrarse más en la acción, dotándola de lógica, y en aclarar y detallar algunos pasajes que en el relato del siglo XIV quedaban oscuros.

La narración *La reina Sevilla* nos traslada a la Alta Edad Media. En ella se patentiza el mundo feudal. Los personajes se mueven por las virtudes caballerescas: honor, valentía, lealtad... Sus caracteres están definidos de una manera arcaica y concreta. Se dividen en una dicotomía clara, fieles y traidores, y obedecen a una ideología vasallática. Es digna de mención la descripción física del *enano*, realizada con realismo no exento de notas grotescas, que la dotan de gracia y vivacidad: «Durante una fiesta en el monasterio de San Leónís llegó un enano, caballero en un caballo mucho andador, y descendió y paróse ante el Rey. El enano era la más fea cosa del mundo; el cual era negro, y la cara muy fea y muy mala, y los ojos pequeños engordidos, y los brazos gordos, y la cabeza grande, y los cabellos crespos, y los brazos y piernas vellosos como oso, y los pies, galindos y resquebrajados, engordidos.»

El asunto de los cinco primeros capítulos del libro (pues

es en éstos donde aparece la figura del enano) es la llegada de un enano a la corte del rey Carlomagno con el deseo de servirle. Este le recibe por suyo. Un día que la reina Sevilla se queda sola, el enano requirió sus amores y ella le responde con un puñetazo en la boca. Para el enano no queda así el rechazo de la reina, maquinando entonces una traición para vengarse de ella. Dicha traición consistía en hacerle ver al rey que la reina le engañaba. De esta forma, se metió en la cama de la reina sin que ésta se diera cuenta. Así, el rey al entrar en la cama encontró al enano con su mujer. Ante esta situación, el rey mandó quemar a la reina Sevilla por consejo de los traidores, pero no se llevó a cabo porque estaba embarazada y el castigo que se le impuso fue el destierro. Sin embargo, el enano sí fue quemado, ya que una vez que se encontró ante el rey, éste le preguntó por la traición, a lo que responde: «Señor, por el cuerpo de San Leonís yo no os negaré la verdad. Sabed que ella me hizo venir anoche y entrar en la cámara, y que me echase con ella en cuanto vos fuédes a la iglesia; y me hizo venir, aunque me pesó, y no osé hacer otra cosa.» El rey, no pudiéndole oír más, mandó echarlo al fuego «y los diablos le llevaron el ánima, y el fuego quemó la carne».

Observamos en este ejemplo cómo el personaje del enano va unido a connotaciones negativas, no sólo físicas (feo, deforme...), sino también psicológicas (traidor, vengativo...).

## **INCURSIONES DE PERSONAS NO CIEGAS EN LA LITERATURA POPULAR: EL COJO, EL MUDO...**

No sólo durante la Edad Media, sino también en siglos posteriores, ha sido muy frecuente que algunos personajes finjan algún tipo de minusvalía (cojo, mudo, etc.), bien para la obtención de algún beneficio de tipo económico o bien por burla hacia las personas que poseen algún defecto físico. Así, pues, un hecho tan habitual como éste no es extraño que aparezca reflejado en la literatura, como en el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375).

El *Decamerón* es un libro suscitado por la peste negra de 1348, llamado muchas veces «la Humana Comedia», en opo-

sición a la Divina de Dante. En él se propone «*ahuyentar la melancolía*», y para ello nada mejor que narrar cien historias de diverso género, pero entre las cuales destacan aquellas en que se describe el mundo de la sensualidad, de la bribonería, del engaño, de la malicia, de la hipocresía y de la estupidez, pasioncillas de gente baja e ignorante, de vividores y de pícaros. El *Decamerón* es fundamentalmente una obra alegre escrita para provocar la risa de las personas inteligentes, para quienes el mundo de los bellacos, ladrones, necios sensuales, mujeres tramposas, maridos consentidores, clérigos inmorales y sabios tontos, que constituyen el vulgo de los cuentos, son como bufones e histriones de corte, cuya vileza o simplicidad divierten y que el autor no pretende en modo alguno corregir con intención moralizadora.

Atendiendo al tema que nos ocupa, en la Jornada II, Cuento I, titulado «El falso parálítico», Martelino simula estar parálítico de sus miembros y finge recuperar la salud con el cuerpo de San Arrigve. Habiendo sido descubierto su engaño, es molido a golpes y escapa a duras penas del peligro de ser ahorcado. Con este cuento pretende mostrar que la persona que quiere poner en ridículo a los demás puede ver cómo el ridículo se vuelve contra él mismo y es castigado por su temeridad.

También en este mismo cuento se nos presenta la devoción religiosa de cojos, parálíticos y otros minusválidos hacia los santos con el fin de recobrar la salud mediante un milagro: «*Ultimamente vivía en Treviso un alemán llamado Arrigo. La miseria le había reducido a tener que dedicarse a mozo de cordel; mas en medio de su pobreza era generalmente estimado, a causa de sus buenas costumbres y la santidad de su vida. Que haya hecho realmente vida de santo o no, los trevisos aseguran que a la hora de su muerte las campanas de la catedral de Treviso tocaron por sí solas. Túvose esto por milagro, y todos decían que era una prueba incontestable de que Arrigo había vivido como un santo y figuraba en el número de los bienaventurados. El pueblo corre en masa a la casa donde expirara, y es llevado a la catedral con igual pompa que si hubiese sido el cuerpo de un santo canonizado. Los cojos, los ciegos, los tullidos y, en general, todas las personas afectadas de alguna enfermedad o males-*

*tar, son conducidas a su presencia, bajo la persuasión de que bastaba tocar el cuerpo de este nuevo santo para quedar curado de toda suerte de males.»*

Otro ejemplo de minusvalía fingida aparece en la Jornada III, Cuento I, titulado «El jardinero del convento». En él, Rosetto de Lamporecchio se pasa por *mudo* y es jardinero en un convento de religiosas, todas las cuales se lo disputan como amante. Su intención es demostrar cómo las monjas jóvenes también tienen deseos propios de su sexo.

De este cuento se puede deducir el estado en el que se encontraban los mudos durante la Edad Media. Por una parte, gozaban de una situación más privilegiada con respecto a otros minusválidos, pues podían ejercer todo tipo de actividades, en este caso la jardinería. Pero, por otro lado, eran objeto de burlas, ya que eran considerados como seres inferiores (pues ser mudo era sinónimo de tonto): *«Durante el tiempo que Rosetto estaba ocupado en arreglar el jardín, las monjas venían a menudo a su lado y hacían burla de él, cosa que sucede frecuentemente con los mudos. Le decían las palabras más soeces del mundo, imaginándose que no podía entenderlas.»*

*«... Creo que éste es el hombre que más nos conven-  
dría para probar lo que te digo, ya que, aunque quisie-  
ra, no podría ni sabría traicionarnos. Es un joven tonto  
en el que el desarrollo ha precedido al juicio.»*

En la Edad Media, junto a ciegos, nos encontramos a un gran número de *cojos* practicando la mendicidad como sustento de vida. Esta actividad se convirtió en algo sagrado que era necesario respetar, pues la Biblia dice: *«Quien cierra los oídos al clamor del pobre, también él clamará y no será atendido»* (Pr 21, 11). Esto favoreció la mendicidad en todos los pueblos cristianos, siendo practicada por toda clase de gentes (bien minusválidos, bien personas que fingen algún tipo de defecto físico para librarse de trabajar en otras profesiones).

## APARICION DE LA LOCURA CON FIN DIDACTICO

Antiguamente se designaba con el término de loco a todos los tipos de perturbación de las facultades mentales. Sin embargo, en la actualidad es un término vulgar e impreciso y, a menudo, cargado de cierto contenido peyorativo.

En la literatura medieval encontramos algunas manifestaciones en las que aparece la locura con un fin didáctico e incluso satírico-didáctico. Así, en un *fabliaux* de tipo místico, *El caballero del barrilete*, de autor desconocido y fechado entre los siglos XII y XIII, podemos encontrar un buen ejemplo para ilustrar este tipo de minusvalía. El día de Viernes Santo, un impío caballero va a confesarse para hacer burla a un ermitaño, el cual, como única penitencia, le ordena que vaya a llenar de agua un barrilete en el próximo arroyo. Por más que el sacrilego caballero se esfuerza en sumergir el barrilete en la corriente, no consigue hacer que entre en él una sola gota de agua. Desmemoriado y loco, va por todos los caminos con el mágico barrilete atado al cuello, en busca del agua de su penitencia. Pero no la encontrará sino en su mismo arrepentimiento, cuando, regresando exhausto e irreconocible junto al ermitaño, éste intercede el perdón de Dios para el mísero pecador y, descendiendo la gracia a su corazón, el barrilete se llena al fin con sus lágrimas.

En el poema *La nave de los locos*, de Sebastián Brant (1458-1521), el autor finge embarcar a todos los locos del país de Cucaña en un extraño barco que pone velas para «Narragonieu» (Locagonia), esto es, el reino de la locura. Representantes de todas las clases sociales: el clero, los nobles, la justicia, la universidad, los comerciantes, los campesinos, los cocineros, etc., tienen un lugar en el barco. A cada loco se dedica un capítulo, de modo que, además del prólogo y el epílogo, resultan en total 112 capítulos independientes uno de otro. El contenido de cada capítulo es universal y eterno, porque representa la caricatura de un determinado vicio humano personificado en un loco; y así tenemos el loco de la Moda, el loco de la Avaricia, el loco de la Discordia, etc. El autor no se olvida tampoco de sí mismo y se retrata en el primer capítulo como el loco de los libros, entre los locos que

amontonan libros de sabiduría sin que por ello se hagan sabios. Puesto que entre todos ellos domina la figura de Frau Venus, es fácil descubrir en esta reseña de las locuras humanas una especie de revestimiento literario de los famosos cortejos carnalescos, precisamente muy corrientes en Renania, en los que los jóvenes enmascarados, agrupados en torno a Frau Venus, representaban la caricatura de las diversas corporaciones y profesiones enunciadas por los chistes que cada enmascarado decía.

### DESVALIDOS Y MISERABLES

En este apartado podemos incluir un amplio abanico de personajes, tales como pícaros, vagabundos, pordioseros, rufianes, prostitutas, etc., que viven al margen de la sociedad y son objeto de burlas y desprecios.

En la obrita juglaresca medieval (siglo XII) *El dicho de los villanos*, de Matazone da Caligano, se nos presenta claramente un tipo de minusvalía social: los villanos. El propio autor se llama a sí mismo hijo de villanos; sabiendo por experiencia lo que son, cómo viven y cómo son tratados sus iguales, pese a considerarse o fingirse pulido, deja escapar dichos satíricos; no sabe si las puntas traspasan más cruelmente a los miserables, que las costumbres medievales hacían objeto de burla y desprecio, o más bien a los señores a quienes se dirige este tratado de sus tiránicos arbitrios. El equívoco cabe bajo la máscara del juglar, que mezcla intencionadas crudezas y bromas y ásperas verdades en su plebeyo decir. El villano nace puercamente de una cincha de asno; el caballero, de una rosa y de un lirio; y así ambos destinos están señalados por la naturaleza. El primero deberá sufrir por todo el rosario de los doce meses; el segundo ha de gozar e impedir al otro que le tome lo suyo.

## RENACIMIENTO

Del Renacimiento se ha hablado con gran profusión como un período de indudable importancia, cuyo influjo se hará patente en todos los niveles. De todos es conocido que se trata de un movimiento cultural que alcanza a toda Europa, pero no se manifiesta con la misma profundidad y duración. Por ejemplo, en España supone una ruptura menor con la Edad Media que en Francia e Italia, debido a que en estos países se manifiesta con anterioridad respecto al nuestro.

El Renacimiento es una fase brillante y renovadora por la que atravesaron la cultura, el arte y las letras europeas de 1450 a 1570, aproximadamente. Sus orígenes y focos difusores se sitúan en las cortes y repúblicas italianas.

Así, pues, el Renacimiento queda definitivamente constituido en toda Europa al llegar el siglo xvi. Su eje fundamental gira en torno a una nueva valoración del mundo y del hombre presidida por el conocimiento y admiración de la Antigüedad clásica grecolatina. Sus antecedentes más lejanos podrían señalarse ya en el siglo xii, momento en el que comienza el lento despertar de la cultura europea. No obstante, habrá que destacar, como fenómenos que preparan su desarrollo en Europa, el auge de la clase burguesa, con su visión realista de la vida; el humanismo iniciado por Petrarca, punto de arranque de todo un amplio movimiento de entusiasmo por la Antigüedad clásica; la invención de la imprenta, que permite difundir las nuevas ideas; la llegada a Italia de los sabios griegos fugitivos de Bizancio, favorecedora del redescubrimiento del mundo helénico; el uso de la brújula, que permitirá completar el conocimiento del planeta, y, desde luego, el ejemplo de Italia, que ya en el siglo xv había conseguido crear una cultura orientada por concepciones típicamente renacentistas.

Al terminar la Edad Media, la antigua visión teocéntrica deja paso a un orgulloso antropocentrismo que exalta el poder de la naturaleza humana y rechaza con sentido indivi-

dualista la imposición de cualquier norma que no derive de su propio criterio. El hombre se considera, pues, independiente y dueño de un destino propio, sujeto sólo a las leyes de una Naturaleza divinizada. Por este camino se llegará a valorar todo aquello que provenga de la condición humana: razón, sentimientos, instintos..., y a afirmar la importancia decisiva de la vida terrena frente a la sobrenatural, actitud pagana que cristalizará en el tema del *Carpe diem*, donde, tras una consideración sobre la brevedad de la vida, se incita a gozar los placeres que pueda procurarnos.

Por otra parte, la valoración del mundo presente llevará a un deseo de conocer científicamente la Naturaleza, en la que, además, se verá el modelo de toda actividad humana. Resultado de esto último será, a su vez, la justificación de arte «natural» y espontáneo y el creciente prestigio del tópico bucólico (tema del *Beatus ille* y de la Edad «dorada»), al considerar el ambiente pastoril como arquetipo supremo de existencia sencilla, natural y, por tanto, perfecta.

Referente a la educación del hombre, se concibió como el desarrollo armónico de todas las facultades, tanto las físicas como las espirituales. Así lo vemos en la figura del «cortesano», creada por el escritor italiano Castiglione, en la que se armonizan los tipos medievales del «clérigo» y del «caballero», la cultura y el esfuerzo heroico.

Los centros de enseñanza combinaron los estudios teológicos con las llamadas «humanidades» (Historia, Filosofía, Letras Clásicas). En este sentido hay que citar, en España, la Universidad Complutense —o de Alcalá de Henares— y la de Salamanca, que, tras una cierta resistencia a las nuevas orientaciones, se incorporó a ellas con todo entusiasmo.

En Filosofía, el Renacimiento no consiguió crear un sistema filosófico verdaderamente original, limitándose a ejercer una cierta crítica racionalista sobre la ya degenerada escolástica medieval, y a resucitar algunos aspectos del pensamiento clásico.

Entre éstos destacan: el escepticismo (que confirmaba la actividad crítica de algunas figuras del momento, oponiéndose al dogmatismo medieval), el epicureísmo (con su invitación al goce moderado de la vida) y, sobre todo, el «estoicismo» y el «platonismo».



El estoicismo senequista logró una enorme difusión, dada la coincidencia de algunos de sus principios con las ideas de la época: exaltación de la dignidad del hombre y de la vida de acuerdo con la naturaleza, elogio de la serenidad espiritual y de la resignación viril ante el dolor, etc.

Aunque el Renacimiento trató a menudo de conciliar las doctrinas de los filósofos griegos Platón y Aristóteles, en el siglo XVI se observa un auge del primero en detrimento de éste. Las teorías del amor neoplatónico señalaban que la belleza de los seres materiales no es sino un reflejo de la belleza espiritual, y ésta, de la belleza divina. De ahí que el amor a lo individual y concreto nos pueda y nos deba llevar al amor de Dios. La Mujer, el Arte y la Naturaleza son tres puntos de partida para elevarnos hasta la Divinidad.

Esta doctrina (producto de la fusión de las teorías de Platón con las de los neoplatónicos) dignificó, idealizándolo, el sentimiento amoroso e influyó notablemente en la literatura de la época.

Con respecto a la política, el auge del derecho romano llevó al fortalecimiento del poder real y a la creación de grandes monarquías autoritarias. En el terreno de la teoría, Maquiavelo defendió la separación absoluta de la moral y la política.

En el tema religioso hubo un enfriamiento del fervor religioso, en parte por influjo del paganismo clásico, pero a su lado se desarrolló intensamente un tipo de religión íntima, centrada en la pureza de costumbres y desdeñosa de las prácticas externas. Frente a esta postura, representada por Erasmo, así como frente al individualismo religioso de Lutero y los protestantes, la Iglesia católica acabó reaccionando con la Contrarreforma, en la que se condenaron las actitudes derivadas de las doctrinas de éstos.

Con respecto a las artes plásticas, la intensa expresividad y el agudo realismo del gótico quedan sustituidos por un criterio estético derivado del arte clásico, según el cual se atenderá ante todo a lograr la belleza armónica de las formas y a suavizar los rasgos individuales y concretos con una leve idealización generalizadora. De ahí que se evite todo lo dinámico, inquieto y excesivo, en busca de una serena medida y un ponderado equilibrio.

La literatura va a reflejar la nueva mentalidad, mientras

los géneros literarios comienzan a configurarse y regularizarse. El teatro medieval religioso se sigue representando, pero ya no es la única manifestación dramática. En el siglo xiv había aparecido la comedia humanística, escrita en latín para ser leída, con numerosos actos e irrepresentable; los estudiantes de latinidad siguen practicándola en el siglo siguiente y, cuando se escriba en lengua vulgar, dará origen a *La Celestina* y a sus imitaciones. En Italia, Ariosto y Maquiavelo componen ya comedias representables, en lengua vulgar, de inspiración clásica, pero adaptadas a la nueva sociedad. Este tipo de comedias, representadas inicialmente en círculos cortesanos, fue divulgado por las compañías italianas que recorrían Europa, y en España influyó notablemente en el desarrollo de un teatro popular. En la tragedia se imita a Séneca, cuyas huellas son evidentes en Shakespeare y en los trágicos de la segunda mitad del siglo xvi. El teatro de colegio, promovido, en general, por los jesuitas, que alternaba el latín con el romance, influye de manera importante en el teatro en lengua vernácula, que en España sólo se hace popular con la aparición de los corrales de comedias hacia 1570.

La poesía épica se siente inspirada por Virgilio y Lucano, pero también por la épica medieval. El *Orlando furioso*, de Ariosto, es el modelo en toda Europa, que será traducido e imitado. La situación política española y el descubrimiento de América favorecieron el desarrollo del género como en ningún otro país: la *Araucana*, de Ercilla, es el ejemplo más relevante de épica histórica.

La lírica renacentista convivió, en determinados países, con la de tradición medieval. Se caracterizan por su imitación de Petrarca, la adopción del endecasílabo y de las estrofas en que interviene, imitación de los clásicos (Virgilio, Horacio, Ovidio, los elegíacos y los satíricos), el neoplatonismo, la temática pastoril, el uso del epíteto a la manera clásica, etc. Numerosos cultismos e italianismos se introducen y arraigan con la nueva lírica. Es también la época del desarrollo de la poesía religiosa que agitó la Europa del siglo xvi. El *Cantar de los Cantares* y, sobre todo, los *Salmos* son la fuente más gustada.

Durante el siglo xvi se desarrolla el género novelesco. El libro de caballerías, de origen medieval, es, sin duda, el más

leído de la época. La novela sentimental sigue viva hasta mediados del siglo. Las *novelle* o novelas cortas italianas, como las de Bandello o Giraldo Cinthio, continúan la moda iniciada por Boccaccio, influyen en la evolución del género y suministran múltiples argumentos al teatro. La novela clásica está representada por el *Asno de oro*, de Apuleyo, muy divulgado en traducciones desde principios de siglo, y por las novelas bizantinas de Heliodoro y Aquiles Tacio, consideradas por la crítica renacentista como el ejemplo inimitable de la épica en prosa. En 1559 se publica la *Diana*, de Montemayor, de éxito comparable al de los libros de caballerías. Montemayor crea la novela pastoril inspirándose, por una parte, en la *Arcadia*, de Sannazaro, y, por otra parte, en la estructura de la novela bizantina y en la novela corta italiana. En 1554 se había impreso ya *El Lazarillo de Tormes*, precursor de la novela picaresca.

Tanto la novela como el teatro fueron objeto de controversias, a raíz, sobre todo, de la difusión comentada de la *Poética*, de Aristóteles, a mediados de siglo. Las ideas aristotélicas del arte como imitación de la realidad hicieron que la verosimilitud de determinadas novelas, como las de caballerías o del mismo *Asno de oro*, se pusiera en tela de juicio. La teoría aristotélica acerca de la verosimilitud es básica durante el Renacimiento y culminará en *El Quijote*. También triunfó en el teatro, pero, en cambio, no se mantuvieron sus observaciones sobre las unidades dramáticas de tiempo y lugar, ni la separación entre la comedia y la tragedia, como ocurre en España e Inglaterra. Finalmente, durante este período se generaliza de manera extraordinaria el diálogo, que servirá para satirizar, juzgar o enseñar una determinada tesis, género que tendrá como modelos a Platón, Luciano y Erasmo.

## ¿COMO SON VISTOS LOS CIEGOS EN EL RENACIMIENTO?

La historia había enseñado al ciego que el vidente le ofrecía aquellos trabajos serviles y más repugnantes, que él no

quería ejecutar, además de unos salarios inferiores. Todo ello motivó que los privados de vista y otros minusválidos, en general, se interesaran menos por el trabajo y prefiriesen pertenecer al gremio de los mendigos, con todas sus consecuencias.

André Lavigne, en su obra *El milagro de San Martín*, comenta que, en una calurosa tarde de agosto de 1496, un *cojo* y un *ciego* están en una taberna, hablando y bebiendo alegremente, pues aquel día han ganado mucho dinero pidiendo limosna. Entonces les avisan que ha muerto San Martín de Quande, y que llevan su cadáver por las calles de aquella población en procesión, curando el santo a cuantos lisiados va encontrando en su camino hacia el cementerio. Los dos mendigos salen corriendo de la taberna para evitar el encuentro con el cortejo fúnebre, porque si San Martín de Quande les sana se les acabará su envidiable existencia, ya que no podrán continuar siendo *mendigos*. Pero, ¡mira por dónde!, se dan de manos a boca con la comitiva del sepelio y el santo les cura. El cojo se enfada muchísimo al verse con sus dos piernas en perfecto estado, en tanto que el ciego se pone muy contento al contemplar con sus ojos el mundo que le rodea, por lo cual da gracias a Dios, bendiciendo al santo desde lo más profundo de su corazón.

Transcribiendo las palabras de Jesús Montoro Martínez: *«la música es para los ciegos la fusión de las otras artes, pues ella construye, esculpe y dibuja toda la fantasía de su cotidiana realidad. Muchos faltos de vista suelen tener aptitudes para el arte de los sonidos y tocan algún instrumento con depurada técnica y profunda inspiración. Otros son músicos de profesión por necesidad, porque les falta temperamento y oído musical, pero no tienen otro remedio que ganarse la vida»*. No es extraño imaginarnos que dicha actividad ha sido, junto a la mendicidad, la profesión más practicada por los ciegos.

Un ejemplo a destacar en nuestra literatura es la *Oda de Fray Luis de León* (1527-1591) a *Francisco Salinas*, buen amigo suyo, compañero de Universidad y gran músico. El poeta le oye tocar el órgano y siente cómo su alma, liberada por la música, se evade hacia la contemplación de la Divinidad, con la que entabla un diálogo armónico:

*«El aire se serena  
y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
la música extremada  
por vuestra sabia mano gobernada.*

*A cuyo son divino  
el alma que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera esclarecida.*

*Y como se conoce,  
en suerte y pensamientos se mejora,  
el oro desconoce  
que el vulgo vil adora,  
la belleza caduca engañadora.*

*Traspasa el aire todo,  
hasta llegar a la más alta esfera,  
y oye allí otro modo  
de no perecedera  
música, que es de todas la primera.*

*Ve cómo el gran Maestro,  
a aquesta inmensa cítara aplicado,  
con movimiento diestro  
produce el son sagrado  
con que este eterno templo es sustentado.*

*Y como está compuesta  
de números concordés, luego envía  
consonante respuesta,  
y entre ambos a porfía  
se mezcla una dulcísima armonía.*

*Aquí el alma navega  
por un mar de dulzura, y finalmente,  
en él así se anega,  
que ningún accidente  
extraño o peregrino oye o siente.*

*¡Oh desmayo dichoso!  
¡Oh suerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!  
¡Durase en tu reposo  
sin ser restituido  
jamás a aqueste bajo y vil sentido!*

*A este bien os llamo,  
gloria de apolúneo sacro coro,  
amigos a quien amo  
sobre todo tesoro,  
que todo lo visible es triste lloro.*

*¡Oh, suene de contino,  
Salinas, vuestro son mis oídos,  
por quien al bien divino  
despiertan los sentidos,  
quedando a lo demás adormecidos!» (\*)*

Seguidamente podemos incluir una breve biografía de Francisco Salinas (Burgos, 1513-Salamanca, 1590), organista y teórico musical español. *Ciego* desde la infancia, estudió humanidades y aprendió a tocar el órgano en la Universidad de Salamanca. En 1538 se trasladó a Roma, donde se dedicó al estudio de la teoría musical. Más tarde fue organista del duque de Alba, virrey de Nápoles, y, a partir de 1563, organista de la catedral de León. Enseñó en la Universidad de Salamanca (1567-1587). Es autor del tratado *De musica libri septem* (1577).

Son muchas las obras literarias que nos muestran al personaje *ciego* construido desde elementos tópicos que van unidos a su figura, es decir, la astucia, la mezquindad, tacañería, etc.

Buena muestra de ello la constituye nuestra novela picaresca por antonomasia, *El Lazarillo de Tormes* (1554). El lazarillo en el primer capítulo de la obra entra a servir a un ciego. Comienza su educación con una burla cruel: ésta consiste en que el ciego le dice a Lázaro que se arrime al toro de piedra para oír un sonido; éste le hace caso y, al arrimar la oreja al toro, el ciego le da una gran calabazada en él; quizá

---

(\*) Delicada consolación a Salinas.

sea una prueba del ciego para que Lázaro no se fie de nadie. Esto influye en el carácter de Lázaro: *«Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño dormido, estaba.»* La actitud de Lázaro ante el ciego se demuestra en la frase: *«verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues soy, y pensar cómo me sepa valer.»*

Las anécdotas que van marcando los «progresos» del muchacho en la bellaquería son:

- Hacía un roto en el fardel de la comida y robaba una parte; después volvía a coserlo.
- Al darle monedas al ciego por rezar, Lázaro las cambiaba por otras de menor valor, y para que no fuera pillado las metía en la boca.
- El ciego tenía por costumbre beber vino. Lázaro va adquiriendo el vicio de beber vino y hace algunas tretas para conseguirlo, pero siempre es pillado por el ciego y llega a estamparle el jarro de vino en la cara.

Este episodio determina el odio que el mozo siente de pronto contra el amo. Se advierte el carácter taimado de Lázaro en la frase: *«Desde aquella hora quise mal al mal ciego, y, aunque me quería y me regalaba y curaba, bien vi que se había holgado del cruel castigo.»*

El episodio del racimo de uvas no es una burla despiadada; sirve sólo para mostrar que el ciego, a pesar de todo, sigue siendo más listo que el lazarillo. Esto se demuestra en la frase: *«Lázaro, me has engañado. Juraré yo a Dios que has tú comido las uvas tres a tres. No comí, dije yo; mas ¿por qué sospecháis eso? Respondió el ciego: ¿Sabes en qué veo que las comiste tres a tres? En que comía yo dos a dos y callabas.»* El episodio de la longaniza procede de un cuento popular. Al ciego le dieron longaniza para comer; sin que se diese cuenta, Lázaro la cambia por unos nabos. El ciego, cuando se da cuenta del engaño, cogió a Lázaro: *«abríame la boca más de su derecho y desalentadamente metía la nariz. La cual él tenía luenga y afilada, y a aquella sazón, con el enojo, se había aumentado un palmo; y con el pico de la cual me llegó a la epiglottis... antes que el ciego sacase de mi boca su trompa, tal alteración sintió mi estómago, que le dio con el hurto en ella, de suerte que su nariz y la negra y mal mas-*

*cada longaniza a un tiempo salieron de mi boca*». Ciego y mozo manifiestan su rabia mutua. El ciego, después de haberse dado cuenta del engaño: *«fue tal el coraje del perverso ciego, que, si al ruido no acudieran, pienso no me dejara con la vida»*. El lazarillo, después de lo sucedido, pensó dejarle, no sin haberle dado su merecido; le hizo que se chocara con un soportal: *«cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza»*. Muestra la sutileza y crueldad de Lázaro en este desenlace; al conseguir engañar al ciego para que se chocase con el soportal, quizá ya haya aprendido para la vida.

En la obra de Juan de Timoneda (1520-1583) *El patrañuelo* podemos establecer cierta relación con *El Lazarillo de Tomes* en la descripción del ciego en la patraña docena. *El patrañuelo* fue publicada en Valencia, en 1567, con el título *Primera parte de las patrañas de Juan de Timoneda, en las cuales se tratan admirables cuentos, graciosas marañas y delicadas invinciones*. Es una colección de 22 narraciones, la mayoría breves, a las que el autor llama «patrañas», definiendo la patraña como una *«fingida traza tan lindamente amplificada y compuesta que parece que trae alguna apariencia de verdad»*. Las «patrañas», dice Mercuende, autor de la edición crítica, *«oscilan entre el cuento y la novela, sin que ni uno ni otra adquieran en ellas personalidad definitiva»*. Timoneda compila motivos tomados de las fuentes más diversas, algunas clásicas, otras esquematizan confusamente y sin gracia cuentos de Boccaccio, de Bandello, de Masuccio Salernitano, de Giraldi, Sercambi, Straparola, Ser Giovanni Fiorentino, Ariosto, Sabatino degli Arienti, etc. Cada «patraña» va precedida de una redondilla, que declara su significado a guisa de moraleja.

Retomando la patraña docena, encontramos en primer lugar la moraleja que encierra el texto:

*«A un ciego de un retrete  
hurtaron cierto dinero,  
y a otro su compañero  
diez ducados de un bonete.»*



En las primeras líneas ya nos aparece la descripción de la forma de vivir del ciego con los tópicos característicos que van unidos a su persona, esto es, *«era un ciego tan avariento, que por sobrada mezquindad iba solo por la ciudad, sin llevar mozo que le guiase, y al comer comía donde le tomaba el hambre, por ahorrar de costa y no comer tanto; y para recogerse de noche, tenía alquilada una pobre casilla, en la cual a la noche, cuando se retraía, se encerraba en ella sin lumbre (...) y cerradas las puertas, desenvainaba una espadilla corta que tenía, y por reconocer si había alguno, daba cuchilladas y estocadas por los rincones y bajo la cama, diciendo: ¡Ladrones bellacos, esperad, aguardad! Y viendo que no había nadie, sacaba de una cajuela que tenía un talegón de reales, y hacía reseña, por retozar y regocijarse con ellos y ver si le faltaba alguno (...) Un vecino al oír tantas veces el ejercicio del ciego, hizo un agujero en la pared para ver lo que sucedía. Pudo observar la pequeña riqueza del ciego y determinó robarle a la mañana siguiente (...) Levantándose por la mañana, al salir de la casa, el ladrón fue detrás por ver si se iba a quejar a la justicia, y vido que encontró con otro ciego, que era su compadre (...) Este ciego, en sentir que le quitaron el bonete, apañó del otro ciego, diciendo que le volviese su bonete que le había hurtado. El otro, diciendo que mentía, sobre esto vinieron a tal competencia que se dieron de palos, y el ladrón se fue con los dineros de los dos ciegos».*

Así, pues, podemos finalizar diciendo que durante el Renacimiento los ciegos continúan suscitando un rechazo por parte de la sociedad, ya que muchas de sus cualidades van unidas a la avaricia, mezquindad...

## **EL TONTO FUERA DE LA CORTE**

Durante el Renacimiento vamos a seguir viendo al personaje del tonto ejerciendo el papel de bufón. En Francia fue donde, posiblemente, gozaron de mayor consideración y algunos se convirtieron en grandes personajes nacionales, como Triboulet, bufón de Luis XII y Francisco I, prudente y dotado de gran paciencia, del que se ocupó Rabelais en sus

escritos y, posteriormente, Víctor Hugo en su obra *Le roi s'amuse*.

Sin embargo, encontramos también al personaje del *tonto* fuera de la corte, en la ciudad, en el pueblo, sujeto a las burlas de las personas que le rodean o conviven con él. La comedia *La Cortesana*, de Pietro Aretino (1492-1556), es una representación satírica de gente astuta e ingenua, gentilhombres o gente de pueblo, criados y dueños, curas o judíos, en un continuo diálogo rebosante de fantasía, vivaz, lleno de comicidad, que aún resiste hoy en día.

La comedia nos pinta a Micer Maco, un sienés rebosante de citas y versos latinos, que llega a Roma para hacerse cortesano y, más tarde, cardenal. Pero el tonto encuentra pronto quien se burle de él; en efecto, cierto Maestro Andrea, un pintor, se compromete a enseñarle el arte del cortesano, y llega hasta hacerle tomar un baño turco para que adquiriera la justa forma del cortesano. Cuando el mofado, orgulloso y seguro de su cambio, va a casa de su dama, el mismo pintor y un amigo suyo, disfrazados de españoles, le echan de mala manera. Otro personaje, Parabolano, un presumido señor, se ha enamorado de una noble y hermosa dama. Su criado, pícaro y aprovechado, descubierto el amor de su dueño, se pone de acuerdo con una rufiana y los dos deciden gastarles una broma; fingirán que la rufiana es la nodriza de la dama a la que ama su señor, y advierten al hombre que dicha señora tiene muchos deseos de tenerle a su lado una noche. Parabolano se lo cree y acude a la cita, donde en lugar de su amada se encuentra a la esposa de un panadero, ya de acuerdo con la rufiana. En este momento las dos tramas se juntan: pero en lugar de haber desahogos de ira, odios, venganzas, todo acaba bien. En efecto, Parabolano, acordándose de otras burlas de este género de las que él mismo había sido autor, lo echa todo a broma y convence a todo el mundo, incluso a Micer Maco y al marido de la panadera, a que se rían con él de la burla, para que «*tan bella comedia no tenga que acabar en tragedia*».

No es extraño, por otro lado, observar al *tonto* ejerciendo la profesión de criado, pues existía la consideración de que este personaje era un fiel y eficaz sirviente. Así lo demuestra Giovan Maria Cecchi (1518-1587) en su comedia *El búho*. La

acción se desenvuelve en Pisa, donde Giulio se halla estudiando en la universidad, siendo huésped de Rinuccio, joven estudiante que está enamorado de Oretta, esposa de un viejo doctor pisano, la cual confiesa su amor al amigo de Giulio, sin saber que también éste anda prendado de ella. Giulio no sabe cómo salir adelante con su amor, cómo poder hablar y encontrarse con la amada. Pero Giorgetto, un criado suyo venido de Florencia, le promete conseguir pronto, gracias a su astucia, la satisfacción de los deseos amorosos; es cierto que el celosísimo viejo messer Ambrosio, el marido de Oretta, tiene como guardián de la hermosa mujer a un criado medio *tonto*, pero fidelísimo; sin embargo, averigua que, a pesar de los muchos años y de la bella esposa, messer Ambrosio está loco por Eufrosina, la madre de Rinuccio, con la que trata de entrevistarse gracias a los servicios de una vieja celestina que le ayuda. Rinuccio está seguro de la virtud de su madre y, con ayuda de la camarera de Oretta, piensa encontrar el medio de burlar al doctor: hará que messer Ambrosio vaya a casa de su madre, donde lo encerrarán en una estancia, mientras él, trasladándose a casa del doctor, eludirá la vigilancia de Giannello. Giorgetto hace todo lo posible por obtener que Oretta se entreviste con su dueño: efectivamente, la tarde convenida, messer Ambrosio se dirige a casa de Eufrosina, acompañado de su criado para mayor seguridad; queda preso en la trampa del patio, tratando en vano de llamar la atención del criado, imitando, como se ha convenido, el canto del búho. Oretta, entretanto, advertida por una falsa carta de Eufrosina, escrita por Giorgio, corre para sorprender al marido, encontrándose con Giulio, cuya compañía se cuida mucho de no desdeñar. Messer Rinuccio cambió a Violante, hermana de Oretta, por su amado, y recibe luego de ella la confesión de un largo y silencioso amor; así es que el cambio no le resulta desagradable. Messer Ambrosio, huido del patio, por una parte querría evitar un escándalo, pero a la vez está sospechoso; avergonzado, se ve obligado a creer en la inocencia de su mujer y a prometer dejarla libre en lo sucesivo.

## AUGE DE LA LOCURA EN LA LITERATURA RENACENTISTA

En el Renacimiento vamos a encontrar un gran número de géneros literarios en los que el tema de la locura o el personaje del *loco* juega un papel primordial. *El juego del príncipe de los locos y madre loca*, de Pierre Gringoiré (1475-1538 ó 1539), es la más conocida de las *soties*, género teatral en verso cultivado en Francia, tanto en París como en las provincias, por los literatos de corporaciones profesionales, como la *Basoche* de los juristas parisienses, los aficionados de asociaciones de ambiente carnavalesco como los *Enfants de Bontemps* de Ginebra, o por compañías de cómicos profesionales. En dichas representaciones, las figuras que no eran personificaciones de entidades abstractas eran, por regla general, unos *sots*, es decir, locos en el sentido de bufones o payasos (vestidos con un traje tradicional con una capucha que, como rasgo más característico, tenía una caperuza provista de tres orejas de burro), a los que la máscara de la estupidez consentía, entre piruetas, muecas e intermedios musicales, una libertad de palabra ejercida satíricamente sobre circunstancias o situaciones de la vida pública.

Las *soties* podrían definirse, pues, como *libelos* escénicos, por regla general de escaso valor literario, pero importantes por las tendencias sociales, filoprotestantes y políticas que manifestaron, gracias a la mayor o menor tolerancia que se les concedía.

Nuestro *Juego del príncipe de los locos* entra precisamente en el cuadro de la literatura de circunstancias inspirada por el gobierno, en la época de la lucha entre Luis XII y el Papa Julio II, y estaba dirigido a desautorizar al pontífice y al alto clero ante el pueblo francés. Gringoiré no vaciló en llevar a la escena al mismo soberano y a Della Rovere, uno bajo la figura del Príncipe de los Locos y el otro como Madre Loca revestida de los atributos pontificales; esta última, rodeada por una corte de altos prelados, trata de inducir a los grandes feudatarios a la tradición, pero no puede con su fidelidad; se llega a las manos entre los dos partidos, y Madre Loca, despojada de los ornamentos usurpados, es reconocida como lo que efectivamente es.

Por su parte, en Alemania floreció en los siglos xv y xvi un género de teatro popular profano denominado *Fastnachtspiel* (comedia de carnaval o espectáculo precuaresmal). Ya en Francia era costumbre, el último día de carnaval, organizar un cortejo de jóvenes enmascarados que representaban diversos tipos, caracterizados con emblemas satíricos de clases sociales y profesionales. Esta práctica, como hemos visto, se llama *sottie*. En Alemania, diversos elementos populares afines, como las fiestas para el equinoccio de primavera, los cortejos de máscaras del martes de carnaval, los bailes y los juegos al aire libre, las representaciones bufas con las figuras típicas del charlatán vendedor de ungüentos y del mercader, el teatro de marionetas, etc., ayudaron a crear una forma autónoma, bien definida y orgánica de espectáculo popular, con carácter de farsa, que se llamó *Fastnachtspiel*. Los argumentos consisten, por lo común, en un proceso cómico, un episodio de la vida conyugal, los engaños de un médico charlatán, bodas de campesinos, o toda clase de picardías, juegos, burlas, pendenencias, etc. Los temas eran tomados a veces de la leyenda germánica, de los cuentos populares o de la tradición antigua, o bien no son más que una sátira social dirigida a revelar la corrupción de los clérigos, a burlarse de la bobería de los campesinos, a fustigar las presunciones caballerescas, etc. La representación se efectuaba en casas particulares, o entre los socios, en círculos de recreo, en tabernas o, finalmente, en la plaza pública. La forma métrica habitual es el *Knittelvers*, o sea, versos de rima alternada, sin acentuación fija; la lengua es casi siempre la de la ciudad donde se celebra el espectáculo; el estilo es generalmente sencillo, rudo, cargado de color y a menudo obsceno; los autores, hasta el siglo xvi, son desconocidos, a excepción de los dos predecesores de Hans Sachs en Nuremberg; las regiones de Alemania en que más difundido fue este género son las del sur y suroeste, como Maguncia, Hamburgo, Nördlingen, Esslingen, Ulm, Suiza, Baviera, el Tirolo, Austria y Nuremberg. Los más antiguos *Fastnachtspiel* son los juegos de burlas y farsas grotescas atribuidas a Neidhart von Reuenthal, el más importante de los cuales es el llamado *Gran espectáculo tirolés de Neidhart*, del siglo xv. El más clásico *Fastnachtspiel* es, sin duda, el que floreció en Nuremberg y al cual contribuyeron Hans Rosenplüt, Hans Folz y

Hans Sachs. También en Suiza el *Fastnachtspiel* fue cultivado con buen éxito, pero a causa de las pasiones populares desencadenadas por la Reforma alcanzó la categoría de un drama serio, moralizante y polémico, de contenido principalmente religioso y, en muchas ocasiones, incluso confesional.

Así, Pamphilus Gegenbach, que volvió en 1515 de Nuremberg a Basilea, su patria, fustiga con su sátira de propósito educativo los vicios morales y políticos de su tiempo (*Las diez edades de este mundo*, 1515; *Nollhart*, 1515; *El campo de los locos*, 1516). Más fecundo que él fue Nikolaus Manuel, de Berna, pintor, poeta y hombre de partido; se expansiona en una serie de *Fastnachtspiel* que tienen una franca tendencia protestante y polémica contra las instituciones de la Iglesia católica, la codicia del Papa y del clero, el abuso de las indulgencias (1525), la manera de administrar la justicia, la inmoralidad de las órdenes religiosas, etc. También de Hans Rudolf Manuel se recuerda un *Fastnachtspiel* acerca de la utilidad y los daños del vino. Carácter confesional de tendencia protestante tienen también los *Fastnachtspiel* surgidos en Alemania septentrional, como en Danzig, Königsberg, Stralsund, Riga. Del humanista Burkard Waldis se recuerda una *Parábola del hijo pródigo* (1523) que mezcla en los *Fastnachtspiel* influencias clásicas, especialmente de Terencio, y, utilizando en la distribución por actos los progresos técnicos del humanismo, se propone hacer una obra de edificación sobre el tema de la justificación por la fe. En otra parte de Alemania, en Alsacia, Jörg Wickram utilizó el *Fastnachtspiel* como sátira social sobre el fondo ideal del catolicismo romano (*El fiel Eckard*, 1532). Después de este florecimiento, que se extiende hasta cerca de la mitad del siglo xvi, el *Fastnachtspiel* cae en desuso. De inspiración literaria son las acciones escénicas al estilo de los «espectáculos cuaresmales», escritos durante la época del *Sturm und Drang* y del Romanticismo, entre los cuales los de Goethe (*El sátiro o el demonio del bosque divinizado*, 1773; *La fiera de Plundeisweilen*, 1773; *Carnavalada del padre Brey*, 1773), todos con finalidad satírica, y el de A. W. Schlegel (*Un muy divertido Fastnachtspiel del viejo y del nuevo siglo*, 1801).

Thomas Murner (1475-1536) nos ha dejado tres obras satíricas en las que toca el tema de la locura.

Con el poema *El campo de los locos*, Murner creyó denunciar públicamente y castigar algunos vicios de su época. Tomando como pretexto el nombre de un lugar alsaciano, convoca en un prado a todos los locos y locas de amor, o sea, a todos los hombres y a todas las mujeres dados a las malas costumbres, y hace que Venus les lea los veintidós artículos de amor, junto con otras leyes. Naturalmente, mezcla los motivos principales con observaciones dirigidas también contra los demás vicios.

La obra *Exorcismo de los locos* es una sátira contra los vicios y las malas costumbres de la época. Está dividida en capítulos, cada uno de los cuales, dedicado a un vicio, está enunciado con una frase popular grotesca como «*tonsurar al mono*», «*hablar desde una olla vacía*», «*hacer trenzas a una paja*», etc. Sigue luego una declaración hecha o por el mismo loco, que personifica el vicio, o por el autor, que representa el brujo que exorciza todas las locuras humanas. A cada capítulo acompaña un grabado figurativo que comenta y explica el texto. Así, el autor pasa revista a todas las debilidades y vicios de su tiempo, atacando a todos, Papa, emperador, príncipes, clero, sin el menor recato. Murner es aún más popular porque rehúye las citas eruditas de los clásicos y sólo recurre a la sabiduría popular, de la que saca sus frases, o bien a la Biblia y a los libros muy difundidos entre las clases inferiores.

Por fin, *La corporación de los bribones* trata la misma materia y los mismos temas del *Exorcismo de los locos*, pero más breve y con distinta disposición. Tomando la idea de un texto latino de Barthdomäus Gribus que describía las malas costumbres de los estudiantes de Estrasburgo, Murner supone la existencia de una corporación de locos que le llaman a él para hacer de canciller. En el ejercicio de este cargo, va citando a los locos uno a uno para asignar a cada uno de ellos el lugar que le corresponde, y haciendo esto revela las tristes características y maldades de cada uno. En esta tercera obra, Murner es aún más áspero e irreductible que en las anteriores: los hombres beben y se emborrachan, las mujeres se adornan y pecan, los hijos se burlan de sus padres, los estudiantes gastan en bebidas todo su dinero. Al final de las sátiras, el hijo pródigo pide perdón para toda la corporación e

invoca la misericordia divina. La forma es fluida y el léxico es de un colorido que a veces llega a la vulgaridad más manifiesta.

Podemos incluir la obra de Hans Sachs (1494-1576) titulada *La extirpación de los locos*.

Hans Sachs, siguiendo la misma línea de desarrollo que sus dos predecesores, Hans Rosenplüt y Hans Folz, habían dado en Nuremberg al *Fastnachtspiel* o espectáculo carnavalesco, eleva este género dramático folclórico a dignidad literaria, fusionando las escenas en una acción orgánica, empleando con habilidad artística el metro del *Knittelvers*, fijando en seis el número de los personajes, y el límite, aproximadamente en cuatrocientos versos por cada pieza, desarrollando la individualidad y el carácter de las figuras, siempre con el fin de enseñar y educar, aunque con un humorismo franco y popular, y haciendo de la sátira social una sátira universal de costumbres y de tipos humanos. Con preferencia, dirige su sátira contra la burguesía y el campesino, la figura del médico charlatán, las relaciones conyugales, etc. A la mujer en general, llamada «*hembra maligna*», Hans Sachs, que escribe después del ocaso de los ideales y de la caballería y cuando nace la pequeña burguesía, aún poco pulida, no la aprecia mucho. Sachs ha compuesto aproximadamente setenta *Fastnachtspiele*, cuyos argumentos a menudo están sacados de la novelística del humanismo italiano y alemán (Boccaccio, Arigo, Pauly), pero con mucha mayor frecuencia de la vida real. Formalmente se distinguen de las comedias y tragedias en no estar divididos en actos, de modo que la acción se desarrolla en forma de un diálogo continuo, cerrado, que después de unos centenares de versos culmina en la conclusión cómica o sentencia. Estas obritas de Hans Sachs se pueden dividir en dos grupos: alegóricas y representativas. Los *Fastnachtspiele* alegóricos no son más que la representación de conceptos morales en personas humanas. Típica de este grupo es la pieza titulada *La extirpación de los locos*. Presenta en la escena a un médico, su ayudante y un enfermo. El enfermo se queja de tener el vientre abultado, que le duele y atormenta. El médico le opera, le abre el vientre y le saca, uno tras otro, unos locos; más concretamente: el loco de la soberbia, de la avaricia, de la envidia, de la lujuria,



de la ira, de la glotonería y de la indolencia. Y, finalmente, le saca también el nido de los locos lleno de gusanillos que iban a llegar a ser juristas, brujos, alquimistas, especuladores, aduladores, etc. Huelga decir que la operación se realiza entre exclamaciones de dolor del enfermo y sorpresa del médico, a las que se añaden las explosiones de risa del público. Finaliza la operación y el enfermo se siente, para su gran consuelo, el vientre liso, ligero y perfectamente sano. Toda esta acción no es más que una muy transparente materialización de los conceptos morales para las mentes sencillas del pueblo. En cambio, los *Fastnachtspiele* representativos llevan a la escena un episodio más o menos ingeniosamente planeado con mero fin narrativo. Típico de este segundo grupo es el titulado *El estudiante errante y la evocación del demonio*.

Como colofón de este apartado es necesario mencionar *El debate entre la locura y el amor*, diálogo en prosa de Louise Labé (1520-1565). Es la narración de una finísima alegoría: en un festín organizado por Júpiter, Amor y Locura llegan juntos a palacio y, mientras va a entrar el Amor, la otra le intercepta el paso. Amor se encoleriza y Locura se pone a discutir defendiendo su derecho de precedencia. Viendo que todas las palabras serían inútiles, el dios intenta herirla con una flecha, pero ella se hace invisible; y para vengarse le saca los ojos y luego le pone una venda que no podrá quitarse nunca más. Venus se queja a Júpiter por la malvada acción hecha a su hijo; Júpiter escucha la causa de tan gran contienda y luego pide la opinión de Apolo y Mercurio. Estas divinidades sostienen las razones de uno y de otro, pero Júpiter, después de haber pedido su opinión a los dioses, dicta la sentencia.

## EL ENANO EN EL RENACIMIENTO

Así como en la Edad Media nos hemos encontrado al personaje del enano ejerciendo el papel de traidor en la corte, en el Renacimiento volvemos a ver repetida la misma trama.

En la patraña octava de la obra de Juan de Timoneda *El patrañuelo* encontramos a un enano como amante de la reina.

La significación literaria de *El patrañuelo*, referente a su contextura temática, es la de haber sido la primera reunión de novelas cortas o cuentos en lengua castellana sin un fin didáctico, como eran los apólogos medievales o el mismo *Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, aunque sí con un fin de enseñar un ejemplo moral, pero a la vez con objeto de entretener al lector. En lo referente a su fin moral, tienen un antecedente en los apólogos de origen oriental, sirio o persa, traducidos al árabe y difundidos muchos de ellos a través de España, que circularon profusamente en la Edad Media, a partir del siglo XIII. En España, el iniciador de esta corriente será Alfonso X el Sabio, rey de Castilla, quien mandó traducir del árabe el apólogo titulado *Calila e Dimna*. A partir de esta influencia, *El patrañuelo* cuenta con la del novelista italiano Boccaccio, particularmente la ejercida a través de su obra titulada *Decamerón*, conocida en España hacia mediados del siglo XV y, sobre todo, en el XVI. *El patrañuelo* y los escritores italianos continuadores de Boccaccio, como Bandello, Girolamo Paraboso, Straparola, influirán en la denominada «novela cortesana» española.

Como creación literaria, *El patrañuelo* no supone ningún hito importante ni original, pues todos los cuentos o «patrañas» incluidos por Timoneda en su obra tienen precedentes literarios conocidos. Los asuntos de estos cuentos suelen girar en torno a problemas amorosos, aventuras lejanas, enredos, etc.

Por tanto, para ilustrar este apartado, el asunto de la patraña octava va precedido de una moraleja:

*«Un rey, por ser muy agudo,  
y tenerse por hermoso,  
vido que un truhán giboso  
lo asentaba por cornudo.»*

El rey de Polonia, dotado de gran hermosura, vivía alegre y regocijado por haberse casado con la hermosa infanta Olimpa. Un criado suyo le comentó que su hermano Octavio, casado con una hermosa mujer romana, le igualaba o superaba en belleza. El rey, para demostrarlo, le pidió que le trajese a palacio. Así lo hizo. La despedida de Octavio y su mu-

jer fue muy triste, como dio a entender ésta. Sin embargo, una vez que emprenden los dos hermanos el camino, Octavio vuelve a casa porque había dejado olvidado un joyel, regalo de su esposa. Y cuál fue su sorpresa al descubrir que su mujer estaba acostada con un siervo, el más ínfimo y tonto de su casa. Sin decir nada, sale de la casa camino al palacio, no sin sentirse muy triste por lo que había descubierto. Una vez en palacio, antes de ver al rey, pudo observar en una habitación cercana cómo la reina y un enano, «*medio monstruo*», estaban retozando. Este hecho le alegró mucho a Octavio, pues no había sido el único engañado. Contó al rey su secreto y le demostró el engaño de su mujer, no sin antes haberle hecho jurar que no culparía a los que cometieron el delito. Llegan a un acuerdo para descubrir si ese daño es sólo en sus mujeres o, en general, en el sexo femenino. El intento es llevado por toda Italia, Francia e Inglaterra, pero llegaron a la conclusión de que todas las mujeres cometían ese mismo delito. Así, regresaron a sus respectivas casas, disimulando como sufridos y pacientes, pues era inevitable.

Como conclusión, podemos decir que los enanos, considerados por naturaleza deformes, servían de pretexto a muchos autores para presentarlos como amantes de reinas frente a la hermosura y fidelidad de los reyes.

## LA PICARESCA Y SUS AMBIENTES

En nuestro Siglo de Oro español encontramos varias producciones literarias narrativas en las que se pinta la vida de los pícaros.

Los límites cronológicos de la novela picaresca no están muy definidos para la crítica. Mientras unos apuntan a *El Lazarillo de Tormes* (anónimo, 1554) como la novela iniciadora del género, otros optan por el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1559-1604). Son varias las causas que provocaron este tipo de novelas. Una es de índole literario-cultural, como el pensamiento erasmista del siglo xvi, que censuraba las novelas pastoriles y de caballerías por considerarlas inverosímiles en su contenido y, por consiguiente, carentes de ejemplaridad. De esta manera, abonó el campo hacia unos

contenidos literarios puestos en contacto con una realidad, expresada con un tono lingüístico medio, equidistante entre la facecia tradicional de corte chocarrero y el elevado lenguaje minoritario, propio de la épica y de la literatura idealista. Asimismo, a raíz de la Contrarreforma, las mentes más religiosas de la época propugnaron una modalidad de literatura religiosa sustitutiva del amor profano, donde se equilibraron enseñanza y amenidad. Otro factor histórico que hay que tener también en cuenta es la influencia en la Península de los judíos conversos (quizá fue uno de ellos el autor del Lazarillo). La impureza de su linaje era asunto vital que les afectaba hasta el punto de enajenarlos socialmente.

Cabe destacar tres características muy importantes que serán asimiladas por la picaresca desde un principio:

- El estilo grosero, que apuntaba hacia una clase de literatura de escaso valor y de vis cómica y satírica, con la que se procuraba ridiculizar a una sociedad baja, de gente del hampa, sectores sociales sumergidos en el ocio (hidalgos, clérigos y vagabundos) y oficios «viles» (mesoneros, corchetes, sastres, etc.).
- La referencia a una realidad inmediata, manifiesta a través de varios signos, como las localizaciones temporales, las localizaciones espaciales, el mundo de los objetos, las pasiones vulgares en la mayoría de los personajes.
- Una estructura dispuesta en forma biográfica o autobiográfica, en la que un personaje recorre diferentes lugares y ámbitos sociales, combinando un haz de episodios amenos, desarticulados entre sí.

El autor del Lazarillo recoge esta arquitectura, rudimentaria aún, y la perfecciona, logrando una unidad interna de sus episodios. *El Lazarillo de Tormes* se limita a ofrecernos, con propósito satírico, todo un sector de la sociedad de la época que había silenciado, por lo general, la literatura del momento. Podría ser interpretada como una parodia o burla del honor, pues el pícaro está condenado a ser pícaro por sus antecedentes.

De esta forma, Lázaro inicia en primera persona su rela-

to, aludiendo a su nacimiento en el río Tormes. Condenado su padre por ladrón, su madre le entrega, siendo todavía niño, a un ciego de alma ruin para que le sirva de acompañante. Este castiga con tal crueldad sus inocentes travesuras, que Lázaro se venga de él y le abandona. Su nuevo amo, un clérigo avariento, le hace pasar más hambre que el anterior y lo descalabra por equivocación, enterándose al mismo tiempo de que aquél le roba los panes que guarda en su arca. Lázaro busca entonces otro acomodo, poniéndose al servicio de un escudero, hasta que éste desaparece perseguido por sus acreedores. Los nuevos amos serán un fraile de la Merced, un buldero que embauca a la gente para lograr compradores, un pintor de panderos, un capellán y un alguacil. Ya adulto, consigue en Toledo el cargo de pregonero y se casa con la criada de un arcipreste, sin que le hagan mella las habladurías que provocan las relaciones entre éstos, situación que Lázaro definirá como «*la cumbre de toda buena fortuna*».

La figura y el ambiente social del protagonista se oponen a los de las novelas caballerescas. Si en éstas siempre vemos a un héroe de ilustre linaje que actúa a impulsos de altos ideales en un mundo bellamente irreal, Lázaro es tan sólo un pobre muchacho de bajo origen a quien un destino adverso zarandea cruelmente sin dejarle escapar del mísero ambiente en que nace y vive. Los móviles de su conducta serán los que origine la triste realidad cotidiana: en primer lugar, el hambre. El héroe lucha y cosecha victorias; el pícaro se debate inútilmente en una sociedad hostil y no recibe más que golpes.

Las anteriores circunstancias sólo condicionan hasta cierto punto la psicología de Lázaro, quien se limita a poner de relieve las flaquezas de sus diversos amos. Sus palabras no son la venganza de un resentido, sino el desahogo de un espíritu crítico que, libre de prejuicios, observa la realidad con risueña malicia. Nunca le abandona el humor, y aun en medio de los mayores infortunios sabe adoptar una resignada actitud; por eso, su sátira de tipos y costumbres ofrece a veces un tono benévolo que logra mover nuestra simpatía hacia los mismos que son objeto de sus ironías.



## BARROCO

El siglo xvii es una época de crisis, crisis general, cuyas raíces parten de finales del siglo xvi y que sólo comenzará a superarse, en algunos países, pasado 1650.

La población se estanca o retrocede. La economía sufre una recesión: en la agricultura, por ejemplo, se da una concentración de tierras en manos de grandes señores y, como consecuencia, un empeoramiento de la condición de los campesinos.

En la sociedad, las implicaciones de la crisis muestran unas fuertes tensiones sociales entre burguesía y nobleza. La burguesía, fuerza social renovadora, había crecido en vigor, dinamismo e influencia durante los siglos xv y xvi. Ya en el xvii, su papel será preponderante en ciertos países (Inglaterra, Holanda). En otros, en cambio, como Francia y España, asistimos a una reacción señorial: la nobleza, aliada con la Iglesia, lucha por frenar el impulso de la burguesía y por mantener o restaurar las barreras que el «Antiguo Régimen» establecía entre los estamentos. Se trataba, en definitiva, de yugular la movilidad social y de conservar los tradicionales privilegios de nobleza y clero. Esto crea en los sectores relegados y oprimidos un fuerte descontento que el régimen señorial tendrá que reprimir o desviar.

En lo político ha de distinguirse entre los países en que el régimen señorial ha logrado triunfar y aquellos otros en que la burguesía conserva su fuerza ascendente:

- La monarquía absoluta es la forma de gobierno de los primeros (así, en Francia y España). Se trata de un «pacto» entre las clases privilegiadas y el rey: nobleza y clero ayudan a la monarquía y, a su vez, encuentran en ésta el apoyo necesario para conservar sus privilegios.
- En cambio, en Holanda e Inglaterra, la burguesía llegará a imponer formas propias de gobierno: en aque-

lla, la primera república moderna; en ésta, una supremacía del Parlamento sobre el poder real.

Así, pues, las formas culturales que podemos llamar «barrocas» van íntimamente unidas a la crisis y las tensiones sociales del siglo xvii. En efecto, las circunstancias de la época repercuten claramente en la producción ideológica, científica y literaria.

En Europa, bajo el signo del relativismo y realismo burgués, se desarrollan manifestaciones ideológicas y científicas que conducen a la modernidad. El poder y la Iglesia las combaten y les cierran las puertas de las universidades; pero, fuera de ellas, se crean academias y sociedades de sabios en las que nacerán la ciencia experimental (Galileo, Kepler, Newton) y el pensamiento racionalista (Descartes). Nuestro país se cierra a todo contacto cultural con Europa y se interrumpe el desarrollo de la investigación científica y de la filosofía racional. El lugar de ésta lo ocupa la teología y el de aquélla queda abandonado al atraso y a la superstición.

En literatura, una serie de estilos puramente barrocos, coincidentes en su carácter refinado y lleno de sensibilidad, se producen en distintos países de Europa. Tienden a exagerar la expresión, por medio de licencias y alteraciones en la sintaxis y en el propio significado de las palabras. Así, en Inglaterra se constituye el eufuismo. En Italia es el marinismo, en torno a Giambattista Marino. En España existen dos tendencias contrarias: el culteranismo, cuyo principal representante es Luis de Góngora, caracterizado por la riqueza verbal desbordante, y el conceptismo, que tiende a la concisión del lenguaje, capitaneado por Quevedo y Gracián.

Tres países (Francia, Inglaterra y España) van a la cabeza de la producción literaria durante este siglo:

— Francia: La producción literaria se ajusta a la razón y, por tanto, se debe someter a reglas. El gran expositor de las mismas es el poeta Boileau. El teatro se somete a las tres unidades: acción, lugar y tiempo. Los temas y el estilo de los autores clásicos se imponen como modelos a seguir.

El género literario que triunfa sobre los demás es el teatro: Pierre Corneille representa el inicio del clasicismo, plas-



mado en su tragedia *El Cid*. En ésta y sus otras obras muestra al hombre que, guiado por una fuerte voluntad, puede dominar las pasiones. El camino de la tragedia, así iniciado, se ilustra con la gran figura de Jean Racine, que subraya el poder de las pasiones sobre el alma humana con un extraordinario realismo. Se apoya para ello en temas grecorromanos (*Fedra*) o bíblicos (*Esther*).

El éxito del teatro francés del siglo xvii se completa con el cultivo de la comedia, campo en el que destaca el gran genio de Molière. En sus obras tiende a una sátira social, en la que descubre los puntos flacos de la aristocracia y la burguesía (*Las preciosas ridículas*, *Las mujeres sabias*). Sus personajes, tratados con profundidad psicológica, pueden interesar en cualquier tiempo y lugar. En esto reside su mérito principal. Lo demuestra su *Tartufo* o su *Burgués gentilhomme*.

— Inglaterra: Aquí brilla el genio universal de William Shakespeare (1564-1616). Sus tragedias nos presentan con increíble profundidad el más completo catálogo de las pasiones humanas. Sus personajes encarnan con toda grandiosidad los más acabados símbolos de lo humano. Sus temas se centran en asuntos populares o amorosos (como en *Romeo y Julieta*) o históricos (como sucede en *Ricardo III*). Pero donde su arte culmina es en sus tres grandes obras, *Hamlet*, *Macbeth* y *Otelo*, tres paradignas universales del hombre dominado por una pasión que lo devora y lo destruye.

La segunda gran figura de las letras inglesas es John Milton. Su obra fundamental, *El paraíso perdido*, lo muestra como un gran poeta épico y un pensador profundo.

— España: Cuenta en el campo de las letras, como sucede en las artes, con una pléyade de grandes escritores. Continúan su Siglo de Oro. Situado entre dos siglos, el xvi y xvii, se encuentra Miguel de Cervantes, que con su inmortal *Quijote* crea la obra cumbre y universal de la novela, símbolo de la literatura de todos los tiempos y espejo de una España que veía concluir su apogeo e iniciaba su decadencia, donde el ideal de una vuelta a la Edad Media chocaba con el realismo de Sancho, el escudero. Cervantes se muestra agudo observador y deja una completa colección de personajes, mientras le-

vanta un monumento al castellano. La misma veta muestra en su apreciación de costumbres, recogida en las *Novelas ejemplares*. Como novela de aventuras puede catalogarse sus *Trabajos de Persiles y Segismunda*.

Junto a la gloria cervantina resplandece la obra dramática de dos gigantes: Lope de Vega y Calderón de la Barca. El primero (1562-1635) es un escritor lleno de fecundidad que usa en sus argumentos elementos populares y tradicionales sobre tendencias humanistas del Renacimiento. Abarca una gran cantidad de temas, desde el drama histórico (*El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*) a la comedia de capa y espada (*Los melindres de Belisa*) o temas pastoriles o religiosos.

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) se interesa por un teatro de mayor profundidad filosófica en el que se funden los valores poéticos con los teológicos (*La vida es sueño*). En su *Alcalde de Zalamea* culmina el teatro histórico, mientras el *Gran Teatro del Mundo* puede considerarse la cima del auto sacramental. Su línea es continuada por Agustín Moreto y Rojas Zorrilla.

Tirso de Molina sigue, en cierto modo, el camino iniciado por Lope. Su obra culmina en *El Burlador de Sevilla*, donde crea el tipo universal de «Don Juan», que luego perpetuará José Zorrilla en el siglo XIX.

La novela picaresca continúa produciéndose en el XVII, que cuenta con dos obras fundamentales: *El Buscón*, de Quevedo, y el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán.

La poesía conoce igualmente un momento de gran esplendor, centrado en la figura de Góngora (1561-1627), creador del culteranismo, que se basa en el propósito de elaborar para el arte un mundo de belleza absoluta, estilizando los elementos ofrecidos por la realidad. Sus grandes obras poéticas son *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*.

El más polifacético de los autores españoles es Francisco de Quevedo (1580-1645). Su obra abarca la prosa narrativa, que culmina en su *Buscón*, donde su genial humorismo ridiculiza lo trágico; también cultiva la poesía, la sátira, la crítica y el ensayo político. Siente profundamente, como Cervantes, la amargura profunda de la decadencia de España, a la que da salida en sus *Sueños*.

## PRIVADOS DE VISTA EN EL BARROCO

Al divulgarse la cultura por todos los países europeos y no ser trabajo de siervos el escribir y leer, ni ser los monjes los únicos encargados de transmitir los conocimientos, son muchos los nombres de ciegos célebres que, habiendo vivido durante la Edad Moderna, han llegado hasta nosotros, bien porque dejaron obras escritas, bien porque llamaron la atención de escritores coetáneos, que los incluyeron en sus libros para probar su erudición o dar más realce a su contenido.

En este sentido, John Milton (1608-1674) es uno de los ciegos más famosos de todos los tiempos. Según su propio testimonio: *«La ceguera no es para mí motivo de vergüenza, ni de tristeza; no me siento afectado ni abatido, como si sobre mí pesara un castigo divino. Mi ceguera es preferible a la vuestra: velo que nubla la mente y oscurece no solamente la luz de la razón, sino también la voz de la conciencia. La mía, a veces, me priva únicamente de ver los colores de las cosas, mientras me deja libre para contemplar la belleza y la sustancia de la verdad y de la virtud.»*

John Milton es uno de los más grandes poetas en lengua inglesa; fundió en nuevos moldes y asimiló a su propia lengua las tradiciones más características de la poesía propia de la Europa occidental, particularmente en lo relativo al género clásico de la epopeya, al que pertenece su obra maestra, *El paraíso perdido*. Es, en primer lugar, un poeta erudito y parte considerable de su producción literaria constituye una tentativa de conciliar el legado de la Antigüedad clásica y pagana con un cristianismo puritano de corte más bien severo y rígido. Hijo de un rico notario, que era también un excelente músico, recibió una cuidada y extensa educación humanista. Fue en Cambridge donde, en 1625, manifestó su vocación literaria con una serie de elegías latinas compuestas al estilo de Ovidio. En 1629 escribió una oda en celebración de la Natividad que puede estimarse como su primera obra notable en lengua inglesa; de lírica barroca, ornamental e inventiva, su exaltación del poder divino oscurece toda visión de la Humanidad del acontecimiento. El conflicto entre un orden impuesto y la diversidad experimentada en la

esfera de la existencia anuncian ya la orientación de toda su obra posterior. Tras su retiro a la hacienda paterna en 1632, compuso un escaso número de poemas. De entre ellos se destacan como más significativos *Comus* (1634) y *Lycidas* (1637), de tono elegíaco este último. En *Lycidas* recrea el poeta la tradición de la elegía pastoril para dar testimonio de su desesperación ante los infortunios que afligen a las ilusiones de la juventud y de la inanidad de los auxilios que pueda prestar el arte. Al final se brinda gratuitamente la visión de resurgir del cristianismo para redimir al autor de su desolación. En 1638 emprendió un viaje a Italia, del que regresó seguro de sus dotes poéticas para contribuir al debate político inscrito en la guerra civil. En su calidad de puritano mostró simpatía por las pretensiones del Parlamento y sostuvo más tarde el Gobierno de Cromwell y el predominio del ejército. Sus obras en prosa revelan el conflicto de su espíritu, que se debatía entre los derechos de la libre conciencia y la visión de una nación devota, unificada y resuelta. Sus primeros libelos censuran la autoridad del episcopado, aunque más tarde amplió sus argumentos en favor de la libertad del juicio privado a la vida doméstica y pidió la facilidad del divorcio como garantía de una relación auténtica y libre. El fracaso de su primer matrimonio inspiró esta actitud, así como la censura de estos libelos le indujo a defender la libertad de impresión en *Areopagitica* (1644). Su fe creciente en los destinos de la nación le incitó a apremiar la ejecución del monarca como traidor a ellos, y en 1649 fue nombrado *Latin Secretary* para defender este punto de vista ante la opinión europea. Estos trabajos afectaron a su vista y, en 1652, quedó totalmente ciego. En 1645, en parte para preservar su imagen como poeta, publicó una recopilación de sus poemas iniciales. Aparte una serie de sonetos ocasionales escritos con vehemencia, no cultivó el verso de nuevo hasta después de la restauración de la monarquía, en 1660, que representó el fin de sus esperanzas y posibilidades personales; concretamente hasta 1664, cuando se puso a trabajar en *El paraíso perdido*, publicado en 1667. Esta epopeya sobre la caída del hombre intenta dar una nueva versión de los valores heroicos de los modelos antiguos, asociándolos con el orgullo de Satanás, su rebelión prometeica y la guerra

celestial, y adjudicando a Adán y Eva, que luchan con el peso de toda su responsabilidad tras la caída, un nuevo *status* heroico.

Que Milton consiga centrar el logro de su creación en Satanás es materia debatida, pero las tensiones que derivan del poema le proporcionan vitalidad y una permanente autenticidad. La imagen del Edén como localización de una absoluta dicha humana, y su subsiguiente pérdida, otorgan al poema una intensidad trágica que rebasa en importancia cualquier sentimiento de redención. Aun cuando el poema progresa hacia una actitud de resignación, su conclusión manifiesta una intensidad de sufrimiento que, sin duda, refleja en parte la actitud del poeta, ya entrado en años, ciego, desengañado y desdichado. Su estilo es siempre grave, extraño a toda familiaridad, pero logra producir la impresión de vitalidad, flexibilidad y plenitud. En el curso de su apacible existencia junto con su tercera mujer y sus hijas, Milton produce en los últimos años de su vida otras dos obras maestras, publicadas conjuntamente en 1671. Son *El paraíso reconquistado*, que constituye una tentativa de liberar su imaginación del trágico impulso que le inspiró el poema precedente, y *Sansón agonista*, tragedia inspirada en el modelo griego y basada en la historia del gigante israelita. Esta última obra refleja la actitud rebelde de Milton, frente a los condicionamientos que constriñen su propia vida. La grandeza de su obra descansa en gran parte en una serie de contradicciones resueltas sobriamente y que forman el núcleo de la problemática de su tiempo. La poesía que de ella se desprende posee un nivel, un rigor intelectual y una magnificencia retórica poco frecuentes en la literatura inglesa.

En España, el poeta y dramaturgo Francisco López de Zárate (1580-1658), conocido en la corte como el Caballero de la Rosa, dedica la siguiente poesía a un privado de vista (*Habla un amante a un ciego*):

*«Ciego a quien faltan ojos y no llanto,  
envidio en tus tinieblas tu sosiego,  
estímote feliz viéndote ciego  
y de tus ciegas lágrimas me espanto;*

*¡Oh! si valiesen, si valiesen tanto  
estos incendios en que yo me anego,  
pues nacen llamas si cenizas riego,  
que incendios con mis lágrimas levanto;*

*con pensión de la vida te fue dada  
el alma, y a mi vista aborrecida  
con pensión de que viva me es dejada;*

*tu ceguedad con la razón medida  
ya que no sin dolor, queda aliviada  
¡ay del que está con ojos y con vida!»*

Desde que aparecen los ciegos rezadores en los comienzos del teatro en España, dice Jesús Montoro Martínez, no dejan de salir en escena invidentes con más o menos frecuencia hasta nuestros días; y no siempre quedan bien librados, pues más bien son zaheridos y vilipendiados por los retóricos y literatos de mal gusto. Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) hace aparecer en escena a un ciego fingido en la jornada tercera de su comedia *La industria y la suerte*, obra cuya acción tiene lugar en Sevilla, diciendo a San Pedro la siguiente disparatada y grotesca oración, porque tiene muy mala suerte en su currelar:

*«Pedro, pescador sagrado  
de Jesús la luz os guía,  
que el hábito habéis tomado  
en su santa compañía  
y aún vais oliendo a pescado.»*

Los ciegos tenían un variado y extenso repertorio de historias piadosas y de oraciones. Lope de Vega (1562-1635), en el primer acto de su comedia *Los peligros de la ausencia*, hace que el criado de Martín, un noble sevillano, salga a escena disfrazado de ciego rezador, llevando de lazarillo un perro con un cordel y diciendo:

*«¿Hay alguien me mande rezar  
la oración del justo juez,  
de los mártires de Fez,  
de San Telmo para el mar,  
de la vista de Lucía,  
de la Magdalena en llanto,  
y del Espíritu Santo,  
hoy en su bendito día?»*

También encontramos a invidentes que ejercían de jular. Al son de la campanilla y del cencerro, que agitaba el coplero ciego para reclamar la atención de los villanos, acudía un público bullanguero e inculto que gustaba de los relatos truculentos, macabros, románticos, picarescos, etc., que causarían impacto. Era típico de dichos copleros acabar sus relaciones con algún villancico contra el diablo Cojuelo o cualquier otro demonio, y como ejemplo transcribimos el que Luis Vélez de Guevara (1579-1644) pone en su obra *El diablo Cojuelo*, que más adelante comentaremos:

*«Lucifer tiene muermo,  
Satanás tiene sarna,  
y el diablo Cojuelo  
tiene almorranas.  
Almorranas y muermo,  
sarna y ladillas,  
su mujer se las quita  
con tenacillas.»*

Bien se vengó el diablo Cojuelo de los ciegos que cantaban esta copla junto a la fuente de Ecija (Sevilla).

## **BUFON O FINGIR SER TONTO**

En el teatro del siglo xvii nos vamos a encontrar ejemplos de personajes que fingen ser tontos o bobos. El fin que persiguen con este engaño es, muchas veces, para obtener un beneficio o interés.

De esta forma, Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) de-

dica dos comedias a ese personaje: *La dama boba* y *La boba para los otros y discreta para sí*.

Lope de Vega es quien fija las fórmulas a que habrá de ajustarse nuestro teatro nacional. El mismo las definió en parte en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde justifica sus innovaciones ante las censuras de los que defendían los preceptos clásicos aristotélicos, alegando que escribía para el vulgo. La comedia de Lope representa la adopción del sistema de los tres actos, en lugar de los cinco de la tragedia clásica. Lo trágico se une con lo cómico y se hace caso omiso de las tres unidades, lo que permite al autor mostrarnos toda una vida en concentrada síntesis. En cuanto a los personajes, hay que destacar la figura del «gracioso», encarnada generalmente en la de algún criado, que representa el elemento cómico, sirviendo al mismo tiempo de figura de contraste que permite establecer dentro de la obra el doble plano, entusiasta y burlesco, típico de toda la literatura española. En general, se da más importancia al dinamismo externo de la acción y a la intriga que al estudio del alma de los personajes, en oposición al teatro clásico francés, menos movido pero más atento a lo psicológico.

Lope es el autor más fecundo de la literatura española y, tal vez, de la literatura mundial. Su amigo Pérez de Montalbán afirma que llegó a escribir 1.800 comedias y unos 400 autos. Su obra se puede clasificar por los asuntos que trata: comedias de historia y leyenda españolas (*El mejor alcalde el rey*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*), comedias históricas y novelescas de asunto extranjero (*El castigo sin venganza*), autos religiosos (*La buena guarda*) y comedias costumbristas (*El acero de Madrid*, *La dama boba*, *El villano en su rincón*, *La boba para los otros y discreta para sí*).

Estas últimas son las comedias de costumbres urbanas o de capa y espada, que suelen tener como base una complicada intriga amorosa, que se resuelve de un modo feliz. El interés de dichas comedias, en las que abundan lances caballescicos, escondites y carreras, está en su animado movimiento escénico, en la gracia irónica de algunas situaciones y en sus elementos líricos.

Así, el asunto de *La dama boba* es: Octavio, rico vecino de



Madrid, tiene dos hijas casaderas, Nise y Finea; la primera es una sabihonda, mientras la segunda es tan necia que, a pesar de sus veinte años, no ha sido todavía capaz de aprender el alfabeto. La pobre boba ha sido prometida a un joven provinciano, llamado Liseo; pero cuando éste se da cuenta de la simpleza de su prometida, halla demasiado grande el sacrificio y se pone a cortejar a Nise. Lorenzo, joven calculador, que era el secreto amor de Nise, tan pronto tiene noticia de que la boba disfrutará de una dote superior a la de la hermana, piensa en sustituir al novio demasiado melindroso y se declara a la joven necia. Y lo que no consiguieron los padres ni los maestros resulta cosa fácil para el malicioso Cupido: Finea se convierte de improviso en una joven prudente y discreta. Liseo, en vista del cambio y pensando en los ducados de la dote, quiere volver a su noviazgo con Finea; pero ésta, fingiéndose más boba que antes, desbarata la maniobra. La comedia termina con una serie de matrimonios, porque también los criados han encontrado modo de imitar las iniciativas amorosas de sus señores.

La comedia gira alrededor de la figura de Finea, divertida y singular, si bien se halla más de acuerdo con la lógica espectacular que con la de la vida. Hay en la comedia una escena que merece especial mención: aquella en que Clara, la camarera de la boba, y también tonta, por añadidura, aunque sólo por interesado mimetismo, describe a su dueña el parto de la gata, recurriendo a la parodia de una balada épica.

En *La boba para los otros y discreta para sí*, Diana, hija y heredera de un fantástico duque de Urbino, ha sido educada como una labradora. Cuando los cortesanos van a anunciarle que su padre el duque ha fallecido, Diana, a la que ya secretamente dijeron la verdad sobre su verdadera condición, contesta, simulando indiferencia y bobería: «Pues ¿qué se me da a mí? Pero si es cierto, / enterradle, señores; / que yo no soy el cura.»

Esta actitud de «falsa boba», Diana la conservará en toda la comedia, logrando de este modo desbaratar todas las intrigas que los cortesanos organizan contra la intrusa, y llegar a ser la esposa de un duque Farnesio.

El personaje de *bufón*, ya visto en siglos precedentes, sigue siendo protagonista de algunas obras literarias.

Por su singularidad, mereció la atención del comediógrafo William Shakespeare (1564-1616), que le utilizó en su obra *El rey Lear*. Máxima figura del teatro inglés y una de las más importantes de la literatura de todos los tiempos, de William Shakespeare conservamos treinta y seis obras (compuestas en la última década del siglo XVI y la primera del XVII), divididas en: dramas históricos, referentes a la tradición histórica de Inglaterra (*Ricardo III*); comedias (*Las alegres comadres de Windsor*, *El mercader de Venecia*, *El sueño de una noche de verano*, *La tempestad*) y tragedias (*Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *Otelo*, *El rey Lear*, *Hamlet*).

Dos cosas nos admiran en el teatro de Shakespeare, siempre lleno de animación y de vida: su extraordinaria variedad y la presencia de tipos humanos inolvidables. En efecto, en su producción vemos situaciones de terrible dramatismo junto a escenas de gran comicidad, ambientes irreales y fantásticos junto a penetrantes observaciones filosóficas... Pero todavía más importante que esto es su profundo conocimiento del alma humana y su capacidad para imaginar personajes que reflejan maravillosamente las cualidades y miserias de los hombres.

En *El rey Lear*, al papel de gracioso o al de *fool* (loco y bufón), Shakespeare lo eleva a una altura insospechada: en sus «gracias» llegará a encerrar sentencias de singular hondura filosófica, dentro de una visión cínica y desengañada de la vida.

El tema principal que configura la historia de Lear es la ingratitud filial, llevada a inusitados extremos de odio y de maldad.

Otras minusvalías que encontramos también en la tragedia son: la locura del rey Lear, fruto de su imaginación; la ceguera de Gloucester, motivo de paradoja, pues ve con mayor claridad tras haberse quedado ciego; y la locura fingida de Edgardo.

## **OTRAS MINUSVALIAS**

El desgraciado aspecto físico de Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), era de pequeña estatura y jorobado de pecho y

espalda, le acarreó groseras burlas de sus contemporáneos (Góngora, Lope, Quevedo, entre otros). Ello hizo de él tal vez un resentido, lo que explicaría que en su teatro la virtud aparezca encarnada a menudo en tipos poco simpáticos y que, por el contrario, los más atractivos ofrezcan algún defecto moral.

La obra *Las paredes oyen* tiene carácter moralizador, donde se censura el vicio de hablar mal del prójimo. En ella, don Juan de Mendoza, gentilhombre noble, pero pobre y feo, ama sin esperanza a la hermosa viuda doña Ana, la cual está enamorada de don Mendo, joven murmurador y fatuo que revolotea entre doña Ana y doña Lucrecia, prima de aquélla. Doña Lucrecia es cortejada por un conde que, en vano, procura hacerle ver los verdaderos sentimientos de don Mendo. La noche de San Juan, don Juan y don Mendo, haciendo de guías al duque de Urbino, recién llegado a la capital en busca de distracciones, se encuentran bajo las ventanas de doña Ana, que ha vuelto secretamente a Madrid para asistir a una fiesta, exaltando uno los méritos de la hermosa viuda, mientras el otro enumera los defectos por temor de que las alabanzas de don Juan pudiesen crearle un rival en la persona del duque. Esta pugna de alabanzas, por una parte, y de vituperios, por otra, provocan en el duque el deseo de conocer a doña Ana y convertirse en árbitro de la contienda. Don Juan, que espera librarse de don Mendo por medio del duque, secunda su deseo e imagina una estratagema que va a permitir al duque ver de cerca a la bella viuda. Disfrazados, los dos gentilhombres ocupan el lugar de los cocheros de doña Ana, que quiere volver a Madrid después de haber echado en cara a don Mendo sus mentiras. Don Mendo, para vengarse, piensa raptar a doña Ana durante el viaje, y se pone de acuerdo con los falsos cocheros, los cuales en el momento oportuno corren en ayuda de la mujer. Don Mendo es herido por don Juan. Descubierta el disfraz, don Juan acaba resignándose a sacrificar al duque, más digno, su amor, pero su fidelidad hace mella en el corazón de doña Ana, que entre los tres caballeros escoge a don Juan. También Lucrecia, desengañada por fin, da su mano al conde, y don Mendo recoge el fruto de sus murmuraciones quedándose solo.

Podemos encontrar en el cuento *El jorobado de Peretola*,

de Francesco Redi (1626-1698), además del ejemplo jocoso, una advertencia a cuantos, buscando remedios fantásticos, acaban por crearse males peores que los que trataban de curar.

Se trata de un cuento narrado por el médico y naturalista Francesco Redi en una carta dirigida, el 25 de enero de 1689, al doctor Lorenzo Bellini, famoso profesor de anatomía en Pisa. Redi compuso un soneto y escribe que, al tratar de corregirlo, teme hacer como el jorobado de Peretola, el cual por librarse de una joroba se halló con dos. Cuenta entonces que un jorobado, habiendo visto volver a Peretola después de un viaje, hermoso y derecho, a otro jorobado vecino suyo, le preguntó quién era el médico que le había curado. Este contó que se había encontrado una noche cerca del famoso nogal de Benevento, en torno al cual danzaban brujas. Cuando éstas le descubrieron, lo pusieron en medio de su corro y haciendo traer una sierra de manteca le cortaron la joroba, sin dolor alguno, cicatrizando seguidamente la herida con un emplasto de mazapán. El jorobado de Peretola, envidiando la buena suerte del vecino, se puso en viaje sin demora y llegóse también al nogal hechizado. Pero se comportó tan torpemente con las brujas que, para castigarlo, hicieron traer la joroba del otro y se la pegaron sólidamente en el pecho con pez.

También de intención jocosa es la novela picaresca *El diablo Cojuelo*, del dramaturgo español Luis Vélez de Guevara (1579-1644). Se trata de una quevedesca descripción crítico-costumbrista de diversas ciudades españolas, que el propio diablo, liberado por un estudiante facineroso de la redoma en que le tenía preso un astrólogo, muestra a su salvador.

Hay que destacar la división de la obra en trancos, relacionado con la peculiaridad física del protagonista (es decir, el personaje de diablo es algo cojo). Igualmente incluimos algunas frases o sentencias del propio diablo para conocer mejor su personalidad:

#### TRANCO I

*«... que, camino del infierno, tanto anda el cojo como el viento...»*

## TRANCO II

*«Vuelve allí los ojos a aquella cuadrilla de sastres que están acabando unas vistas para un tonto que se casa a ciegas, que es lo mismo que por relación con una doncella tarasca, fea, pobre y necia...»*

## TRANCO III

*«—Esta es la casa de los locos —respondió el Cojuelo— que ha poco que se instituyó en la Corte, entre unas obras pías que dejó un hombre rico y muy cuero, donde se castigan y curan locuras...»*

*«—Aquél es un loco arbitrista que ha dado en decir que ha de hacer la reducción de los cuartos, y ha escrito sobre ello más hojas de papel que tuvo el pleito de don Alvaro de Luna.»*

*«—Bien haya quien le trujo a esta casa —dijo don Cleofás—; que son los locos más perjudiciales de la república.»*

*«—Esotro que está en esotro aposentillo —prosiguió el Cojuelo— es un ciego enamorado, que está en aquel retrato en la mano, de su dama, y aquellos papeles que le ha escrito, como si pudiera ver lo uno ni leer lo otro, y da en decir que ve con los oídos.»*

*«Más adelante está un historiador que se volvió loco de sentimiento de haberse perdido tres décadas de Tito Livio.»*

*«—Vámonos de aquí, no nos embarguen por alguna locura que nosotros ignoramos; porque en el mundo todos somos locos, los unos de los otros.»*

## TRANCO V

*«—No importa —dijo don Cleofás—, si eres demonio de portante, aunque cojo.»*

*«... y otros, eunucos, con los mozos que le sirven a lasancas...»*

## TRANCO VI

*«Y sobre la entonación de las coplas metió el Cojuelo tanta cizaña entre los ciegos, que, arrempujándose primero, y cayendo dellos en el pilón de la fuente...»*

*«... y ahora los vulgares Camino de Santiago, por donde tanto el cojo como el sano; que si esto fuera así, yo también, por lo cojo, había de andar por aquel camino, siendo hijo de vecino de aquella provincia.»*

*«... y van sobre filósofos antiguos que le sirven de caballos, de tan malos tallos, que los más son corcovados, cojos, mancos, calvos, narigones, tuertos, zurdos y balbucientes.»*

*«Aquel gigante que viene sobre un dromedario, con un ojo, y ése ciego, solamente, en la mitad de la frente.»*

## TRANCO IX

*«... que en el mundo se me han atrevido solamente tres linajes de gente: representantes, ciegos y pobres...»*

*«... que fueron unos ciegos y una gaita zamorana que muy cerca de allí se recogían.»*

## TRANCO X

*«—¡Tengan ese cojo ladrón!»*

## MINUSVALIA SOCIAL

Durante el siglo xvii, la minusvalía social sigue siendo el tema preferido de muchos autores.

Miguel de Cervantes (1547-1616) lo incluye en su entremés *Hospital de los podridos*. El teatro fue la gran vocación de Cervantes, o tal vez su mayor necesidad: era el único género que, de obtener éxito en él, podía aliviarle en sus permanentes penurias económicas. Su carrera teatral empieza cuando está surgiendo una gran demanda de teatro profano entre el público. Se forman compañías, se establecen corrales y numerosos poetas, en toda España, se afanan por hallar un

tipo de drama que pueda complacer. La corriente dominante conduce hacia un teatro que se sujeta a las reglas aristotélicas, con temas nobles, verosímiles, que respeten en lo posible las famosas unidades: acción única, un solo lugar y tiempo contraído a pocas horas.

Cervantes escribió y estrenó entre 1583 y 1585 diversas obras ajustadas a esa estética; sólo se conservan dos: *La Numancia* y *El tratado de Argel*. Pero luego tuvo que rendirse a la fórmula teatral creada por Lope de Vega, y así escribió otras obras, de las que conocemos diez comedias y ocho entremeses. Entre las comedias destacan *El gallardo español*, *El rufián dichoso* y *Los baños de Argel*.

Los entremeses son obritas teatrales cortas que, desde el siglo XVI, se representaban en los descansos de las obras magnas. Sus temas eran cómicos o humorísticos, desempeñados por personajes populares. Cervantes alcanzó aún a ver representaciones de Lope de Rueda, famoso actor y autor cuyos pasos (entremeses) son modelos acabados del género; pero él los superó, creando con trazos breves y certeros unos tipos inolvidables, bien definidos psicológicamente, e imaginando unas fábulas que son como fragmentos arrancados de la realidad de su tiempo. Tienen justa fama los titulados *El rufián viudo*, *El retablo de las maravillas*, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *el Hospital de los podridos*.

En el *Hospital de los podridos* hablan trece personajes, siendo los principales el Rector, el Secretario, el Doctor... Porque se ha establecido un hospital a fin de que en él encuentren acomodo los «podridos» de raras enfermedades que llamaremos sociales, pues a la convivencia social afectan: un enfermo está podrido de ver a un hombre determinado, cuya presencia le enferma; otro, porque ha oído unas coplas cuyo argumento le parece un tremendo disparate; otro, porque sabe que hay poetas «que piensan y no saben, y otros que saben y no piensan». Hay «podridos» de envidia, de celos, de sentido crítico; en este terreno crítico llega a ser calificado de «podrido» hasta el propio Rector, que se ve recluido como un enfermo más; y una mujer que se atreve a condolerse de la suerte que le ha tocado al pobre Rector es llevada por «podrida» también al hospital. El personaje Villaverde saca, por fin, una guitarra y canta, tañéndola, unas co-

plas alusivas a la «podredumbre»: «... *No se pudra nadie / de lo que otros hacen.*»

John Fletcher (1579-1625), en colaboración con Philip Massinger (1583-1640), escribe la comedia *El bosque de los mendigos*, cuyo interés radica en la descripción tan realista que hace de la vida de los mendigos. En ella, Gerardo, señor de un condado de Flandes, del que le ha desposeído el usurpador Wolfort, se ha escondido entre los mendigos de los alrededores de Brujas, junto a su hija Jacqueline, para velar por su hijo Florez, heredero del condado, quien ignora su noble linaje y es actualmente un rico mercader de Brujas. Florez se ha enamorado de Berta, heredera del condado de Bramante, que, como fue también raptada de pequeña, ignora su origen noble. Wolfort, entretanto, para entrar en posesión del condado de Brabante, decide casarse con Berta y con este fin invita a venir a Brujas a uno de sus nobles, Humberto. Pero éste se enamora de Jacqueline y como consecuencia trama un complot con Gerardo, logrando arrojar al usurpador. Gerardo reconquista su condado y Florez y Berta se casan.

La novela picaresca del siglo xvii también va a incluir entre sus protagonistas principales a pobres, rufianes, prostitutas, etc., es decir, a ese sector de la sociedad que queda arrinconado o despreciado por la sociedad en general.

El áspero realismo de la picaresca es la nota más significativa del cambio de gusto que se opera en la novela, orientada hacia el idealismo, en el reinado de Felipe II. Aun en ese mismo género, se observa una señalada diferencia entre la sátira del Lazarillo y la acritud y dureza de las novelas picarescas del siglo xvii.

Aunque lo esencial se halla ya en la historia de Lázaro, la novela picaresca del xvii es una típica manifestación del arte, la actitud vital y las circunstancias socioculturales de la época; así lo demuestran la figura del pícaro, muchacho de bajo e innoble origen, que vive, a expensas de los demás, una vida miserable de timos y raterías; el elemento satírico, que determina una especial orientación de la técnica realista hacia una forma estilizada que a veces llevará a la caricatura; y el resignado pesimismo a que el pícaro se siente arrastrado por las circunstancias adversas de su propia vida.

Ahora la actitud del protagonista, cada vez más consciente



de su indignidad, se impregnará de resentimiento, aunque, por cobardía, sus dardos satíricos no vayan dirigidos contra los valores superiores, sino contra el ambiente canallesco en que se habrá de mover. Además, como curiosa reacción ante la vívida conciencia de su miseria interior, a continuación de cada tropelía, el pícaro se complacerá a veces en exponer la norma moral que la condena.

El humor será cada vez más duro y amargo (así, en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán); el lenguaje, espontáneo en la novela del xvi, se convertirá en retorcida expresión barroca, especialmente en manos de Quevedo (*El Buscón*) o en *El diablo Cojuelo*, de Vélez de Guevara, y la estilización se intensificará hasta el extremo, llegándose al detalle repugnante y a la desorbitada caricatura.

La primera novela que vino a continuar el género, iniciada a mediados del siglo xvi con *El Lazarillo de Tormes*, fue la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, escrita por Mateo Alemán (1547-1614). Se trata de una novela larga, en la que el protagonista, tras correr por España e Italia, es llevado a un amargo concepto del mundo.

La novela, siguiendo las directrices inauguradas por *El Lazarillo de Tormes*, es la narración autobiográfica de un pícaro que, después de toda clase de aventuras, acaba condenado a galeras y narra su vida. Como el Lazarillo, empieza a contar quiénes fueron sus padres. El padre era un mercader genovés, y naturalmente ladrón, que, habiéndose establecido en Sevilla, fue apresado por los moros y conducido como cautivo a Argel, donde renegó y se casó con una mora hermosa y principal, a la cual robó luego toda su hacienda. De vuelta a España, quita a un anciano caballero su amante y de ella tiene a Guzmán. Este, a la muerte de su padre, deja la casa y se va por el mundo a ganarse la vida. Es un muchacho lleno de buenas intenciones, a quien la experiencia pronto se encarga de poner en la senda del mal. El primer día, en una posada, le dan de comer una tortilla de huevos empollados y va con el polluelo. Llegado a Cantillana, juntamente con un mozo de mulas y un clérigo, en un mesón le dan carne de mulo que hacen pasar por carne de carnero y le roban la capa; pero Guzmán descubre el engaño y denuncia al hostelero a la justicia. Siguiendo el viaje hacia Madrid, entra al servicio de un

ventero y así aprende a robar en el cobro, a aligerar los bolsillos de los clientes y a cometer otras mil fechorías. Llegado a Madrid, empieza a ejercer la «florida picardía», es decir, entra en la honrosa cofradía de los ladrones y de los tahúres. Durante algún tiempo hace de pinche de cocina y conoce un período de bienestar, pero adquiere el vicio del juego, vuelve a robar y es despedido. Vuelve a la vida del pícaro hasta que, haciendo de esportillero, puede robar una bonita suma de dinero y huye entonces a Toledo, donde, vestido de caballero, se dedica a hacer de galán, pero es burlado por dos cortesanas. Se alista luego en las tropas que van a Italia y despilfarrá su dinero para congraciarse con el capitán, que, al llegar a Génova, se desentiende de él. Guzmán se pone a la búsqueda de los parientes de su padre; pero como le ven hambriento nadie le reconoce, salvo un viejo que lo lleva a su casa, pero le manda a la cama sin cenar y por la noche lo hace apalear por cuatro falsos demonios. Guzmán entra en la cofradía de los mendigos, de los cuales aprende sus curiosos estatutos, y, pidiendo limosna, llega a Roma, donde aprende a imitar llagas incurables. Un cardenal, apiadado, lo toma consigo y lo hace curar por médicos de manga ancha que, a trueque de poder sacar dinero al prelado, reconocen como verdaderas las falsas llagas. Pero, también en la casa de monseñor, Guzmán comete toda clase de bellaquerías, roba en la despensa, hace burlas, vuelve a jugar; hasta que por fin hace que le pongan en la calle. Pasa así al servicio del embajador de Francia, y aquí termina la primera parte. El embajador era un «enamorado», es decir, que, como todos los embajadores, tenía una gran debilidad por las mujeres, y Guzmán hacía el oficio de «*ministro de Venus y Cupido*». Solicitando para su señor una dama romana, ésta, para castigarle por su atrevimiento, se burla haciéndole pasar una noche lluviosa en un sucio corral. El día después, mientras se queja con la criada de la crueldad de la señora, es embestido por un cerdo, que lo lleva montado durante un buen trecho y lo deja mohíno y burlado. Para sustraerse al ridículo de sus desventuras, conocidas por toda la ciudad, Guzmán se despide del embajador con la intención de visitar Florencia y otras ciudades de Italia. Durante el camino traba amistad con Sayavedra, hermano de Juan Martí, el autor de la segunda parte apócrifa, y en

Siena, con otros, le quita el baúl con todos los vestidos y el dinero acumulado con sus servicios de mediador. Mientras se dirige a Florencia, Guzmán encuentra a Sayavedra, le perdona la complicidad en el hurto y le toma consigo como servidor. Se dirigen ambos a Bolonia, donde Guzmán encuentra al principal ladrón de su baúl, lo denuncia y acaba él en presidio. Al salir de la prisión, con la ayuda de Sayavedra, maestro en la materia, hace trampas en el juego y huye a Milán, donde con una audaz estratagema tima a un mercader. De esta manera puede llevar en Génova una vida fastuosa, agasajado esta vez por el anciano tío y por los demás parientes, que incluso le quieren alojar. Pero Guzmán se venga de la burla sufrida cuando era muchacho, estafándoles por medio de una treta ingeniosa, y se embarca con Sayavedra en la galera del capitán Favelo, que se dirige a España. A la altura de Marsella la nave es sorprendida por un temporal y Sayavedra, enloquecido, se arroja al mar y muere ahogado. Guzmán desembarca en Barcelona y viaja por varias regiones ejerciendo los más variados oficios. En Zaragoza, un mesonero lo sujeta al «*Arancel de las necesidades*»; una mujer se burla, y por otra se ve obligado a dejar la ciudad. En Madrid, una mozoela le pone una querrela y, para evitar la prisión, Guzmán debe desembolsar doscientos ducados. Dedicado al comercio de joyas, aumenta el capital, compra una casa y se casa con la hija de un mercader amigo suyo, el cual lo ayuda a estafar a sus acreedores. Muere su mujer y, al quedarse viudo, Guzmán decide ordenarse sacerdote y va a estudiar a Alcalá, pero durante una romería se enamora de la hija de una mesonera y se casa con ella. Abandonados sus estudios, se dirige con su mujer a Madrid, donde viven en la más cínica corrupción, acabando por prestar a la esposa los mismos servicios que al embajador. Desterrados de la ciudad por escándalo, los dos pasan a Sevilla, y Guzmán encuentra allí a su anciana madre, pero es abandonado por su esposa, que huye a Italia con un capitán de galera, dejándolo solo y pobre. Guzmán entonces vuelve a sus robos y engaños: entre otras cosas, vende una casa que no es suya y engaña a un santo monje. Entra al servicio de una señora, la roba y es descubierto y condenado a seis años de galeras. Pero como intenta huir y es apresado, la condena es conmutada a perpe-

tuidad. Los sufrimientos horribles de las galeras enderezan, finalmente, el alma del pícaro a la virtud y, como denuncia una tentativa de amotinamiento de los galeotes, se le promete la libertad. En la novela, según un procedimiento puesto de moda por Boyardo y Ariosto e imitado por todos, incluso por Cervantes, se intercalan tres historias: «Ozmín y Daraja» (I, 1, 8), «Dorido y Clorinia» (I, 3, 10) y «Maese Jacobo y sus hijos» (II, 2, 9), y una rica colección de referencias novelísticas y vinculadas, en parte, a la tradición clásica y, en parte, a la musa popular y a la observación directa de la realidad. Y es aquí donde triunfa el arte del escritor. Como todos los escritores picarescos, Alemán persigue los aspectos más inmediatos y crudos de la vida. Su novela es un cuadro de abyección y de miseria que, voluntariamente, se opone a las rosadas ficciones pastoriles y caballerescas de la literatura cortesana. Ya no es la sátira sutil del Lazarillo, que escoge los episodios, los depura de la anécdota y coordina su representación desde un punto de vista moral, consiguiendo de este modo con facilidad un equilibrio artístico: es una desenfrenada fantasía creadora, un vigoroso naturalismo mal dominado por los frenos de la moral. Porque Alemán es el hombre de la Contrarreforma: siente la llamada del instinto y se entrega a él, pero sabe que el instinto es pecaminoso y a él opone la razón. Hay en él la alegría de contar, la complacencia por la vida canallesca considerada como una épica al revés, pero a ella contrapone la divagación filosófica que de los casos más desesperados saca un ejemplo moralizador. Una moral pegadiza, que queda siempre yuxtapuesta e introducida de una manera subrepticia. El autor, hombre de ciencia y letras, va a buscar una moral muy lejos, pero no consigue jamás ofrecerla pedagógicamente y a menudo la condimenta con la nota picante. Cuando le falla la punta de malicia le queda siempre la complacencia verbal, que da amplitud y sonoridad a la prosa, ilumina los más insignificantes detalles y refleja la realidad como un espejo deformante, pero muy límpido.

Francisco de Quevedo (1580-1645) es el más alto representante de la sátira española. Su producción satírica ofrece un tono despiadado y cruel. No obstante, tiene un extraordinario interés por su fuerza cómica y su insuperable vigor expresivo.

La *Historia del Buscón llamado don Pablos* se halla en la línea de la picaresca amarga iniciada por el *Guzmán*. Sin respeto alguno por la condición humana de sus personajes, Quevedo se complace en abultar desmesuradamente su fealdad física y moral, creando las más desaforadas caricaturas (tal la del Dómine Cabra). El genial humorismo de Quevedo y su capacidad para la creación estética en los más diversos campos se manifiesta brillantemente en esta obra maestra, donde lo trágico adquiere una apariencia ridícula, y en la que chistes macabros alternan con audacias expresivas de intensa comicidad.

El argumento de la obra es: Pablos, hijo de un barbero ladrón y de una madre aficionada a brujerías, entra en Segovia al servicio del joven don Diego Coronel, hospedándose ambos en la casa del Dómine Cabra, clérigo avaro que los mata de hambre. Trasladándose luego a la Universidad de Alcalá, donde Pablos es objeto de sucias bromas estudiantiles. Al saber éste que su padre ha muerto en la horca, vuelve a Segovia a recoger la herencia y se marcha a Madrid, donde va a parar a la cárcel. Libre ya, intenta casarse con una dama, pero don Diego le reconoce y lo manda apalear. Más tarde actúa como cómico en Toledo y como fullero en Sevilla.

Es necesario incluir algunas citas de interés:

## LIBRO PRIMERO

### CAPÍTULO PRIMERO

*«Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquitito, nunca me apliqué a uno ni a otro. Decíame mi padre:*

*—Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica, sino liberal.»*

### CAPÍTULO SEGUNDO

*«Llegó el día, y salí en un caballo ético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo*

*reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines.»*

#### CAPÍTULO TERCERO

*«Lo que pasamos con la vieja, Dios lo sabe. Era tan sorda, que no oía nada; entendía por señas; ciega, y tan gran rezadora, que un día se le desensartó el rosario sobre la olla y nos la trajo con el caldo más devoto que he tenido.»*

#### CAPÍTULO SEXTO

*«Acostábase en un aposento encima del de mi amo, y rezaba más oraciones que un ciego.»*

*«Dícese que daba paz cada noche a un cabrón en el ojo que no tiene niña.»*

### LIBRO SEGUNDO

#### CAPÍTULO PRIMERO

*«El huésped se daba a los diablos de que lo despertase, y tanto le molestó, que le llamó loco.»*

*«En esto, amaneció; vestímonos todos, pagamos la posada, hicimoslos amigos a él y al maestro, el cual se apartó diciendo que el libro que alegaba mi compañero era bueno, pero que hacía más locos que diestros, porque los más no lo entendían.»*

#### CAPÍTULO SEGUNDO

*«Yo le supliqué que lo dejase, poniéndole por delante que, si los niños olían poeta, no quedaría troncho que no viniese por sus pies tras nosotros, por estar de-*

*clarados por locos en una premática que había salido contra ellos, de uno que lo fue y se recogió a buen vivir.»*

*«—Más me han de valer de trescientos reales los ciegos; y así, con licencia de v.m., me recogeré ahora un poco, para hacer alguna de ellas, y, en acabando de comer, oiremos la premática.*

*¡Oh vida miserable! Pues ninguna lo es más que la de los locos que ganan de comer con los que lo son.»*

### CAPÍTULO TERCERO

*«Pero advirtiendo, con ojos de piedad, que hay tres géneros de gentes en la república tan sumamente miserables, que no pueden vivir sin los tales poetas como son farsantes, ciegos y sacristanes, mandamos que pueda haber algunos oficiales públicos de esta arte, con tal que tengan carta de examen de los caciques de los poetas que fueren en aquellas partes. Limitando a los poetas de farsantes que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos, ni hagan las trazas con papeles o cintas. Y a los de ciegos, que no sucedan los casos de Tetuán, desterrándoles estos vocablos: cristián, amada, humanal y pundo nores; y...»*

### LIBRO TERCERO

#### CAPÍTULO I

*«—La mitad me debéis, o por lo menos mucha parte, y si no me la dais, ¡juro a Dios...!»*

*—No jure a Dios —dijo el otro—, que, en llegando a casa, no soy cojo, y os daré con esta muleta mil palos.»*

## CAPÍTULO II

*«Quiso Dios que llegaron a la tienda dos de las que piden prestado sobre sus caras, tapadas de medio ojo, con su vieja y pajecillo.»*

## CAPÍTULO IV

*«Había en el calabozo un mozo tuerto, alto, abigotado, mohíno de cara, cargado de espaldas y de azotes en ellas.»*

## CAPÍTULO X

*«—Por ésta, que es la cara de Dios, y por aquella luz que salió por la boca del ángel, que si vucedes quieren, que esta noche hemos de dar al corchete que siguió al pobre tuerto.»*

Por último, el escritor español Francisco Santos (segunda mitad del siglo XVII) es un prolífico autor de narraciones costumbristas como *Día y Noche de Madrid*; *Periquillo*, *el de las gallineras*; *Las tarascas de Madrid*... Sus narraciones presentan ciertas afinidades de tono con la novela picaresca, de la cual se podría considerar uno de sus epígonos.

En la narración *Día y Noche de Madrid* se exponen las lacras y vicios de la vida cortesana con un claro propósito moralizador. En ella, un italiano, Onofre, que llega a Madrid en una procesión de rescatados, se une a un mozuelo, Juanillo el de Provincia, pobre y desharrapado, quien se encarga, habiéndose hecho amigos, de pasearle y enseñarle Madrid. A lo largo de dieciocho capítulos, observan las condiciones sociales con detenimiento y agudas reflexiones. Cada capítulo se ocupa de un tema determinado. En el primero, Juanillo cuenta su vida; en los sucesivos, se tratan las costumbres de los pobres, de los amores ilícitos entre criadas y señores casados, los toros, los vicios de los hombres, las cosas encontradas al pasar, los cirujanos ignorantes y los ladrones. Se critican los entierros lujosos y los pleitos inútiles, las casas de



juego, la mendicidad organizada, la vida abigarrada y mendaz de las covachuelas de San Felipe, los refugios de huérfanos y desamparados, las cualidades de las mujeres, los tipos nocturnos, entre hampa y picaresca, las trampas de los taberneros, las consecuencias de la vanidad, etc. En el discurso último, el cautivo cuenta su vida. Todo se termina con la boda de Onofre y Laura, a quien, en uno de estos paseos, aquél había salvado de un incendio.

Otro tipo de minusvalía social es la que encontramos en un soldado tras la guerra. Así, en *El curioso saltamontes*, de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1625-1676), se nos muestra la miseria física y moral del protagonista.

Springinsfeld, el héroe del relato, es un compañero de armas de Simplicius y en otro tiempo fue valiente y temerario soldado, pero en esta novela le encontramos reducido a miseria física y moral, como rebelde y mendigo. Está representado como el tipo universal del soldado raso que se pierde en el laberinto de la vida, donde acaba por quedar prisionero y víctima, porque le falta la luz de aquel ideal que consigue salvar a Simplicius y elevarle. Con sus aventuras, robos, actos valerosos y bajezas, Springinsfeld no es más que uno de los innumerables soldados, trágicos y grotescos al mismo tiempo, que el autor vio pasar por la escena de la guerra de los Treinta Años.

## LA LOCURA REAL O FICTICIA

Antes de la publicación de *El Quijote*, se conocen casos reales de personas que enloquecieron leyendo el *Amadís de Gaula* y otras novelas de ese jaez. Basándose en tales casos, en el ejemplo literario del *Entremés de los romances* (obra anónima, en la que un ignorante labrador pierde la razón leyendo el Romancero e imita las hazañas de sus heroicos personajes), y en sus propias convicciones de artista, Miguel de Cervantes (1547-1616) decide arremeter contra los libros de caballerías. Y logrará su objetivo: tras *El Quijote*, ya no se publicarán más.

Obra culminante de nuestra literatura, *El Quijote* tuvo un éxito fulminante. En su época se leyó como un libro preferen-

temente humorístico, cuya trascendencia quedaba tal vez limitada a ser una parodia regocijante de los libros de caballerías, tan difundidos entonces. Un siglo después, en el XVIII, extinguido ya dicho género narrativo, los lectores y los críticos empiezan a considerarlo como obra clásica y modelo de lenguaje. Se estudia la vida de Cervantes y se publica *El Quijote* en ediciones lujosas y con bellas ilustraciones. Los españoles se sienten orgullosos de la novela, que numerosos críticos extranjeros incluyen entre las máximas creaciones del ingenio humano.

Pero es en el siglo XIX, con el advenimiento del Romanticismo, cuando empieza a ser valorado *El Quijote* en profundidad. En aquella época valerosa e idealista, el caballero manchego se convierte en símbolo del hombre que lucha solo por el triunfo del espíritu, sin que le arredren los obstáculos.

Desde el Romanticismo, las interpretaciones se han sucedido y se suceden: filósofos, historiadores de las ideas, críticos y políticos vuelven a él para desentrañar sus sentidos, que cada vez parecen más ricos y complejos. El hidalgo y su escudero encarnan, respectivamente, el impulso ideal y el tosco sentido común que coexisten en el corazón del hombre. Don Quijote se exalta, imagina las hazañas más portentosas, muchas veces no ve la realidad, sino lo que inventa su fantasía. Es, sin duda, un loco; pero su locura, en vez de alejarnoslo como sujeto risible y anormal, nos lo trueca en espejo, en modelo de comportamientos válidos para todos los hombres. Porque lucha por el amor, por la justicia y por la libertad; aunque ello le valga quebrantos y desventuras, nada puede doblegar su animoso corazón. Sancho, por el contrario, rudo, glotón y rústico, es la contrapartida de su señor, cuyas extravagancias no entiende. Pero le sigue, dando un ejemplo de fidelidad que le permite llegar a participar oscuramente de los impulsos ideales y generosos de don Quijote.

Es hora de recordar su asunto. Un hidalgo manchego, Alonso Quijano, pierde el juicio a consecuencia de la lectura de libros de caballerías, toma el nombre de don Quijote de la Mancha, y sale de su aldea en defensa de los débiles, como caballero andante. Su dama es una aldeana, Aldonza Lorenzo, a quien él llamará Dulcinea del Toboso. La primera salida del protagonista acaba con la paliza que le dan unos merca-

deres. El cura del pueblo expurga su librería, pero don Quijote escapa de nuevo, acompañado ahora de un escudero, Sancho Panza, humilde labriego paisano suyo. Varias aventuras se suceden: la de los molinos de viento, la del yelmo de Mambrino, la de los galeotes. En todas ellas, la fantasía desbordada del caballero choca duramente con la realidad. Don Quijote, como Amadís, desea hacer penitencia por su dama y, desde Sierra Morena, le envía, por Sancho, una carta, descubriéndose así su paradero. El cura y el barbero de su pueblo consiguen entonces volverlo a casa con un engaño.

La segunda parte cuenta una tercera salida del héroe, quien después de vencer al Caballero de los Espejos (el bachiller Sansón Carrasco, paisano suyo), de enfrentarse con los leones y de bajar a la cueva de Montesinos, llega a la corte de los Duques, que se divierten a su costa. Don Quijote marcha luego a Barcelona, donde es derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, que es otra vez el mismo bachiller. Vuelve de nuevo a su pueblo y allí, desilusionado y vencido, recobra la razón y muere con resignación, entereza y serenidad ejemplar.

Alonso Jerónimo de Salas de Barbadillo (1581-1635) escribe la novela *Caballero puntual* bajo el influjo de *El Quijote*. Narra la manía de un pobre infeliz, Juan de Toledo, que se convierte en don Juan de Toledo acosado por la locura de grandezas. Se comporta como un noble y potentado y sufre multitud de afrentosas burlas, que, en vez de causarle el natural escarmiento, son consideradas por él auténticos honores.

Abundan las situaciones en que el pobre desventurado Juan de Toledo pasa amargos trances, resueltos con mucha soltura. Es curioso el peso literario que el libro arrastra, reflejado en una burla que soporta el héroe, consistente en la recepción de una carta que le escribe don Quijote de la Mancha. La contestación de Juan de Toledo recuerda una de las enumeraciones quevedescas de cosas censurables.

La segunda parte acaece en Madrid, Alcalá de Henares y Toledo, de donde, finalmente, es desterrado por la justicia el héroe.

Algunos autores introducen en sus obras el tema de la locura con un fin puramente moralizador. Es el caso de *El licenciado Vidriera*, una de las novelas ejemplares más importantes de Miguel de Cervantes.

Las novelas ejemplares son unas narraciones cortas: de ellas Cervantes quiso que las conclusiones que extrajeran los lectores fuesen aleccionadoras; y así, dice: *«Heles dado [a estas novelas] nombre de Ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso (...). Una cosa me atreveré a decirte [se dirige al lector]: que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público. Mi edad [cincuenta y cinco años] no está ya para burlarse con la otra vida.»*

Así, en *El licenciado Vidriera*, un loco, que imagina ser de vidrio, empieza a decir verdades que nadie se atreve a confesar.

Esto es, Tomás Rosaja, un pobre diablo recogido por compasión por dos estudiantes de buena familia, frecuente con sus protectores la universidad, donde se distingue por su inteligencia y amor a la ciencia. Movidio por el espíritu de aventuras, Rosaja deja los estudios y se enrola en un «Tercio», dirigiéndose a Italia, donde vive largo tiempo, apreciando las delicias del país, que a los españoles de aquella época parecía un paraíso en la tierra. Vuelto a Salamanca para reemprender los estudios, es víctima de las artes de una mujer, quien, para doblegar la voluntad del joven, le suministra un filtro amoroso que, tras haberle puesto largo tiempo entre la vida y la muerte, le deja en una extraña locura: la de creerse hecho de vidrio, de modo que evita todos los contactos personales con el prójimo, por temor de que su cuerpo se haga añicos. Por su extraña obsesión es llamado el Licenciado Vidriera y todos buscan su compañía y escuchan divertidos las frases agudas y despreocupadas que pronuncia sobre cualquier tema expuesto por los asistentes, estupefactos y divertidos con su extraña locura. Curado, por fin, gracias a los cuidados de un fraile, se dispone a defender causas ante el tribunal. Pero cuando el Licenciado Vidriera se cura llega la solución paradójica de la novela: los hombres que juzgaban interesante al anormal, al loco, se muestran indiferentes ante su normalidad, y Tomás Rosaja, obligado a ganarse el diario sustento, se enrola en los Tercios de Flandes.

En algunas ocasiones, la locura aparece fingida, es decir, sirve de pretexto para obtener un determinado fin, que unas

veces consiste en descubrir una traición (*Hamlet*), otras en evadir a la justicia (*Los locos de Valencia*), o bien en conseguir al ser querido (*El licenciado Vidriera*).

De todas las obras del gran dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616), *Hamlet* es la más sombría, la más rica y la que ha determinado un mayor complejo de problemas críticos.

Claudio asesina a su hermano, rey de Dinamarca, con objeto de usurparle el trono y, poco después, contrae matrimonio con la viuda, la reina Gertrudis. El rey deja un hijo llamado Hamlet, a quien un día mientras duerme en las murallas del castillo del Elsinor se le aparece el espectro de su padre para revelar que Claudio fue su asesino e incitarle a la venganza. Pero Hamlet es persona de temperamento indeciso y romántico (es aquí donde aparece el famoso monólogo «*ser o no ser*») y, de ser cierto, ¿debe creer en su odiosa revelación? ¿Y cómo él, Hamlet, podría matar al que es el marido de su madre? Para conocer la verdad, Hamlet recurre a un subterfugio. Contrata a una compañía de comediantes ambulantes y les pide interpretar delante del rey y de la reina una obra de su composición. El argumento pone en escena el asesinato de un rey cometido por su propio hermano, quien, a continuación, se casa con la reina viuda. Mientras espera el día de la representación teatral, finge la locura para observar mejor las reacciones a su alrededor e incluso llega a lanzar injurias contra su dulce novia, Ofelia, quien, como todos los demás en el castillo, cree que Hamlet está loco.

Por fin llega la tarde de la representación y el príncipe observa con detenimiento a Claudio, el cual no puede soportar este espectáculo y abandona rápidamente la sala. Por consiguiente, Hamlet adquiere la certeza de que su tío, el rey, es el asesino de su padre. Sigue a su madre a sus habitaciones y le grita su horror. Claudio, al verse descubierto, decide deshacerse de Hamlet y le envía a Inglaterra para que una vez allí le den muerte; pero unos piratas desvían el navío y el príncipe puede regresar de nuevo al castillo, donde se entera de la trágica muerte de su amada, Ofelia. En el curso de un duelo, organizado por el rey, Hamlet, ya herido, mata a Laertes, hermano de Ofelia, y vuelve su arma contra Claudio, que presencia el combate.

Pero Hamlet se desploma, pues la espada que le había tocado estaba envenenada, y su madre, la reina Gertrudis, loca de dolor, bebe la copa de vino, igualmente envenenada, que estaba preparada para su hijo.

En la comedia teatral de Lope de Vega *Los locos de Valencia*, el joven aragonés Florián, creyendo haber matado en riña al príncipe Rainero, huye, a pie, hasta Valencia, donde un amigo, para salvarle de persecuciones, le aconseja fingirse loco y como tal le hace entrar en el famoso hospital de la ciudad. Al mismo tiempo, la joven Erífila, que ha huido de su casa con su criado Leonato, en busca no de amor, sino de libertad, es robada por éste y abandonada semidesnuda en las cercanías del manicomio; también la toman por loca y la encierran en el mismo hospital. Entre los dos jóvenes nace un sentimiento amoroso que de buenas a primeras impulsa a Erífila a fingirse loca, para hacerse agradable a Florián, que, por fin, es inducido a declarar la verdad. Pero los juegos de amor y la locura no se detienen aquí. De Erífila se enamoran locos auténticos y hasta los mismos médicos del manicomio; y por Florián se encaprichan Fedra, la sobrina del director, y Linda, su joven sirvienta, las cuales no hallan otra solución sino la de entregarse a una locura fingida divertidísima.

Por último, la acción de la comedia *El licenciado Vidriera*, de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669), transcurre en Urbino y sus inmediaciones. El gracioso Gerundio —criado de Carlos, el protagonista— recuerda a éste la mala suerte que les ha perseguido. Carlos está enamorado de Laura, hija del noble anciano Pompeyo, a quien Carlos pidió hace tiempo la mano de su hija, obteniendo por el momento respuesta negativa hasta que no fuese célebre y rico. Carlos llega de Bolonia, de estudiar leyes, con prestigio, pero sin fortuna. Todavía no es digno de Laura, a quien pretende su íntimo amigo Lisardo. Entretanto, a causa de la muerte del duque Julio, Urbino queda sin sucesor y la corona recae en tres sobrinos suyos. Carlos fomenta la causa del duque y el pontífice reconoce a éste por sucesor. El duque ofrece la mano a Casandra, pero ésta apela a la justicia de las armas y con el marqués Federico ataca a Urbino. Carlos trae a Casandra prisionera y rinde a Federico. Lisardo procura distraer la atención del duque y se atribuye tales hazañas. Carlos y Gerundio viven en una mise-

ra posada, mal atendidos y con aspecto de mendigos. Pompeyo ha dado ya a Lisardo su consentimiento para que se case con Laura, quien sigue amando a Carlos. Este y su criado se rebelan y los toman por locos. A partir de ahora, Carlos se finge loco, engañando a su criado; se imagina ser de vidrio y suplica que no se le acerquen, porque le quebrarían. Cambia la suerte de Carlos. Es estimado por el duque, por Lisardo y Pompeyo. Todos le buscan, pues su compañía es agradable. Laura está muy afligida, pues cree que es la causa de su locura. Por fin, en una fiesta en el salón Alcázar, Carlos declara toda la verdad y sus hazañas para conseguir la mano de Laura. El engaño se deshace y termina la obra con la boda del protagonista con Laura y la del duque con Casandra.

Asegura Moreto, al finalizar el drama, que su trabajo no tiene nada que ver con la novela de Cervantes. El autor pinta el egoísmo de los hombres, la injusticia de la suerte y la desdicha en que viven la virtud y el mérito.





## NEOCLASICISMO

La culminación de las ideas racionalistas del Renacimiento se produce en el siglo XVIII, llamado el Siglo de la Razón o el Siglo de las Luces por sus mismos contemporáneos. Francia, sobre todo su capital, París, es el foco de irradiación de esta cultura.

Los fundamentos económicos del siglo XVIII comienzan siendo los mismos que en la centuria anterior gracias al desarrollo demográfico ascendente. La llegada de metales preciosos de América y de la India sigue propulsando, sobre todo, el comercio. Y el mercantilismo sigue siendo la doctrina económica que triunfa. Sin embargo, durante el siglo se dan dos importantes pasos que impulsarán con fuerza la vida económica: la revolución agrícola y la revolución industrial inglesa.

Dos concepciones económicas pugnarán con la vieja doctrina mercantilista: la teoría fisiocrática, que fundamenta en la tierra toda riqueza, y la teoría librecambista, que pide que el Estado no intervenga en la economía.

El triunfo de la sociedad estamental, aliada de la monarquía absoluta, define el llamado Antiguo Régimen, que a finales del siglo será demolido en Francia por obra de la Revolución. Al lado de la nobleza fuerte y privilegiada se encuentra la clase burguesa, que llega ahora a su máxima conciencia de poder y aspira con decisión a detentar las riendas políticas de los Estados. La burguesía impone desde ahora las ideas y las modas. Por último, las clases populares actúan como cortesanos en las ciudades y campesinos en el medio rural, donde todavía se ven atados, en muchos lugares de Europa, a lazos semif feudales.

El campo político se caracteriza por las grandes reformas emprendidas por los monarcas, que las realizan para el pueblo, pero sin el pueblo (Despotismo Ilustrado). Colaboran con las reformas los grupos de estudiosos y filántropos (Sociedad de Amigos del País, Academias Reales, etc.).

En lo religioso, se producen el josefinismo y el regalismo

y una hostilidad creciente hacia los jesuitas, como reacción contra Trento.

En literatura, tres son las corrientes que caracterizan la época: el Neoclasicismo, la Ilustración y el Prerromanticismo.

*La literatura neoclásica* es una continuación del clasicismo francés del siglo anterior. Francia, recién llegada a la cumbre de su poder político, impone sus normas literarias y favorece en toda Europa la aparición de un frío arte neoclásico, basado en las reglas y en la imitación no de los escritores grecolatinos, sino de las grandes figuras francesas del xvii. Falto de espontaneidad y de vida, el Neoclasicismo apenas produjo nada realmente importante.

La nota más interesante del siglo xviii la da un amplio movimiento de investigación y de crítica que recibe el nombre de *Ilustración*. Su origen se halla en el «empirismo inglés», cuyos representantes, tomando como base del conocimiento la experiencia sensible, inician una revisión de las ideas tradicionales.

Entre los rasgos que caracterizan a la nueva orientación filosófica —en la que junto al empirismo perdura la herencia racionalista— se hallan los conceptos de igualdad y de libre crítica. Por ello, se adopta en general una actitud de rebeldía y escepticismo frente al pasado tradicional.

La moral pierde su justificación religiosa y adopta un tono utilitario; los dogmas cristianos ceden el paso a una vaga creencia en un Ser Supremo (deísmo); la caridad se ve sustituida por una filantropía nada religiosa, y un espíritu de tolerancia impregna la nueva ideología.

Este olvido de los valores sobrenaturales, junto al abandono de las cuestiones metafísicas, dio lugar a que la atención se centrara en los problemas científicos o eruditos. En este sentido se consiguieron magníficos resultados en el terreno de la técnica y de la ciencia experimental, lo cual, a su vez, originó una ciega confianza en el progreso del hombre.

Por último, la sustitución del «derecho divino» por el derecho natural y la convicción de que es el pueblo y no el rey el sujeto de la soberanía, desembocan en la Revolución francesa y en el predominio de las ideas liberales en el siglo xix.

A mediados del siglo xviii comienzan a surgir chispazos de *Prerromanticismo*.

Entre los rasgos característicos de la tendencia así denominada, podrían señalarse los siguientes:

1. Sustitución del afán de lucidez intelectual, típico de la Ilustración, por una actitud más emotiva. La razón dejará paso a la sensibilidad; las ideas, a los sentimientos.

2. Aversión a las reglas o a todas aquellas normas convencionales que puedan cortar la espontaneidad del hombre. De ahí el deseo de libertad que se observa en muchas de las producciones prerrománticas.

3. Desdén por las nociones de cultura y progreso y entusiasmo por todo lo sencillo y natural. De acuerdo con esto, se exaltará la naturaleza, el paisaje rústico, la poesía popular o primitiva, la vida familiar de tipo patriarcal...

4. Abandono progresivo de los temas clásicos y gusto por las tradiciones nacionales en su aspecto histórico y legendario.

Las causas que motivaron este cambio de rumbo fueron múltiples, pero es indudable que en él influyó considerablemente la ascensión de la clase burguesa, con su tendencia al sentimentalismo, su simpatía por las virtudes de la vida familiar y su oposición a los gustos y formas de vida de la vieja aristocracia.

El siglo XVIII en Francia e Inglaterra. Las ideas de la Ilustración tuvieron un destacado representante en Montesquieu, autor de *El espíritu de las leyes*, inspirado en las nociones de libertad, humanitarismo y tolerancia, y de unas irónicas *Cartas persas*, en las que, valiéndose de las opiniones de unos supuestos persas que viajan por toda Europa, ataca agudamente las instituciones y costumbres francesas del momento. Un afán de reforma y progreso indujo también a un grupo de escritores a publicar una gran Enciclopedia, extenso diccionario en que se reunían los conocimientos de la época y se criticaba al mismo tiempo el pensamiento cristiano. En relación con este grupo, integrado por Diderot y otros, hallamos a Voltaire. Hombre de carácter frío y burlón, escribió una gran cantidad de obras, en las que, utilizando la sátira y la ironía, atacó, en nombre del progreso, las ideas religiosas tradicionales y el absolutismo. Entre ellas se encuentran va-

rios tratados históricos (*El siglo de Luis XIV*), un *Diccionario filosófico* y varios cuentos de carácter satírico; por ejemplo, *Cándido*, donde se burla del optimismo de ciertos pensadores de su tiempo.

Juan Jacobo Rousseau representa lo más característico del Prerromanticismo. Sus rasgos más notables serán el apasionamiento y la emoción. Al revés de los enciclopedistas, Rousseau creía que la sociedad y la cultura no mejoran al hombre, sino que lo pervierten; de ahí que, según él, el hombre perfecto fuese el salvaje, es decir, el que se halla en estado natural. De acuerdo con ello, opinaba que, siendo buena la naturaleza, la mejor educación sería aquella que dejase que las ideas brotasen con toda libertad en la mente del alumno. Este entusiasmo por la libertad y por la naturaleza quedan de manifiesto en *Emilio*, larga novela pedagógica. Rousseau escribió también una novela sentimental, *La nueva Eloísa*, y unas *Confesiones*, cuyo estilo dulzón y lacrimoso ejerció una vasta influencia en toda Europa, contribuyendo decisivamente a la aparición del Romanticismo. El gusto por el paisaje rústico, típico de la época romántica, tiene también en este escritor uno de sus principales puntos de partida.

A medida que fue avanzando el siglo, la literatura inglesa se fue tiñendo de prerromanticismo; así lo demuestran varias novelas de tipo sentimental y un conjunto de poetas en los que la emoción melancólica desempeña un papel de primer orden. El primer novelista en quien se observa la unión de intención moralizadora y de sentimentalismo, típica de la burguesía de la época, fue Samuel Richardson, que en *Pamela* y *Clarisa Harlowe* nos presenta conmovedores ejemplos de virtud femenina en un tono bastante ingenuo. Algo semejante vemos en *El vicario de Wakefield*, de Oliverio Goldsmith, candorosa novela de ambiente campesino.

Una gran diversidad ofrecen, por su parte, los poetas prerrománticos. Figuran entre ellos Young, iniciador de un tipo de poesía sepulcral con *Las noches*, donde la muerte de su hija da lugar a dramáticos pensamientos, y el escocés Macpherson, autor de una serie de poemas que presentó como traducciones del legendario bardo céltico Ossian, y en los que éste aparece entregado a tristes meditaciones entre ruinas y paisajes brumosos.

Al comenzar el siglo xviii, la literatura española continúa el vertiginoso descenso iniciado a fines de la centuria anterior. Pero la literatura refleja ahora una encarnizada pugna entre los conceptos tradicionales y las nuevas tendencias (producto de una relación cada vez más intensa con Europa), y en ella reside uno de los mayores atractivos.

A partir de la muerte de Calderón (1681), el Barroco entra en un período de franca decadencia y queda reducido a una verdadera caricatura del gran estilo del siglo xvii. La actividad dominante es la crítica. No se cultiva apenas la literatura recreativa; interesan más el ensayo y la sátira. Destacaremos la obra de Fray Benito Feijoo y Montenegro (1676-1764): el *Teatro crítico universal* y las *Cartas eruditas*.

Frente a esa primera generación, la que va a sucederle intentará ser creadora. El movimiento neoclásico fue breve y se caracteriza por los siguientes rasgos: en el teatro, adopción a ultranza de la regla de las tres unidades (acción, lugar y tiempo); proscripción de todo lo imaginativo, fantástico y misterioso; separación radical entre lo cómico y lo trágico. En la poesía se adoptan temas pastoriles, anacreónticos o filosóficos; el poeta suele enmascarar sus sentimientos. El Neoclasicismo se manifestó en España, simultáneamente, en la escuela salmantina (cuyos miembros fueron José Cadalso, Juan Meléndez Valdés y Jovellanos) y en el grupo madrileño (al que pertenecieron Nicolás Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte, Félix María Samaniego, Vicente García de la Huerta y Ramón de la Cruz).

En conciencia con la época neoclásica, aparece en la segunda mitad del siglo xviii una reacción contraria: el Prerromanticismo. En el terreno de la estética se justifica la unión de lo trágico con lo cómico; en la poesía y el teatro, un sentimentalismo lacrimoso se alía a las melancólicas meditaciones filosóficas o a graves reflexiones plenas del humanitarismo; el paisaje aparece descrito con notas que van desde lo lúgubre y melancólico hasta lo rústico, y, en general, frente al espíritu de disciplina literaria del neoclasicismo, comienza a imponerse un criterio más abierto, que exalta la libre expresión de los impulsos naturales y del mundo de las emociones íntimas.

Todo ello y una multitud de detalles sintomáticos demuestran que España se halla en vísperas de la gran revolución

romántica. Destacaremos los poetas Nicasio Alvarez Cienfuegos y Manuel José Quintana.

## EL SIGLO XVIII AUGURA UN CAMBIO DE ACTITUD ANTE LOS CIEGOS

Según Jesús Montoro Martínez, el siglo XVIII es el período de las tendencias humanitarias, de las innovaciones fecundas y del despotismo ilustrado, que imprimen a Europa un carácter sociológico de halagüeñas perspectivas para los ciegos, pues auguran un profundo cambio en la actitud de los ciudadanos hacia los faltos de vista.

En el escrito científico-filosófico *Cartas sobre los ciegos para uso de los que ven*, Denis Diderot (1713-1784) mantiene la tesis de que los ciegos son susceptibles de ser instruidos, y que es al Estado a quien corresponde impartirles educación y remediar la miseria y el abandono en que viven material y moralmente.

La obra toma pie de un experimento del académico Réaumur, el cual, después de hacer recuperar la vista a un *ciego* de nacimiento que tenía en casa, con la operación de las cataratas, invitó a algunos hombres de ciencia y filósofos a asistir a las primeras reacciones del «sujeto» en contacto con la luz. De todas formas, fue fácil de advertir por los presentes que aquel ciego había ya visto, y que Réaumur no les había reservado las primicias del interesante experimento. Picado en su amor propio, e intrigado por la cuestión, Diderot se tomó el desquite con una amplia disertación en forma de carta dirigida a Madame de Puisieux. Sacando partido de sus observaciones personales sobre un ciego de la comarca de Puisieux, además de las hechas sobre Nicolás Saunderson (célebre ciego sabio que vivió de 1682 a 1739) y de otras numerosas informaciones, examina la cuestión desde todos los puntos de vista, para extraer de todo ello una serie de deducciones en extremo interesantes: las particulares condiciones psíquicas; las características de la mentalidad de los individuos afectados de ceguera; sus posibilidades de aprender a razonar sobre las cosas del mundo; los límites y las modalidades de sus experiencias sensibles; las ideas que pueden

formarse de la naturaleza y del universo, comparadas con las de los hombres normales, ofrecen a Diderot tema suficiente para extenderse en una riquísima serie de agudas observaciones y audaces conjeturas que le llevan a curiosas y abundantes digresiones, en el transcurso de las cuales somete a examen, desde diferentes puntos de vista, toda la ciencia y filosofía de su época.

Durante el Barroco hemos visto en escena a faltos de vista que son rezadores u oracioneros, pero también son muchos los que se dedican a otras actividades. Así, en la obra *La casa de vecindad*, del comediógrafo español Juan Ignacio González del Castillo (1733-1800), aparece un ciego cantor de Cádiz. En general, tipos populares, escenas y costumbres pintorescas de Cádiz dan el motivo inspirador de sus obras.

El dramaturgo español Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794) ha hecho una aportación decisiva al teatro español con los sainetes, piezas breves en romance octosilábico, con canciones y seguidillas. Situado en la tradición de los pasos y entremeses (Lope de Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente, entre otros), describe tipos y costumbres de las capas medias y bajas de la población. En el sainete *La fiesta de Pólvora* atestigua la introducción de las tonadillas en los pueblos, siempre por obra de los ciegos y sus lazarillos. Los privados de vista eran transmisores de melodías y versos de autores contemporáneos, y algunos escritores abogan para que cobren los invidentes por esta labor cultural.

Hasta ahora hemos podido advertir cómo la presencia de mujeres ciegas en la literatura ha sido prácticamente nula, al igual que en las restantes minusvalías. El motivo reside en la vida tan monótona que llevaban las mujeres privadas de vista, pues, como dice Jesús Montoro Martínez, permanecían en sus casas paternas, ayudando a los quehaceres domésticos, lavando y cosiendo ropa a los vecinos, llevando y trayendo recados, bordando ajuares de novia y otros menesteres que les proporcionaban escasos ingresos. Su principal profesión era rezar en los duelos y velatorios, dirigir el santo rosario y decir oraciones en las onomásticas de las personas distinguidas y acaudaladas. Por todo ello, no fueron objeto de interés para la mayoría de los autores.

Sin embargo, en la poesía española encontramos en Juan

María Mauri (1772-1845) un ejemplo que muestra la lamentación de una ciega por la imposibilidad de admirar la belleza de las flores, en concreto de las rosas, pues son éstas su mercancía o forma de ganarse la vida. Es la poesía titulada *La ramilletera ciega*:

*«Caballeros, aquí vendo rosas;  
frescas son y fragantes a fe:  
oigo mucho alabarlas de hermosas,  
eso yo, pobre ciega, no sé.*

*Para mí ni belleza ni gala  
tiene el mundo, ni luz ni color;  
mas la rosa del cáliz exhala,  
dulce, un hálito, aroma de amor.*

*Cierra, cierra tu cerco oloroso,  
tierna flor, y te duele de mí,  
no en quitarme tasado reposo  
seas cándida cómplice así.*

*Me revelas el bien de quien ama,  
otra dicha negada a mi ser;  
debe el pecho apagar una llama  
que no puede en los ojos arder.*

*Tú, que dicen la flor de las flores,  
sin igual en fragancia y matiz,  
tú la vida has vivido de amores,  
de Favonio halagada feliz.*

*Caballeros, compradle a la ciega  
esa flor que podéis admirar;  
la infeliz con su llanto la riega;  
ojos hay para sólo llorar.»*



## LOCURA

El tema de la locura amorosa en esta época pierde una importancia que había tenido en su tratamiento durante el Renacimiento y parte del Barroco. Ello se debe al contexto en el que se mueve el siglo XVIII, más preocupado por la producción de obras con un sentido crítico y didáctico que no en temas de carácter más trivial.

Así, el dramaturgo Jean-François Regnard (1655-1709), continuador de Molière, escribió una comedia dedicada a las locuras amorosas, cuyo epílogo, titulado «Las bodas de la locura», es digno de ser comentado. Mientras Clitandro se alegra con Erasto por haber conseguido, en Agata, una mujer hermosa y alegre, llega el criado Crispín, vestido de médico, quien afirma que quiere curar a los locos que abundan por todas partes. Entran el Carnaval y la Locura, que improvisan alegres comentarios sobre la locura humana, y como el anciano Alberto, a quien Erasto ha quitado su pupila Agata, quisiera volver a ver a la muchacha amada, la Locura le propone devolverle el juicio si renuncia al amor de su pupila. Alberto acepta y la Locura sanciona el matrimonio de Erasto y de Agata. El epílogo termina con alegre cordura las amorosas locuras de aquellos amantes.

## MINUSVALIA SOCIAL

Tanto en siglos precedentes como en el siglo XVIII y posteriores, muchos son los autores que se ven atraídos y reflejan en sus obras aquellos personajes que viven al margen de la sociedad y que siguen sufriendo un rechazo por parte de la misma, pues su consideración no ha cambiado mucho, y, como veremos también en el siglo XIX, no cambiará nunca. Sus connotaciones serán siempre peyorativas.

No faltan escritores, como Jonathan Swift (1667-1745), que ofrezcan *«una modesta propuesta para impedir que los hijos de los pobres sean una carga para sus padres o para el país, y para que sean útiles al público»*. La indignación del autor por la pobreza de Irlanda reviste en esta obra satírica

tonos cáusticos y paradójicos: lo que propone es nada menos que comerse a los niños de los pobres; de este modo se evitarían también los malos tratos dados por los maridos a las mujeres durante el embarazo, ya que ellas serían entonces tan preciosas como las vacas o como las cerdas preñadas.

El poeta inglés John Gay (1685-1732), en el melodrama satírico *La ópera del mendigo*, nos muestra cómo algunos vicios de los pobres son también de las altas esferas de la sociedad.

En una breve introducción a telón corrido es presentado el Mendigo, presunto autor de la comedia, que tiene como actores a ladrones, encubridores, mujeres de mal vivir, abogados y carceleros, en confabulación para sacar dinero de todos lados. El protagonista es el ladrón Macheath, a quien el encubridor Peachum hace detener en cuanto se entera de que se ha casado con su hija Polly, para librarse de un yerno que sabe demasiado sobre su vida. Macheath es un tipo de ladrón apuesto y mujeriego; hasta Lucy, hija de Lockit, jefe de la cárcel de Newgate, ha sido su amante, y, segura de que él se casará con ella, favorece su fuga. Detenido por la traición de otras mujeres pagadas por Peachum, Macheath está a punto de ser ajusticiado, entre el llanto de numerosas madres de hijos suyos, cuando vuelve a aparecer el Mendigo y, por consejo del director de escena, lo hace declarar en libertad y todo termina en un baile, pues, como observa el Mendigo, «*en esta especie de drama nada es nunca demasiado absurdo*», y «*si la comedia hubiese quedado como al principio había sido imaginada, hubiera contenido una magnífica moraleja. Hubiera demostrado que los pobres son tan viciosos como los ricos, pero que sólo ellos pagan la pena*».

Parodia de la ópera italiana, entonces de moda en Londres, y, sobre todo, sátira aguda y despiadada de las corrompidas costumbres de las altas esferas de la época.

Por último, existen obras que muestran las burlas que sufrían algunos personajes bufos. Así aparece en la comedia *Las Chanceras*, del comediógrafo italiano Carlo Goldoni (1707-1793). Escribió casi doscientas comedias, y en general prevalecen las de corte costumbrista sobre las de tema o ambientación histórica. En todas ellas la intriga reposaba sobre elementos de la vida cotidiana. Su concepción espontánea del

arte le permitió recrear, sin apenas deformación literaria alguna, las escenas más significativas de una sociedad en proceso de transformación social. El realismo de los diálogos incrementaba el carácter de naturalidad de las escenas. En general, en todas sus obras tendió más al reflejo exacto de un ambiente que a la fina matización psicológica del comportamiento de los personajes.

*Las Chanceras* es una de las obras más vivas y animadas de Goldoni, verdadera muestra de la festiva feminidad veneciana que dominaba en los últimos carnavales de la Serenísima. El asunto de la obra se desenvuelve en torno a la llegada a Venecia del forastero Ferdinando, a quien Marietta envía por chanza una carta amorosa, dándole una cita. La desconocida amante será reconocida por un lazo. Pero cuando Ferdinando acude a la cita halla una infinidad de lazos: lo llevan todas las amigas de Marietta, invitadas por ella. Y las burlas continúan, en una secuencia de episodios y personajes bufos, como el del sordo Luca, que no comprende nada en medio de tantos enredos. Pero Marietta acaba por quedar cautiva de su propia burla, pues se enamora de Ferdinando.



## SIGLO XIX

El siglo XIX constituye una etapa especialmente agitada en la historia europea, caracterizada por profundos cambios en todos los órdenes.

Aparecen dos movimientos ideológicos y culturales que marcan el quehacer político: el liberalismo, ya anunciado en el siglo anterior, y el nacionalismo, de cuño esencialmente nuevo.

El primero provocará el nacimiento de un modelo económico nuevo que conducirá al colonialismo, y el segundo alterará las fronteras europeas. Frente al liberalismo surgirán también movimientos revolucionarios que, en su aspecto estrictamente político, afloran en 1820, 1830 y 1848.

El siglo XIX presencia una profunda transformación económica en todos los órdenes. El progreso de la ciencia y de la técnica se aplica al trabajo y a la producción. Los cambios más llamativos se operan en la industria; por eso, a este hondo cambio se aplica el título genérico de Revolución Industrial, que va acompañada de una explosión demográfica muy importante. Tiene lugar también una revolución agrícola y otra en los medios de comunicación y transporte. Por fin asistimos a la evolución de las formas capitalistas, que sirven de base a la revolución económica y pasan sucesivamente por las etapas de un capitalismo industrial y otro financiero.

La revolución económica fue paralela a la revolución política, iniciada en la francesa de 1789. Las dos tienen un mismo protagonista: la burguesía. Ambas son vertientes simultáneas que explican y apoyan a la burguesía.

La revolución económica se origina en Inglaterra en el último tercio del siglo XVIII. Desde allí se extiende a Europa, durante el siglo XIX, así como a los Estados Unidos y Japón.

El siglo XIX significó un avance espectacular en los terrenos científicos, filosófico, literario y musical. Fue un siglo de diversidad y polémicas entre las diferentes tendencias filosóficas, de gran variedad de estilos literarios y de formulacio-

nes científicas, que han condicionado todo el desarrollo posterior de la ciencia.

El gran avance científico se produce en el campo de la Física (termodinámica, electricidad, radiactividad, fotografía, morse, etc.), la Química (peso atómico), Medicina (vacunas, histología, microbiología), Biología (herencia y sus leyes, evolucionismo, etc.).

La Filosofía se orienta en dos direcciones principales: idealismo (Hegel), positivismo (Comte). El primero acepta determinados elementos no experimentales y el segundo reduce toda la realidad al dato concreto y experimentable, negando el Derecho natural.

En la Música brilla el genio de Beethoven, y junto a él, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Rossini, Donizetti, Glinka, Wagner, Verdi, Mussorgski, Rimski-Korsakov.

La Literatura tiene muchas tendencias, entre las que destacan el romanticismo, el realismo y el naturalismo.

El Romanticismo supone la revolución del sentimiento frente a la frialdad racionalista que ha triunfado en Europa en el siglo XVIII. Se trata de un amplio movimiento cultural que triunfa en Europa durante la primera mitad del siglo XIX y es hijo del idealismo alemán, contrario al racionalismo francés.

Frente a las normas rígidas del neoclasicismo triunfa la inspiración individual del artista. El sentimiento se impone a la razón y alza el principio sagrado del siglo: la libertad. El sentimiento desbordado se traduce en un canto al amor, no exento de melancolía, «el mal del siglo». Por el afán de exaltación de la personalidad, se convierten en temas para sus obras las vivencias propias del autor. El paisaje cobra una importancia extremada, sobre todo los brumosos, los que se refieren a ruinas o parajes llenos de evocaciones lejanas.

Los romanticismos literarios suelen agruparse en dos facetas: el Romanticismo histórico o tradicional, que se alimenta de temas del pasado (retorno a la Edad Media) y el Romanticismo liberal, que se une al ardor revolucionario puesto sobre el tapete por la Revolución francesa.

El origen del romanticismo se produce en Alemania como una reacción frente al *Aufklärung*. En este país sus grandes protagonistas son Goethe, con su inmortal *Fausto*, un poema dramático culminante, de valor universal, y Schiller, que echa

las bases del teatro romántico, autor de obras inmortales como *Los bandidos* o *Guillermo Tell*. En poesía cabe destacar la influyente personalidad del lírico Heinrich Heine.

En Inglaterra, Walter Scott cultiva la novela de carácter histórico con su célebre *Ivanhoe*, mientras Lord Byron encarna en su propia vida el ansia de libertad de los pueblos y deja encendidos cantos a la libertad.

En Francia, Chateaubriand se planta en un terreno marcadamente cristiano (*El genio del cristianismo*), mientras el gran poeta Lamartine y el novelista Alejandro Dumas conducen el estilo a la culminación señalada por Víctor Hugo, la máxima figura del romanticismo francés en el cultivo de la novela (*Los miserables*) y el teatro (*Hernani*).

Italia se ve representada por dos grandes escritores: el poeta Leopardi y Alessandro Manzoni, gran cultivador este último de la novela y autor de *Los novios*.

En España, Bécquer y Espronceda son las máximas figuras en el campo de la poesía. Las *Rimas* del primero constituyen una de las mejores muestras de la poesía europea del momento. En el teatro brillan Zorrilla, con su inmortal *Don Juan Tenorio*; el duque de Rivas, autor de *Don Alvaro o la fuerza del sino*, y García Gutiérrez, creador de *El trovador*. Mariano José de Larra se sitúa en el campo de un romanticismo liberal y, gran conocedor de la sociedad de sus días, deja profundos artículos periodísticos, manejando hábilmente la crítica de costumbres.

El Realismo constituye el segundo gran movimiento literario y artístico del siglo XIX. Su punto de arranque hay que situarlo hacia la mitad del siglo. Significa un abandono del mundo interno y de los sentimientos del autor. Es un encararse con la realidad social que ha creado la industrialización, subrayarla y presentarla sin disimulos; trasladar la realidad a las páginas o a los lienzos, sin acudir a exotismos de ningún tipo. El autor hace el análisis objetivo y directo de lo que tiene frente a él, de lo que la realidad le muestra. Los problemas sociales, la dureza del trabajo y de la vida en los suburbios se encuentran como temas más atrayentes. Este realismo viene a ser la vertiente literaria del positivismo.

El género más cultivado es la novela, que adquiere ahora sus rasgos más esenciales.

El realismo se origina en Francia con Stendhal y llega a su máxima expresión con Honoré de Balzac. *Madame Bovary*, de Flaubert, marcó un importante hito en 1857.

En Inglaterra, Charles Dickens es su máximo representante: se fija sobre todo en el mundo de los niños, en su *Oliver Twist* o en su *David Copperfield*.

En Rusia, la novela cuenta con dos figuras extraordinarias: Dostoyevski (*Los hermanos Karamazov*) y Tolstoi (*Guerra y paz*), en cuyas obras salen a la superficie los problemas sociales de la Rusia de su época.

En Noruega, Henrik Ibsen (*Casa de muñecas*, *Espectros*, *La dama del mar*) afirma el drama moderno.

En España, la corriente realista está representada por cuatro grandes escritores: Benito Pérez Galdós, Juan Valera, José María Pereda y Leopoldo Alas Clarín.

El Naturalismo. Hacia 1870, el realismo, influido por el positivismo de Comte y las doctrinas de Taine, deriva hacia el naturalismo, cuyo máximo representante es el francés Emile Zola, conocedor profundo de los problemas de su tiempo, del ambiente de la sociedad capitalista y de las doctrinas evolucionistas. Su positivismo le llevó a crear relatos de una intensa fuerza dramática, en los que retrata los más sórdidos ambientes y personajes para demostrar que las leyes psíquicas son tan exactas como las físicas (teoría del positivista Stuart Mill). Sus obras, que produjeron escándalo y sensacionalismo, influyeron notablemente en Europa. En nuestro país fueron dignos representantes de esta corriente literaria la condesa de Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez.

## LOS CIEGOS

Para dar una visión general de la situación de los invidentes en este período, es necesario transcribir las palabras de Jesús Montoro en su libro *Los ciegos en la historia* (tomo II). Dice: «El siglo XIX es, quizás, en muchos aspectos, la etapa histórica en la que se plantean abiertamente los postulados de todas las revoluciones más profundas que han sacudido a la Humanidad, y la problemática de los deficientes visuales también irrumpe en la vida colectiva con savia joven en lo



*que respecta a sus relaciones con la comunidad, y las ideas de los invidentes comienzan a ser escuchadas y puestas en práctica, si no en su totalidad, al menos parcialmente, y sus prácticas institucionales afrontan la realidad con otras iniciativas y más entusiasmo, tratando de dar nuevas orientaciones a su política, con el fin de hallar solución a cuantas incógnitas plantea la situación de los carentes de visión.»*

La música sigue siendo una de las actividades preferidas por los invidentes, bien como forma de ganarse la vida, bien como medio de evasión o recreación. No hay que olvidar la especial sensibilidad de estas personas para con la música.

El cuento *El músico ciego*, del escritor ruso Vladimir Galaktionovic Korolenko (1853-1921), es uno de los relatos más característicos del escritor y uno de los más aptos para entender la bondad de su alma y la finura de su manera de contar. Contiene la historia, lineal y sencilla, de un ciego de nacimiento, el desarrollo de su alma, su gradual adaptación a la vida y el dominio cada vez mayor que va tomando en su existencia la música, conocida al principio a través de la melancolía de las canciones ucranianas, tocadas con una especie de gaita, y más tarde a través del piano, instrumento en que él mismo recoge todas las armonías y melodías que le llegan de la naturaleza, y que su exacerbada sensibilidad auditiva capta en el acto.

Las páginas en que se describe la doble revelación de la música, primero al muchacho, pasivamente, y luego al joven, ya en sentido creativo, son de una intensidad insuperable. Y no son inferiores aquellas en que el tío Máximo, el anciano ucraniano, antiguo voluntario de Garibaldi, forma el alma del ciego para hacer de él un hombre fuerte, precisamente por medio de la música; las que hablan del amor del ciego y de la muchacha que ha crecido junto a él y que llega a ser su esposa; y, por fin, aquellas en que se despierta en el jovencito ciego la piedad por los otros ciegos, pobres y desgraciados en comparación con él. El amor hacia la muchacha y la piedad para sus compañeros de desgracia son dos poderosos resortes que hacen de él un creador.

Otro ejemplo lo encontramos en la novela *El ciego Jerónimo y su hermano*, del alemán Arthur Schnitzler (1862-1931). El asunto es el siguiente: Jerónimo y Carlos son hermanos,

hijos de un pequeño propietario rural. Cuando niños, jugando con el arco, Carlos dejó ciego a Jerónimo. Desde entonces vive para el desgraciado, le enseña a cantar y a tocar la guitarra; a la muerte de su padre acompaña al hermano por las tierras de Valtellina y la llanura próxima, donde Jerónimo canta y toca en las posadas y cafés. Viven así y el recíproco afecto los sostiene y consuela. Pero un día la burla cruel de un semiloco lanza la desconfianza en el ánimo del ciego, quien llega a creer que Carlos le defrauda en sus ganancias. Para recobrar la confianza de su hermano y entregarle la moneda de oro que Jerónimo cree que le ha robado, Carlos roba efectivamente a dos forasteros. Pero cuando Carlos es detenido, Jerónimo lo comprende todo; el amor por su hermano renace de repente y vuelve a encontrar el único bien de su vida. El autor muestra una finura psicológica, manejo feliz de los caracteres, breve cuadro de vida en las pequeñas posadas de Stelvio, todo concurre a conferir al breve cuento una fuerza y vitalidad sugestivas.

También podemos ver en el siglo XIX cómo la mendicidad sigue siendo la profesión *«más socorrida para todos los ciegos, porque para ejercerla no se necesita una preparación especial ni existen condiciones determinantes, pudiendo practicarse sin discriminación de razas, edades ni sexo y en cualquier momento y país. Mendigo se hacía todo aquel que no podía ser mantenido por sus familiares, que carecían de recursos económicos, y no quería perder su libertad, amparándose en un asilo o acogiéndose a la protección de una orden religiosa»*.

Encontramos en el poema *Catalina*, del ruso Taras Frigorevic Sevcenko (1814-1861), una breve mención de un mendigo ciego y su lazarillo. Nos cuenta cómo Catalina, sencilla muchacha ucraniana, seducida por un oficial ruso, es arrojada de su casa paterna y va a pie, llevando consigo a su hijo, hacia Moscú, en busca de su amado. Tras muchos sufrimientos y vagabundeos, encuentra a su seductor, pero es rechazada. Catalina acaba su triste vida en un lago y su hijo, con los años, se convierte en lazarillo de un mendigo ciego. Cierta día encuentra a un gran señor en un coche de seis caballos. La mujer que está a su lado queda impresionada por la belleza del niño y su compañero reconoce en él el bello semblante

de Catalina, pero «*se vuelve del otro lado y la nube de polvo envuelve a Juanito*». En este poema el autor contrasta la ética rusa (el ruso ama jugando y jugando abandona) con la ética de la mujer ucraniana, que ama con todo el corazón y lo sacrifica todo al amor.

Una característica común que encontramos en algunos autores es la de mostrar la capacidad de los ciegos para apreciar la auténtica belleza interior de las personas, «ver» el alma de las mismas.

Es el caso de la escritora británica Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), con su novela de terror *Frankenstein*. Su personaje, el hombre creado por el doctor Frankenstein a base de una serie de trasplantes, se ve rechazado socialmente, de tal modo que se ve obligado a esconderse e inducido al crimen.

Es significativa, en este sentido, la conversación que el ser creado de Frankenstein mantiene con un ciego, único personaje que le acepta al no poderle ver:

«—*Soy persona de buen comportamiento —dice la criatura del doctor—. Nunca he hecho mal a nadie y, en cierta forma, sí he ayudado. Pero un prejuicio fatal les nubla la vista, y donde ellos debían ver a un amigo bueno y sensible, solamente encuentran a un monstruo detestable.*»

«(...) —*¡Qué bondadoso es usted! —añade la criatura ante la buena acogida por parte del ciego— ... Confío en que, mediante su ayuda, no tendré que vivir alejado de la sociedad, sin gozar de la simpatía de sus congéneres.*»

«—*¡Que el cielo no lo quiera! —dice el ciego—. Eso no debe suceder ni aun siendo usted un criminal, pues sólo le llevaría a la desesperación, en vez de hacerle amar la virtud. Yo también soy desdichado.*»

También tenemos un buen ejemplo en la novela de Benito Pérez Galdós (1843-1920) titulada *Marianela*. En ella, el ciego Pablo, creyendo bella a su lazarillo, Marianela, se enamora y le promete casarse con ella. Pablo juzga real la armonía de lo físico con lo moral. Y los dos viven un idilio poético y

delicado. Pablo ignora que Marianela es fea. Pero la ciencia llega a Socartes, lugar donde transcurre la acción de la obra. El médico Teodoro Golfín extirpa las cataratas de los ojos del ciego de nacimiento. Entonces Marianela huye para que Pablo no conozca su fealdad. Pablo se enamora de su prima Florentina y se casa con ella. Mientras, Marianela muere de fiebre, de dolor y de desengaño. En esta novela encontramos dos mundos en oposición: el mundo de la imaginación y el mundo superior de la realidad. El autor introduce el ciego como símbolo de la incapacidad de contemplar la realidad material. El idilio entre los protagonistas se basa en la ignorancia. Hará falta la ciencia para que el reino de la imaginación deje paso al de la realidad. La pobre Marianela muere, porque su misión en el mundo ha terminado. De ahora en adelante será la ciencia quien dirija a la razón.

El tema de la ciencia al servicio de los privados de la vista, tratado también en *Marianela*, aparece brevemente en la novela *La ciega de Sorrento*, del italiano Francesco Mastriani (1819-1891). Es una obra escrita para el pueblo. Nunzio Pisani mata, durante la noche y con la complicidad del notario Basileo, a la marquesa de Rionero en su quinta de Portici para robarle las joyas. La pequeña Beatrice, que dormía junto a su madre, presencia el asesinato y, a consecuencia de la terrible impresión, queda ciega. A Nunzio Pisani le ahorcan, pero el cómplice sobrevive. Diez años después, el hijo de Pisani, que nada sabía, busca trabajo en casa de Basileo para poder proseguir sus estudios de Medicina. Descubre así la historia del delito, averiguando que a su padre le defraudaron la mitad del botín. Tras una escena de violencia, el muchacho le arrebató un cofre con la joyas que le correspondían a su padre, y luego huye de Italia. Pasados cinco o seis años, un médico inglés de fama mundial, Oliviero Blackman, visita en su villa de Sorrento a Beatrice di Rionero, enamorándose de ella. Este, riquísimo, pero deforme y misántropo, no es otro que Gaetano Pisani; moralmente regenerado, ha regresado a Nápoles para restituir el robo a su legítimo propietario, que él ignora todavía quién es. El doctor promete al padre de Beatrice devolver la vista a la muchacha y pide su mano. Beatrice acepta; la operación se realiza con todo éxito. Pero, en el momento de la boda, el padre de Beatrice se da

cuenta de que el anillo dado por Oliviero a la hija es el mismo que pertenecía a su esposa. Tras una escena dramática, en la que Gaetano revela quién es, el viejo marqués perdona al joven el delito del padre y le ruega salvar a Beatrice, fuertemente afectada por los últimos acontecimientos. En vano, Gaetano le prodiga su ciencia: Beatrice muere, y el marqués de Rionero se aficiona a Gaetano, considerándole como a un hijo. Esta novela está saturada del incongruente sentimentalismo de una fantasía popular, perdida en una confusa preocupación por los problemas sociales.

En la literatura europea del siglo XIX encontramos algunas obras en las que el tema de la ceguera aparece con un fin moral.

Es el caso de la poesía *Pensamiento en la biblioteca*, del escritor húngaro Mihály Vörösmarty. Nos cuenta cómo, visitando la biblioteca de la Academia, el poeta es elevado a confrontar el ideal expresado en los libros con la realidad, a menudo descorazonadora. Este pensamiento está simbolizado en el contraste entre las ideas y palabras de la moral que los hombres imprimen y el origen del papel que, acaso, fue anteriormente el vestido de un bandolero...; la ley está impresa sobre los despojos de los rebeldes, de los jueces falsos y de los tiranos; la astronomía mide los mundos sobre los harapos de una mendiga ciega: «¡luz y ceguera en una pobre página!».

Maurice Maeterlinck (1862-1949), escritor de nacionalidad belga, nos ha dejado dos importantes obras dignas de incluirlas ahora: *La intrusa* y *Los ciegos*.

*La intrusa* nos muestra la clarividencia del ciego en una determinada situación. El argumento es: la intrusa, la «muerte», entra en la casa, llega hasta la cama donde yace la esposa enferma, mientras en la habitación de al lado vemos a su familia: su marido, su cuñado, tres hijas y el anciano padre ciego, que intentan alejar su ansia con breves y vagas palabras. Solamente el ciego se da cuenta de la llegada de la intrusa, que, deslizándose, se acerca a la habitación cerrada. Los demás no oyen y no ven nada, hasta que la puerta se abre y una monja aparece en el umbral anunciando el fallecimiento.

*Los ciegos* nos presenta el asunto en un antiguo bosque septentrional, de aspecto eterno, bajo un cielo estrellado, en

el que doce ciegos, hombres y mujeres, gesticulando en el oscuro vacío, manifiestan un terror cada vez más violento, porque el anciano sacerdote que los ha conducido a la isla, lejos de su asilo, ya no está con ellos; quizá se haya alejado un poco para buscar el camino. Se dan cuenta, por fin, que él sigue estando entre ellos, pero muerto, y que están solos, sin ninguna defensa, mientras algún grave peligro se acerca. Es la humanidad despojada de su única guía, la fe.

Aunque es un caso excepcional en la literatura de siglos precedentes, Charles Baudelaire (1821-1867) realiza una crítica dura a los invidentes en su poesía dedicada a los ciegos perteneciente al grupo «Cuadros parisienses» de la obra *Las flores del mal*. He aquí el poema:

*«Los ciegos.*

*¡Contémplos, alma mía, son realmente espantosos!  
Parecen maniqués, vagamente ridículos,  
terribles, singulares igual que los sonámbulos;  
sin que se sepa adónde dirigen sus ojos en tintieblas.*

*Sus ojos, de los que surgió la centella divina  
como si miraran a lo lejos, permanecen alzados  
hacia el cielo; nunca se les ve inclinar hacia el suelo  
su pesada cabeza con aire soñador.*

*Atraviesan así lo oscuro ilimitado,  
ese hermano del eterno silencio. ¡Oh, ciudad!  
mientras que a nuestro alrededor cantas, ríes y gritas,  
prendada del placer hasta la atrocidad,  
¡mira!, ¡yo también voy a rastras!, aunque más necio que  
ellos, me digo: ¿Qué buscan en el Cielo todos esos ciegos?»*

Como colofón a este apartado es necesario incluir en este capítulo el significado de la literatura de cordel.

Los pliegos de cordel son aquellos que se tendían en cualquier esquina o plaza con una cuerda en que se sostenían colgados por el doblez principal. Reciben también el nombre de pliegos sueltos. Siendo texto impreso, nace de unas exigencias económicas y sociales con el fin de divulgar a precios muy módicos costosas recopilaciones poéticas cuyo número

de ejemplares era reducidísimo, tales los Cancioneros, Flores de Romances, Guirnaldas, etc., y de los que estampaban lo más selecto o hacían simples reseñas. La importancia, pues, de estos pliegos era grande. Servían para uso inmediato y recreativo del lector y, además, para su lectura en las escuelas públicas. Por varios pasajes de nuestra literatura costumbrista sabemos que los principales compradores de estos pliegos sueltos eran los ciegos, quienes destinaban esta mercancía a un público de gente humilde y, además de venderla, recitaban o cantaban el contenido de las obritas, acompañadas de instrumentos varios, en especial la guitarra. Como tal género literario, la literatura de cordel participa un poco de todas las características de los restantes géneros, y en ella tiene cabida toda clase de manifestaciones artísticas de gusto popular; si desde sus comienzos recoge muestras de la poesía tradicional y culta, junto a extractos de epopeyas medievales, libros de caballerías o sucesos famosos en forma de relaciones, noticias o gacetas, más tarde va perdiendo su fragancia folclórica para engolfarse en afanes sensacionalistas, o sátiras sociales y políticas, degenerando finalmente en relatos de crímenes y «horrendos casos» en el siglo XIX.

## LOS BUFONES SIGUEN SIENDO OBJETO DE HUMILLACION

Los bufones siguen siendo objeto de interés en el siglo XIX, unas veces les encontramos en la corte (*Le roi s'amuse*, de Víctor Hugo) y otras veces aparecen en el campo o fuera de la vida cortesana (*El pan ajeno*, de Ivan Sergeevic Turgenev). En ambos casos, son objeto de humillación por parte de la gente que les rodea.

El drama histórico *Le roi s'amuse*, de Víctor Hugo (1802-1885), representado en París en 1837, no tuvo gran éxito y fue en seguida prohibido por la censura. La obra nos sitúa en la corte del rey Francisco I. Se sospecha que el *bufón* Triboulet tiene fuera de la corte una casa y una mujer, una vida íntima que mantiene secreta. La estúpida crueldad de los cortesanos se encarniza contra este misterio y urde al bufón una burla feroz, gracias a la cual el desventurado descubre que la

mujer que todos creen que es su esposa, y que es su única y amadísima hija, Blanca, ha sido seducida por el propio rey. Francisco I, en efecto, sin saber quién era la muchacha, ha sabido hacerse amar de Blanca, presentándose a ella disfrazado de simple estudiante. Después del golpe de escena, Triboulet encierra con siete llaves la desesperación y el furor que destrozan su alma y urde la venganza: hará matar al rey por un sicario la noche que, disfrazado, se dirija a una cita amorosa; pero Blanca, intuyendo el designio de su padre, realiza un loco sacrificio para salvar al amante, sustituyéndole y recibiendo el golpe del sicario.

La obra está llena de violentos arranques dramáticos y cautivadores motivos humanos y satíricos, típicamente románticos: la atroz aflicción paterna de Triboulet, al que se arrebató la única razón pura y humana de su pobre vida corrompida por el innoble oficio a que le ha condenado la suerte; la estúpida ferocidad de los cortesanos, que no sospechan que un bufón pueda tener corazón y alma lo mismo que otro hombre; la gran locura amorosa de la muchacha, en contraste con la caprichosa inconsciencia del rey. El contraste entre la dolorosa humanidad del pobre bufón y el juego cruel con que le aprisionan es altamente dramático, si bien aparece estudiado sólo desde el lado externo y explotado para fáciles efectos de sátira político-social.

En *El pan ajeno*, pintando las costumbres de la pequeña nobleza campesina, el autor, Ivan Sergeevic Turgenev (1818-1883), evoca la historia de un viejo y un pobre gentilhomme, llamado Kusovkin, reducido al triste papel de bufón, durante toda su vida, en casa de unos vecinos ricos, que le han ofrecido su hospitalidad. La señora Korin, insultada por su marido, en un momento de extravío se entrega a Kusovkin. Una hija, Olga, nace después de la muerte de Korin. La comedia comienza con la llegada de Olga y el hombre que va a casarse con ella. Kusovkin se siente feliz y emocionado, pero, por desgracia, un vecino necio y malvado le persigue durante toda la comida con sus burlas groseras y humillantes. Le hace beber y se ríe de él. Humillado cruelmente, pierde la cabeza y revela los lazos que le unen a Olga. Retractándose a la mañana siguiente, choca con la desconfianza y desprecio del marido, que le toma por un tímido y le ofrece una cantidad



de dinero para que se marche. El pobre hombre rehúsa el dinero. Entonces, Olga, en una conversación dolorosa y conmovedora, conoce de él la verdad. Ella le trata como padre y, por amor a su hija, Kusovkin reitera su retractación ante todo el mundo, acepta el dinero y desaparece para siempre.

A lo largo de la Historia ha sido muy frecuente fingir algún tipo de minusvalía con un fin puramente sarcástico. No es extraño, entonces, que algunos personajes intenten ejercer el papel de bufón, como es el caso de *Fantasio*, del poeta francés Alfred de Musset (1810-1857). En esta comedia, el rey de Baviera, por razones de Estado, casa a su hija Elsbeth con el príncipe de Mantua. La princesa está triste, porque ha muerto el bufón de la corte y porque sabe que su novio es necio y grosero. Entre un grupo de alegres jóvenes que se divierten en las fiestas de Munich, Fantasio es el más lleno de humor y de fantasía; estando borracho, concibe la idea de introducirse en la corte para sustituir al bufón muerto, se presenta a la princesa y le dirige la palabra con su espíritu agudo y audaz. El príncipe ha llegado y, para observar libremente a su novia, ha cambiado sus vestidos por los de su ayudante de campo, con el resultado de que el tal ayudante les parece a todos un imbécil. Fantasio, que ha descubierto una lágrima en los ojos de Elsbeth, le demuestra que ha comprendido su pena y que siente por ella la más gentil compasión. Con un anzuelo levanta la peluca del fingido príncipe: se arma un gran escándalo, que termina con el encarcelamiento del fingido bufón. Y, como se ha sabido lo del disfraz del novio, el aya, vieja estrambótica, cree que el novio es el nuevo bufón, y lleva a Elsbeth a verlo, en la cárcel. Fantasio es solamente un loco que se ha refugiado cerca del trono para huir de los acreedores, y así lo confiesa. Entretanto, el príncipe de Mantua se marcha indignado: ello dará lugar a la guerra, pero Elsbeth está salvada.

## LOS ENANOS Y JOROBADOS

Muchas veces se han atribuido a los enanos poderes mágicos. Más aún, la sociedad suele esperar de los enanos que éstos se comporten como los personajes de un cuento de ha-

das. Reflejo de lo expuesto encontramos en la novela de Walter Scott (1771-1832) titulada *El enano negro*. El protagonista es un horrible enano, de fuerza excepcional, que a principios del siglo XVIII se establece en un punto solitario del sur de Escocia, se construye una casa de piedra y adquiere fama de mago: dicho misántropo es conocido con los nombres de Elshender el Recluso o *Elshie of the Mucklestones*; pero su influencia resulta benéfica para el vecindario; así, el enano interviene para que Gracia Armstrongs, raptada por un disoluto, sea devuelta a su prometido, el joven agricultor Hobbie Elliott; para impedir las bodas de Isabel Vere con Sir Federico Langley, matrimonio al que la muchacha se veía obligada por su padre, el señor Ellieslaw. Por fin descubre que el enano es nada menos que el rico Sir Eduardo Manley, pariente de Isabel, que, amargado por su deformidad y por sus amores desgraciados con la madre de Isabel, se había hecho pasar por muerto.

Quedan reflejadas en esta obra la soledad, la marginación, la búsqueda de una identidad, que acompaña frecuentemente a estos personajes.

La fábula *El hombrecillo apergaminado de Stuttgart*, del alemán Eduard Mörike (1804-1875), supone otra magnífica muestra de los poderes mágicos en enanos o seres diminutos. Seppe, un joven zapatero de Stuttgart, decidido a correr mundo, recibe como regalo de un hombrecillo, el viejo apergaminado, dos pares de zapatos encantados, uno de los cuales ha de abandonar en el camino. Seppe se calza, equivocadamente, dos zapatos desiguales y hace lo que le han recomendado con los otros dos. Después de algunas aventuras llega a una hostería. Allí el relato se interrumpe y enlaza con la leyenda de la *Hermosa Lau*. Seppe es el primero que llega a la hostería al cumplirse los cien años, y le regalan una magnífica diadema de plata para su futura esposa. Siempre conducido por los zapatos afortunados, Seppe continúa su viaje y llega a Stuttgart mientras se están celebrando unas bodas principescas. Allí encuentra a Vronle, la muchacha que encontró los dos zapatos milagrosos abandonados por él en el camino y que posee, por tanto, su misma suerte. Seppe y Vronle, unidos por un destino igual, se prometen y juntos viven felices durante toda la vida.

No hay que dejar en el tintero la novela *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, del escritor británico Robert Louis Stevenson (1850-1894), como ejemplo claro de equiparación entre deformidad física y maldad. El Dr. Jekyll, honesto y acreditado médico londinense, empieza a rehuir el contacto con sus amigos, al mismo tiempo que se deja influenciar por un extraño y arrogante personaje, carente de todo escrúpulo moral, llamado Mr. Hyde; pero este último no es otro que el propio Dr. Jekyll, quien, debido a una droga de su invención, ha conseguido hacer aflorar al exterior las tendencias negativas del alma humana, convirtiéndose en un nuevo ser. Stevenson describe a Mr. Hyde como «un hombre de estatura singularmente pequeña y de aspecto singularmente malvado».

Es ésta una novela que asimila las influencias de Poe y Melville y cuyo protagonista, hombre aparentemente apacible, es inducido a rendirse al monstruo que se oculta en él de forma latente.

Los *jorobados* han gozado de la misma consideración que los enanos: han sido muchas veces objeto de burla o desprecio por parte de la sociedad, siempre unidos a connotaciones negativas (feo, deforme, malvado...).

En un fragmento del drama *El deforme transformado*, de George Gordon Byron (1788-1824), aparece un extranjero, que es nada menos que el diablo disfrazado, ofrece a Arnold, un horrible jorobado que sufre con su deformidad, cambiarle de aspecto, y le tienta mostrándole apariciones de César, de Alcibíades y de otros hombres de magnífica presencia. Arnold escoge la forma de Aquiles y el extranjero se la da, tomando él mismo la del jorobado y comenzando a seguirle. En la segunda parte, Arnold da pruebas de valor durante el saqueo de Roma en 1527. En este punto el fragmento queda interrumpido.

En la obra *Nuestra Señora de París*, del escritor francés Víctor Hugo (1802-1885), la catedral gótica sirve de lugar de reunión del pueblo humilde del siglo xv y muestra de ese movimiento fatal que arrastra a los seres a la muerte y del que se ha convertido en símbolo la figura del jorobado Quasimodo. Las palabras que utiliza Víctor Hugo al describirle son: «y era salvaje, porque era contrahecho». Se trata de un defecto físico al que desde tiempo atrás se ha dotado de un cierto ca-

rácter mágico. En ella el jorobado Quasimodo cumple las funciones de criado de un monje alquimista. Víctor Hugo critica el comportamiento de la sociedad, la cual, al rechazar laboralmente a las personas afectadas de una deformidad física externa, las margina hacia trabajos que las demás personas no desean realizar.

## MINUSVALIDOS SENSORIALES: LOS SORDOS

Según Jesús de Benedito Gil, uno de los defectos físicos que reciben un mayor rechazo social es la sordera; rechazo que llega incluso, en algunas ocasiones, al insulto y la irritación: «¿Pero es que no oyes?». «¡Estás sordo!». Se grita muchas veces a personas que padecen este defecto, mientras que a nadie se le ocurriría reprender a un impedido de las piernas por no poder correr.

Los *Cuentos crueles*, del escritor francés Philippe-Auguste Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), es la producción más conocida y más característica del autor, que, original hasta la extravagancia, desigual y a menudo vigorosa, manifiesta en ella su múltiple inspiración. Primero, el absoluto idealismo: en «Vera», la mujer que después de la muerte continúa viviendo en el recuerdo del amado, hasta el día en que éste, imaginándola muerta, la hace verdaderamente morir; en la «Desconocida» una delicadísima figura de mujer que, sorda, escucha, sin embargo, las palabras del alma, y que renuncia al amor imposible para no estropearlo con su desventura.

Leopoldo Alas Clarín (1852-1901), en su obra *Doña Berta*, nos presenta el temor de una anciana sorda hacia la ciudad, pues ésta se le presenta llena de peligros (tranvías, carros...) que inevitablemente ella no puede salvar.

El asunto, en un primer momento, nos lo sitúa Clarín en el norte de España, en una tierra frondosa que emana pureza y limpieza y que está prácticamente aislada del mundo. En el palacio viven doña Berta y su criada Sabelona, mientras que en la casa de labor vive el casero, un viejo, sordo como doña Berta, con una hija casi imbécil que le ayuda en sus faenas «como un gañán forzado».

Cuenta la historia de que siendo joven doña Berta, viviendo en compañía de sus hermanos, apareció un capitán liberal herido, al que acogieron y curaron, y con el que Berta perdió su honor, esperando que tras finalizar la guerra volviera con ella. Fruto de dicho amor fue el nacimiento de un niño, que le fue robado por sus hermanos y entregado a unos mercenarios, a la vez que dejaron sola a doña Berta con Sabelona y otros criados en el lugar de la deshonra.

Doña Berta seguía en el retiro que le habían impuesto, iba y venía tendiendo ropa, dando órdenes para segar los prados, podar los árboles... Pero, en medio de esta actividad, recordaba a su capitán, traidor o no, y a su hijo, muerto o perdido.

Un día que salió al bosque se encontró con un pintor que va a cambiar por completo la vida de doña Berta. Conversaron sobre varios temas, en especial del amor. Doña Berta le contó la historia de la traición de su capitán; sin embargo, el pintor le anima explicándole que tal vez no cumpliera su promesa de volver, porque hubiera muerto heroicamente, como es el caso de su último cuadro, en el que, siendo corresponsal de un periódico ilustrado en la guerra del Norte, un capitán, experto jugador que debía cierta cantidad de dinero a su acreedor, había muerto heroicamente. El artista, atraído por un cuadro de Berta en su juventud, se propone hacer una copia del mismo. Una vez tomados los apuntes, se marchó. Ahora los pensamientos de Berta son distintos: su capitán no había vuelto, porque no había podido; no había sido un malvado, como decían los hermanos, había sido un héroe.

Al cabo de unos días recibió dos retratos: uno era una copia fiel del cuadro de Berta y el otro era el capitán del pintor. En este último, Berta pudo apreciar que se trataba de su hijo, por la semejanza con su capitán y su retrato de juventud. Es el comienzo de su locura. Decide ir a Madrid para pagar la deuda de su hijo y comprar el último cuadro del artista (en el que se mostraba la muerte de su hijo). Para poder realizar sus deseos, no tuvo más remedio que vender sus propiedades.

Al llegar a Madrid, se siente aislada del mundo por su *sordera* y por las costumbres, tan distintas, de la capital. Tenía miedo a la multitud, a ser atropellada, pisada, triturada por caballos, por ruedas; miedo también al tranvía.

Una vez que averiguó la localización del cuadro en un ca-serón cerrado al público y en espera de llevarse su dueño, mediante una carta de recomendación llegó al lugar. Allí, un señor gordo leyó la tarjeta de doña Berta, miró a la vieja y, cuando ella le dio a entender que estaba sorda, puso mala cara, *«sin duda, le parecía un esfuerzo demasiado grande le-vantar la voz en obsequio de aquel ser tan insignificante»*. Se acercó a ver el cuadro, que yacía en el suelo, en espera de ser trasladado a casa de un rico americano, para observar a su hijo, quizá por última vez.

Poco después encontró al dueño del cuadro, a quien le ex-puso su deseo de comprar el cuadro. El señor la consideró una loca, pero inofensiva, porque ese cuadro había aumenta-do su valor, pues el artista había muerto recientemente y se trataba de su última obra. De todas formas, doña Berta visita-ba asiduamente el museo particular del americano, a quien le suplicaba constantemente la venta del lienzo, sin tener éxito.

Una tarde, al enterarse de que el cuadro iba a ser trasla-dado a América, probó una nueva intentona, pero no consi-guió nada; solamente podía verlo al día siguiente por última vez, para despedirse. Esa misma noche, Berta soñó con un milagro: que el pintor tenía un último testamento, en el que dejaba el cuadro del capitán a la anciana, y de esta forma se levantó con ánimo al día siguiente. Sin embargo, camino de la casa del americano, absorta en sus pensamientos (realiza-ción de un milagro), fue atropellada por un tranvía y un ca-rro, que la mataron.

## AUGE DE LA LOCURA EN LA PRODUCCION LITERARIA

Durante el siglo XIX observamos en la literatura europea una proliferación de obras que tratan el tema de la locura en sus distintas facetas, esto es, locura de amor, locura homici-da, los locos en instituciones psiquiátricas...

La locura ha despertado desde tiempos pretéritos un cier-to temor a las personas que le rodean. Motivo por el cual se han visto encerrados frecuentemente, unas veces en las pro-pias casas, otras en manicomios.

Así, en la novela de Charlotte Brontë (1816-1855) titulada *Jane Eyre* aparece de forma secundaria el asunto de encerrar a los locos en casa. La protagonista, Jane Eyre, es una pobre huérfana que, después de pasar su infancia en un triste colegio de Lowood, entra como institutriz en casa de los Rochester. La joven institutriz, puntillosa y feúcha, atrae la atención del señor de la casa, que al principio le concede su aprecio y su amistad, acabando por enamorarse de ella. Pero, cuando los dos están a punto de casarse, se descubre que Rochester no es libre; su mujer está loca, y él la tiene encerrada en su casa. Rochester suplica, entonces, a Jane que huya con él al más apartado lugar del mundo, pero ésta, abrumada por la trágica revelación, huye de la casa y es recogida desmayada en las praderas y curada por el pastor John Rivers y sus dos hermanas. Está casi a punto de consentir en casarse con el reverendo Rivers, cuando una noche le parece oír la voz de Rochester que la llama. Al enterarse de que él ha perdido la vista en la inútil tentativa de salvar a su mujer de un incendio que provocó ella misma, Jane corre a él y los dos se casan.

Las instituciones psiquiátricas son criticadas con dureza por muchos autores, son acusadas de incrementar y provocar la enfermedad mental. Así lo demuestra en su novela *Dinero Efectivo* el escritor inglés Charles Reade (1814-1884). La primera parte está casi totalmente dedicada al viaje del capitán David Dodd, que vuelve de la India trayendo a casa el dinero contante y sonante de sus ahorros, destinados a la familia. El viaje abunda en aventuras, desde un encuentro con los piratas hasta un naufragio. Dodd confía sus ahorros a un banquero embrollón, Alfred Hardie, ignorando que está en quiebra; y cuando sabe que ha perdido todo lo que ganó con tantas fatigas, está a punto de perder la razón. Hardie, para que su hijo Alfred, prometido con la hija de Dodd, no revele que se ha quedado con el dinero, hace encerrar a Dodd en un manicomio. Largos trozos de la novela están dedicados a criticar los manicomios privados, que fueron útiles en su tiempo, a los fines de la propaganda social de Reade. Dodd huye del manicomio y vuelve a ser marino; Hardie es acusado, y Dodd recobra lo suyo.

El manicomio como sistema para hacer desaparecer a una persona «molesta» es también el tema de la novela

*La dama de blanco*, del inglés William Wilkie Collins (1824-1889). En ella, el maestro de dibujo Walter Hartright topa un día por casualidad, en una calle solitaria, con una mujer vestida de blanco que es, por lo visto, una pobre loca; con gran asombro, encuentra más tarde un raro parecido entre aquella mujer y una de sus discípulas, Laura Fairlie, de la que se enamora, siendo correspondido. Sin embargo, el matrimonio entre los dos jóvenes no es posible: el padre de Laura, en efecto, ha prometido la mano de su hija a Sir Percival Glyde. Hartright, desesperado, se marcha; Laura se casa con Glyde, que en el matrimonio con la rica heredera busca tan sólo un medio para salvarse de la ruina; por ello se niega a firmar la cesión de sus bienes que aquél le exige. Entonces, con la ayuda del conde Fosco, Sir Percival manda encerrar a Laura en un manicomio en sustitución de la «mujer vestida de blanco», que muere en el momento oportuno y es enterrada como Lady Glyde. El mismo Sir Percival, en efecto, había mandado desterrar entre los locos a aquella pobre desgraciada, porque conocía el secreto de su nacimiento adulterino, que le quitaba todo derecho al título y al patrimonio. Pero sus manejos son descubiertos por Marian Halcombe, hermanastra de Laura, quien consigue hacer escapar a esta última. Hartright, regresando a su patria, carga con la protección de las dos mujeres y consigue descubrir y revelar el secreto de Sir Percival; el conde Fosco, a su vez, es obligado a confesar su criminal embuste, de manera que Laura puede recuperar su verdadero nombre y su posición social. Poco después, Percival Glyde muere en un incendio, que él mismo provocó sin querer mientras intentaba enmendar los registros eclesiásticos; el conde Fosco muere a manos del agente de una sociedad secreta italiana traicionada por él; y Hartright se casa con Laura.

Otros autores, como Fedor Michajlovic Dostoievski (1821-1881), han analizado los estados de ánimo y los pensamientos de un personaje loco. Así, el protagonista de su novela *El doble* es un cierto señor Goljadkin, que, ya un poco desequilibrado de por sí, por una serie de circunstancias pierde del todo la razón, terminando en el manicomio. El autor no abandona ni un instante a su personaje, y observa incesantemente los progresos de su locura. Goljadkin va a casa del doctor, habla con él para convencerse a sí mismo de su nor-



malidad; va luego a un baile a casa de un colega de oficina, para presentar sus homenajes a la festejada, la hija del dueño de la casa, a la que ama secretamente. Pero su estado es ya conocido y no se le recibe. Esta circunstancia termina de trastornar su cerebro; entra a escondidas en la casa, hace una serie de cosas raras y se aleja por fin. En su delirio, ve en un sosias suyo, el otro señor Goljadin, creado por su fantasía, el autor de todas sus desgracias. La locura llega hasta tal punto que Goljadin desafía en duelo a este sosias imaginario, que termina siendo su constante pesadilla, que le come los dulces en la pastelería y que sigue fatal y amenazador sus pasos por la calle. Por fin, el desgraciado es trasladado a una casa de salud, siempre perseguido por su sosias que, poco a poco, desaparece dentro del carruaje.

También proliferan obras que estudian la locura homicida, es decir, la unión de locura y crimen. Es el caso de la obra de antropología criminal *El hombre delincuente en relación con la Antropología, la Jurisprudencia y las Disciplinas carcelarias*, del psiquiatra Cesare Lambroso (1835-1909). A diferencia de la escuela clásica de criminología, que consideraba el delito abstrayéndolo del reo y juzgándolo sólo como un incidente en la vida de su autor, aunque los alienistas reconocieron ya en muchos casos la imposibilidad de delimitar las zonas de la locura y del delito, la nueva escuela antropológica de Lambroso fue la primera en demostrar, a través de numerosas investigaciones y estudios, que el delincuente constituye un tipo especial antropológico: se presenta con anomalías físicas, anatómicas y funcionales más numerosas y graves que el hombre moralmente normal, en relación con las desviaciones morales de la conducta; lo cual hace inducir un nexo causal entre tal estructura anormal y las anomalías morales. El delito y la etiología del delito exigen una especial profilaxis y terapia, y métodos de defensa social y conjuntamente de regeneración del reo. Máxima importancia asigna el autor a la correspondencia entre los «caracteres degenerativos» y las formas ancestrales «atávicas», que aparecen normalmente en el feto, que generalmente evolucionan o se transforman, pero alguna vez se fijan y mantienen en el adulto; referencia atávica extendida también a los fenómenos psíquicos: impulsividad, irritabilidad físico-psíquica, repugnan-

cia a un trabajo continuado y disciplinado. A esta influencia atávica, Lombroso añade, en la génesis directa de las anomalías, un elemento puramente morboso como causa determinante: la epilepsia. En el primer volumen estudia «la embriología del delito», esto es, el delito en su estado primitivo y naciente; «la anatomía patológica y la antropometría del delito»; la «biología y psicología del delincuente nato». Llega a la conclusión de que el criminal es el hombre salvaje, y a la vez enfermo; los delincuentes natos son locos morales y epilépticos; la enfermedad, la degeneración, la monstruosidad, el atavismo, son los caracteres más constantes de los delincuentes natos. El delito, en suma, aparece a través de las estadísticas y del examen antropológico como un fenómeno tan natural como el nacimiento, la muerte, la concepción, las enfermedades mentales, de las cuales es con frecuencia una triste variante. La maldad es verdaderamente «brutal». El segundo volumen trata en sus primeras tres partes del delincuente: epiléptico, impulsivo, loco y criminaloide. Del epiléptico se estudian los caracteres y su analogía con el criminal-nato, las diferencias y responsabilidad de los epilépticos, el atavismo, etc. De los delincuentes «impulsivos o pasionales» se estudian las características, y las diferencias con los reos-natos, las analogías con los epilépticos, etc. También del «delincuente loco» se estudia la analogía, en los movimientos y procedimientos criminosos, con el reo-nato. En todos los locos criminales emerge la frecuencia de las formas epileptoides: y para ellos, tan peligrosos, se reclama la necesidad, en pro de una defensa social, de un tratamiento como delincuentes. Separadamente se hace un estudio de los delincuentes ocasionales: los pseudocriminales, los criminaloides, los epileptoides. El tercer volumen de la obra está enteramente dedicado a la Etiología, la Profilaxis y Terapia del delito.

Otros autores que están en la línea de la locura homicida son Guy de Maupassant (1840-1893), con su novela *Dionisio* y Emile Zola (1840-1902), con *La Bestia Humana*.

En *Dionisio*, el señor Marambot, acomodado ex farmacéutico del pueblo, está a punto de ser víctima de la inesperada locura homicida de su fiel servidor Dionisio; pero muy pronto el joven, arrepentido, le cura las heridas que él mismo le ha inferido y vuelve a ser, para él, el máspreciado de los cria-

dos, consiguiendo del señor el perdón y la promesa de no denunciarle. Sólo que, al poco tiempo, la casualidad entera del suceso a los gendarmes y Dionisio acaba en el banquillo, pese a las protestas de su señor, quien, interrogado sobre los motivos de no haber despedido a un individuo tan peligroso, se justifica balbuciendo que hoy en día es difícil encontrar un buen criado.

La obra *La Bestia Humana* estudia la locura homicida que lentamente incuba en su ánimo, por vicio atávico, un joven maquinista, Jacobo Lantier, hijo de una lavandera, Gervasia Macquart, y del obrero Augusto Lantier. Una sed atroz de sangre empuja a Jacobo, que quisiera calmar su locura delictiva con una catástrofe; y huye de las mujeres, precisamente por el deseo insaciado y loco de matar. Se entera por casualidad de un terrible delito perpetrado por un empleado ferroviario, Roubaud, y por su mujer, Severina, que han matado en el tren al presidente Grandmorin, para vengar la ofensa hecha por el viejo libertino a la mujer. Casualmente, el maquinista ha visto realizar el delito, pero no deja vislumbrar a la justicia sus sospechas; una sombría pasión le arrastra hacia Severina, que se convertirá en su amante. El joven, que sólo se sentía ligado a su máquina de vapor, la «Lison», y había rechazado el amor de Flora, está ahora unido a una mujer homicida; entre ellos se establece así una especie de alianza, por lo que les une la idea del crimen. Y, bajo esta pesadilla, la «bestia humana» se despierta en Jacobo, que en un ímpetu desenfrenado del instinto matará a su amante. Se acusará del delito a un desgraciado, platónico enamorado de la mujer, y también el marido será condenado a trabajos forzados por su conducta irregular. Jacobo volverá a su vida sombría y silenciosa de maquinista, pero la imagen de la sangre sigue atormentándole. Ahora vive con él el fogonero Pecqueux, quien, debido a la rivalidad de su amante, Filomena, cierto día discute con Jacobo y, con la máquina lanzada en loca carrera, trata de arrojarlo al vacío, quedando ambos horriblemente destrozados por el monstruo de hierro.

En conjunto, la obra hace sentir demasiado la tesis patológica de la herencia y acaba encerrándose en actitudes frías, entre un simbolismo grosero y un naturalismo violento.

El tema de la locura, como herencia de la guerra, lo encontramos en varias obras.

En *El inválido loco del fuerte Ratonneau*, del alemán Ludwig Archim von Arnim (1781-1831), la narración nos traslada a la época de las guerras napoleónicas, en la guarnición mandada por el viejo Darande, inválido y apasionado por los fuegos de artificio, en la que se encuentra el sargento Francoeur, al que una antigua herida en la cabeza conduce lentamente a la locura. Su mujer, Rosalía, que se casó contra la voluntad de la madre, convencida de que la maldición de ésta ha caído sobre la cabeza del marido, en lugar de caer sobre la suya, pide ayuda a Darande y envían al sargento a custodiar el fuerte de Ratonneau. Allí se entera el sargento del coloquio secreto de su mujer con el capitán, y, pensando que entre los dos hay algo por medio, en una acceso de locura, declara la guerra a Darande. El fuerte resuena con los cañonazos y deslumbra de fuego, nadie se atreve a acercarse al enajenado, que sólo se calma cuando ve alcanzar hacia él, sacrificándose, a Rosalía.

La obra de Guy de Maupassant (1840-1893) titulada *La mère Sauvage* supone el recuerdo de la guerra del 70, que nos ofrece el terrorífico episodio de la venganza de una madre que se vuelve loca cuando le anuncian la muerte de su hijo soldado.

La locura de amor, vista ya en siglos anteriores, sirve de pretexto al poeta ruso Ivan Ivanovic Kozlov (1779-1840) para escribir su poema *La loca*. Se trata de un ejemplo típico del hecho romántico, en el que se narra el encuentro entre un caminante, que es el mismo poeta, con una muchacha casi loca. En su intermitente delirio cree reconocer en cada viajero al enamorado que la abandonó no hace mucho. Entre el poeta y la joven nace una instintiva simpatía, y ella le cuenta su desventura.

La ingenua narración de la perturbada es presentada con gran simplicidad de lenguaje, en una afortunada fusión de gracia y vigor. El poema termina con el regreso del poeta al pueblo donde, un años antes, conoció a la pobre loca, pero la muchacha yace ya en el pequeño cementerio en lo alto de una colina.

No es extraño encontrar ejemplos que nos muestren un

tema muy triste, el de incapacitar a una persona para obtener un beneficio, generalmente material. Así parece en la novela corta de Honoré de Balzac (1799-1850) titulada *La interdicción*; en ella, la marquesa d'Espard se entera de que su marido se propone restituir una parte importante de su fortuna a los descendientes de los que habían sido despojados injustamente de ella por un abuelo suyo, y, temiendo sacrificios en su vida lujosa, se separa de él, e intenta incapacitarlo como enfermo mental. El célebre arribista Bastignac, que lo ignora todo, propone a una amiga suya recomendar ante el juez Jean-Jules Popinot la causa de éste a un tío suyo. El juez, hombre de gran experiencia y de nobilísimo carácter, sospecha y efectúa una pequeña indagación por su cuenta, y justamente siguiendo la historia de estas investigaciones y de sus coloquios, venimos en conocimiento de los principales personajes y de los pormenores de todo el asunto.

El drama *El padre*, de August Strindberg (1849-1912), también nos muestra el asunto de incapacitar a una persona por beneficio. Se funda en la lucha entre el marido, capitán de caballería, y su esposa, Laura, por la educación de su hija Berta; pero tiene raíces más profundas en la lucha implacable que la esposa sostiene para dominar en el círculo de la familia, sometiendo y eliminando a su esposo. Este es un hombre inteligente de flaca voluntad. Su mujer lo sabe y por una conversación con su médico conoce el arma con que precipitar a su marido a la ruina: suscitar sus sospechas. En esto procede con astucia refinada. Sabe que Berta es el único ser a quien ama en el mundo; y Laura le insinúa que no es hija de él. De esta duda terrible ya no puede liberarse el capitán; en el último acto, la «lucha de los cerebros» ha terminado; el drama culmina en la representación del capitán, que se ha vuelto loco o está al borde de la locura, hasta que cae muerto sobre las rodillas de la enfermera, que, en complicidad con la esposa, le ha puesto la camisa de fuerza.

Lo curioso es que, en esta lucha entre el hombre y la mujer, ésta, el ser inferior, al cual Strindberg odiaba frenéticamente, acabe por triunfar. En realidad, este drama refleja una crisis del escritor, quien, por aquellos años, padecía la obsesión de que iba a volverse loco, y su mujer, convenciendo

a parientes y amigos de que era un enfermo, se proponía ponerle bajo tutela, quitarle los hijos y empujarlo a la muerte para disfrutar de su seguro de vida. El contenido pasionalmente vívido de la obra contribuyó a prestarle sus méritos.

En *La dama del mar*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828-1906), aparece el asunto de una mujer que necesita la libertad y sentirse en ella para vivir; siendo precisamente la falta de ella la que le hace mostrarse angustiada y afectada por una cierta locura.

El argumento es el siguiente. Ellida, segunda mujer del doctor Wangel, vive con su marido y con las hijas de él en el fondo de un fiordo cerrado, completamente pendiente de la llamada perturbadora del mar abierto, a cuya orilla ha nacido y crecido. El mar es para ella la libertad y la alegría; el haberse separado de él para casarse, sin amarle, con Wangel, le parece algunas veces un delito imperdonable. Muchos años antes se unió simbólicamente, en presencia del mar, con un Forastero, un hombre sin historia y sin nombre, por el que se sintió oscuramente subyugada, como si fuese la encarnación del misterioso poder del mar. Desapareció y no ha vuelto. Pero ahora Ellida presiente, por noticias vagas, por sutiles sobresaltos, su vuelta; y como para estar a punto de acogerle y seguirle, confía a su marido el secreto. El doctor Wangel, al principio, le niega la libertad que ella pide; considerándola enferma, trata con paciencia de curarla; pero cuando el Forastero reaparece para llevarse a Ellida para siempre, domina su dolor y la deja en libertad de decidir, de escoger su camino y de seguirle. La libertad da a Ellida el sentido de la responsabilidad. Renuncia a abandonar a su marido, y su libre elección aleja para siempre al Forastero y las oscuras fuerzas que en él se encarnaban.

En España, el jefe de los neorrománticos, José Echegaray (1832-1916), dedica un drama, *O locura o santidad*, a la locura en el sentido de obsesión por un pensamiento.

El protagonista, don Lorenzo de Avendaño, extraño tipo de filósofo solitario, siempre sumido en profundas lecturas y abstractas meditaciones, se entera de que Juana, su nodriza (que a la muerte de su madre fue acusada por él de robo y encarcelada, por haber sustraído un precioso medallón que la moribunda dejaba a su hijo), está ahora agonizando en la

barraca e invoca ardientemente su perdón. Lorenzo corre en su busca y la lleva a su casa. Una vez solos, Juana le revela el contenido de un documento cuya existencia estaba indicada en un papelito encerrado en el medallón, robado por ella precisamente para ocultarle una grave revelación. Don Lorenzo se entera de ese modo de que Juana, y no la otra, es su verdadera madre. Desde este momento se inicia el drama interno del filósofo, obsesionado por el pensamiento de llevar abusivamente un nombre que no es suyo, de disfrutar desde hace tiempo de bienes ajenos, es decir, de haber casi robado a la sociedad cuanto constituye el honrado bienestar de la propia familia. Llega entretanto la marquesa de Almonte para combinar con él el matrimonio de su hijo Eduardo con Inés, la joven hija de don Lorenzo. Pero ¿cómo podrá dar a su hija, a quien adora, un nombre mancillado y riquezas que ya no son suyas? El casamiento es imposible. Sobre este esquema la situación del drama se vuelve rígida, hasta el punto de que la nota patética determinada por el conflicto espiritual que se debate en don Lorenzo, al mismo tiempo deseoso de la felicidad de su hija y decidido a restituir nombre y bienes a los legítimos herederos, tiene más la aridez de un cerebralismo morboso que la medida humana de un destino soportado: «*Miserable máquina de pensar*», le llama, indignada, su mujer, Angela. Consciente de la agitación que ha producido en el ánimo de su hijo, Juana destruye el documento revelador y, a punto de morir, niega ante todo ser madre de don Lorenzo. Sin embargo, éste está seguro de sus afirmaciones; pero cuando, al fin, para decidir si su actitud es «locura o santidad», se le pide la prueba de cuanto afirma, no encuentra el documento y es tenido por loco. Don Lorenzo lucha no contra una adversidad del destino, sino contra la propia rigidez moral exasperada, de la que se convierte en esclavo hasta caer en la locura.

La mente trastornada por el terror de lo sobrenatural está latente en la obra de Guy de Maupassant (1840-1893). *El Horla* nos presenta, bajo la forma de un diario, las terroríficas fantasías de un individuo obsesionado por la misteriosa presencia de un ser sobrenatural, al cual da el nombre de «Horla». El Horla viene a ser algo así como un incubo de raigambre medieval; pero no es un mero espíritu, ya que posee

cuerpo, hecho de una materia invisible e impalpable, fuera del campo de nuestros sentidos; capaz de raciocinio igual que los hombres, es una especie de superhombre que se apodera de un individuo, le impone su propia voluntad hasta convertirle en esclavo suyo y absorbe para sí la energía vital de la víctima. El manuscrito que contiene esta impresionante confesión queda interrumpido bruscamente, como si el protagonista hubiese enloquecido. La obra desconcertó a los lectores de Maupassant, y fue luego relacionada con el triste fin del autor, como si hubiese plasmado en ella todas sus turbaciones psíquicas.

Por último, y como colofón a este apartado, hay que destacar la obra del escritor ruso Chejov (1860-1904).

*Ivanov* es el tipo intelectual ruso neurasténico, desequilibrado, aunque no loco, afectado por una forma de desequilibrio que Chejov, médico, estudió y describió concienzudamente en varios cuentos (*La habitación número seis* y *El monje negro*). Se agita en él un amor propio morboso, ofendido por anteriores fracasos, que le empuja a quejarse sin cesar de sufrimientos ciertos e imaginarios. La vida parece ofrecerle posibilidades de salvación, pero él sigue hundiéndose cada vez más. Mientras sueña y trabaja para construirse una existencia digna y útil, felizmente casado con una joven judía que tuvo que arrancar a una familia de fanáticos, de repente pierde toda su fuerza moral y tolera que todo se derrumbe a su alrededor. Sin embargo, el pasado sigue matizándose para él con colores tanto más brillantes cuanto más incapaz y acabado se siente; y es precisamente por oírle hablar de estos ideales que la buena y tierna Sasa, rebosante de poesía y de anhelos, se enamora de él. Este amor tendría que devolverle la fuerza y la fe: muerta su mujer, está libre de dar a su vida un nuevo rumbo, pero al igual que rechazó una vez el amor de la muchacha, ahora que éste está a punto de adueñarse de su ánimo, él rechaza por debilidad la vida.

## DESVALIDOS Y MISERABLES EN EL SIGLO XIX

No es extraño ver en la producción literaria del siglo XIX reflejado este sector de la sociedad, pues, como se ha podido



apreciar en tiempos pasados, son unos personajes que han llamado la atención de muchos escritores por sus peculiaridades. Pues bien, ahora vamos a encontrar algunos escritores encaminados a condenar el aislamiento o marginación que sufren y a introducir algunas medidas para mejorar su situación.

Es necesario destacar la obra de Víctor Hugo (1802-1885), titulada *Los miserables*. Se trata de una obra vastísima, concebida como una epopeya popular, capaz de acoger tanto los problemas, las pasiones y las reacciones del individuo, como los de la masa, de expresar todo el bien y todo el mal que pueden nacer en el corazón del pueblo generoso y canalla, según la concepción de autor de «todo en todo», esta novela elige a ser también, con su extraordinaria abundancia de motivos, la fuente vital de la que extraerá sus argumentos la novela social durante los últimos cuarenta años del siglo. En el prólogo, Víctor Hugo denunciaba explícitamente la tesis que le había inspirado: revelar la «condenación social» producto de las leyes y las costumbres y bosquejar un cuadro de los tres grandes problemas del pueblo: «*la degradación del hombre a través del proletariado, la decadencia de la mujer hambrienta, la atrofia del chiquillo que vive sin sol*».

El héroe central se llama Jean Valjean y su vida es una perpetua huida y un calvario infernal. Evadido del presidio, a donde había ido a parar por haber robado pan con el fin de alimentar a sus sobrinos hambrientos, se esconde bajo un nombre supuesto. Un obispo bienhechor, a quien roba dos candelabros, le salva de las manos de la justicia, declarando que se los ha ofrecido él mismo. La generosidad de este obispo recupera el alma de Jean Valjean y le conduce al buen camino. Más tarde, Jean Valjean consigue una gran fortuna y se convierte en un hombre de bien, venerado por numerosos pobres a quienes protege. Escondida su verdadera identidad bajo el nombre de M. Madeleine, nadie duda de sus orígenes salvo el inspector Javert, que había sido un guardián en el presidio. Convertido en alcalde, la principal preocupación de M. Madeleine es mantener la promesa que ha hecho a una desgraciada, Fantine, a la hora de su agonía, de hacerse cargo de su pequeña Cosette, que había confiado a los posaderos Thénardier. Pero surgen nuevos problemas, ya que se cree

reconocer en otro hombre al presidiario Jean Valjean. M. Madeleine va, por consiguiente, a casa del juez y revela su propia identidad, y el inspector Javert, triunfante, le detiene. Otra vez en la cárcel, Jean Valjean se evade de nuevo y va a casa de los Thénardier, donde descubre que estos miserables posaderos maltratan a Cosette y la obligan a las más bajas acciones. Recoge a la niña y, además, se encarga de su educación. Sin embargo, su vida es muy dura, pues siempre debe estar huyendo, de casa en casa y bajo nuevos nombres, porque el inspector Javert sigue sus pasos. Entretanto, Cosette, que ha crecido, se enamora de Marius, un joven estudiante de derecho, sin fortuna, que habita en una pensión en los bajos fondos de París. Sus vecinos de habitación son los Thénardier y, a través del tabique, sorprende una nueva trampa que estos miserables tienden al padre de Cosette. Marius salva con eficacia al que él llama M. Leblanc. En este pasaje aparece la emocionante figura del pequeño golfillo, real encarnación del «golfillo parisien». Este, burlón e impulsivo, muere en una barricada de las que se han levantado en París durante la revolución de 1830. En el curso de este mismo combate, Jean Valjean salva al inspector Javert, que ha caído en manos de los republicanos. Este acto extraordinario, realizado por el hombre que él ha perseguido toda su vida, hace perder la razón al policía. Finalmente, Valjean confiesa a Marius, quien le pide la mano de Cosette, todo su pasado y que no es el padre de la joven. Marius no tiene en cuenta su confesión y, como ama a Cosette, se casa con ella.

En *Los miserables* hay algo que constituye su misma alma y que vive necesariamente de los méritos como de los defectos de la obra, innegablemente real, y es el sentido profundo, el gran amor hacia el hombre y hacia sus sufrimientos, la concepción de una humanidad que va más allá de los límites de los problemas y de las contingencias sociales para imponerse en su natural tragedia.

En otra novela de Víctor Hugo, *El hombre que ríe*, encontramos reflejado el vil negocio de deformar a los niños para suscitar la compasión de los transeúntes. La novela se desenvuelve en Inglaterra, en tiempo de la reina Ana. Un extraño tipo de vagabundo, Ursus, misántropo y, con todo, de gran corazón, que vaga con su carro en compañía de un oso,

Homo, halla dos muchachos abandonados: el uno, deformado por los «compraniños», que le han grabado en el rostro una máscara de perpetua risa; la otra, ciega. Ursus los recoge y, transcurridos unos años, forma con ellos una especie de compañía de pantomimas: el joven Gwynplaine, con su constructuosa cara, se hace pronto popular; la muchacha, Dea, es su alegre compañera de escena, y los dos se aman profundamente. Pero, en Londres, Gwynplaine es reconocido por el barón Clancharlie como un par de Inglaterra, que había sido raptado, y es rehabilitado con títulos y derechos; Ursus, que lo cree muerto, en vano intenta ocultar a Dea su ausencia. Cuando entra en la Cámara de los Lores, Gwynplaine intenta hacerse defensor de aquel mundo miserable que lo había acogido y entre el cual se ha desarrollado su vida: habla con ingenua pasión, se conmueve y, al final de su largo e impetuoso discurso, el llanto se apodera de él. No se acuerda de su rostro contrahecho; pero los lores ven deformarse aquel llanto en una carcajada espasmódica que se le impone: toda la cámara se ríe a carcajadas. Desalentado, horrorizado por el amor de la duquesa Josiana, morbosamente exaltada a causa de su misma monstruosidad, huye y se une a Ursus y Dea en el barco que los transporta; pero ya es demasiado tarde para salvar a Dea, que expira en sus brazos quebrantada por la supuesta muerte de él, y Gwynplaine se arroja al mar y se ahoga.

Es poderosa en esta novela la combinación de fealdad de cuerpo y hermosura del alma.

En la novela de folletín *Los misterios de París*, Eugène Sue (1804-1857) hace una síntesis de los motivos de la novela social, pero introduce por primera vez en ella la representación realista de las miserias del pueblo y la crítica deliberada de las instituciones, haciéndose eco de las corrientes humanitarias y socialistas de moda después de 1840.

María, una muchacha educada por una arpía y obligada a la prostitución, encuentra un protector en Rodolfo, gran duque alemán disfrazado de obrero, que frecuenta los bajos fondos para socorrer miserias, redimir almas y vengar delitos, en expiación de una antigua culpa. La muchacha, salvada por su protector, cae varias veces en manos de sus perseguidores hasta que descubre que es hija de Rodolfo; pero, no

pudiendo sustraerse al recuerdo del pasado ni entre los honores de la corte de Gerolstein, renuncia al matrimonio con el hombre amado, se hace monja y muere al poco tiempo.

Una multitud de personajes (la pareja criminal formada por la Lechuza y el Maestro de Escuela; el asesino arrepentido y generoso llamado Acuchillador; el siniestro y lujurioso notario Ferrand, de dureza y avaricia típicamente burguesas; el obrero Morel, símbolo de la laboriosidad honrada oprimida por la miseria y la injusticia; el proverbial portero Pipelet, etcétera) y una serie de complicadísimas aventuras evocan ambientes sombríos y presentan las depravaciones y los delitos más monstruosos, seguidos al fin por una edificante redención y el justo castigo.

Los niños también han sido víctimas de la sociedad. Así, Jules Simon (1814-1896), en la obra *El obrero de ocho años*, trata de la situación de los niños sometidos en los talleres a un trabajo superior a sus fuerzas, y pide que sea revisada la ley referente a los aprendices. De otro modo, el muchacho comenzará muy pronto a concebir odio hacia la sociedad que lo explota, y se convertirá en el obrero rebelde de mañana.

Jules Simon, en su aguda y apasionada crítica de las leyes dictatoriales del Segundo Imperio, quería sustituir la lucha de clases por una mutua inteligencia entre el capital y el trabajo; las nuevas conquistas sociales no darán su fruto sino cuando el pueblo tenga escuelas donde pueda ser rectamente educado y obtenga una retribución más justa por su trabajo. Refiriéndose después a las leyes inglesas acerca del trabajo de los niños y a la enseñanza profesional francesa, el autor concluye su obra deseando un mayor sentido de humanidad y de responsabilidad en los hombres de gobierno.

Los mendigos siguen siendo durante el siglo XIX un colectivo rechazado por la sociedad. En este grupo no se incluyen los minusválidos físicos dedicados a esta actividad, pues ya han sido comentados en anteriores apartados, sino vagabundos, pobres, etc., que se ven obligados a pedir limosna como medio para solucionar sus necesidades más inmediatas por encontrarse sin trabajo ni ingresos de ninguna clase.

En los *Cuentos de día y de la noche*, de Guy de Maupassant (1840-1893), el titulado *Mendigo* narra la terrible historia de un mendigo que es detenido por ladrón y, por olvidar-

se de él, muere de hambre en la prisión. Observamos cómo la sátira de costumbres tiende a la sátira social.

En la colección de poemas *La canción de los mendigos*, de Jean Richepin (1849-1926), el poeta canta con cálida simpatía a los *gueux*, los parias que viven al margen de la sociedad, y los exalta en una serie de poesías ardientes y desenfadadas.

Los héroes de la primera parte son los *gueux des champs*, los vagabundos libres de todas las edades, desde el chiquillo hasta el viejo, sedientos de amplio cielo y de campo abierto, semejantes en su independencia a los pájaros emigrantes y a los insectos, que no se paran nunca.

Los héroes de la segunda parte son los *gueux* de París, con toda la miseria y la palidez de los pobres, viejos y niños, tocadores de organillo, vendedores ambulantes, pordioseros, en los brumosos días invernales y en las Navidades sin pan y sin fuego.

La última parte canta *Nous autrea gueux*: el poeta celebra las alegrías de los miserables, las sucias orgías, los amores, las grandes borracheras y la tristeza, cuando el vino da melancolía, o el hambre y la aflicción, o cuando la vida cruel los desmenuza como un grano en la muela. Viene después la gloria de los «*gueux*» y el poeta canta a maese François Villon, *buveur de vin, coureur des filles*, y otros amigos libertinos como él, y a todos los noctámbulos, los soñadores, los poetas, los pintores, los músicos que van gesticulando y discutiendo a altas horas de la noche, despreocupados de la lluvia, ebrios de vino y de sueños quiméricos, puesto que han bebido «*el deseo que turba, la fe por lo que lo han dejado todo... el ideal y la libertad*».

Cierra el libro el epílogo *La fin des gueux*, donde el poeta parangona la propia musa a la existencia sin freno de un vagabundo: ahora es todavía joven, alegre, ardiente, fantástico, completamente dedicado a todo disfrute y a toda conquista; pero sabe que acabará como el mendigo, en un amargo desierto de soledad, cansado del camino, triste de haber vivido.

Por fin, la novela *La mendiga*, del escritor francés León Bloy (1846-1917), narra la historia de una pobre muchacha, Clotilde, a quien un artista extravagante y bueno salva de los manejos de su madre y del amante de ésta. Ya duramente educada por la vida, por la seducción de que fue víctima por

parte de un joven vicioso, Clotilde aspira a la pureza y a la religión, pero, impulsada por la necesidad, hace de modelo del escultor Gacougnal, que siente por ella una profunda compasión; la lleva a un pensionado y se dispone a darle una educación mejor y una vida digna. En el estudio y en reuniones de artistas conoce a los amigos de Gacougnal, todos ellos artistas o escritores; al propio tiempo que se anima a luchar en pro de una religión pura y providencial, siente la belleza del catolicismo y su contraste con la triste realidad del mundo. En su tentativa de protegerla de la depravación de su familia, el escultor es asesinado por el infame padre de ella; la desgraciada, ahora, ya sin amparo, es salvada por otro artista, de vida aventurera y ambiciosa, Léopold. Pero, después de tres años de felicidad, nuevas desgracias caen sobre la joven: la muerte de su hijito, el odio de los convecinos y, por fin, la trágica muerte de su esposo reducen a Clotilde a la mendicidad. Pero, en la renuncia a todas las pasiones terrenales, siente la belleza de la fe, y en el amor de Dios sólo la turba la tristeza de no ser santa.

## PERSONAJES CON ALGUNA MINUSVALIA EN OTRAS LITERATURAS

Concolorcorvo es el seudónimo empleado por el autor de un libro de viajes cuyo título completo es *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima con algunas noticias útiles a los nuevos comerciantes que tratan en mulas; y otras históricas sacadas de las memorias que hizo Don Alonso Carrió de la Vandera... por Don Calixto Bustamante Carlos Inga, alias Concolorcorvo, natural de Cuzco*. El pie de imprenta lo da por impreso en Gijón (1773), aunque la pobreza de la edición (paginada sin números y carente de índice), las vías de su rápida difusión en América y la broma de anunciarse como editado en la imprenta «La Rovada» abonan la suposición de que se editó clandestinamente en Lima, tres años más tarde de la fecha arriba indicada. Otro problema bibliográfico planteado por el *El lazarillo de ciegos caminantes*, todavía debatido en la actualidad, es el de su verdadero autor: ¿Se trata realmente de Concolorcorvo, un mestizo

ingenioso que declara haber visitado la corte madrileña y pretender una plaza de sacristán en la catedral de Cuzco, que se retrata físicamente en la obra (el seudónimo aludiría a su color oscuro, de cuervo) y que, en su transcurso, finge discutir muchas veces con Carrió de la Vandera? ¿O se trata más bien de este último, nacido hacia 1715 en España y a quien se sabe establecido en Lima desde 1746 y encargado desde 1771 del servicio de postas entre Buenos Aires y Lima? Sustentan esta última tesis José J. Real Díaz (*Estudios Americanos*, 13, 1956) y Marcel Bataillon (*Cuadernos Americanos*, XIX, III, 1960) y, realmente, es la que mejor se compadece con la técnica del libro: una estructura de autobiografía picaresca que, con el pretexto de aleccionar al viajero sobre las vicisitudes del itinerario entre Buenos Aires y Lima, traza una amena sátira de la administración, la vida y los usos de la América del siglo XVIII.

El viaje comienza en Montevideo (donde el autor describe por vez primera las costumbres de los más adelante famosos «gauchos»), sigue por Buenos Aires, Tucumán, Salta, Jujuy, Mendoza, Potosí, Chuquisaca (la actual La Plata), Cuzco y Lima, y se desarrolla en tiempos del virrey Manuel Amat, varias veces elogiado en el texto. Con innegable gracejo y un estilo muy moderno, el autor refleja interesantes detalles (la cría y doma de mulas, el vestuario de México, los mercados, el aspecto de las poblaciones y su demografía, etc.) y, junto a esto, los caracteres de un mundo en transición: el recelo entre los criollos y los españoles; la discusión sobre la superior inteligencia de unos y otros (de la que se había hecho eco el padre Feijoo en España y fray Benito María de Moxó en México, y que es una tardía respuesta a la polémica levantada por el holandés De Pauw); a la afición al lujo y lo suntuario; la rivalidad entre Lima y Cuzco; la superioridad política de Cortés sobre Pizarro, etc.

La novela *El hombre de confianza y sus máscaras*, del norteamericano Herman Melville (1819-1891), nos presenta como protagonista a un extraño individuo; en parte tal vez un iluso, pero indudablemente también un gran impostor, logra hábilmente, mediante varios disfraces, engañar a cierto número de pasajeros a bordo de la nave *Fiel*, que hace servicio en el Mississippi, desde San Luis a Nueva Orleans, y quedar-

se con su dinero gracias a varias estratagemas. Sube a bordo en San Luis y, fingiéndose mudo, predispone el ambiente a la confianza y a la benevolencia escribiendo sobre una pizarrita que siempre lleva consigo una serie de máximas caritativas. Se transforma después en un viejo lisiado y pide limosna a los pasajeros, y cuando se le acusa de ser un impostor, declara a un ministro metodista que ha tomado su defensa que es muy poco conocido de varios individuos respetables que podrán, responder por él. Luego reaparece vestido de luto y cuenta una lastimosa historia a un comerciante con el que se explaya como si se tratase de un viejo conocido, utilizando para ello la tarjeta de visita de éste que le cayó del bolsillo al dar limosna al negro, y gracias a este medio obtiene de él una buena suma de dinero; luego, en calidad de agente de obras de beneficencia, recoge ofertas y como presunto representante de la Black Rapids Coal Company vende acciones de la misma, en tanto que reparte profusamente copias de una oda suya que trata de difundir la confianza entre los hombres. Con toda su simplicidad despacha luego dos de sus especialidades, la *Ommi-Balsamic Reinvigorator* y el *Samaritan Pain Dissuader*, inculcando al mismo tiempo la confianza; como agente de la Oficina Filosófica de Informaciones trata de recobrar la confianza de todos y, por fin, con un excéntrico vestido, presentándose como un cosmopolita, perora nuevamente y discute con varios pasajeros, entre ellos con el supuesto místico Mark Winsome y con su discípulo Egbert, sin lograr, sin embargo, quedarse con su dinero. Obtiene por fin que el barbero de a bordo quite de su tienda el aviso «No se fía», pero sólo momentáneamente. Con la disputa sostenida con un viejo termina esta extraña novela, en la que la habilidad narrativa del autor no siempre logra superar lo absurdo del argumento ni las exageraciones de los detalles de modo que resulten verosímiles.

*El loco*, novela del armenio Raffi (Agop Agopian, 1835-1888), desarrolla su acción sobre el fondo de la guerra ruso-turca. Vardan, un joven voluntario armenio, fingiéndose loco, logra huir de Bayasit, asediada por los turcos, y atravesando, después de varias peripecias, las líneas enemigas, alcanza al general Dez-Gukassef, comandante de los ejércitos zaristas de la zona de Erisan, y lo guía en auxilio de la ciudad. Hecho



esto, se disfraza de vendedor ambulante y así circula por los campos, para difundir el nuevo verbo revolucionario que trata de sacudir la opresión rumana. En una aldea del valle de Alaschert le hospeda el notable Khacio, rico agricultor, y se enamora de Lalia, la joven hija de su huésped, que vive disfrazada de hombre, para escapar a la suerte que le había cabido a la hermana mayor, raptada por los kurdos. El amor de ambos jóvenes se ve impedido por un oscuro individuo, jefe de una banda kurda, Fata Bek; éste, descubriendo la verdadera identidad de la muchacha, quiere raptarla. La mujer de Fata Bek, celosa, advierte de los proyectos de su marido a Vardan, y éste, ayudado por su fiel compañero Tutukgian, deshace la insidia. Se retiran entretanto las tropas rusas, y toda la población del valle las sigue, aterrorizada por las matanzas turcas. Los dos jóvenes se han de separar; Vardan llega demasiado tarde y no puede hacer otra cosa que llorar sobre la tumba de la muchacha.

La novela *El hombre*, del brasileño Alvizio Azevedo (1857-1913), es un estudio patológico y de ambiente según los dictámenes del más rígido Naturalismo. Magda, una muchacha de Río de Janeiro, huérfana de madre, vive con su padre, rico hacendado. Al comienzo de la narración, ella hace poco que ha regresado de un largo viaje por Europa, que, a pesar de cuanto se esperaba, no le ha restituido la salud ni la alegría. En una visión retrospectiva expone el autor la causa del malestar físico y moral de la muchacha: la desilusión amorosa sufrida por el joven Fernando, criado junto a ella en la misma casa, y que, al pedir al padre por esposa a la compañera de su adolescencia, se entera de que él también es hijo suyo. Fernando partió también para Europa, y allá murió de enfermedad y de tristeza a los veinte años. El padre se preocupa de hallar un marido para Magda, incitado por el médico de la casa, que prevé en ella una grave crisis; pero la muchacha rehúsa o no se decide a aceptar la corte de ninguno de sus muchos pretendientes, en tanto que se van agravando sus dolencias físicas y morales. Durante una excursión, presa de malestar, es llevada a su casa en brazos de un robusto trabajador, Luis, el novio de la hermana de su criada. Desde este momento, Magda vive secretamente una doble vida: de horror y de repugnancia diurna por la brutal y primitiva fuerza

de aquel cuerpo falto de gracia; de nocturno goce sexual a causa de su virilidad. Lentamente, la alucinación morbosa de la muchacha transforma a Luis en un joven bello, señor de la isla de su amor, la Isla del Secreto, padre de un niño al que ha dado el nombre de Fernando. Pero el matrimonio del joven con su novia viene a turbar el mundo secreto de la muchacha. Magda invita a los dos esposos a casa para festejarles y los envenena, afirmando, ya loca, que ha querido castigar al padre de su hijo y a la mujer con la que la ha traicionado.

La novela es una de las más notables expresiones de la prosa narrativa brasileña inspirada en la vida de las gentes de la ciudad; el autor, que fue el introductor del Naturalismo en el Brasil, ha documentado en muchas otras novelas actitudes análogas de observador y de historiador de costumbres en lo que se refiere a la vida del interior. Pero el autor sacrifica demasiado la psicología concreta de los personajes a los problemas de la sexualidad y de sus desequilibrios.

Por último, dentro de las narraciones de la vida india podemos destacar *Pozo Veintidós*, de Rudyard Kipling (1865-1936). El asunto es la triste burla a un ciego, abusando de su incapacidad para ver lo que pasa a su alrededor. Esto es, un viejo minero, ciego desde hace treinta años, logra en la mina inundada salvarse con su brigada utilizando un pasaje que él sólo conoce, y Kundoso abusa de su ceguera para huir por aquel mismo pasaje con la joven y bella mujer del viejo y con todos los ahorros de éste.

## BIBLIOGRAFIA

- ALFONSO SAN JUAN, Mario, e IBAÑEZ LOPEZ, Pilar: *Las minusválidas*. Aula Abierta, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1990.
- BENITO GIL, Jesús de: *Entre el terror y la soledad. Minusválidos en el cine*. Editorial Popular, Madrid, 1987.
- BOCCACCIO: *El Decamerón*, Editorial Libra, S. A., Madrid, 1970.
- BONFANTINI, M.: *Diccionario Literario*, González Porto-Bompiani.
- CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de Cordel*. Ediciones Istmo, Madrid, 1990.
- Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*. Salvat Editores, S. A., Barcelona, 1984.
- Diccionario Literario*, González Porto-Bompiani, varios tomos, Editorial Montaner y Simón, S. A., Barcelona, 1967.
- ERNST ROBERT CURTIS: *Literatura europea y Edad Media latina*, vols. 1 y 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- GARCIA LOPEZ, J.: *Literatura española*, Editorial Teide, Barcelona, 1982.
- GEREMEK, Bronislaw: *La stirpe de Caín. La imagen de los vagabundos y de la literatura europea de los siglos xv, xvi y xvii*, Editorial Mondadori, 1992.
- Historia Universal*, Salvat Editores, Barcelona, 1980.
- LAZARO, Fernando, y TUSON, Vicente: *Literatura española*, Ediciones Anay, S. A., Madrid, 1983.
- LORENTE, Juan: *Los minusválidos*, Editorial La Forja, Madrid, 1983.
- MONTORO MARTINEZ, Jesús: *Los ciegos en la historia*, tomos I y II, ONCE, Madrid, 1991-92.
- QUEVEDO, Francisco de: *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Biblioteca Básica Salvat, Salvat Editores, S. A., Madrid, 1969.
- VELEZ DE GUEVARA, Luis: *El diablo Cojuelo*, Salvat Editores, S. A., y Alianza Editorial, S. A., Navarra, 1970.



**LOS RITOS DE PURIFICACION**  
**Estrategias de marginación**  
**de las minusvalías**  
**en los textos literarios**

**Mario Grande Esteban**

Licenciado en Geografía e Historia.

Ha trabajado como archivero y bibliotecario en Aranjuez



## SUMARIO

**ADVERTENCIA PRELIMINAR.—LAS FUERZAS SUPERIORES: RELIGIONES, MITOS, LEYENDAS Y RITOS:** 1. La Biblia: 1.1. Los patriarcas. 1.2. Moisés. 1.3. Los Jueces y los Reyes. 1.4. Tobías. 1.5. Job. 1.6. Los libros sapienciales. 1.7. Los profetas. 1.8. El Nuevo Testamento. 1.9. Algunas conclusiones. 2. El Egipto de los grandes faraones: 2.1. Los mitos solares. 2.2. Los enanos sagrados. 3. El mundo grecorromano: 3.1. La noción de impureza en Sófocles. 3.2. Los dioses también sufren. 3.3. Los castigos divinos. 3.4. Los seres humanos emulan a los dioses. 3.5. Algunas reflexiones. 4. El Corán: 4.1. La salvación, al alcance de todos. 4.2. Imágenes, metáforas y comparaciones. 4.3. Algunas reflexiones. 5. La India: 5.1. Mahabharata y Ramayana. 5.2. El budismo. 6. China: 6.1. La mitología. 6.2. Confucio. 7. Africa: 7.1. Un tiempo distinto. 7.2. Los agentes del mal. 8. Escitas, germanos, celtas.—**LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL:** 1. El telón de fondo: folclore y leyendas. 2. Las grandes colecciones de cuentos: 2.1. Los cuentos de Charles Perrault. 2.2. Los *Cuentos populares rusos* de Afanasiev. 2.3. Los *Cuentos infantiles y del hogar* de los hermanos Grim: 2.3.1. Los soldados inválidos. 2.3.2. Los ciegos. 2.3.3. Los mancos. 2.3.4. Las diferencias entre personas. 2.3.5. Sucesos extraordinarios. 2.3.6. Los enanos. 2.4. Los cuentos de Hans Christian Andersen. 3. Los novelistas clásicos. 4. El panorama contemporáneo. 5. Los cuentos judíos de Isaac Bashevis Singer. 6. J. R. Tolkien. 7. Los casos reales.—**MODERNOS Y CONTEMPORANEOS:** 1. Dostoievski y sus contemporáneos. 2. Benito Pérez Galdós. 3. Las enfermedades respiratorias. 4. La guerra. 5. William Faulkner. 6. Otros modernos. 7. Hasta la II Guerra Mundial. 8. Últimas tendencias.—**REFERENCIA BIBLIOGRAFICA.**





## ADVERTENCIA PRELIMINAR

En esta parte del libro se trata la presencia de las minusvalías en la literatura dividida en tres apartados: los libros religiosos (Biblia, Corán...) y mitológicos (Egipto, Grecia, China, África...); la literatura infantil y juvenil (folclore, cuentos y novelas) y el panorama contemporáneo (novelas y teatro que tratan sobre enfermedades, secuelas de la guerra, el SIDA...). Hay dos ideas básicas que queremos dejar apuntadas para situar el contenido y el alcance de cada uno de estos tres apartados: primero, la presencia de las minusvalías en la literatura es mucho más abundante de lo que pudiera parecer (como tema, como personajes, incluso desde el punto de vista de los autores). Por eso hemos procurado mencionar un amplio número de obras, aunque eso significa que no es posible profundizar en cada una de ellas. Segundo, el tratamiento literario de las minusvalías es un reflejo de una actitud social que puede comprobarse a lo largo de la historia: quienes sufren alguna minusvalía son marginados de la sociedad bajo diversas formas. Antiguamente, los leprosos; en todo tiempo, los afectados por alguna deformidad, defecto o anomalía; en la actualidad, los afectados por el SIDA.

Lo que varían son las formas de marginación y exclusión por parte de la sociedad.

Por eso hemos procurado mencionar el abanico más amplio de situaciones de minusvalías en los textos literarios.

Las páginas que siguen intentan desarrollar estas dos ideas. Al final se incluye una breve recapitulación y una selección de obras de referencia para quien esté interesado en profundizar en este tema.



## **LAS FUERZAS SUPERIORES: RELIGIONES, MITOS, LEYENDAS Y RITOS**

En este apartado la idea fundamental es que la minusvalía se considera una impureza. Por eso debe purificarse. La minusvalía se purifica socialmente en un doble sentido: quienes las sufren deben padecer además una vida de exclusión y expían su situación con la muerte y la esperanza en otra vida mejor o con cualidades compensatorias excepcionales; por otra parte, el resto de la sociedad les excluye de la vida considerada normal mediante procedimientos que van históricamente desde la eliminación física a la segregación (en determinados sitios y/o actividades) o, más sutilmente, la sobreprotección o la tutela. Esta última actitud significa que quienes padecen una minusvalía no pueden aspirar a una vida independiente.

La creencia en fuerzas superiores que actúan sobre la vida de los seres humanos está extendida universalmente. Tales fuerzas pueden ser positivas o negativas, favorecen o amenazan la existencia, inspiran confianza o terror. Las observaciones de la experiencia, su reiteración a través de generaciones, se han convertido así en fundamento de creencias y conductas que cristalizan en las religiones, los mitos, las leyendas y los ritos.

Esta noción dicotómica de lo que convenimos en llamar «realidad» (espíritu/materia en sus múltiples manifestaciones) contiene, a su vez, una distinción básica entre «puro» e «impuro» que, aunque de modo diverso, es también universalmente aceptada a través de los siglos.

Supuesta la oposición neta entre «lo sagrado» (lo que está separado del mundo ordinario y comunica al ser humano con las fuerzas superiores: un lugar, una determinada persona, ciertos objetos y actos, etc.) y «lo profano», referido esto último a los avatares cotidianos de la vida, podemos considerar la distinción entre «puro» e «impuro» como una manifestación de la tensión entre «lo sagrado» y «lo profano».

Puro es todo aquello que contribuye positivamente a la

existencia, como la salud y la buena fortuna; impuro, por el contrario, es todo aquello que suscita la desgracia, como la enfermedad, la adversidad y, especialmente, la muerte.

Cuando en una determinada sociedad (como es el caso de las sociedades antiguas, sobre todo) la presencia de lo sagrado es un elemento cotidiano e inseparable de la vida diaria, la distinción entre puro e impuro adquiere una excepcional relevancia personal y social. Son muchas las ocasiones de contraer algún tipo de impureza (un crimen, un contacto físico o sexual, etc.) y, por tanto, acuciante también la necesidad de purificarse, esto es, de restablecer la armonía con el ámbito de lo sagrado mediante la práctica individual o colectiva de ritos de purificación (confesión, plegaria, sacrificio, etc.).

La pureza o impureza del individuo hacen referencia esencialmente a su posición respecto a las fuerzas superiores positivas, sin que posea necesariamente ni en todos los casos un contenido moral.

Determinadas experiencias, observaciones y, sobre todo, contactos físicos, han ido sedimentando en la noción de impuro un variado repertorio de situaciones. Se consideran impuros los procesos fisiológicos y cuanto esté a ellos asociado, incluida la enfermedad; el abanico de actitudes que caben bajo la noción de violencia, como la guerra y la mentira; las clases inferiores o marginales, como los parias o los gitanos y, en general, ciertos grupos de extranjeros; y, por último, la variada gama de padecimientos físicos, psíquicos y sensoriales de los seres humanos.

Todo esto es impuro, esto es, necesitado de determinados ritos de purificación para restablecer su vinculación con lo sagrado, con las fuerzas superiores que actúan sobre la vida de los seres humanos. Insistimos una vez más: sin que medie todavía una calificación moral, que se producirá posteriormente.

Las explicaciones acerca de esta noción de lo impuro son muy variadas, pero parece un rasgo común a todas ellas la tendencia humana a calificar como impuros aquellos fenómenos que no encajan en el esquema imperante de comprensión y visión del mundo; o, en sentido contrario, aquellos fenómenos cuya marginación contribuye a reforzar las estructuras sociales vigentes. Obtendríamos así una noción de lo impuro

mucho más cercana a la vida diaria: aquello que debe ser rechazado como potencialmente subversivo de los modos de pensar y actuar o como espejo invertido en el que ratificar esos modos de pensar y actuar.

Cuando determinadas religiones incorporan un sistema moral, lo impuro se vincula a la noción de pecado y los síntomas de impureza son atribuidos a éste: así, las enfermedades cutáneas, la esterilidad, la impotencia, la ceguera, la deformidad, la locura y el retraso mental, etc. Todo ello entra dentro de la categoría de impuro y, en los sistemas morales de algunas religiones, del pecado que se contrae y se hereda o transmite. Se consideran sobrenaturales o morales (transgresión de las normas) las causas de las deformidades y anomalías, lo que convierte a sus portadores en seres a los que se separa del resto del grupo.

Cada impureza tiene su propio rito de purificación a través de plegarias, sacrificios, confesiones y otros. Con ello se resuelven y queda restablecido el vínculo con lo sagrado.

El ámbito de las situaciones de impureza vinculadas a la enfermedad reviste algunas peculiaridades a este respecto. Puede comprenderse mejor a través de un ejemplo.

Una ligera afección cutánea o una menstruación son situaciones transitorias y sus ritos de purificación son sencillos y breves. Pero una situación permanente como la ceguera, la demencia o una deformidad corporal no pueden purificarse de modo tan sencillo y expeditivo. Aun así, tienen también su propio rito de purificación: en el panorama de las religiones, quienes padecen estas situaciones viven su vida como un prolongado rito de purificación que sólo culmina con la muerte. Al mismo tiempo, quienes los rodean, la sociedad en su conjunto, practican con respecto a aquéllos un prolongado rito de purificación que consiste en la segregación. Actitud que comprende muy variadas manifestaciones: desde el sacrificio ritual de personas deformes para recobrar el favor de las fuerzas superiores con ocasión de alguna calamidad hasta la conversión de estas personas en objetos: objetos religiosos para la práctica de la limosna, talismanes, hazmerrefr o mortificación de la propia existencia (cuando no se les esconde y aísla pura y simplemente). Desde la aversión a la compasión, pasando por la fascinación ante quienes muestran en su pro-

pio cuerpo las señales inequívocas de la impureza que hacen sentirse puros al resto de los miembros del cuerpo social. En cualquier caso, se evita contraer esa impureza y se traspassa a esas personas la impureza social fruto del pecado o la mala conciencia moral.

Las personas aquejadas de alguna deformidad o anomalía son excluidas por los «normales». Son convertidas en objetos, dominados por los «normales», que son los únicos sujetos. Y como tales objetos a lo más que pueden aspirar es a una tutela de la sociedad. De ahí el estereotipo sobre el carácter pasivo y dependiente de estas personas. Nos anticipamos a decir que, en este sentido, resulta más que problemático hablar de progreso en las actitudes sociales: del asesinato de los llamados inútiles a su encierro en instituciones y actividades segregadas hay ciertamente un grado en la escala de la barbarie, pero, en el fondo, la idea básica es que no se considera a estas personas como dignas o capaces de vivir su vida.

La noción de persona impura y el ritual de purificación basado en la segregación, con o sin contenido moral, según la época y tradición cultural de que se trate, no pueden perderse de vista a la hora de estudiar la presencia de lo que hoy llamamos «minusvalías» en la literatura. Están presentes en los textos sagrados, en los mitos y leyendas y en las obras literarias; como símbolos unas veces y con nombres propios en otras ocasiones.

El tratamiento literario de las llamadas «minusvalías» (como eufemísticamente las llamamos en la actualidad) es propiamente un viaje a través de las tentativas de respuesta a una cuestión fundamental de la existencia humana, a su radical desamparo. Ironizando con nuestra propia línea de argumentación, este estudio se concibe como un rito de purificación de un punto de vista perdurable basado en la consideración de estas personas como impuros en el sentido de incapaces de vivir su desventura como una aventura personal tan llena de sentido como la de cualquier otro, si no fuera porque artificialmente nos empeñamos una y otra vez en negarlo.

Queremos contribuir a desenmascarar los estereotipos que, desde la literatura, vienen sirviendo para excluir y marginar.

## 1. LA BIBLIA

La literatura bíblica, que sirve de fundamento a las religiones judía y cristiana, contiene esencialmente un mensaje religioso. Con ello se quiere decir, antes que nada, que al autor (a los redactores de las distintas épocas) sólo le interesa poner de relieve la dimensión religiosa de la vida humana: la alianza entre Yahveh y el pueblo de Israel (y en el Nuevo Testamento el mensaje escatológico de salvación de Jesús). Ello no obsta para la consideración de la Biblia como texto literario en el que pueden reconocerse distintas y sucesivas tradiciones literarias superpuestas, así como fuertes influencias del entorno cultural del antiguo Israel (egipcias, griegas, persas).

Dicho esto, conviene dejar claro que en el texto bíblico se observa una progresiva imbricación entre la impureza física y el pecado, que en los textos más antiguos es casi inexistente. Esto se ha traducido en la diferente suerte que han corrido a lo largo del tiempo unas y otras manifestaciones de la impureza física. Algunas de ellas han pervivido y forman parte de la conciencia moral de muchas personas que, por ejemplo, siguen atribuyendo una anomalía física o mental de algún miembro de la familia a un castigo por alguna falta moral. O, en la misma línea, consuelan a quien la padece con la idea de que, dada su lamentable situación, ya ha ganado la bienaventuranza eterna. Otras manifestaciones de la impureza física han caído en desuso, como tantas prohibiciones alimenticias, por ejemplo. O han sido sustituidas por otras nuevas. También hay manifestaciones antiguas de impureza física y sus correspondientes ritos de purificación que repugnan a la mentalidad contemporánea, como, por ejemplo, la exclusión del sacerdocio (que sigue vedado a las mujeres católicas por ahora), vigente hasta hace poco en congregaciones religiosas, o de la recepción de los sacramentos. A través de los mitos, símbolos y elementos folclóricos reconocibles de la literatura bíblica como apoyatura de su mensaje religioso esencial aparecen estos variados enfoques de la impureza física.

Por todo ello, parece conveniente acercarse al texto y tomarlo en su literalidad para poder entenderlo mejor. No es

empresa fácil, porque la Biblia es un libro más conocido que leído, incluso entre las personas religiosas, debido a un número de causas que se remontan a mucho tiempo atrás y que no es el caso exponer aquí.

Vamos a intentar acercarnos de este modo al texto bíblico y después estaremos en posición de establecer algunas conclusiones.

### 1.1. Los patriarcas

En el libro del Génesis se narra la historia de los patriarcas, los antepasados del pueblo de Israel. Hay cuatro pasajes que interesan a nuestro propósito, dejando a un lado la leyenda popular judía sobre Noé, cojo por el zarpazo de un león al que se olvidó de dar de comer en el Arca, por lo que ya no pudo volver a oficiar como sacerdote.

El primero de ellos es Gn 27, en el que se relata la astucia de Jacob (ayudado por su madre, Rebeca) para recibir la bendición de Isaac.

Isaac era ya viejo y no veía. Sintiéndose próximo a la muerte, pidió a su primogénito, Esaú, que cazase algo y lo guisase para él antes de darle la bendición que le instituiría como heredero. Pero Rebeca convenció a Jacob para que se hiciera pasar por Esaú ante su padre. Para ello, la madre guisó dos cabritos del rebaño, vistió a Jacob con las ropas de su hermano y *«con las pieles de los cabritos le cubrió las manos y la parte lampiña del cuerpo»*, pues Esaú era velludo.

Al presentarse ante su padre, éste le preguntó: *«¿Quién eres, hijo?»* Y Jacob mintió. *«Acércate que te palpe, hijo, a ver si realmente eres o no mi hijo Esaú»*, volvió a decir Isaac. Pero no reconoció el ardid, aunque dudó: *«La voz es la de Jacob, pero las manos son las manos de Esaú.»* Y volvió a preguntarle: *«¿Eres tú realmente mi hijo Esaú?»* Y Jacob mintió de nuevo. Después de haber comido, *«dícele su padre Isaac: Acércate y bésame, hijo. El [Jacob] se acercó y le besó y al aspirar [Isaac] el aroma de sus ropas, le bendijo»*.

El ciego Isaac fue engañado así por Jacob. La reacción del patriarca al presentarse después Esaú se describe así: *«A Isaac le entró un temblor fuerte y le dijo: Pues entonces,*



*¿quién es uno que ha cazado una pieza y me la ha traído? Porque, de hecho, yo he comido antes que tú vinieras y le he bendecido y bendito está.»* Y Más adelante se lee: *«Ha venido astutamente tu hermano y se ha llevado mi bendición.»* Al temor del hombre engañado en cuestión tan decisiva como el futuro de su patrimonio sucede el sometimiento al carácter irrevocable de la bendición patriarcal una vez pronunciada.

No hay que juzgar este relato bajo el prisma del realismo, pues es ni más ni menos que la explicación mítica de la división entre Israel y Edom.

El segundo pasaje está en Gn 29, 17: *«Los ojos de Lía eran delicados.»* Esta Lía era hija de Labán, como Raquel. Según la literatura midrásica, Lía estaba destinada a ser esposa de Esaú y Raquel de Jacob, pues la hija mayor debía ser para el mayor y la menor para el menor. Sabedora Lía de las malas cualidades de Esaú, lloraba sin cesar y por eso se le enfermaron los ojos. A pesar de ello, Labán se la dio a Jacob por esposa y fue madre de Rubén, Leví y Judá. Labán justificó su proceder diciendo: *«No se usa en nuestro lugar dar la menor antes que la mayor»*, ante las protestas de Jacob, que prefería haberse casado con Raquel, más tarde su segunda esposa. En este relato es Jacob el engañado, pues por la costumbre oriental de tener veladas a las novias no descubrió el cambio hasta después de los esponsales (el propio Tomás Moro escribirá muchos siglos después que deben conocerse los defectos físicos antes del matrimonio para evitar sorpresas desagradables, opinión que no compartía Francis Bacon).

El tercer pasaje se encuentra en Gn 32, 23-33, en medio del relato del reencuentro entre Esaú y Jacob.

Jacob se aproxima con su caravana al territorio de Esaú y le envía por delante un regalo para congraciarse con él, además de dividir el campamento y adoptar otras precauciones ante una eventual reacción hostil, pues se hallaba en territorio ajeno.

Por la noche, *«habiéndose quedado Jacob solo, estuvo luchando alguien con él hasta rayar el alba. Pero viendo que no le podía, le tocó en la articulación femoral y se dislocó el fémur de Jacob mientras luchaba con aquél. Este le dijo: "Suéltame, que ya ha rayado el alba." Jacob respondió: "No*

*te suelto hasta que no me hayas bendecido." Dijo el otro: "¿Cuál es tu nombre?" "Jacob." "En adelante no te llamarás Jacob, sino Israel; porque tú has sido fuerte contra Dios y a los hombres les podrás." Jacob le preguntó: "Dime por favor tu nombre." "¿Para qué preguntas por mi nombre?" Y le bendijo allí mismo».*

Se trata de un pasaje enigmático, intercalado en medio de otro relato. Jacob lucha por la noche con un adversario sobrenatural que le deja cojo. Insiste en que le bendiga y le revele su nombre.

Nos encontramos nuevamente ante una explicación mítica del topónimo Penuel y un viejo tabú alimenticio (no comer el nervio ciático de los animales). También puede verse como una manifestación temprana de la idea del sufrimiento como mérito o condición de la excelencia del héroe.

El cuarto pasaje se encuentra en Gn 48, 10: *«Los ojos de Jacob se habían nublado por la vejez y no podía ver»*, se dice para introducir su extraña actitud al adoptar y bendecir a los hijos de José. Se trata de otra explicación mítica de la preeminencia de la tribu de Efraim, que, siendo el menor, fue bendecido con la mano derecha.

## 1.2. Moisés

La figura de Moisés es una de las más complejas de la literatura bíblica y, dado su papel central en la forja de Israel como nación, está rodeada de un halo mítico y legendario.

En el libro del Exodo, que narra la liberación de Egipto y la alianza del Sinaí, se lee:

*«Dijo Moisés a Yahveh: "¡Oyeme, Señor! Yo no he sido nunca hombre de palabra fácil, ni aun después de haber hablado Tú con tu siervo; sino que soy torpe de boca y lengua." Le respondió Yahveh: "¿Quién ha dado al hombre la boca? ¿Quién hace al mudo y al sordo, al que ve y al ciego? ¿No soy Yo, Yahveh? Así pues, vete, que yo estaré en tu boca y te enseñaré lo que debes decir"» (Ex 4, 10-12).*

A continuación, ante la obstinación de Moisés, le indica que se sirva de su hermano Aarón: *«El hablará por ti al pueblo, él será tu boca.»*

La confesión de Moisés de «ser torpe de boca y lengua» puede interpretarse al modo mítico de su nacimiento; o tal vez tenga que ver con un fondo histórico verídico, idealizado por las leyendas de la literatura midrásica (que atribuyen este hecho a que, al ser probado por los magos, Moisés se metió la mano ardiendo en la boca y se quemó la lengua); o también puede querer decir que el primer Moisés hablaba una lengua distinta de los hebreos, pues había crecido en un medio cultural egipcio; por último, puede servir de base a la aparición del personaje de Aarón, el primer sacerdote de Israel, como legitimación de la ulterior preeminencia de la casta sacerdotal. Cualquiera que sea la explicación, lo cierto es que Moisés repite esta declaración en varios pasajes y Yahveh siempre le da la misma respuesta en la que se manifiesta también como causante de las enfermedades. Estamos ante la primera afirmación explícita de la etiología divina de la enfermedad en el texto bíblico.

En el libro de los Números, que trata también de la marcha por el desierto hacia la Tierra Prometida, se narra la murmuración de Aarón y Miriam contra su hermano Moisés y el castigo fulminante de Yahveh (Nm 12):

*«Y se encendió la ira de Yahveh contra ellos. Cuando se marchó y la Nube se retiró de encima de la Tienda, he aquí que Miriam estaba leprosa, blanca como la nieve.»*

No así Aarón, quien como sacerdote no podía ser impuro.

Este suceso da lugar a la más breve y emotiva oración de Moisés: *«Oh, Yahveh, cúrala, por favor.»*

Otras referencias relativas o atribuidas a Moisés se desenvuelven en el ámbito de la legislación fundacional del pueblo de Israel:

*«Si uno hiere a su siervo o sierva en el ojo y le deja tuerto, le dará la libertad en compensación del ojo»*  
(Ex 21, 26).

En el Levítico, de carácter esencialmente legislativo, se lee:

*«Yahveh habló a Moisés y dijo:*

*Habla a Aarón y dile:*

*Ninguno de tus descendientes en cualquiera de sus generaciones, si tiene defecto corporal, podrá acercarse a ofrecer el alimento de su Dios; pues ningún hombre que tenga defecto corporal ha de acercarse: ni ciego, ni cojo, ni deforme ni monstruoso, ni que tenga roto el pie o la mano; ni jorobado, ni raquítico, ni enfermo de los ojos, ni el que padezca sarna o tiña, ni el eunuco. Ningún descendiente de Aarón que tenga defecto corporal puede acercarse a ofrecer los manjares que se abrasan en honor de Yahveh. Tiene defecto; no se acercará a ofrecer el alimento de su Dios.*

*Sin embargo, podrá comer el alimento de su Dios, las cosas sacratísimas y las sagradas; mas no llegara hasta el velo o el altar, porque tiene defecto, para no profanar mi santuario, pues Yo soy Yahveh, el que los santifico» (Lv 24, 16-23).*

En el Deuteronomio se lee:

*«El hombre que tenga los testículos aplastados o el pene mutilado no será admitido en la asamblea de Yahveh.»*

Este conjunto de normas legales puede encontrarse en textos de otras tradiciones literarias, en las que el defecto físico es considerado como una profanación del santuario, por ser impuro. Los sujetos con deficiencias físicas quedaban excluidos del sacerdocio y se veían confinados en labores auxiliares o en las prácticas mágicas. Por ejemplo, los cojos danzaban alrededor del altar para propiciar la lluvia, pues la cojera impura representaba también simbólicamente la ruptura del ciclo de las estaciones.

Por otra parte, la exclusión del sacerdocio por estas razones no se ha limitado a la época antigua, como es sabido.

### 1.3. Los Jueces y los Reyes

El libro de los Jueces narra la historia del pueblo de Israel hasta la instauración de la monarquía. En Jc 13-16 se encuentra el relato de Sansón. Este personaje posee todos los rasgos del héroe y en su historia los ojos ocupan el primer plano.

Para empezar, su propio nombre (Shimson en hebreo) está relacionado con semesh (sol o luz). Pero es que, además, a lo largo de su vida fue siempre «detrás de sus ojos», sin mediar reflexión. He aquí algunos pasajes: *«Sansón bajo a Timná y se fijó allí en una mujer entre las hijas de los filisteos.»* Se casó con ella, pese a la oposición de sus padres, y luego la abandonó.

*«De allí Sansón se dirigió a Gaza, vio allí una meretriz y entró donde ella.»*

*«Después de esto se enamoró de una mujer de la vaguada de Soreq, que se llamaba Dalila»,* a quien reveló el secreto de su fuerza descomunal. Fue así como *«los filisteos le echaron mano, le sacaron los ojos y le bajaron a Gaza. Allí le ataron con una doble cadena de bronce y tuvo que dar vueltas a la muela en la cárcel.»*

Con la pérdida de sus ojos, Sansón perdió también el sentido de su vida: *«Señor Yahveh, dignate acordarte de mí, hazme fuerte nada más que para que de un golpe me vengue de los filisteos por mis dos ojos»,* dijo palpando y apoyándose en las dos columnas sobre las que descansaba la casa a la que le habían llevado para que divirtiera a la gente. Luego gritó: *«¡Muera yo con los filisteos!»*

Los ojos hicieron la felicidad y la desdicha de Sansón, tema que será retomado por Milton.

En el libro I de Samuel, que comprende el período inmediatamente anterior a la instauración de la monarquía en la persona de Saúl, aparece la figura de Elí, sacerdote de Yahveh en el templo de Silo, donde se guardaba el Arca de la Alianza. Elí fue testigo de un tiempo en que la casta sacerdotal expoliaba a los pobres y había olvidado la ley de Moisés, al tiempo que el pueblo seguía adorando a divinidades ex-

tranjeras como Baal o Astarté. Por eso, Yahveh maldijo a la estirpe de Elí y le anunció que los privilegios sacerdotales cambiarían de casa. Elí era ya muy anciano y había quedado ciego y Yahveh escogió a Samuel como futuro juez de Israel. Elí murió desnucado al conocer la noticia de que los filisteos se habían apoderado del Arca de la Alianza.

En los libros de los Reyes hay varios pasajes relevantes.

En 1 R 1, 29 se pone en boca de Yahveh:

*«¿Has visto como Ajab se ha humillado en mi presencia? Por haberse humillado en mi presencia no traeré el mal en vida suya; en vida de su hijo traeré el mal sobre su casa.»*

Ocozías sucedió a su padre, Ajab, en el trono de Israel.

En 1 R 2 se lee: *«Ocozías se cayó por la celosía de su habitación de arriba de Samaria; quedó maltrecho y envió mensajeros a los que dijo: Id a consultar a Baal-Zebud, dios de Ecrón, si sobreviviré a esta desgracia.»* Pero los mensajeros fueron interceptados por el profeta Elías, quien dijo luego al rey: *«Así dice Yahveh: Porque has enviado mensajeros a consultar a Baal-Zebud, dios de Ecrón, por eso, del lecho al que has subido no bajarás, pues de cierto morirás.»*

Sin embargo, en 1 R 2, 20 el profeta Isaías anuncia también su próxima muerte a Ezequías, rey de Judá, quien se dirige a Yahveh y obtiene la curación.

En 2 R 5 se narra la curación de Naamán, jefe del ejército del rey de Aram, por la intervención del profeta Eliseo. Este Naamán padecía una afección cutánea y el profeta le dijo: *«Vete y lávate siete veces en el Jordán y tu carne se volverá limpia.»* Así fue. Pero Guejazí, el criado de Eliseo, acudió a Naamán con engaños para reclamarle alguna cantidad en pago de su curación. Naamán le entregó dos talentos de plata, aunque Eliseo había rechazado cualquier pago. Al enterarse de la acción de su criado, el profeta le dijo: *«Ahora has recibido plata y puedes adquirir jardines, olivos y viñas, rebaños de ovejas y bueyes, siervos y siervas. Pero la lepra de Naamán se pegará a ti y a tu descendencia para siempre. Y salió de su presencia con lepra blanca como la nieve.»*

Ocozías postrado en el lecho tras una caída por descon-

fiar de Yahveh, Ezequías y Naamán curados por Yahveh y el criado Guejazí leproso por la maldición lanzada por un profeta de Yahveh como consecuencia de su mala acción. Avanzamos en la etiología divina de la enfermedad y la manifestación del poder de Yahveh y de las maldiciones.

#### 1.4. Tobías

El libro de Tobías es una versión del motivo folclórico universal del «espíritu agradecido», enriquecida con aportaciones propiamente hebreas.

Tobit, galileo de la tribu de Neftalí, ha sido deportado a Nínive. Como hombre justo, hace frente a la prohibición oficial y da sepultura al cadáver de un compatriota que acaba de ser ejecutado. Inmediatamente después pierde la vista a causa del excremento caliente de unos gorriones que le cae en los ojos. A partir de este accidente su vida cambia.

La ceguera le sume en la pobreza, pues no puede trabajar y su mujer, Ana, tiene que emplearse como tejedora.

Paralelamente se narra la historia de Sarra, joven hebrea residente en Ecbatana, siete veces viuda por obra del demonio Asmodeo que la tiene poseída. A causa de su enfermedad, Sarra se convierte en el hazmerreír de una esclava de su padre e intenta suicidarse.

Pero ambos, Tobit y Sarra, imploran la compasión de Yahveh. Este envía a Rafael para curar a uno de su ceguera y a la otra del demonio que la posee.

Este Rafael es el ángel que se ocupa de los espíritus de los muertos:

*«Cuanto tú y Sarra hacíais oración, era yo el que presentaba y leía ante la Gloria del Señor el memorial de vuestras peticiones. Y lo mismo hacía cuando enterrabas a los muertos» (Tb 12, 12).*

Tobit, viéndose ya anciano, encomienda a su hijo Tobías que vaya a la ciudad de Ragües con un compañero de confianza para recuperar diez talentos de plata que había dejado

en depósito hacía veinte años. Ese compañero de confianza no es otro que Rafael, aunque aún no revela su identidad.

Bañándose en el Tigris, un gran pez quiere devorar el pie de Tobías. Este, por consejo de Rafael, lo captura y le saca la hiel, el corazón y el hígado porque «son remedios útiles». Con ellos cura a Sarra y se casa con ella; cura luego a su padre, Tobit, que recobra la vista tras cuatro años de padecimientos.

Se trata de uno de los textos más antiguos de la Biblia y evoca la deplorable condición de los ciegos y enfermos mentales durante el exilio de Israel en Babilonia.

### 1.5. Job

El libro de Job, obra maestra de la literatura universal, plantea el problema del sentido del dolor en la vida, frente a la tesis tradicional de que el sufrimiento se debe al pecado, representada en el texto por los discursos de sus amigos Elifaz, Bildad y Sofar. Al final del libro, Yahveh responde a Job desde el seno de la tempestad. En su teofanía, hace caso omiso de las preguntas y acusaciones de Job y le muestra, en un pasaje de gran belleza literaria, el misterio de las relaciones entre Yahveh y los hombres.

A Job, como hombre religioso, no le cabe sino someterse:

*«Yo te conocía sólo de oídas  
mas ahora te han visto mis ojos.  
Por eso retracto mis palabras,  
me arrepiento en el polvo y la ceniza.»*

La solución al problema del dolor inocente (el sentido del sufrimiento), del que los padecimientos de Job no son más que un dramático símbolo, queda sin respuesta, tan sólo remitida a la experiencia religiosa.

Puede encontrarse un precedente del libro de Job en el lamento del anciano rey babilónico Tabi-utul-Enlil, a quien Dios, al que el rey había servido fielmente, castigó dejándole sordo, ciego y parálítico:



*«Mis ojos oscureció, cerrándolos como un cerrojo;  
mis oídos cerró como los de un sordo (...)  
como a un loco me maltratan los que me rodean (...)  
Golpeó mi cuello, quebrantó mi espalda,  
encorvó mi cuerpo (...)  
Permanecí en la cama, sin poder abandonarla  
y mi casa se convirtió en mi prisión.  
Como grilletes para mi cuerpo, mis manos eran impotentes,  
como alas para mi cuerpo, mis pies estaban extendidos...»*

Al igual que en el caso de Job, el hombre se humilla ante la grandeza de Dios, quien finalmente le salva.

#### 1.6. Los libros sapienciales

En los llamados libros sapienciales pueden encontrarse pasajes reveladores de la concepción tradicional del problema del dolor y la enfermedad.

Así, en los Salmos: *«Me achacan la desgracia que me aqueja»* (Sal 41), cuyo eco podemos encontrar en el libro de Job. La desgracia, la enfermedad en concreto, es culpable, tiene su origen en algún pecado mágico o moral, que se transmite de generación en generación.

*«... miserables a causa de sus culpas»* (Sal 107).

*«Nada intacto hay en mi carne por tu furia, nada sano en mis huesos debido a mi pecado»* (Sal 38). La enfermedad es causada por Yahveh o por haber pecado contra El.

En los Proverbios puede leerse la maldición de la ceguera:

*«Al ojo que se ríe del padre  
y desprecia los muchos años de una madre  
le picotearán los cuervos del torrente,  
los aguiluchos le devorarán»* (Pr 30, 17)

Y en el Eclesiástico, estos pasajes:

*«Vale más pobre sano y fuerte de constitución  
que rico lleno de achaques en su cuerpo...  
Mejor es la muerte que una vida amarga,  
el descanso eterno que la enfermedad permanente»*

(Si 30, 14-17).

Punto de vista que puede rastrearse en la literatura universal hasta nuestros días.

*«Hijo, en tu enfermedad no seas negligente,  
sino ruega al Señor, que El te curará...*

*Recurre luego al médico...*

*Peca contra su Hacedor*

*el que se las echa de valiente ante el médico»* (Si 38, 9-15).

### 1.7. Los profetas

En los libros de los Profetas pueden encontrarse dos tipos de menciones.

El primer tipo recorre todos los textos y es la denuncia infatigable del pisoteo de los pobres, entre los que se contaban los que por su enfermedad dependían de la limosna para poder vivir. Una población amplia, tanto por lo que revelan los textos como por lo que puede inferirse de las condiciones de vida expuesta a plagas, hambres y epidemias con fatídica frecuencia:

*«A ti clamo, Yahveh*

*porque el fuego ha devorado los pastizales del desierto,*

*la llama ha abrasado todos los árboles del campo.*

*Hasta las bestias del campo jadean tras de ti*

*porque están secas las corrientes de agua*

*y el fuego ha devorado los pastizales del desierto»*

(Joel 1, 19-20).

Sobre este trasfondo, la reivindicación de la justicia en esta tierra es una constante del profetismo:

*«Escuchad esto los que pisoteáis al pobre*

*y queréis suprimir a los humildes de la tierra*

*diciendo: "¿Cuándo pasará el novilunio para poder vender el grano, y el sábado para dar salida al trigo, achicando la medida y aumentando el peso, falsificando balanzas de fraude, comprando por dinero a los débiles y al pobre por un par de sandalias, para vender hasta las ahechaduras del trigo?"» (Amós 8, 4-6).*

El otro tipo de menciones son metáforas e imágenes que se destacan en el trasfondo ya expuesto sobre la concepción de la enfermedad y la situación personal de quienes la padecían. Entresacamos algunos de los más significativos:

*«¡Ay gente pecadora, pueblo tarado de culpa...!  
¿En dónde golpearos ya,  
si seguís contumaces?  
La cabeza toda está enferma, toda entraña doliente.  
De la planta del pie a la cabeza no hay en él cosa sana»  
(Isaías 1, 4-6).*

*«Idiotizaos y quedad idiotas.  
Cegaos y quedad ciegos...  
porque Yahveh ha vertido sobre vosotros  
espíritu de sopor.  
Ha pegado vuestros ojos...» (Isaías 29, 9-10).*

*«¡Sordos, oíd!  
¡Ciegos, mirad y ved! (...)  
Por más que has visto no has hecho caso;  
mucho abrir las orejas pero no has oído» (Isaías 42, 18-20).*

*«Vagaban ellos como ciegos por las calles»  
(Lamentaciones 4, 14).*

*«Yo haré que tu lengua se te pegue al paladar,  
quedarás mudo...» (Ezequiel 3, 26).*

*«Yo pondré a los hombres en aprieto  
y ellos como ciegos andarán  
porque pecaron contra Yahveh» (Sofonías 1, 17).*

Por último, en el libro de Daniel se narra el sueño de Nabucodonosor, a quien se le anunció que se volvería loco a causa de su soberbia:

*«Serás arrojado de entre los hombres  
y con las bestias del campo morarás;  
hierba, como los bueyes, tendrás por comida,  
y serás bañado por el rocío del cielo.»*

El sueño del rey se cumplió *«hasta crecerle sus cabellos como plumas de águila y sus uñas como las de las aves»*. Más adelante se pone en boca de Nabucodonosor: *«Al cabo del tiempo fijado, yo, Nabucodonosor, levanté los ojos al cielo y la razón volvió a mí.»*

El libro de Daniel guarda alguna semejanza con el de Tobías. Su finalidad era sostener la esperanza de los hebreos perseguidos por Antíoco Epifanes. En este caso, Daniel consolida su reputación como intérprete del sueño en que Nabucodonosor ve castigado su orgullo para acabar glorificándole después de la prueba a que es sometido.

## 1.8. El Nuevo Testamento

En los cuatro evangelios pueden encontrarse numerosas curaciones milagrosas de enfermos realizadas por Jesús:

*«Recorría Jesús toda Galilea, enseñando en sus sinagogas, proclamando la Buena Nueva del Reino y sanando toda enfermedad y toda dolencia en el pueblo. Su fama llegó a toda Siria; y le traían todos los pacientes aquejados de enfermedades y sufrimientos diversos, endemoniados, lunáticos y paralíticos y los sanó»*  
(Mt 4, 23-24).

El Evangelio de San Mateo está lleno de este tipo de curaciones: un leproso (8, 1-4); un paralítico (8, 5-13); epilépticos (8, 16 y 28); dos ciegos (9, 27-31); un epiléptico mudo (9, 32); uno con la mano paralizada (12, 10-13); una epiléptica

(15, 21); cojos, lisiados, ciegos, mudos... (15, 30); un epiléptico (17, 14); y dos ciegos (20, 29).

Lo mismo puede leerse en el Evangelio de San Marcos: curación de un epiléptico (4, 33); varios casos diversos (4, 40); un leproso (5, 12); un paralítico (2); uno con la mano paralizada (3); un epiléptico (5); varios casos diversos (6, 53); una epiléptica (7, 24); un tartamudo sordo (7, 31-37); un ciego (10, 46).

También en el Evangelio de San Lucas: curación de un epiléptico (4, 33); varios casos diversos (4, 40); un leproso (5, 12); un paralítico (5, 17); uno con la mano paralizada (6, 6); un epiléptico (8, 26 y 9, 37); una mujer encorvada (13, 10); un hidrópico (14, 1); diez leprosos (17, 11); un ciego (18, 35).

Por último, en el capítulo 9 del Evangelio de San Juan se narra la curación de un ciego de nacimiento.

También se registran curaciones en los Hechos de los Apóstoles: curación de un tullido de nacimiento que pedía limosna a la puerta del Templo (Hch 3); un paralítico (9, 33) y un tullido (14, 8).

Y otros fenómenos curiosos de signo opuesto: la ceguera temporal de San Pablo (Hch 9, 8-18) y la maldición lanzada por este mismo contra un mago al que deja ciego (Hch 13, 10).

## 1.9. Algunas conclusiones

El texto bíblico deja entrever que las personas aquejadas de enfermedades incurables eran numerosas. Las regulaciones legales del Pentateuco, las alusiones de los profetas y las curaciones milagrosas de los Evangelios son prueba de ello. *«Muchos leprosos había en Israel cuando el profeta Eliseo y ninguno de ellos fue curado, sino Naamán»* (Lc 4, 27).

Los textos mencionan una gran diversidad de enfermedades. Sin embargo, su presencia queda diluida al englobarse dentro de la categoría genérica de los pobres o ceñirse a pasajes específicos en que el autor la utiliza como metáfora del mensaje religioso.

La mayoría de los personajes singulares que aparecen con nombre propio se encuentran en una posición social ele-

vada: patriarcas como Isaac y Jacob; reyes como Ocozías, Ezequías y Nabucodonosor; jefes militares como Naamán; sacerdotes como Elí; jueces como Sansón; y lo mismo puede decirse de Moisés, Aarón y Miriam. La enfermedad recorre toda la escala social. Pero la mayoría son pobres como Tobit y la multitud anónima de los Evangelios que pide limosna a la vera de los caminos o a la entrada del Templo. Recuérdese Jn 9, donde se menciona a un ciego de nacimiento que era mendigo. Quienes nacían con la enfermedad eran pobres y quienes la contraían caían en la pobreza y en la exclusión, como los leprosos.

El texto bíblico alude a la marginación social como efecto de la enfermedad. Así, por ejemplo, Lía, la primera esposa de Jacob, y Sarra, la esposa de Tobías. Esta última es insultada por una esclava y sus padres, temiendo por la vida de Tobías, *«fueron a cavar una tumba, porque se decía: No sea que haya muerto y nos sirva de mofa y escarnio»* (Tb 8, 9-10).

La máxima expresión de impureza es la exclusión del sacerdocio y aun de la asamblea de Yahveh, mencionadas con todo detalle en el Pentateuco. También afectaba a los bastardos y a los extranjeros.

El texto bíblico hace una valoración negativa de la enfermedad desde el punto de vista de los hombres (Eclesiástico, Job); al mismo tiempo, reclama compasión para quienes la padecen (Profetas y también, aunque metafóricamente, en Apocalipsis 3, 17-18).

Las causas de la enfermedad son de tres tipos: naturales, como la ceguera de Isaac y Elí a causa de su avanzada edad, o el accidente de Tobit, la lepra de Naamán y la lesión de Ocozías; morales, como los pecados de Miriam, Nabucodonosor y tantos enfermos anónimos de los Evangelios; maldiciones, como las lanzadas por Eliseo y San Pablo.

Como telón de fondo, la enfermedad es causada por Yahveh y se le atribuye un carácter de castigo (Miriam, Ocozías) o una naturaleza misteriosa e insondable (Job), con la mediación de espíritus malignos.

Las curaciones obedecen a procesos naturales (Miriam, Naamán) o a la acción de la divinidad, bien directamente o a través de ángeles (Rafael) y profetas (Eliseo), como manifestación del poder divino y en premio del arrepentimiento (Ezequías).

Sin embargo, las curaciones de Jesús y los apóstoles tienen un carácter de símbolo del Nuevo Reino de Dios, puesto que más que un gesto compasivo expresan el poder de Jesús y exigen generalmente fe en su palabra.

En ese mismo sentido, la enfermedad física es a veces tratada como imagen de la enfermedad moral, que se juzga como mucho más grave: *«La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo está sano, todo tu cuerpo estará sano; pero si tu ojo está malo, todo tu cuerpo estará a oscuras»* (Mt 6, 22).

En resumen, la Biblia atribuye a la enfermedad un carácter de impureza debida a causas sobrenaturales y se hace eco del abanico de actitudes humanas ante este fenómeno al que no es posible encontrar sentido (de la aversión a la compasión). Desde el punto de vista de quienes lo sufren, el problema tampoco encuentra otra explicación que la experiencia religiosa.

## 2. EL EGIPTO DE LOS GRANDES FARAONES

*«Los egipcios no pueden comer con los hebreos, por ser esto para ellos cosa abominable»* (Génesis 43, 32).

Muchas de las prácticas rituales de los antiguos hebreos (empezando por la propia circuncisión) y numerosos tabúes proceden del país en cuyas fronteras orientales vivieron durante bastante tiempo. La primitiva mitología y religión del Egipto de los faraones proyectó también su influencia al norte del Mediterráneo por su contacto con griegos y romanos. Por eso las fuentes de conocimiento de esta civilización proceden tanto de sus propios restos como de la huella dejada en los pueblos y culturas vecinos.

La existencia de personas afectadas, por ejemplo, de ceguera y poliomielitis se puede constatar en estelas, esculturas y momias. También puede comprobarse en los textos literarios.

Sin embargo, la religión egipcia, a semejanza de otras religiones, experimentó un escaso desarrollo espiritual y fracasó a la hora de construir un sistema moral. Tal vez por eso

no son abundantes en los textos pasajes como el que entresacamos a continuación:

*«Soy quien juró falsamente por Ptah, el Señor de la Justicia; él me hizo ver oscuro el día (...)  
El me convirtió en un espectáculo para hombres y dioses pues he sido un hombre que ha labrado abominación contra su amo.»*

El pasaje citado pertenece a un texto más extenso publicado por el egiptólogo A. Erman (SBAW, 1991) y recoge la confesión de un hombre ciego a causa de haber cometido perjurio.

Nos encontramos ante varios elementos ya conocidos: etiología divina de la enfermedad (*«él me hizo ver oscuro el día»*), causada por Ptah; rito de purificación a través de la confesión (*«soy quien juró falsamente...»*); impureza social en tanto que *«espectáculo para hombres y dioses»*.

## 2.1. Los mitos solares

En otro orden de cosas, existen varios mitos solares y lunares que se explican con imágenes de los ojos. Pueden reconstruirse a través de menciones fragmentarias de los Textos Piramidales, el Libro de los Muertos y diversos papiros, como el Libro del Conocimiento de la Génesis del Dios Sol y la Destrucción de 'Apop.

Simplificando mucho este mito tan complejo, el dios del cielo posee dos ojos, el sol y la luna, que sólo muestra alternativamente. Este fenómeno de la alternancia del día y la noche se explica porque el sol recibió una herida en el ojo durante un combate con Seth. El ojo herido vagaba sin cesar bajo la forma del halcón Hator, se rebeló contra el dios del cielo y huyó a Nubia (el submundo, en la visión egipcia antigua), donde vivió bajo la forma de una leona o una hiena salvaje. Hasta allí se desplazó Thout (la luna) bajo la forma de mandril para curarle y hacerle regresar al cielo. Así, la luna restableció el orden y cadencia universales.



## 2.2. Los enanos sagrados

*«¡Oh, tú, enano del cielo,  
tú, enano del gran rostro,  
con altas espaldas,  
con débiles piernas,  
el gran pilar que alcanza desde el cielo al mundo inferior!»*

Los enanos fueron en los primeros tiempos divinidades relacionadas con la naturaleza, e incluso representaciones enanas de los dioses simbolizaban el comienzo de todas las cosas, como Ptah, el dios de Menfis, y Khepri, el sol aún informe. Herodoto las identificó con Hefesto (Vulcano), del que se hablará más adelante.

Además de esto estaba Bes, una divinidad enana a la que se situaba en Nubia. Protegía contra los animales salvajes y los malos espíritus y su imagen era muy utilizada como amuleto. Está vinculada a los esclavos enanos que los faraones hacían traer de Wawa, en Nubia, como bufones de corte y danzantes sagrados. Estos enanos nubios eran también considerados grandes herreros, idea que volverá a encontrarse en otras mitologías. Algunos mitos egipcios sobre los enanos pasaron directamente al mundo griego (los faunos).

## 3. EL MUNDO GRECORROMANO

*«¡Oh, dioses, de qué modo culpan los mortales a los números! Dicen que las cosas malas les vienen de nosotros y son ellos los que se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino.»*

Estas son las primeras palabras que dirige Zeus a los demás dioses en los comienzos de la *Odisea*. El destino, esa fuerza avasalladora e inexorable, por encima de hombres y dioses, quedará sobre todo de manifiesto en las grandes tragedias griegas.

Esta fuerza hacía que a lo largo de su vida los seres humanos pudieran incurrir en situaciones de impureza que lle-

vaban aparejadas la sanción moral y también, en ocasiones, el castigo corporal con alguna dolencia o enfermedad.

La producción literaria de la Antigüedad clásica está llena de pasajes y personajes que constituyen una fuente de inestimable valor para el conocimiento de la literaturización de las personas con alguna deformidad o anomalía.

Todos ellos revelan nociones firmemente arraigadas sobre lo sagrado y lo profano, lo propio y lo extranjero, lo puro y lo impuro. No puede dejar de observarse por mucho que los árboles de las construcciones mitológicas tardías puedan impedir ver el bosque de la cultura popular de la Antigüedad.

### 3.1. La noción de impureza en Sófocles

En los primeros tiempos de la antigua Grecia se sacrificaba a los dioses a las personas con alguna deformidad o anomalía; después se quemaba el cadáver (para que nada quedase contaminado por contacto con lo impuro) y se arrojaban las cenizas al mar. Este rito de expiación se practicaba con ocasión de las grandes calamidades colectivas. Todo ello permite suponer con cierto fundamento que la vida cotidiana de estas personas debió discurrir por cauces propios y distintos a los del resto de la población, ya fuesen hombres libres o personas esclavas, en aquella sociedad de agricultores, pastores, comerciantes y guerreros.

Esto tiene su reflejo literario en las tragedias de Sófocles. En *Ajax*, el protagonista, despedido por la adjudicación de las armas de Aquiles a Ulises, es presa de la locura y descarga su ira contra el ganado creyendo que se trataba de guerreros griegos. Posteriormente, tras haber sido cegado temporalmente por Atenea, queda horrorizado y avergonzado de sus actos y se suicida, abriéndose la disputa sobre si debe o no ser enterrado. En esta obra los dioses castigan el orgullo en la persona de Ajax. (La locura de Hércules recibe un tratamiento semejante en las tragedias de Eurípides y Séneca.)

En *Edipo rey* y en *Antígona* se encuentra el personaje de Tiresias. Era un adivino tebano, perteneciente al linaje de la siembra que hizo Cadmo de los dientes del dragón, «que se había quedado ciego». La causa de la ceguera se atribuyó a

la violación de un secreto o al hecho de haber visto desnuda a Atenea. La misma diosa que le había cegado le concedió después entender el lenguaje de los pájaros y un bastón con el que pudiera caminar como si viera. Otra versión sugiere que Tiresias fue cegado por Hera al haber afirmado que en el coito, que constaba de diez partes, los hombres gozaban de una y las mujeres de nueve. Zeus le otorgó en compensación el don de la profecía, según cuenta Apolodoro en la *Biblioteca Mitológica*. El personaje de Tiresias, el ciego que ve el futuro, reaparece en Ovidio, Shakespeare e incluso hay un destello en el personaje del «velho de Restelo» de *Os Lusíadas*, de Camoões.

Edipo es el personaje central de *Edipo rey* y *Edipo en Colono*. Su nombre significa «el de los pies hinchados», pues sus padres le atravesaron los tobillos al nacer, antes de entregárselo a un pastor para que lo abandonara, ya que el oráculo de los dioses había vaticinado que sería parricida e incestuoso.

El rey de Tebas se cegó a sí mismo al darse cuenta de que había sido involuntario ejecutor del oráculo. A lo largo de las dos tragedias queda claro el carácter de personaje impuro de Edipo: el coro se dirige a él en *Edipo en Colono* diciéndole: «Aléjate de nuestra tierra, no sea que con tu presencia atraigas alguna nueva desgracia sobre nuestra patria.» Edipo no puede ofrecer personalmente sacrificios de expiación, ni puede ser enterrado en Tebas por haber cometido parricidio.

En *Filoctetes*, el protagonista (que había quedado cojo por haber hollado suelo sagrado) es considerado impuro y apartado de la asamblea de los griegos camino de Troya, cuando ofrecen sacrificios a los dioses. Incluso es abandonado en una isla desierta. En la versión de André Gide el personaje se convierte en símbolo del artista marginado de la sociedad.

### 3.2. Los dioses también sufren

Las divinidades grecorromanas poseen un acusado perfil antropomórfico y están muy próximas a la vida de los seres humanos. Son, en consecuencia, seres imperfectos, sujetos a

pasiones y vicisitudes típicamente humanas. El propio Zeus hubo de permanecer algún tiempo postrado en la cueva Coricia hasta que Hermes logró devolverle los tendones de manos y pies que Tifón le había cortado y robado, según cuenta Apolodoro. En el mismo texto se menciona a Hefesto (Vulcano), el dios cojo tras haber sido arrojado de la morada de los dioses, cuya cojera se compensa simbólicamente por sus cualidades de herrero. Su hijo Perifetes también tenía las «piernas débiles» y por eso usaba una maza de hierro como bastón. Otro hijo, Céculo, había quedado ciego como consecuencia de las lesiones provocadas por el humo del hogar en el momento del parto. Incluso el amigo de Hefesto, Erictonio, quedó afectado de cojera por haber ayudado al dios. En la versión de Francis Bacon, Erictonio es cojo por causa del semen de Hefesto y, en compensación, inventa la cuádriga para desplazarse y ocultar su deformidad.

Otra divinidad menor, Príapo, era contrahecho y en los diversos panteones con que se encontraron los romanos había divinidades como las etruscas Amharia, con ambos pies unidos, y Empura, espectro de un solo pie, o el lusitano Endovellicus, también cojo.

Por último, en la iconografía clásica se representa como ciegos al Destino, el Amor y la Mentira, que también es coja, igual que el Castigo y el Vicio. El Silencio está representado por Harpócrates, hijo prematuro y deforme de Isis y Osiris.

Hay también vestigios de mutilaciones rituales, como es el caso de los ofioneos, augures consagrados a Plutón, a los que se cegaba desde niños. En ello puede verse otra vez la idea de que las mutilaciones o defectos se compensan con facultades excepcionales.

Motivos del antiguo folclore popular del sur de la península itálica pasaron a las obras literarias, como las máscaras de Maccus (el tonto) y Dossenus (el viejo jorobado) en las *Atellanas*, de Lucio Pomponio.

### 3.3. Los castigos divinos

Un castigo típico de los dioses a los hombres es la ceguera por haber violado alguna norma, según va dicho en el caso

del adivino Tiresias. Entre otros ejemplos famosos pueden citarse los de Anquises, padre de Eneas, por haber violado un secreto; Fineo, por su crueldad al haber cegado a sus propios hijos; Támiris, el músico, a causa de su soberbia, pues quiso competir con las musas; Ferón, por haber atacado al Nilo con una flecha; Demodoco, en la *Odisea*.

También prodigaban los dioses la locura entre los seres humanos, como en el ya citado caso de Ajax. Bien bajo la forma de furor transitorio, que afectaba especialmente a las mujeres, o como en los casos de Casandra, la adivina a quien nadie escuchaba, y Menedemo, el enviado de los dioses infernales para denunciar los crímenes que se cometen sobre la tierra.

En sentido contrario, los dioses también curan de la ceguera a los seres humanos. Tales son los casos de Eritres, Orión, Ilo, Diomedes, Formión y Asclepios. Siempre mediaba alguna conducta piadosa para hacerles acreedores a tal merced de los dioses.

### 3.4. Los seres humanos emulan a los dioses

En el plano puramente humano, tanto los héroes como una variopinta multitud de personajes literarios ofrecen un panorama semejante.

Amata cegó a sus propios hijos por haber prometido su hija a Eneas; Artemisa, reina de Caria, a un joven de Abidos que rechazó sus requerimientos amorosos; Fineo, a sus hijos; Onopión, a Orión para no emparentar con él; el rey Idomeneo, a su rival Leuco; Polimnestor fue cegado por las troyanas por haber dado muerte al hijo de Hécuba; el poeta Estesícoro, por unos versos contra Helena; Eropé, por su marido; Melanipa, por su padre, por dejarse seducir; Dafnis, por ser infiel, tema que reaparecerá en Longo y, en nuestros días, en Moore; el cadáver de Pentesilea sufrió la extracción de los ojos por la mano de Tersites, el oponente de Aquiles, personaje que volverá a aparecer en Shakespeare (Troilo y Cresida).

Y no podemos olvidarnos del Cíclope Polifemo, cegado por Ulises, motivo mitológico que se encuentra en otras mito-

logías (como la vasca, por ejemplo, donde está el personaje de Tartalo).

También se encuentran en la mitología clásica jorobados y cojos como Dolón, hijo del heraldo Erímedes; el ya mencionado Tersites; el también citado Filoctetes; y mudos como la ninfa Lara.

Además, hay una pléyade de seres fabulosos con más o menos miembros de lo normal, como Ajax, el gigante Briareo, Argos, los Cíclopes (el propio dios Mercurio Cillenio era manco como divinidad de los ladrones), los antípodas, monóculos, monosceles, etc., que se suponía vivían fuera de los contornos conocidos. La consideración del extranjero como anormal puede adoptar diferentes formas: monstruos, como en las mitologías (y en el personaje de Calibán de *La Tempestad*, de Shakespeare); idealizados como «buenos salvajes»; y, en nuestro tiempo, tras un largo período en el que les hemos considerado inferiores (sin civilizar, sin evangelizar, etcétera), la mala conciencia puede hacer que los reduzcamos al papel de víctimas.

### 3.5. Algunas reflexiones

La literatura clásica recoge la noción de impureza que recae sobre las personas con alguna deformidad o anomalía, que se suele interpretar como sanción por la violación de alguna norma, compensada con cualidades excepcionales.

Claro que tanto el panteón como las dinastías de héroes son un producto elaborado tardíamente y susceptible de utilización política. Basten como botón de muestra las palabras finales del sacerdote en *Edipo rey*:

*«¡Habitantes de Tebas, mirad, éste es Edipo! Descifrador de enigmas y hombre el más poderoso, todos miraban con envidia su fortuna. ¡Ved ahora a qué ola ha llegado de infortunio!»*

Infortunio que consiste en el apartamiento de la sociedad, no ya al bárbaro modo antiguo citado al principio (o al expeditivo despeñamiento por las laderas del Taigeto en Esparta),

sino el alejamiento físico de la comunidad, especialmente de la comunidad religiosa, en tanto que impuros (Filoctetes y el propio Edipo), o la dedicación a determinados menesteres como músicos, poetas (Homero) o augures (Tiresias), cuando no a la mendicidad. No puede dejar de anotarse el bárbaro castigo impuesto a las mujeres por transgredir los códigos sexuales de aquella sociedad patriarcal. Habrá que esperar a Terencio, en su *Heautontimoroumenos*, para vislumbrar un cambio de actitud.

#### 4. EL CORAN

El libro sagrado del Islam, a diferencia de la Biblia, no contiene relatos pormenorizados, porque su objetivo primordial es cantar la omnipotencia de Dios y su misericordia para los que creen en El y siguen sus mandatos. Esto es lo que hace del Corán un bellísimo poema.

Debido a ello, las menciones relativas al tema que nos ocupa en el texto coránico son de naturaleza diferente, aunque no por eso menos abundantes ni reveladoras del contexto social en que se produjo el libro.

##### 4.1. La salvación, al alcance de todos

*«Frunció las cejas y volvió la espalda,  
porque el ciego vino a él.  
¿Quién sabe? Quizá quería purificarse,  
o dejarse amonestar y que la amonestación le aprovechara.  
A quien es rico  
le dispensas una buena acogida  
y te tiene sin cuidado que no quiera purificarse,  
En cambio de quien viene a ti, lleno de celo,  
con miedo  
te despreocupas» (C 80, 1-10).*

Según la tradición islámica, estas aleyas hacen referencia a un suceso real de la vida de Mahoma. Estando en La Meca con algunos notables infieles, se le acercó un ciego llamado

Ibn Umm Maktum, que deseaba recibir las enseñanzas del profeta. Pero Mahoma no le hizo caso.

Las aleyas que siguen van dirigidas por Dios contra Mahoma por su desconsideración hacia el ciego.

En otro pasaje se lee: *«El ciego, el cojo, el enfermo, vosotros mismos, no tengáis escrúpulos en comer en vuestras casas, o en casa de vuestros padres o vuestras madres (...) No tengáis escrúpulos en comer juntos.»*

Esto obedece al prejuicio hondamente arraigado sobre la impureza de los defectos y anomalías corporales (cuyo contacto debe evitarse), prejuicio que este pasaje coránico (C 24, 61) combate en la misma línea del referido directamente a Mahoma. Nótese que amonesta a unos y otros, no sólo a quienes están libres de la enfermedad.

Hay otro grupo de aleyas relativo al deber de combatir por el Islam con las armas en la mano:

*«Los creyentes que se quedan en casa, sin estar impedidos, no son iguales que los que combaten por Dios con su hacienda y sus personas»* (C 4, 95).

*«No hay inconveniente en que dejéis a un lado las armas, si la lluvia os molesta o estáis enfermos, pero ¡tened cuidado! Dios ha preparado un castigo humillante para los infieles»* (C 4, 102).

*«Si son sinceros para con Dios y Su Enviado, no habrá nada que reprochar a los débiles, a los enfermos, a los que no tengan medios»* (si no van al combate) (C 9, 91).

*«No hay por qué reprochar al ciego, al cojo o al enfermo»* (si se abstienen de combatir) (C 38, 17).

El combate es un deber religioso de los varones y, en ese sentido, quienes cumplen con él son superiores a los ojos de Dios. Ahora bien, el ciego, el cojo, el enfermo, el débil, incluso el que carece de medios para procurarse armamento, quedan liberados de esta carga. *«No hay inconveniente»; «No hay nada que reprochar»*, dice el libro. Siempre que sean sinceros para con Dios y Su Enviado, que no se escondan o simulen cualquier impedimento, pues en tal caso les espera un *«castigo humillante»*.



En la misma línea, hay un pasaje relativo al deber religioso de la peregrinación:

*«Llevad a cabo la peregrinación mayor y la menor. Pero, si os veis impedidos, ofreced una víctima conforme a vuestros medios (...) Si uno de vosotros está enfermo o tiene una dolencia en la cabeza, puede redimirse ayunando, dando limosna u ofreciendo un sacrificio»* (C 2, 196).

Nótese que la flexibilidad alcanza a la peregrinación, que, en todo caso, debe ser sustituida, pero no al ayuno, que se configura como un deber universal.

Igualmente, en lo tocante al deber de la azalá u oración, hay que purificarse con agua (o polvo) antes de orar si se está enfermo:

*«Recurrid a arena limpia y pasadla por el rostro y las manos»* (C 4, 43 y 5, 6).

En otro pasaje posterior se dice: *«rezad lo que podáis si estáis enfermos»* (C 73, 20). Es decir, también se observa, además del deber de purificarse antes de orar, una clara flexibilidad sobre las posibilidades de orar de cada cual, en la línea de moderación que recorre el Corán.

#### 4.2. Imágenes, metáforas y comparaciones

En el Corán hay otro grupo de pasajes en los que las alusiones a situaciones de ceguera y sordera tienen un sentido estrictamente literario, como imágenes, metáforas y comparaciones con el fin de ilustrar sobre la diferencia entre creyentes y no creyentes. Así, por ejemplo:

*«No son iguales el ciego y el vidente»* (C 35, 19 y 40, 58).

*«Ciegos y sordos [son] los hijos de Israel»* (C 5, 71).

*«Quien ve claro, ve en beneficio propio. Quien está ciego, lo está en detrimento propio»* (C 6, 104).

*«¿Puedes tú dirigir a los ciegos, aun cuando no vean?» (C 10, 43).*

*«Aquel a quien Dios dirige, está bien dirigido. Pero no encontrarás amigos fuera de El para aquellos a quienes El extravía. Les congregaremos el día de la Resurrección, boca abajo, ciegos, mudos, sordos» (C 17, 97).*

*«Pero quien no sigue mi amonestación llevará una existencia miserable y le resucitaremos, ciego, el día de la Resurrección.»*

*«¡No son, no, sus ojos los que son ciegos, sino los corazones que sus pechos encierran!» (C 22, 46).*

*«Quienes, en cambio, no creen son duros de oído y, ante él, padecen ceguera» (C 41, 44).*

*«A éstos es a quienes Dios maldice, volviéndolos sordos y ciegos» (C 47, 23).*

Pasajes todos ellos semejantes a otros que podemos encontrar en la Biblia.

#### 4.3. Algunas reflexiones

Del texto coránico podemos inferir varios rasgos que afectaban a la situación de las personas con deformidades o anomalías: pobreza, por cuanto les era más difícil ganarse el sustento; marginación, visible en la sura «Frunció las cejas» y en la recomendación de comer juntos; necesidad de purificación para participar en el culto; flexibilidad en materia de deberes religiosos como el combate, la peregrinación y la azalá; ceguera y sordera aparecen también como castigo en el día de la Resurrección para quienes se apartan de los designios de Dios, si bien la teología islámica contemporánea hace de esto último una lectura metafórica.

## 5. LA INDIA

### 5.1. Mahabharata y Ramayana

Uno de los temas mitológicos primordiales de los Vedas y el Mahabharata es el de la lucha entre la luz y las tinieblas. La primera gran representación de este mito es la lucha entre Indra y Vritra. Indra representa la luz, es el dios de la tormenta. Vritra es uno de los grandes demonios, un ser sin manos ni pies, que representa las tinieblas y la sequía. Indra vence a Vritra.

El tema reaparece en el Mahabharata, personificado en Dhritarastra y Pandu y sus descendientes. El rey Dhritarastra representa las tinieblas, y su hermano Pandu, la luz.

Dhritarastra había nacido ciego, pues su madre, que lo había engendrado de Vyasa, había cerrado los ojos en el momento de la concepción, por el asco que le producía aquél. Fue padre de los Kauravas. En cambio, Pandu era pálido, por el terror que había inspirado Vyasa a su madre al concebirlo. Fue padre de los Pandevas, símbolos de los cinco sentidos.

Primeramente luchó Pandu contra Dhritarastra porque, al ser ciego este último, no podía ser rey. Después lo hicieron los descendientes de ambos, Kauravas y Pandevas.

La religiosidad popular hindú contiene cantidad de sacrificios, rituales y peregrinaciones que tienen que ver con la curación de enfermedades. Lo mismo sucede con el panteón hindú, en el que aparecen, mencionados en las Puranas, diversos personajes de interés para nuestro propósito, sobre todo enanos.

Así se lee que el rey Vena era un malvado y fue por ello asesinado. Pues bien, su cadáver sólo quedó purificado cuando del muslo salió un enano negro. También Hari nació enano. Y el propio dios Visnú vivió una de sus encarnaciones como un brahmán enano, según el Mahabharata y el Ramayana. En esa encarnación se presentó ante el rey de los demonios y le pidió un deseo: que le concediera cuanto pudiera cruzar con tres pasos. El rey de los demonios accedió y Visnú, tras convertirse en gigante al instante, se apoderó del cielo, el aire y la tierra.

Enanos eran también los Balakhilyas, linaje de sabios hijos de Kratu y Sannati (personificación esta última de la humildad).

Otros personajes divinizados son los médicos Asvines. En un principio, la profesión de médico era considerada impura, por lo que no podían ser sacerdotes ni ofrecer sacrificios. Sin embargo, al ser necesarios, los médicos fueron purificados. Estos Asvines eran unos médicos divinizados que curaban cojos, ciegos y toda clase de enfermos. Al guerrero Vispala le implantaron una pierna de hierro para sustituir a la que le había sido amputada en el campo de batalla. A petición de un lobo devolvieron la vista a un hombre que había sido cegado por su padre por matar a las ovejas.

Una curación curiosa de los Asvines es la de Chyavana. Este era una persona deforme y, a causa de ello, fue lapidado. Pero, a raíz de este suceso, los familiares de los agresores quisieron reparar aquella mala acción y le ofrecieron como esposa a la hermosa Sukanya, hermana de los que le habían apedreado. El la aceptó. Intentaron seducirla los Asvines, y ella, como condición previa, les exigió que sanaran a Chyavana.

Otros personajes deformes eran Vivasvat, octavo hijo de Aditi, a quien por su estado ella no presentó ante los demás dioses; era una de las representaciones del sol; Kubja, una joven a quien Krishna otorgó una extraordinaria belleza por haber sido amable con él; algunos sirvientes de Shiva, como el devoto que se arrancó un ojo al ver que manaba sangre de un ojo de la diosa.

Por cierto, los sanyasi, seguidores itinerantes de Shiva, se infligían severas mortificaciones corporales que acababan en muchos casos en lesiones permanentes, sobre todo parálisis de las extremidades. Una de las formas de Shiva es Panchanana, que provoca epilepsia por posesión del espíritu divino. Shitala era la divinidad de la viruela; y el sol, bajo la forma de Ravi, era considerado un astro negativo, causante de todo tipo de enfermedades. Sukra, a quien se adscribía el día equivalente a nuestro viernes, era tuerto, como consecuencia de haberse opuesto a que Visnú (que fue quien le castigó) obtuviera la bendición de Bali.

También hay menciones de la práctica de abandonar a los recién nacidos a los que no se consideraba viables. Se les

metía en una cesta colgada de la rama de un árbol y se esperaba a que muriesen. Lo mismo que se puede detectar la creencia en que los seres habitantes allende las fronteras conocidas eran criaturas monstruosas.

Un rasgo distintivo de la literatura mitológica hindú es que suelen ser los demonios, no los dioses, los que castigan a los seres humanos con enfermedades. De todos modos, son también visibles las huellas de la noción de impureza de las personas con alguna anomalía y las bárbaras costumbres rituales a las que quedaban sometidas, como en otras culturas.

## 5.2. El budismo

Un último aspecto, que dejamos sólo apuntado, es la doctrina budista contenida en el *Dhammapada*. Una de las tentativas más ambiciosas para desentrañar el problema del *dukkha*, el sufrimiento humano. Por lo que toca al propósito de este libro, baste con mencionar que la vejez, la enfermedad y la muerte son los signos del sufrimiento inherente a toda forma de vida, pues donde hay nacimiento, hay vejez, enfermedad y muerte. Ahora bien, los orientales difieren de los occidentales en la consideración del individuo. La doctrina budista considera que los seres sufrientes y afligidos no son en realidad seres (nadie lo es), pues se desvanecen.

Pero, sobre todo, queremos llamar la atención sobre el hecho de que el dolor y la enfermedad se consideran inherentes a toda forma de vida. Por lo tanto, hay que aprender a vivir con ellos, no excluirllos.

El método para escapar del dolor, a diferencia de la experiencia religiosa que propone, por ejemplo, la Biblia, es el despertar del hombre natural a la verdad superando la ignorancia.

## 6. CHINA

### 6.1. La mitología

No se ha transmitido a la posteridad un sistema mitológico de la antigua China, del que sólo se conocen algunas leyendas y relatos fragmentarios. Dos de ellas se refieren al origen de las enfermedades.

En la primera, Pan Gu, el dios creador, formó los primeros seres humanos haciendo estatuillas de barro que dejó fuera de la cueva sin advertir que empezaba a llover. Las figurillas comenzaron a mojarse y Pan Gu se apresuró a introducir las en la cueva, pero no pudo evitar que algunas se deterioraran a causa del agua, que deshizo rasgos, órganos y extremidades. Ese es el origen de que haya personas con anomalías o deformidades.

La otra leyenda refiere que la Reina Madre del Oeste estaba encargada de la custodia de tres cuevas en las que estaban encerrados el elixir de la inmortalidad y los reptiles y bestias que transmitían plagas y enfermedades. El guardián de las cuevas era un pájaro al que las bestias convencieron de que aprovechara el sueño de la reina y le robara las llaves. Le dijeron al pájaro que no se escaparían, pues sólo querían que entreabriera la puerta un poco para poder respirar. En cuanto el pájaro abrió la puerta de la cueva, plagas y enfermedades escaparon y se extendieron por todo el mundo.

De los tiempos mitológicos son también las representaciones de He Bo, el dios de la lluvia, que era tuerto, y Li Tie Kuai, el protector de los mendigos, con una pierna más corta que otra y una muleta. Lo mismo que la creencia en seres fabulosos fuera de los confines de China: enanos al sur, en Jiao Jiao; con un solo brazo en Qi Gong; con un solo ojo, como los Cíclopes, al sur, en Yi Mu.

Uno de los personajes más relevantes es Yü. Este fue un héroe constructor, que enseñó a los chinos la agricultura y el comercio y resolvió el grave problema de las inundaciones de los ríos mediante la construcción de canales.

Yü trabajaba incansablemente y *«contrajo una enfermedad que le marchitó la mitad del cuerpo, por lo que al andar*

*llevaba una pierna arrastrando. Y la gente llamaba a esa forma de andar el paso de Yü».*

No hay una sola palabra en las leyendas chinas sobre la cojera de las mujeres, a las que, hasta nuestro siglo, se les vendaban los pies de modo que quedaban atrofiados.

## 6.2. Confucio

No aparece en la antigua literatura china el pesimismo cosmogónico y antropológico de la India, sino una acusada orientación de reforma social. Así, en una de las obras de Confucio, el *Li Ki*, en el capítulo Li Yun, se dice expresamente que el ideal es que a los ancianos, los débiles y los niños los debe sustentar la sociedad:

*«Cuando venza la gran verdad, entonces la tierra será propiedad de todos. Se escogerá a los más sabios y a los más competentes para que mantengan la paz y la concordia. Entonces los hombres no amarán sólo a los suyos, no procurarán sólo por sus propios hijos, sino que todos los ancianos tendrán sus últimos días tranquilos, todos los fuertes tendrán un trabajo útil, todos los niños serán estimulados en su crecimiento, los viudos y las viudas, los huérfanos y los solitarios, los débiles y los enfermos encontrarán amparo, los hombres tendrán su empleo y las mujeres su hogar... A esto se llama la gran comunidad.»*

## 7. AFRICA

### 7.1. Un tiempo distinto

El concepto de la vida humana en las culturas tradicionales africanas se apoya en una idea del tiempo distinta de la occidental. Para resumir, el tiempo se explica conforme a dos categorías: Sasa y Zamani. Sasa abarca desde el nacimiento físico hasta cuatro o cinco generaciones después de la muerte física. El nacimiento no es completo hasta la pubertad (en al-

gunos lugares hasta el matrimonio) y la muerte no se produce definitivamente hasta que muera físicamente la última persona que pudiera recordar al difunto, quien «vive» en la memoria del grupo. Después pasa al Zamani, el mundo de los antepasados, los que murieron hace mucho tiempo y ya no son recordados por su nombre.

Otra característica de esta noción de la vida humana es que, por una parte, cualquier nacimiento físico anormal (incluso los gemelos) se considera de mal augurio y, por otra parte, no todos los muertos que aún están dentro del Sasa pueden volver en forma de espíritus positivos en ayuda de los que aún están vivos.

Lo mismo que la vida humana se prolonga en la memoria del grupo, la enfermedad es concebida en una doble vertiente física y psicológica, como una inadaptación del individuo a la naturaleza y la sociedad en que vive. Se vive, por tanto, como una experiencia que, utilizando palabras aproximadas, podría llamarse religiosa.

## 7.2. Los agentes del mal

En general, se considera que la enfermedad es causada por algún espíritu maléfico o alguna persona enemiga que se vale de recursos sobrenaturales, aunque tanto en la tradición oral como en la vida cotidiana no se excluyen ni la acción de la divinidad ni la torpeza del ser humano, que causa su propia desgracia.

Los tiv, que viven en el centro de Nigeria, atribúan la aparición de la enfermedad a la acción de fuerzas malévolas, los akombo (y su correlato femenino, los mbatsav), a los que el enfermo ha ofendido. Cuando el tratamiento de la enfermedad no es eficaz, ya no se duda de la acción del akombo. Estos son de varias clases. Por ejemplo, el Twer causa la cojera, y Dam e Iwa, las enfermedades oculares.

En todas las culturas aparecen brujas y espíritus (que suelen habitar en lugares solitarios y apartados, con una apariencia que no es enteramente humana: una sola mano, una sola pierna, una sola oreja, mitad carne y mitad piedra o cera, enanos como los que se suponía vivían en el Kilimanja-



ro o animales que adoptan la figura humana, monstruos y muertos que no han sido enterrados adecuadamente) como causantes de todo tipo de enfermedades.

También los dioses y héroes divinizados influyen en la aparición de las enfermedades.

Una leyenda ndambi cuenta que una vez hubo un hombre que quería ver a Dios con sus propios ojos. Para ello miró a través del sol y quedó ciego, porque Dios ha creado todo, incluso el sol, y el hombre no lo puede ver.

En otra leyenda, el dios Massa Dambali, tras provocar el diluvio e incendio universales, se apiadó de los supervivientes:

*«Los que tomaron la dirección del sol, emigraron de este a oeste, pero ladeándose hacia el sur. El sol les quemó. Se pusieron negros. Las cargas que llevaban noche y día aplastaron sus cabezas. Las grandes caminatas ensancharon los dedos de sus pies. A fuerza de chupar frutos jugosos, sus labios se abultaron. Esta desgracia física les entristeció mucho y se quejaron por ello a Massa Dambali. Para compensar su pena, éste les dijo: "Os daré cuatro cualidades morales para contrarrestar vuestra desgracia física y serán la hermosura perpetua de vuestra raza: la fidelidad a la palabra dada, la valentía ante la muerte, la paciencia en la adversidad y el buen humor." Dotados de una desgracia física exterior y de una hermosura moral interior, los negros llegaron a las regiones lacustres del sur y después a las regiones bañadas por el Níger.»*

En el mito de la creación de los fulani de Mali se dice que Doondari creó al hombre, pero el hombre era orgulloso. Entonces Doondari creó la ceguera y la ceguera derrotó al hombre. Cuando la ceguera se hinchó de orgullo, Doondari creó el sueño y el sueño derrotó a la ceguera.

Entre los bosquimanos de Lesotho hay varias leyendas relativas a Heise, un héroe civilizador semidivino.

En una de ellas, Heise se encontró con uno de los hombres, que entonces tenían los ojos en los pies y no en la cabeza (para poder detectar los peligros que acechaban a ras de suelo), llamado Ikamaega. Se pusieron ambos a cenar junto

al fuego, donde se asaban unos tubérculos. Ikamaega movió disimuladamente el pie hacia las cenizas para quedarse con más comida de la que le correspondía. Entonces Heise le arrojó unas brasas ardiendo al pie, diciéndole que así entraría en calor, si es que tenía frío. Ikamaega, con el ojo y el pie quemados, se lanzó a una charca para refrescarlos y se ahogó, puesto que no podía ver.

En otra leyenda, Heise pidió a Mamba, el rey de las serpientes, que le diera algunas vacas para dar de comer a su ganado. Mamba accedió a cambio de que Heise le ayudase a construir una empalizada. Heise lo hizo, pero Mamba daba largas al cumplimiento de su palabra. Así que Heise le retó a saltar encima de la hoguera. Después de ver saltar a Heise, Mamba quiso imitarle y pereció entre las llamas. «*Así es cómo el hombre heredó el ganado de la tierra. No hay que intentar saltar si no se tienen piernas*», son las palabras finales de esta leyenda.

Además de multitud de leyendas y tradiciones orales, en las culturas africanas también se observan mutilaciones rituales (los batoka se hacían extraer los dientes delanteros para parecer bueyes y no cabras), sacrificios para curar enfermedades o ciertas impurezas y la creencia en el aspecto monstruoso de los habitantes de regiones alejadas. Por ejemplo, en la tradición zulú se habla de una antigua tribu de seres semihumanos que encontraron a una joven zulú en una cueva y, tras contemplarla detenidamente, exclamaron decepcionados: «*¡Es hermosa, pero tiene dos piernas!*», porque ellos sólo tenían una.

Un testimonio fascinante de las culturas tradicionales africanas es el del anciano ciego Ogotemmelí, narrador de la compleja cosmogonía de los Dogon (en Burkina Fasso) y sanador de las multitudes de enfermos que se daban cita en los días de mercado de la región.

## 8. ESCITAS, GERMANOS, CELTAS

Herodoto es una fuente insustituible para el conocimiento de antiguos mitos escitas que aún perviven en el pueblo oseta. Tres de ellos vienen al caso de nuestro estudio.

El equivalente al Ares latino es el escita Batraz, nacido de una mujer enana perteneciente al clan de los Yesp o los Ac'an. En este tipo de mitos la mujer acepta contraer matrimonio con la cláusula de que el esposo no se mofará de ella jamás por su corta estatura, pues en ese caso le abandonará y regresará a su pueblo.

Otro mito refiere que Soslan despreció a una de las hijas del sol. Esta lanzó contra él la rueda celeste y le segó las piernas por las rodillas, que era su único punto vulnerable, pues por allí le había sostenido el herrero al nacer. Fue enterrado vivo y pugna cada primavera por salir de su morada subterránea.

Un tercer mito cuenta cómo los guerreros, que habían cegado a sus esclavos, marcharon a la guerra y no regresaron. Las mujeres acabaron por relacionarse con los esclavos y engendraron nuevos hijos. Cuando volvieron al cabo del tiempo los guerreros, los hijos les hicieron frente y a punto estuvieron de vencer por las armas. Pero los guerreros sacaron el látigo y los hijos se rindieron, pues tal es la naturaleza del esclavo.

En los antiguos relatos mitológicos germanos, recogidos en los Eddas, figuran varios personajes que merecen ser comentados.

El primero de ellos es Odin, el dios principal del panteón germánico. Estaba tuerto por una automutilación. Había salido por el mundo para conocer la sabiduría y la adquirió por mediación del sabio Mimir:

*«Sé que el ojo de Odin está escondido  
en la célebre fuente de Mimir» (Völuspá).*

No sabiendo con qué pagarle sus enseñanzas, le entregó uno de sus ojos, quedándose tuerto, como símbolo de su cualidad de vidente.

Entre otras facultades, este dios podía paralizar, cegar y ensordecer al enemigo en la batalla.

Otro dios significativo es Tyr, que había quedado manco. Los dioses sabían que el lobo Fenrir acabaría con ellos y, cuando nació, le pusieron una atadura mágica para ver si podía romperla. El lobo pidió una prenda y Tyr accedió a poner

su mano entre los dientes de aquél. Fenrir no pudo partir la atadura mágica y se quedó con la mano de Tyr.

*«Los dioses rieron, menos Tyr, que perdió la mano.»*

La desgracia de Tyr se asocia a la conquista del fuego en otras mitologías (como el caso ya citado de Hefesto o el de Hunahpú e Ixbalanqué, que se recoge en el Popol Vuh).

Parejas de tuerto y manco aparecen también en las mitologías hindú (Bhaga y Savitr), romana e irlandesa. Tyr se convirtió en patrono de los ardidés, expresando implícitamente el pragmatismo militar de la antigua sociedad germánica y su empobrecimiento moral.

El tercero es Hod, un dios ciego:

*«Los dioses bien quisieran que no hubiera de ser nombrado, pues el acto de sus manos será por largo tiempo guardado en la memoria de los dioses y los hombres.»*

El «acto de sus manos» fue arrojar a Balder la rama de muérdago que le ocasionó la muerte en el mito conocido impropriadamente como el «crepúsculo de los dioses».

Hay, además, otros dioses como Herblinde, ciego y muerto, o Vidar, mudo.

Los enanos ocupan un lugar destacado en los relatos mitológicos de los antiguos germanos. Forjaron las joyas de Odin, Thor y Frigga, dieron muerte al sabio Kvasir, etc. Su papel se prolonga hasta tiempos muy posteriores, como los enanos que custodian el tesoro de los Nibelungos y los innumerables casos del folclore popular que han pasado a la literatura infantil y fantástica.

En la literatura celta también es visible la huella de símbolos y relatos mitológicos afines. Destacamos el motivo de los pozos sagrados a los que se atribuían curaciones milagrosas. Así, por ejemplo, recoge lady Wilde la leyenda de un hombre cojo que cayó accidentalmente a un pozo sagrado y quedó curado. Al conocer la noticia, la gente se arremolinó, pero la marea ya se había tragado el lugar sagrado y nadie lo pudo encontrar.

Leyendas similares hay en las islas de Aran, donde hay un pozo cuyas aguas curan la ceguera, la epilepsia y otras enfermedades. Basándose en esta leyenda escribió J. M. Synge *El pozo de los santos*: dos ciegos acuden al pozo y recuperan la vista. Al mirarse uno a otro se ven horribles y, aunque ahora trabajan en vez de pedir limosna, disputan y dejan de ser amigos. Posteriormente vuelven a quedar ciegos y se reconcilian.



## LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

En este capítulo nos ocupamos del tratamiento de las deformidades y anomalías en la literatura a la que tienen acceso niños y jóvenes, haya sido o no concebida originariamente para este público lector.

El propio Wilhelm Grimm, en el prólogo de *Cuentos infantiles y del hogar*, escribe:

*«El libro no está escrito para niños, aunque, si les gusta, tanto mejor; no hubiera puesto tanto ánimo en componerlo de no haber creído que las personas graves y cargadas de años podían considerarlo importante desde el punto de vista de la poesía, la mitología y la historia.»*

Esto nos libra de estériles disquisiciones, pues tanto el público como los autores conforman una realidad (llamada convencionalmente literatura infantil y juvenil) que escapa a clasificaciones rígidas.

### 1. EL TELON DE FONDO: FOLCLORE Y LEYENDAS

La llamada literatura infantil y juvenil es un fenómeno relativamente reciente. Sin embargo, niños y jóvenes han disfrutado en todas las épocas y lugares de la literatura oral y escrita.

Las historias de los textos sagrados recogidas en el capítulo anterior se han transmitido oralmente y en libros adaptados a niños, que muchas veces han constituido la única iniciación literaria de éstos. A ellas nos remitimos, como trasfondo que ha ido conformando tanto la visión del mundo como las normas de conducta de las generaciones.

También los mitos y leyendas del folclore popular, exentos de connotaciones sagradas, pero no por ello menos efica-

ces, han transmitido y perpetuado arquetipos que se resumen en el dominio sobre el mundo de los primogénitos varones sanos, ricos y de raza blanca (reyes, príncipes, mercaderes, etc.). El resto de los mortales son presentados como seres tontos (los hermanos pequeños), inútiles (los enfermos o deformes y los viejos), malvados (los pobres) e inferiores (las mujeres y las personas extranjeras). Caben diversas combinaciones en estos arquetipos, pero básicamente corresponden a un esquema de buenos y malos con papeles asignados de antemano.

También hay literatura que rompe con este modo de ver la realidad.

La literatura infantil y juvenil se apoya, por tanto, en el folclore popular anterior a su configuración como género y como sector del mercado editorial.

En varios relatos de *Las Mil y Una Noches* se encuentran personajes interesantes. Así, en «El pescador y el genio» (Noche cuarta) está el rey Yunán, aquejado de lepra, de la que sana bañándose. En la «Historia del faquín con las jóvenes» (Noche once) aparecen los tres tuertos mendicantes a los que les falta el ojo izquierdo. El primero de ellos lo perdió a manos del visir de su padre, a quien previamente él había dejado también tuerto de un disparo de ballesta. El segundo sufrió una quemadura en un combate con un genio. El tercero recibió el golpe de la cola de un caballo mágico. La pérdida de visión se entiende como castigo. En el relato «Nur-al-Din y su hermano Sams-al-Din» (Noche veintiuna) se cuenta cómo un criado jorobado a quien el señor quiere casar con su hija, provoca el rechazo de ésta y la hilaridad de los vecinos y acaba siendo engañado por un genio que le hace meter la cabeza en el retrete mientras la hija consuma el matrimonio con su amante. En el relato se menciona a este personaje como talismán contra el mal de ojo.

Más adelante, en «El jorobado, el judío, el superintendente y el cristiano» (Noche veinticinco), otro jorobado, que era bufón del sultán, es invitado a comer por un sastre y su mujer. Muere atragantado, y el sastre, asustado, lo lleva al médico fingiendo que se trata de un niño enfermo y huye. El médico tropieza con el cadáver, que cae al suelo, y cree haberlo matado, por lo que lo abandona en casa de un funcionario



del sultán que lo toma por un ladrón, lo golpea y piensa que lo ha matado. El funcionario pone el cadáver en el camino de un hombre al que acaban de robar, quien golpea el cadáver del jorobado y cree también haberlo matado. La justicia quiere ahorcar a este último, pero se presentan todos acusándose de la muerte del jorobado, por lo que son conducidos a presencia del sultán, quien ordena que se ponga por escrito suceso tan extraordinario. El jorobado es un mero objeto para reírse de él, matarle y, en última instancia, expiar una culpa.

En el mismo relato (Noche veintiséis) aparece un personaje manco por haber preferido que lo tomaran por ladrón (la pena era cortarle la mano derecha) antes que descubrir a su amada y causar con ello su deshonra. Y otro personaje al que le faltan los pulgares (Noche veintisiete) por no haber cumplido con la obligación de lavarse después de comer. Aún hay otro más con los dedos de la mano derecha amputados.

En la Noche veintiocho sale un joven cojo como consecuencia de la precipitación en la huida de casa de su amante. Este joven (Noche treinta) trata de ser protegido por un barbero, quien, a su vez, narra la historia de sus hermanos, entre los que había: un sastre cojo, tras caerse del camello en el que iba expuesto a la vergüenza pública por adúltero; otro ciego, que vivía de la limosna; un tercero era tuerto, como consecuencia de los golpes recibidos por una acusación falsa. Se vio obligado a huir. *«Sé que el rey no puede sufrir ver un tuerto, y más si éste lo es del ojo izquierdo.»*

En la «Historia de Qamar al-Zamán, hijo del rey Sahramán» (Noche ciento noventa y tres), al quedar demente la señora Budur, vive varios años atada a una pared con una argolla de hierro al cuello.

En la «Historia de Alá al-Din Abu al-Samat» se mencionan diez ciegos impedidos acogidos en un templo. Y en el «Relato en que se demuestra la virtud y utilidad de la limosna» (Noche trescientas cuarenta y ocho) aparece una mujer con las dos manos amputadas por haber dado como limosna dos mendrugos de pan, siendo así que el rey había prohibido la limosna. La mujer recobra las manos de modo milagroso.

Otro mensajero deforme como talismán (en este caso, para no despertar celos) aparece en el relato «Historia del caballo de ébano» (Noche trescientas sesenta y siete). En «Musab b.

Zubayr y Aisa Bint Talha» (Noche trescientas ochenta y siete), los parientes critican a un hombre por haber tomado por esposa a una mujer tuerta de nacimiento. Aparece más adelante un santo leproso (Noche cuatrocientas ochenta y dos).

En la «Historia que trata de la astucia de las mujeres y su gran picardía» (Noche seiscientos cuatro) se lee:

*«Luego se adelantó el tuerto: "Viejo, hoy he visto a un extranjero de ojos azules [de mal agüero entre los musulmanes]. He discutido con él, lo he agarrado y le he dicho: "Tú me estropeaste el ojo", y no lo he soltado hasta que un grupo me garantizó que volvería y me daría satisfacción por mi ojo." "Si quisiera vencerte, te vencería", observó el viejo. "¿Cómo podría vencerme?" "Si te dijese: sácate el ojo, yo me sacaré el mío y los pesaremos; si el peso de mi ojo es igual al del tuyo, tú habrás dicho la verdad. Luego te pagaría el precio del ojo y mientras tú te quedarías ciego, él podría seguir viendo con su segundo ojo." Y así se enteró de que el extranjero le podría vencer con tal argumento, por lo que prefirió hacer las paces con él.»*

En «El ciego y el paralítico» (Noche novecientos diez) se cuenta la historia de un hombre que hizo entrar en su jardín a un ciego y un paralítico, con la prohibición expresa de tomar nada de lo que allí había.

El paralítico ve los frutos de los árboles y pide al ciego que los coja, pero éste tampoco puede. Entonces el paralítico se sube a hombros del ciego y se sacian ambos. El dueño los expulsó del jardín.

*«El ciego es la imagen del cuerpo, puesto que no ve si no es por medio del alma, y el paralítico es el alma, que no puede moverse sin el cuerpo; el jardín representa las acciones por las que se recompensa a la criatura... El cuerpo y el alma están asociados en la pena y en la recompensa.»*

Como puede observarse, en *Las Mil y Una Noches* se reproducen puntos de vista perdurables sobre las personas con

algún defecto corporal (bufones, talismanes, mendigos), además de otros específicos de la tradición islámica (por ejemplo, la mutilación como pena).

Por lo que respecta a la literatura española, pueden encontrarse en los siglos medievales diversos textos de interés.

Ya en el siglo XII se recoge en el *Disciplina Clericalis*, y más tarde en el *Libro de los Exemplos* y el *Corbacho*, el conocido motivo del marido cegado (que reaparece en *El viejo cecoso*, de Cervantes).

También en *Disciplina Clericalis* y el *Libro de los Exemplos* se recoge la fábula de Esopo sobre el poeta y el jorobado. Cuenta que un poeta, como premio a sus versos, pidió al rey que le nombrara portero de la ciudad durante un mes, con una condición: las personas con cualquier defecto corporal debían pagarle una moneda por cada defecto al pasar por la puerta.

El poeta paró a un jorobado y le reclamó la moneda. Este se negó. El poeta vio que era tuerto y le pidió dos monedas. Le quitó el bonete de la cabeza y vio que era tiñoso y le pidió tres monedas. Se enzarzaron en una pelea, y el poeta vio que, además, el otro tenía sarna y una potra, por lo que, no habiendo querido pagar una moneda pacíficamente, tuvo que pagar al final cinco monedas.

En los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, aparece la locura como castigo del clérigo fornicador (II), y los profanadores del sagrado (XVII) quedan «*contrechos, las piernas e los brazos bien cerca de los pechos*», además de sufrir los efectos febriles de una epidemia conocida como «fuego de San Marzal». Arrepentidos los profanadores, la Virgen les perdonó la fiebre, pero quedaron tullidos, «*contrechos*» y hubieron de vivir como «mendigadores».

Más adelante (XXIV), los ladrones de una iglesia son castigados con la pérdida de la memoria y no son capaces de salir del templo.

En la literatura hispano-judía de la época se encuentran los relatos *Lo que le sucedió a un paralítico*, de Yosef ben Meir ibn Zabarra, en el que un paralítico podía levantarse del lecho para cumplir con el deber de acompañar al cementerio a los muertos piadosos, y *Lo que le sucedió a un hombre al que se le secó el cerebro*, de Yishaq ben Selomoh ibn Sahula.

En el Siglo de Oro, numerosos cuentos del folclore popular pasaron a la literatura: *El ciego y su destrón*, en el que un muchacho lazarillo se venga del ciego que no le da de comer; el ya aludido tema del «marido cegado» para que pudiese escapar el amante escondido; los «ciegos burlados» que se pegan entre ellos, porque uno no reparte la limosna que los otros creen que ha recibido; los dineros del ciego astuto en *Nunca más perro al molino*; así como numerosos cuentos sobre jorobados, tuertos, tontos, sordos y tartamudos.

Motivos folclóricos que, a través de las versiones medievales de las colecciones de fábulas atribuidas a Esopo (los Isopetes), constituyen el telón de fondo de las grandes colecciones de cuentos de siglos posteriores. Piénsese, por ejemplo, en las leyendas del Rin, como *El arquero ciego*, o celtas, como *La curación de la pierna de Kayn* y *Cabeza pequeña*; japonesas, como la de *Hoichi, el músico ciego*, a quien un tatuaje sagrado protegía de los espíritus maléficos; la leyenda del enano de Uxmal, los licántropos y tantas otras.

Dicho sea de paso, los llamados licántropos eran en muchos casos epilépticos a los que se expulsaba de la comunidad, lo que agravaba su mal. La sociedad se escudaba tras una falsa imagen que los representaba como seres terroríficos y malvados.

Vemos, pues, cómo también el folclore popular está lleno de menciones en las que las minusvalías son un castigo por alguna culpa. O se compensan con unas cualidades excepcionales. Se perpetúa la noción de que las personas con minusvalías no son «normales».

## 2. LAS GRANDES COLECCIONES DE CUENTOS

Repartidos y dispersos en diversas colecciones hay numerosos cuentos populares como el de *Medio Pollito*. En la versión de Fernán Caballero es un pollo deforme y estropeado, el más querido por su madre. Sin embargo, su padre el gallo no le quiere por su carácter soberbio. Medio Pollito va a la corte a ver al rey y acaba convertido en veleta, «pagando sus culpas y pecados: su desobediencia, su orgullo y su maldad». Versiones de Pulgarcito, como la de Periquillo Cañamón, que

sabe sacar partido de su corta estatura. O el de la princesa pequeñita que, tras lograr ser tan alta como un árbol y tan baja como un guisante, pide a un hada ser como antes y «*aunque era pequeñita, un príncipe la quiso bien y se casó con ella*». El del príncipe con cara de malo, por lo que nadie le quería. El de la reina coja a quien nadie se atrevía a decirselo, hasta que un cortesano le presentó un ramo de flores diciéndole: «*Es coja, vuestra majestad, es coja.*» Y los muchos cuentos de tontos y simples.

## 2.1. Los cuentos de Charles Perrault

En 1697 publicó Charles Perrault los *Contes de ma mère l'oie* (Cuentos de mi madre la oca. Historias del tiempo pasado con moralidades). Es una colección de once cuentos procedentes de la tradición oral francesa que se convirtió enseñuida en un clásico y un modelo de la literatura infantil.

Dos de los cuentos son relevantes para nuestro propósito. El primero de ellos es *Pulgarcito*, del que se conocerán después distintas versiones sobre el mismo tema del niño de pequeño tamaño que es capaz de abrirse paso en un mundo bárbaro.

El segundo es conocido bajo el título de *Riquete del cope-te*. Cuenta la historia de un príncipe tan inteligente como feo, como consecuencia de los dones y maldiciones que recibió al nacer. Conoce a una princesa tan hermosa como estúpida, de la que se enamora y a la que transmite su inteligencia. La princesa se niega a casarse con un hombre tan feo, pero finalmente le da su amor, con lo que rompe el encantamiento y Riquete se convierte en un joven hermoso, celebrándose el matrimonio de ambos.

## 2.2. Los Cuentos populares rusos de Afanasiev

Los *Cuentos populares rusos* recopilados por Afanasiev comenzaron a publicarse en 1852, varios años antes de la emancipación de los siervos del campo. Se trata de la obra de un gran folclorista, en la que hay algunos cuentos que tienen

que ver con el tema de este libro. En varios de ellos aparece el motivo universal de Pulgarcito y, también, los personajes injustamente tachados de tontos. El cuento *Los ciegos* abunda en la necesidad de la astucia para sobrevivir en la adversidad, así como el de *El bufón* mezcla la astucia con una especie de picaresca que recuerda a Till Eulespiegel. En *La manquita* se puede leer otra versión del motivo folclórico de la doncella sin manos, y en *El bogatir sin piernas y el bogatir ciego*, ambos protagonistas, mutilados por la malvada princesa, logran salir adelante y ayudar al zarevitch.

### 2.3. *Los Cuentos infantiles y del hogar* de los hermanos Grimm

Los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm recogieron una enorme cantidad de tradiciones orales en la región alemana de Hesse y con ellas compusieron los *Cuentos infantiles y del hogar* (*Kinder und Hausmärchen*), que fueron publicados por primera vez en dos partes, aparecidas, respectivamente, en 1812 y 1815. Este libro se ha convertido en el clásico por excelencia de la literatura infantil y sigue reeditándose sin cesar.

Para el propósito de este libro, hay que tener en cuenta que uno de los rasgos del estilo de la obra de los hermanos Grimm es la oposición nítida entre bien y mal. El bien suele ir asociado a la belleza, tanto física como espiritual; en tanto que el mal es inseparable de la fealdad física y la ruindad moral. Las personas bellas suelen ser rubias y blancas, y las personas feas, negros, viejos, deformes (o judíos). Los enanos de los cuentos de los hermanos Grimm merecen un tratamiento aparte. Semejante visión de la realidad es ciertamente útil en este género literario, pero no hay que olvidar que, al igual que en otras colecciones de cuentos, puede contribuir (hay casos en que los personajes superan su adversa condición e ingresan en el mundo de los seres considerados normales) a consolidar prejuicios y arquetipos contrarios a la convivencia humana. Una cosa no quita la otra.

Los personajes que nos interesan de los cuentos de los hermanos Grimm pueden reunirse en varios grupos.

### 2.3.1. *Los soldados inválidos*

Alemania (y otros países, como España, donde el soldado licenciado es un personaje literario de primera magnitud) conoció una sucesión de guerras durante la época del absolutismo en la que, entre otras consecuencias desastrosas, surgió una multitud de soldados licenciados por invalidez que se dedicaron al vagabundeo y la mendicidad ante la imposibilidad de ganarse de otra forma la vida. Estos personajes tienen su reflejo literario en tres cuentos de los hermanos Grimm.

En *La lámpara azul* se lee:

*«Al terminar la guerra, el mozo, que, debido a sus muchas heridas, no podía continuar en el servicio, fue llamado a presencia del rey, quien le dijo:*

*—Puedes marcharte a tu casa, ya no te necesito. No cobrarás más dinero, pues sólo pago a quien me sirve.»*

El hombre entra al servicio de una bruja y acaba en el fondo de un pozo, donde encuentra una pipa de cuya llama azul sale un enano negro dispuesto a servirle. Tras ayudarlo a salir del pozo, el hombre, ayudado por el enano, planea y ejecuta su venganza contra el rey. Este acaba molido a garrotazos y entrega su reino y su hija al soldado al que había dejado en la miseria anteriormente.

En *Las princesas bailadoras* hay otro «pobre soldado que, habiendo recibido una herida, no podía seguir en el servicio». No podía ganarse la vida y una vieja hechicera le ayudó indicándole el modo de averiguar dónde iban a bailar todas las noches las doce hijas del rey. Como recompensa, se casó con la hija mayor.

En *La tumba* figura otro soldado en las mismas circunstancias que los anteriores. En este cuento, el soldado ayuda a un labriego a velar el cadáver de un avaro para impedir que se lleve el alma el diablo. El soldado engaña al diablo, se hace rico y entrega su fortuna a los pobres.

### 2.3.2. *Los ciegos*

Hay dos cuentos de los hermanos Grimm en los que aparecen ciegos.

En *Verdeuzuela*, el príncipe, tras haber logrado el amor de la princesa encerrada en la torre gracias a las trenzas que ella echa a modo de escala, recibe la maldición de la bruja. El príncipe se arroja desde la torre y, aunque salvó la vida, «los espinos sobre los que fue a caer se le clavaron en los ojos y el infeliz hubo de vagar errante por el bosque, ciego, alimentándose de raíces y bayas», y llorando la pérdida de su amada. Cuando por fin la encuentra, son las lágrimas de ella las que consiguen abrirle nuevamente los ojos.

En *El abuelo y el nieto*, este último afea al padre la conducta egoísta que muestra frente al abuelo, viejo y ciego, haciéndole ver que él recibirá el mismo trato.

### 2.3.3. *Los mancos*

Hay dos cuentos en los que hay personajes mancos.

En *La doncella sin manos*, un molinero debe entregar al diablo lo primero que encuentre tras el molino al regresar a casa. A cambio le colmará de riquezas. Pero se trata de su hija. El diablo le exige que le corte las manos porque, si no, se lo llevará a él. El padre corta las manos de su hija, con lo que el diablo tiene que desaparecer. La hija abandona la casa paterna y, andando el tiempo, recobra milagrosamente las manos tras un sinnúmero de peripecias que la llevan a convertirse en reina, aunque a punto está de sucumbir a causa de las calumnias y la acción del diablo.

En *Los seis cisnes*, una joven ha de tejer seis camisas mágicas para romper el hechizo que mantiene a sus hermanos convertidos en cisnes. Está a punto de conseguirlo cuando van a quemarla en la hoguera, por lo que el hermano menor, al no haber podido ella terminar la labor, queda con un brazo convertido en ala de cisne.



#### 2.3.4. *Las diferencias entre personas*

En *Las tres lenguas*, un hombre tiene un hijo «tonto de remate e incapaz de aprender nada». Pero consigue aprender la lengua de los perros, los pájaros y las ranas. El padre reacciona diciendo: «Este hombre ha dejado de ser mi hijo. Lo echo de mi casa. ¡Llévadle al bosque y dadle muerte!» Pero los criados no lo hacen así y el muchacho, valiéndose de lo que ha aprendido, logra salir adelante y llega a ser Papa. «Hubo de celebrar entonces la misa, de la que no sabía ni media palabra; pero dos palomas que no se apartaban de sus hombros, se lo dijeron todo al oído.»

En muchos otros cuentos de los hermanos Grimm suele aparecer un «tonto», generalmente el hermano pequeño, que al final resulta ser el más listo y sano moralmente.

Variantes peculiares de este motivo folclórico, con el que guardan algunas semejanzas, son otros cuentos como el de *Juan Erizo*, hijo único y tardío, mitad erizo y mitad hombre, que sabe abrirse camino en el mundo; o el de *Bestia Peluda*, la joven que huye del incesto y también logra rehacer su vida; o los de *Pulgarcito* y *Las correrías de Pulgarcito*, si bien en estos dos últimos el hijo vuelve a casa tras haber corrido mucho.

La desigual condición de los seres humanos se explica en *Los desiguales hijos de Eva*. Adán y Eva tuvieron hijos, unos guapos y otros feos. Cuando Dios fue a visitarlos, Eva preparó a los hijos guapos y escondió a los feos para que Dios no los viera. Bendijo Dios a los primeros y les otorgó toda clase de dones, mientras que a los segundos les asignó oficios. Eva quiso saber la razón de esa desigualdad de trato, y Dios respondió que si todos fueran reyes nadie trabajaría y que debían sostenerse unos a otros como los miembros del cuerpo.

En este cuento puede detectarse la versión cristianizada del antiguo mito indoeuropeo por el que se explica el origen de la división social. En la versión germánica, el dios Heimdall, por orden de Odín, engendró con la Bisabuela a Throll, del que descienden los siervos (que eran negros); con la Abuela a Karl, del que descienden los hombres libres, y con la Madre a Jarl, del que descienden los nobles. Todos forman

una gran familia, pero sólo Jarl es reconocido por Heimdall como hijo suyo.

En *El hombrecillo rejuvenecido*, Jesús rejuvenece en la fragua a un viejo mendigo y, al verlo, el herrero decide intentarlo con su suegra, que era «*vieja, medio ciega y jorobada*». Pero la anciana se abrasa. Del susto, la mujer y la nuera del herrero parieron sendos monos que escaparon al bosque. Ese es el origen de los monos.

Y, en la línea de los *nonsense* ingleses, *El cuento de los despropósitos* dice: «*Una vez vi que... un hombre sin pies ganaba la carrera a un rápido caballo.*»

### 2.3.5. *Sucesos extraordinarios*

En el cuento *Seis que saben de todo* se repite el motivo del soldado licenciado que quiere vengarse del rey con la ayuda de cinco compañeros que poseen cualidades extraordinarias:

«*Al cabo de un buen trecho se toparon con un personaje que se sostenía sobre una sola pierna; se había quitado la otra y la tenía a su lado. Díjole el amo:*

—*¡Pues no te has ingeniado mal para descansar!*

—*Soy andarín —replicó el hombre— y me he desmontado una pierna para no ir tan deprisa; cuando corro con las dos piernas, ni lo pájaros pueden seguirme.*»

El andarín se suma al grupo, que lleva a cabo con éxito la venganza contra el rey.

En el cuento *Un Ojito, Dos Ojitos y Tres Ojitos* aparecen tres jóvenes hermanas que se llaman así por el número de ojos que cada una posee. Dos Ojitos es odiada por su madre y sus hermanas: «*Con tus dos ojos no sobresaes nada de la gente ordinaria; no perteneces a nuestra clase.*» Y la maltrataban. Un hada enseña a Dos Ojitos a hacer frente a la adversidad mediante fórmulas mágicas. Así vence incluso sobre el afán de sus hermanas de ver cómo supera su situación. Pero Tres Ojitos la descubre. Entonces la maltratan aún más hasta

que un caballero la libra de su familia. Al final del cuento, Dos Ojitos acoge a sus envidiosas hermanas, que se veían obligadas a mendigar.

En *Los tres cirujanos*, tres cirujanos castrenses quisieron impresionar al posadero cortándose la mano y sacándose el corazón y los ojos, respectivamente, para devolverlos luego a su lugar. Tenían una pomada capaz de obrar esa maravilla. Así lo hicieron y entregaron sus órganos en un plato al posadero, quien se lo dio a la criada para que los guardara en la alacena. Pero, como no la cerró, el gato se lo comió todo y la criada puso en su lugar ojos de gato, corazón de cerdo y mano de un ladrón ahorcado, que fue lo que a la mañana siguiente se reimplantaron cada uno de los tres cirujanos con ayuda de su pomada. El que llevaba el corazón de cerdo comenzó a portarse como tal, el del ojo de gato no veía y el tercero se dedicó a robar. Cayeron en la cuenta de que habían sido engañados y fueron a reclamarle al posadero: *«El hombre les dio cuanto poseía y algo más que logró reunir y los tres marcharon con lo necesario para el resto de su vida. Pero la verdad es que hubieran preferido recobrar lo que les pertenecía.»*

### 2.3.6. *Los enanos*

Los enanos que figuran en los cuentos de los hermanos Grimm no son bufones de corte (de los que también hay representaciones en el folclore popular), sino seres mitológicos. En los *Eddas* se narra el origen de los enanos del cadáver del gigante Immer, muerto por Odin al ascender al cielo. Estos personajes son muy variados: hay silfos, que ayudan al viajero perdido a reencontrar su camino; elfos blancos, que arrastran a sus enloquecidas danzas a cuantos se encuentran, y elfos negros, que guían a los sonámbulos; kobolds, que ayudan a las cocineras; el velludo y deforme Butzemann, que advierte de futuros desastres; enanos mineros, carpinteros, constructores, guardianes de tesoros; gnomos, duendes; espíritus del aire y del fuego, que tal vez tengan que ver con la actividad de los antiguos volcanes del Taunus; espíritus de niños muertos prematuramente o asesinados.

Estos enanos, que hunden sus raíces en la antigua mitología germánica, son los que aparecen en los cuentos de los hermanos Grimm (y también en los escritos de Martín Lutero).

En *Los tres enanitos del bosque* se cuenta que una niña fue enviada por su madrastra a un bosque helado con un vestido de papel a recoger fresas. Trata amablemente a los enanos que le salen al encuentro y éstos le conceden la belleza, la riqueza y el poder, además de las fresas. Sin embargo, la hija de la madrastra, al portarse mal con los enanos, recibe su maldición.

En *Los duendecillos* hay tres relatos distintos. El primero de ellos cuenta que dos enanos desnudos ayudan por las noches a un zapatero pobre. Agradecido éste, porque le han hecho rico con su trabajo nocturno, les cose vestidos para que se cubran con ellos, y los enanos ya no regresan.

El segundo relato trata de una criada que es invitada por tres enanos a ser madrina de un bautizo en el interior de una montaña hueca. La criada pasa allí tres días, los enanos la colman de oro y, cuando regresa a su casa, en realidad han transcurrido siete años.

En el tercer relato figuran unos enanos que roban un recién nacido de su cuna y lo sustituyen por un monstruo. Para deshacer esta situación hay que hacer reír al monstruo, lo que la madre consigue hirviendo agua en cáscaras de huevo. Al reírse el monstruo, los enanos devuelven al niño.

En *El gnomo*, el menor de tres hermanos (el considerado tonto) vence las tretas y artimañas del enano y le obliga a declarar el paradero de las princesas encantadas. Sus hermanos mayores, envidiosos de él, le abandonan en un pozo, donde él se encuentra una flauta. Al hacerla sonar, acuden los gnomos y le salvan.

En *El rey de la montaña de oro*, un hombre arruinado se encuentra con un enano negro que le pregunta por qué está triste. El enano promete restablecer sus riquezas si dentro de doce años el hombre le entrega lo primero que toque su pierna al llegar a casa. El hombre acepta el pacto, sin saber que iba a ser su hijo lo primero que le tocara. En este cuento, el enano negro es el diablo.

En *El juicio en el espino*, un criado despedido por su amo con una paga de tres cuartos se los entrega a un enano que

se los pide y éste le recompensa con tres dones: una cerbatana infalible, un violín que hace bailar sin parar a quien lo escucha y conseguir lo que se proponga. Con ellos sale adelante el antiguo criado.

En *Los dos príncipes* es una princesa la que reclama la ayuda de los enanos. Hace un nudo con su pañuelo blanco, golpea tres veces con él la tierra y dice: «¡Trabajadores, aquí!» Aparecen los enanos y realizan en un abrir y cerrar de ojos diversos trabajos (talar bosques, limpiar un estanque, construir un palacio). De este modo ayuda la princesa al príncipe a superar las pruebas que el rey le ha puesto para concederle la mano de su hija.

En *El agua de vida*, los tres hijos del rey salen por el mundo a buscar el remedio que pueda curar la enfermedad de su anciano padre. Al encontrarse con los enanos, el mayor y el mediano los maltratan de palabra, llamándoles renacuajo estúpido y figurilla. Los enanos les maldicen por su soberbia. En cambio, el pequeño es amable con ellos. Los enanos le ayudan a encontrar el remedio que curará a su padre y también a rescatar a sus hermanos, aunque le previenen contra ellos.

En *El mugriento hermano del diablo*, un soldado licenciado del ejército se encuentra con un enano (el diablo) que promete ayudarle si le sirve durante siete años. El enano cumple lo prometido y aún vuelve a ayudar al antiguo soldado cuando le roban las riquezas que le había dado en pago de sus servicios.

En el cuento de *Blancanieves*, los siete enanitos acogen a la niña y la protegen de la reina que desea su muerte, la velan en la cima de una montaña cuando la creen muerta y castigan a la malvada reina haciéndole calzar unas zapatillas de hierro candente recién sacadas de la fragua.

En el cuento de *La hija del molinero* es un enano el que ayuda a la joven hija del molinero a hilar la paja y convertirla en oro para el rey. El enano le va pidiendo a cambio su collar, su anillo y, cuando la chica se casa con el rey, su primer hijo. Esta última exigencia es rechazada por ella y el enano le propone dejarle a su hijo si ella adivina su nombre. La joven se entera, por fin, de que el enano tiene el extraño nombre de Rumpelstilzchen y se lo dice. El enano atribuye esto a obra

del diablo y «encolerizado, dio con el pie derecho una patada tan fuerte en el suelo, que se hundió en él hasta la cintura. Luego cogió el pie izquierdo con ambas manos y tiró de él hasta que se rajó en dos de arriba abajo».

El cuento de *El grifo* es otra versión del anteriormente citado *El agua de vida*.

Finalmente, en *Los regalos de los gnomos* se encuentran unos enanos con un sastre y un orfebre jorobado. Los enanos les invitan a bailar con ellos y les llenan los bolsillos de carbón, que más tarde se convierte en oro. El codicioso orfebre vuelve para conseguir más oro y los enanos le dan sólo carbón y otra joroba.

Los enanos de los cuentos de los hermanos Grimm suelen aparecer al principio y premian o castigan las buenas o malas acciones, además de obligar a las personas a hacer frente a las estratagemas de la vida. Estos relatos, como otros de los hermanos Grimm, tienen conexiones (además de con la antigua mitología germánica) con otras tradiciones como *Las Mil y Una Noches*, los cuentos populares rusos de Afanasiev y leyendas esparcidas por toda Europa.

#### 2.4. Los cuentos de Hans Christian Andersen

La primera edición completa de los cuentos de Hans Christian Andersen se realizó en Copenhague en 1874, un año antes de su muerte. Pero había comenzado a publicarlos en 1837. Se inspira en el folclore popular de Dinamarca, si bien en ellos hay mucho de creación literaria de un mundo poético y fantástico propio, que es lo que distingue a este autor de otros escritores y compiladores de cuentos.

Hay varios cuentos de H. Ch. Andersen que son relevantes para nuestro propósito.

*Pulgarcita* cuenta la historia de una niña muy pequeña que era, por ello, despreciada. Se ve obligada a casarse con un topo ciego y rico, pero logra huir con la ayuda de un pájaro que ella ha curado.

*El valiente soldadito de plomo* es el relato de una figurilla de plomo a la que le falta una pierna, que vive una historia de amor con otra figurilla que representa una hermosa bailarina.

*El patito feo* es una historia de animales, en la que el patito, despreciado por su fealdad cuando aún es pequeño, se transforma luego en un hermoso cisne.

*Los once cisnes* es una versión del motivo folclórico germánico en el que la niña logra salvar del encantamiento a todos sus hermanos, convertidos en cisnes. Sólo el pequeño, al que no tiene tiempo la hermana de terminarle la manga de la camisa mágica, quedará con un ala de cisne en vez de brazo.

En *El tullido* se cuenta la historia de Hans, un niño pobre y afectado de poliomielitis, que debe permanecer postrado en cama por su enfermedad. Recibe como regalo navideño un libro de relatos. Sus lecturas, que versan sobre el porqué de las desigualdades entre las personas, sirven de consuelo a sus padres, que viven en la pobreza. El afán de aprender que muestra el niño hace que venga a su casa un maestro para enseñarle. Un día, Hans vio que el gato quería comerse a un pájaro que le habían regalado y «dio un grito, sintió un tirón y sin pensarlo dos veces saltó de la cama... había recuperado la fuerza de sus piernas. Esas cosas pueden suceder y a él le sucedió».

Al final del cuento se dice que Dios también piensa en los hijos de los pobres.

En las grandes colecciones de cuentos se puede observar la minusvalía como castigo o atributo negativo de los personajes, así como su compensación mediante cualidades o sucesos extraordinarios.

### 3. LOS NOVELISTAS CLASICOS

Si bien en el siglo XVIII hay obras de primera magnitud por su importancia literaria e influencia social, el XIX fue, sin lugar a dudas, el gran siglo de la novela. En el siglo anterior encontramos los *Viajes de Gulliver*, del inglés Jonathan Swift, con su sátira política de gigantes y enanos, y *L'ami des enfants*, colección de cuentos del francés Armand Berquin, entre los que se cuenta *Le petit joueur de violon*, en el que un niño toca el violín ante otros niños ricos y entrega el dinero recaudado a su padre ciego.

Pero es en el siglo XIX cuando se escribieron una serie de

novelas que han venido ocupando un lugar preferente en las bibliotecas de los jóvenes, además de haber sido llevadas a la pantalla o al escenario e imitadas con mejor o peor fortuna. Sus autores se adscriben a las corrientes romántica y realista y son principalmente ingleses, pues los grandes novelistas franceses no tuvieron el mismo eco en el público juvenil.

*El Doctor Frankenstein*, de Mary Shelley, fue publicado en 1818 y ha entrado a formar parte de la mitología popular. La creación de un monstruo por el doctor Victor Frankenstein deviene en una catástrofe, cuando éste le pide que cree una compañera para él. El hasta entonces pacífico ser, ante la negativa de su creador, se transforma en un agente de destrucción: «Tú eres mi creador, pero yo soy tu dueño. ¡Obedece!»

La novela, escrita en el contexto en que se esfumaban las conquistas de la Revolución francesa, tiene un significado profundo, en el que se mezclan desde la crítica feminista del papel de hombres y mujeres en la sociedad hasta el escepticismo ante la ciencia y la posibilidad de un universo gobernado racionalmente. La novela fue llevada al cine y, posteriormente, trivializada en otras obras que la han despojado de su significado mítico.

En otras muchas novelas inglesas de la época figuran personajes aquejados de lo que ahora se llaman minusvalías.

En *Sense and Sensibility* (1811) y *Crown Emma* (1816), ambas de Jane Austen, aparecen sendos personajes secundarios: Mrs. Smith y John Abdy, ancianos impedidos a causa de su avanzada edad.

En varias novelas de Walter Scott (aquejado él mismo de poliomielitis) escritas entre 1816 y 1827 figuran personajes con alguna deficiencia.

*El enano negro* (1816) es Sir Edward Manley; en esta novela también figura el bufón Grace Armstrong, semejante al Wamba de *Ivanhoe*. En *El Anticuario*, publicada también en 1816, aparece un jorobado llamado Dousterswivel, agente de la compañía minera. Y en *Old Morality* (1816) están los personajes del clérigo demente Habakkuk Mucklewraith y la posadera ciega Elizabeth Maclure. Otro enano, Mick Strumph, figura en *El Pirata* (1822). En *Peverill of the Peak* (1823), Fennella es una falsa sordomuda. Anthony es el postillón joroba-



do de *St Ronan's Well* (1824). En *Woodstock* (1826) aparece Joan Jellicot, una anciana sorda y ciega; en *The Surgeon's Daughter* (1827), Seelencoper, el director del hospital, que es tuerto; y en *The Bride of Lammermoor*, Old Alice, una mujer ciega y medio parálitica. Las novelas de Walter Scott ejercieron una poderosa influencia en el sur de los Estados Unidos, al decir de Mark Twain.

Son también numerosas las novelas de Charles Dickens en las que aparecen personajes con alguna deficiencia o anomalía, realizada con propósitos literarios.

En *The Pickwick Papers* (1837) aparece Betsey Martin, tuerta. Tuerto es también Wackford Squeers, el brutal maestro de escuela de *Nicholas Nickleby* (1839). En *Oliver Twist* (1839) está la madrastra jorobada Mrs. Mann. Master Humphrey es el viejo deforme de *Master's Humphrey Clock* (1841). Ese mismo año publicó Dickens *Barnaby Rudge*, donde aparece Tom Green, un antiguo soldado manco, y Stagg, un perverso ciego; y *The Old Curiosity Shop*, donde figuran: James Grover, un terrateniente jorobado; Daniel Quilp, un diabólico usurero enano; una mujer sin brazos ni piernas, que se exhibe en un circo, igual que los doce enanos de ambos sexos propiedad de Mr. Maunders.

En el *Cuento de Navidad* (1843), Tim, el hijo del empleado de Scrooge, está postrado en cama (por una enfermedad renal, según algunos estudiosos). Pero es un personaje pasivo, que no evoluciona, al contrario que Scrooge. Bertha es la hija ciega del fabricante de juguetes en *The Cricket on the Hearth* (1845). En *Dombey and Son* (1848) figuran el capitán Ned Cuttle, con un garfio; Tom Johnson, con una pierna de corcho; y Billy Joper, tuerto y con un ojo de cristal. En *David Copperfield* (1850) están Mrs. Mowcher, la manicura enana, y Mr. Omer, un sastre asmático.

En *Bleak House* (1853) aparecen Joshua Smalweed, un usurero parálitico con una mujer sorda y retrasada mental; Mrs. Flite, la vieja loca que espera inútilmente la solución de su caso en el Tribunal Supremo; las consecuencias de la viruela en el personaje de Esther; el jardinero renqueante de los Dedlock; el fantasma cojo; la gota como enfermedad aristocrática de Sir L. Dedlock.

Lady Scarges está postrada en cama en *Hard Times*

(1854). En *Little Dorrit* (1857) figura Mr. Merdle, el usurero cheposo que se suicida en los baños turcos. Un enano llamado Chops actúa en el circo de *Going into Society* (1858). Greenwood es un personaje tuerto de *The Haunted House* (1859). En *Great Expectations* (1861) está Mrs. Havisham, una anciana enloquecida por haber sido abandonada el día de su boda. En *Dr. Marigold's Prescriptions* (1865), Sophy, sordomuda, contrae matrimonio con otro sordomudo. Silas Wegg es un chantajista al que le falta una pierna en *Our Mutual Friend* (1865). En *Mugby Junction* (1866) aparece Phoebe, una niña tullida.

En colaboración con W. Collins escribió *Los perezosos*, donde hay una descripción de un manicomio.

En las novelas de Dickens se distinguen los casos de los niños que sufren alguna deficiencia, lo que agrava sus ya de por sí difíciles condiciones de vida, de otros más bien simbólicos como los usureros jorobados o cojos y los marinos. Caso aparte son las personas que se exhibían en los circos.

De todos modos, rara vez son personajes normales, sino que son presentados con una fuerte carga negativa o unos atributos excepcionales como compensación a su situación, excepto en el caso de los niños.

El norteamericano Herman Melville publicó en 1850 *White Jacket*, donde se narra una cruel amputación de una pierna realizada por un cirujano sin escrúpulos. Al año siguiente apareció *Moby Dick*, el relato de la obsesión de venganza del capitán Ahab contra la ballena que le había dejado cojo. Aparece en la novela otro capitán manco, el del Samuel Enderby, pero que no participa de la obsesión de Ahab.

Charlotte Brönte hace aparecer en *Jane Eyre* (1847) a Rochester, personaje ciego al que le han amputado el brazo derecho. Y en *Shirley* (1849) figuran Michel Hartley, un hombre enloquecido por el alcohol; Moses Barraclough, un clérigo hipócrita con una pierna de madera; y Cyril Hard, otro clérigo deficiente visual. En *Villette* (1853), Mrs. Marchmont es una mujer rica postrada por su enfermedad.

En los autores citados puede observarse que, salvo los personajes simbólicos, quienes padecían alguna deficiencia o anomalía eran generalmente mantenidos al margen de la sociedad, especialmente los niños.

Robert Louis Stevenson publicó en 1881 *La isla del tesoro*, con los habituales personajes de piratas cojos y tuertos, además de Blind Pew. En 1886 publicó *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. El personaje de Edward Hyde (apellido que es un juego de palabras: *hide*, ocultar) es el reverso del honorable Dr. Jekyll, o, mejor, su faceta oculta. Es más joven y pequeño que Jekyll, como símbolo del mal que crece más tarde en el individuo, y su aspecto y conducta provocan el horror y excitan las bajas pasiones en quienes se encuentran con él. Cuando Jekyll se suicida para poner fin a la situación, se convierte en Edward Hyde. En *Kidnapped* figura el ciego Duncan Mackiegh. Del mismo autor son las descripciones de los leprosos hawaianos (*En los mares del sur*).

En 1897 publicó Abraham Stoker su novela *Drácula*, a la que siguió una larga serie de imitaciones literarias y cinematográficas basadas en la leyenda de los vampiros, originaria de Rumanía. Parece que la leyenda trata de explicar el fenómeno de unos enfermos aquejados de una especie de anemia que les provoca pérdida de los labios (de ahí la creencia en sus largos colmillos) y un impulso de alimentarse de sangre de otras personas. No es casual que, en contra de la imagen popularizada por el cine, el conde Drácula de la novela de Stoker exhibiera un gran bigote, tal vez para ocultar los estragos visibles de la enfermedad. En la novela hay otras dos víctimas de esta anemia: Lucy Westenra, cuyo sonambulismo la convierte en presa fácil, y el demente R. M. Renfield. Este género de horror (como se ha visto en Shelley y Stevenson) reafirma la oposición entre lo santo y lo sagrado y lo diabólico y lo profano, aparte de su simbología sexual.

En 1888 publicó Rudyard Kipling *Plain Tales from the Hills*, ambientada en la India, donde Christopher Trejago es castrado por haber mantenido relaciones con una hindú (a ella le cortan las manos). En *Kim* (1901) aparece el personaje de la ciega Huneefa, igual que Mrs. Florence en *Traffics and Discoveries* (1904). Ese mismo año se publicó *Peter Pan*, de J. M. Barrie, donde aparece el famoso capitán Garfio. Entre las novelas de Julio Verne se puede citar *Miguel Strogoff* (1876), cuyo protagonista es cegado por los tártaros. En 1880 inició Joana Spyri la publicación de las historias de Heidi, donde figura la niña lisiada amiga de la protagonista. Y en

1906 se publicó *The Sea Wolf*, de Jack London, en el que figura el ciego Wolf Larsen.

#### 4. EL PANORAMA CONTEMPORANEO

Por lo que respecta a la literatura española, se puede mencionar una serie de títulos convencionalmente encuadrados en el realismo, tanto como relatos de superación de las dificultades como de denuncia de la segregación. A la selección bibliográfica de Alfonso Gómez Cerdá (1990) se pueden añadir:

En narrativa están *El loco* (1991), de Alberto Manzi, donde el loco capitanea la lucha del pueblo contra la compañía minera; *Los monigotes de Luisana*, de María Luisa Gefeall, donde la protagonista sueña que sus dibujos cobran vida, pero luego acaban ardiendo, porque eran de papel:

«Mientras se quemaban los niños y los animales decían llorando:

—¿Quién nos habrá hecho cojos, bizcos, feos y torpes?»

Luisana pide a su tío Nacho que le enseñe a dibujar bien.

En *Marsuf, el vagabundo del espacio*, Tomás Salvador cuenta la historia de un astronauta ciego.

Otras obras de interés son: *El calcetín del revés*, de Lucila Mataix; *Renco y el tesoro*, de Emili Teixidor, y *El hijo del quincallero*, de José Luis Olaizola.

En teatro está *El hombre de las cien manos* (1982), de Luis Matilla, en la que Luc, un niño mudo rechazado por su familia, aprende a hablar con unos comediantes por medio de la mímica y se marcha con ellos. Del mismo autor es *El gigante* (1980), donde un gigante es expulsado del pueblo.

Otras obras son adaptaciones de temas clásicos y tradicionales, como *El niño de papel*, de J. B. Escoto (1979), en la que figura un enano que anima y ayuda a un niño; *Pelos azules*, en la que los personajes distintos acaban siendo los héroes; *Asamblea General* (1988), de Pilar Enciso y Lauro Olmo, basada en la historia de los animales apestados de La Fon-

taine, que confiesan sus culpas para librarse de la peste; *El Califa Haroun Al-Raschid* (1990), de José María Osorio Rodríguez, en la que la ceguera es el castigo a la avaricia; o la adaptación de *La isla del tesoro* realizada por Aurora Mateos, y *La infanta jorobadita*, de José María Pemán.

De otras literaturas destacamos *Los enanos de Mantua*, de Gianni Rodari, donde los enanos (opuestos al bufón Rigoletto) logran integrarse pese a todas las dificultades; *El secreto del gato anaranjado*, de Zdenek Slaby, sobre una niña muda; *O que os olhos não vem* (1991), de Ruth Rocha, en la que se cuenta la historia del rey y la corte que quedan ciegos y no pueden oír más que a la gente alta: los pobres del reino se ponen zancos para ser escuchados; *Los Pataplaf*, de Michel Grimaud; *Watership Down*, de Richard Adams, en la que uno de los personajes es un loco al estilo de la Casandra clásica y otro es un manco a quien sus amigos salvan de morir de hambre; *Los embrollos de Beny*, de Hazel Tomson; *El estralisco*, de Roberto Piumini; *Los ojos de Amy*, de Richard Kennedy; *Muletas*, de Peter Härtling; *La cicatriz*, de Bruce Lowery; *El mundo de Ben Lighthart*, de Jaap Ter Haar; *Los ojos del ciego*, de Alison Morgan.

## 5. LOS CUENTOS JUDIOS DE ISAAC BASHEVIS SINGER

Isaac Bashevis Singer (Premio Nobel de Literatura en 1978) escribió en yiddish, su lengua materna, un conjunto de cuentos que fueron publicados en inglés en 1984 y traducidos al español en 1989. En ellos se refleja la tradición judía, que es un patrimonio cultural europeo, además de la creación de un universo poético propio que intenta recobrar el mundo perdido.

Para los propósitos de este libro pueden mencionarse varios de estos cuentos.

En el que lleva por título *Mazel y Shlimazel o la leche de la leona* aparece el personaje de Shlimazel, que es un viejo cojo y bebedor, el espíritu de la mala suerte.

En *Lemel y Tzipa* se cuenta la historia de una pareja de simples que contrae matrimonio. Todo el mundo les engaña,

pero ellos son felices. Esta y otras historias transcurren en el imaginario pueblo de Cheim, en la Polonia natal del autor, poblado por gente simple.

El cuento *Menesha y Raquel* narra la historia de dos niños huérfanos y ciegos que viven en el asilo de Lublín. Raquel es ciega de nacimiento y el niño quedó ciego a la edad de tres años como consecuencia de la viruela. Menesha es un gran contador de cuentos, pero un día le pide a Raquel que le cuente uno y ambos se embarcan en un mundo fabuloso hecho de recuerdos y fantasías, porque ellos ven por dentro, recordando las palabras del profeta Samuel: «Pues el Señor no ve de la misma manera que los hombres, puesto que el hombre mira las apariencias, pero el Señor mira el corazón» (1 S 16, 7). Recuerda a la historia talmúdica del rabino Sheis-heth.

En el cuento de *Elías, el esclavo* se narra la historia de Tobías, un escriba que se gana la vida copiando los rollos sagrados, «pero enfermó súbitamente y perdió el uso de la mano derecha. No tardó en faltar el pan en su casa». Un mensajero del cielo llamado Elías se pone al servicio del antiguo escriba. Tiene poderes sobrenaturales, por lo que, al venderlo Tobías como esclavo, recibe una cantidad de dinero suficiente como para salir de la pobreza.

En el cuento de *El lantuch* se narra la vida difícil que llevan una mujer viuda y enferma y su hija ciega de nacimiento. La perspectiva para ambas mujeres es ir al asilo, pero el lantuch (un espíritu nocturno) les ayuda y evita ese destino que ellas no querían.

Dentro de la misma tradición cultural, a caballo entre la novela y la parábola, puede situarse el personaje de Piggy de *El Señor de las Moscas* (1953), de William Golding.

## 6. J. R. TOLKIEN

En las obras de J. R. Tolkien (*El Señor de los Anillos, El Hobbit, Silmarilion, Aventuras de Tom Bombadil...*) aparecen multitud de personajes con raíces en las antiguas mitologías del norte de Europa. Así se encuentra el pueblo Durin, formado por enanos mineros. Los Orcs, también enanos y con

las piernas torcidas, que viven en regiones subterráneas, pues la luz del sol les debilita. Los feos y estúpidos Trolls, verduzcos y sin dedos en los pies.

También personajes individuales como Melkor, a quien el calor de Silmarils le había quemado las manos al final de la Primera Era. Tenía, además, ocho heridas causadas por Fingolfin y Thorondor. Por último, los Nazgûl, nueve seres ciegos, antiguos hombres, que son los principales sirvientes de Sauron, el abominable. Habían recibido poderes maléficos, por lo que quienes permanecían mucho tiempo junto a ellos contraían enfermedades mortales.

## 7. LOS CASOS REALES

En los últimos tiempos, la literatura infantil y juvenil incorpora, además de obras de ficción, gran cantidad de libros estrictamente informativos sobre algunos de los temas más candentes. De igual modo se publican obras, básicamente biografías y autobiografías, en las que las personas con alguna deficiencia ya no son símbolos ni personajes literarios, sino seres de carne y hueso que narran la peripecia de superar las barreras personales, sociales y políticas que se oponen a su vida independiente. A una escala mucho menor, también se cultiva una poesía de orientación semejante.

Desgraciadamente, esta literatura es poco practicada en España, donde se escriben y traducen escasos títulos, por lo que las líneas que siguen están dedicadas casi por completo a una selección bibliográfica en lengua inglesa.

Angela Muir Van Etten publicó en 1988 su autobiografía, *Dwarfs Don't Live in the Doll Houses*, en la que narra sus esfuerzos para vencer las dificultades derivadas de su corta estatura hasta convertirse en abogada.

Al mismo género pertenecen: *A Very Special Friend*, de Dorothy Levi, en la que una niña sorda de seis años enseña el lenguaje de signos a otra; *Buffy's Orange Leash*, de Stephen Golder y Lisa Memling, sobre un perro que ayuda a una familia de sordos; *Alan and the Baron*, de Ron Hamilton, que cuenta la historia de un niño negro sordo y su caballo; *Belonging*, de Virginia M. Scott, que cuenta el proceso de adapta-

ción de una chica que se queda sorda a los quince años; *A Season of Change*, de Lois L. Hodge, contra el aislamiento al que se somete a un adolescente sordo; *Annie's World*, de Nancy Smiler Levinson, sobre las dificultades que encuentra en el colegio una chica sorda de dieciséis años; *Island of Silence*, de Carol Brimley Norris, que cuenta la historia de una mujer, su hermana sorda y un veterano de guerra que también ha quedado sordo; *Clerc. The Story of His Early Years*, de Cathryn Carrol, biografía novelada del maestro sordo del siglo pasado; *Matthew Pinkowski's Special Summer*, de Patrick Quinn, una novela de aventuras con protagonistas sordos; *Deenie*, de Judy Blume (1973), narra las presiones familiares a que se ve sometido un muchacho con escoliosis; *Brothers of the Heart*, de Joan W. Blos (1985), donde Sheen, un muchacho de catorce años lisiado de una pierna, experimenta el rechazo de su familia; *Don't Stop the Music*, de Robert Perske (1978), cuenta la historia de dos adolescentes con parálisis cerebral que enseñan un estilo de vida distinto al periodista/narrador; *An Open Mind*, de Susan Sallis (1978), en la que un muchacho debe adaptarse a una nueva situación: su padre, divorciado, vuelve a casarse y él va a tener como hermano a un muchacho con parálisis cerebral; *Run, Don't Walk*, de Harriet May Savitz (1979), sobre la lucha de dos adolescentes contra las barreras personales, sociales y políticas; igual que *Let the Balloon Go*, de Ivan Southall (1968); *The Trumpet of the Swan*, de E. B. White (1970), en la que un cisne privado de voz aprende a tocar la trompeta; en *The Furies and the Flame*, de I. Rimbaud, la familia ayuda a un muchacho con parálisis cerebral a evitar su internamiento en un establecimiento; *Wenn ich mit euch reden könnte...*, de Ditmar Zöllere (1989), es la autobiografía de un joven autista de dieciocho años.

En lengua española se pueden encontrar algunos títulos como *Iba para figura*, de José Luis Martín Vigil, sobre los problemas de adaptación de un jugador de baloncesto que queda parapléjico; *Una cama junto a la ventana*, de M. Scott Peck, y *Seis puntos aparte*, de Enric Bayé (1987), cuyo protagonista es Louis Braille.



## MODERNOS Y CONTEMPORANEOS

Tal vez por la omnipresencia del «ogro filantrópico» al que se refiere Octavio Paz se tiende a acentuar, al hacer la historia reciente de las personas con alguna deficiencia o anomalía, una mirada complaciente sobre nuestra época, puesta en comparación con tiempos pretéritos juzgados más bárbaros.

Semejante punto de vista obedece a la perniciosa ilusión de concebir la historia como progreso, también en el sentido moral (en vez de como una sucesión de estrategias de adaptación). Ese es uno de los puntos de apoyo y legitimación del sistema imperante en nuestra sociedad: el dominio de unos pocos sobre una gran mayoría, de la que se excluyen, además, a los que no sirven para producir ni son un modelo para la reproducción del sistema. En el caso de personas con las llamadas minusvalías, esta exclusión es visible hoy día en el acceso al empleo, la educación, el desenvolvimiento por las ciudades y, en general, las oportunidades de la vida social y política. Por no hablar del sufrimiento personal. En estas personas son también más acusados los efectos de la discriminación por causa de raza o sexo. Se les hace sentirse personas de segunda clase, incapaces de vida sexual como los «normales». Y en la asistencia que reciben, el asidero de los defensores del sistema vigente, se reproducen actitudes de épocas pasadas: la lepra, la peste, la locura, las deformidades y deficiencias fruto de enfermedades como la viruela, la tuberculosis y otras, se han conjurado históricamente por un rito de exclusión y segregación de sus víctimas en el que había tanto de socorro como de castigo y en el que, bajo diferentes formas, aparecía una y otra vez el fantasma de la culpa moral. Y se sigue recurriendo a la vulgaridad de presentar la minusvalía compensada con cualidades excepcionales (cuando de un científico excepcional, por poner un ejemplo, o de un gran artista que padezcan alguna minusvalía, lo único anormal, si bien se mira, es su talento, que excede al común de la gente).

En nuestro siglo se ha avanzado mucho en este sentido, se dice. Es porque nos olvidamos de la masacre y las esterilizaciones masivas de los años treinta y cuarenta, realizadas por unos e ignoradas o consentidas por otros (y no estamos hablando sólo del III Reich, sino también de EE.UU., donde en 1937 más de la mitad de los estados promovieron la esterilización de personas como los epilépticos y retrasados mentales, a los que se «desaconsejaba» la reproducción), o del espectáculo actual de la vinculación del SIDA con el mal y lo considera un castigo por alguna culpa moral («ellos se lo han buscado», se dice).

Sólo estos dos fenómenos (no es bueno perder la memoria histórica) bastarían para caer en la cuenta de que se sigue practicando el rito de la segregación, incluso desde antes de nacer, pues se acepta ampliamente el aborto de un feto si se observan malformaciones, o se tolera dejar morir a bebés no viables, o se niega la custodia de los hijos a madres divorciadas arguyendo su minusvalía. Esto quiere decir que la vida con alguna minusvalía carece de valor. Unase a ello el rumor sordo de que el mantenimiento de estas personas sale caro y habremos cerrado el círculo con la coartada perfecta.

Naturalmente que, dadas las proporciones de la devastación de la guerra y los efectos perniciosos de la vida en las grandes ciudades, han surgido iniciativas para aminorar las consecuencias del incremento de personas con minusvalías, muchas veces por el esfuerzo titánico de los propios afectados y casi siempre hasta donde lo consienten el «ogro filantrópico» y los valores imperantes en la sociedad.

También es cierto que en las últimas décadas hemos asistido a un vertiginoso desarrollo científico y tecnológico. Al mismo tiempo, sería imperdonable olvidar que no ha corrido parejo al progreso moral de la sociedad, sino más bien a la inversa. Tal desarrollo (en cuyo pasivo habrá que anotar las secuelas de la guerra, la inseguridad de las centrales nucleares, la talidomida o el síndrome tóxico en España) se ha limitado a los países ricos y viene coexistiendo con una orientación economicista de lo que algunos llaman ya la «vida sin valor». Muchos adelantos resultan inasequibles para la gran mayoría y su salida al mercado es paralela al repliegue de los servicios sociales de titularidad pública.

Asimismo, es cierto que asistimos a una retórica sentimental y una exuberante selva de eufemismos (el lenguaje también sirve para segregar) que, no obstante, difícilmente pueden ocultar una idea que recorre subterráneamente a toda la sociedad: en un mundo obsesionado por la huida del dolor hasta extremos ridículos (si no fuera por lo que tienen de inhumanos, pues al eliminar el dolor matamos también el placer, como ya dijo el clásico), no merece la pena vivir como persona con minusvalía. Quien padezca esa condición se ve abocado a la marginación y la dependencia, en el mejor de los casos. Debe vivir su vida como un rito de purificación que sólo culmina con la muerte tras una vida de exclusión (mediante instituciones, subsidios, etc.).

Desde Dostoievski en adelante, la literatura ha abordado el fenómeno de la llamada minusvalía asociado no ya a causas sobrenaturales o morales, sino a la experiencia de la vida contemporánea. Los textos literarios nos ponen delante la imagen de los manicomios; la inhumana medicalización de la vida de los enfermos crónicos y terminales (la enfermedad y la muerte han dejado de ser aventuras personales); el abandono de los veteranos de guerra (vencedores y vencidos), de los viejos impedidos, de los niños deficientes a los que nadie adopta; los accidentes de trabajo y de tráfico asumidos como precio del negocio; el SIDA; las políticas oficiales de contención y represión de enfermedades consideradas como vicios y su estela de delitos; la lucha por una vida digna de tantas personas víctimas de enfermedades que forman un círculo vicioso con la pobreza, extramuros de un sistema sanitario, social, moral y legal que perpetúa su segregación de la sociedad y evalúa en términos de rentabilidad el monstruo que la propia sociedad ha creado.

En los textos literarios encontramos desde la soledad hasta el embrutecimiento, la marginación, la represión y la pregunta constante por el sentido de la vida en estas condiciones, además del esfuerzo por vivirla plenamente. Esto en cuanto a los personajes afectados. Los autores se valen del tema como metáfora para denunciar o caen en el arquetipo estéril. Y los personajes que les rodean van desde poderes públicos que se encargan del aislamiento de estas personas a familias desquiciadas por el esfuerzo de atenderlas o deseo-

sas de que desaparezcan cuanto antes, tanto ellas como su recuerdo, por cuanto les emplaza frente a su propio egoísmo e hipocresía.

En este capítulo, igual que en los anteriores, se ha tratado de ofrecer una visión de conjunto, abarcadora del máximo de situaciones de minusvalía, desde aquellas cuya denominación se remonta en lengua española a Gonzalo de Berceo hasta el SIDA (declarado como deficiencia por la Organización Mundial de la Salud y por el Congreso Mundial Independencia 92, reunido en Vancouver, Canadá, en abril de 1992, por las perturbaciones físicas y psíquicas de esta enfermedad), pasando por las ya conocidas y agrupadas bajo las grandes rúbricas de físicas, psíquicas, mentales, sensoriales, orgánicas y asociadas. No se ha pretendido buscar tristes preeminencias al referirse a un sector marginado por la sociedad, y la mayor o menor presencia de unas u otras situaciones obedece al eco literario que han encontrado, responsabilidad en todo caso imputable a los escritores (y tal vez al público lector, más próximo a unas realidades que a otras). Piénsese, al hilo de esta reflexión, que la mayoría de los personajes mencionados también están influidos por el sexismo imperante en la sociedad, al tiempo que lo reflejan en los textos literarios, tanto inconscientemente como a modo de denuncia.

Un aspecto sobre el que queremos llamar la atención es la preocupación que en nuestro siglo se detecta por que las personas con minusvalías cuenten con voz propia en el campo de la literatura. (Esta actitud cuenta en lengua española con el precedente de Teresa de Cartagena, sorda y cristiana nueva, que afirmó en la segunda mitad del siglo xv el derecho de las mujeres a la expresión literaria en su triple condición de mujer, sorda y conversa, haciendo buenas las palabras que Sem Tob escribiera un siglo antes.)

En la historia de la literatura universal hay muchos ejemplos de autores ciegos, como, por citar algunos, Homero, Milton y Borges; jorobados, como Esopo, Alarcón y Leopardi; cojos, como Quevedo, Walter Scott y Byron; mancos, como Cervantes y Valle-Inclán; tuberculosos, como Catulo, Bécquer, Emily Brönte, Chejov, Amiel, Shelley y Keats. También en el siglo xx han padecido graves minusvalías autores como Carson McCullers y Flannery O'Connor; graves afecciones pul-

monares, Stevenson, Rilke, Kafka, Proust y D. H. Lawrence; y desórdenes mentales aparecen también en otros grandes escritores de todos los tiempos, aunque sobre este aspecto hay opiniones tan dispares como las de Horacio y Freud.

No cabe duda de que estas situaciones han influido en el genio de todos ellos.

Pero lo significativo de nuestro tiempo es el surgimiento de expresiones literarias al calor de los propios grupos y movimientos de afectados; fenómeno nuevo y prometedor, pues estamos convencidos de que la proliferación de buena literatura que se atreva a captar y expresar lo que el tema de las minusvalías posee de carga subversiva ha de ser uno de los factores que contribuyan a combatir la marginación. Esto plantea numerosos problemas, entre los que no es el menor la construcción de un lenguaje a cubierto de la selva de eufemismos que nos rodea, así como la creación de un discurso propio entre los escombros de viejas teorías y el señuelo de una visión simplista de la diversidad cultural de nuestro mundo.

## 1. DOSTOIEVSKI Y SUS CONTEMPORANEOS

Mientras que otros novelistas viven bajo el impacto romántico de la revolución de 1848 en los centros vitales de Europa y después escriben en la órbita del realismo y el naturalismo hasta casi finales de siglo, el ruso Fedor Dostoievski adopta un punto de vista moderno, que no permite encasillarle en ninguna de esas tres corrientes.

Es moderno, porque desconfía de la dirección histórica de su tiempo: «*En nuestros días hasta la ciencia prohíbe tener compasión (...) así ocurre en Inglaterra, donde se cultiva la economía política*», dice el alcohólico Marmeladov en su primer encuentro con el estudiante Raskolnikov (*raskolnik* quiere decir disidente), al principio de *Crimen y castigo* (1866). En un panorama de la humanidad contemporánea, simbolizada por la ciudad de San Petersburgo, donde la gente vive enloquecida, en medio de la miseria y la depravación, se alza el antihéroe (o superhéroe) en la persona de un ser marginal,

un criminal, cuyo vacío interior le lleva a afirmarse a través de un acto fuera de las coordenadas de la moral y el derecho.

«*Todos estamos divorciados de la vida; todos nosotros, en mayor o menor medida, somos inválidos*», dice el anónimo protagonista de *Apuntes del subsuelo* (1864).

Es en este contexto psicológico y social en el que se enmarcan muchos personajes de Dostoievski, como Golyadkin (*El doble*, 1846), un individuo con doble personalidad que acaba internado; igual que Opiskin (*El amigo de la familia*, 1856); el epiléptico Myshkin de *El idiota* (1869); Kirillov, el ingeniero loco de *Los posesos* (1879); Smerdyakov, hijo ilegítimo y epiléptico que asesina a su padre en *Los hermanos Karamazov* (1880). Y también los enfermos de tuberculosis como la vieja usurera Aliona Ivanovna y Katarina Ivanovna, la esposa de Marmeladov en *Crimen y castigo*, o la esposa lisiada de Stavrogin en *Los posesos*.

Personajes en los que la enfermedad física o mental se vincula a la experiencia humana de nuestra época y que se apartan de los tópicos de personajes pasivos, dependientes, infantiles o arquetipos de vicios simbolizados en algún defecto físico. Esto es lo que hace moderno a Dostoievski, cuya sombra se proyecta sobre toda la ficción contemporánea.

Contemporáneos de Dostoievski en la segunda mitad del siglo XIX son otros autores en los que, a diferencia del gran escritor ruso, los personajes aquejados por alguna minusvalía no acaban de desprenderse de ese carácter secundario, pasivo y negativo al que se ha hecho alusión. Entre ellos se puede citar a Bullock, el banquero gotoso de *Vanity Fair* (1848), de William Thackeray; Dambreuse, el jorobado de *La educación sentimental* (1865), de Gustave Flaubert, quien también hace aparecer al mozo de cuadra cojo, a la criada coja de Lhereux y al mendigo ciego que canta cuando Emma huye de Rouen y a la hora de su muerte en *Madame Bovary*; Rose Muniment en *Princess Cassamasima* (1866) y Milly Theale en *The Wings of Dove* (1902), ambas de Henry James; la loca Gertrude Jethway en *A Pair of Blue Eyes* (1873) y el arquitecto minusválido en *A Laodicean* (1881), las dos de Thomas Hardy; la esposa minusválida del reverendo Kem en *El molino de Floss* (1860) y Shelley Martin, joven deforme de *Scenes of Clerical Life*, ambas de G. Eliot, autora también del personaje

del ciego Bardo en *Romola*; el protagonista de *Quinças Borba* (segunda parte de *Memorias póstumas de Braz Cubas*, 1890), de Machado de Assís, aburrido de vivir, enloquecido y recluido en un sanatorio; el músico ciego y la prostituta tuberculosa de *Santa* (1902), de Federico Gamboa, que reaparecerán en una novela de Bioy Casares. La relación podría alargarse mucho más.

Mención aparte merecen otros dos autores también plenamente modernos: Henrik Ibsen, que expone los problemas de la herencia genética (el tema capital de su coetáneo el naturalista francés E. Zola en su serie *Los Rougon Macquart*, que principia con el personaje demente de Adelaida Fourquet, origen del desequilibrio de sus descendientes) en su personaje de Oswald, el sífilítico de *Los espectros*, y Joseph Conrad, en varias de cuyas obras aparecen personajes como Josiah Carvil, el ciego constructor de barcos de *Typhoon* (1903), los cuatro hijos del relato *Los idiotas* y los diversos moradores de *La posada de las dos brujas*, ambientada en algún lugar de la costa del Cantábrico, y el capitán Whalley, que se suicida al quedar ciego en *The End of the Tether* (1903).

Por lo que se refiere a España, en ese período publicaban José de Echegaray (*El hijo de don Juan*, *El loco de Dios*, ambas en la línea de preocupaciones de Ibsen); Miguel de Unamuno (*Paz en la guerra*, donde figuran los ciegos vendedores de pliegos de cordel en el Bilbao de fin de siglo); Pío Baroja (con sus personajes locos degenerados de *La Casa de Aizgorri* y el músico ciego de *El Mayorazgo de Labraz*); Blasco Ibáñez, que hace aparecer la figura de los tontos del pueblo (los Sangonera) en las novelas de la huerta valenciana, y Benito Pérez Galdós, de cuya extensa producción pueden citarse los personajes que aparecen en *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *Misericordia*, *Angel Guerra*, *Marianela* y *Tristana* en el cuadro general de la obra galdosiana, realista y con fuerte inspiración social.

## 2. BENITO PEREZ GALDOS

De la producción novelística de Benito Pérez Galdós puede destacarse *Tristana* (1882).

El primer personaje de interés es la viuda de Reluz, madre de la protagonista.

Al quedar viuda, *«aquel cerebro no funcionaba como Dios manda y, en suma, a la pobre Josefina Solís le faltaban casi todas las clavijas que regulan el pensar discreto y el obrar acertado. Dos manías, entre otras mil, principalmente la trastornaban: la manía de mudarse de casa y la del aseo... movida de escrúpulos nerviosos y de ascos hondísimos... Con decir que lavaba los relojes está dicho todo... Con la insana manía de las mudanzas y del aseo, Josefina olvidó toda su edad pasada. Su memoria, como espejo que ha perdido el azogue, no conservaba ni una idea, ni un nombre, ni una frase de todo aquel mundo ficticio que tanto amó [se refiere al teatro]. No comprendía nada, no se acordaba de cosa alguna, ignoraba quién podría ser don Pedro Calderón y al pronto creyó que algún casero o el dueño de los carros de mudanzas»*.

¿Puede tratarse de un caso de la enfermedad de Alzheimer?

La hija, Tristana, va a vivir con don Lope, el amigo de la familia, y se convierte en su manceba.

Un día se encuentra con un grupo de colegiales sordomudos y ciegos *«en grupos de mudo y ciego, con sus gabanes azules y jalonada gorra. En cada pareja, los ojos del mudo valían al ciego para poder andar sin tropezones; se entendían por el tacto por tan endiabladas garatusas que causaba maravilla verlos hablar... Los ciegos, no pudiendo tomar parte en ningún juego, se apartaban desconsolados. Algunos se permitían sonreír como si vieran, llegando al conocimiento de las cosas por el velocísimo teclear de los dedos... ¡qué trabajo tener que enterarse de todo pensándolo!»*.

En este encuentro, que es anecdótico en la novela, Tristana va a conocer a Horacio, el hombre del que se enamora para intentar librarse de don Lope. Horacio debe ausentarse de Madrid y el amor se convierte en una relación epistolar en la que ella va forjándose un hombre ideal.

En una de las cartas escribe: *«Me duele una pierna»,* y pregunta: *«¿Y tú me querrás cojitranca? ¿No te burlarás de mí? ¿No perderás la ilusión?»*

Experimenta un alivio transitorio, pero la recaída no pre-



sagia nada bueno y Tristana escribe: «No he sido tan mala que este castigo merezca... La idea de andar con muletas me abruma. No, yo no quiero ser coja. Antes...»

Se convierte en una sombra de sí misma, por la «pena moral y física de su dolorosa enfermedad». Más adelante escribe a Horacio: «Allá va una noticia que no sé si es buena o mala. Me la cortan. ¡Pobrecita pierna! ¡Pero ella tiene la culpa!... ¿Para qué es mala? No sé si me alegro, porque, en verdad, la tal patita no me sirve para nada. No sé si lo siento, porque me quitan lo que fue parte de mi persona... y voy a tener sin ella un cuerpo distinto del que tuve.» Se consuela esperando que Horacio siga queriéndola.

Tras la amputación, «entontecida y aplanada, su ingenio superior sufría un eclipse total».

En algún momento, antes de aprender a andar con muletas, dice Tristana: «Soy una belleza sentada, ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más.»

Regresa Horacio, pero ya no la ama.

«El primer día que probó Tristana las muletas fueron ocasión de risa y chacota sus primeros ensayos en tan extraño sistema de locomoción... Siempre seré como las mujeres lisiadas que piden limosna en la puerta de las iglesias. No me importa. ¡Qué remedio tengo más que conformarme!» Horacio le regala un carrito de mano. Tristana, vencida tras tantos reveses, acaba casándose con don Lope.

### 3. LAS ENFERMEDADES RESPIRATORIAS

En algunas de las obras citadas se pueden observar las proporciones que alcanzaban las enfermedades respiratorias, particularmente la tuberculosis. (Recuérdese que los antibióticos son un descubrimiento posterior a la II Guerra Mundial; al respecto es reveladora también la devastación causada por la gripe en 1917, por ejemplo, en *Podere terrenales*, de Anthony Burgess.)

El tratamiento literario de estas enfermedades remite en primer lugar a las diferencias sociales. Los pobres sucumben ante ellas en viviendas miserables y hospitales inadecuados,

y los ricos las afrontan con mejor o peor fortuna en caros sanatorios de montaña. Pero suscita también cuestiones filosóficas de fondo, como el papel de la enfermedad como medio de refinamiento espiritual.

El tema aparece tempranamente. Bernardine Holme es uno de los primeros personajes que intenta curarse en un sanatorio de los Alpes suizos, en *Ships that Pass in the Night*, de Beatrice Harraden, publicada en 1893. En el otro extremo del arco puede encontrarse a Masterman, el socialista tuberculoso de *Kipp*, de H. G. Wells (1903), quien traza también un curioso panorama de espejo invertido en *The Country of the Blind*, y Rose Thomas, la prostituta aniquilada por la tuberculosis en *The Web* (1914), de Eugene O'Neill. El tema reaparece en *Goodbye to Berlin* (1939), de Christopher Isherwood.

La monumental obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* se publicó entre 1919 y 1927. Uno de los temas tratados es el de la enfermedad y el tedio vital, que aparece en varios personajes. El propio narrador está aquejado de asma y, negándose a seguir el tratamiento, se deja convertir en un enfermo crónico incapaz de una vida activa. A lo largo de la novela se describen varios remedios, desde la cafeína y el alcohol hasta los balnearios, a raíz del mal contraído en la infancia por no hacer caso de él cuando Marcel disimuló para ir a jugar con Gilberte a los Campos Elíseos.

Otro personaje proustiano es la tía Leoncia, que «desde la muerte de su marido, mi tío Octavio, no quiso salir de Combray primero, de su casa luego y, más tarde, de su cuarto y de su cama, que no bajaba nunca y se estaba siempre echada, en un estado incierto de pena, debilidad física, enfermedad, manía y devoción».

Esta tía Leoncia recibe con asiduidad las visitas de Eulalia. «Eulalia era una muchacha coja y sorda, muy activa, que se había "retirado", a la muerte de la señora de la Bretonnerie, en cuya casa estaba colocada desde niña y que alquiló una habitación junto a la iglesia; y se pasaba el día bajando y subiendo de su casa al templo, ya a las horas de los oficios, ya fuera de ellas, para rezar un poquito o para echar una mano a Teodoro; lo restante del tiempo lo consagraba a visitar enfermos, como mi tía Leoncia, a los que contaba todo lo que había pasado en misa o en las vísperas.»

También hay que reseñar la destrucción física del barón de Charlus al final de la novela.

En *El árbol de la ciencia* (1911), Pío Baroja expone la alarma que provoca la incipiente tuberculosis de Luisito, enviado a Valencia para reponerse, si bien lo más destacado es la denuncia de las inhumanas condiciones de vida de las prostitutas con enfermedades venéreas en los hospitales de Madrid: «*El hospital aquel, ya derruido por fortuna, era un edificio inmundo, sucio, maloliente; las ventanas de las salas daban a la calle de Atocha, y tenían, además de las rejas, unas alambreras, para que las mujeres recluidas no se asomaran y escandalizaran.*» Además, hay algunos tipos curiosos como la gallega bizca y su pupilo el mozo tuerto de la sala de disección, o Rafael Villasús, el poeta loco y ciego, muerto en la miseria.

Otra de las máximas cotas literarias sobre la problemática de la enfermedad es *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, ya apuntada en el personaje de Aschenbach, víctima de la peste en otra obra suya anterior, *La muerte en Venecia* (1913).

Siguiendo las reflexiones que hizo su autor años después, *La montaña mágica* puede leerse como una novela de iniciación en la que Hans Castorp atraviesa la enfermedad como una aventura, un fenómeno educativo, una estación de paso necesaria en el camino hacia el conocimiento de la salud y la vida.

Los enfermos ricos, los «horizontales», los de «allá arriba», viven en el sanatorio de montaña de Davos en un hermético encantamiento, que resulta letal para el espíritu humano.

Al principio de la novela, Castorp dice:

*«Se cree que un hombre tonto debe ser ordinario y estar sano y que la enfermedad hace al hombre fino, inteligente y personal.»*

Su amigo Settembrini se encarga de rebatirle:

*«¡Pues bien, no! La enfermedad no es en modo alguno distinguida ni digna de respeto: esta concepción es,*

*por ella misma, mórbida y no puede conducir más que a la enfermedad. Tal vez avivaré aún más su horror contra ella al decirle que es vieja y fea. Se remonta a los tiempos agobiados por la superstición, en que la idea de lo humano estaba degenerada y privada de toda dignidad; a los tiempos angustiosos en que la armonía y el bienestar aparecían como sospechosos y diabólicos, mientras que la enfermedad equivalía a una especie de pasaporte para el cielo.»*

Y Settembrini prosigue:

*«Lo trágico comienza allí donde la Naturaleza fue bastante cruel para romper o impedir desde el principio la armonía de la personalidad, asociando un alma noble y dispuesta a vivir en un cuerpo inepto para la vida.»*

Cita el caso del gran poeta italiano Leopardi, para concluir así:

*«Un hombre que vive enfermo no es más que un cuerpo; en eso está lo antihumano y lo humillante, pues en la mayoría de los casos no vale más que un cadáver.»*

Sobre esa oposición entre Castorp y Settembrini es como puede el lector acercarse a la fantástica galería de personajes, que comienza por el propio conserje cojo del sanatorio que va a recoger el equipaje de Castorp a su llegada a Davos. Y como puede también entenderse la solución (con ecos de Goethe) que el autor da al protagonista al final de la novela.

Realizando un salto de varias décadas, puede ponerse en parangón con la evolución del personaje de Esteban (en *El Siglo de las Luces*, 1958, de Alejo Carpentier), el asmático que provocaba la irritación de su tío, *«que se asomaba a verle, evocaba las figuras de tullidos ilustres y se marchaba encogiéndose de hombros —rezongando condolencias, frases de aliento, anuncios de nuevos medicamentos, excusas por no poder gastar más tiempo en el cuidado de quienes permanecían»*.

*cían confinados por sus males en las orillas de una vida creadora y progresista».*

La vida de Esteban será un mentís a este punto de vista.

#### 4. LA GUERRA

Al final de *La montaña mágica*, el protagonista se pierde en los campos de batalla de la I Guerra Mundial y el narrador deja traslucir su esperanza en los ideales sociales del conflicto. Cuando cesaron los cañones, aquella esperanza se había trocado en desesperación ante la posterior evolución de los acontecimientos que, en menos de veinte años, darían lugar a la II Guerra Mundial, además del rosario de conflictos regionales que siguen jalonando nuestro siglo.

La experiencia de la guerra es uno de los temas inevitables de la literatura contemporánea. Muchos autores tomaron parte activa en ella (Faulkner, Hemingway, Malraux), por lo que nos ofrecen testimonios de primera mano, aunque no son menos valiosas las aportaciones de quienes no fueron protagonistas directos.

Son numerosas las obras literarias en las que figuran personajes que llevan en sus cuerpos y mentes las huellas atroces de la guerra.

La neurosis legada por la tensión de la vida en el frente se puede leer en *La señora Dalloway* (1925), de Virginia Woolf (quien también presenta a un gitano con el pie aplastado por una roca para hacer perder a «Orlando» su fe en la Naturaleza); y las secuelas físicas en los personajes del periodista Jake Barnes en *Fiesta* (1926), de Ernest Hemingway (quien también hace aparecer a un sordo memorable en *¿Por quién doblan las campanas?*); o en el de Clifford Chatterley, el veterano parapléjico de *El amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence, autor también de *The Blind Man* (1920); o en el del herido de guerra Katow al final de *La condición humana* (1933), de André Malraux.

También en Asia sitúa Arthur Conan Doyle al personaje de Henry Wood, mutilado en las guerras coloniales de la India en su relato *The Crooked*, una historia de amor y odio con resonancias bíblicas (del mismo autor son *The Blind In-*

terpreter y Sir Nigel). Pueden citarse, asimismo, los personajes de Guy Grand, manco en *The Magic Christian* (1960), de Therry Southern; Moe Axelrod, veterano de guerra cojo en *Awake and Sing!* (1935), de Clifford Odets; el sargento Beckmann, un veterano mutilado, al que rechaza el Elba cuando intenta suicidarse en *Draussen vor der Tür* (1947), de Wolfgang Borchert. Carácter autobiográfico tienen las *Memorias de un estudiante soldado* (1959), de Roberto Esquenazi-Mayo, donde figura un veterano de guerra cojo.

Resultan muy reveladores los relatos autobiográficos recopilados por Robert Brown y Hope Schutte en *Our Fight. A Battle Against Darkness*, publicado por la Blinded Veterans Association de EE.UU., con testimonios de la II Guerra Mundial y las guerras de Corea y Vietnam de soldados norteamericanos que quedaron ciegos en combate. La lista podría ser interminable.

## 5. WILLIAM FAULKNER

Tal vez una de las novelas más representativas del punto de vista de la «generación perdida» sobre los mutilados de guerra sea *La paga del soldado* (1926), de William Faulkner.

En esta novela se narra la vuelta a casa del teniente Donald Mahon tras haber participado en la I Guerra Mundial. Al principio es presentado como «un rostro joven, desconocido e irreconocible en todo caso, porque una atroz cicatriz oblicua lo deformaba».

Necesita ayuda para moverse y no puede hablar bien. Más tarde se queda ciego. Cuando llega a casa, su antigua novia lanza un «aullido de fiera herida» al verle y se desmaya.

Donald Mahon se convierte en un espectáculo morboso:

*«Durante nueve días escasos, el tema obligado de conversación en el pueblo fue el regreso de Donald Mahon. Los vecinos, curiosos y amables, fueron a verlo...; los hombres se mantenían de pie o sentados frente a él, respetablemente joviales y alegres; sólidos pilares de la banca y el comercio, hombres de negocios que sólo se*

*interesaban por la guerra como un subproducto del ascenso y caída del señor Wilson y, aun así, tan sólo por su producción en dólares y centavos de dólares, mientras sus mujeres charlaban entre ellas sobre modas, por encima de la cicatriz y la frente torcida del pobre Mahon (...) No faltaron muchas jóvenes bonitas con las que él había bailado, a las que había cortejado en las noches de verano, pero venían tan sólo para mirarle la cara y retirarse después, rápidamente, con náuseas reprimidas, para no volver nunca más, a menos que en la primera visita la cara estuviera oculta (en cuyo caso buscaban ocasión de verla descubierta). Venían los niños de la escuela soñando con aventuras imposibles, y quedando desilusionados, porque no quería contarles ninguna historia de guerra.»*

Poco a poco, Donald Mahon se convierte en un cadáver en vida y asiste a su propia muerte social. (Su padre dice de él: «Este era Donald, mi hijo. Está muerto».)

William Faulkner presenta también personajes como Benjy, un retrasado mental de treinta y tantos años, en *El sonido y la furia* (1929).

La novela está llena de símbolos y actitudes reconocibles a través de los tiempos y, a la vez, plenamente vigentes.

Se le había bautizado como Maury (nombre de su tío), pero al evidenciarse su deficiencia, a los cinco años, lo rebautizaron como Benjy (diminutivo de Benjamin, el menor de los hijos de Jacob, vendido en Egipto). Esto nos remite al fenómeno de cómo denominar a las personas con minusvalía: la atribución de un matiz peyorativo a ciertas palabras, el empleo de eufemismos, la jerga científica y administrativa, etc.

El cambio de nombre suscita diversas reacciones en otros personajes: «No nos gusta ver a un idiota. Trae mala suerte.» Ya lo hemos visto en la Biblia, el Corán, *Las Mil y Una Noches*, los cuentos de los hermanos Grimm, etc.

«Es un castigo del cielo —dijo madre.» Actitud que ya figura en la Biblia y se sigue oyendo hoy día.

«Ahora se llama usted Benjamin, dijo Versh. ¿Sabe por qué se llama ahora Benjamin? Para que sea uno de esos encías azules» (un ser maligno). Otra vez la minusvalía como

atributo negativo que domina toda la personalidad, motivo folclórico universal.

«En esta casa no hay buena suerte —dijo Roskus—. Lo vi desde el primer momento, pero cuando le cambiaron de nombre lo supe con toda seguridad.» Se le priva hasta del nombre para señalar su alejamiento del mundo de los «normales».

«¿Para qué le cambian de nombre si no quieren que le cambie la suerte?» Esa pregunta podemos hacérsela ahora ante la proliferación de eufemismos.

Cuando Benjy cumple quince años persigue a unas muchachas, lo que se interpreta rápidamente como un intento de violación y lo castran. Este pasaje de la novela remite al problema de la sexualidad de las personas con minusvalías, normalmente negada mediante mecanismos represivos, ignorancia de sus deseos y abuso de su situación.

Al crecer, Benjy va experimentando una absoluta soledad: «Alquílalo como fenómeno de circo; hay mucha gente por ahí que pagaría por verte.» Como si fuera el «hombre elefante», el «monstruo de Rávena» o los locos enjaulados en algunas iglesias medievales y manicomios de época moderna.

«¿Por qué no lo mandas allí [al manicomio] y así sacamos algún beneficio de los impuestos que pagamos?» Es la otra cara de la moneda del fenómeno de la desinstitucionalización.

A los treinta y ocho años de edad, Benjy es encerrado en el manicomio de Jackson.

Algunos críticos ven en la figura de Benjy un símbolo de Jesús, una expresión de la imposibilidad de la inocencia en el mundo contemporáneo. Por otra parte, Benjy es el narrador de la primera sección de la novela. Tal vez esto nos remita a las palabras de Macbeth: «La vida es un cuento contado por un idiota, lleno de sonido y de furia, pero sin ningún sentido.»

En el mismo manicomio de Jackson acaba encerrado otro personaje de Faulkner. Es Darl Bundren (*Mientras agonizo*, 1930), un ser rechazado por su madre y excéntrico, según sus vecinos. La familia traslada en una carreta el cadáver de la madre para que sea enterrado en Jefferson, según su voluntad, y Darl quema el granero donde descansa el ataúd en



un alto en el camino. Su hermano Vardaman dice de él al final del libro:

«*Mi hermano es Darl. Se fue a Jackson en tren. No fue en tren para volverse loco. Se volvió loco en nuestra carreta.*»

En *Luz de agosto* (1931) aparece el fanático Doc Hines, cuyo racismo está próximo a la locura (algo parecido al personaje de Ella Downey en *All God's Chillun Got Wings* [1924], de Eugene O'Neill).

## 6. OTROS MODERNOS

En la línea de los grandes escritores modernos mencionados más arriba, *La metamorfosis* (1925), de Franz Kafka, puede leerse como una metáfora del aislamiento de lo inútil y repulsivo. La transformación de Joseph K. en insecto y la evolución de sus relaciones familiares desempeñan ese papel, lo mismo que los seres dolientes y enfermos de la casa de *El proceso* (1916).

En *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, es significativa la amputación del brazo de Biberkopf.

De John Steinbeck puede destacarse *De ratones y hombres*, donde presenta el personaje de Lenny Small, retrasado mental en los años de la Gran Depresión americana.

Ulrich, el protagonista de *El hombre sin atributos* (cuya primera parte se publicó en 1930), de Robert Musil, libera del manicomio al criminal sexual Mössbrugger, símbolo del mal en una sociedad podrida. El mismo autor escribió también la pieza teatral *Los alucinados* (1920), alcanzada por la sombra de Dostoievski.

La tragedia *Enrique IV* (1922), de Luigi Pirandello, aborda el problema de la locura y su representación.

Al regresar de un baile de disfraces, al que ha acudido vestido como el emperador Enrique IV, un joven se golpea la cabeza y, al recobrar el sentido, tiene perturbadas sus facultades mentales: cree que es realmente Enrique IV. A las burlas iniciales sucede la perpetuación de la representación: el joven pasa veinte años en un castillo como escenario de su

locura. Al cabo de ese tiempo, sus amigos van a devolverle al mundo real y él les manifiesta que siempre ha estado cuerdo y que todo ha sido un juego. Pero el final trágico le hace perder el control de la situación y queda confinado en su locura para siempre.

## 7. HASTA LA II GUERRA MUNDIAL

Durante la primera mitad del siglo xx hay otras muchas obras literarias que abordan o reflejan aspectos de lo que se ha dado en llamar minusvalía a través de personajes muy variados. Entre ellas se pueden destacar *Ethan Frome* (1911), en la que la minusvalía es consecuencia de un suicidio frustrado, o, como en *Old New York* (1924), de un acto heroico. Ambas son de Edith Wharton. El personaje de Richard Greenbow, con doble personalidad, en *Limbo* (1920), de Aldous Huxley. El mendigo minusválido de *Porgy* (1925), de Du Bose Hayward, en el que se inspiró Gershwin para componer *Porgy and Bess*. El leproso Pierre de Graon, constructor de catedrales, a quien besan por compasión en *L'Annonce faite à Marie* (1912), de Paul Claudel. La lepra vuelve a aparecer en *A Burnt-Out Case* (1961), de Graham Greene, y en *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), ambas de Gabriel Miró. Su poderoso efecto distanciador queda de manifiesto en el título *Nosotros los leprosos*, de Luis de Castresana.

Edgar Grimes es un personaje jorobado y ciego en *Decline and Fall* (1928), de Evelyn Waugh. El asilo se presenta como la solución para Gertrude, una niña ciega en las primeras páginas de *Symphonie Pastorale*, de André Gide. En *Max Carrados* (1914) y otras obras de Ernest Bramach, el protagonista es un detective ciego con extraordinarios poderes sensoriales. En línea parecida está el personaje ciego de John Durance en *Las cuatro plumas*, de A. E. W. Mason, y Poole, el espía minusválido de *The Ministry of Fear* (1943), de Graham Greene.

Predicadores tullidos figuran en *Elmer Gantry* (1927), de Sinclair Lewis; *Love's Counterfeit* (1942), de James M. Cain, y *South Riding* (1936), de Winnifred Holtby.

Nathanael West también acoge en sus páginas algunos

personajes como Peter Doyle, el asesino lisiado de *Miss Lonelyhearts* (1933); Abe Kusich, el enano de *The Day of the Locust* (1939), y el idiota asesinado en *The Dream Life of Basso Snell* (1931).

Blettsworthy es un personaje demente en *Rampole Island* (1933), de H. G. Wells. Un accidente es la causa de la minusvalía de Lucy en *More Pricks Than Kicks* (1934), de Samuel Beckett. En *Nightwood* (1936), de Djuna Barnes, figura el personaje de Guido, retrasado mental. El cáncer incurable aqueja a Mrs. Berners en *Limits and Renewals* (1932), de Rudyard Kipling. Edward Sanson es un personaje paralítico en *Other Voices, Other Rooms* (1948), de Truman Capote.

En varias novelas de Carson McCullers figuran personajes con minusvalías: John Singer y Spiros Antonopoulos, mudos, en *El corazón es un cazador solitario* (1940); Berenice Sadie Brown, la cocinera con un ojo de cristal en *The Member of the Wedding* (1946); Lymon Willis, el enano jorobado de *The Ballad of the Sad Cafe* (1951), y J. T. Malone, drogadicto y enfermo terminal de leucemia en *Clock without Hands* (1961).

Casi al doblar el siglo publicó Albert Camus *La peste* (1947), que puede leerse como una metáfora de nuestra época.

En cuanto a literatura en lengua española escrita en América destacan *Los ciegos* (1915), colección de cuentos de Rafael Maluenda; *Alsino* (1920), de Pedro Pardo, donde se narra la historia de un niño jorobado por haber querido imitar a Icaro, a quien luego le crecen alas en la joroba, le ciega la gente por haberse atrevido a amar y muere despeñado; *A Nuestra Señora de los Ojos Verdes*, de Enrique Gómez Carrillo, donde unos frailes sacan en procesión una imagen de la Virgen a la que han robado los ojos de esmeralda: los frailes se han cegado voluntariamente en reparación de su falta por no haber impedido el robo; *Garabato* (1938), de J. A. Osorio Lizarazo, historia del resentimiento de un muchacho al que todos consideran el hazmerreír por su aspecto; *El 30 de febrero* (1943), de Enrique A. Laguerre, historia del amargado estudiante jorobado Teófilo Sampedro; *El pequeño señor García* (1947), de Augusto Morales-Pino, en el que la mujer del protagonista se niega a consumar el matrimonio a la vista de la joroba del señor García; y *Hombres de maíz* (1949), de

Miguel Angel Asturias, donde aparece, entre otros personajes, el ciego Yic, del que se cuenta su dramática historia con su esposa, María Tecume.

Por lo que a literatura española se refiere pueden mencionarse (además de las obras ya citadas anteriormente) en la primera mitad de siglo: la loca María Rosario, en *Sonata de Otoño* (1904), de Ramón M.<sup>a</sup> del Valle-Inclán, igual que *La Corte de los Milagros*, *Divinas Palabras*, *Los cuernos de don Friolera* y, especialmente, *Lucas de Bohemia* (1920), donde figura el poeta ciego Max Estrella, símbolo del esperpento de la España de la época.

Miguel de Unamuno, en *Nada menos que todo un hombre* (1920), hace aparecer una mujer encerrada por su marido en el manicomio, donde acaba por enloquecer. Abordó también los abismos de la demencia en *El otro* y *La locura del doctor Montarco*. Pío Baroja retoma el título medieval de *La nave de los locos* (1925). De Wenceslao Fernández Flórez es *Visiones de neurastenia* (1923), una colección de cuentos en clave de humor. César Falcón escribió *Plantel de inválidos*. Benjamín Jarnés publicó en 1929 *Locura y muerte de nadie*, y Jacinto Grau estrenó en 1930 *Los tres locos del mundo*.

De Ramón Gómez de la Serna es el personaje de la loca Elvira en *La hiperestésica* (1934). El mundo asfixiante de *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca, da lugar a la locura de Josefa como puerta de escape. Por último, la vida en los manicomios queda retratada en *Nosotros los muertos (Relato del loco Basilio)*, publicada en 1948 por Manuel Sánchez Camargo.

## 8. ULTIMAS TENDENCIAS

En la segunda mitad del siglo xx, a medida que nos vamos acercando al momento presente, son docenas las obras literarias en las que aparece reflejada la situación de personas con minusvalías. Resulta inevitable la manifestación de las preferencias personales, además de aquellas obras que el público ha consagrado, al efectuar una relación de los textos que hacen al propósito de este libro.

En el ámbito de la literatura hispanoamericana destacan

los nombres de Alejo Carpentier, Eduardo Caballero Calderón, Ernesto Mujica Láinez, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos.

Alejo Carpentier, en *El reino de este mundo* (1949), presenta al esclavo Mackandal, a quien amputan el brazo izquierdo tras un accidente en el trapiche.

«Inútil para trabajos mayores, Mackandal fue destinado a guardar el ganado... Poco valía un esclavo con un brazo de menos.» Pero el mandinga se convirtió en cimarrón al que hubo que cazar y quemar en la hoguera. En esta novela se encuentran también muletas como ex-votos al Señor de los Caminos.

Eduardo Caballero Calderón, en *El Cristo de espaldas* (1952), presenta el personaje de la retrasada mental concubina del sacristán Caricortas. En *Manuel Pacho* (1966), el protagonista es un retrasado mental que presencia el asesinato de su pueblo y su familia y carga con el cadáver de su padre para enterrarlo. En *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, figuran personajes que hunden sus raíces en la mitología y el folclore popular, como la bisabuela de Ursula Iguarán, inútil a causa de una quemadura; el cantinero con un brazo seco, porque una vez lo levantó contra sus padres; los hijos incestuosos que nacen con cola de cerdo; la peste que asola Macondo y provoca amnesia; Mauricio Babilonia, parapléjico por un disparo de la policía al saltar la tapia para ver a Meme; Ursula, ciega al paso de los años; y los trastornos mentales de los Buendía.

Ecós de Leopardi pueden apreciarse en el personaje del aristócrata jorobado de *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez. Ernesto Sábato es autor del *Informe para ciegos*. Carlos Fuentes evoca a nuestro Arcipreste en su *Cantar de ciegos*, y en *La región más transparente* saca a un anciano manco que vende cancioneros populares y ejemplares del diario oficial. Ciegos también figuran en *El trueno entre las hojas*, de Augusto Roa Bastos. Roberto Arlt es autor de *El jorobadito* y *Los siete locos*, donde figura la coja Hipólita. José Donoso evoca el mito del invunche en *El obsceno pájaro de la noche*.

En lo que a literatura española se refiere destacamos cuatro autores: Antonio Buero Vallejo, Camilo José Cela, Miguel Delibes y Francisco Umbral.

Antonio Buero Vallejo dio vida al conflicto entre los ciegos y la sociedad con *En la ardiente oscuridad* (1950). En *Las cartas boca abajo* (1957), el silencio de la solterona Anita es la imagen de su fracaso, próximo a la enfermedad mental. En *El Concierto de San Ovidio* (1962) se presenta a unos músicos ciegos que simbolizan la lucha contra las barreras de todo tipo. En *El tragaluz* (1967) es el padre el personaje loco, testigo del enfrentamiento entre sus hijos. En *La llegada de los dioses* (1971), la ceguera temporal de Julio es voluntaria, expresión de su horror ante la vida.

Miguel Delibes publicó en 1953 *El loco* y en 1981 *Los santos inocentes*. En esta última aparecen retratados varios personajes de la familia de los criados, uno de ellos retrasado mental y otro cojo por el capricho del señorito.

De Camilo José Cela se pueden destacar *La colmena*, en cuya galería de personajes hay un loco suicida, y *A la pata de palo*, colección de relatos en los que se traza el radical desamparo de las personas con minusvalías.

De Francisco Umbral destacamos *Las ánimas del purgatorio* (1982), sobre la problemática vital de la tuberculosis.

Pueden citarse, además, muchas otras obras: *El cojo*, de Max Aub; *La casa de los siete balcones* (1957), de Alejandro Casona, con un personaje enloquecido que acaba en un manicomio; Ana María Matute, autora de *Los niños tontos*; Torcuato Luca de Tena, de *Los renglones torcidos de Dios* (1979); el bufón enamorado en *Los jardines de Aranjuez*, de Eduardo Alonso; las inhumanas condiciones de vida del niño monstruoso en *Noches lúgubres*, de Alfonso Sastre; el licántropo de *El bosque de Ancines*, de Carlos Martínez Barbeito, personaje aquejado de la manía lupina de la que hablaba Cervantes en el *Persiles*.

La enfermedad mental tiene una mayor frecuencia y figura en obras como *Noviembre y un poco de yerba* (1967), de Antonio Gala; *Los fantasmas de mi cerebro* (1958), de J. M.<sup>a</sup> Gironella; *Las tapias* (1968), de Antonio Martínez Menchén; *Una casa con goteras*, de Santiago Loren; *La gota de mercurio* (1954), de Alejandro Muñoz Alonso; *La ira de la noche* (1970) y *Eterna memoria* (1975), ambas de Ramón Hernández; *Nuevo auto de fe* (1980), de Gabriel García Badell.

Entre las publicaciones más recientes pueden citarse *El*

*misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza; *Luz de memoria*, de Lourdes Ortiz; *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás; *El mecanógrafo*, de Javier García Sánchez; y, sobre todas ellas, *La parábola de Carmen la Reina*, de Manuel Talens, donde la enfermedad se integra sin aspavientos en el discurrir de las generaciones.

En la literatura francesa podemos encontrar los personajes de Jules, el artista al que le faltan las piernas en *Fréerie pour une autre fois* (1952), de Louis Ferdinand Celine, autor también de *D'un chateau l'autre* (1957), en el que aparecen el loco Herr Frucht y Bichelonne, un ser monstruoso que muere víctima de la cirugía.

En la literatura en lengua alemana sobresalen Gunther Grass, autor del personaje del enano Oscar Mazerath, en *El tambor de hojalata* (1959); Peter Weiss, autor de *Marat-Sade* (1964), en la que escenifican la obra los locos del manicomio de Charenton bajo la dirección del marqués de Sade. El austriaco Thomas Bernhard nos ha dejado su autobiografía en varios libros donde, además del propio autor, figuran personajes como el compañero tullido que le ayudaba a estudiar matemáticas y el profesor Pittioni, hazmerreír de todos los estudiantes por su aspecto, en *El origen* (1975); los mutilados de guerra del poblado de Scherzhauserfeld en *El sótano* (1976); el horror de la vida en el hospital en *El aliento* (1978) y *El frío* (1981). En *El sobrino de Wittgenstein* (1982) y *Sí* (1978) aborda, además, el problema de la enfermedad mental.

En la literatura italiana, por encima de algún personaje fugaz de *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco (el lego deficiente mental y antiguo hereje), destacan autores como Italo Calvino, autor de *El barón rampante*, *El vizconde demediado* y versiones de cuentos populares en los que hay ecos de *Las Mil y Una Noches*; Leonardo Sciascia, con *El teatro de la memoria*; Geasualdo Bufalino, autor de *Argos, el ciego* y *Perorata del apestado*; Dacia Maraini, con *La larga vida de Mariana Ungria*, sobre las vicisitudes de una sordomuda en el medio rural; Luigi Malerbe, con *El Serpiente*.

En la literatura inglesa sobresale el nombre de Anthony Burgess, autor de *La naranja mecánica* (1964), en la que una de las víctimas de la violencia del psicópata Alex queda para-

pléjica y el propio protagonista es objeto de un tratamiento («la técnica de Ludovico») que perturba en otro sentido sus facultades mentales, porque no se pretende su curación, sino su control social.

En el panorama norteamericano hay algunos nombres importantes.

Saul Bellow publicó en 1953 *The Adventures of Augie March*, donde aparecen un retrasado mental, hermano menor del protagonista, William Einhorn; un hombre de negocios minusválido y el científico loco Bateshaw.

Flannery O'Connor, en *A Good Man is Hard to Find* (1955), presenta el personaje de Joy Hopewell, un filósofo al que roba su pierna artificial un vendedor de biblias; en *The Violent Bear it Away* (1960) figura Bishop, un personaje idiota, y los locos Mason y Mad; Asbury, un romántico inválido que figura en *Everything That Rises Must Converge* (1965).

En *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1962), de Ken Kesey, se describe un manicomio de Oregón en el que destacan los personajes de McMurphy, el indio Bromden, Dale Harding y Billy Bibbit. La vida en el manicomio es un microcosmos de la sociedad. Esta novela puede ponerse en parangón con *El almuerzo desnudo* (1959), de William Burroughs (y aun con *La naranja mecánica*, de A. Burgess), para reflexionar sobre si en relación con las enfermedades mentales se persigue la curación o tan sólo el aislamiento y represión de sus víctimas. Los tres autores denuncian claramente la orientación represiva.

Harper Lee escribió *To Kill a Mockingbird*, en la que presenta a un deficiente mental inmerso en un ambiente racista.

Otros autores que pueden citarse son Ann Petry, autora de *The Narrows* (1953), donde figura un personaje amputado que persigue a las mujeres en su carrito; William Styron, autor de *Lie Down in Darkness* (1951), con el personaje de la minusválida Mandie, y de *Sophie's Choice* (1979), donde figura el enfermo mental Nathan Landau; C. J. Koch, *The Year We Lived Dangerously* (1978), con el fotógrafo enano Billy Kwan; el propio Nabokov, con el psicópata Humbert Humbert en *Lolita* (1955); Erich Segal, que analiza con tintes sentimentales el caso de una enferma terminal de leucemia en *Love Story*; el autista Mitchell Farber que aparece en *You*



*Could Live If They Let You* (1974), de Wallace Markfield; Stanley Elkin publicó en 1976 *The Franchiser*, donde aparece Ben Flesh, que padece esclerosis múltiple; U. S. Pritchett presenta al abogado ciego Leonard Armitage en *Blind Love* (1969); James L. Herlithy, a Ratso, un minusválido del Bronx, en *Midnight Cowboy* (1966); Sam Shepard, en *Crónicas de motel* (1982), relata la experiencia del accidente, hospitalización y rehabilitación de una mujer enferma de la cabeza; Philip Young aborda el tema de la ceguera en *Cristal Clear*, y Bill Gibson en *El milagro de Ana Sullivan*.

Entre los títulos recientes del panorama internacional pueden destacarse: la situación de los pacientes de cáncer en *Equal Affections*, de David Leavitt; *Bajo el signo de Marte*, de Fritz Zorn; y *Palabras sobre el morir*, de Peter Noll.

*Bajo el signo de Marte* es el relato autobiográfico (escrito en 1976 y publicado en España en 1992) de un moribundo de cáncer que intenta comprender su vida y las causas de su enfermedad mortal. Al pasar revista a su familia burguesa y a su historia personal dice: «*Todos los sufrimientos acumulados que yo había tragado durante años no se dejaban ya comprimir en mi interior; la presión excesiva los hizo explotar y esa explosión destruyó el cuerpo... Yo creo que el cáncer es una enfermedad del alma que hace que aquel que devora toda su pena sea devorado a su vez. Y porque un hombre así se destruye a sí mismo, los tratamientos médicos no sirven, en la mayoría de los casos, absolutamente para nada.*»

El cáncer queda así visto como el último eslabón de una larga cadena: «*Creo que ha sido el único medio efectivo para liberarme de mi resignación.*» Así afronta la vida que le queda haciendo añicos su pasado: «*Estoy destruido, pero no pacto con los que me han destruido.*» De ahí que el libro sea un grito, una protesta, una declaración de guerra, pues la desgracia que aflige al autor no se debe al azar, sino que tiene causas perfectamente identificables. En ese sentido son significativas sus reflexiones sobre el personaje de Job, a quien llama cobarde y estúpido.

También pueden mencionarse *El enano*, de Pat Lagerkvist; *Las mariposas son libres*, sobre la ceguera, de Leonard Gershe; *Wildtrack*, de Bernard Cornwell; *Un ángel en mi*

casa, de Janet Frame; *Woyzeck*, de George Büchner; *Grotesco*, de Patrick McGrath; *El viajero en la tierra*, de Julien Green; *Sálvate, boba*, de Annia Francos; *La señora Caliban*, de Rachel Ingalls; *Una cuestión personal*, de Kenzaburo Oé; *Mi pie izquierdo*, de Ch. Brown; *Rain Man*, de Leonor Fleischer, sobre el guión de la película del mismo título; y *El fin del mundo*, de T. Coraghessan, en donde la amputación de las piernas de Walter es un símbolo de su mutilación psicológica.

Volviendo al mundo literario americano, hay que poner de relieve el esfuerzo de los propios afectados para que su voz se oiga en el plano literario (tal como ya se expuso al tratar de la literatura infantil y juvenil).

Así, por ejemplo, la NAD (National Association of the Deaf) publica biografías como *Lesson in Laughter: The Autobiography of a Deaf Actor*, de Bernard Bragg; *Never the Twain Shall Meet: Bell, Gallaudet and the Communications Debate*, de Richard Winefield; *A Deaf Adult Speaks Out*, de Leo Jacobs; *I'm Deaf Too. Twelve Deaf Americans*, de Frank Bowe y Martin Sternberg; *A Rose for Tomorrow: A Biography of Frederick C. Schreiber*, y *Portrait of Fred Schreiber*, de William Bruce Sparks.

En 1987 publicaron, en Nueva York, Marsha Saxton y Florence Howe *With Wings. An Anthology of Literature by Women with Disabilities*. La antología está concebida desde una óptica feminista y contiene cuarenta y siete relatos de otras tantas escritoras que desgranán la experiencia de la minusvalía en mujeres contemporáneas, desde las barreras físicas y sociales hasta las psicológicas, abarcando las situaciones sociales más diversas, con exclusión de las enfermedades mentales. Incluye *Beauty: When the Other Dancer is the Self*, de Alice Walker, que analiza la evolución psicológica de una mujer tuerta por accidente en su infancia. La pérdida del ojo marca decisivamente su vida, hasta que su hija de tres años la hace reconciliarse consigo misma diciéndole: «Mamá, hay un mundo en tu ojo.»

Recientemente se ha publicado en México *Los ciegos en la literatura*, que recoge trece relatos escritos por los autores ciegos Aaron Joel Vega, José Reyes, César Gabriel Ceval y Mario René Metute (ganador este último del Premio Tiflos en 1988).

En 1981 se detectó médicamente una nueva enfermedad conocida como síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA). La enfermedad ha sido objeto en estos años de un importante tratamiento literario (además de multitud de ensayos desde perspectivas diferentes y creación de una opinión pública proclive a la marginación y condenación de los pacientes de SIDA).

En español están traducidas las novelas *La gloria del patria*, de Dominique Fernández, y *El protocolo compasivo*, de Hervé Guibert (autor, además, de *Al amigo que no me salvó la vida*). Hervé Guibert ofrece un magnífico testimonio literario del entorno de la enfermedad en los años ochenta, la época de los «rumores más extravagantes —pero que entonces parecían dignos de crédito— por lo que se sabía sobre la naturaleza y el funcionamiento de lo que aún no se había aislado como un virus». Trata de los temores, el despiste de los médicos, las incipientes asociaciones, la ocultación del enfermo por los familiares, la voracidad de la prensa sobre los famosos afectados, el AZT, los test de control social... «*El SIDA no es realmente una enfermedad, pensar que lo es simplifica las cosas; el SIDA es en realidad un estado de debilidad y abandono que abre la jaula de la fiera que todos llevamos dentro.*» Sobre las conexiones entre SIDA y estereotipos racistas es bueno el libro reciente de Paul Farmer *AIDS and Accusation: Haiti and the Geography of Blame* (1993).

En lengua inglesa, las obras que tratan del SIDA se cuentan por docenas. *The Destiny of Me*, de Larry Kramer, se estrenó en Nueva York en noviembre de 1992. Trata sobre la vida de un homosexual judío paciente de SIDA. Por las mismas fechas se estrenaba en Los Angeles *Angels in America*, de Tony Kushner, sobre el SIDA, la liberación gay y la hipocresía de la era Reagan. Poco después se estrenaba *Jeffrey*, de Paul Rudnick. El teatro norteamericano de los años ochenta está marcado por el SIDA (*The Normal Heart, As Is, Falsettos, Prelude to a Kiss, Marvin's Room...*).

También se pueden citar novelas recientes como *The Irreversible Decline of Eddie Socket*, de John Weir (1989); *Letters to Dorothy*, recopilación de relatos de David Rees escritos entre 1981 y 1990; *Vanishing Rooms*, de Melvin Dixon (1991); *Remember Me* (1991) y *The Listener: A Novella and*

*Five Stories* (1993), de Bo Houston, y otras obras como *The Man with Night Sweats*, de Thom Gunn; *Memories That Smell Like Gasoline*, de David Wojnarowicz, autor, asimismo, del relato *A Journal of Desintegration*, contenido en la excelente antología *High Risk* (1991).

## CONCLUSIONES

A lo largo de estos tres apartados creemos haber mostrado algunas ideas que recapitulamos a continuación:

\* La atribución de la minusvalía a causas sobrenaturales y/o morales (castigo) en la mitología, la religión y el folclore.

\* La consideración de la minusvalía como impureza social que se purifica con la marginación de los afectados, considerados como objetos negativos, nunca como sujetos capaces o dignos de una vida autónoma.

\* La variedad de las formas de marginación: muerte ritual, reclusión en instituciones, actividades segregadas, subsidios, etc., todas ellas sancionadas por las leyes, las prácticas sociales e incluso el lenguaje.

\* La vida de las personas afectadas por alguna minusvalía considerada como «vida sin valor», remitida a la esperanza en otra vida mejor o al desarrollo de cualidades excepcionales.

\* La búsqueda de la posibilidad de una vida con sentido en parte de la literatura contemporánea, particularmente la escrita por los propios afectados por alguna minusvalía, que se enfrentan a la tarea de hincar la piqueta en el muro de estereotipos que los presentan como seres negativos, pasivos y dependientes.



## REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

La recopilación de textos se ha realizado valiéndose de medios diversos. El primero de ellos ha sido el estudio directo de las obras mencionadas. Para las más recientes han sido de gran utilidad las informaciones suministradas por diversas entidades como el IBBY (y la agencia española OEPLI), la ONCE, la revista *Mundo Negro* y asociaciones norteamericanas como Short Stature Foundation, United Cerebral Palsy Associations, National Association of the Deaf, Blinded Veterans Association, Books on Special Children y la librería A Different Light, de San Francisco.

Lo que sigue es una relación de otros libros consultados en los que se encuentra mucha información utilizada para elaborar nuestro estudio.

- BOTTING, F.: *Making Monstruous*, Manchester/New York, 1991.
- BRADBURY, M.: *El mundo moderno. Diez grandes escritores*, Barcelona, 1990.
- BRAVO VILLASANTE, C.: *Historia y Antología de la Literatura Infantil Universal*, Valladolid, 1988.
- CAMPBELL, J.: *Las máscaras de Dios. Mitología oriental*, Madrid, 1991.
- CARO BAROJA, J.: *De los Arquetipos y Leyendas*, Barcelona, 1991.
- CHEVALIER, M.: *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, 1983.
- CHU BINJIE (recop.): *Relatos mitológicos de la antigua China*, Madrid, 1992.
- DUMEZIL, G.: *Escitas y Osetas*, México, 1989.
- *Los dioses de los germanos*, México, 1990.
- FOUCAULT, M.: *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, 1967.
- GRIAULE, M.: *Dios de agua*, Barcelona, 1987.

- GUTIERREZ ESTEVEZ, M. (comp.): *Mito y ritual en América*, Madrid, 1988.
- HORIA, V.: *Introducción a la literatura del siglo xx*, Madrid, 1976.
- IBBY: *Children's Books from Asia, Africa and Latin America*, 1984.
- *Books for Disabled Young. An annotated bibliography*, 1991.
- Journal of the International African Institute*.
- KRICKEBERG, W.: *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, 1971.
- LEVI-STRAUSS, C.: *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, México, 1987.
- MBITI, J.: *Entre Dios y el tiempo. Religiones tradicionales africanas*, Madrid, 1991.
- MULLER, M.: *Mitología egipcia*, Barcelona, 1990.
- NEUMANN, E.: *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, 1991.
- RICO, F.: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Madrid, 1980.
- SADDHATISSA, H.: *Introducción al budismo*, Madrid, 1974.
- SAINERO, R.: *Leyendas celtas*, Madrid, 1985.
- SAINTINE, X. B.: *Mitología del Rin*, Barcelona, 1988.
- SANCHEZ, L. A.: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, 1968.
- Sur l'anime (A travers les mythes de l'Afrique noire)*. Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs, París, 1960.
- TYLOR, E. B.: *Cultura Primitiva*, Madrid, 1971.
- VV.AA.: *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil en lengua castellana*. OEPLI, Madrid, 1990.
- WILHELM, R.: *Confucio*, Madrid, 1966.
- WILKINS, W. J.: *Mitología hindú*, Barcelona, 1987.



**LOS POSEIDOS POR LOS DIOSES  
Y OTROS ENSAYOS  
SOBRE LA REPRESENTACION  
SIMBOLICA DE LA MINUSVALIA  
EN LA LITERATURA ORAL  
AMERICANA**

**Mercedes Escolar Arévalo**

**Licenciada en Antropología.**

**Ha realizado diversas investigaciones y trabajos  
de campo sobre la realidad americana**



## SUMARIO

INTRODUCCION.—LOS POSEIDOS POR LOS DIOSES.—EL SOL BIZCO DE LOS ENANOS.—QUE LLUEVA, QUE LLUEVA.—LOS CIEGOS QUE AMAN Y CAZAN.—NO SE PUEDE SER NIÑO Y VIEJO A LA VEZ.—LAS MUJERES SEDUCTORAS.—EL MIEDO DE AMERICA.



## INTRODUCCION

La minusvalía, un concepto occidental, ¿lo podemos trasladar a otras culturas? Cuando éste surgió a través de la doctrina antropológica platónica, que reducía a una esencialidad abstracta la noción de hombre aduciendo siempre en última instancia a la idea de Bien; o de toda la ética aristotélica, sustentada en el valor del término medio.

El hombre se define a través de una esencia, nutrida de la idea de la perfección. La imperfección es la minoría.

No es de extrañar que en otras culturas no existan minusválidos, aun cuando hay ciegos, mancos, cojos, mudos..., porque estos hombres se insertarán en una construcción de la realidad diferente, donde no cabe el término de minusválido. Como sucedió, y aún sucede, en culturas americanas que dotan de un significado distinto a algo tan perceptible como la alteración de rasgos de la fisonomía o fisiología, causantes de determinados trastornos funcionales, entre seres de la misma especie.

Para penetrar en sistemas de pensamiento diferentes, no filosóficos, es imprescindible descodificar su aparato simbólico, que cobra presencia a través de las manifestaciones artísticas; de éstas, la literatura va a ser la más indicada, por plasmar los símbolos a través del lenguaje, que es en sí una estructura de conceptos.

La literatura de las culturas americanas, no en su totalidad aculturadas por la tradición europea, se manifiesta dentro del campo de la oralidad; y configuran un amplio espectro tanto temático como formal, similar al inmenso margen de las coordenadas espacio-temporales donde se registran, que permitirían clasificarla en tres bloques:

La literatura de América prehispánica, que recogerá toda aquella tradición anterior al contacto colombino. En el área mesoamericana fue el único lugar donde se desarrolló una escritura ideográfica; por eso, nuestros trabajos de este bloque pertenecerán a aquélla. En el tronco lingüístico náhuatl

realizaremos *Los poseídos por los dioses*, y en las lenguas mayenses, *El sol bizco de los enanos*.

El segundo bloque recoge la literatura de las culturas ágrafas, en el que agrupamos todas aquellas culturas que en su conformación no establecen un contacto estrecho con las culturas letradas.

En esta clasificación nos encontramos:

— Sociedades que, a pesar de la penetración de la cultura europea, se mantuvieron lo suficientemente al margen para no necesitar en su organización de la conceptualización que significa la escritura. Como son gran parte de las organizaciones tribales que hoy pueblan el continente americano.

— Aquellas culturas que, en la historia de la América prehispánica, no desarrollan ninguna forma de escritura.

Se incluyen en estas características los trabajos *Que llueva, que llueva* y *Los ciegos que aman y cazan*.

El tercer bloque, configurado por la América iletrada, es el único que consideramos pertinente restringirlo al ámbito geográfico que hoy es América Latina, por el alto impacto que sufre de la cultura exterior dominante, que interfiere en su creación literaria.

En éste se incluyen:

— Aquellas poblaciones actuales e históricas que, con una identidad cultural propia, a pesar de haber asimilado los valores de la escritura, continúan expresando sus creaciones literarias a través de la oralidad. Con un alto porcentaje de analfabetismo entre los individuos que la conforman.

— Aquellos individuos, actuales o históricos, desligados en gran medida de su identidad étnica y, en consecuencia, absorbidos por una cultura estatal letrada; no habiendo sido alfabetizados, su vía de expresión y de comunicación es la oral.

Dentro de este último bloque se encuentran los ensayos *No se puede ser niño y viejo a la vez*, *Las mujeres seductoras* y *El miedo de América*.

La intención que tendremos con estos ensayos será pro-

fundizar en el significado de la simbolización de la minusvalía en la literatura de América Latina. Un tema doblemente marginal; aun así, el reto merece la pena, porque ayudará a esclarecer esa realidad sesgada que se tiene desde España de la creación literaria americana. Concepción que nos introduce en una amnesia más global: olvidar que la «América Hispánica» es un territorio poblado en su totalidad de mestizos, con un porcentaje elevado de población indígena, y donde el analfabetismo, ayer y aún hoy, tiene un peso específico.

Y esta gente, que tiene algo que expresar verbalmente, también construye lo real a través de la simbología lingüística; representan su cuerpo, el cuerpo de sus semejantes, lo igual y lo diferente.





## LOS POSEIDOS POR LOS DIOSES

Si el Dios de la religión judeo-cristiana hizo al hombre a su imagen y semejanza, los dioses mesoamericanos prefirieron crearlo como un reflejo imperfecto de sus atributos. *Tlactli* (1), hombre en náhuatl, proviene de la raíz *tlac* —mitad—, significando literalmente «el disminuido». La oposición perfección-imperfección trasciende del ámbito humano; se utiliza para construir los conceptos de dios y hombre, en dicotomía.

Tan sólo salvable por algunos hombres poseídos por las divinidades, a los cuales se les podrían atribuir sus cualidades. La mayoría de las veces, éstos estaban señalados por una marca corporal; «frecuentemente ésta hacía que el individuo se asemejará al Dios protector, lo que por similitud de apariencia, compartieran hombre y numen la fuerza divina» (2).

Jacinto de la Serna (3) nos ilustra describiéndonos quiénes eran estos hombres imbuidos de la divinidad: «son unos indios mal encarados y señalados de naturaleza, o cojos, o tuertos, y éstos tales atribuyen la elección de su sacerdocio o la gracia que tienen para curar tales defectos que padecen y señales que tienen, y dicen cuando les faltó el ojo o la pierna se les dio aquella gracia. Y no ha muchos días que un ministro muy grande deste arzobispado me dixo que había encon-

---

(1) Nos basamos en el estudio que realizó López Austin sobre el complejo lingüístico *tlácatl*. Alfredo LOPEZ AUSTIN, «Intento de reconstrucción de procesos semánticos del náhuatl», *Anales de Antropología*, IIA, UNAM, XV: 165-184, México, 1978.

(2) Alfredo LOPEZ AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología*, edita Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, p. 412.

(3) Aún en el siglo XVII, Jacinto de la Serna pudo recoger las concepciones médicas prehispánicas, que permanecían casi intactas en poblaciones nahuas a las que no había llegado ningún signo de aculturación europeo. Jacinto DE LA SERNA, «Manual de ministros para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas», en Jacinto DE LA SERNA *et al.*, *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, 2 v., Ediciones Fuente Cultural, México, 1953, I.

trado con uno destes médicos o adivinos, y que le mostró una verruga muy grande que le había salido en un pie, y dixo que desde que le salió le habían dado la gracia de curar. Y cuando estos accidentes y defectos los tienen desde el vientre de su madre, dicen que de allí sacaron la gracia que Dios les dio...» (4).

No todos los hombres señalados por los dioses practicaban la medicina y la magia, pero siempre eran hombres especiales frente a la colectividad; algunos, como los sarnosos y leprosos (5), eran sacrificados por honor al sol, siendo ésta la ofrenda necesaria para alimentar a este dios, y gracias a ella se conseguía que el orden del cosmos no se alterase; pero si esto sucedía y las lluvias no llegaban, se necesitaba de otros sacrificios para calmar a este astro divino; entonces era cuando en Pantitla eran arrojados como nos ilustra Tezozomoc (6):

*«... los nacidos blancos y que de puro blancos no ven y los deformes que tenían señales como la cabeza partida o dos cabezas, que a éstos llamaban y aún llaman hoy en día los naturales tlacaixtalli Yontecuezomayo».*

Estos hombres albinos, la mayoría de las veces además ciegos, eran sacrificados durante los eclipses, si atendemos a la información que nos brinda el franciscano Bernardino de Sahagún (7), y solamente en eclipse lunar, según Muñoz Camargo (8).

Todas estas informaciones documentales han ayudado a que investigaciones como las de González Torres (9) planteen

---

(4) *Ibid.*, pp. 241-242.

(5) Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>o</sup> Garibay K., 4 v., Libro I, Editorial Porrúa, México, 1956, p. 236.

(6) Hernando ALVARADO TEZOZOMOC, *Crónica Mexicana*, notas de Manuel Orozco y Berra, Editorial Leyenda, México, 1944, p. 333.

(7) Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>o</sup> Garibay K., 4 v., Libro I, Editorial Porrúa, México, 1956, p. 236.

(8) Diego MUÑOZ CAMARGO, *Historia de Tlaxcala*, publicada y anotada por Alfredo Chavero, Edmundo Avifa Levy Editor, Guadalajara, 1966, p. 132.

(9) «Probablemente Montecuhzma mantenía a estos seres marcados en al-

la posibilidad de que estas personas albinas y deformes fuesen llevadas a un lugar sacro dentro del Templo Mayor, posiblemente ligado espacialmente con el lugar donde se hallaban las aves, debido a su entrelazado simbólico. En este recinto residían hasta que les llegaba la hora de su sacrificio.

Las anomalías y deformidades, como acabamos de observar, no se conceptualizaban dentro de una semántica de la enfermedad, ya que los problemas estructurales se veían como un resultado de cambios dinámicos ocurridos en el organismo en su relación con el universo.

La medicina náhuatl concebía al hombre como un integrante más del cosmos y su orden interno dependía y participaba de los procesos universales; por lo tanto, la alteración de su organismo sólo se considera negativa, lo que para nosotros sería enfermedad, si le afecta a cambios funcionales y no estructurales.

El equilibrio representaba salud, y su ruptura, enfermedad. Pero no hay que olvidar que el equilibrio no significa inmovilidad, sino capacidad para mantener un orden; cuando existe una desproporción en las fuerzas internas que operan en el individuo hay que dirigir las, verterlas a veces, hacia el exterior, para continuar definiendo a éste. Así, las enfermedades se presentarán con intensidad e inclusive identidad clínica variables, dependiendo de quién sea el agente productor, de quién las sufra, de la violencia de la agresión, del sitio u órgano afectado, de las condiciones particulares del paciente en ese momento; en fin, de la interacción de éstos y más factores. De este modo se integra la enfermedad en la cosmovisión, existe una necesidad recíproca entre hombres y dioses, la ruptura de ésta hace que se desencadenen fuerzas que resultan desequilibrantes.

Para preservar el orden necesario, el hombre tiene que establecer sus obligaciones para con los dioses, y éstos, en muchas ocasiones, tienen que manifestarse con acciones patógenas y enfermantes; el mundo depende así de la dialéctica establecida entre la creación, representada por Quetzalcóatl,

---

gún lugar especial, cerca de donde guardaban las aves.» Yolotl GONZALEZ TORRES, *El sacrificio humano entre los méxicas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 252.

y la destrucción, que abandera Tezcatlipoca; como bien nos muestra el mito de la creación, con este papel asignado a estos dos personajes en el Quinto Sol. En consecuencia, el hombre azteca atribuyó a Quetzalcóatl el rol protector; también era el que curaba todas las enfermedades y males. En su festividad acudían a su templo, en Cholula, ciegos, sordos, mancos y tullidos.

Así nos lo ilustra Fray Diego de Durán (10): «a este ídolo Quetzalcóatl tenían como abogado de las bubas y del mal de ojo y del romarizo y tos... así todos los apasionados de estos males y enfermedades acudían con sus ofrendas y oraciones a este templo e ídolo».

Estas enfermedades eran simbolizadas en el ritual a través de representación escénica literaria, que, por un problema de transculturación, el fraile dominico las denomina entremeses. Veamos la descripción que hace de ellos en sus crónicas: «Donde el primero que salía era un entremés de un buboso, fingiéndose estar muy lastimado de ellas, quejándose de los dolores que sentía, mezclando muchas graciosas palabras y dichos, con que hacía mover la gente a risa. Acabado este entremés, salía otro de dos ciegos y de otros dos muy legañosos. Entre estos cuatro pasaba una graciosa contienda y muy donosos dichos, motejándose los ciegos con los legañosos» (11).

Sería interesante analizar de estas piezas teatrales rituales la creación de unos personajes minusválidos dentro de una temática humorística, en contraposición con la esfera de sacralidad que envuelve el ámbito escénico, como bien señala Durán (12): «lo cual no se representaba sin misterio... donde en los mismos entremeses mezclaban palabras deprecativas a este ídolo pidiéndole salud».

La complejidad de la religión azteca posee unos planteamientos teológicos en los que un dios no se puede entender como una unidad con unas características y atribuciones específicas, sino que su esencialidad se multiplica en diversas

---

(10) Fray Diego DURAN, *Historias de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra firme*, notas de José F. Ramírez, 2 v. y un atlas, Editora Nacional, México, 1951, p. 66.

(11) *Ibid.*, pp. 65-66.

(12) *Ibid.*, pp. 66-67.

acepciones cuyas características y atribuciones son opuestas o complementarias o, simplemente, diferentes. De este modo, el Quetzalcóatl, al que hemos descrito como una divinidad protectora ante la enfermedad, se convierte en su acepción de Ehécatl, dios del viento, causante de reumatismos y artritis. El efecto negativo que causa en su configuración en Ehécatl será contrarrestado por sí mismo bajo la forma de Quetzalcóatl; por ello, los antiguos nahuas invocaban a este dios bajo esta acepción cuando tenían dolencias óseas. López Austin (13) nos recoge un conjuro, que es en sí una pieza literaria, para curar la osteodistrofia:

*«¡Ea! ¡Oh, codorniz señorial!  
¡Oh, originario del lugar del alboroto!  
¿Qué haces al hueso del mundo de los muertos?  
Tú lo quebraste, tú lo rompiste.  
Ahora vengo yo a colocar correctamente  
hueso de nuestro cuerpo.  
Vengo a hacer que se cña fuertemente  
el hueso que está dentro de la carne.»*

El médico náhuatl, a través del lenguaje metafórico, invoca a la fractura bajo las denominaciones de codorniz señorial y «originario lugar del alboroto», porque ya no daña al hueso. Utiliza el campo semántico del mito épico de la creación del hombre en el Quinto Sol y alegoriza, a través de su temática, la enfermedad y curación.

Así, en el conjuro el médico personifica a Quetzalcóatl, estableciéndose un paralelismo simbólico entre la acción de colocar el hueso en el cuerpo por el especialista ritual náhuatl y los actos de restauración del género humano que lleva a cabo el héroe cuando recoge del reino de los muertos en busca de los huesos de los antepasados. Estos se golpean y se rompen —metáfora del traumatismo del paciente— al huir de las codornices enviadas por Mictatcvitli, el señor de los muertos (14).

En oposición a Quetzalcóatl, benefactor, aparece el temi-

---

(13) Alfredo LOPEZ AUSTIN, *Textos de medicina náhuatl*, 2.ª ed., editado por E. México, 1975, p. 165.

(14) «El Quinto Sol», recopilado en Miguel LEON-PORTILLA, *Literatura del México antiguo*, Editorial Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986, pp. 7-31.

do Tezcatlipoca (15), el dios del castigo, el sol del inframundo, el que enviaba las grandes epidemias y enfermedades mentales; ante esta condena, el hombre náhuatl pedía la clemencia al dios a través de oraciones, como la que recoge Sahagún (16):

*«Vengo a hablar como rústico tartamudo (17)... por lo cual temo de provocar vuestra ira contra mí, y en lugar de aplacaros temo de indignaros, pero... ¡oh, señor que habéis tenido por bien de desampararnos en estos días...! ¡Ay dolor, que la ira e indignación de Vuestra Majestad ha descendido en estos días sobre nosotros!...*

*¡Oh, señor nuestro, valorosísimo y humanísimo y amparador de todos! ¿Qué es esto, que vuestra ira e indignación se gloria y se recrea en arrojar piedras, lanzas y saetas?...*

[Y sigue el hombre pidiéndole al dios ayuda contra la pestilencia, que se cree que Tezcatlipoca haya creado como castigo].»

Podemos ver a través de este ruego que, en Tezcatlipoca, sus atribuciones negativas se pueden convertir en positivas; al igual que se encarga del desencadenamiento de la enfermedad, lo hace con la fortuna, la cual puede quitar u otorgar a su antojo. La ambivalencia envuelve a este dios (18), al

---

(15) Sahagún nos lo describe: «Era tenido por un verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra, en el infierno; y tenían que cuando andaba en la tierra, movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos.» Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>a</sup> Garibay K., 4 v., Libro I, Editorial Porrúa, México, 1956, p. 44.

(16) *Ibid.*, Libro VI, Tomo II, pp. 55-75.

(17) La tartamudez del fiel la entendemos como simbólica, incluida en un sistema de conceptualización en el que el hombre es la imperfección frente a la perfección divina. Imperfección en el habla-hombre/perfección en el habla-dios.

(18) La multiplicidad de Tezcatlipoca la podemos ver reflejada en el estudio que realizó Doris Heyden:

*«TTLACAHUAN: Aquel de quien somos esclavos.  
TEIMATINI: El sabio, el que entiende a la gente.*

igual que a sus compañeros de panteón; por ello matizamos la oposición Quetzalcóatl-Tezcatlipoca, presentamos nuevos perfiles que nos quiebran esta dicotomía entre estas divinidades, ya que ambas participan en la reconstrucción de la tierra después del Cuarto Sol (19).

Descubiertas así las facetas polivalentes de Tezcatlipoca, nos resulta interesante en nuestro análisis destacar la cantidad de ellas que están insertas en la semántica de la minusvalía.

Su carácter arbitrario será el catalizador de la enfermedad mental en el hombre. La contradicción de sus actos llevará al hombre al desequilibrio, como nos lo muestra la siguiente oración náhuatl, que a él le invoca, recopilada por Sahagún (20):

*«esto es, que la riqueza y dignidad que por breve tiempo le habéis dado, que se pasa como el sueño, del señorío y trono vuestro que posee esto le desatina y altivece*

---

TLAZOPILLI: El noble precioso, el hijo precioso.

TEYOCOYANI: El creador (de gente).

YAOTL, YAOTZIN: El enemigo.

ICNOCATZINTLI: El misericordioso.

IPELNEMOANI: Por quien todos viven.

ILHUICAHUA "TLALTICPAUQE": Poseedor del cielo, poseedor de la tierra.

MONENEQUI: El arbitrario, el que pretende.

PILHOACATZINTLI: Padre reverenciado, poseedor de los niños.

TLACATLE TOTEGUE: Oh, amo, nuestro señor.

YOUALLI EHECATL: Noche, viento; por extensión, invisible, impalpable.

MONANTZIN, MOTATZIN: Su madre, su padre.

TELPOCHTLI: El joven.

MOYOCOANI: El que se crea a sí mismo.

OME ACATL: Dos caña, su nombre calendárico. Se concibe como otro dios, Omácatl, el de tules, el patrón de los banquetes.»

Doris HEYDEN, «Tezcatlipoca en el mundo náhuatl», *Estudios de Cultura Náhuatl*, Volumen 19: 83-95, Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, México, 1989, pp. 83-95.

(19) Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se transforman en árboles para ayudar a levantar el cielo, que se había caído; como premio, el padre Tonactecuhli les hizo señores del cielo y las estrellas.

(20) Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>o</sup> Garibay K., 4 v., Libro II, Editorial Porrúa, México, 1956, p. 73.

*y desasosiega y se vuelve en locura, como el que come beleños que le aloquecen».*

No solamente de un modo indirecto repercute en la salud mental del hombre, sino que uno de los roles que se le atribuyen es el poder interferir sobre ella.

La más importante ligazón de su perfil simbólico al concepto de minusvalía se nos presenta en su propia fisonomía: tiene un solo pie, en lugar del muñón amputado; tiene como prótesis un espejo humeante, asociado al tiempo seco antes de las lluvias, cuando se queman las milpas.

La relación simbólica entre Tezcatlipoca y las minusvalías queda reflejada en la acción creadora de este dios; es, por lo tanto, muy significativo que, en el mito de los cuatro soles, sólo en el período que rige él, 4 Océlotl o tigre, sean seres humanos los que pueblan la tierra, pero con una malformación como es el gigantismo, que les imposibilitó adaptarse a su medio. Este episodio quedó reflejado en el Teotlatollí llamado Los Orígenes, del que extraemos el siguiente fragmento (21):

*«Se cimentó el segundo Sol  
su signo era el 4 Tigre.  
Se llamaba Sol de Tigre.  
En él sucedió  
que se oprimió el cielo,  
el Sol no seguía su camino.  
Al llegar el Sol al mediodía,  
luego se hacía de noche  
y cuando ya se oscurecía,  
los tigres se comían a las gentes.  
Y en este Sol vivían los gigantes.  
Decían los viejos,  
que los gigantes así se saludaban:*

---

(21) Si nos atenemos a la clasificación que realiza León-Portilla, el Teotlatollí Los Orígenes lo podemos clasificar dentro de la poesía náhuatl como un integrante del ciclo mítico cosmogónico. Miguel LEÓN-PORTILLA, *Literatura del México antiguo*, Editorial Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986. El fragmento lo hemos transcrito de la recopilación que realizaron Carlos Villanes e Isabel Córdova: Carlos VILLANES e Isabel CORDOVA, *Literaturas de la América Precolombina*, Colección Fundamentos, n.º 107, Editorial Istmo, Madrid, 1990.



*"no se caiga usted", porque quien se caía,  
se caía para siempre.»*

La relación simbólica de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca con el concepto de enfermedad sólo se puede comprender a través de la interrelación de éste con todo el panteón azteca, ya que la teodicea que alimentó las ciencias del hombre náhuatl se basó en una lógica en la que las oposiciones binarias se articulaban y desarticulaban para formar diferentes redes de sistemas de oposición. Son, por ello, muchos los dioses de este panteón los que participan de la semántica de la enfermedad.

Tláloc, señor de las aguas y dios de la lluvia, era, ateniéndonos a la fuente de Sahagún (22), «el que da a los hombres los mantenimientos necesarios para su vida corporal». Los hombres señalados por su mano divina morían fulminados por el rayo, ahogados o padecían enfermedades cutáneas acompañadas de la destrucción de tejidos (23), las enfermedades incurables y contagiosas, las enfermedades hidrópicas, la gota, la sarna, la buba, los reumatismos y algunos tipos de parálisis. Estos dos últimos, junto a la gota, los padecieron aquellos que poseían «chalchihuites», piedras preciosas (24).

Todos estos hombres poseídos por el dios Tláloc están destinados al paraíso de esta divinidad, el tlatani, ubicado en el primer cielo inferior, donde se disfruta de una eterna primavera, «siempre jamás verdura y verano» (25).

Tlatani es el lugar donde se produce la comunicación en-

---

(22) Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>a</sup> Garibay K., 4 v., Libro I, Capítulo IV, Editorial Porrúa, México, 1956, p. 23.

(23) Sahagún, por un problema de transculturación, incluye a la lepra entre las afecciones que transmitía el dios a los hombres. La imposibilidad de que existiese ésta, en el México prehispánico, hace suponer a Carlos Viesca Treviño que el cronista debía referirse a otras disregulaciones cutáneas acompañadas de la destrucción de tejidos. Carlos VIESCA TREVIÑO, *Medicina prehispánica de México*, Colección Panorama, Panorama Editorial, México, 1986.

(24) *Ibid.*, p. 80. Viesca Treviño nos plantea la hipótesis sobre la posesión de Chalchihuites por el hombre, como desencadenante del celo divino; Tláloc, a consecuencia de ello, transmite enfermedades a los hombres.

(25) Fray Diego DURAN, *Historias de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra firme*, notas de José F. Ramírez, 2 v. y un atlas, Editora Nacional, México, 1951, pp. 199-227.

tre las fuerzas sobrenaturales y el hombre, en el mito recogido por Durán (26).

En el hombre profético capaz de transmitir la palabra divina a los hombres, llegará al paraíso de Tláloc, debido a su condición fisiológica; es un jorobado y, por lo tanto, indicado para ser ofrenda de este dios; el hombre jorobado logra no sólo salir con vida de su encierro en las cuevas de los sacrificios a Tláloc, sino que consigue llegar hasta el reino del dios y recibir su mensaje.

Afines a este dios aparecen unas divinidades pertenecientes al ámbito de la religión popular, llamadas «tlaloque», espíritus de las aguas que moraban en las montañas y en las cuevas, en sitios donde brotan los manantiales, ámbitos que por su presencia poseían una sacralidad peligrosa para el hombre.

Sahagún (27) nos describe a los tlaloques, confundiendo el espacio en el que se movían con las propias entidades:

*«[...] tenían también imaginación que ciertas enfermedades, las cuales parece que son enfermedades de frío, procedían de los montes, o que aquellos montes tenían poder para sanarlas; y aquellos a quienes estas enfermedades acontecían, hacían voto de hacer fiesta y ofrenda a tal o tal monte de quien estaba más cerca, o con quien tenía más devoción.*

*[...] Las enfermedades por que hacían estos votos eran la gota de las manos o de los pies o de cualquiera parte del cuerpo; y también el tullimiento de algún miembro o de todo el cuerpo; y también el envaramiento del pescuezo, o de otra parte del cuerpo, o encogimiento de algún miembro, o el pararse yerto.*

*Aquellos a quienes estas enfermedades acontecían, hacían voto de hacer las imágenes de estos dioses que se siguen: Del dios del aire, la diosa del agua y el dios de la lluvia».*

---

(26) Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>a</sup> Garibay K., 4 v., Libro I, Capítulo XXI, Editorial Porrúa, México, 1956, p. 72.

(27) *Ibid.*, Libro I, Capítulo X, pp. 49-50.

Junto a los tlaloques se encontraban los ehecame, espíritus de los vientos, que eran afines al dios Ehécatl; llevan al hombre las enfermedades relacionadas con éste.

Dentro de esta clasificación de dioses menores o espíritus que comparten espacios comunes con el hombre aparecen los «chichuatcteo», mujeres fallecidas durante su primer parto a la hora del crepúsculo y, de preferencia, en los días de Calendario Adivinatorio más propicios, que eran los días Uno-Lluvia, Ce Quiáhuitl. Aparecían en los cruces y encrucijadas y causaban parálisis y convulsiones, especialmente a los niños.

Sahagún (28) recoge información sobre estas divinidades:

*«Estas diosas llamadas Cihuapipítlin eran todas las mujeres que morían del primer parto, a las cuales canonizaban por diosas, capítulo XXVIII; allí se cuenta de las ceremonias que hacían a su muerte, y de la canonización por diosas; allí se verá a la larga. Estas diosas andan juntas por el aire, y aparecen cuando quieren a los que viven sobre la tierra, y a los niños los empecen con enfermedades, como es dando enfermedad de perlesía, y entrando en los cuerpos humanos.*

*[...] y decían que andaban en las encrucijadas de los caminos, haciendo estos daños, y por esto los padres y madres velaban a sus hijos e hijas que en ciertos días del año, en que tenían que descendían estas diosas, y no les hiciesen algún daño; y cuando a alguno le entraba perlesía, u otra enfermedad repentina, o entraba en él algún demonio, decían que estas diosas lo habían hecho.»*

Nos resulta interesante señalar el concepto de posesión de la divinidad que manejan los informantes de Sahagún para explicar la etiología sobrenatural de estas enfermedades; la acción de estas diosas consiste en meterse en el cuerpo de la víctima y, así, sustraerle la belleza mientras le introducen la enfermedad.

Una divinidad mayor del panteón azteca era la diosa Tlazoteotl, paradigma de esta misma técnica de posesión y de

---

(28) *Ibid.*, Libro I, Capítulo XI, p. 51.

las enfermedades que, dentro de la taxonomía náhuatl, se las denominaba como «muerte de la Carne» —parálisis faciales y epilepsias—, que se asocian semánticamente a esta diosa porque ella representa la carnalidad (29), la plenitud del goce de la corporalidad.

Xipec Topec era otro dios cuyo perfil simbólico estaba unido a la semántica de la enfermedad. Desde su propia fisonomía —era el dios desollado— hasta sus atribuciones —era el que transmitía y curaba las enfermedades cutáneas, especialmente las que tienen erupciones—. Esta asignación no es casual, está unida a su red de significados, ya que era el dios de la primavera. Por ello también se le asociaba a las dolencias, porque algunas de ellas, como la conjuntivitis, tienen mayor incidencia en esta estación.

En el Códice Matritense (30) podemos ver cómo se le asigna a este dios un amplio espectro de síndromes oculares: «[...] los ojos que manan, los párpados inflamados o el ojo desecado, las cataratas, el mal que apaga los ojos».

Sahagún (31) también nos ilustra estas atribuciones: «*Todos los que eran enfermos de alguna de las enfermedades dichas, hacían voto a este dios de vestir su pellejo cuando se hiciese su fiesta, la cual se llama tlacaxipehualiztli, que quiere decir desollamiento de hombres.*»

Los médicos náhuatl, en los conjuros para los ojos dolorosos e inyectados, puede ser que invocasen a este dios; conjuros que son piezas literarias por su alta cota de estilización (32):

*«Dígnate venir, hierba nebulosa.*

*Dígnate venir a recoger el polvo de tierra:*

---

(29) «Códice Matritense», citado en Carlos VIESCA TREVIÑO, *Medicina prehispánica de México*, Colección Panorama, Panorama Editorial, México, 1986, p. 85.

(30) Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>a</sup> Garibay K., 4 v., Libro I, Capítulo XVIII, Editorial Porrúa, México, 1956.

(31) Alfredo LOPEZ AUSTIN, *Textos de medicina náhuatl*, 2.<sup>a</sup> ed., editado por E. México, 1975, p. 156.

(32) «[...] del principal dios que adoraban y a quien sacrificaban los mexicanos llamado Huitzilopochtli». Fray Bernardino DE SAHAGUN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, numeración, anotaciones y apéndices de Angel M.<sup>a</sup> Garibay K., 4 v., Libro I, Capítulo I, Editorial Porrúa, México, 1956.

*dígnate venir a limpiar lo que esté dañado,  
nuestro espejo mágico.  
Dignaos venir,  
tíos nuestros, los sacerdotes,  
los de cinco destinos, los de un solo patio.  
Dignaos a acompañar a la hierba nebulosa.  
Dignaos venir, mujer blanca,  
dígnate venir a limpiar  
nuestro espejo mágico.»*

En este conjuro podemos analizar que todo el campo semántico de la visión aparece configurado en metáforas: la visión será la «hierba nebulosa»; los ojos, «nuestro espejo mágico»; la enfermedad ocular, «el polvo de la tierra».

Para comprender la ligazón simbólica de las divinidades aztecas a las enfermedades tenemos que olvidarnos de nuestros prejuicios anclados en el platonismo, para los cuales los dioses encarnan la perfección proveniente de las abstracciones de Bien y Belleza. La teodicea azteca no participa de una conceptualización monoideográfica, ni siquiera de la correlativa a ésta, en la conceptualización dicotómica, en la que se incluye el maniqueísmo.

La diversidad del mundo sensible se abstrae en un ideal sacro regido por la noción de pluralidad. Encuentra, de este modo, a un nivel teológico la explicación de la diferencia entre entidades; éstas son el reflejo de la diversidad en que se manifiestan las divinidades.

Se solventa así el fallo que el proceso de abstracción conlleva en la comprensión de una realidad ajena a esta contemplación. En la cosmovisión náhuatl será la escala perceptiva la que modele el concepto de divinidad; creando no sólo politeísmo, sino una multiplicidad intrínseca a la propia entidad que aparece bajo diversas manifestaciones y atribuciones que pueden participar simultáneamente de la vejez, juventud, madurez, de la salud y enfermedad, etc.; de conceptos contrarios, diferentes o análogos, porque todo lo que hay está en los dioses. De la misma manera que un dios participa de la multiplicidad, diversas entidades divinas pueden representar una unidad conceptual, y todo ello simultáneamente.

El sol, noción sobre la que se sustenta la religión azteca,

va a ser conceptualizado bajo cinco acepciones que corresponden a las edades míticas. El Quinto Sol es el sol por antonomasia de los méxicas, que les guía a la tierra prometida; es Huitzilopochtli, que Sahagún (33) describe como «el robustísimo, de grandes fuerzas y muy belicoso, gran destructor de pueblos y matador de gentes». Se contrapone a la fisonomía que caracteriza la divinidad solar durante la cuarta edad, período en el que es nombrado Nanáhuatl y aparece enfermo, lleno de llagas, bubas o úlceras. Veamos unos fragmentos del poema que nos narra su historia (34):

*«Cuatro años había ardidido el horno sacro allá en Teotihuacán.*

*Y el dios de la vida [Tonacatecuhtli], y el dios del tiempo [Xiuhteuctli], llaman al lleno de llagas [Nanáhuatl] y le dicen:*

*—¡Tú tienes que sostener ahora el cielo y a la tierra!*

*Y el dios se puso triste y dijo así:*

*—¿Qué están diciendo? ¡Hay dioses allí! Yo soy infeliz enfermo.*

*Llaman al dios que celebra su fiesta en 4-Pedernal. La Luna es.*

*Habla el dios de las lluvias [Tlaocantecuhtli], y habla el dios de los cuatro rumbos del mundo [Napatecuhtli]. Ellos lo mandaron.*

*El dios llagado [Nanáhuatl] ya se pone a hacer penitencia: toma sus espinas de agave; toma su rama de abeto, se punza las piernas en sacrificio ritual y la Luna hace su penitencia.*

*Luego se va al baño y en pos de él va la Luna.*

*Su abeto era plumas de quetzal [trogon sp.] y sus espinas eran jades, y lo que echaba en el fuego eran también esmeraldas.*

*Cuando hubo acabado el período de cuatro días para hacer la penitencia, el dios llagado ya toma sus*

---

(33) *Ibid.*

(34) *Ibid.*

plumas y se pone las blancas rayas de víctima del sacrificio. Ya se va a arrojar al fuego.

Pero la Luna aún está aterida, anda escupiendo por el frío.

Ya va el dios llagado y se arroja al fuego: en puras llamas cayó.

Ya va la Luna y se echa al fuego: sólo en ceniza cayó.

Hechos fueron ya. Pero llegan el águila y el tigre.

El águila se repliega, se reduce y se atreve.

El tigre tiene temores y no se atreve a caer.

Saltó el águila y ardió. Saltó el tigre y quedó sólo a la vera del fuego.

El águila se ennegreció: el tigre solamente se manchó, son huellas de fuego.

El gavilán llega luego y en el fuego queda ahumado.

Llega luego el oso y solamente se chamusca.

¡Tres de ellos no supieron cómo debieron portarse: tigre, gavilán y oso!

Encumbra al cielo el dios llagado y los dioses de la vida le dan aposento allí. Lo ponen en rico solio de plumas de mil colores. Le colocan en la frente una rica manta de plumas y le tatúan el rostro.

Y pasaron cuatro días y el Sol en el cielo estaba. La tierra toda temía bajo las sombras que se eternizaban.

Se juntan todos los dioses y forman su concilio:

—¿Qué pasa que él no se mueve?

El Sol era el dios llagado mudado en sol. Desde su trono, va el gavilán y pregunta:

—¡Los dioses quieren saber por qué razón no te mueves!

Y el Sol le respondió:

—¿Sabes por qué? ¡Quiero sangre humana! ¡Quiero que me den sus hijos, quiero que me den su prole!

Se congregaron los dioses y deliberando están.

El dios de la aurora ([Tlahuizcalpantecuhtli] dijo, en voz sonora:

—¡Yo voy y le doy un flechazo...!, ¿por qué se ha de detener?

Hizo el conato y lanzó su dardo, no dio en el blanco.

*Y entonces forma una saeta con plumas color de luz solar.*

*Pero con una flecha de plumas rojas color de llama, al fin lo pudo saetear.*

*Ya marchan los Nueve Cielos; ya el mundo girando está.*

*Y el mismo dios de la aurora viene trayendo el hielo.*

*Otra vez los dioses se congregan:*

*El precioso del sur [Huitzilopochtli], el dominador de los hombres [Titlahuacan], y las mujeres Flor rica de plumas [Xochiquetzal] y la Negra Falda con la Roja Falda [Yapalique, Nochpalique].*

*Y todos los dioses mueren allí en Teotihuacán.*

*En cuanto a la Luna, sube y va por el firmamento. Ella que solamente en la ceniza había caído.*

*Iba llegando al borde del cielo cuando el dios de las espumas [Papáztac] le rompió la cara con un conejo, que le dejó allí incrustado.*

*Cuando ella bajaba al hondo abismo la vinieron a encontrar los dioses de la funesta fortuna, todos ellos alargados [Tzitzimime], y los que giran en rápido vuelo en medio del torbellino [Koleletin]. Entonces le preguntaron:*

*—¿Qué intentas? ¿Adónde vas?*

*Y entonces fue cesando su marcha: iba vestida de puros harapos.*

*Y cuando el Sol se detuvo —el Sol de los Cuatro Movimientos— también era la hora en que llegaba la noche.»*

El sol llagado es un personaje clave en la mitología azteca, ya que logra, junto a la luna, como podemos ver en este poema, asegurar la supervivencia del hombre después de la muerte, estableciendo la conexión entre el cielo y la tierra. Fue un hombre enfermo el que designaron los dioses para semejante proeza, a la que nadie se atrevía; ella le convirtió en sol. Nanáhuatl, con su sacrificio, evitó la destrucción del mundo por las aguas, pero él, a su vez, necesita de sacrificio de hombres, para poder moverse y que el mundo no sucumbiera en una constante sequedad. Existe una interdependencia



mutua entre los hombres y el sol. Cuando el hombre tiene que alimentar a la divinidad, escoge aquello que participa más de su entidad.

El dios llagado necesitará de los hombres bubosos o ulcerosos, sarnosos o leprosos, o ciegos o albinos; todos aquellos que presenten rasgos de la posesión por este astro, ya que, al unirse éstos con su esencialidad, darán lugar a la energía necesaria para que todo continúe.



## EL SOL BIZCO DE LOS ENANOS

Kinich Ahu, el dios que ciega (1) a sus súbditos, quizá porque él tampoco les podía ver bien; su ambliopía se lo impide. El sol del Mayab Clásico es el bizco, al que necesitamos para que continúe la vida (2) y organice el mundo de los hombres.

La hierofanía se entrelaza con el culto monárquico en una sociedad teocrática como la maya, donde la religión y el poder se funden, se convierten en el emblema que justifica el gobierno de una minoría.

Las estelas es uno de los monumentos erigidos para la veneración de los gobernantes; su forma monolítica le confiere la propiedad de reloj solar (3), marcando así el paso del tiempo la figura del monarca esculpida en relieve sobre piedra. El monarca refleja sobre la tierra el transcurrir de la existencia, como el sol lo hace en el cielo; por ello, ambos son hijos de éste (4).

Esta paternidad identifica su entidad, el monarca es el sol en la tierra. En este axioma prueba la autenticidad de su linaje, que acredita su poder; por ello, su imagen siempre va acompañada de un jeroglífico del sol, corroborando la legitimación de su gobierno (5).

---

(1) Utilizamos la palabra cegar bajo la acepción de deslumbrar.

(2) «Con el dios solar obtenemos un panorama, incompleto, pero suficientemente sugestivo, del encadenamiento de las fuerzas que dan forma al universo y determinan el destino de los seres humanos y de sus obras.» Miguel RIVERA DORADO, *La religión maya*, Alianza Universidad, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 76.

(3) *Ibid.*, pp. 151-152: «Cuando el sol se eleva sobre el horizonte, la sombra de la estela va recorriendo sin pausa la superficie de la tierra, así todas las horas del día y todos los días del año.»

(4) *Ibid.*, p. 142: «[...] siendo el sol hijo del cielo, como ocurre en muchas culturas de la antigüedad y como sugiere Popol Vuh, no resulta casual que el rey fuera considerado también "hijo del cielo".»

(5) *Ibid.*, pp. 71-72: «[...] estandarte de los reyes, dueños y señores del mundo por su ascendencia divina, y forma parte del jeroglífico del cielo (número 561c); la estera (en maya pop) cobra así igualmente sentido celeste y

Posiblemente, esta fusión entre divinidad y monarca llevase al último a intentar imitar a Kinich Ahu en sus rasgos fisonómicos más ostensibles, entre los que se encuentra el estrabismo. Esta deformación intencionada, que pudiese ser una costumbre monárquica en el Clásico, se populariza en el Posclásico, como nos atestigua Landa (6). El cronista nos relata cómo las madres mayas yucatecas, para procurar la ambliopía en sus hijos, les colgaban a éstos del pelo un pegotillo que les llegaba al entrecejo; Thompson (7) interpreta esta acción como una indicación de los niños que tenían que consagrarse al sol o dedicarse en su futuro al sacerdocio.

Vestigios de estas creencias perduran hoy entre los mayas de las tierras altas, aunque ya aculturados; se conservan los caracteres fisonómicos de la Divinidad solar del Clásico, ahora encarnada por Jesucristo, que representan como un bizco los grupos tzotzil (8).

Entre los lacandones (9) existe un dios al que llaman Acan Chob o Chi Chac Chob, al que Tozzer (10) identifica con el sol del Mayab Clásico. Este es representado como un bizco «con las pupilas en el ángulo superior interno del ojo» (11), además de llevar en el nombre este calificativo —«Chob significa "bizco"» (12)—, y es considerado el cónyuge de la luna.

---

cosmológico, ya que su diseño es el de las bandas cruzadas (glifo número 551), se hace emblema de la monarquía y sirve de asiento y trono a los gobernantes, colocados en consecuencia simbólicamente dentro del ámbito superior, el lugar de sus antepasados».

(6) Fray Diego DE LANDA, *Relación de las cosas de Yucatán*, introducción de Angel M.º Garibay K., 8.ª ed., Editorial Porrúa, México, 1959, p. 254.

(7) J. Eric S. THOMPSON, *Historia y Religión de los mayas*, Siglo Veintiuno Editorial, México, 1975, p. 290.

(8) Alfredo LOPEZ AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología*, Serie Antropológica: 39, Editorial de la UNAM, México, 1980, p. 414.

(9) Los lacandones son un grupo étnico perteneciente al gran tronco lingüístico maya-quiché. Una gran parte de ellos permaneció aislada en las selvas de Chiapas, sin recibir ningún impacto cultural occidental durante la colonia ni, más tarde, en la construcción del Estado mexicano. A mediados de este siglo han empezado a sufrir procesos de aculturación.

(10) Alfred M. TOZZER, *Mayas y Lacandones. Un estudio comparativo*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1982, pp. 120-123.

(11) J. Eric S. THOMPSON, *Historia y Religión de los mayas*, Siglo Veintiuno Editorial, México, 1975, p. 295.

(12) TOZZER, citado sin reseña bibliográfica en J. Eric S. THOMPSON, *Historia y Religión de los mayas*, Siglo Veintiuno Editorial, México, 1975, p. 295.

La bizquera solar ha perdurado a pesar de los siglos y los procesos de aculturación, porque es una metáfora perteneciente a una serie de significantes que unen simbólicamente a este astro con la percepción visual.

Su propio nombre, Kinich Ahu —«Señor del Ojo del Sol»—, pertenece a este grupo semántico; la ambliopía que caracteriza a la divinidad solar no está incluida en una significación que indique un decrecimiento de la capacidad visual, sino que representa la percepción visual diferente.

El sol, en su descenso nocturno al inframundo, conoce la otra realidad, logra ver lo oculto; el «Señor del Ojo del Sol» es el ojo del cielo que todo lo ve desde las alturas (13). El estrabismo en Kinich Ahan metaforizará su omniscencia a la posibilidad de acceder a un conocimiento no revelado y le une en una cadena simbólica a la escritura, el saber restringido.

Con un entramado esotérico, los jeroglíficos mayas sólo podrán ser descifrados por los sacerdotes y la nobleza, aquellos seres de la faz de la tierra más próximos a las divinidades, mientras que para el resto de los hombres la escritura se convertía en una fuente de saber para ellos inalcanzable.

Por ello, el sol que los Chartis apelaban, Ah Kin (14), encarnaba el conocimiento y el poder, conceptos que en el Mayab Clásico estaban relacionados con la trilogía escritura/sacerdocio/nobleza, que nos completa el campo simbólico perteneciente a la divinidad solar. Nociones que ya fueron recogidas en el Diccionario de Viena (15), que nos ilustra describiéndonos los atributos del sol de la siguiente manera: *«Idolo a quien adoraban, que era un hombre por haber descubierto el arte de escribir de esta tierra Ytzamná, Kinchanhan.»*

La relación del sol con la minusvalía no queda restringida a su fisonomía amblíope; su matrimonio le une a la divinidad

---

(13) J. Eric S. THOMPSON, *Historia y Religión de los mayas*, Siglo Veintiuno Editorial, México, 1975, p. 294.

(14) C. WISDOM, «The Chorti indians in Guatemala», University of Chicago, 1940, citado en J. Eric S. THOMPSON, *Historia y Religión de los mayas*, Siglo Veintiuno Editorial, México, 1975, p. 292.

(15) Diccionario de VIENA, «Vocabulario de mayathan por su abecedario», citado en J. Eric S. THOMPSON, *Historia y Religión de los mayas*, Siglo Veintiuno Editorial, México, 1975, p. 294.

emblemática de las enfermedades y la Medicina/Ixchel, la luna.

La unión conyugal del sol y la luna en un primer momento protagonizó actos sexuales no permitidos con la constelación Zapolote, el otro amante de la luna; el trío cósmico participó del pecado, convirtiéndose por ello en representantes de ciertas enfermedades; así nos lo relatan los mitos cosmogónicos de Belice (16).

El sol, capaz de enviar las enfermedades a los hombres, es el mismo que puede abrasar hasta esterilizar a la tierra, provocando el hambre, como provoca las plagas y epidemias, la discordia y las guerras (17). Este aspecto negativo, la divinidad lo encarna en su acepción de Kinich Ka Mo, que etimológicamente significa «Ojo Solar Guacamaya de Fuego» (18). Aparece dibujado en el Códice de Dresde, con el glifo del sol delante.

Lizana (19) nos describe el templo de Kinich Kakmo en el santuario de Itzamal; estaba ubicado al norte, punto cardinal que se asociaba con la divinidad solar. A este lugar acudían los mayas con ofrendas para pedir salud, sobre todo en épocas de pestilencias.

La divinidad solar se incluye en toda una simbología de la enfermedad, como lo corroborará el hecho de que el enanismo sea la característica de ciertos representantes solares (20).

Enanos que han sido materializados en multitud de figurillas por los artistas de los talleres de la isla de Jaina. Estas bellas piezas de la escultura exenta y caracterizadas por su

---

(16) María MONTOLJU VILLAR, «El dios solar en la religión y mitología mayas», *Anales de Antropología*, Año 1981, Libro II, n.º 18, editado por UNAM, México, 1981, p. 35.

(17) *Ibid.*, p. 51.

(18) Miguel RIVERA DORADO, *La religión maya*, Alianza Universidad, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 74.

(19) B. de LIZANA, «Historia de Yucatán. Devocionario de Nuestra Señora de Izamal y conquista espiritual», 1893, citado en J. Eric S. THOMPSON, *Historia y Religión de los mayas*, Siglo Veintiuno Editorial, México, 1975, p. 295.

(20) Carmen COOK DE LEONARD, «Gordos y enanos de Jaina (Campeche, México)», *Revista Española de Antropología Americana*, Volumen 6, editado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, Madrid, 1971, pp. 85-125.

naturalismo representaban a hombres androplásticos (21) con atributos solares en el tocado, en el vestido o en los aderezos.

Algunas de estas figuras de enanos aparecen en enterramientos, posiblemente debido a la función que se les atribuye a estos seres minusválidos como intermediarios entre los hombres y el más allá. Comunicación que siempre la establecen a través del mundo de los muertos, debido a que su poder reside en penetrar en las tinieblas. Muchos hombres mayas han acudido a estos enanos divinos cuando han querido que les otorguen algún favor. Y cuando estos mismos mayas han querido rendir pleitesía a la Divinidad solar, han buscado entre los hombres aquellos que padecían enanismo, para ofrecerlos al dios en sacrificio. Porque a la divinidad hay que agasajarle con aquello que es afín a ella.

---

(21) *Ibid.*, p. 61.





## QUE LLUEVA, QUE LLUEVA

*«Que llueva, que llueva  
la Virgen de la Cueva  
los pajaritos cantan  
las nubes se levantan,  
que sí, que no,  
que caiga un chaparrón con azúcar y turrón  
que rompan los cristales de la estación y los míos no.  
A estirar a estirar que el demonio va a pasar.  
Cuando era pequeñita me quedé, me quedé  
algo resentida de este pie, de este  
pie; disimular que soy una cojita,  
disimular es algo que está bien,  
corre que te doy un puntapié.»*

Esta canción nuestra, porque la hemos cantado tantas veces cuando éramos niños, en lugar de verla esta vez con los ojos de la evocación, vamos a enfrentarnos a ella con la mirada analítica. En primer lugar, nos aparecerá una plegaria pidiendo el cambio de la estación seca a la lluviosa y finaliza con la danza en círculo simulando la cojera.

Este juego en el que hemos participado, sin saber que su estructura asociaba la disimetría de la cojera con el deseo de romper con la simetría de la rotación estacional.

La cojera simboliza la alteración del ciclo natural; tema que aparece no solamente en nuestro canto, sino que conforma numerosos mitos y rituales de Asia, Europa y América.

«El Antiguo Testamento describe una ceremonia para vencer la sequía. Consiste en una circumambulación del altar realizada por danzantes que cojean. Un texto talmúdico sugiere que en el siglo II de nuestra era, en Israel, la danza claudicante servía aún para lograr la lluvia» (1).

---

(1) A. CAQUOT, «Les Danses sacrées en Israel et à l'entour», Sources orientales VI: Les danses sacrées, París, 1963, pp. 129-130, citado en Claude

En la Europa de hoy se siguen manteniendo las cojeras rituales ligadas a los cambios estacionales. En algunas regiones de Austria, una anciana cojeando debe de llevarse la última gavilla. En Inglaterra se llamaba «cabra renga» al haz que depositaba el agricultor acabada la cosecha en el terreno de su vecino menos adelantado (2).

El tema de la cojera unido a los cambios estacionales lo podemos encontrar en la China arcaica, como nos ilustran los estudios de Granet (3):

*«los antiguos chinos creían que con la llegada de la estación seca la tierra y el cielo dejaban de comunicarse. El espíritu de la sequía tenía el aspecto de una viejecita calva, con los ojos en la coronilla. En su presencia el cielo se abstenía de hacer llover, para no herirla. El fundador de la primera dinastía real, Yu el Grande, inspeccionó los puntos cardinales y suscitó el regreso del trueno y de la lluvia. Lo mismo que anuncian campanas el otoño y la escarcha, los artefactos de las tinieblas presagian los primeros truenos y la llegada de la primavera. La dinastía Chang pudo ser fundada gracias a Yi Yin, nacido de una morera hueca, árbol del Este y del sol naciente. El árbol hueco, acaso en un principio un mortero, sirve para hacer el más valioso de los instrumentos musicales, un tambor en forma de artesa que se golpea con un bastón. La morera y la paulonia huecos eran árboles cardinales asociados al Este y al Norte. Fundador de la dinastía Yin, T'ang el victorioso luchó contra la sequía. Fundador de la dinastía Chang, Yu el grande triunfó, en cambio, en la inundación que su padre, Kuen, no lograra vencer. Pues bien, los dos héroes estaban medio paralizados, eran hemipléjicos y renqueaban. Se denomina "paso de*

---

LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 387.

(2) Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 384.

(3) M. GRANET, «Danses et légendes de la Chine ancienne», 2 vols., Paris, 1926, p. 315, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 385.

*Yu" a un andar en que "los pasos (de cada pie) no se adelantan el uno al otro"».*

Este mito guarda un asombroso paralelismo con el mito bororo americano. Su héroe, que cojea, escapa del diluvio y vuelve a poblar la tierra devastada por la malignidad del sol, golpeando un tambor pisciforme (*kaia akogereú*), es decir, un mortero de madero vaciado al fuego y con base ovoide. Según un mito karajá, cuyo parentesco con los precedentes es manifiesto pese al alejamiento geográfico, hubo que romperle la pierna al sol, a la luna y a las estrellas para que cojeasen y se trasladaran con lentitud. Si no, los hombres no tendrían tiempo y el trabajo sería excesivo (4).

Como nos señala Lévi-Strauss, hay que intentar explicar la confluencia temática en marcos espaciales tan distanciados no en función de un difusionismo poco probable que habría que remontarlo al paleolítico, momento de aproximación entre ambos continentes —por intentar solventar el impedimento espacial nos impondremos una casi infranqueable barrera temporal—. Para que esto no nos suceda, el antropólogo francés propone una explicación estructural a esta recurrencia temática entre regiones y épocas tan diversas: «... el problema consiste en acortar un período del año en provecho de otro —sea la estación seca para que lleguen antes las lluvias, o al contrario—, ¿no puede verse en la danza claudicante la imagen, o digamos más bien el diagrama, de este equilibrio deseado? Un andar normal, en el que el pie derecho y el izquierdo se mueven en alternación regular, ofrece una representación simbólica de la periodicidad de las estaciones y así, suponiendo que se la quiera desmentir para alargar una (por ejemplo, los meses del salmón) o para acortar la otra (rigor del invierno, "meses lentos" de verano, sequía excesiva o lluvias diluvianas) el andar renqueante, resultado de desigualdad entre las longitudes de las dos pier-

---

(4) H. BALDUS, «Kanaschiwüä und der Erwerb des Litches. Beitrag zur Mythologie der karaja Indianer», Sonderdruck aus Beiträge zur Gesellschafts- und Völkerwissenschaft, Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Prof. Richard Thunderlad, Berlin, 1950, pp. 31-32, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 385.

nas, proporciona, en términos de código anatómico, un significante apropiado» (5).

Es en América donde vamos a encontrar con más frecuencia la función semántica de la cojera como símbolo de una carencia de periodicidad. Todos los mitos de la costa noroeste de América septentrional asocian la cojera con los cambios estacionales. El gran hito es la llegada de la primavera, el tiempo en el que los salmones empiezan a remontar el río; serán éstos los elementos claves en su subsistencia. Por ello, para los indígenas de la isla Vancouver, como Frazer describe (6), los primeros salmones tienen que ser consumidos por unos niños y sus espinas tiradas al mar por una anciana que cojee; sólo la ejecución de este ritual asegurará una buena pesca.

Entre los Shuswap, sólo una chica renca consigue vencer al invierno para que llegue la primavera (7).

Entre los Cowltiz, será el niño que sufre de amputación en una pierna el que termine con la lluvia y haga brillar el sol (8).

En los mitos Mandan nos encontramos con la esposa del Pájaro-Trueno, que es coja y su invalidez impide que los pájaros emprendan su migración primaveral (9). Cojo también es el suegro del héroe a quien se le cura con *Actaea Rubra*, permitiendo así a los indios emprender su migración estacional entre el pueblo de invierno y el de verano; de la mitología

---

(5) Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 386.

(6) J. G. FRAZER, «The Golden Bough. A study in Magic and Religion», vol. 8.º, 3.ª ed., Londres, 1926-1936, p. 254, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 383.

(7) J. A. TEIT, «The Shuswap», *Memoirs of the American Museum of Natural History*, vol. IV, 1909, pp. 701-702, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 383.

(8) T. ADAMSON, «Folk Tales of the Coast Salish», *Memoirs of the American Folklore Society*, vol. XXVII, 1934, pp. 230-233, 390-391, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 383.

(9) A. W. BOWERS, «Hidatsa social and ceremonial organization», *BBAE*, 194, Washington, D.C., 1965, pp. 304-308, 439, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *El origen de las maneras de mesa. Mitológicas III*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1968, p. 384.

hidatsa, como la madre bisonta a la que su cojera le impide llegar a los pastizales estivales (10).

Si seguimos descendiendo en latitud, nos encontramos con las tribus cazadoras en los límites de California y Oregón, los Klamath y los Modoc, en cuyos mitos de origen del tabaco aparece una ogresa que envenena a su marido con su sangre menstrual y así lo hace renco. Consigue, pues, hacer aperiódica a su víctima sacando provecho de una periodicidad propia que, en ambos casos, presenta un carácter patológico (11).

Encontramos en el hemisferio Sur, entre los Yaháhaäs, un mito con una estructura similar a los Klamath y Modoc, pero con la diferencia de que este Hombre Ogro de una sola pierna convierte lo negativo en positivo; la pierna más corta le permite correr por las laderas de las montañas tan de prisa como un individuo normal lo haría en terreno llano. O sea que, en las condiciones particulares de los lugares por donde anda, sus víctimas, y no él, se vuelven verdaderos cojos. En vista de que se desplaza sobre piernas de desigual longitud en un mundo donde todo está en cuesta, las dos anomalías se neutralizan. Así, para el amo de las montañas sólo la caza satisface la exigencia de una periodicidad bien regulada (12).

En Sudamérica, la asociación simbólica entre asimetría-cojera queda integrada en uno de sus más importantes ciclos míticos de esta región: la formación de Orión y las Pléyades, o también llamado de Epitembo. La estructura simbólica de estos mitos nos la explica profundamente el antropólogo Edmundo Magaña (13); éste nos define cómo son codificadas por los indígenas del noreste de Sudamérica la oposición entre la estación seca y la lluviosa en relación con la aparición y desaparición de las Pléyades, Orión y el Can Mayor-La Popa, y la estrecha relación que conlleva la identificación del héroe

---

(10) Claude LEVI-STRAUSS, *El origen de las maneras de mesa. Mitológicas III*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1968, p. 381.

(11) Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, p. 97.

(12) *Ibid.*, p. 74.

(13) Edmundo MAGAÑA, «Historia y estructura de las Pléyades, Orión y el Can Mayor-La Popa en los mitos de los indios del noreste de Sudamérica», *Mito y ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, México, 1988, pp. 202-203.

de una sola pierna. Epietembo, con Orión, la constelación de la estación seca. La constelación coja está incluida en el mismo campo semántico que verdad y conocimiento. «Epietembo (o Epetemo, Ipetimo) es el Mesías indígena; su nombre viene de epete, "muslo"; ep, "fruto"; ete, "energía"; mbo, "crucifixión" o "ruptura conectante"; tembo o tembe, lo que deviene "dolor" y "amargo o amargura"; y mu significaría "envoltura carnal", "inocencia o pureza espiritual", "blanco", etc. Su nombre quiere decir entonces "el hombre con el nombre puro en su muslo", "el Crucificado", "la Palabra". Que la "Verdad" se representa por un hombre de una sola pierna no simbolizaría otra cosa que "Firmeza" (en la "Fe") o "Constancia"» (14).

A continuación vamos a ilustrarnos con un ejemplo de este ciclo, el mito recogido por los hermanos Penard (15) sobre el origen de Orión entre los kaliña de Surinam:

*«En otros tiempos, una vez que llovía torrencialmente, un hombre manifestó a su esposa su deseo de soñar o dormir durante las lluvias. La mujer le interpretó literalmente y contó a sus hermanos de ella la conversación tenida con su esposo. Los hermanos van a casa de su cuñado, le envuelven y le atan en una hamaca y le instalan fuera de casa bajo la lluvia. No pudiendo ofrecer resistencia a la violencia de sus cuñados, el hombre calla y soporta las burlas de que es objeto. Toda la noche, temblando de frío, permanece el hombre bajo la lluvia. Sin reprochar ni a su mujer ni a sus cuñados, ordena tres días más tarde a su esposa que prepare alimento pues irán de caza. Se internan entonces en el bosque. Al llegar al sitio de caza, el hombre construye un campamento pasajero y ordena a su mujer recoger leña y maderos para el amojamadero sobre el que deben secar y asar la carne. El hombre co-*

(14) *Ibid.*, p. 206.

(15) A. Ph. PENARD y F. P. PENARD, «De Menschetende Aanbidders der Zonneslang», I, Paramaribo, H. B. Heyde, 1907, citado en Edmundo MAGAÑA, «Historia y estructura de las Pléyades, Orión y el Can Mayor-La Popa en los mitos de los indios del noreste de Sudamérica», *Mito y ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, México, 1988, pp. 202-203.

mienza a trenzar un cesto (para transportar la carne). Al volver, ve la mujer con sorpresa que su marido ha trenzado un cesto de tamaño descomunal. El hombre le explica que piensa cazar mucho para satisfacer a sus suegros y cuñados. La mujer va por leña. Al volver, su marido le pide que se meta en el cesto para medir si es suficientemente grande. Cierra entonces la abertura y pone el cesto sobre la parrilla. A pesar de los gritos de dolor de su mujer, atiza el fuego y la asa. Corta entonces su cadáver en pequeños trozos, los pone en un cesto más pequeño, y emprende el viaje de regreso a la aldea. Al llegar a ésta, deja el cesto en el suelo, toma el hígado de su mujer y lo ofrece a su suegra. Su suegra pregunta por su hija y el hombre le contesta que ha quedado en el camino; han cazado tantos pecaríes, dice, que la carga es pesada para la mujer y que no ha podido mantener su paso. La vieja mujer toma el hígado y lo come con apetito. Más tarde va en busca de su hija, pero vuelve sin encontrarla. El hombre la envía nuevamente diciéndole que ella no debe de encontrarse muy lejos de la aldea. La suegra deja la aldea nuevamente, encuentra el cesto de su yerno, lo desata y descubre con horror, entre los trozos de carne de pecarí, el rostro casi irreconocible de su hija. Se arroja a la tierra llorando amargamente. Vuelve a la aldea y muestra los restos de la mujer a sus hijos. Los hermanos comienzan la persecución; el hombre ha aprovechado la ausencia de la suegra para huir en dirección al río. Sus cuñados le persiguen por bosques y ríos guiándose por sus huellas. La persecución dura un largo tiempo. El fugitivo, en el camino, hace, con mazorcas de maíz (awasi), a los caracaras negras, kilitiotoko o awatalu, para que le adviertan con sus gritos la proximidad de sus perseguidores. Más tarde hace a otras aves, akawe, que son negras y de inflado cuello y que viven en grupos como los caracaras y buitres. Pero nada ayuda. A pesar de las advertencias de las aves, cae finalmente exhausto sobre un banco de arena. Allí le encuentran sus cuñados armados de mazas. La suegra, que va con ellos, decide no matarle. Sus cuñados le golpean con las mazas y le

*cortan una pierna a la altura de la rodilla para imposibilitarle caminar. Le abandonan y entonces el hombre, sabiéndose condenado a morir, reflexiona sobre qué devenir. Piensa transformarse en las Pléyades, pero rechaza la idea por temor a que se mofen de él. Piensa luego en devenir la estrella de la mañana, pero también abandona la idea. Piensa luego en poder devenir Orión, pero nuevamente rechaza la idea pensando que le reconocerán. Desesperado y sin saber qué hacer, llama al padre de los buitres. Este descende del cielo y diciéndole que devendrá Orión, el guerrero celeste de una sola pierna, le transporta a las alturas, donde le pone entre las doce estrellas de esta constelación. Desde ahí llama Orión al sol. El es, además, quien le porta.»*

Para Edmundo Magaña (16), este mito, que utiliza como ejemplarización de todo el ciclo, narra el origen de Orión y se construye sobre una serie de oposiciones. «De partida, en el código de las alianzas matrimoniales y del parentesco, el anterior mito opone un yerno a sus afines (su esposa, sus cuñados, su suegra); uno de los valores significativos de esta oposición puede trazarse en la sociología caribe, ya que, como se sabe, entre éstos la relación entre afines es muy conflictiva.» Kloos y Riviére (17) sostienen que «detrás de este conflicto entre afines puede también detectarse una oposición entre individuo y grupo, pues el hombre que devendrá Orión más tarde se encuentra solo en la aldea de sus afines. Hay también una oposición en términos estacionales: Epietempo es dejado bajo una lluvia torrencial y en la aldea mientras asesina a su esposa un día de caza (estación seca) y también, su-

---

(16) Edmundo MAGAÑA, «Historia y estructura de las Pléyades, Orión y el Can Mayor-La Popa en los mitos de los indios del noreste de Sudamérica», *Mito y ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, México, 1988, p. 223.

(17) P. KLOOS, «The Maroni river caribs in Surinam», Assen, Van Gorcum, 1971, y P. RIVIERE, «Marriage among the trio», Oxford, Clarendon Press, 1969, citados en Edmundo MAGAÑA, «Historia y estructura de las Pléyades, Orión y el Can Mayor-La Popa en los mitos de los indios del noreste de Sudamérica», *Mito y ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, México, 1988, p. 223.



perpuesta a las otras, una oposición entre noche y día (Orión es dejado una noche bajo la lluvia; su esposa es asesinada en el día), entre frío y calor (Orión sufre frío; su esposa muere asada por el fuego), entre agua y fuego (por lo anterior), entre aldea y floresta (Orión sufre la tortura de sus cuñados en la aldea; mata a su mujer en el bosque), entre sociabilidad y aislamiento (el grupo de afines está en la aldea; Orión y su mujer están solos en el bosque) y, como ya ha sido apuntado por De Goeje, entre hamaca y cesto (Orión es envuelto y atado en una hamaca, producto de mujeres; asesina a su mujer aprisionada en un cesto, producto de hombres). Al parecer, hay también una oposición entre escasez y abundancia. En el episodio del crimen, Orión obtiene abundante caza; en el episodio inicial no se menciona este tema, pero, como vemos más adelante, está implicado (como aparece en los mitos y también por el hecho de que durante la estación de lluvias los pueblos tropicales viven períodos de relativa escasez). [...] Epietempo, que pretende haber cazado pecaríes, mata a su esposa, la asa, la trocea y da hígado a comer a su suegra. Esta reconoce, entre los trozos de carne, el rostro de su hija. Sus cuñados le persiguen y, al darle alcance, le cortan una pierna luego de golpearle con sus mazas. Estos episodios parecen revelar otras oposiciones: entre interior y exterior, por un lado, es decir, entre hígado y cabeza-pierna, y entre miembros superiores e inferiores del cuerpo humano (entre pierna y cabeza)» (18).

Para Lévi-Strauss (19), esta asimilación simbólica de las Pléyades a las vísceras o a la parte del cuerpo que las contiene, en oposición a la pierna cortada o hueso largo que representa a Orión, se encuentra en regiones muy separadas del Nuevo Mundo e incluso se extiende a otras regiones del planeta. Este autor sugiere que en virtud de las configuraciones respectivas, las dos constelaciones solitarias en la diacronía, ya que sus ortos se siguen a pocos días de distancia, se opo-

---

(18) Edmundo MAGAÑA, «Historia y estructura de las Pléyades, Orión y el Can Mayor-La Popa en los mitos de los indios del noreste de Sudamérica», *Mito y ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, México, 1988, pp. 223-224.

(19) Claude LEVI-STRAUSS, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 210-225.

ne, no obstante, en la sincronía en la que se sitúan las Pléyades, del lado de lo continuo, y Orión, del lado de lo discontinuo. Se sigue que las Pléyades pueden ofrecer una significación benéfica por ser signo precursor de Orión, sin perder la connotación a la vez maléfica y mórbida que el pensamiento sudamericano presenta a lo continuo y que sólo se pone a su crédito cuando se afirma en detrimento de los malos espíritus.

Las Pléyades se asocian con las epidemias de verano; según una creencia amazónica, las serpientes pierden el veneno cuando desaparecen las Pléyades. En una visión retrospectiva, esta asociación temática perdura; en el Imperio Inca se celebraba la oncoymita en el momento de la aparición de las Pléyades; el brillo de estas estrellas en el estío presagiaba la muerte y el sufrimiento y se asociaba con el «Señor de las Enfermedades» (20).

---

(20) *Ibid.*, p. 225.

## LOS CIEGOS QUE AMAN Y CAZAN

Entre los distintos ciclos míticos de poblaciones indígenas de América septentrional, a la ceguera se le atribuyen dos categorías simbólicas diferentes: la contigüidad y la reciprocidad negativa. La ceguera será interpretada como una condición que impone el desarrollo de otras cualidades sensitivas, como el tacto, ligado por ende a la interacción física, que se interpreta como un sinónimo de la prolongación entre un ente y otro.

El tacto que conduce a los ciegos en su relación con el exterior es el mismo que guiará a todos los hombres para que sea correcta su elección conyugal. Entre los Salish, el matrimonio tiene que ser por toque.

Concepto que se representa en los rituales de la costa noroeste, en los que se organizan danzas de carácter religioso en el curso de las cuales el hombre que tocaba la mano a la danzante se casaba automáticamente con ella (1).

En el interior, entre los Iliet existía un baile ritual similar, y entre los Thomson no se necesita de ningún ritual: el simple contacto entre hombre y mujer llevaba al matrimonio (2).

Esta idea queda reflejada en multitud de narraciones, cuyo sistema unificador se basa en la siguiente trama argumental (3):

*«Dos hermanos, Marta y Pekan, se las ven con una mujer misteriosa, en algunas versiones privada de la vista, que les tiende la comida por encima del hogar, en el momento en que se agachan para tomarla, les*

---

(1) H. G. BARNETT, «The Coast Salish of British Columbia», Univ. of Oregon Monographs, Studies in Anthropology, 4, 1955, p. 206.

(2) Ch. HILL-TOUT, «The natives and British North America», Londres, 1907, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987.

(3) Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, p. 357.

*tira de la mano y los precipita al fuego. Uno de los hermanos no evita la maniobra, el otro consigue saltar por encima de la lumbre, derriba a la mujer, le toca las partes sexuales y es ella, así sometida, la que pasa al campamento de los hermanos para casarse con quien la venció; recuperando la visión al salir del hogar.»*

La contigüidad, por otro lado, sirve para expresar el contacto físico que se lleva a cabo en la actividad de la caza, relacionando con la ceguera la posibilidad de esta aproximación entre cazador y cazado.

Se atribuye, de este modo, bien a la especie animal capturada o al cazador la condición de ciego como única explicación de la posibilidad de esta captura.

Se explica a través de una relación inversamente proporcional: mayor contacto en la caza/menor capacidad visual.

Las técnicas de caza empleadas en la captura del pato en los pueblos costeros y del urogallo en regiones boscosas se basan en un juego de visibilidad: o se hace en la oscuridad o se deslumbra a las aves con luces mientras los cazadores «se ciegan» con las viseras protectoras; es una caza a ciegas, basada en el contacto entre cazador y cazado, basada en la contigüidad; por ello son los únicos productos alimenticios que se consumen inmediatamente obtenidos, sin emplear técnicas de conservación (4).

Todos estos conceptos van a ser reflejados en los mitemas que configuran los mitos de estas regiones, que se diversifican en diferentes tramas argumentales.

Los Salish cuentan el siguiente mito:

*«En primavera un indio fue a cazar aves con una flecha de la que pendía una cuerdecilla hecha con cabellos femeninos. Después de haberse revestido de los despojos emplumados, rogó a su hermano pequeño que lo golpease con un bastón marcando el compás. Poco a poco se elevó por los aires y acabó por desaparecer.*

*Llegado al cielo, halló mujeres pato ciegas y que se alimentaban de raíces que cocían en una marmita. Se*

---

(4) *Ibid.*, p. 367.

*dieron cuenta de la presencia del hombre por el olor. Apenas hubo éste probado la comida, cuando le sobrevino abundante salivación: escupió a las mujeres en los ojos y las curó. Como olían mal, las libró de su hedor y las precipitó a tierra para que sirvieran de alimento a los humanos. El héroe volvió a casa e hizo una demostración del poder, adquirido en el cielo, de atrapar los patos en cantidad con sus manos desnudas.»*

Con un argumento completamente diferente pero compartiendo la misma estructura narrativa, nos encontramos el mito de los Shuswap, sobre el origen del «paro»:

*«Una vieja Grizzly vivía aislada por completo y trató sucesivamente de hacerse una hija de resina que se fundió al sol, una hija de piedra que se fue al fondo del agua, una hija de arcilla que se deshizo en el río a fuerza de rascarse las comezones, finalmente una hija de madera que vivió porque resistía el calor, flotaba en el agua y podía rascarse sin destruirse. Un día que se bañaba, admiró una trucha y deseó tener el pez por marido. El se convirtió en bello joven y se la llevó al fondo del lago, no sin dificultad, pues cada vez que procuraba sumergirse, la novia de madera volvía a la superficie.*

*Después de largos años en el país de los peces, ella permitió a su hijo que fueran a visitar a su abuela materna. Pero los niños se asustaron primero de su apariencia de osa Grizzly: por tres veces se volvieron atrás, dejando a su zaga rastros que la vieja supo interpretar. Así, a la cuarta vez dispuso un maniquí a su imagen, bien visible sobre la colina, y se escondió en la cabaña, donde penetraron los niños creyéndola entretenida recolectando raíces comestibles lejos de allí. Surgió la abuela y les espurrió una droga mágica. El chico adquirió forma humana, pues había sido anegado, pero la chiquilla, con sólo unas gotas, se transformó en perrita.*

*La vieja le puso "paro" al chico y le enseñó a cazar. Le recomendó que no vapulease a la perra cuando to-*

mase su parte de la caza. Pero un día ésta había devorado una bella ave de presa, recién abatida (*chickenhawk: Accipiter?*), él se encolerizó y le dio una tunda. La perra le reveló su identidad y huyó a las montañas, sin importarle los llamados del héroe —¡Oh, hermanita!—, que el "paro" sigue emitiendo desde entonces.

Un poco más tarde, olvidadizo de las prevenciones de su abuela, el héroe trepó imprudentemente a lo alto de un árbol para recuperar una flecha perdida. El árbol se elevó hasta el cielo, vasta llanura inhabitada cubierta de una ligera capa de nieve, donde el héroe, no sabiendo adónde dirigirse, disparó una flecha al azar, que le mostrase una dirección, para seguirla. Pronto virtutas frescas le señalaron la presencia de leñadores. Llegó a una cabaña donde un viejo achacoso lo acogió y le reveló que era su abuelo (o bisabuelo: marido o padre de una abuela, según las versiones). Agregó que no lejos vivía gente en una cabaña subterránea; ellos lo abastecían. Su jefe tenía una hija tan prudente como bella, pero que rechazaba a los pretendientes. El viejo prometió ayudar al héroe a conquistarla, pero a la singular condición de que se incorporase a él: el día viviría en la piel del viejo; por la noche dejaría aquella envoltura y el viejo le enseñaría su magia. Así vivieron los dos, hasta el día en que el jefe convocó a los pretendientes y prometió su hija al primero que atinara de un flechazo a un buhito subido a lo alto de la escala interior de la cabaña. Sólo el viejo consiguió dar en el blanco, aunque estaba ciego y no podía tenerse en pie sin ayuda. Fiel a su palabra y sin cuidarse de críticas, el jefe concedió a su hija al lamentable vencedor. Todas las noches el héroe salía de su asquerosa envoltura carnal y la joven estaba satisfechísima con su marido. Por irrisión, los del pueblo obligaron a acompañarlos de caza al que seguían teniendo por un viejo baldado. Como no tenía armas, cada quien le regaló una flecha más o menos buena. El héroe salió clandestinamente de su piel y mató todas las piezas. A cada uno de los demás cazadores, que volvían sin nada, ofreció el animal muerto con su flecha. Quienes habían dado una buena

*flecha tuvieron derecho a un macho gordo y carnoso, los otros a una hembra; Coyote, que había dado una flecha de corteza guarnecida con hojas, no recibió más que un corzo pequeño. Los cazadores, estupefactos, agobiaron a preguntas a la muchacha y le arrancaron el secreto. Mataron al viejo, lo desollaron y consiguieron por fin sacar al héroe. Este vivió largo tiempo en el mundo celeste con su mujer. Era un gran cazador de cérvidos. Finalmente se convirtió en "paro"» (5).*

Los mitos cuya temática está centrada en la reciprocidad negativa simbolizada por la ceguera, en algunas ocasiones, comparten un campo semántico más amplio, que crea unas redes significativas que entrelazan los movimientos alternativos de las simplégades (6), constelación que hace de frontera entre este mundo y el mundo de los muertos. La imposibilidad de comunicación entre ambos sólo puede ser vencida en el momento de separación de lo que estaba unido.

Las parejas de personajes ciegos que protagonizan estos mitos alegorizan la unión y desunión de éstas.

Temática reflejada en la mitología Tillamook (7):

*«seis indios decidieron recorrer el mundo. Llegaron un día ante una puerta que se abría y se cerraba con la violencia y la rapidez del relámpago. Uno de los hombres consiguió franquear el obstáculo saltando; del otro lado encontró a dos mujeres ciegas que poseían grandes provisiones de carne de ballena. El hombre se apoderó de ello y lo tiró por la puerta batiente: llevó un pedazo a sus compañeros, otro quedó pillado entre las hojas de la puerta. El hombre quiso volver, pero al pasar le fue amputada la mitad de sus cuartos traseros. Emplastos de cieno arcilloso curaron la herida».*

Según una versión más reciente en el curso de sus peregrinaciones:

(5) *Ibid.*, pp. 426-427.

(6) *Ibid.*, p. 362.

(7) F. BOAS, «Traditions of the Tillamook Indians», JAFDL, 11, 1898, p. 30, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, p. 360.

*«el demiurgo Hielo, hambriento, halló un pueblo de cestos dotados de vituallas que le dieron una paliza. Llegó ante dos cabañitas; la puerta de la primera se abría y cerraba rápidamente al ritmo vocal de la propietaria, que hablaba a toda velocidad y se jactaba de tener más carne de ballena que su vecina. Esta última hablaba despacio, pues estaba disgustada, y su puerta batía a aquel ritmo. Hielo consiguió entrar, comió todo lo que pudo y se llevó el resto de la carne para sus compañeros. Al franquear la puerta batiente perdió un pedazo de nalga y se curó con hojas. Aquellas mujeres eran dos viejas ciegas solteras a quienes los pescadores de ballenas daban una cantidad inmutable de carne, un poco menos a una que a la otra, lo cual alimentaba su irritación» (8).*

Entre los Apaches aparece un mito con una estructura similar; Lévi-Strauss la analiza de la siguiente manera: *«Las viejas ciegas sentadas a uno y otro lado del hogar, sacuden un bastón encima de la olla para proteger su papilla contra muchachos que acaban robándosela. Ponen una olla vacía en su lugar y, como suena hueca, ellas creen que el agua se ha evaporado y la papilla se ha cocido; van a fumar esperando que se enfríe, pero también les escamotean la pipa. Las viejas se acusan mutuamente de haber fumado todo el tabaco y comido toda la papilla; riñen y se pegan» (9).*

«Si el héroe o los héroes consiguen neutralizar a las dos viejas, es por introducir en el sistema dos términos negativos: oponiéndose una a la otra en virtud de su negatividad, no pueden juntas oponerse al héroe, como simplégades que, también por ser dos, resultan menos infranqueables de lo

---

(8) E. D. JACOBS, «Nehalem Tillamook Tales», Eugene, Or., 1959, pp. 6-7, citado en Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, pp. 360-361.

(9) F. RUSSELL, «Myths of the Jicarilla Apache», JAFI, 11, 1898, pp. 253-271, y M. E. OPLER, «Myths and legends of the lipan Apache Indians», MAFLS, 36, 1940, p. 185, citados en Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, p. 361.



que sería una sola hoja que no se "batiera" con otra y estuviera siempre cerrada» (10).

Este mismo mitema aparece con diferentes elementos perceptivos entre los Menomini; el juego de conceptos que se establece en la estructura del mito mantiene la idea de la reciprocidad negativa, pero la ligazón de ésta con el tema de las simplégades sólo la podemos traslucir a través de la colación con todo el ciclo mítico (11):

*«Cuentan la historia de dos ciegos que, para ponerlos a salvo de ataques de enemigos, son transportados a la orilla apartada de un lago. Como están solos y abandonados a sus recursos, tienen una cuerda tendida de su cabaña a la orilla para guiarse al ir por el agua: "Un día uno de los ciegos cocinaba y el otro iba a lo del agua; intercambiaban los papeles al día siguiente, de modo que el trabajo quedara equitativamente repartido. Sabían exactamente cuánta comida necesitaban para cada vez, y la dividían por eso en dos porciones iguales, que comían en el mismo plato." Llega Mapache, personaje engañador que se entretiene acosándolos quitando la cuerda que usaba uno para guiarse, comiéndose toda la comida del otro y vapuleando a los dos. Tanto hizo y tan bien, que los ciegos acababan por pelear y Mapache se mofa de ellos: "¡No debierais acusaros con tanto apremio!".»*

No consideramos que estos mitos de la reciprocidad negativa tengan un mitema diferente al de la contigüidad.

La reciprocidad negativa no es más que una forma de manifestarse la discontinuidad entre lo que debía ser contiguo. Las parejas de ciegos, recíprocas, compenetradas, dejan de serlo, para convertir su reciprocidad en negativa, su compenetración en descompenetración y su unión en desunión, al intervenir el héroe mítico. Así, la contigüidad representaba

---

(10) Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, pp. 361-362.

(11) Claude LEVI-STRAUSS, *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, p. 362.

a la fuerza y la invencibilidad; al convertirse en discontinuo, será por lo tanto débil y vulnerable.

La ceguera estará semánticamente unida a la contigüidad en todos los mitos indígenas de América del Norte, aunque en cada ciclo mítico le corresponden diferentes entramados significativos.

## NO SE PUEDE SER NIÑO Y VIEJO A LA VEZ

El Trauco y el Invuche, los personajes más representativos que habitan en el inconsciente colectivo de los hombres del Cono Sur, comparten un campo semántico ligado a la minusvalía, que les configura simbólicamente. Tras una lectura rápida de sus relatos, nos creeríamos que se tratase de una misma entidad, ya que participan de unos rasgos fisonómicos comunes: enanismo, deformidades en las extremidades inferiores, malformación, progeria; y que sus atribuciones son muy similares: provocan parálisis, tullimientos, dislocación de huesos, decaimiento psíquico y la muerte. Esta sinonimia es solamente aparente, ya que están unidos cada uno de ellos a un espacio conceptual no solamente diferente, sino opuesto.

El Trauco encarna la voluntad individual no coartada por las normas sociales, libre para dar rienda suelta a sus instintos; además, es un brujo; por lo tanto, una entidad con poder sobre otros y capaz de imponerse a voluntades ajenas.

En contraposición, el Invuche es un niño robado por los brujos, utilizado como instrumento para sus venganzas; es el símbolo más claro de una voluntad sometida, de alienación (1), que ni siquiera puede regir su comportamiento por lo que dicta la costumbre; se le niega la cultura, al privarle del lenguaje (2).

Se lo impide también la actuación instintiva, al obstruirle los orificios naturales del cuerpo, «o sea los sentidos y las funciones que le comunican nutriciamente con el mundo» (3). No puede, por tanto, basar su comportamiento respondiendo a las pautas dictadas por la Naturaleza ni por las culturales, porque otros le han negado acceder a ellas.

---

(1) Fidel SEPULVEDA LLANOS, «Lectura estética de la literatura oral chilena», *Mito y Ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, Madrid, 1988, p. 345.

(2) *Ibid.*, p. 345. Está privado del lenguaje, expresión-creación del hombre en el mundo.

(3) *Ibid.*, p. 345.

El Trauco es un hombre que tiene acceso a ambos modelos del proceder; pero, por su propio interés, transgrede los provenientes de la cultura, en beneficio de la Naturaleza; los instintos marcan su conducta. Su promiscuidad será un signo manifiesto de ello; es un sátiro «que desflora a las doncellas que vagan por la montaña» (4), que «no vacila en arrojarse al mar en seguimiento de su víctima» (5).

Su desenfreno sexual trasciende de su figura para convertirse en símbolo de éste en el inconsciente colectivo. Aparece en los sueños eróticos de las gentes, tomando la forma de «joven belleza en el sexo opuesto del durmiente, o de un "religioso"» (6). El Trauco se convierte en el símbolo de los deseos ocultados por la normativa social.

Si la dependencia humana a su fisiologismo debe de ser arropada bajo las restricciones culturales, el Trauco no obedece a ello y exhibe éstas: defeca como, cuando y donde quiere, y con ello asusta a los hombres. El Trauco se convierte en metonimia de sus heces, en las que se prolonga la entidad del personaje; se lucha contra él quemándolas.

Otro signo de esta contigüidad entre el Trauco y sus excrementos son las siniestras consecuencias que conlleva «pisar o sólo mirar sus deposiciones». Estas se convierten en un sinécdoque de la defecación humana y de la aberración que hacia ella se debe de sentir.

«El Trauco deposita sus materias fecales en los troncos de los árboles o en los umbrales de las viviendas» (7); simboliza la incontinencia, se opone a la continencia *per se* del Invuche por su incapacidad para defecar, por haberle tapado sus orificios corporales.

El Trauco y el Invuche se van configurando en la estructura narrativa con significados opuestos. El Trauco manifiesta su presencia con «un ruido ensordecedor semejante al de una tropa de animales bravos que fueran pasando atropelladamente» (8); su campo semántico se une a la naturaleza, su

---

(4) Julio VICUÑA CIFUENTES, *Mitos y supersticiones*, Editorial Nascimento, Santiago, 1947, p. 102.

(5) *Ibid.*, p. 102.

(6) *Ibid.*, p. 101.

(7) *Ibid.*, p. 102.

(8) *Ibid.*, p. 102.

voz hace de símil de ésta; en otros casos llega más lejos cuando «muestra en son de fisga, las voces o gritos o golpes de los labradores» (9), burlándose y asustando a éstos; representa con su señorío el dominio que tiene la Naturaleza sobre la cultura. Por el contrario, el Invuche no es ni siquiera el dueño de sus sonidos; pertenecen «a los espíritus de las víctimas a las que va a matar» (10).

Los balidos que emite «son causados por los azotes que le aplican los brujos» (11).

Representa la ausencia de poder hasta la imposibilidad del autocontrol; por ello su cuerpo está vaciado, lo cual representa, para Sepúlveda (12), la imposibilidad de relación consigo mismo, que le lleva a una obediencia indiscriminada a los demás, que en este caso son los brujos. Su morada será la de éstos, la cueva de Salamanca (13), que abarca subterráneamente la extensión de Chile; universo activado por el Basilisco, que mata con la mirada.

Vive en un espacio donde no se rigen por ninguna de las leyes sociales, es la antítesis de éstas; la cueva de Salamanca es el reino del Mal, y no del Bien.

El Trauco se ubica en un espacio no antisocial, como el Invuche, sino asocial, el bosque, morando en sus «troncos, en las cepas de sus árboles» (14). Muestra cómo se vive en un lugar que no está regido por una moral antitética, sino amoral, donde él se mueve a su antojo gracias a su mirada «como la del Basilisco»; en cambio, el Invuche está sujeto por el poder de la mirada del Basilisco. Sumisión se opone a insumisión, dicotomía que queda reflejada en la estructura narrativa.

Cuando al Invuche se «le raspa el bautismo» (15), se le

---

(9) *Ibid.*, p. 102.

(10) A. CARENAS, *Usos y costumbres de Chiloé*, Editorial Nascimento, Santiago, 1978, p. 202.

(11) *Ibid.*, p. 202.

(12) Fidel SEPÚLVEDA LLANOS, «Lectura estética de la literatura oral chilena», *Mito y Ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, Madrid, 1988, p. 345.

(13) *Ibid.*, p. 345.

(14) Julio VICUÑA CIFUENTES, *Mitos y supersticiones*, Editorial Nascimento, Santiago, 1947, p. 101.

(15) B. QUINTANA, *Chiloé mitológico*, Editorial Padre de las Casas, San Francisco, 1972, pp. 95-96.

convierte en un ser carente de personalidad, de voluntad propia, sumiso. «El Trauco tiene diversos nombres: Fiura, Hue-lli, Pompas del Monte» (16), pero solamente reconoce al de Trauco; al oír los otros se enfurece, se denomina a sí mismo, no deja que nadie interfiera en la configuración de su identidad; su personalidad es avasallante, su voluntad se impone a la ajena.

El Invuche y el Trauco se construyen simbólicamente oponiendo su conducta, consecuencia de la bipolaridad, sus rasgos psíquicos. La utilización en la estructura del relato de sus características fisonómicas no atiende, aparentemente, a un esquema dicotómico.

El Trauco y el Invuche carecen por igual de una pierna, pero en algunas versiones el Trauco (17) aparece con ambas extremidades inferiores, pero «sus pies, sin talón ni dedos, son unos muñones informes». El Invuche no carece realmente de una pierna, pero solamente le sirve como locomoción una, porque «la otra le arranca de la nuca» (18), quedándole totalmente inutilizada, caminando sobre la otra pierna con gran dificultad (19); contrastando con la movilidad del Trauco, capaz de perseguir mujeres hasta adentrarse en el océano en sus asedios (20).

Ambos personajes son construidos con unos rasgos fisiológicos similares, presentan alteraciones hormonales. El Trauco, si nos atenemos a los estudios de Latcham (21), «manifiesta su presencia de múltiples maneras pero comúnmente se presenta como un gigante».

En las versiones que nosotros hemos manejado, el Trauco

---

(16) Julio VICUÑA CIFUENTES, *Mitos y supersticiones*, Editorial Nascimento, Santiago, 1947, p. 101.

(17) *Ibid.*, p. 101.

(18) Adolfo COLOMBRES, *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*, Biblioteca de Cultura Popular/1, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1986, p. 56.

(19) B. QUINTANA, *Chiloé mitológico*, Editorial Padre de las Casas, San Francisco, 1972, pp. 95-96.

(20) Julio VICUÑA CIFUENTES, *Mitos y supersticiones*, Editorial Nascimento, Santiago, 1947, p. 102.

(21) Latcham, sin reseña bibliográfica, citado en Adolfo COLOMBRES, *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*, Biblioteca de Cultura Popular/1, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1986, p. 76.

se configura con alteraciones en el crecimiento, pero no por un exceso de segregación hormonal, sino por un defecto: es un enano, como el Invuche, el hombre pequeño (22).

El enanismo que caracteriza al Invuche tiene otra etiología diferente, está unido a otra sintomatología, es un niño de corta vida que envejece rápidamente. Presenta así los síntomas de la Progeria de Guilford (23); la dificultad al andar puede ser debida a una arteriosclerosis típica de esta enfermedad, como «la piel de naranja» caída y celulítica de su «panza» y el encorvamiento, que en el relato es causado por los brujos que practican «en él varias descoyunturas y torcimientos».

El Invuche es el niño viejo; en cambio, el Trauco es el viejo niño.

Invuche y Trauco invierten su fisonomía, derrumban la hipótesis que atribuía a ésta similitudes simbólicas.

El espejismo de la equivalencia sólo puede ser borrado con la palabra extremidad, en la que el perfil simbólico de ambos personajes se sustenta y se opone a la centralidad que encarna el comportamiento ideal. Las estructuras internas de cada relato construyen la moral por la que se debe regir el sistema de relaciones del que participan los actores sociales.

El Invuche y el Trauco simbolizan comportamientos no deseados; la sumisión del Invuche anula todo tipo de decisión individual necesaria para organizar la sociedad; su alienación no puede enriquecer a ésta, como tampoco el desacato constante del Trauco, que niega la sociedad en su constante afirmación.

Los actores sociales deben aprender que no pueden inclinarse por ninguna de estas dos actitudes, como tienen que alcanzar la madurez y no ser «niños viejos», por lo tanto inexpertos e impotentes, o «viejos niños», que utilizan su gran experiencia acumulada con la arrogancia de la temeridad.

---

(22) Fidel SEPULVEDA LLANOS, «Lectura estética de la literatura oral chilena», *Mito y Ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, Madrid, 1988, p. 344.

(23) Progeria de Guilford: retraso primordial del crecimiento caracterizado por graves signos de envejecimiento precoz, alopecia, arteriosclerosis, piel atrófica y senil. El pronóstico de supervivencia no llega a la pubertad, falleciendo a los diez-doce años por fallo cardíaco. Está definido como un enanismo armónico de origen hipofisario-hipotalámico.





## LAS MUJERES SEDUCTORAS

El sexo femenino, la deformidad física y la seducción son características de entes que pueblan la literatura oral colombiana: la Patasola, mujer de una sola pierna; la Mancarita, mujer manca cuyos pies están del revés, y María la Larga, mujer cuyas extremidades tienen una longitud que se excede de lo normal. Tres entes femeninos que son la ambivalencia de la seducción y la monstruosidad.

La constante aparición de estos tres personajes nos muestra una estructura del relato basada en la asociación simbólica tripartita: mujer/deformidad/seducción. Esta triada la podemos interpretar en relación a un campo de significados más amplio, en el que se incluye el binomio de oposición: Naturaleza/Cultura.

El sexo masculino queda al margen de la atribución de estos significados; ningún hombre minusválido y seductor se inserta entre los personajes de los relatos orales de Colombia.

La Patasola, uno de los personajes más importantes de los relatos colombianos, su configuración temática, se entronca con la tradición medieval europea, en la que se formaron los mitos de los seres deformes: monópodos y monobrazos que metaforizan las inquietudes de esta época (1). Hoy en día también, para los campesinos colombianos, es uno de los seres más terribles y temidos por los colonos, leñadores, mineros, caminantes; gentes que habitan en las regiones de Antioquía Grande y en el Tolima Grande (2), en las zonas de maraña espesa y de selva virgen y en las cumbres de las cordilleras.

*«La Patasola es un mito de las selvas que se manifiesta como una figura con una sola pata que termina*

---

(1) Rafael ANGEL HERRA, *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 1988, p. 61.

(2) Javier OCAMPOS LOPEZ, *Mitos colombianos*, El Ancora Editores, Bogotá, 1991, p. 176.

*en una pezuña de bovino, plantígrado, o un rastro de oso, colocado al revés, que al caminar desorienta a los animales que le persiguen. Con su pata única o "sola" avanza con mucha rapidez. Se trata de ser unípede, en cuya pierna se unen los dos muslos, maléfico, de gran ferocidad, semejante a las furias; amiga de los animales montaraces, a los que defiende de los humanos, especialmente de los cazadores» (3).*

En los distintos relatos en los que es protagonista, esta mujer adquiere formas diferentes: en algunos, aparece como una mujer de un solo seno sobre el pecho, ojos desorbitados, boca inmensa, colmillos felinos, nariz de gancho, cabellera enmarañada, labios abultados, brazos muy largos. En otras narraciones se transforma en una mujer hermosa que engaña a los hombres y los incita, acercándose y alejándose, hasta llevarlos a la espesura, donde logra desorientarlos. Luego se ríe a carcajadas de ellos y se transforma en una horrible mujer con ojos de fuego, boca desproporcionada y dientes de felino. En los relatos de la región de Tolima, describen a la Patasola como una bella mujer que atrae a los hombres y los embelesa; sin embargo, cuando está en la plenitud sexual, se come toda la carne del admirador o seductor y sólo deja los huesos limpios, pelados y regados por todas partes.

En algunas narraciones se transforma en una perra grande y negra con orejas inmensas, mientras en otras en su metamorfosis alcanza la figura de una vaca negra enorme; pero siempre se reconoce su identidad en su sola pata y en su caminar rápido a grandes saltos.

El amplio espectro de manifestaciones de esta figura tiene una correspondencia con la diversidad de acciones que se le atribuyen. Como una deidad vampiresa, fascinada por la sangre de los niños, roba a éstos de sus casas para chuparles el plasma y después abandonarlos en el monte.

Persigue a los cazadores y los desorienta cerrando los atajos; despista a los perros de éstos, borrando las huellas de los animales de caza. Le enfurecen los aserraderos y hostiga

---

(3) Arturo ESCOBAR URIBE, *Mitos de Antioquía*, Editorial Minerva, Bogotá, 1950, pp. 15-19.

a los madereros; también a los mineros. Intenta impedir los cultivos de los agricultores, especialmente los de maíz.

El sino de este personaje está originado por faltas sexuales diferentes en los diversos relatos; excepto en la serie, en el que justifica su condición a consecuencia del matricidio.

«[...] la Patasola era una mujer infiel que dejó a su marido por el patrón de la hacienda, y que cuando el ofendido conoció la verdad de la infidelidad, mató al patrón y le cortó a su esposa una pierna de un peinillazo. Ella murió pero su alma quedó en pena» (4).

«[...] una bella mujer muy pretendida por los hombres, pero perversa y cruel que se dio al libertinaje, y que por esa causa le amputaron la pierna con un hacha, y le arrojaron al fuego en una hoguera hecha con tusas de maíz. La mujer murió como consecuencia de la mutilación y desde entonces vaga por los matorrales de las montañas gritando lastimeramente en busca de consuelo. Se enfurece cuando ve hombres cristianos; le disgusta encontrarse con el hacha, la tusa y la candela; asimismo, odia la peinilla y el machete» (5).

Los significantes asociados a la amputación de la pierna: el hacha, las tres tusas y la candela, junto a los animales domésticos como caballos y reses, así como los rezos y oraciones, sirven para espantar a este personaje que trasciende de su relato y puebla el inconsciente de los actores sociales del espectro rural colombiano. Se convierte así en un elemento simbólico importante, introduciéndose en el campo de la medicina popular, y su enorme uña, de su única pierna, es un elemento clave para los curanderos de estas regiones.

El campesino de la región de Tolima reza la siguiente oración para defenderse del peligro de la Patasola (6):

---

(4) *Ibid.*, p. 177.

(5) *Ibid.*, p. 178.

(6) Misael DEVIA, «Folclor Tolimense», citado en *Revista Colombiana de Folclor*, Volumen III, n.º 7, Bogotá, 1962, pp. 9-106.

*«Yo, como si,  
pero como ya se ve,  
suponiendo que así fue,  
lo mismo que antes así,  
si alguna persona a mí  
echarme el mismo compás,  
eso fue de aquello pende,  
supongo que ya me entiende,  
no tengo que decir más.  
PATASOLA, no hagas mal  
que en el monte está tu bien.»*

La estructura narrativa de los relatos protagonizados por la Patasola se caracteriza por basarse en una oposición entre la naturaleza y la cultura, al igual que el personaje mítico femenino más importante del área andina: Mama Huaca (7). Ambas simbolizan los instintos frente al comportamiento pautado.

En el caso de la Patasola, el origen de su condición se debe a su sexualidad, situada en los márgenes del consenso social, o el matricidio, censurado en esta cultura, situado en el terreno del comportamiento animal. Es una mujer que, al no aceptar las leyes humanas, se convierte en una bestia; de ahí su constante metamorfosis: en oso, vaca, perro o felino.

Patasola simboliza la venganza de la selva destruida por la acción del hombre. La amputación de su pierna por el hacha es una metonimia de la tala de los árboles en el proceso de colonización. Las distintas actuaciones de la Patasola siempre se estructuran en base a una lógica perceptiva y conceptual que reorganiza los elementos aparecidos en los distintos relatos, en función de la dicotomía entre Naturaleza y Cultura.

Todas las narraciones se articulan en una división de campos semánticos; por ejemplo, los animales salvajes a los que Patasola defiende de la caza protagonizada por el hombre, se oponen a los animales domesticados que éste utiliza para protegerse de la mujer monópoda.

---

(7) Manuel GUTIERREZ ESTEVEZ, «Hipótesis y comentarios sobre la significación de la Mama-Huaca», *Mito y ritual en América*, compilador: Manuel Gutiérrez Estévez, Editorial Alhambra, México, 1988, pp. 286-324.

Las tusas de maíz, la candela, el machete, son elementos agrarios que se utilizan en la amputación; se oponen a la Naturaleza Virgen que ella encarna. Su sexualidad arbitraria está en oposición con el orden social deseado.

Para delimitar el perfil simbólico de este personaje mítico, qué mejor que ilustrarnos con la copla que ésta canta encima de un árbol o sobre los montículos, en la que a sí misma se describe como metáfora de la naturaleza y se atribuye un carácter seductor irresistible, que es el claro símbolo de la subordinación de la cultura a la naturaleza (8):

*«Yo soy más que la sirena  
en el mundo vive sola;  
y nadie se me resiste  
porque soy PATASOLA.  
En el camino, en la casa,  
en el monte, en el río,  
en el aire y en las nubes  
todo lo que existe es mío.»*

La Mancarita es el segundo personaje en importancia, por su popularidad, de esta tríada simbólica: feminidad/deformidad/sedución. Sus relatos se extienden por las regiones de Santander, norte de Santander, Boyacá y llegan hasta la República Dominicana (9).

Como podemos observar, el perfil simbólico de la Mancarita tiene muchas similitudes con la Patasola: atributos físicos característicos de un ser salvaje, la repulsión al animal doméstico y la capacidad de embaucar a los niños e incluso a los adultos.

Comparten ambos seres imaginarios cualidades que, sometiéndolas a una abstracción conceptual, representan —como hemos analizado en el ente de la Patasola— la oposición entre Naturaleza y Cultura. En el caso de la Mancarita, los rasgos que la transforman en baluarte de la Naturaleza son ad-

---

(8) Copla recopilada por Javier OCAMPOS LOPEZ, *Mitos colombianos*, El Ancora Editores, Bogotá, 1991, p. 178.

(9) Javier OCAMPOS LOPEZ, *Mitos colombianos*, El Ancora Editores, Bogotá, 1991, p. 183.

quiridos también por causa de una errónea sociabilidad. El exceso de intromisión en los asuntos ajenos convierte lo social en antisocial, unido esto último semánticamente a lo salvaje.

En Santander se forja la creencia de «que la Mancarita es una salvaje que imita la voz del hombre, los gritos de la mujer y el llanto de los niños para engañar y atraer a la gente, y llevársela donde nadie pueda saberlo, porque regularmente anda de noche y en la espesura de los bosques. Los campesinos describen la Mancarita como una especie de mujer salvaje, de cabellera larga y desgredada, y de un solo seno en la mitad del pecho; de cuerpo peludo como el de los animales selváticos y los pies vueltos hacia atrás» (10).

«La Mancarita habita en las regiones selváticas y boscosas de los Andes Orientales; le gusta acercarse a las viviendas humanas. Por la noche se la oye gritar en tono lúgubre y prolongadamente. Algunos afirman que es tímida y huye apenas percibe algún ruido de gente o de perros; otros afirman que se roba a los niños y aun a los hombres» (11).

María la Larga, el otro personaje de esta tríada, tendrá unas características diferentes a la Patasola y a la Mancarita. En primer lugar, la localización de sus relatos no está unida al ámbito rural, como en los otros dos, sino, por el contrario, tiene mayor incursión en las zonas urbanas; por lo tanto, el capital simbólico que estructura sus narraciones tendrá unos referentes sensibles diferentes no ligados a la percepción del entorno rural y sí del ámbito urbano: el cementerio, el camino a éste, las calles, causas e hitos espaciales de los diferentes pueblos sirven como escenario de la representación alegórica de la subordinación del hombre a la Naturaleza, a consecuencia de su finitud.

La irresistibilidad que ejercen las insinuaciones de María la Larga sobre los hombres es una metáfora de cómo la muerte se impone al hombre:

---

(10) Juan Crisóstomo GARCIA y Juan de Dios ARIAS, «Del folklore santandereano. La Mancarita. Interpretaciones del Mito», en *Estudio* (Bucaramanga), n.º 174-176, pp. 106-112.

(11) Javier OCAMPOS LOPEZ, *Mitos colombianos*, El Ancora Editores, Bogotá, 1991, p. 190.

*«María la Larga atrae a los nocherniegos con insinuaciones femeninas; la han visto de noche como una bellísima mujer con miradas insinuantes y sensuales. Cuando le persiguen los hombres, María la Larga acelera el paso y así con gran premura sigue el camino hacia el cementerio del pueblo. Cuando el galán se acerca mucho y está listo para abrazarla, María se alarga y se alarga hasta el infinito, infundiendo gran espanto» (12).*

La estructura narrativa de los relatos de María la Larga se incluyen a través de la temática de la muerte en el juego de oposiciones Naturaleza/Cultura, del que participan la Patasola y la Mancarita. Tres personajes que seducen al hombre, como la cultura se subordina a la Naturaleza.

---

(12) *Ibid.*





## EL MIEDO DE AMERICA

A Panamá se le ha olvidado su folclore (1), pero no se le ha olvidado asustarse con los relatos de la Tepesa, el familiar o el demonio. Personajes que, para Zárate (2), son los más importantes de toda una saga enorme que configura la literatura oral de esta nación.

La Tepesa y el familiar son personajes unidos a un campo semántico de la minusvalía (3).

Si hemos escogido estos seres míticos no ha sido por su éxito local, sino por ser exponentes de rasgos culturales que se comparten en el espacio geográfico, atributos que han hecho llamarle a éste Latinoamérica.

Panamá es un lugar estratégico; su apertura le facilita la recepción de tradiciones de ámbitos diversos. Esto no es excepcional, porque la cultura existe en función de su transmisión; quizá la elección de Panamá ha estado más condicionada por sacarle a este país de la discriminación académica, y reivindicar con él la defensa de la marginalidad. Aunque la Tepesa y el familiar no tengan su origen en Panamá, manifiestan en éste las mismas necesidades de explicar contradicciones, que en el caso de la Tepesa recorre toda América Latina bajo diferentes denominaciones: la vieja del monte, la tulliveja, la colchona en algunas regiones de Chile, la Tucumara en Colombia, y principalmente conocida por la Llorona. Esbozamos la trama argumental de las narraciones del prolífero personaje en la versión de Doña Jesusita (4):

---

(1) «Muy poco interés ha despertado hasta ahora en Panamá uno de los sectores más ricos de nuestra manifestación folklórica [...] nos referimos a eso que es equivalente en el campo de lo académico a la prosa literaria. En este área reúne la leyenda, el mito, el cuento y quizás podríamos incluir entre ellos la adivinanza.» Dora P. ZARATE, «La saga panameña: tema inquietante», *Folklore Americano*, n.º 37/38, editado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1984, p. 5.

(2) *Ibid.*, p. 8.

(3) *Ibid.*, pp. 83-84.

(4) Hemos escogido la versión de la Tepesa nicaragüense, donde es cono-

*«En aquellos tiempos de antigua, había una mujer que tenía una hijita de unos 13 años, ya sansocita estaba la mujercita. Ella ayudaba a lavar la ropita de sus nueve hermanitos menores y acarrea el agua para la casa. La mamá no se cansaba de repetir a la hija cada vez que la veía silenciosa moler el maíz o palmeaar la masa cuando el chisporroteo de la leña tronaba debajo del comal de barro:*

*—Hija, nunca se mezcla la sangre de los esclavos con la sangre de los verdugos.*

*Ella le decía verdugos a los blancos porque la mujer era india. La hija en la tarde salía a lavar al río y un día de tantos se arrimó un blanco que se detuvo a beber en un pocito y le dijo adiós al pasar. Los blancos nunca le hablaban a los indios, sólo para mandarlos a trabajar. Pero la cosa es que ella se encantó del blanco y los blancos se aprovechaban siempre de las mujeres. Entonces bajo un gran palecón de ceibo que sirve para lavar ropa, allí por el río, se veían todos los días y ella se metió con él:*

*—Mañana, blanco, nos vemos a esta misma hora —le decía siempre.*

*Claro, el blanco llegaba y la indita salió pipona, pero la familia no sabía que se había entregado al blanco. Dicen que ella se iba a ver bajo el guanacaste, para que las lavanderas no la vieran y no la fueran a acusar con la mamá.*

*Allá al tiempo, ya ella estaba por dar a luz, entonces entró un barco a la isla, aquí en Moyogalpe. Ya se iba el blanco, se iba para su tierra, y entonces como ella estaba por criar, ella le lloraba para que se la llevara. Pero ¡dónde se la iba a llevar! La indita lloraba y lloraba, inconsolable, a moco tendido. El se embarcó y a ella le dio un ataque, cayó privada. Cuando ella se despertó al día siguiente, estaba un niño a su lado y en lugar de querer aquel muchachito, lo agarró y con rabia le dice:*

---

cida como «la Llorona». Recopilado por Milagros PALMA, *Senderos Míticos de Nicaragua*, Editorial Nueva América, Bogotá, 1987, pp. 79-81.

—*Mi madre me dijo que la sangre de los verdugos no debe mezclarse con la de los esclavos.*

*Entonces se fue al río y boló al muchachito y ¡pan!, se oyó cuando cayó al agua. Al instante se oyó una voz que decía:*

—*¡Ay! madre... ¡ay! madre... ¡ay! madre...*

*La muchacha al oír esta voz se arrepintió de lo que había hecho y se metió al agua queriendo agarrar al muchachito, pero entre más se metía siguiéndolo, más lo arrastraba la corriente y se lo llevaba lejos, oyéndose siempre el mismo lamento:*

—*¡Ay! madre... ¡ay! madre... ¡ay! madre...*

*Cuando ya no pudo más se salió del río. El río se había llevado al chavalito, pero el llanto del niño, que a veces oía lejos, otras veces aparecía cerquita:*

—*¡Ay! madre... ¡ay! madre... ¡ay! madre...*

*La muchacha, afligida y trastornada con la voz, se enloqueció. Así anduvo dando gritos, por eso le encajaron la Llorona. Ahora las madres para contentar a los chavalitos que lloran por pura mala crianza, les dicen:*

—*Ahí viene la Llorona...*

*La mujer enloquecida se murió y su espíritu quedó errante, por eso se le oyen los alaridos por las noches. Por ahí se anda la Llorona. Hasta la vez se le oye por todo el río...»*

La pérdida de facultades mentales del personaje no es simplemente el desenlace consecutivo de la trama, sino que se convierte en el eje sobre el que se sustenta el perfil simbólico de la Tepesa; configurada en la demencia, como una loca aterrada y aterradora, es descrita por los actores sociales que la tienen presente.

No aceptar los propios actos implica la renuncia al destino. Este es el axioma que abandera el nombre de Tepesa, como lo indica el relato de Zefarina García (5):

---

(5) Dora P. ZARATE, «La saga panameña: tema inquietante», *Folklore Americano*, n.º 37/38, editado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1984, p. 75.

*«Ella era una mujer que iba a tener un hijo. Ella no lo quería tener. Cuando el muchachito nació, ella lo botó. A los pocos días se arrepintió y fue donde un Padre para que la confesara y le confesó al Cura que había botado a su hijo y que le pesaba mucho. El Padre le preguntó varias veces: ¿Te pesa? Si te pesa, de ahora en adelante, Tepesa te llamarás. Desde entonces, en las noches oscuras sale la Tepesa por los montes a ver si encuentra a su hijo y donde quiera que oye a un niño llorando, a ver si ése es el suyo.»*

Analicemos la lógica interna del relato, lleguemos al nivel significativo sustentado en la trama argumental: el hijo al que no quiere aceptar; es la propia condición de mestizo, y negarla es como cometer un matricidio.

Contradicción que supone el mestizaje en las naciones latinoamericanas. El negar la condición de indígena, como la Tepesa se niega a sí misma por el hecho de enloquecer, es rechazar lo que configura la nueva realidad criolla; simbolizada por el hijo que necesita de la madre para existir, pero a la vez se desliga de ella en su porvenir, cuando es arrojado al río.

La búsqueda eterna en la que participa la Tepesa alegoriza la imposibilidad de que la cultura indígena, madre de la cultura mestiza, sea reconocida por esta última.

Así, en la estructura interna del relato la negación de la maternidad no proviene de la madre, como aparentemente nos muestra la trama argumental, sino del hijo, nunca hallado por ésta. El hijo niega a su madre con su ausencia.

El padre español, sinónimo de la tradición hispana, no se interesa por la madre y, por ende, el producto de la unión con ésta. La indiferencia a su paternidad representa la poca conexión de la Corona española con la nueva realidad cultural que se forjaba en sus posesiones, y la utilización y el posterior rechazo que hace este hombre a la Tepesa expresa metafóricamente la conducta española ante la cultura indígena.

La Tepesa rechaza a los hombres, los mata, con los atributos simbólicos de la maternidad. Sus pechos, exageradamente grandes, que le cuelgan hasta el suelo (6), junto a la leche venenosa que de uno de ellos emana.

---

(6) *Ibid.*, p. 74.

Con sus pies invertidos andando hacia atrás, la Tepesa niega el mestizaje que, consecuentemente, ella provocará negando su futuro.

Las minusvalías están configurando la entidad simbólica de la Tepesa; la locura que le caracteriza sintetiza la causalidad de su comportamiento e introduce, como hemos analizado, toda una red de significados, que también se construyen con la representación de sus malformaciones en sus pies y pechos.

La Tepesa es la minusválida de los relatos orales de América Latina que mejor reivindica la situación de los actores sociales que la imaginan.

Si elegimos la Tepesa por ser el personaje minusválido que con mayor énfasis refleja la confrontación indianismo-americanismo, el familiar lo escogemos por la originalidad de su relato. El familiar también, como la Tepesa, además de asustar y ser de los relatos más gastados, está unido al campo semántico de la minusvalía por tratar la incapacidad de hablar y el enanismo, pero poco más tienen en común; su origen se entronca a la tradición caribeña y a la influencia afro, y la trama argumental coincide con el Fausto de Goethe.

Dejemos que nos ilustren los propios panameños:

*«Es un poder sobrenatural que está encerrado en una cajita y la familia que vive en la cajita es la que le da el poder. Esta familia es enana y son cinco negritos [...] estos enanitos no hablan, se dan gritos igualitos a los de un mono. Ellos comen carne cruda y nunca se bañan porque no lo necesitan. El Familiar no se puede comprar, sino que uno lo fabrica así: se consigue un gato negro sin nada blanco y el Viernes Santo, a las 12 de la noche, se le mata. Entonces se le cortan las cuatro patas y la cabeza y se echa en una olla con agua; se pone al fuego y se tapa. Después no se puede hablar por una hora, que es el tiempo que se deja hirviendo. Después se deja la olla tapada hasta que se enfríe y se pone lo que salió en un trapo negro y se dice: "fuerza negra del abismo y de las sombras, por el poder ilimitado que te ha concedido Satanás, convierte este gato en Familiar". Entonces no se debe tocar la olla en vein-*

*ticuatro horas y después, a las 12 de la noche del otro día, se destapa y allí están los cinco negritos que se colocaban en una cajita de madera; esto trae buena suerte. Todo el poder de Satanás le viene al Familiar. Quienes lo logran pertenecen a él.»*

El enanismo de los familiares simboliza la importancia de la elección individual en el pacto diabólico. La mano humana es la que echa el gato en la olla; mano con cinco dedos, que es el símil de la familia, como nos muestra una de las versiones, para la cual (7) la familia es:

*«los dedos de la mano se llaman igual que los dedos: Corazón, que es el que manda en los sentimientos. Anular, que es la fuerza. Índice, que es el que indica a las personas lo que hay que hacer. Pulgar, que es el que vuelve rico al dueño, y Meñique, que es el que da la fama».*

Los familiares que obedecen al individuo son su propia mano, «los compañeros», estos enanitos que metaforizan la voluntad humana en la estructura interna del relato aparecen como única causante del sino de cada hombre.

La mudez aparece en este entramado simbólico, que intentan unir los conceptos voluntad y destino. Los enanos son mudos porque, al negarles la palabra, no les confieren la capacidad de decisión, obedecen a su amo; las únicas palabras que pronuncian en varias versiones son (8): «Ordena mi amo», para después callar para siempre. Enfatizan de este modo la voluntad del amo como única actuante. Son los hombres (9) «dispuestos a servirles en lo que usted quiera»; por eso en algunos relatos es el dueño el que les pone nombre (10), acto que metaforiza la adquisición de identidad.

El hombre que escoge al familiar elige el éxito personal, como en el relato que nos cuenta Luis Sánchez (11):

---

(7) *Ibid.*, p. 94.

(8) *Ibid.*, p. 94.

(9) *Ibid.*, p. 94.

(10) *Ibid.*, p. 90.

(11) *Ibid.*, p. 96.

*«El señor Santos Reina, que era tío mío, tenía un familiar que lo tenía metido en un coco. Un día me lo enseñó; era negrito. Este señor era muy rico; siempre tenía abundancia de todo; él daba a las demás personas. A estos diablicos dicen que los alimentó con piedra-imán.»*

Este éxito, esta riqueza que resalta a un hombre frente a los otros miembros de la comunidad, desequilibra la estructura de relaciones de ésta, basada en el igualitarismo que caracteriza a las sociedades campesinas. A éstas, al ser absorbidas por los estados nacionales, se les impone una articulación social regida por valores que ensalzan el individualismo, debido a la superestructura capitalista que les alimenta (12).

La comunidad campesina reacciona ante el nuevo orden que le imponen, al incluirla en una estructura mayor. Activará sus mecanismos de control social en un intento de regulación de las diferencias. Las narraciones del familiar se pueden incluir en los métodos inconscientes que surgen dentro de esta agrupación. En la estructura interna del relato del familiar está contenido este autocontrol dictaminado por la comunidad: el dueño del familiar es aquel que infringe la norma igualitarista, porque adquiere más bienes sin mayor esfuerzo, ya que trabajan para él los «familiares».

El hombre, al hacerse dueño del familiar, rompe con tal esquema de reciprocidad en el que sustenta el igualitarismo, descartando a éste por su propia voluntad, como acabamos de analizar en el enanismo, la mudez; imágenes pertenecientes a la red simbólica que metafórica la decisión individual. Esta es la única responsable de que se quiebre el equilibrio interno de la comunidad; por eso hay que emplear mecanismos coercitivos para que los intereses individuales no se antepongan a los comunitarios, como en los relatos del familiar: el hombre que ha optado por transgredir la norma igualita-

---

(12) Hemos trasladado el estudio que realiza Boege sobre la influencia del estado nacional en las comunidades campesinas mexicanas al caso panameño: Eckart BOEGE, *Los mazatecos ante la nación. Contradicciones de la identidad étnica en el México actual*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1988.

ria elegirá su propia condena. Como nos ilustra María Benítez (13):

*«A los Familiares se les llama "compañeros". La persona para conseguirlos tiene que hacer un pacto con el Diablo y éste le consigue los Familiares para el trabajo que la persona quiera, con la condición de que le dé su alma cuando la persona muera. Por el interior se ha visto que cuando esta persona se muere, se apagan las velas, sopla mucha brisa, un viento que le dicen que es el Malo.»*

---

(13) Dora P. ZARATE, «La saga panameña: tema inquietante», *Folklore Americano*, n.º 37/38, editado por el Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, 1984, p. 96.



## INDICE

PROLOGO .....	5
INTRODUCCION .....	13
GRANDES CORRIENTES LITERARIAS. En busca del personaje con minusvalía (Fernando Martínez Gar- rido) .....	15
Agradecimiento .....	17
Sumario .....	19
Edad Media .....	21
Renacimiento .....	39
Barroco .....	63
Neoclasicismo .....	97
Siglo XIX .....	109
Bibliografía .....	147
LOS RITOS DE PURIFICACION. Estrategias de margi- nación de las minusvalías en los textos literarios (Mario Grande Esteban) .....	149
Sumario .....	151
Advertencia preliminar .....	153
Las fuerzas superiores: religiones, mitos, leyendas y ritos .....	155
La literatura infantil y juvenil .....	199
Modernos y contemporáneos .....	225
Conclusiones .....	253
Referencia bibliográfica .....	255
LOS POSEIDOS POR LOS DIOS Y OTROS ENSAYOS SOBRE LA REPRESENTACION SIMBOLICA DE LA MINUSVALIA EN LA LITERATURA ORAL AMERI- CANA (Mercedes Escolar Arévalo) .....	257
Sumario .....	259
Introducción .....	261
	329

Los poseídos por los dioses .....	265
El sol bizco de los enanos .....	283
Que llueva, que llueva .....	289
Los ciegos que aman y cazan .....	299
No se puede ser niño y viejo a la vez .....	307
Las mujeres seductoras .....	313
El miedo de América .....	321









**COLECCION LETRAS  
DIFERENTES**

DIRIGIDA POR:

**José María Arroyo Zarzosa  
Rafael de Lorenzo García**

ASESOR LITERARIO:

**Ricardo de la Fuente**

COORDINADOR EDITORIAL:

**Gregorio Burgueño Álvarez**



**ESCUELA LIBRE EDITORIAL**  
Madrid, 1996

---

**FUNDACION ONCE**



Tres guías nos van a servir de base para ir conociendo los distintos aspectos de una realidad marginada. Y así, el primero, Fernando Martínez Garrido, que es ciego, se constituye en nuestro lazarillo, nos toma de la mano y nos conduce por un maravilloso mundo literario plagado de ciegos —como él, como nosotros—, de tullidos, de cojos, de mancos, de locos..., de miserios físicos y morales. Y como la literatura es historia y la historia es vida, vamos siendo testigos de la evolución de la humanidad frente a la miseria, del desprecio y el horror a la conmiseración, y de la conmiseración a la solidaridad.

«Los pobres legítimos», de Mario Grande, por su parte, además de una investigación histórica, es también un alegato contra la hipocresía social. Contempla la minusvalía como realidad personal y social, en un viaje perfectamente lógico, nos lleva desde las discriminaciones eclesiásticas del viejo código canónico hasta las modernas culpabilizaciones de los enfermos de sida.

Por último, Mercedes Escolar Arévalo, la única mujer en este viaje, también nos toma de la mano y, con paso seguro y erudición, nos ayuda a dar el gran salto transoceánico. Nos conduce a América. Y allí, donde ella ha estado antes que nosotros, nos enseña los secretos de las culturas precolombinas. Y nos muestra ese riquísimo retablo presidido por el Sol, en el que desfilan los ciclos naturales, el trío cósmico, la relación del astro-rey con la minusvalía, las enfermedades de los hombres, el hambre, las epidemias... y la ceguera, que es el deslumbramiento y que no ve las cosas, pero sabe leer en el alma.



Colección  
LETRAS DIFERENTES

FUNDACION ONCE