

Literatura e ideología en *Los cuernos de Don Friolera*

1. La teoría estética de Valle-Inclán está ejemplarmente expuesta en sus propios esperpentos, en especial en *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de Don Friolera*. El interés de Valle por explicar su literatura se manifiesta en esta última a través de la crítica artística que realizan dos personajes: Don Estrafalario y Don Manolito, «los intelectuales», que son un equivalente del Max Estrella teórico. Se valoran tres creaciones artísticas: un cuadro y dos piezas literarias. *Los cuernos* es un tríptico sobre un tema. Está estructurado con un prólogo y un epílogo que enmarcan la acción principal, que transcurre en las once escenas centrales. La fábula puede resumirse así: un teniente de carabineros se cree engañado por su mujer. Pretendiendo salvar su honra y abrumado por la presión social dispara en la noche y mata por accidente a su hija.

Según la tradición del teatro dentro del teatro, en el prólogo y el epílogo se representan dos piezas populares. El primero tiene como asunto principal la obra de un guiñol; el segundo, el recitado de un romance de ciego. Tanto uno como otro pertenecientes a dos géneros populares que pretenden un relato realista de acontecimientos o actitudes, en el primer caso cotidianos, en el segundo, extraordinarios. Además el prólogo introduce un tercer elemento, antes mencionado, la crítica de una pintura que no tiene que ver con el tema.

El comienzo es revelador, dos intelectuales dialogan sobre un cuadro mediocre pintado por un tal Orbaneja, nombre que venía siendo sinónimo de mal pintor. El interés de los intelectuales por la obra estriba en que se trata de una pintura con emoción, trágica y de contenido poco convencional. La relacionan estilísticamente con El Greco y los motivos son un tanto goyescos «... un pecador que se ahorca y un diablo que se ríe». A pesar de todo merece los peores calificativos, es pésima.

El lugar del cuadro en el esperpento es difícil de precisar, entre otras cosas porque no cabe la posibilidad de mostrarlo. Se trata de una mala pintura con un buen tema y una grande aunque horrible expresividad. Son pues y, ante todo, razones de índole técnico-formal o expresivo las que no la hacen digna de una buena crítica.

La relación entre el diablo y el ahorcado en la pintura sirve, según Cardona y Zahareas¹, de ilustración de la teoría valleinclaniana de la distancia entre autor-

¹ Cardona, R. y Zahareas, A. N., *Visión del esperpento*, Madrid, Editorial Castalia, 2.^a ed., 1980.

espectador y la obra. El diablo, al reírse de los humanos, se rebaja a su humana condición, puesto que de una manera u otra le conmueven el ánimo. Don Estrafalario argumenta efectivamente de este modo. El buen autor no se comporta como el diablo de Orbaneja, sino que sus personajes y las acciones de éstos le son indiferentes. Como un demiurgo se encuentra por encima de ellas, en el aire. La literatura de esta época se diferencia así de la tragedia clásica, en la que los personajes son observados desde un plano inferior, y de la tragedia de Shakespeare, en la que personajes y espectador se encuentran a la misma altura. Sin embargo, en esta ocasión Don Estrafalario no es muy acertado en sus observaciones y la concepción del teatro de Valle y su práctica hacen de la risa un elemento distanciador primordial. La caricatura, la parodia, la tradición de lo grotesco, y por tanto, en cierta medida el esperpento, provocan la risa en la tensión misma entre el reconocimiento y la distancia. La vis trágica exige sumisión o identificación del espectador con la obra, la cómica no.

El cuadro cumple aún otra función dentro del esperpento, más obvia y menos problemática que la anterior, y que se relaciona con la de los otros dos géneros artísticos. Se trata de pintura también «popular», puesto que se vende en la calle y es un ejemplo de que la teoría valleinclaniana tiene pretensiones teóricas generales. *Los cuernos* está dedicado básicamente a la literatura, pero su valor es el de una reflexión sobre el arte y la estética españoles. Si bien el mediocre cuadro de Orbaneja tiene antecedentes geniales en Goya, la literatura no los encuentra desde Quevedo o, en el juicio más severo de Don Estrafalario, desde Cervantes². Desde entonces, de Calderón a Echegaray, aludidos directamente en esta obra, el arte ha presentado inevitablemente una falsa imagen de España a través de medios caducos de expresión de viejos valores. La literatura popular, como los romances de ciego, estaban también contaminada por la ideología de poderes claramente conservadores. Los españoles se miraban en una literatura radicalmente falseadora de su realidad y de su tradición, se reconocían en ella y pretendían actuar de acuerdo con sus concepciones. Ese español es Don Friolera. El espectador está representado en él, pero la identificación no llega a producirse. Estriba en ello el empeño de Valle por crear un teatro distanciador.

2. La literatura popular no es, como vemos, ensalzada indiscriminadamente por Valle. Sin embargo sólo una literatura de este tipo, poseedora de una tradición de lo que podríamos llamar en general lo «grotesco», puede ser portadora de otros valores que los impuestos. El esperpento es una revalorización de esta tradición literaria y estética que sólo pervive en ciertas formas o subgéneros.

En esta ocasión el esperpento los utiliza básicamente en dos sentidos, uno implícito y el otro explícito.

El primero consiste en el uso de un subgénero al gusto de la época, la parodia³. *Los cuernos* son la conversión del *Otelo* shakespearano en sainete. Pero a esta paro-

² Quevedo escribe con una intención moral inmediata, mientras que en Cervantes ésta no es tan evidente.

³ Zamora Vicente, A., *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969.

dia fácil se impone la que es fundamental, la del teatro calderoniano. Este esperpento comparte aparentemente el asunto de los celos con la tragedia de Shakespeare, pero sólo superficialmente es una parodia de *Otelo*.

Su asunto no son los celos, sino la honra. Los personajes no están impulsados por pasiones propias sino por los designios de un sentido del honor barroco español. Por eso tampoco es fundamental la cita de Echegaray, convertido en un mal epígono de nuestro teatro del XVII.

En un segundo sentido que nos interesa directamente, la literatura popular es utilizada, presentándola como objeto con entidad propia en el prólogo y el epílogo. El guiñol, como forma pristina de ésta, es enfrentado al romance de ciego. El significado de estas dos piezas en el esperpento reside en poner el relieve la relación entre literatura y realidad por un lado y, entre el esperpento y los géneros mostrados, por otro. La obra en su totalidad crea una «realidad» y su literatura, las once escenas centrales más el prólogo y el epílogo.

El lector tiene acceso a la trama en su totalidad en las escenas centrales, el esperpento propiamente dicho, es decir, que la obra tiene un primer grado de acercamiento a la realidad en ellas, mientras que el guiñol y el romance, la relatan. Aunque tienen cierta independencia forman parte de la obra en su totalidad, igual que la literatura que representan forma parte de la realidad representada. El orden estructural es también cronológico. El guiñol del prólogo presenta acciones esquematizadas, personales-tipo y no pretende, por tanto, ser la crónica de unos acontecimientos que, por otro lado, todavía no han ocurrido. A continuación se suceden los hechos y después el romance los narra según un código realista. Los intelectuales en su diálogo sitúan también la acción en el tiempo.

El guiñol es valorado positivamente y el romance negativamente. No obstante estas apreciaciones no tienen que ver con la objetividad de las representaciones. La acción del guiñol no se corresponde exactamente a la que se supone real. Los personajes no se corresponden, excepto en el caso del protagonista, Don Friolera, cuya figura se convierte en emblemática. El romance, por el contrario, se adecúa perfectamente a los acontecimientos, pretende ser su crónica. Describe el lugar de la acción, los personajes coinciden y sus actos también: un marido, que busca lavar su honra, mata por error a su hija. ¿Por qué es rechazado el romance siendo así que recoge los hechos reales, y no el guiñol, que termina con la resurrección de una muerta? Aquel, aunque recoge toda la hazaña, merece la exclamación «Este es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo»⁴. Esta denuncia de toda literatura debe entenderse como la crítica a la colonización cultural de la literatura popular, esto es de su ideologización. El canal de comunicación es todavía popular, el romance en la calle, aunque como observan los intelectuales el romance de ciego era un género sensacionalista, «periodismo ramplón». Se trata de la manipulación

⁴ Los intelectuales, sobre todo Don Estrafalario, aunque esperpentizados, son personajes neutrales. Sus juicios no son irónicos, sino que deben ser tenidos en cuenta casi literalmente.

ideológica de un género popular y de un contenido real. El ciego, personaje emblemático de Valle, es en esta ocasión cantor y mero instrumento de una ideología, en contraposición al bululú, ciego lúcido que retrata una sociedad en que se mueve, libre de la ceguera ideológica.

Ya que no es básicamente una cuestión de fidelidad a los hechos, de realismo, la deformación ideológica se produce a través de mecanismos técnico-formales, en la utilización de la lengua y en la valorización implícita de los hechos, a través de la mera retórica.

3. Destacan en el romance su contenido y su intención moralizantes. Esta moral se hace manifiesta en sentencias o exclamaciones de carácter religioso o heroico. Pero lo puramente ideológico es la identificación de religión, patriotismo y militarismo como componentes indisolubles de esa moral. Don Friolera tiene un imperativo moral que cumplir por militar, católico y español. La ética es una cuestión primariamente pública, casi una cuestión de Estado, «Tiene pena capital el adulterio en España».

En cuanto al carácter militar, se trata de configurar una figura de comportamiento intachable y cuyo carácter principal sea su pertenencia a la milicia. El militar lo es tanto en campaña como en casa y, además, forma parte de una categoría social privilegiada. El oficial protagonista de los hechos tanto lava su honra como sirve a su patria. Su posición en la sociedad le exige una conducta modélica. El romance se refiere a Don Friolera con insistencia como «el oficial valiente» (en tres ocasiones), y así la valentía se convierte en su característica principal, cuando la realidad nos mostraba un personaje débil, un fante apodado Don Friolera.

La «realidad», el esperpento insistía en el hecho de que se trataba de un cuerpo militar, el de carabineros, cuya función no es propiamente guerrera, sino de vigilancia de fronteras. El romance omite cuidadosamente toda referencia a este dato y crea una leyenda militar y nacionalista. Como el Cid, «él sólo mató cien moros/ en una campal batalla», así pues, pertenece a la más noble estirpe de sangre española. La invención de la leyenda, es decir, de la mentira, no es lo más significativo, sino la omisión de los hechos verdaderos (aún sin mentir) y la identificación implícita del personaje con héroes del pasado. La situación histórica de colonialismo africano hacía coincidir los valores militares y nacionales, escondiendo el hecho evidente de la decadencia. La acción discurre en San Fernando del Cabo, fácilmente identificable con alguna ciudad costera andaluza.

El componente religioso está íntimamente ligado a convencionalismos o actitudes sociales, desde las invocaciones populares, como «¡Sagrada Virgen María!», hasta el tema del adulterio, considerado sólo desde la perspectiva de la honra y como cuestión principalmente pública. El coronel de la plaza recibe los macabros trofeos (las cabezas cortadas de los adúlteros) e impone la condecoración al marido vengado.

Una mujer en esta situación tiene todas las desventajas porque no es portadora de ninguno de los valores mencionados. Desaparece toda duda sobre su inocencia y es implícitamente acusada de la muerte de su hija, obligada acompañante de su

salida nocturna. No hay un dato más sobre su personaje, que sólo es el desencadenante de la tragedia y que representa el pecado aún antes de cometerlo (el oficial «casó con una coqueta»). Indicador de la ideología machista es el modo en que se habla de la casa de citas: «... en casa de una alcahueta/ de solteras y casadas», donde se omite toda referencia a los inevitables acompañantes masculinos.

Esta completa ideología, junto al tema de nuestro teatro barroco, la honra, se muestra en una expresión arcaizante, que la potencia. Naturalmente este cuerpo ideológico está también presente en el guiñol y en el esperpento, que representan esta misma realidad, pero desenmascarado. La forma literaria, el lenguaje en último término se convierte en transmisor de la ideología, o la condena.

Los rasgos siguientes son algunos de los más llamativos respecto del estilo arcaizante y pretencioso del romance:

— Las imágenes son torpes y poco ingeniosas: «piedra imán de su desgracia», «perla marina de España», o excesivamente expresivas: «vesubios de sangre humana» (sus ojos).

— Proliferan hipérboles de ambientes exóticos: «sofocando un ronco grito/ propia pantera de Arabia», o nacionales: «con los ayes de su pecho/ se estremece la Alpujarra», a veces forzados con gerundios incorrectos: «salta las tapias del huerto/ la vuelta dando a la casa».

— Predomina el tono épico, aunque con mezcla de efectismo dramático. El género épico le conviene para subrayar el carácter realista de la narración, a pesar de condecoraciones, hazañas y valentías que en ningún caso eran reales.

— El lenguaje es poco elevado, pretendidamente popular. No hay cultismos, pero tampoco costumbrismo, que deberían adecuarse a los personajes, como ocurre en el guiñol o el esperpento. En este caso, la narración de los hechos exige una supuesta neutralidad expresiva. No faltan, sin embargo, los detalles naturalistas, con profusión de órganos: «a la mujer y el marido,/ los degüella con un hacha,/ las cabezas ruedan juntas,/ de los pelos las agarra», sin duda para mayor efectismo y muy al gusto de los romances de ciego.

— La exageración en el estilo y en el tono no tienen límites, hasta el punto de que podría pensarse que los intelectuales se equivocan en sus apreciaciones y que esta forma se vuelve contra sí misma, se destruye por demasiado evidente. Es la duda que surge hoy respecto a otros géneros y subgéneros, en los que la carga ideológica es tan fuerte que queda absolutamente desprotegida de la crítica. Así ocurre, por ejemplo, en subgéneros como los telefilms o la publicidad televisiva. Y sin embargo, la exageración funciona retóricamente como ejemplar, que es lo que pretende y se asimila sin problemas por el público. Sólo en el contexto de otras formas, en contraste, puede encontrar el espectador otros puntos de referencia, como en el caso del esperpento que nos ocupa.

4. La estructura del guiñol es muy simple. Sus personajes son dos muñecos y el bululú, que es a la vez autor y personaje del drama. Su intervención es la clave de

la acción en la obra. Mientras que en el romance, el cantor permanece como mero observador, subrayando la pretendida objetividad de lo narrado⁵, en el guiñol el autor es un ciego lúcido que se presta, pero dirige el juego de los fantoches. El bululú es la figura del autor tal como la concibe Valle. Por encima de sus personajes, no siente ni amor ni odio por ellos, sino que observa y domina desde una perspectiva ajena y superior.

La pieza es una parodia del teatro culto y la ideología que representa, a la vez que un divertimento genuinamente popular. Las acciones no son ejemplares, no hay intención moral, sino la visión cómica de un tema popular, los cuernos. El teniente y la bolichera no están casados, lo que no impide que él sea realmente cornudo, no hay falso anónimo, pero tampoco condena ni de la mujer, ni de ambos. El guiñol no pretende ser realista como demuestra el final con la muerte de la moña y su resurrección, con burla incluida, por un duro.

El rasgo formal más evidente del guiñol es que se trata de prosa rimada, imitando el teatro barroco. Las coplillas son el lugar alusivo de la buena o la mala honra: «A la jota jota, y más a la jota, que Santa Lillana parió una marmota!... ¡Y el escribano parió un escribiente con pluma y tintero de cuerno en la frente!».

— Se parodia el trono trágico en las discusiones sobre celos, para hablar de honras y castigos: «¡Comparece, mujer deshonesto!... ¡Amor mío, calma tus furias!».

— Se repiten frases hechas como «Muerta soy» y se termina la obra con una exclamación del público, pura burla de los finales en el teatro barroco⁶.

Aunque el habla es intencionadamente vulgar, el mal gusto del fantoche Don Friolera («Me comeré en albondiguillas el trasero de esa bribona») nada tiene que ver con la visceralidad del romance («los degüella con un hacha»). Es la diferencia existente entre la intención de burla y entretenimiento y la intención moralizante.

La comparación entre guiñol y romance no estriba en que sean buena o peor literatura, popular o no. El primero no tiene un gran valor artístico, pero es crítico, transparente, no tiene más intención de la que se percibe y es más objetivo, sin pretenderlo, que el romance, porque refleja la humanidad triste de unos personajes, que felizmente sobreviven.

5. Los hechos descritos en las once escenas centrales están representados con la estética del guiñol. El esperpento se emparenta voluntariamente con este género expresivo, de personajes fantoches y autores demiúrgicos. Como en el guiñol, Don Friolera es sólo «el fantoche de Otelo», aunque se crea figura de Shakespeare. Y sin embargo, *Los cuernos de Don Friolera* es una narración trágica, o mejor, patética. La realidad sobrepasa con mucho a su representación, romance o guiñol, y sólo el

⁵ La única intervención expresiva del narrador en el romance le hace aparecer subyugado por la magnificencia de los acontecimientos: «... la voz tiembra en la garganta/ al narrar el espantoso/ desenlace de este drama».

⁶ El médico de su honra, sobre el mismo tema finaliza en estos términos: «Con esto acaba/ El médico de su honra. Perdonad sus muchas faltas».

esperpento es capaz de abarcarla en toda su profundidad. La dialéctica entre literatura y realidad en *Los cuernos* es interminable.

Existe el convencimiento de que sólo el esperpento puede agotar la realidad, porque ésta es esencialmente esperpéntica. Como insisten Cardona y Zahareas, «por ejemplo son absurdos de la España contemporánea el tradicionalismo, el liberalismo, el carlismo, los pronunciamientos, el vals de los ministerios, los desastres del 98 y de Melilla, el clericalismo, el maurismo, etc.»⁷. El teatro de Valle, como más tarde el de Brecht, parte de la premisa básica de que sólo una estética deformada puede ser adecuada a un objeto que también lo es. Representar según los cánones del orden, del acabamiento formal, del racionalismo mecánico es transferir al mundo creado estos rasgos hasta cierto punto. Por lo tanto sólo un teatro distanciado, desgarrado y absurdo y contradictorio en su forma, es válido en términos casi meramente realistas. Así «una vez que el mundo se le presenta como algo extraño al espectador, semejante visión causará en él un deseo de cambiarlo»⁸.

Los cuernos de Don Friolera completa la visión de una situación histórica con la de su literatura y la presenta en toda su complejidad. No sólo el arte tiene una vida independiente de la realidad misma, sino que posee un grado de influencia sobre ella. Se retrata una sociedad que se crea y se recrea en una ideología caduca y reaccionaria. La «mala literatura» de la que habla Don Estrafalario funciona con éxito como portadora de ideología, es decir, promueve un comportamiento social determinado y lo consigue. La España colonial se siente reflejada en sus romances de ciego y en el teatro barroco y se imita a sí misma hasta el colmo de la inconsciencia. En este círculo patético «Sólo pueden regenerarnos los muñecos de Don Fidel».

Francisca Pérez Carreño

⁷ Cardona, R. y Zahareas, A. N., *op. cit.*, p. 37.

⁸ *Idem.*, p. 160.