

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