

# La mirada inmóvil

## El personaje del ciego en la literatura dramática

Por Fernando Doménech

### 1.- Literatura y ceguera

La literatura es una invención de ciegos. Al menos eso es lo que los orígenes míticos (e históricos) de las literaturas occidentales nos muestran con una constancia digna de reflexión. Pues Homero, según todas las leyendas que nos hablan de él, era ciego. Y si no lo era, o hemos de considerarlo un personaje legendario, él mismo nos habla de un cantor ciego, el aedo Demódoco, que canta en el palacio de Alcinoos, rey de los feacios:

«Llamad al divino aedo Demódoco, a quien la divinidad ha otorgado el canto para deleitar siempre que su ánimo lo empuja a cantar...

Y se acercó el heraldo con el deseable aedo a quien Musa amó mucho y le había dado lo bueno y lo malo: le privó de los ojos, pero le concedió el dulce canto.»<sup>1</sup>

Es evidente que los griegos vieron en esta imagen del cantor ciego, amado por la Musa, que le había dado a la vez la ceguera y la facultad de crear hermosos cantos, la del propio Homero, y que la consideraban la más apropiada para el hombre que había creado toda su literatura.

Pero no es legendario, sino plenamente histórico, el creador de la literatura latina, Apio Claudio el Ciego, censor en el 312 a.C., cónsul en el 307 y el 296 a.C. y constructor de la vía Apia. Es cierto que Apio Claudio no fue ciego toda su vida, sino en su vejez (lo que no le impidió seguir interviniendo en política), pero no deja de ser chocante su paralelismo con Homero.

Como lo es que, en medio de las nieblas que ocultan el nacimiento de las literaturas romances en la Edad Media, vuelva a aparecer un ciego: Muccádam ben Muaffa, el Ciego de Cabra, inventor de la moaxaja, probable enlace entre la lírica árabe y la mozárabe.

Tiene bastante lógica que en literaturas orales, como debían de ser todas las citadas en sus primeros momentos, los ciegos hayan tenido una gran importancia en la creación y difusión de canciones y relatos. No están tan lejanos los «romances de ciego», que éstos han difundido por toda la España rural hasta nuestro siglo, aun cuando no fuesen de su cosecha. Es más que probable que, en el momento de convertirse en literaturas escritas, hubiese más de un ciego recitando poemas en Grecia, en Roma, en la España musulmana. Pero un mito de los orígenes no sólo ha de tener una base histórica. Debe poseer suficientes elementos simbólicos como para convertirse en explicación definitiva, clara y concluyente de por qué empieza algo. Al menos Homero no es ciego por casualidad.

### 2.- Los ciegos de la tragedia clásica

Los griegos mantuvieron una actitud ambigua con respecto a la ceguera. Por un lado la consideraban una mutilación, una falta de

algo fundamental en el ser humano, y por tanto una imperfección que suscitaba rechazo o repulsa, pero también compasión. Por otro lado, la ceguera se veía a menudo como signo de que la persona ciega había sido «tocada» por un dios, lo que la convertía en un ser maldito, pero también sagrado, que suscitaba los sentimientos de respeto y temor, respeto porque llevaba la marca del dios, temor porque la maldición divina podía infectar a otro ser humano, a una familia o a todo un país. En cualquier caso, el ciego es siempre un ser excepcional, al que se trata con deferencia y miedo.

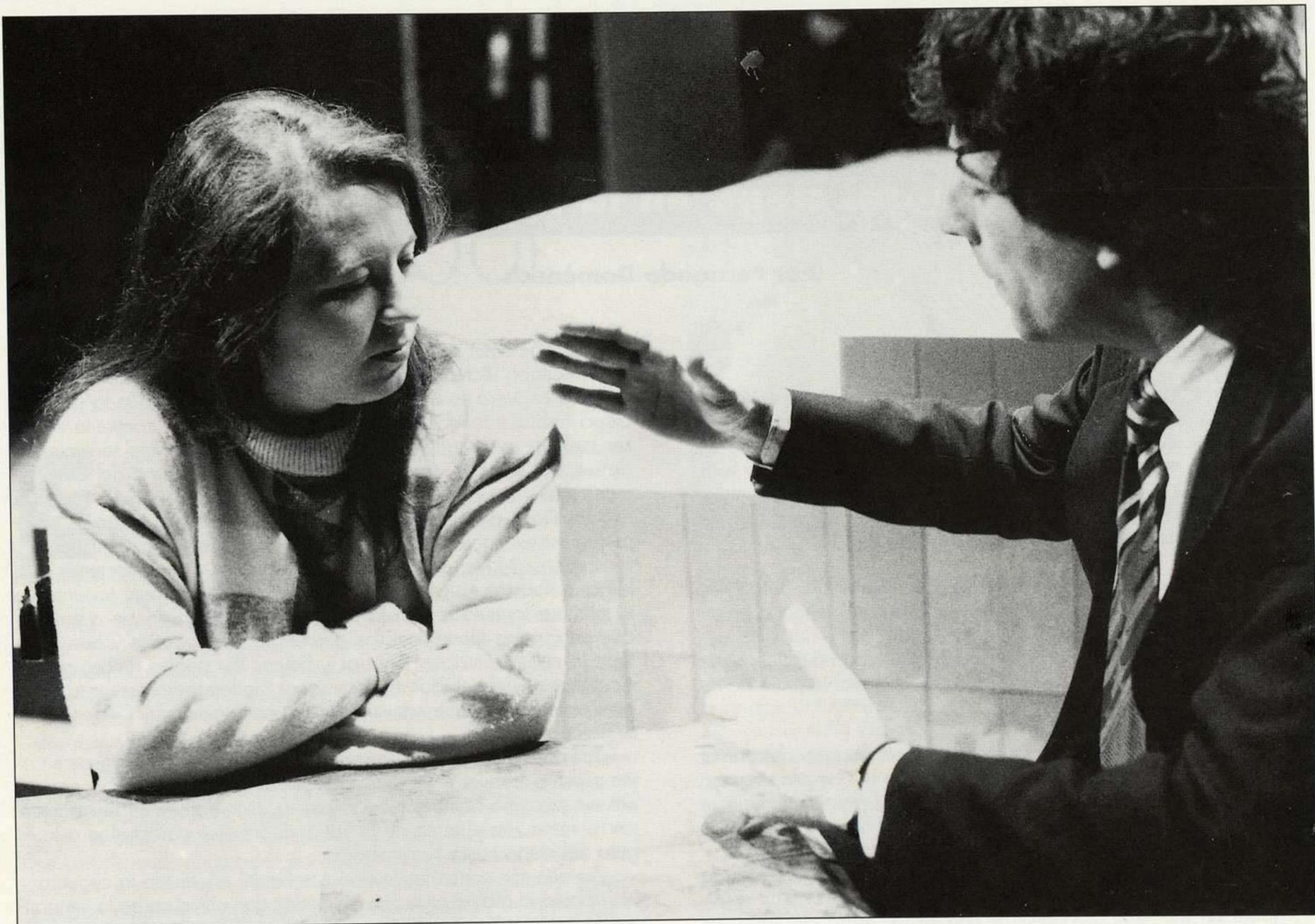
Estas actitudes, como veremos, se repiten constantemente a lo largo de toda la historia de la literatura occidental, pero tuvieron ya su primera formulación en la tragedia griega, en donde aparecen dos personajes fundamentales para el teatro posterior y aun para toda la cultura europea: Tiresias y Edipo. Personajes ambos del ciclo tebano, enfrentados en ocasiones, independientes otras, son personajes de enorme similitud en su fondo, pero muy diferentes en su historia personal.

Tiresias es uno de los personajes míticos más significativos en el tema de la ceguera, ya que ejemplifica muy bien la concepción del ciego como hombre tocado por la divinidad, y en él aparece por primera vez el tema de la «otra visión» que caracteriza a la figura del ciego hasta nuestros días.

Aunque son varias las leyendas sobre el origen de la ceguera y la capacidad profética de Tiresias, todas dan como causa la venganza de un dios. Según unos fue la castísima diosa Atenea, a quien Tiresias vio bañándose desnuda en compañía de su madre, la ninfa Cariclo: la diosa, enojada con el atrevido mortal, lo cegó, pero ante las súplicas de su madre, le dio a cambio el don de la profecía.

La versión más conocida es más compleja y mucho más curiosa. Según ésta, Tiresias, siendo un hombre, había visto dos serpientes copulando. Las golpeó con su bastón y al instante quedó convertido en mujer, situación en que vivió siete años hasta que, al cabo de ellos, volvió a ver a dos serpientes en los mismos menesteres. Las separó otra vez y recuperó su condición varonil. Esta circunstancia de haber sido varón y mujer (que Apollinaire recogió en su obra teatral *Les mamelles de Tiresias*) fue la causante de su ceguera: surgió entre Zeus y su esposa Hera la discusión sobre quién gozaba más en el acto sexual, el varón o la mujer. Zeus sostenía que era la mujer, mientras que su esposa mantenía lo contrario. Tiresias, lógicamente, era el más indicado para resolver tan espinosa cuestión: su sentencia fue que, de diez partes del placer sexual, nueve las gozaba la mujer y una sola el hombre. Hera, indignada, cegó a Tiresias y fue Zeus quien, en compensación, le concedió el don profético, que no perdería ni en el infierno<sup>2</sup>, y una longevidad que le permitió vivir durante siete generaciones<sup>3</sup>.

Como viejo, adivino y ciego, aparece en las tragedias del ciclo tebano, especialmente en *Edipo rey* y *Antígona*, de Sófocles. En ambas su papel es semejante. Conocedor, por su don profético, de los terribles designios del destino sobre la familia real tebana, sus verdades se estrellan contra las razones de los poderosos, incapaces de «ver» lo que les revela el ciego. Si Creonte se niega a



**M<sup>a</sup> Angeles Cebollero, actriz ciega en el montaje profesional de "El amante bilingüe", de Juan Marsé, dirigido en Barcelona por J. P. Peyró. (1993).**

creerlo con el pretexto de que está pagado por alguien (la eterna teoría del «oro de Moscú»), Edipo es más duro con el viejo adivino:

**EDIPO.-** ...Eres ciego de oído, de razón y de vista.

**TIRESIAS.-** Y tú un desventurado, al echarme en cara algo que en breve todos te echarán en cara a ti.

**EDIPO.-** Vives en noche perpetua, de modo que ni a mí ni a cualquier otro que vea la luz le podrías perjudicar jamás.

(...)

**TIRESIAS.-** ...Puesto que me echaste en cara mi ceguera, he aquí lo que te digo: tú, aunque tienes vista, no ves en qué punto estás de males, ni dónde habitas, ni con quiénes compartes la morada... El doble golpe de una maldición, la de tu madre y tu padre, en su incansable caminar, te arrojará un día de esta tierra, a ti, que ahora ves bien y después verás tinieblas...»<sup>4</sup>

En esta escena, que prefigura no sólo el final de la tragedia, sino otra posterior del mismo Sófocles, *Edipo en Colono*, aparece ya el tema que se repetirá después insistentemente: el ciego que «ve» la verdad enfrentado a un vidente que, precisamente por serlo, es incapaz de verla. Edipo está dominado por el prejuicio, por las

verdades del poder, por las conveniencias de su elevada posición, por la apariencia, en suma. Sólo el ciego, en su mundo de tinieblas, desligado de la apariencia, puede reconocer la verdad. El desarrollo del drama consistirá, pues, en ir desvelando esa verdad, en ir quitando los velos que impiden la visión, en un proceso de reconocimiento (la «anagnórisis» de Aristóteles) que conduce a Edipo a ver de frente la verdad, a verse por primera vez a sí mismo como quien es en realidad.

Como es bien sabido, la terrible predicción de Tiresias se cumple: el horror de la verdad es tal que Edipo, incapaz de soportarla, se revienta los ojos con el broche de Yocasta, que se había suicidado ahorcándose. El camino de la luz es, para Edipo, el camino de las tinieblas.

Mucho más tarde, ya cerca de la muerte, escribió Sófocles *Edipo en Colono*, melancólica elegía en donde Edipo, viejo, ciego y errante, acompañado sólo de su hija Antígona, llega a Colono, aldea de Atenas (y patria chica de Sófocles) para encontrar la muerte. No es ya el Edipo arrogante que se cree en posesión de la verdad, sino un hombre cargado de amargura, de horror y de compasión hacia sí mismo que busca un lugar donde reposar para siempre. Su aspecto terrible provoca la repulsión de los habitantes de Colono, que ven en él al maldito de los dioses, pero Edipo ya ha acabado de sufrir la terrible venganza de éstos, que en adelan-

te sufrirán sus hijos. Desde la serenidad que le da esa certidumbre y el saber que ha alcanzado su último lugar, Edipo se alza con toda la fuerza moral para rechazar las embajadas de Creonte y Polinices, que tratan de convencerlo de que se deje llevar con uno de los bandos que ahora luchan por el trono de Tebas. Edipo, ciego, sin embargo, ya «ve» sin que le nublen los sofisticados argumentos de la pasión política. Ha alcanzado, con la ceguera, la comprensión de su historia y conoce las máscaras de todos los que le rodean. Tiene ya la «otra visión», la misma que tenía Tiresias, aquel a quien reprochó vivir en tinieblas. La muerte, en forma de impresionante teofanía, lo arranca del mundo sin que aparezca su cuerpo. La purificación, favorecida por la ceguera, ha sido completa. Edipo ha pasado al mundo de los dioses.

Las tragedias de Sófocles, con las figuras de Edipo y de Tiresias, han marcado toda la literatura dramática posterior. No hace falta repetir que Aristóteles consideraba *Edipo Rey* la tragedia más perfecta, ni lo que ha influido *Antígona* hasta nuestros días. También en el planteamiento de la ceguera como «otra visión» ha tenido una larga descendencia.

Nada añade en este aspecto *Las fenicias*, la tragedia que Eurípides dedicó a las desdichas de la familia de Edipo. Su intento de hacer una obra de amplitud épica lo lleva a incluir en la obra a todos los personajes que aparecen en las tragedias de Esquilo y Sófocles, sin que ninguno tenga un papel protagonista. Tiresias, en su papel de adivino, aparece sólo para profetizar horrores a Creonte: si quiere salvar la ciudad, debe sacrificar a su hijo Meneceo. En cuanto a Edipo, en contra de la tradición sofocleana, vive aún en el palacio y sólo al final sale para comprobar la muerte de sus hijos y ser expulsado de la ciudad por Creonte. Algunas notas episódicas nos hablan de la ceguera de los dos, que no tiene ninguna importancia en el desarrollo del drama ni en la caracterización de los personajes.

Tampoco aporta ninguna novedad Séneca, que trató el tema tebano en *Edipo* y *Las fenicias*, repitiendo los modelos griegos.

### 3.- La tradición cristiana

En contraste con la riqueza de la herencia clásica, la tradición cristiana apenas ofrece arquetipos literarios en lo que toca a la ceguera. En la Biblia apenas aparecen los ciegos sino para ser curados como prueba del poder de Dios: así, los ciegos sanados por Jesucristo<sup>5</sup>, o Tobías, en el libro del mismo nombre. Este último merece la gracia especialísima de que el arcángel Rafael acompañe a su hijo en su largo viaje y acabe curándole la ceguera a causa de su fidelidad a la ley de Yavé. Pero las virtudes de Tobías son anteriores a su ceguera, causada por un accidente del que no se puede sospechar intervención divina; y la pérdida de la vista no lo hace más sabio, sino patéticamente torpe, hasta el punto de acusar a su mujer de un robo que ella, inocente, no ha cometido.

También queda ciego Sansón<sup>6</sup> como consecuencia de la terrible venganza de los filisteos, que, sacándole los ojos, creen inutilizarlo como enemigo. Ejemplo de mutilación que no dejó de utilizarse a lo largo de la historia.

En conjunto, por tanto, la ceguera aparece en la Biblia como una desgracia, una mutilación comparable a otras enfermedades, sin ninguna significación especial. Así que, cuando se establecen las sociedades cristianas en la Edad Media europea, los ciegos son simplemente un grupo dentro de la clase de los pobres, los tullidos, los mendigos que viven de la caridad. Dignos de ser socorridos, ya que Cristo se apiadó de ellos, la figura del ciego mendicante aparece muy pronto en la literatura medieval<sup>7</sup>. Y como tal pasa a la literatura del Renacimiento, época en la que, en España al menos, se asoma al teatro con singular poca fortuna.

### 4.- El ciego como personaje cómico

El ciego por excelencia en la literatura del Renacimiento en España es el ciego del Lazarillo de Tormes. Mendicante, gran reza-dor y hombre de astucia excepcional, nos ofrece la primera visión del ciego citado de mayor penetración que los videntes sólo por causas naturales: su inteligencia, su capacidad de observación y su malicia. Ello no le impide ser burlado cruelmente por su mozo y acabar en el arroyo con la cabeza quebrada, en una escena que, por más que hiera la sensibilidad actual, es cómica.

Esta misma comicidad brutal es el que aparece en los entremeses donde se utiliza la figura del ciego. Juan de Timoneda es autor de, al menos, dos de ellos, *Entremés de un ciego, un mozo y un pobre* y *Paso de dos ciegos y un mozo muy gracioso para la noche de Navidad*. Conviene fijarse en lo de «muy gracioso», que adjetiva, sin duda, al paso y no al mozo, y confrontarlo con el resumen de la obrita que ofrece Moratín<sup>8</sup>.

«Palillos, mozo travieso y apicarado, desearía aplicarse a algún oficio, para lo cual refiere al auditorio sus buenas cualidades, y entre ellas cuenta haber robado ciertos dineros a un ciego, de quien había sido lazarrillo: Martín Alvarez, ciego, sale por un lado pregonando sus oraciones, y por otro Pedro Gómez, ciego también, sale anunciando las suyas; saludanse entrambos, y creyendo que están solos hablan con entera confianza; Alvarez cuenta al otro que su lazarrillo le robó seis ducados que tenía escondidos, y escapó con ellos; Gómez le aconseja que en adelante lleve el dinero encima de sí, como él lo hace, y en prueba de ello le dice que lleva cosidos alrededor del bonete los ducados que va recogiendo, y así está seguro de que nadie se los quite; esto dicho, Palillos, que todo lo ha estado oyendo, le arrebató el bonete de la cabeza y echa a correr; Gómez cree que es Martín Alvarez el que le ha hecho aquella burla, y le pide el bonete; el otro, que ignora lo que ha sucedido, no sabe qué decirle, ni halla manera de justificarse; enfádanse los dos, y se sacuden una gran paliza».

A palos termina igualmente el otro entremés, como es norma general de todos ellos, sean o no de ciegos. Y la idea debió de gozar de cierta fortuna, pues todavía en el siglo XVIII encontramos un *Entremés de los ciegos apaleados*.

Es el entremés un mundo cercano a la picaresca (Palillos y Lazarrillo son primos hermanos). La misma falta de sensibilidad que permite a Quevedo hacer burlas sobre el padre ahorcado y descuartizado de Pablos, o a Estebanillo González celebrar sus «bromas» como sacamuelas, está en la base de estos entremeses crueles, desdichado comienzo de la figura del ciego en el teatro español.

### 5.- Shakespeare y la recuperación de la tragedia

En contraste con esta imagen cómica y costumbrista, la vuelta a la visión trágica permite a Shakespeare trazar uno de los cuadros más lúgubres, pero más intensos y más rico en significados de la historia del teatro: la figura de Gloucester en *El rey Lear*.

Gloucester pierde la vista de la forma bárbara que ya conocemos en Sansón y en otros personajes históricos<sup>9</sup>: Cornwall le saca los ojos por ayudar al anciano Lear. Así cegado, es expulsado de su casa y vaga errante en busca de quien le acompañe a Dover para suicidarse lanzándose desde lo alto del acantilado. Afortunadamente para él, encuentra a su hijo Edgar, disfrazado como el loco Tom, quien lo engaña, llevándolo ante un pequeño terraplén. El suicidio, pues, no tiene efecto, pero eso no evita que Gloucester muera poco después, con el corazón agotado.

Gloucester es una contrafigura de Lear. Ambos son ingratos con los hijos que los quieren y recompensan a los hipócritas que sólo tienen buenas palabras. Su error será terrible: Lear se ve despojado y arrojado a la intemperie en una noche de tormenta y acaba loco. Gloucester es entregado por su hijo a sus enemigos, que le infligen las terribles torturas que hemos citado.

Pero en esta situación de horror, desesperanza y sufrimiento, el loco Lear y el ciego Gloucester adquieren una lucidez que les faltó cuando veían y estaban cuerdos. Reconocen por fin en cuál de sus hijos estaba el amor y la lealtad; comprenden la medida de la ingratitud; descubren, en fin, la verdadera naturaleza del mundo en que han vivido, y que ellos han contribuido a crear, un mundo dominado por la violencia, la ingratitud y el engaño:

«Yo vi anoche, durante la tormenta, a un hombre así que me hizo pensar que es un gusano el hombre... Después aprendí más: somos para los dioses lo que las moscas son para los niños, nos matan para su diversión».<sup>10</sup>

La sombra de Edipo está presente en estas amargas reflexiones de Gloucester, las más negativas dentro de la concepción trágica del hombre como juguete del destino. Pero hay más amargura en Shakespeare que en Sófocles: esos dioses ya no tienen nombre, no son ya los dioses paganos, a los que retóricamente se refiere, ni es el dios cristiano, a quien, evidentemente, no se podría referir en esos términos sin acabar peor que sus personajes. No hay ya nadie a quien preguntar por el dolor del mundo. La ceguera lleva aparejada la lucidez, pero es una lucidez que sólo muestra desnudo el horror. No en vano la ceguera está aquí unida a la locura:

«Es el mal de estos tiempos: los locos guían a los ciegos»<sup>11</sup>

Estos tiempos que sólo pueden comprenderse desde la ceguera y la locura son los tiempos del hombre, ese gusano, esas moscas que los dioses matan para su diversión. Esa es la gran verdad que la apariencia, el engaño a los ojos, nos oculta con sus imágenes de orden, de felicidad, de justicia. La verdad se alcanza sólo al perder la apariencia. Y es una verdad tan cegadora que sólo lleva a la muerte.

## 6.- Una laguna de trescientos años

Una visión tan radicalmente desesperanzada sobre el destino del hombre difícilmente podía mantenerse en la sociedad cristiana del barroco y en el mundo optimista de la Ilustración. Y, en efecto, los ciegos parecen desaparecer del teatro durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Y no es que el problema de la ceguera fuese indiferente a los ilustrados: muy al contrario, las especulaciones de éstos sobre el origen del conocimiento a partir de las sensaciones hacían que el estudio de la ceguera adquiriese una importancia inusitada. Es lo que hace Diderot, en su famosa *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. A Diderot, por supuesto, le interesan poco las posibilidades de que la ceguera cause una revelación interior que les permita comprender el mundo; le preocupa más bien la diferencia entre las percepciones de los ciegos y las de los videntes desde un punto de vista científico y filosófico. Por otro lado, su punto de vista cambia hasta en la elección del personaje: si hasta este momento hemos hablado de hombres con visión que la pierden, el ciego de Puisieux lo es de nacimiento y adquiere la vista gracias a una operación médica.

Este nuevo personaje, el ciego que adquiere o recupera la visión gracias a la ciencia, es el personaje de la nueva era, ilustrada, humanitaria y optimista con respecto a las posibilidades de que el ser humano, gracias al progreso y al avance científico, supe-

re sus limitaciones. Pero, curiosamente, nada de eso llega al teatro, aunque tiene una dignísima presencia en la novela.

Ningún ejemplo puede ser mejor que el de Galdós, ciego él mismo al final de su vida e interesado a lo largo de toda su producción por el problema de la ceguera. A veces ésta puede ser incidental, como es la prosaica ceguera de don Francisco Bringas en *La de Bringas*, pero otras veces adquiere un innegable protagonismo. Es el caso de *Marianela*. Esta admirable novela nos presenta el caso de un joven ciego, Pablo, curado por el médico progresista Teodoro Golfín. Hay en ello un evidente rasgo positivo, y Galdós no deja de afirmar las ventajas de la ciencia y el progreso. Pero este avance de la Humanidad arrolla en su paso algunas pequeñas víctimas, a la desgraciada Marianela, muchacha fea, desgarbada y raquítica que servía de lazarillo a Pablo. Entre los dos había surgido un inocente amor que Pablo olvida al ver a su encantadora prima Florentina. Marianela enferma y muere de celos, vergüenza y horror al ser reconocida por su antiguo amor, en una patética escena que recreará Chaplin en la secuencia final de *Luces de la ciudad*.

Joaquín Casaldueño interpretó la novela como la representación simbólica de la concepción comtiana de la vida del hombre: Marianela representa la edad teológica, Pablo la edad metafísica, Golfín, la edad positiva. Pero otros críticos, aun aceptando que hay simbolismo en la obra, consideran que es un simbolismo más complejo y, sobre todo, ambiguo. Pablo es, desde luego, la razón pura sin contacto con la realidad, y Galdós cree que esta razón debe dar un paso adelante y confrontar sus ideas con el mundo exterior. Eso es un triunfo del ser humano. Pero en ese proceso se pierde algo, y quizás algo importante: Pablo, al amar a Marianela, no estaba tan equivocado, veía en la escuchimizada muchacha lo que nadie era capaz de ver, lo que él mismo ya no vio cuando tuvo vista. Hay un profundo desasosiego, que recuerda a la perspectiva trágica, en la defensa del realismo progresista del autor.

Con mayor claridad se comprueba eso mismo en *Misericordia*, novela escrita cuando ya Galdós ha elaborado una visión más compleja de las relaciones entre fantasía y realidad y empieza a decantarse por el espiritualismo. El ciego Almudena, compañero de mendicidad de Benina, siente por ella el mismo amor platónico que había entre Marianela y Pablo, y vive en un mundo de sueño, donde el fantástico rey Samdai vendrá a llenarlos de riquezas. Y, a pesar del ambiente opresivo de la novela, en ésta triunfa el espíritu capaz de crear otra realidad con su fantasía y, por una vez, los sueños de Almudena y las mentiras de Benina se hacen realidad. Aun sin decantarse, ya Galdós está muy cerca de volver a la antigua concepción trágica: el ciego ve mejor que el vidente.

Si Galdós no se decantó, quien lo hizo fue Clarín, que en su cuento *Cambio de luz* presenta a un sabio que pierde la vista por el estudio y encuentra una luz interior que le permite ver la esencia de las cosas.

Estas y otras narrativas (Gide publicó en 1919 *La Symphonie pastorale*, que recuerda extraordinariamente a *Marianela*) trataron en el siglo XIX el problema de la ceguera con una riqueza de planteamientos que no se conocían antes. ¿Por qué no lo hizo el teatro? Probablemente estemos ante un problema de «decoro escénico» en una época en que la gazmoñería burguesa se adueñó de la escena y expulsó a la violencia trágica de Edipo, la desesperanza de Shakespeare y la riqueza de perspectivas de Galdós. Debió de haber entre el público, ante los ciegos, la misma sensación de incómodo rechazo que expresa Baudelaire en *Les aveugles*.

Y sin embargo las novelas de Galdós son profundamente teatrales. Tanto *Marianela* como *Misericordia* han gozado de adaptaciones a la escena, alguna de ellas en vida del mismo Galdós<sup>12</sup>, pero ya siempre en el siglo XX. Y es que nuestro siglo ha supuesto la vuelta de los ciegos al teatro, y ha explorado sus posibilidades escénicas con mayor riqueza que nunca.



"El amante bilingüe", de Juan Marsé. Dirección: J.P. Peyró. (1993). El montaje contó con la participación de una actriz ciega, M<sup>ra</sup> Angeles Cebollero. (Foto: Jaume Biarnés).

## 7.- Los ciegos de Valle Inclán

El denostador de «Don Benito el garbancero» tuvo al menos tanta preocupación por los ciegos como el denostado, y los utilizó con mucha más constancia, con verdadera profusión. Hay ciegos en su teatro y en su novela, tanto en sus primeras obras como en los «esperpentos»<sup>13</sup>. Son, por lo general, personajes costumbristas, mendigos o músicos ambulantes, como el ciego Velones de *Tirano Banderas* o el ciego que canta el romance heroico-burlesco de don Friolera ante los enchironados don Manolito y don Estrafalario al final de *Los cuernos de don Friolera*.

Con todo, es en las obras de ambiente galaico donde los ciegos aparecen con más frecuencia, destacando sobre la masa de mendicantes que pululan en todas ellas. Y entre todos ellos, el que adquiere verdadera entidad como personaje es Electus, el Ciego de Gondar, que aparece por vez primera en *Flor de santidad*, y posteriormente en *Cara de plata*, *El marqués de Bradomín*, *Romance de lobos* y *El embrujado*. Electus es un heredero del ciego del lazarrillo, astuto y resabiado como aquél, pero más sensual y vividor. Más que la oración del Justo Juez dice «añejos decires de los jocundos arciprestes aficionados al vino, a las serranas y a rimar las coplas» (transparente alusión al arcipreste de Hita, que compuso cantares para ciegos). Sus cantares maliciosos serán causa de pendencia en *El embrujado*, pero su habilidad siempre lo saca adelante. Incluso con las mujeres tiene suerte: lleva siempre una moza como lazarrillo, a veces quitándosela a otro ciego (también en *El*

*embrujado* asistimos a la pelea entre Electus y el Ciego de Flavia por la Vírula, que abandonó al segundo por el Ciego de Gondar). Alegre, mujeriego y buen decidor, tiene también algo misterioso, que parece sobrepasar su extrema agudeza para entrar dentro de lo profético:

**«EL CIEGO.-** ¡Dejad al ciego que recoja su pan por los caminos! ¡En esta noche oscura no puede ver ni la mano que le daña, ni la que le concede el bien de caridad!

**LA NAVORA.-** ¡Anda, gran enredador! Dormido ves tú como las liebres, ¡cuanto más, espabilado!»<sup>14</sup>.

Electus tiene algo de adivino arcaico, de Tiresias gallego, o incluso algo más: «Trae los ojos abiertos, inmóviles, semejantes a un dios primitivo, aldeano y jovial».

Con todo, el ciego por excelencia de Valle Inclán es Max Estrella, el protagonista de su obra cumbre *Luces de bohemia*. En él Valle Inclán reunió rasgos que lo emparentan con los grandes ciegos de la tragedia que ya hemos visto: como Tiresias, ha recibido la ceguera de los dioses:

«Es el regalo de Venus».<sup>15</sup>

Su peripecia por Madrid hasta acabar en la muerte recuerda a *Edipo en Colono*, pero también al Gloucester de *El rey Lear*, con quien le une la idea de suicidarse lanzándose al vacío desde el acantilado:

«Latino... llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte en un vuelo». <sup>16</sup>

Y como todos ellos, Max Estrella tiene en su ceguera la visión que les falta a los demás:

**«EL PRESO.-** Tiene usted luces que no todos tienen». <sup>17</sup>

En Max Estrella recupera Valle Inclán el motivo trágico de la «otra visión» que permite al ciego comprender el mundo mucho mejor que los que lo acompañan, empeñados en la mera apariencia de las cosas. «Vate», en el doble sentido de poeta y adivino, tiene, como el Ciego de Gondar, algo de divino:

«Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes.» <sup>18</sup>

Valle Inclán no sólo acumuló símbolos sobre sus personajes de ciego, sino que, con palabras que son un eco de las anteriores, explicó el significado de estos símbolos en *La lámpara maravillosa*:

«Estos mis ojos de tierra están tristes de mirar y de amar. Yo, sin embargo, cuando evoco las imágenes desvanecidas a lo largo del camino, siempre procuro olvidarme de que con los ojos las ha visto...»

Son de tierra los ojos, y son menguadas sus certezas. Cada mirada apenas tiende un camino de conocimiento a través de la esfera que se cierra en torno de todas las cosas, y que en infinitos círculos guarda la posibilidad de las infinitas conciencias. La unidad del mundo se quiebra en los ojos, como la

unidad de la luz en el prisma triangular de cristal.. Las pupilas ciegas de los dioses en los mármoles griegos simbolizan esta suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira...

Los pueblos son círculos de almas con la mirada ciega de los dioses, la mira eternamente quieta, llena de símbolo». <sup>19</sup>

La mirada de la eternidad. La esencia de las cosas captada por la mirada inmóvil. Esas son las luces de la ceguera, las misteriosas luces del Ciego de Gondar, las luces de bohemia de Max Estrella. Con ellas Valle Inclán introduce, quizás por primera vez en España, la perspectiva trágica de toda su pureza.

### 8.- Buero Vallejo, o el optimismo trágico

Después de Valle Inclán, ha sido precisamente otro autor trágico quien ha tratado el tema de la ceguera con mayor profundidad y con una innegable originalidad. En efecto, Buero Vallejo, en las dos obras dedicadas a ello, *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, parte de un principio absolutamente nuevo: no cuenta la peripecia particular de un ciego en un mundo de videntes, sino la historia de una comunidad de ciegos, con sus aspiraciones, sus desesperanzas, sus amores y sus rencillas. Es decir, por primera vez en el teatro se ve el mundo de los ciegos desde dentro, y no sólo en relación con el mundo de los que ven. Eso no quiere decir que no se produzcan comparaciones, enfrentamientos entre los dos mundos. Todo lo contrario, la dialéctica entre ellos es constante. Pero ya no se ve al ciego sólo desde el punto de vista del vidente, sino también a éste desde la perspectiva del ciego.



Otra imagen de M<sup>a</sup> Angeles Cebo-llero, actriz ciega en el montaje profesional de "El amante bilingüe".

Buero Vallejo no idealiza la ceguera. No es para él, como era para Valle Inclán, otra visión más perfecta. Al contrario, «la ceguera es una limitación del hombre, algo que se opone a su libre desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico, que es siempre el de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad.»<sup>20</sup>

Este punto de partida, progresista e ilustrado, emparenta a Buero con Galdós: sus ciegos no se instalan en la ceguera, sino que tienen siempre la aspiración de ver, o al menos, de superar las limitaciones que la naturaleza y la sociedad les imponen. Y aquí está la otra novedad de Buero Vallejo: la ceguera es un problema social, no sólo metafísico o psicológico. De ahí que sus dramas entronquen con la realidad del mundo de los ciegos mucho más que las de otros autores. Porque el problema de la ceguera no es sólo el de no ver, sino la marginación que impone la sociedad al que no ve. Y ése no es un problema metafísico, sino social y político, y, por tanto, solucionable por los medios humanos.

*El concierto de San Ovidio* presenta las distintas actitudes sociales ante la ceguera: los que siguen creyendo que los ciegos sólo sirven para rezar (la vieja solución de la caridad cristiana), los que los utilizan para explotarlos (Valindin) y los que se esfuerzan por remediar su situación (Valentín Haüy). Y en medio, los ciegos como sujetos pacientes de su drama, debatiéndose entre la esperanza y la impotencia.

No le faltan a Buero Vallejo connotaciones simbólicas, más evidentes en la otra obra citada, *En la ardiente oscuridad*. En ella la ceguera «ha sido interpretada como un símbolo de la oscuridad, de la incertidumbre y de las limitaciones inherentes al ser humano, y el sentido de la obra como una invitación a asumir la trágica condición del hombre y su verdad, sin intentar escamotearla, enmascararla o convencionalizarla, pues sólo en la verdad puede trascender la criatura sus limitaciones y ser libre, aunque ser libre conlleve, como la pulpa el hueso, el dolor. Frente a la pedagogía de la felicidad a toda costa, la pedagogía de la verdad, cueste lo que cueste».<sup>21</sup>

Así es, Buero no ha utilizado sólo la ceguera en este sentido, sino también la sordera (*Hoy es fiesta*, *El sueño de la razón*) y la locura (*El tragaluz*). Y en todos los casos los ciegos, los sordos son imagen de todo el género humano, marcado por el dolor, la incapacidad de superar sus límites y la aspiración constante de hacerlo. En esta lucha está la gloria y la tragedia del hombre. Sus tragedias, con todo el fracaso, el dolor y la muerte que llevan apa-

rejadas sus historias. Son siempre un alegato en favor de la esperanza. Son -y no es paradoja- las más optimistas de las tragedias.

## 9.- Samuel Beckett, o la desesperanza

Un punto de vista completamente distinto es el del gran trágico de nuestro siglo, Samuel Beckett. El ciego es también un personaje habitual en su obra, como lo son los lisiados, (Hamm, Molloy), los moribundos (Malone) y, en general, todos los personajes en que destaque la miseria humana, en perfecta consonancia con el mundo desolado, opresivo, arrasado, en que transcurren sus fábulas, el aterrador paisaje del vacío.

En este mundo la ceguera no implica otra visión, una especial comprensión del mundo o de la naturaleza humana. Es simplemente oscuridad sin paliativos, incapacidad, soledad absoluta:

«**HAMM.**- Un día te quedarás ciego. Como yo. Estarás sentado en cualquier lugar, pequeña plenitud perdida en el vacío, para siempre, en la oscuridad. ...Mirarás un rato a la pared y luego te dirás: quiero cerrar los ojos, quizá duerma un poco, luego todo irá mejor, y los cerrarás. Y cuando los vuelvas a abrir la pared habrá dejado de existir. La infinitud del vacío te rodeará, los muertos de todos los tiempos, resucitados, no lo llenarán, y serán como una piedrecita en medio de la estepa».<sup>22</sup>

Por supuesto que para Beckett, como para Buero Vallejo, los ciegos representan a todo el género humano, y la ceguera no es sino la expresión de la incapacidad del hombre para entender nada del mundo que lo rodea. Precisamente por eso abundan los ciegos en sus obras: Pozzo, en *Esperando a Godot*, Hamm en *Fin de partida*, Billy en *Fragmento de teatro I*. A eso se une la invalidez (Hamm) o la dependencia de otro (Hamm de Clov, Pozzo de Lucky), dependencia que supone la relación amo/esclavo, la desconfianza mutua, la incompreensión total y el odio sin límite.

Inmersos en la desesperanza metafísica, los ciegos de Samuel Beckett enlazan con los personajes más sombríos de la tradición trágica europea, pero los superan en intensidad. Sucede que los autores antiguos no habían vivido el siglo XX. La oscuridad, el vacío, el silencio son las coordenadas del mundo de Beckett. Hay que sospechar que pueden ser también las coordenadas de nuestro mundo, aparentemente dominado por las luces, las superabundancia, las voces y los gritos.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Odisea*, canto VIII.

<sup>2</sup> Odiseo invoca a su sombra para que, saliendo del Hades, le revele su porvenir. *Odisea*, canto XI.

<sup>3</sup> Antonio Ruíz de Elvira. *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1988. pp. 147-150.

<sup>4</sup> Sófocles. *Edipo rey*, en la edición de Luis Gil. Madrid, Guadarrama, 1969 (pp. 127-129).

<sup>5</sup> Mateo, 20, 29-34; Marcos, 10, 46-52; Lucas, 18, 35-43.

<sup>6</sup> Libro de los Jueces, 16, 21.

<sup>7</sup> Por ejemplo, en *Barlaam y Josafat*. Vid. Edición de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid, Ed. Siruela, 1993.

<sup>8</sup> Leandro Fernández de Moratín. *Obras completas*, en BAE, nº2.

<sup>9</sup> Así, la santa emperatriz Irene, de Bizancio, restauradora del culto a las imágenes, mandó sacar los ojos a su hijo, el emperador Constantino VI para que no se le ocurriera volver a ocupar el trono.

<sup>10</sup> Shakespeare. *El rey Lear*. Ed. del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Angel Conejero. Madrid, Cátedra, 1986. p. 201.

<sup>11</sup> Id. pág. 202.

<sup>12</sup> La versión de *Marianela* que pudo oír Galdós (ya estaba ciego) es la de los hermanos Quintero. Vid. también la versión de Eduardo Camacho publicada por la ADE en su colección Literatura Dramática Iberoamericana, nº 4, Madrid, 1991. *Misericordia* tiene una versión teatral de Alfredo Mañas, Madrid, Escélicer, 1972.

<sup>13</sup> Vid. el estudio *Los ciegos de Valle Inclán*, de Enrique Segura Covarsi.

<sup>14</sup> *El embrujado*, Jornada Primera, en Ramón del Valle Inclán. *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1976. Pág. 723.

<sup>15</sup> *Luces de bohemia*, escena octava, en Ramón del Valle Inclán. *Obras escogidas*. Tomo II. Madrid, Aguilar, 1976. Pág. 1227.

<sup>16</sup> Id., escena undécima. Pág. 1244.

<sup>17</sup> Id., escena sexta. Pág. 1214.

<sup>18</sup> Id., escena primera. Pág. 1188.

<sup>19</sup> *La lámpara maravillosa*, en Ramón del Valle Inclán. *Obras escogidas*. Tomo I. Págs. 571-572.

<sup>20</sup> Citado por Francisco Ruíz Ramón. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1977. Pág. 364.

<sup>21</sup> Francisco Ruíz Ramón. Id. Pág. 345.

<sup>22</sup> Samuel Beckett. *Fin de partida*. Barcelona, Barral, 1970. Págs. 128-129.