

LA ESTÉTICA DE VALLE-INCLÁN EN “LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA”

Joaquín Garrido

Anuario de Estudios Filológicos 1, 1978, 43-50

Resumen

Valle-Inclán explica explícitamente su estética en su obra teatral de 1921 “Los cuernos de don Friolera”, consistente en sustituir el llanto por la risa y viceversa, de manera que el público mediante el humor se distancia de forma crítica y antitradicional de la tragedia de las condiciones sociales y políticas de la vida española y de sus normas y valores. Sus principios estéticos anticipan así el distanciamiento de Brecht de 1936 y aplican una transvalorización nietzscheana a su obras.

Palabras clave: Teatro, distanciamiento, transvalorización, Valle-Inclán, Brecht, Nietzsche.

Abstract

Valle-Inclán explicitly explains his aesthetics in his 1921 play “Los cuernos de don Friolera”, consisting in replacing laughter for crying and viceversa, so that theater audiences distance themselves in a critical and anti-traditional way through humor from the tragedy of Spanish social living and political conditions and its accepted norms and values. His aesthetic principles thus anticipate Brecht’s 1936 *Verfremdung* or alienation effect and apply a Nietzschean *Umwertung* to his plays.

Key words: Theater, alienation, transvaluation, Valle-Inclán, Brecht, Nietzsche

Valle introduce un personaje en *Los cuernos de don Friolera* con la finalidad de explicar como está construida la obra, la razón de ser de sus partes. Este personaje, «un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo hereje que ahorco los hábitos en Oñate —la malicia ha dejado en olvido su nombre, para decirle don Estrafalario—» (1). Como en *Luces de bohemia*, a esta figura principal acompaña una contrafigura que obliga a explicitar las ideas al maestro. Es alguien que sigue a la figura principal, pero que la comprende solo a medias. Con sus preguntas y comentarios aclara todo lo que al propio espectador se le haya podido pasar. Aquí se trata de un «viejo rasurado, expresión mínima y dulce de lego franciscano», don Manolito el pintor (pág. 65).

La obra empieza con una explícita explicación de la estética que la guía. En primer lugar nos aclara Valle en que se basa la sensibilidad: «Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos» (pág. 67). El cuadro que están comentando don Estrafalario y don Manolito presenta «un pecador que se ahorca y un diablo que ríe, como no los ha soñado Goya». «El Diablo que saca la lengua y guiña el ojo, es un prodigio. Se siente la carcajada. Resuena.» (pág. 67) Don Manolito describe el cuadro empleando el mismo procedimiento de Valle en las acotaciones: en lugar de describir los rasgos físicos de los escenarios, tamaños, colores, características principales de los objetos, presenta los efectos de esos objetos: olores, ruidos, apuntes de color, de movimiento, con la intención de suscitar un ambiente en el lector de la acotación. La carcajada del diablo «se siente», «resuena».

Don Estrafalario está preocupado por esta risa del diablo frente al pecador. Él esperaba desprecio, supremo desprecio, y no risa. Pero esta risa que le llena de dudas le lleva a explicar la sensibilidad humana.

Don Manolito cumple aquí su función aclaratoria: «Póngamelo usted más claro, Don Estrafalario. ¡Explíquese!» (pág. 6) Don Estrafalario expone entonces su teoría de la sensibilidad:

Los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lidia. Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina, y por caso de cerebración inconsciente, llegan a suponer para ellos una suerte igual a la de aquellos rocines destripados. Si no supieran que guardan treinta varas de morcillas en el arca del cenar, crea usted que no se conmovían.

¿Por ventura los ha visto usted llorar cuando un barreno destripa una cantera?

Don Manolito: ¿Y usted supone que no se conmueven por estar más lejos sensiblemente de las rocas que de los caballos?

Don Estrafalario: Así es. Y paralelamente ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.» (pág. 68)

Don Manolito proclama una estética que es todo un programa vital: «Hay que amar, Don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted» (pág. 68). Don Estrafalario no la acepta: «La mía no: 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» (pág. 68). Hay que subrayar aquí que el término *estética* no se limita al sentido con el que la hizo circular por primera vez el filósofo alemán Alexander Baumgarten en el siglo XVIII (2), el sentido de ciencia de la belleza. Se trata de algo más amplio, una concepción del mundo y una visión de la vida que confiere al arte las normas de creación de este. Los muertos habrán superado el dolor y la risa porque ya no caerán en considerar importantes las nimiedades impuestas por la concepción social vigente, por el conjunto de creencias y valoraciones que de ella emanan, y al mismo tiempo sabrán dar importancia a aquello que sí es fundamental en la vida humana, aquello que sobrevive a la muerte —cualquiera que esto sea—. La risa y el dolor, aunque pasajeros, nos quitan la posibilidad del claro juicio, nos envuelven en la vorágine de la cotidianidad, y nos llevan a hacer lo que no queremos, cuando surgen de acuerdo con la transitoria concepción social vigente. También nos llevan a ver como natural lo que no lo es, a dar por supuesto lo que es cuestionable. En la obra, don Friolera actúa llevado por un dolor impuesto desde fuera, por una preocupación extraña a él, y teme las risas de los demás, risas que los muertos habrán superado.

Pero la risa del espectador no es igual a la de los personajes de la obra. Estos se ríen de la desgracia de don Friolera según las normas sociales lo indican: es una risa de primer grado. El espectador se ríe de don Friolera y de la sociedad que de él se burla; se ríe contra las normas de esa sociedad, y de las propias normas que aparecen reflejadas en la obra.

Se trata del «teatro épico» que define Brecht en 1936: «El espectador del teatro dramático dice: Sí, esto también lo he sentido yo antes. Así soy yo. Es natural. Así será siempre. El sufrimiento de este ser humano me conmueve, porque no tiene salida. Esto es arte del grande: en él todo está perfectamente claro, todo es natural. Lloro con los que lloran y río con los que ríen».

«El espectador del teatro épico dice: Eso no se me habría ocurrido a mí.

Así no se puede hacer las cosas. Es curiosísimo, casi increíble. Eso debe acabar. El sufrimiento de este ser humano me conmueve, porque sí que habría una salida para él. Esto es arte del grande: en él nada se da por supuesto, nada es natural. Me río de los que lloran y lloro por los que se ríen.» (3).

Valle se ríe del que llora, con «este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla» (pág. 74). Lleva a cabo esta transvalorización nietzscheana que consigue transformar el dolor en risa y la risa en dolor.

El dolor que aparece en el teatro español es frío y dogmático, antipático y cruel. La violencia «tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática» (pág. 75). No es una violencia estética. Valle quiere transformar este dolor frío en dolor cómico, esta violencia sujeta a las normas del honor calderoniano en una violencia como «el temblor de las fiestas de toros».

[Ante] el dolor que aparece en la obra de risa, el espectador se ríe de los que lloran. La solución del problema de don Friolera es accesible para el espectador: consistiría en el rechazo de las normas caducas del honor militar. (No tan caducas: «Barcelona: Un policía armado asesina a su esposa por celos»; se trata de una noticia de 1977.) (4) El espectador, por otra parte, se ríe de los que consideran seriamente el problema del honor, de los propios militares.

El humor cumple una función de distanciamiento del espectador, que ya no se identifica con el personaje. De esta manera es crítica la estética de Valle. Sus normas teatrales conducen a crear obras que obligan al espectador, al tiempo que se ríe, a pensar que todo podría ser diferente. Como escribe Brecht, «Necesitamos un teatro que no solo haga posibles las sensaciones, visiones e impulsos permitidos por el actual campo histórico de las relaciones humanas en que tiene lugar la acción actual, sino un teatro que emplee y cree pensamientos y sentimientos que toman parte en el cambio del propio campo.» (5)

La estética de Valle es, pues:

Distanciadora: (reacuérdele la definición de esperpento en *Luces de bohemia*: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemática deformada»; «Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas»; «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas») (6).

Brecht también transforma para producir el efecto de distanciamiento: «De la misma manera que la compasión convierte el acontecimiento especial en cotidiano, el distanciamiento convierte lo cotidiano en especial» (7) Esta distanciación esta constituida por una transvalorización nietzscheana.

Transvalorizadora: «Mi estética es una superación del dolor y de la risa» (*Los cuernos de don Friolera*, pág. 68). Como «reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante», Valle va a conseguir que, como defendía Brecht,

nos ríamos del dolor de los que sufren y nos entristezcamos con la risa de los que se burlan. Valle hace dar un vuelco radical al dolor y a la risa del espectador.

Crítica: Al superar el dolor y la risa, el espectador pasa a criticar lo cotidiano, a ver en la escena sus propios defectos, y a reaccionar ante ellos juzgándolos según los propios criterios, no según los de la sociedad que rodea al espectador. Esto se debe a que en escena aparecen sometidos al ridículo —por lo tanto inaceptables— los valores de la sociedad. El espectador puede así darse cuenta de cuales son para rechazarlos o aceptarlos según su propio criterio, e incluso, al rechazarlos contra su propio criterio, se ve forzado a modificar este.

La transvalorización es crítica: «deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España» (*Luces de bohemia*, pág. 133). «España es una deformación grotesca de la civilización europea» (pág. 106).

Humorística: El principal medio de distanciamiento es el humor. No solo se supera el criterio de lo cómico y de lo trágico, sino que el autor se sirve de la capacidad humorística del espectador para que vea con regocijo la tragedia de la vida social del país. La obra teatral de Valle divierte mediante el humor, caricaturesco (cojera de Pachequín, bola de cristal del ojo postizo del teniente Roviroso), lingüístico (habla deslenguada de Pachequín) o de la misma disposición de lo que ocurre en escena (escenas continuas en que el humor acompaña a la acción).

Moderna: Valle ataca decididamente la tradición teatral española. (Este ataque a la tradición es para Octavio Paz la característica definitoria de la modernidad.) (8). El esperpento es una deformación del héroe clásico; Pachequín es un don Juan nada romántico en sus actos pero burlescamente romántico en sus parlamentos. En una escena que pretende tener la grandiosidad trágica tan grata a los románticos, don Juan «clama al cielo»; Pachequín, por el contrario, termina una escena de parecida situación con un corte de mangas, y remedando a Echegaray (valor teatral vigente entonces): «¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!» (pág. 103).

Valle arrambla con toda la literatura: «Este es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo». «Toda la literatura es mala». «¿No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como si hubiese pasado bajo los bigotes del Kaiser?» (pág. 172-3).

Medio de conocimiento: El distanciamiento y el humor aclaran las situaciones: «El compadre Fidel es superior a Yago. Yago, cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, solo trata de divertirse a costa de Don Friolera. Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: Se desdobra en los celos del Moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su

tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica» (pág. 76). La superioridad que distancia hace creador al individuo; al colocarle por encima le hace dueño de la situación. Y su dominio está hecho de sabiduría. «E Diablo es un intelectual, un filósofo, en su significación etimológica de amor y saber. El Deseo de Conocimiento se llama Diablo» (pág. 76). También Brecht ha visto en Shakespeare esta ausencia de análisis de la realidad, al hablar de «los grandes individuos de Shakespeare»: «la vida, no la muerte, se hace obscena en su caída, la catástrofe no es criticable. ¡Sacrificios humanos! ¡Diversiones bárbaras! Sabemos que los bárbaros tienen un arte. ¡Hagamos nosotros otro diferente!» (9).

Valle aplica su estética a la propia obra. El paso de muñecos presenta la historia de don Friolera según los principios de su estética. El humor lo es todo. En la representación propiamente hablando, la historia aparece tal cual es, pero estando siempre presentes el distanciamiento, la actitud crítica de la sociedad y de la literatura, y el humor. Ahora ya no son estos la razón de ser de la representación, sino la historia de don Friolera en el contexto social en que tiene lugar. El paso de muñecos la presentaba abstraída de los elementos externos a los personajes. El romance de ciego la presentará al final como hecho solo social, para la sociedad. La óptica social no hará ver la lucha interna que tiene lugar en los personajes, el conflicto de sentimientos propios y normas sociales que aparecían en la representación propiamente dicha. En el romance todo se verá con los ojos de la concepción social de la vida que reina entonces, concepción falsa. La falsedad es evidente para el espectador del paso y de la representación, con los que lo puede comparar. Por si no quedara claro, pide don Estrafalario a su contrafigura que compre el romance ¡para quemarlo!

NOTAS

(1) Espasa Calpe, Madrid 1968, pág. 65. 2.^a ed.

(2) Bertrand Russell, *La sabiduría de Occidente*, Aguilar, Madrid 1964, pág. 101.

(3) Bertold Brecht, *Das epische Theater, Gesammelte Werke, 15, Schriften zum Theater I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1967, pág. 265: «*Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt*: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. —So bin ich.— Das ist nur natürlich. — Das wird immer so sein. —Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt.—Das ist grosse Kunst: da ist alles selbstverständlich.—Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hatte ich nicht gedacht.—Sodarf man es nicht machen.— Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben.— Das muss aufhören.—Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe.—Das ist grosse Kunst: da ist nichts selbstverständlich.—Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.»

(4) *Informaciones*, 21 enero 1977.

(5) *Kleines Organon für das Theater*, 35 (1948); *Gesammelte Werke*, 16, *Schriften zum Theater*

2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1967, pág. 678: «Wir brauchen Theater, das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.»

(6) Espasa Calpe, Madrid 1973, edición de A. Zamora Vicente, pág. 132 y 133.

(7) *Der Messingkauf*, 1937-1951, *Schriften zum Theater* 2, pág. 610: «So wie die Einfühlung das besondere Ereignis alltäglich macht, so macht die Verfremdung das alltägliche besonders».

(8) *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona 1974.

(9) *Kleines Organon für das Theater*, 33 (1948); *Schriften zum Theater* 2 pág. 176: «die grossen Eizelnen des Shakespeare»: «das Leben, nicht der Tod, wird in ihren Zusammenbrüchen obszön, die Katastrophe ist nicht kritisierbar. Menschenopfer, allerwegs! Barbarische Belustigungen! Wir wissen, dass die Barbaren eine Kunst haben, Machen wir eine andere!»