

La mujer en la obra de Antón Chéjov

María Cristina del Solar, 5to. año Letras

El tema de la mujer y sus características en Antón Chéjov es interesante para analizar. Para ello, se han elegido las dos obras de teatro vistas en clase: *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos* y los siguientes relatos: *El padre de familia*, *Vañka*, *Una bromita*, *Muchachos*, *Una criatura indefensa*, *La mujer del boticario*, *La dama de perrito*, *La corista* y *El hombre enfundado*.

En *El padre de familia* el protagonista, Stepan Stepanich Jilin, se ve rodeado de mujeres: su esposa, la institutriz del hijo de ambos Fedia, Varvara Vasilievna, y la 'abuelita' Anfisa. Ésta no habla, no participa, no es personaje; sin embargo se la menciona y está presente. Según el punto de vista de este personaje, la mujer es un ser prácticamente inútil y, si no lo es, sirve solamente al marido y al hogar. Es un ente que soporta el mal carácter, los cambios de humor y las exigencias de su marido. "Deberías estar ocupada en algo en lugar de estar ahí sentada, mano sobre mano, y buscando discusiones. ¡Juro por mi honor que no comprendo a estas mujeres! ¿Cómo podrán pasarse los días enteros sin hacer nada? El marido trabajando como un buey, como un animal, y la mujer, la compañera de su vida repantigada como una princesa, sin hacer nada.(...) ¡Es hora, querida, de que dejes esos aires de colegiala! ¡Ya no eres una colegiala, ni una señorita! ¡Eres una madre de familia! ¡Una esposa!".¹

La institutriz es tímida ante los arranques de su patrón y teme contrariarlo. La esposa le ruega que se calme, en una actitud bien femenina. Se destaca la 'virtud' de chismosa de la anciana Anfisa. "La vieja lo está oyendo todo y por ella se enterará toda la ciudad."²

En estos relatos, la vejez está relacionada con lo desagradable. En el caso de Anfisa. En el cuento *Una criatura indefensa*, donde Schukina insiste sufriendamente por sus *kopeks* en el lugar que no le corresponde, molestando y enloqueciendo a los empleados del Banco es una anciana verborágica, enferma, que apenas come, bebe y duerme. No vive, sino para servirse de los demás ganando por agotamiento.

La mujer cumple con sus tareas correspondientes y se encuentra siempre metida en su propio mundo del cual le es muy difícil, imposible, salir, escapar, evitar lo que le acontece. La mujer en los relatos tiene la particularidad de presentar un drama menos categórico que en teatro; sin embargo, no deja de ser drama. Esta mujer es infeliz, desde el principio. Es desdichada. Si es joven o bella, casada o soltera, siempre va a ser infeliz, y ante la oportunidad de cambiar, de encontrar la felicidad, algo trunca ese deseo. Porque la oportunidad que se le presenta es aparente.

Chéjov muestra la miseria espiritual de la mujer, el sufrimiento de que es víctima. En estos relatos es interesante ver que las mujeres felices, madres preocupadas, activas, afligidas, dichosas, apenas figuran

en la narración. La verdadera mujer, bien casada, que ama a sus hijos, prácticamente no existe. Un ejemplo de ello es la madre de Volodichka en *Muchachos*. No se dedica a ella, sino que inclina la balanza hacia el personaje masculino que ha de llevar las riendas del relato. La verdadera mujer para Chéjov es aquella que, al igual que el hombre ruso, sufre.

Se trata de personajes trancos, porque nunca llegan a realizarse; se quedan a medio camino, amando o siendo amadas, solas o acompañadas, pero siempre en soledad, en una soledad interior que las marca a fuego. Porque una persona puede estar acompañada o rodeada y sin embargo sentirse en la más vacía de las soledades. No pueden ser sí mismas porque esto requiere un cambio que sería igual a volver a nacer; están selladas, marcadas por un determinismo imposible de superar.

En *Vañka* aparece la imagen -vaga- de la mujer madre, tierna y 'rusa'. Pero es una madre muerta, inexistente. El pequeño Vañka, que ha vivido como siervo en la casa de los señores, siente un cariño especial por Olga Ignatievna; ésta había prestado servicios como doncella de los señores también. Su sensibilidad se demostraba en la actitud maternal de darle caramelos, y no conforme con eso, de enseñarle a leer y escribir, a contar hasta cien y a bailar.

Ante la posibilidad de encontrar el amor, ésta se esfuma. Se trate de una mujer infelizmente casada o de una soltera ilusionada, nada se concretará. Lo que tendría que haber sucedido no sucedió y es menos posible que suceda aún. El arrepentimiento, aunque verídico y auténtico, sincero, no es suficiente, no alcanza; no es nada. La 'malcasada' sólo tiene una salida: soportar.

Como vemos en *Una bromita* tiene lugar la mujer ilusionada. Las palabras de amor al viento la perturban; no está segura de que haya sido él o su compañero en el trineo. La incertidumbre es lo que carcome su interior. Sólo es dichosa y encuentra sosiego cuando el viento, llevando las palabras del muchacho oculto detrás de una cerca, pronuncia nuevamente esas palabras. El tácito aunque ficticio romance amenaza con producirse en invierno; pero el romance en invierno no tiene lugar, no es verdadero. Nadia es una mujer temerosa, pero decidida, quiere saber conocer, salir de la incertidumbre. Tampoco ama, sólo desea saber la razón de esas palabras de amor. Es un personaje subjetivo debido a que el cuento se narra en primera persona y es visto a través de los ojos del narrador. Según éste, aquel hecho fue el más feliz de la vida de la joven, de lo que se deduce que, aunque casada y con hijos, como él mismo cuenta, la magia y la dicha de entonces ya se han ido. La ingenuidad se ha marchado.

En *El hombre enfundado* el personaje es un maniático



de las fundas y los cobertores, con una gran fobia a mostrarse. La mujer con la cual tiene posibilidades, aunque remotas, de casarse es LA MUJER, con mayúsculas. Pero es demasiado para él. Aunque no muy joven y ya en edad de casarse con urgencia, es hermosa, desenvuelta, estrepitosa, extrovertida y

ucraniana. Canta y baila, hechizando a quienes la rodean. Es radiante. Y feliz. Y este último punto impide que se concrete como esposa y madre. El episodio de la discusión entre el enamorado Belikov y el hermano de la muchacha, Mihail Kovalenko, sirve de excusa perfecta. Pero estaba marcado de antemano. Nunca podría ella casarse con un hombre tan enfermo como Belikov. El toque final lo da ella con una sonora e hiriente carcajada al ver a este hombre caerse de las escaleras. El mismo Chéjov dice de este aparente futuro matrimonio: "Y con toda probabilidad se habría declarado al cabo y habría hecho uno de esos matrimonios inútiles y estúpidos - de los que hay millares entre nosotros por puro aburrimiento y holgazanería- de no haber sido por el *kolossalischer Skandal*."3 Varenka es superior, inalcanzable, tal vez del tipo de Anastasia Filipovna. Lejos de ser sometida es libre, segura de sí misma, pero no dispuesta a dejarse atar. Es un personaje complejo y sin paralelo en los otros relatos.

La desdicha por la perdición, o la desdicha por no lograr evadirse por el único medio de escape que es la misma perdición, es otro de los puntos importantes en los relatos de Chéjov. En *La dama del perrito* Ana Sergeevna es infeliz en su matrimonio. Siendo joven, bella, de gran ternura y sensibilidad y de una extraordinaria dulzura comienza a vivir en el engaño porque no tiene otra salida. Lo intentó en el viaje a Yalta. Y lo encontró en los brazos de Gurov. Es una mujer de principios, de moral, de religión y de buenas costumbres. Pero la soledad y la incompreensión, más que el pecado, la empujan a buscar la salida que significa el adulterio. Éste, por la propia formación de Ana Sergeevna, la atormenta, se siente culpable, pecadora y sucia; es ella misma la que por curiosidad y por vivir se casó con von Dideritz, aceptó su propia condena y su infelicidad, y eso mismo la hizo 'arrastrarse'. Esto es lo que constituye la tortura espiritual de *La dama del perrito*. No es casualidad que la obra que se estrena en S (lugar donde vive Ana Segregaban) se llame *La guisa*, con todo el simbolismo y el sentido que el nombre contiene.

Sin embargo, no todo es dicha al lado de Gurov, porque en su sensibilidad sabe que él no le tiene paciencia, no la respeta y la cree una perdida. Es que para ese entonces,

la mujer para él es una raza inferior. Similar a Jilin, Gurov siente desprecio por las mujeres debido a su mala experiencia con su esposa. Aquí la mujer aparece desvirtuada, no solamente por los ojos de Gurov. De ella sabemos que es amarga, aparenta mayor edad que él, es fría y tesa, de cejas oscuras, altanera; para él era una necia, angosta de espíritu y desaliñada.

La figura de Ana Segregaban es regeneradora y activadora del cambio en el personaje principal. Hace que ame y necesite por primera vez. La respeta. Chéjov plantea ahora la posibilidad concreta de ser feliz; pero la pone en las manos de sus personajes. Siendo ambos casados, ¿cómo podrán serlo, qué podrán hacer? Eso es lo que ellos se preguntan. Nos queda la duda. Porque después de idas y venidas, ante la única posibilidad de dejar el mundo y ser ella misma, Ana tiene que decidir, porque allí es donde empieza el verdadero problema. En este personaje se plantean dos cosas: la desdicha y, ante la posibilidad de cambiar, cómo lograr y llevar a cabo el cambio.

Una situación similar es la que viven las mujeres de *Las tres hermanas*, *El jardín de los cerezos* y *La mujer del boticario*. La boticaria se siente aburrida, sola, detesta a su marido. Es hermosa, es joven, quiere vivir y siente deseos. La única posibilidad que se le presenta, como María Prorosova, se ve truncada por el marido que le mata la ilusión de evadirse, de escapar. Es pretendida nada menos que por dos hombres, como mínimo, y uno de ellos está dispuesto a concretar la cita. Ella comienza a sonreír, a sonrojarse, a no tener ya ganas de llorar porque sí ante los galanteos. Pero nada se concreta. Algo importantísimo está a punto de pasar, algo decisivo, y un simple detalle, una nimiedad, da por tierra con los sueños. Es que

hasta los sueños han muerto. No por casualidad la mujer del boticario, dice Chéjov, "está despierta. Tres veces se ha echado sobre la cama; pero, sin saber por qué, el sueño huye tercamente de ella."4 Ya no hay ilusión posible.

Y el sueño en Olga, Masha e Irina también queda trunco. Alguna vez hubo un sueño, pero ya es tarde, lo que se demuestra al principio de la obra. Si bien son, o intentan, ser independientes en lo económico, no lo son en los afectos. Olga sigue sola, antes y después; Masha detesta cada vez más a su marido, y la posibilidad de encarar una nueva relación con Vernishin se evade, porque tampoco tiene demasiado sentido. Irina es la única que tal vez tenga la chance de salir de ese ámbito enfermizo, pero no ama. Lo único que aman es el pasado y el recuerdo del padre y de Moscú.

Natasha devora. Destroza, aniquila, carcome, destruye lo ajeno para asimilarlo a ella misma. Engaña, ocupa, manda,



Del mismo modo que el exilio constituía una escisión en la realidad física, bajo la forma del destierro, la Iglesia tenía el poder de marginar a los indeseados de la comunidad cristiana, a través de la excomunión. Este tipo de sanción tenía una dimensión dramática, ya que implicaba

la imposibilidad de entrar en las iglesias y en los lugares sagrados, al mismo tiempo que el repudio social. Por otro lado, la enfermedad tiene sus efectos marginadores. La aversión, el miedo al contagio y el desprecio hacia los tullidos, es mayor que la caridad. Con la epidemia de la lepra, la Iglesia y las instituciones públicas actuaron de común acuerdo, a fin de separar a los leprosos del resto de la sociedad. Las leproserías deben estar fuera de los centros habitados. Los leprosos no pueden tocar nada de lo que tocan las personas sanas; su paso debe ser anunciado por el sonido de una *carraca* (instrumento de percusión). La opinión pública los mira con temor. En este conjunto de fuerzas que accionan la segregación, la moral no es ajena: a los leprosos se les atribuye desenfreno sexual. Sin embargo, la exclusión del leproso depende de la posición social del enfermo. Si la familia es rica, permanece con ella. Pero en las personas pobres se instaura una ambivalencia propia de la época hacia los mendigos y la pobreza en general, entre la condena de un modo de vida y el elogio de las virtudes de la renuncia.

Al final de la Eda Media la lepra desaparece del mundo occidental, no debido a las obscuras prácticas de los médicos, sino como consecuencia de la segregación y de la ruptura de los lazos de Europa con Oriente, donde se hallaban los focos de infección. Es en esta exclusión que se da una exaltación inversa: por una parte el leproso es el estigma de la cólera divina, por otra, marca de *Su* bondad. En el ritual de la diócesis de Viena, impreso por orden del arzobispo Gui de Pouissieu, hacia 1478, aparece: "Amigo mío, le place a Nuestro Señor que hayas sido infectado por esta enfermedad, y te hace Nuestro Señor una gran gracia, al quererte castigar por



los males que has hecho en este mundo." Y en otra parte se agrega: "Y aunque seas separado de la Iglesia y de la compañía de los Santos, sin embargo, no estás separado de la gracia de Dios."(4) Expulsados de la Iglesia, su salvación se logra a través de esta misma exclusión, y

gracias a ella, son salvados por la mano que no les es tendida. El pecador que no los ayuda, los acerca a la salvación. "Por que tengas paciencia en tu enfermedad; pues Nuestro Señor no te desprecia por tu enfermedad, ni te aparta de su compañía; pues si tienes paciencia te salvarás, como el ladrón que murió delante de la casa del nuevo rico y que fue llevado derecho al paraíso."(5). Esta particular perspectiva que hace de la exclusión una forma distinta de comunión, permanecerá desaparecida la lepra, durante dos siglos más.

Stultifera Navis: la exclusión liminar

En el imaginario de principios del Renacimiento aparece una nueva figura, inspirada en el viejo ciclo de Los Argonautas. La moda literaria compone estas "naves" con héroes ficticios, que a modo de modelos éticos se embarcan en un gran viaje simbólico, cuyo fin será la forma de su destino o de su verdad. Pero de todas estas embarcaciones novelescas, el *Narrenschiff* es el único que ha tenido existencia real: transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos. Los locos eran por aquel entonces expulsados de las ciudades, y se les confiaba a un grupo de mercaderes para que se los llevasen en sus barcos. Esta práctica era sobre todo frecuente en Alemania. Sin embargo, no debe reducirse la situación de los locos a la mera perspectiva de una medida expulsatoria. En la mayor parte de las ciudades de Europa durante toda la Edad Media y el Renacimiento, existió un lugar de detención reservado para ellos, y en ocasiones, en algunos hospitales son recibidos para ser curados. Por otra parte, existían peregrinaciones organizadas y subvencionadas, a veces, por los hospitales o las ciudades. Puede ser que estas

peregrinaciones tuvieran el valor simbólico de conducir a los locos en busca de la razón.

El acceso a las iglesias estaba prohibido a los locos, aunque no le eran vedados los sacramentos. En ocasiones, algunos locos eran azotados públicamente, y como en un juego, los ciudadanos los perseguían simulando una carrera, expulsándolos de la ciudad con golpes de varas. Marcas, todas estas, de exilios rituales.

La navegación de los locos poseía una eficacia doble: aseguraba el alejamiento del loco y la purificación de su alma. El agua aporta sus conexiones subterráneas con la vida, con la purificación, con la locura y la muerte. El loco se embarca en un viaje que al fin y al cabo, lo lleva a la incertidumbre de su suerte; en cierto sentido es un viaje a la muerte, en tanto puede ser el último. Por otro lado, al regresar es de este otro mundo de donde el loco desembarca. En tanto ámbito real y a la vez imaginario, el loco se establece en una situación liminar respecto del pensamiento del hombre medieval. Su exclusión debe recluirla. Su prisión no es otra que los lugares de tránsito. En la más amplia libertad de rutas se haya encadenado a la encrucijada infinita: es prisionero del viaje.

A fines de la Edad Media la locura y el loco son personajes importantes por su ambigüedad. En las farsas, el personaje del loco, del necio y del bobo, ocupa el centro de atención. Figura a un mismo tiempo ridícula, pero se la representa poseyendo la verdad. Así como la comedia de cada personaje engaña a los otros y se engaña a sí mismo, el loco en una inversión dice la verdad con su lenguaje de necio, transformando en crítica social y moral lo que hubo en ellos de parodia religiosa espontánea. El loco tiene su verdad y es esto lo que inquieta. En *El Caballero Inexistente* de Italo Calvino, un loco asignado escudero por el rey Carlomagno se halla prisionero en una marmita invertida, desde allí golpeando con una cuchara grita constantemente "¡todo es sopa!". He aquí el pensamiento del hombre cuerdo que observa la situación: "A Rambaldo esta visión lo turbó de tal manera que la cabeza se le iba; pero no era tanto asco, como una duda: que aquel hombre que daba vueltas allí delante, cegado, tuviese razón y que el mundo no fuera sino un inmenso potaje sin forma en el que todo se disolvía y teñía de sí a todo lo demás." En otra instancia, la locura actúa en el centro mismo de

la razón y la verdad en la literatura culta. En los discursos académicos se la reivindica como más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la razón misma. A lo largo del siglo XV el concepto de locura tiene una evolución diferente en el lenguaje pictórico, y en el lenguaje literario. Foucault rastrea estas divergencias.

De la vivencia trágica del mundo al confinamiento

En el lenguaje pictórico las cosas sobrecargadas de atributos y connotaciones, terminan por perder su propia faz, ya no son comprendidas en su percepción inmediata. Este sentido multiplicado de las formas deriva en tantas significaciones diversas, que ofrece al espectador un rostro enigmático. La pintura ya no enseña, sino que fascina. En esa red de significados el deseo se desliza subrepticamente; la locura es convertida en tentación. En el Renacimiento, dice Foucault, "la animalidad ha escapado de la domesticación de los valores y símbolos humanos; es ahora ella la que fascina al hombre por su desorden, su furor, su riqueza en monstruosas imposibilidades, es ella la que revela la rabia oscura, la locura infecunda que existe en el corazón de los hombres."⁽⁶⁾ El loco en su zoncera, posee este conocimiento inaccesible. Relacionado con el saber vedado del árbol prohibido en el paraíso, el saber del loco predice el fin del mundo y el reino de Satán. En la nave de los locos el hombre viaja por un paisaje delicioso, no conoce ya el sufrimiento ni la necesidad, sin embargo, no ha recobrado la inocencia. Es este ilusorio Paraíso triunfo diabólico del mal, su falsa felicidad muestra el Fin próximo ya. De esta locura experimentada en el acaecer del mundo, se deduce el advenimiento del Apocalipsis. En el espacio de la pura visión, la locura despliega sus poderes como fuerza primitiva de revelación: lo onírico es real. Las apariencias del sueño y la verdad oculta del loco destacan el sentido secreto del orbe. En esta trama de apariencias y de enigmas se despliega en la pintura del siglo XV, *la trágica*

locura del mundo.

En el lenguaje literario, la Edad Media había colocado a la locura en la jerarquía de los vicios. Así como se establece una antinomia entre la esperanza y la desesperación, la castidad y la lujuria, la paciencia y la cólera, del mismo modo se opone la locura a la prudencia. Sin embargo, en el Renacimiento la locura deja este modesto lugar hasta adquirir una importancia capital. Dice Foucault: "es un privilegio absoluto de la locura el reinar sobre todo aquello que hay de malo en el hombre. Y por lo tanto, reina también sobre todo el bien que puede hacer: sobre la ambición, que hace a los políticos hábiles; sobre la avaricia que aumenta las riquezas; sobre la indiscreta curiosidad que anima a filósofos y sabios."(7) Por ende la locura, lejos de ubicarse en el espacio trágico del mundo, se entrega a las intimidades del universo moral. El mal no es visto como premonición del fin de los tiempos, sino como falta y defecto. La locura no se relaciona tanto con la verdad y con el mundo, como con el hombre y la verdad de sí mismo, que él sabe percibir. En los discursos filosóficos y literarios del siglo XV, la experiencia de la locura toma el tinte de una sátira moral. Se establece una experiencia crítica de esta misma locura, mediante la distancia de la ironía. Frente a la mirada del sabio, la locura mostrará su mediocre verdad: se convertirá en objeto, y de la peor manera, pues será el objeto de su risa. El discurso por el cual la locura se justifica, proviene de una *conciencia crítica del mundo*. Señala Foucault: "La locura se convierte en una de las formas relativas de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria."(8)

La locura ya no tiene existencia absoluta, sino que existe por relatividad a la razón. A su vez, la locura se convierte en una de las formas mismas de la razón. Prestarle el oído con atención ligera, con ironía, puede dislumbrar la verdad oculta, la sabiduría que tantas largas búsquedas no han sabido alcanzar. Así la locura es un momento difícil, pero esencial en la labor de la razón. A través de ella, y aún en sus victorias aparentes,

la razón se manifiesta y triunfa. La locura era para ella su fuerza viva y secreta. Es imposible que exista un espíritu grande sin cierta mezcla de locura, pero estando por sobre ella la supremacía de la razón.

Entre estas dos formas de experiencia de la locura, la de la vivencia trágica del mundo con las formas fascinantes de los cuadros, y una experiencia crítica de esta misma locura en la distancia insalvable de la ironía, no dejará de aumentar la distancia... Pero esta experiencia trágica se dará cada vez en forma más velada, cediendo espacio y poder a la locura circunscripta por la razón. La locura, retenida y mantenida, ya no será barca, sino hospital. En la época clásica el encierro desplazó al embarco. La Razón irrazonable, tan familiar en el Renacimiento, será imposible de experimentar en la época clásica, lo que ocurre, es el advenimiento de una *ratio*. El estado o la ciudad preparan una forma nueva de sensibilidad frente a los marginados. Ya no se glorifica el dolor, y al hablar del hombre se hablará respecto de sus deberes para con la sociedad; y el miserable o el marginado, será a la vez causa y efecto del desorden. En un fenómeno de dimensiones europeas, comienzan a construirse internados donde van a parar un grupo heteróclito de personas: mendigos, vagabundos, ancianos sin capacidad de valerse por sí mismos, insensatos, hijos que tienen problemas con sus padres. Estos hospicios están destinados a socorrer a los internados, pero contienen a su vez celdas de detención, así como instrumentos de suplicio. Más que un establecimiento médico es una estructura semijurídica. La Iglesia toma su partido: en la Edad Media la miseria estaba santificada en su totalidad; ahora habrá una miseria en la región del bien, la de la pobreza sumisa y conforme con vivir en el orden del internado, sin vagabundear por las calles; y del otro lado la región del mal, la de la pobreza no sometida que intenta escapar de ese orden. La primera encuentra en el internamiento su reposo, la segunda lo rechaza, y en consecuencia lo merece. Lejos de buscar fines curativos, el hospicio era una condenación de la ociocidad. En la Edad Media el gran pecado fue la soberbia, en la época clásica lo será la pereza. De ahí el significado ético del internamiento: se obligará a los



ociosos a trabajar, aún cuando el trabajo no tenga utilidad ni provecho. La moral es así administrada como el comercio o la economía. En este paisaje de míseros, pobres y vagabun-

dos trabajando en forma forzada, los locos se distinguen por su incapacidad para seguir los ritmos de vida colectiva y de las reglas del trabajo obligatorio. Dice Foucault: "Hasta el Renacimiento, la sensibilidad ante la locura estaba ligada a la presencia de trascendencias imaginarias. En la edad clásica, por primera vez la locura es percibida a través de una condenación ética de la ociosidad y dentro de una inmanencia social garantizada por la comunidad del trabajo." (9)

El confinamiento, creación institucional del siglo XVII, es un acontecimiento decisivo. Percibida en el horizonte social de la pobreza, en la incapacidad de trabajar, y en la imposibilidad de integrarse a un grupo, la locura empieza a asimilarse a los problemas de la ciudad.

La importancia dada a la obligación de trabajar, con todos los valores éticos que le son agregados, y las nuevas significaciones dadas a la pobreza, determinan la experiencia que se tiene de la locura.

Perdida su trascendencia, ligada a la razón, la locura será percibida bajo la nueva perspectiva que el confinamiento determina, como perteneciente al dominio de la alienación mental. (*)

(*) Reducción de un trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española de la Prof. María Elena Cincunegi

NOTAS

(1) LE GOFF, Jacques [y otros], El hombre medieval, Madrid, Alianza, 1990, pág 17.

(2) GEREMEK, Bronislaw, "El marginado"; en LE GOFF, Jacques [y otros], El hombre medieval, Madrid, Alianza, 1990, pág 366.

(3) DUBY, Philippe y Georges [directores], "El individuo en la Europa Feudal", Historia de la vida privada, Madrid, Taurus, 1991, T IV, pág 202.

(4) Ritual de la diócesis de Viena, impreso por orden del arzobispo Gui de Poissieu, hacia 1478. Citado por Charret, Histoire de l'Eglise de Vienne, p. 752. En FOUCAULT, Michel, Historia de la locura en la época clásica, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, volumen I, pág 17, nota 13.

(5) *Idem*.

(6) *Idem*, pág 38

(7) *Idem*, pág 42.

(8) *Idem*, pág 53.

(9) *Idem*, pág 116.

BIBLIOGRAFIA

CALVINO, Italo, El caballero inexistente, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

DUBY, Philippe y Georges [directores], Historia de la vida privada, Madrid, Taurus, 1991, T IV.

FOUCAULT, Michel, Historia de la locura en la época clásica, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, volumen I.

LE GOFF, Jacques [y otros], El hombre medieval, Madrid, Alianza, 1990.