

## *Teoría y práctica de una poética en Los cuernos de Don Friolera, de Valle Inclán*

RIGONI, Mirtha Laura /UBA -UCA - mirlaurarigoni@gmail.com

---

Eje: Literatura Española

Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras clave: teoría - esperpento - teatro - distanciamiento*

### » *Resumen*

La experiencia metateatral que se lleva a cabo en *Los cuernos de Don Friolera* es sumamente interesante. En el prólogo y el epílogo, la acción dramática da pie a que se complete la teoría del esperpento ya enunciada poco antes en *Luces de bohemia*. Y en las doce escenas en las que se desarrolla la acción central, se plasma la praxis esperpéntica pura por primera vez, la deformación grotesca de la teatralidad. En este trabajo pretendo analizar los procedimientos a los que apela Valle-Inclán, ocupándome sobre todo de la categoría de personaje dramático, desde la cual es posible observar las implicancias del distanciamiento para la denuncia social, la parodia literaria y la transformación de la historia en espectáculo que propone esta estética.

La conversación de Max Estrella y Don Latino en la tantas veces citada escena duodécima de *Luces de bohemia* introduce a grandes rasgos la teoría del esperpento de Valle-Inclán. El texto teatral fue publicado inicialmente por entregas en la revista *España* en 1920 y se editó en su versión definitiva en 1924. Allí el protagonista, el poeta ciego que al recorrer un Madrid “absurdo, brillante y hambriento” es testigo de hechos de violencia, crueldad y corrupción, asegura: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Valle-Inclán, 1987, p. 165).

Los personajes se han ido a pasear por el callejón de los espejos cóncavos, el que debe su nombre al poeta Álvarez Gato, o bien son como algunos seres representados en *Los caprichos* de Goya: individuos frente a un espejo que devuelve su imagen transformada en la de un animal que revela su carácter. Pero esta estética que se inicia en la segunda década del siglo XX no se reduce a la deformación de la categoría de personaje dramático sino que

hay otros elementos: la transformación de las normas clásicas “con matemática de espejo cóncavo” (p. 166), es decir que la acción, el tiempo y el espacio, así como el mismo lenguaje resultan esperpentizados.

Cardona y Zahareas (1986) señalan cuatro características esenciales en las obras que Valle denominó esperpentos:

- la historia, ya que el estilo que deforma en caricatura grotesca lo humano y lo ibérico surge de una circunstancia histórica (véase también en Cardona [2013, p. 29] la equivalencia entre la visión de lo esperpéntico y la inmersión de Valle-Inclán en la historia contemporánea de su país);
- la oposición a la tragedia, porque el esperpento expone la lamentable condición humana y así se opone a la actitud y manera trágicas;
- el espectáculo, pues elementos formales característicos son el dramatismo y la teatralería, es decir la deformación grotesca de la teatralidad; y finalmente,
- el problema moral, la perplejidad que surge de una situación humana donde no hay restricciones morales y sobra la libertad de acción.

Estos críticos observan que Valle-Inclán utiliza hechos históricos cuya naturaleza ha sido absurda o extraña –en *Luces de bohemia* los motines callejeros, la represión de la huelga, la ley de fugas, por ejemplo– pero que han tenido consecuencias lamentables o trágicas. Lo histórico se convierte en espectáculo, lo que permite analizarlo sin una identificación afectiva. Por el intento de despertar la sensibilidad del público, de lograr que se produzca una toma de conciencia, estos autores ven que el teatro del escritor gallego se emparenta con el de Brecht, a quien de alguna forma anticipa, aunque en este último la historia no siempre está presente o muchas veces se sustituye por la parodia. Otros han visto coincidencias entre el teatro de Valle y el expresionismo alemán, sobre todo por su actitud antimilitarista y antibelicista (Aznar Soler, 1992, 36).

Esturo Velarde (1986, p. 56) afirma que el arte valleinclanesco intuye la intención desmasificadora y didáctica que es la base del teatro brechtiano y destaca la importancia de los acontecimientos históricos en el arte contemporáneo “particularmente, en las artes plásticas: la pintura, el teatro y el cine puesto que cada una de estas expresiones artísticas critican y denuncian con una intención constructiva las taras que afectan a la sociedad”. De esta forma, diferentes manifestaciones artísticas intentarían despertar la sensibilidad del público a fin de que tenga conciencia de su propio destino.

Para Valle la clave está en la tercera manera de ver el mundo estética o artísticamente, según explicó en una entrevista realizada por Gregorio Martínez Sierra, publicada en el diario *ABC* en 1928. Allí expone lo que llama las tres maneras: de rodillas, de pie y levantado en el aire. En la primera, se les da a los personaje una condición superior a la humana, como ocurre en Homero. En la segunda, se mira a los protagonistas como “de

nuestra propia naturaleza, [...] como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo” (p. 175); esta es la manera que atribuye a Shakespeare. Y en la tercera, el autor mira el mundo desde un plano superior y ve a los personajes como seres inferiores a él; tal es el caso de Quevedo, Cervantes y Goya. Valle explica entonces que esta consideración lo movió a hacer un cambio en su literatura y a escribir los esperpentos.

Estas tres maneras nos recuerdan las referencias a los objetos de la imitación en la *Poética* de Aristóteles: los individuos mejores que nosotros mismos, iguales o peores. Aristóteles da el ejemplo de Homero, cuyos objetos de imitación son los primeros, y lo mismo hace Valle. En cuanto a la imitación de seres iguales a nosotros mismos, Aristóteles se refiere a Cleofonte y, en relación con la tercera manera –la imitación de seres inferiores– menciona a Hegemón de Taso, de quien dice que fue el primero en componer parodias, y al comediante Nicócares, autor de la *Deiliada* (de ‘deilía’: cobardía), obra que, según se cree, parodiaba a la *Ilíada*.

De esta forma, podemos observar que así como en la *Poética* se intenta describir lo característico de la comedia y de los textos paródicos aludiendo a la categoría de personaje, la misma categoría sirve para presentar el esperpento que, dicho sea de paso, no está exento de elementos humorísticos y paródicos.

Pero el planteo metateatral que presentaba las tres maneras y la praxis esperpéntica en un texto dramático precedió en algunos años a esa explicación de Valle-Inclán; se llevó a cabo en *Los cuernos de Don Friolera*, texto publicado por primera vez en cinco entregas (entre abril y agosto de 1921) en la revista *La Pluma*, luego como volumen XVII de las obras completas del autor en 1925 y, más tarde, en 1930, como parte central de la trilogía *Martes de carnaval* (junto con *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*), “una obra contra las dictaduras y el militarismo”, según señaló su autor (citado en Madrid, F., 1943, p. 73).

Mientras que estas últimas piezas teatrales están constituidas por solo siete escenas cada una, *Los cuernos de Don Friolera* tiene una estructura más compleja: una suerte de tríptico con un prólogo y un epílogo donde se presenta la teoría sobre el esperpento y las referencias a las otras dos maneras artísticas, y una parte central dividida en doce escenas, que concentra la práctica esperpéntica. Estas composiciones simétricas, bastante frecuentes en Valle, aparecen en otros textos como *Tirano Banderas* o *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Lo particular en el caso de *Los cuernos...* es que en las tres partes se aborda el mismo tema pero con una versión o perspectiva diferente en cada una.

A su vez, podemos reconocer en el prólogo tres momentos. En el primero, Don Manolito y Don Estrafalarario hablan a propósito de un cuadro que ha visto el primero: en este se representa a un pecador que se ahorca y a un diablo que ríe. Don Estrafalarario, portavoz de las ideas del autor, opina que las lágrimas y la risa nacen de la contemplación

de lo que es semejante a nosotros mismos, por lo tanto la imagen es absurda ya que al diablo en verdad no le interesa el sainete humano. Él mismo elige entonces la “perspectiva de la otra ribera”, y dice: “Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos” (Valle-Inclán, 1950, p. 59).

A continuación, en el corral de la posada donde se encuentran estos personajes, se representa una farsa en la que interviene un bululú con sus títeres. El primero le dice a un fantoche que responde al nombre de Teniente Don Friolera que La Moña lo engaña. Este advierte que, al no ser su marido, no puede juzgarla pero el bululú insiste en que la mate. Entonces Don Friolera la acuchilla con la cimitarra de Otelo, aunque finalmente se comprueba que ella no está muerta pues esconde una moneda bajo la liga. El bululú concluye diciendo que esta ha sido la “Tragedia de los Cuernos de Don Friolera”.

Tras la representación de este “teatro rudimentario y popular”, Don Estrafalario afirma que estas burlas de cornudos no son propias del honor teatral y africano de Castilla, donde el tema solo aparece de forma seria. Dice que mientras Shakespeare se desdobra en los celos de Otelo, este bululú se considera superior a sus muñecos, tiene una dignidad demiúrgica. De esta forma, se expone en qué consisten la segunda y la tercera manera a las que nos referimos anteriormente. En contraposición a esta última, tacha el drama español de cruel y dogmático, refiriéndose al teatro de Calderón y a su tratamiento del tema del honor: “La crueldad sespiria es magnífica porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática” (Valle-Inclán, 1950, p. 87).

Las doce escenas centrales presentan la tragedia del Teniente Don Pascual Astete, conocido como Don Friolera, a quien Doña Tadea Calderón insta a castigar a su mujer, Doña Loreta, por su supuesta infidelidad. Cuando esta se decide a huir por temor a su marido, este por error mata a la hija de ambos. Creyendo que ha muerto su esposa, va a entregarse pero entonces se entera de la verdad y se desespera.

En el epílogo reaparecen Don Manolito y Don Estrafalario, pero esta vez se encuentran en la cárcel por ser sospechosos de anarquismo. Aquí también los personajes asisten a un espectáculo que dará pie a una exposición de ideas: no se trata del bululú y sus muñecos sino del romance del ciego que es ejemplo de la primera manera, la del autor que se pone de rodillas ante sus personajes. En la composición, se reproduce la historia de Don Friolera, pero en esta ocasión el hombre es presentado como un “oficial valiente” que, al darse cuenta del terrible error cometido (haber matado a su hija), degüella a su mujer y al amante porque “tiene pena capital/el adulterio en España”. Como resultado de su acción, el oficial se convierte en un héroe nacional. La hipérbole contribuye al tono épico del relato. Al concluir el romance, Don Manolito dice que esta es la mala literatura en la que los

españoles aparecen como bárbaros sanguinarios, y Don Estrafalario opina que solo los pueden regenerar los muñecos del bululú, así que propone comprar el romance para quemarlo.

Vemos entonces que la nueva estética de Valle se pone en práctica sobre todo en las escenas centrales, mientras que el marco (prólogo y epílogo) cumple una función explicativa y crítica.

Entre los elementos esperpénticos que se destacan en el texto, podemos mencionar la absoluta degradación del héroe clásico. “La tragedia nuestra no es tragedia”, decía Max en la escena duodécima de *Luces de bohemia*. El teniente Astete no tiene la grandeza de Otelo; lo que a él le provoca espanto, al espectador le causa gracia. El barbero Pachequín ofrece una versión grotesca del donjuanismo y Doña Loreta, de la heroína romántica. Desde una perspectiva guiñolesca, se produce la deformación de la categoría de personaje dramático a través de la similitud de sus movimientos con los de los títeres, de su cosificación o animalización. Doña Tadea es presentada como una figura “ratonil”, como “lagarto”, “cabeza de lechuza”, con “ojos de pajarraco”; Don Friolera, como “fantoche trágico” o “fantoche de Otelo”, “zancudo, amarillento y flaco”; Doña Loreta, gesticulando “con los brazos en aspa”; Pachequín, como un pelele, con un “pescuezo todo nuez”; el teniente Roviroso, germanófilo, con un ojo de cristal que se le cae y debe recoger para volver a colocar en su lugar.

En cuanto al lenguaje, los parlamentos de los personajes son muy breves y plagados de exclamaciones y onomatopeyas (el apodo Don Friolera se debe a la exclamación que suele repetir el teniente). En ellos aparecen diferentes registros sin solución de continuidad: el formulismo burocrático, la estilización literaria, el lenguaje vulgar. Friolera, como personaje de melodrama, se refiere a su “corazón lacerado”; la parodia es clara cuando le dice a su mujer: “Has abierto un abismo entre los dos de los llamados insondables”. Pero también se expresa vulgarmente cuando se lamenta: “Mi mujer me salió rana”.

Las escenas se desarrollan en múltiples espacios (garita, cementerio, vivienda, huerto, billar, etc.) en la ciudad imaginaria de San Fernando del Cabo –cuya geografía parece la de la costa andaluza–, donde los militares corruptos lucran con acciones ilegales. Es significativo que el Tribunal de Honor se reúna en el piso alto del billar de doña Calixta, sitio frecuentado por contrabandistas.

En cuanto al tiempo, todo parece ocurrir en unas cuarenta y ocho horas, con simultaneidad temporal entre algunas escenas.

A la deformación grotesca de la teatralidad que se observa en la parodia de *Otelo* y, sobre todo, del código del honor calderoniano con el intertexto de *El médico de su honra*, se suma la parodia de tópicos propios del neorromanticismo como el duelo, el rapto o el

suicidio y de la literatura popular del momento en sus diversas formas (romances de ciegos, novelas por entregas, melodramas<sup>1</sup>).

La sátira social con perspectiva histórica se centra en la figura de los militares a través de su concepto del honor asentado absurdamente en la fidelidad de la esposa, pero más aún a través de su actitud corporativa en la defensa de la imagen de la “familia militar”, mientras todos saben que reciben sobornos o ellos admiten con liviandad la pedofilia y otras acciones reprobables cometidas en las colonias.

Así, es risible el contraste entre el lenguaje elevado, grandilocuente en la reunión del Tribunal de Honor que discute el caso de Don Friolera y los hechos referidos que denotan incultura, bajeza en el proceder de los tenientes en las colonias, corrupción. Al respecto Ruiz Ramón (1986, p. 117) se refiere al oxímoron como figura estructural básica del esperpento, “un sistema de configuración literaria extendido a todos los niveles de la estructura dramática”; si el lenguaje es culto, la situación dramática es vulgar, o viceversa; si palabra o situación son elevadas, el sistema gestual es ridículo.

Vemos así como en torno de los personajes (caracterización, gestualidad, parlamentos, lenguaje) se configuran la mayor parte de los rasgos esperpénticos. Recordemos que el título de la trilogía a la que pertenece *Los cuernos...*, *Martes de carnaval*, alude a los militares –por Marte, dios de la guerra– que son unos farsantes que enmascaran su condición real. Un soldado que vuelve de la guerra de Cuba y roba el traje de un muerto (*Las galas del difunto*), un teniente celoso (*Los cuernos...*) y un general golpista (*La hija del capitán*) no son los únicos militares en estos textos. Todos ellos, vistos por Valle “a través del espejo cóncavo como personajes grotescos del carnaval histórico español” (Aznar Soler, 1992, p. 15) contribuyen a distanciar al público “para que no se le paralicen sus facultades de juicio crítico” (Cardona y Zahareas 1986, p. 127). El espectador así es capaz de distinguir la verdad de la hipocresía de la sociedad, “y a la vez gozar de la estrategia del distanciamiento estético que le facilita dicha distinción” (Cardona y Zahareas 1986, p. 130).

Esta actitud es análoga a la que produce la sátira y el humor político al que hoy estamos acostumbrados a través de la televisión y otros medios de comunicación masivos. Salvando por supuesto las distancias, el propósito de Valle cobra actualidad cuando en nuestro medio se presentan personajes grotescos, caricaturizados, y se alude a situaciones sociales e históricas próximas –se las convierte en espectáculo–; hechos censurables o lamentables se ven rodeados de farsa y absurdo y así –parafraseando a Cardona y Zahareas, 1986, p. 130– el público distingue la verdad de las hipocresías de la sociedad, a la vez que goza de la estrategia del distanciamiento que le facilita esa distinción. Es posible

---

<sup>1</sup> En alusión a los melodramas de Cano, Sellés o Echegaray.

divertirse ante un espectáculo, “aun cuando el goce estéticos ocurra a expensas de los trágicos problemas (del país)” (Cardona y Zahareas, 1992, p. 172).

Pero es cierto que la obra esperpéntica no produce tanta hilaridad y ciertamente va más allá: se ubica en un terreno donde es comparable con prestigiosas manifestaciones artísticas. Observa Zahareas que la versión de Valle de lo grotesco es similar al procedimiento de distorsión de obras como el Guernica de Picasso o las figuras de Giacometti. Y explica:

Al igual que Thomas Mann, Valle-Inclán reconocía que el arte moderno veía la vida como una tragicomedia (...) y hubiese estado de acuerdo con Dürrenmatt en que lo grotesco es solo ‘una forma de expresarse de manera tangible, de hacernos percibir físicamente lo paradójico, la forma de lo deforme, la cara de un mundo que no tiene cara’. El mundo de los esperpentos es, en consecuencia, un mundo agitado en donde coexisten tragedia y travesti, al tiempo que tragedia y disparate continuamente tratan de eliminarse. Comparados a las tragedias y comedias tradicionales, los esperpentos no son ni un motivo expiatorio ni algo que produzca risa. En tono áspero y juguetón, se conjugan miedo y diversión, desespero y sandez, e hilaridad con consternación; se menosprecia a las verdades tradicionales y se despelleja y se mofa de yerros e injusticias. (Zahareas, 1980, p. 316)

### › *Del texto a la puesta en escena*

*Los cuernos de Don Friolera* fue representada en Italia (1951), Uruguay (1955), Francia (1955, 1957 y 1958), antes de su estreno en España, en el marco de un festival realizado en Murcia (1959); mientras que la primera representación en Buenos Aires fue en 1964. Desde entonces se han hecho múltiples puestas teatrales de esta pieza. Lo que se ha discutido mucho, y con relación todas las obras de Valle pertenecientes a esta estética, es cómo se logra el efecto esperpéntico sobre el escenario.

Jorge Petraglia, quien dirigió en 1982 una versión de *Los cuernos* en el Teatro Municipal General San Martín, protagonizada por José María Gutiérrez y Graciela Araujo, consideró en una entrevista los alcances y actualidad de la pieza al señalar que “más allá de los aspectos estéticos y humorísticos o, mejor dicho, usándolos como plataforma de apoyo, el gran dramaturgo gallego lanza una feroz diatriba contra todos los esquemas morales y estéticos vacíos de contenido” (Rodríguez de Anca, 1982, p. 53). Observó que en la mirada corrosiva no solamente estaba la falsa honra conyugal y el falso honor militar, sino que también atacaba todas las fórmulas huecas del comportamiento humano.

Para la puesta esperpéntica, Petraglia decidió agregar unos personajes mudos, tres “Presencias de Martes de Carnaval”, testigos de la acción que velaban para que la venganza se ejecutara.

En otra entrevista,<sup>2</sup> Villanueva Cosse, que llevó a escena *Luces de bohemia* en 1999, también en el Teatro San Martín, valoró la gradualidad en la presentación de elementos esperpénticos. Recordó una puesta de *Los cuernos* José Estruch que empezaba de manera normal hasta que de repente “todo era invadido por actores-marionetas”.<sup>3</sup> Según él había una sobredosis que hacía que se perdiera la contradicción que propone el esperpento. “El asunto es cómo lograr la dosis apropiada para que el público se estremezca, para que piense: ‘Algo raro está pasando en lo que estoy viviendo’. Es el comienzo de una especie de carcoma, algo que está avanzando hacia uno”, dijo. Por eso, en su versión de *Luces...* recién hacia el final, luego de la muerte del protagonista, hizo que los personajes aparecieran deformados.

Cosse asoció el esperpento con una suerte de incomodidad: “Valle-Inclán pide que no nos acostumbremos a algo que está aceptado como natural, que miremos desde otro ángulo, un ángulo totalmente distinto de aquel al que estamos acostumbrados”. Y, al igual que Petraglia, aludió al tema moral en los esperpentos: “La de Valle no era la obra política que uno suele encontrar en un Miller o en Arnold Wesquer, por ejemplo. Pero en ella está presente el horror que tiene que ver con la falta de ética”.

Lo más fuerte de la producción teatral de Valle, en opinión de Cosse, se encuentra en la crítica a la sociedad: “Del 20 al 36 nace la masa más tremenda de producción teatral que para los teatristas se transforma en una especie de menú peligroso. Y Valle-Inclán murió a tiempo, se ahorró llegar al sùmmum del absurdo, la Guerra Civil”. En su opinión, el escritor gallego critica “desde un lugar extraño, desordenado y muy atractivo”, y esto resulta muy estimulante a la hora de realizar una producción teatral.

Para terminar, podemos observar que las puestas teatrales a partir de los textos pertenecientes a esta corriente estética creada por Valle-Inclán suelen implicar una compleja realización que incluye tomar una serie de decisiones a partir del texto; sin embargo estas obras se han representado muchas veces en diferentes épocas y latitudes. Quizá una de las razones sea que por su forma de incorporar lo social y lo histórico, propiciando el distanciamiento, los esperpentos de Valle-Inclán apelan a que no se aletargue en el público su capacidad de juicio crítico frente a quienes detentan el poder y eso, obviamente, no pierde vigencia en ningún lugar.

## *Referencias bibliográficas*

---

<sup>2</sup> Realizada el 25 de agosto de 2014 (véase Rigoni, 2014, pp. 64-82).

<sup>3</sup> Se trata de la puesta en escena que llevó a cabo en 1955 la Compañía Club de Teatro de Montevideo, Uruguay.

- Aznar Soler, M. (1992). *Guía de lectura de Martes de carnaval*. Barcelona: Anthropos.
- Cardona, R. & Zahareas, A. (1986). La función histórica del espectáculo: el arte de Valle-Inclán. En J. Hormigón. (Ed.), *Busca y rebusca de Valle Inclán. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle Inclán* (pp. 123-131). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Cardona, R. & Zahareas, A. (1992). El esperpento valleinclanesco: la función histórica del espectáculo. En J. Gabriele. (Ed.), *Suma valleinclaniana* (pp. 151-174). Barcelona: Anthropos.
- Cardona, R. (2013). Los esperpentos 1920-1930. Revista *Cuadrante*, N° 27, pp. 22-67.
- Esturo Velarde, J. C. (1986). *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*. La Coruña: Edición Do Castro.
- Madrid, F. (1943). *La vida altiva de Valle Inclán*. Buenos Aires, Poseidón.
- Martínez Sierra, G. (1928). Entrevista a Valle-Inclán. *ABC*, 7 de diciembre. En D. Dougherty (1982). *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- Rodríguez de Anca, A. (1982). "Caricatura y denuncia", reportaje a Jorge Petraglia y Leal Rey. *Teatro*, revista del Teatro Municipal General San Martín, Año 3, Número 9, pp. 50-58.
- Rigoni, M. (2014). *Tirano Banderas y Luces de bohemia*. Dos propuestas teatrales de los años noventa. Revista *Cuadrante*, N° 29, pp. 64-82.
- Ruiz Ramón, F. (1986). Breve reflexión sobre el esperpento. En J. Hormigón. (Ed.), *Busca y rebusca de Valle Inclán. Ponencias, comunicaciones y debates del Simposio Internacional sobre Valle Inclán* (pp. 115-119). Madrid: Ministerio de Cultura.
- Valle-Inclán, R. (1950). *Martes de carnaval*. Buenos Aires: Losada.
- Valle-Inclán, R. (1987). *Luces de bohemia*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Zahareas, A. (1980). El esperpento: extrañamiento y caricatura. En F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Tomo 6. Barcelona: Crítica.