

EL ESPERPENTO DE LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

DR. ALLEN W. PHILLIPS
The University of Chicago

SE HA ESTUDIADO LA TEORÍA y la técnica del esperpento en Valle Inclán. La crítica se ha ocupado también de sus antecedentes literarios (Quevedo) y artísticos (Goya), así como de toda su prehistoria en la obra de Valle.¹ En el presente ensayo nuestro enfoque es distinto: nos proponemos examinar un solo esperpento, *Los cuernos de don Friolera* (1921), obra que representa por excelencia esta modalidad que va a caracterizar todo el arte de Valle en su última y definitiva etapa.² Recordemos que la estética del esperpento implica un modo especial de ver la realidad, y, por lo tanto, no se limita al teatro, sino que se da en el verso (*La pipa de Kif*) y en la novela (*Tirano Banderas* y las posteriores del *Ruedo Ibérico*).

¹ Una bibliografía mínima sobre la teoría y la técnica del esperpento incluiría los siguientes trabajos especializados: PEDRO SALINAS, "Significación del esperpento o Valle Inclán, hijo pródigo del 98", *Literatura española. Siglo XX*, 2a. ed., (México, 1949), pp. 87-114; J. L. Brooks, "Valle Inclán and the Esperpento", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII (Núm. 3, julio de 1956), pp. 152-164; EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística en Tirano Banderas* (México, 1957), libro medular que reelabora y recoge datos ya publicados por la misma autora en *Buenos Aires Literaria* y la Revista mexicana de literatura; y GUILLERMO DE TORRE, "Teoría y ejemplo del esperpento", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (Núm. 54, noviembre de 1961), pp. 38-44.

² Conocemos otro artículo cuyo autor se propone un análisis somero de la obra que aquí estudiamos: PEDRO A. GONZÁLEZ, "Los cuernos de don Friolera", *La Torre*, II (Núm. 8, octubre-diciembre de 1954), pp. 45-54. Aún hay tiempo para mencionar una nota que acaba de publicarse: DAVID BARY, "Notes on *Los cuernos de don Friolera*", *Hispania*, XLVI (Núm. 1, marzo de 1963), pp. 81-83.

Los cuernos de don Friolera se estructura en tres partes claramente diferenciadas: un prólogo y un epílogo enmarcan la parte central. Cada división de la obra da una versión distinta del mismo tema, enfocándolo desde perspectivas diferentes. Es evidente que las tres versiones se difieren en sus formas literarias y en ciertos importantes aspectos de la acción, pero al mismo tiempo se relacionan íntimamente entre sí. Y más aún: cada unidad parece tener, dentro de la totalidad de la obra, una determinada función artística. Quisiéramos examinar las respectivas partes formales del libro e intentar, en último análisis, una explicación de esta composición tripartita.

a) *El prólogo*

A su vez el prólogo se divide en tres partes: una conversación teórica en que intervienen don Manolito y don Estrafalario³ precede la representación de los muñecos del Ciego Fidel, y luego sigue otro diálogo que comenta los méritos estéticos del paso que acaban de presenciar los dos personajes antes aludidos. En lugar más oportuno consideramos las importantes implicaciones teóricas que se deducen de estas dos conversaciones, pero por el momento veamos la primera versión que se presenta del tema de la obra. Es claro que la representación escénica de Fidel adelanta la forma dramática de la segunda parte y que los muñecos *reales* del titiritero ofrecen una visión cómica y no realista de la acción.

El Bululú revela al fante, el teniente don Friolera, que su querida la bolichera le ha engañado con el aceitero Pedro-Mal-Casado. Para lavar su honor la única solución que queda al oficial es matarla. Aparece la Moña e insiste en su inocencia. El teniente, convencido de su infidelidad por las maliciosas murmuraciones del Bululú y por la prueba del aceite que huele en el faldón de su querida, la degüella con un puñal. Están a punto de llegar los guardias civiles, acompañados del aceitero, cuando don Friolera logra salvarse resucitando a la muerta por medio de un duro que hace sonar al pie de ella.

Se nota en seguida que esta breve representación no es más que una mera burla de cornudo.⁴ Hasta observa don Manolito que "parece ser teatro na-

³ Según BROOKS, (*ob. cit.*, p. 157) Valle hace aquí una parodia de la generación del 98, porque son dos intelectuales que "corren España por conocerla, y divagan alguna vez proyectando un libro de dibujos y comentarios (p. 14)".

Todas las citas que hacemos en el presente trabajo de *Los cuernos de don Friolera* corresponden a la edición de *Opera Omnia*, Vol. XVII (Madrid, 1925).

⁴ Sobre la representación del Compadre Fidel dice Pedro A. González: "Se trata de

politano"⁵ y las palabras finales de Fidel habían sido éstas: "¡Olé la Tragedia de los Cuernos de don Friolera! (p. 32)".⁶ Conviene tener presente que no se trata de la esposa del teniente, sino de su querida, todo lo cual supone una extraña inversión del tema que más adelante se presenta.⁷ Valle Inclán, pues, no profundiza el asunto, pero nos da, en miniatura, un esbozo de la acción posterior.⁸

b) *La parte central*

Si el prólogo prefigura el tema principal de la obra y su forma dramática, Valle Inclán desarrolla ahora con todas sus posibilidades absurdas y grotescas la tragedia (ya no *tragedia*) de don Friolera, a quien se da ahora un nombre concreto, el de Pascual Astete y Vargas. A diferencia de la representación anterior, se advierte que los personajes son seres humanos que han sido conver-

un juguete cómico desprovisto de toda seriedad. Es la versión humorística del pueblo que se ríe de los cuernos ajenos. Es un 'burlesco' del tema del honor con sentido de humor ingenuo y malicioso. Es teatro de pura ficción, con implicaciones pero sin complicaciones. No tiene graves consecuencias el tema del honor por tratarse de marionetas: se juega con la situación sin problematizarla". *Art. cit.*, p. 50.

⁵ Rebase las intenciones del presente artículo estudiar las innegables relaciones temáticas y estructurales que existen entre esta obra de Valle Inclán y la comedia dell'arte italiana.

⁶ No es por equivocación que en el texto se lee *tragedia*. Lo interpretamos como recuerdo de Unamuno, que había jugado antes, en *Niebla*, con parecidos términos literarios. No es oportuno referirnos aquí a las relaciones personales entre los dos escritores, pero de pasada quisiéramos citar, de *Los cuernos*, otra alusión a Unamuno: "Don Manolito: No admito esa respuesta, Don Estrafalario. Usted no es filósofo, y no tiene derecho a responderme con pedanterías. Usted no es más que hereje, como Don Miguel de Unamuno" (p. 37). Para otra mención parecida, cf. *Luces de bohemia* (escena séptima).

⁷ Hasta el diálogo insiste en este aparente sinsentido: "El Fante: ¡Repara, Fidel, que no soy su marido, y al no serlo no puedo ser juez! El Bululú: Pues será usted un cabrón consentido. El Fante: Antes que eso le pico la nuez. ¿Quién mi honra escarnece?" (pp. 25-26).

⁸ *Divinas palabras* (1920) es una obra sumamente significativa por sus propios méritos dentro de la producción literaria de Valle Inclán y por ser un importante antecedente no sólo de *Los cuernos de don Friolera*, sino también de *Tirano Banderas*. Las dos obras posteriores traen varios ecos de acontecimientos, de descripciones, de personajes antes conocidos, y de técnicas estilísticas ya presentes en *Divinas palabras*. Refiriéndonos exclusivamente ahora a *Los cuernos*, recordemos que en la obra anterior el tema del honor es central, ya insinuado desde un principio en la visión profética de la perra sabia de Séptimo Miau, titiritero y farandul de feria, y esta profecía anticipa en síntesis el argumento de toda la pieza. El Sacristán no es todavía don Cornelio, pero, según Coimbra la perra, pronto pasará a la Cofradía de los Coronados. Un episodio

tidos en meros fantoches. La acción, por lo demás, se inserta de modo concreto dentro de la realidad social contemporánea.

A propósito nos referimos antes a la "tragedia" de don Friolera, porque creemos que ésta es una obra trágica.⁹ A nuestro juicio, son precisamente los sobretonos trágicos que separan *Los cuernos de don Friolera* de *La hija del capitán* y *Las galas del difunto*, obras que no trascienden la burla amarga y satírica. Desaparece también el profundo sarcasmo propio de *Luces de bohemia*, característica sobre la cual Azorín llama la atención en su breve definición del esperpento.¹⁰ Lo más interesante en la obra que nos ocupa es que Valle Inclán objetiva su visión trágica de la vida mediante una técnica que acentúa y exagera los rasgos más ridículos de las personas y las cosas. Pero a lo largo de esta parte el personaje principal es más que un mero objeto de burla y de risa, por cómicas y grotescas que sean las situaciones en que se encuentre. La tragedia consiste en que el pobre hombre, cuya débil e insignificante personalidad se insinúa ya en su nombre, está atrapado en una falsa situación que no puede controlar por sus inepticias e impotencia. Es víctima de una convención anacrónica del honor y de un código estúpido impuesto por personas igualmente estúpidas e hipócritas. El desenlace es, desde luego, cruel y despiadado: acaba por destruirse don Friolera. Sin embargo, su incapacidad lastimosa llega a inspirar la compasión del lector, y su persona, con todo lo absurdo que es, rebasa lo meramente risible. Es significativo observar, en cambio, que cuando la obra parece llegar a su más alta tensión trágica, Valle Inclán introduce otro detalle satírico: el de un segundo cornudo. Lo hace, suponemos, para volver de repente a la tonalidad de farsa bufa y menguar así la nota trágica.

En estas páginas de la parte central de *Los cuernos de don Friolera* el esperpento, en lo que se refiere a la técnica, va cobrando su forma más característica: la sátira mordaz del mundo contemporáneo ocupa un primer plano; el ser humano se degenera en fantoche o se degrada en animal; y una lengua

clave que parece prefigurar otro de *Los cuernos de don Friolera* es el del Sacristán que se prepara a vengar su honor. Aun habla de llevar la cabeza ensangrentada de su esposa al Alcalde, pero lo más significativo es que la hija Simoniña logra calmar a su padre dándole de beber hasta emborracharlo.

⁹ Cf. Brooks, *ob. cit.*, pp. 163-164.

¹⁰ AZORÍN, "El esperpento", *Obras completas* de don Ramón del Valle Inclán, I, 3a. ed. (Madrid: Editorial Plenitud, 1954), p. XXII. Por lo demás, Azorín opina que *Luces de Bohemia* "...es el más clásico, el más perfecto, de todos los esperpentos de Valle Inclán" (*Ibidem*), y observa que se necesita una edición crítica de *Luces*, para que no se pierdan, con el tiempo, sus rastros auténticos. Guillermo de Torre, en su ya citado artículo "Teoría y ejemplo del esperpento", se detiene más que nadie lo ha hecho hasta ahora en la identificación de sus personajes reales, pp. 42-44.

pintoresca y abigarrada acompaña las truculencias de la acción.¹¹ Sobre todo el héroe clásico, reflejado en el célebre espejo cóncavo, se contorsiona de modo indigno, lo cual hace de esta obra el esperpento más perfecto según algunos críticos.¹²

El argumento de esta parte central, la más extensa de la obra, se reduce a un asunto de honor conyugal y a una sangrienta venganza equivocada. Don Friolera, oficial pundonoroso en el Cuerpo de Carabineros, recibe un anónimo que denuncia la conducta adúltera de su mujer doña Loreta.¹³ Por este motivo se desatan los celos del pobre teniente y él se entrega a sus cavilaciones de cornudo. Una vieja beata, doña Tadea Calderón, ha sido la autora de la malvada calumnia que precipita el tormento interior de don Pascual. Resulta que en realidad el grotesco barbero cojo Pachequín festejaba a la esposa coquetona de don Friolera, y en unas deliciosas escenas posteriores Valle Inclán satiriza sus apasionados diálogos de amor.

Entre el pueblo entero cunde la noticia de la supuesta infidelidad de doña

¹¹ No sorprende que haya sido doña Tadea Calderón la persona que recibe, junto con don Friolera, la máxima esperpentización en *Los cuernos*. Aunque no es nuestra intención estudiar ahora los procedimientos mediante los cuales Valle animaliza la figura humana, transcribimos un solo fragmento, que representa de modo sintético estas técnicas: "...La última beata vuelve de la novena: Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas: En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja: ...Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico. La beata se acerca, y pega a la reja su perfil de lechuza. El Teniente levanta la cabeza, y los dos se miran un instante" (pp. 83-84).

Ya advirtió Pedro Salinas el valor literario de las acotaciones escénicas en la obra de Valle Inclán (*ob. cit.*, pp. 92-94). La prosa de las acotaciones en *Divinas palabras* (1920), en *Cara de plata* (1922) y en los esperpentos es un claro antecedente de la enérgica y novedosa prosa posterior de *Tirano Banderas*.

¹² Brooks, *ob. cit.*, p. 156. Incluimos aquí unas palabras de Valle Inclán tomadas de una entrevista periodística: "...Hoy, ese destino es el mismo, la misma su grandeza, el mismo su dolor... Pero los hombres que lo sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas, son las de ayer y las de siempre. Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. En *Los cuernos de don Friolera*, el dolor de éste es el mismo de Otelo, y, sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero, en *Luces de bohemia*, esa misma ceguera es triste y lamentable porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella". Citamos según Francisco Madrid, *La vida activa de Valle Inclán* (Buenos Aires, 1943), p. 114.

¹³ Para el gran mosaico valleinclanesco, quisiéramos recordar otro dato aquí. En *Luces de bohemia* (escena segunda) llega a la "cueva" del librero Zaratustra una criada que solicita la nueva entrega de *El hijo de la difunta*, título que anticipa obras posteriores de Valle, para doña Loreta, la esposa del coronel, la cual en *Los cuernos* se llama doña Pepita.

Loreta. Ciertos oficiales, encabezados por don Lauro Rovirosa, convocan un Tribunal de Honor con el propósito de juzgar el caso y así "velar por el decoro de la familia militar" (p. 176). Por fin, los oficiales deciden exigir a don Friolera el retiro, pero luego se suspende el decreto cuando promete lavar su honor con sangre y, de este modo, quitar toda mancha del honor colectivo de la gloriosa oficialidad. La acción ahora, de aquí en adelante, se precipita. En la escena penúltima doña Loreta y don Pachequín se encuentran de noche en amoroso coloquio en el huerto de la casa de éste. Manolita, la hija de la teniente, se despierta y llora de miedo; la madre va por ella y baja de nuevo. El barbero le quita el dulce peso de la niña. Precisamente en este instante irrumpe en el huerto el esposo enloquecido. Dispara su pistólón. Se presenta luego, medio borracho, en casa del Coronel para darle parte de la venganza sangrienta, pero, ya aceptado el habano que le ofrece el Coronel como recompensa por haber matado bien a la adúltera, se trae la infausta noticia de que el tiro de don Friolera erró. No mató a la esposa infiel sino a la hija inocente. Acaba demente el asesino y pasa aparentemente al hospital.

c) *El epílogo*

Prendidos por anarquistas, vuelven a aparecer los dos intelectuales del prólogo. Don Manolito y don Estrafalario oyen desde la cárcel un romance de ciego que da una tercera y muy distinta versión del mismo tema. El romance popular presenta el reverso de la moneda glorificando al valiente oficial don Friolera. No sólo continúa y completa, de modo inverosímil, lo que sabemos ya del teniente, sino que también agrega otras particularidades. Se averigua, primero, que se había casado con una mujer coqueta, sin escuchar los consejos de sus amigos. Según le advierte otro anónimo, su esposa está engañándole en casa de una alcahueta, a donde solía llevar a su hija Manolita para disimular el motivo de sus salidas. El teniente sorprende a los amantes y una vez más mata a su hija, pero, descubierto el error, regresa y degüella con una hacha a los dos culpables. Con las cabezas ensangrentadas, promesa no cumplida en la segunda parte, se presenta ante el general en la plaza y éste lo condecora. El romance finaliza con la narración de otras grandiosas hazañas que aumentan la fama de don Friolera y que le valen aún mayores distinciones, hasta ser retratado en las Revistas Ilustradas. Si en el prólogo don Manolito y don Estrafalario exaltan los méritos de la representación de Fidel, ahora los mismos comentaristas condenan por malo el romance que acaban de escuchar. Entendemos que el epílogo da una versión errónea y sensacional del destino de don Friolera, versión hecha de acuerdo con los gustos popula-

res que el autor de un romance de este tipo necesita acatar. Valle Inclán da, pues, en el romance una versión fabulosa y fantaseada de una verdad que ha logrado captar la imaginación del pueblo.¹⁴

UNAS CORRESPONDENCIAS UNIFICADORAS

Vistas en rápido resumen algunas diferencias que individualizan las tres versiones, así como sus muchas semejanzas, quisiéramos a continuación señalar unas calculadas simetrías entre las tres partes que tienden a dar una unidad interior a la obra en su totalidad. Y tan sólo mediante una cuidadosa lectura de *Los cuernos de don Friolera* es posible que el lector aprecie estos pequeños detalles, que interesan desde el punto de vista estructural y que confirman una vez más con qué conciencia atendía Valle Inclán la creación de sus obras.

En primer lugar, es obvio que se relacionan entre sí el prólogo y el epílogo en lo que se refiere a su composición y su ambiente de feria. Según indicamos, en cada caso se trata de una distinta forma popular (representación de muñecos, romance de ciego), la cual es luego tema de una conversación teórica entre don Manolito y don Estrafalario. Es significativo que del ciego Fidel sólo hay un paso al autor anónimo del romance que se oye cantar en las páginas finales del libro. Cuando don Estrafalario condena, en el prólogo, las coplas populares como "abominables" y como "periodismo ramplón" (p. 34), su compañero don Manolito le contesta:

Usted, con ser tan sabio, las juzga por lectura, y de ahí no pasa. ¡Pero cuando se cantan con acompañamiento de guitarra, adquieren una gran emoción! No me negará usted, que el romance de ciego, hiperbólico, truculento y sanguinario, es una forma popular (*Ibidem*).

Ahora bien: los adjetivos *hiperbólico*, *truculento*, y *sanguinario* son precisamente los más apropiados para caracterizar el romance final, tan lejos,

¹⁴ Como ya ha señalado la crítica más autorizada (Salinas, Guillermo de Torre), los poemas de *La pipa de Kif* (1919) con su "musa moderna" preludian el ambiente y los procedimientos esperpénticos. Tan sólo quisiéramos llamar la atención sobre la clave XIV titulada "El crimen en Medina", composición dividida en cuatro escenas con dos estrofas de introducción y dos finales de "comento". Es instructivo notar también que se trata de un canto de ciego que pregona el crimen de un bandolero que mata a su propia madre. Por último, Valle incorpora a la misma poesía los nombres de tres pintores: el Greco, Goya y Solana.

según don Estrafalario, de "aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal" (p. 263).¹⁵

Ciertas frases en boca de los muñecos de Fidel cobran inesperado sentido sólo a la luz de lo que sucede después. Cuando se inicia la representación, tanto en el prólogo como en la parte central, don Friolera está de guardia en el cuartel. El Bululú le dice: "¡Pícara guardia! la bolichera, mi teniente Friolera, le asciende a usted a coronel" (pp. 23-24). No se entienden plenamente estas palabras, a menos que sepamos que el Coronel es también cornudo, porque en la parte central su mujer lo está engañando con el ayudante. Y ésta es una de las muchas punzantes ironías que caracterizan tan lograda obra. Algo después el Fantoche afirma: "Me comeré en albondiguillas el tasajo de esta bribona y haré de su sangre morcillas" (p. 29). Aunque las circunstancias se invierten, escucharemos casi lo mismo en la sexta escena de la segunda parte cuando don Friolera, ya un poco borracho, cree que alguien se esconde en la puerta:

Don Friolera: ¡Es Pachequín! ¡Loreta, pon una sartén a la lumbre! ¡Vas a freírme los hígados de ese pendejo!

Doña Loreta: ¡No me asustes, Pascual!

Don Friolera: ¡Y no tendrás más remedio que probar una tajada! (p. 132).

Un momento antes de morir degollada grita la Moña: "¡Derramas mi sangre inocente, cruel enamorado! ¡No dicta sentencia el hombre prudente, por murmuraciones de un malvado!" (p. 30), y la maledicencia del Bululú pasará a ser el anónimo de doña Tadea, cuyo papel en la parte central es exactamente el de aquél en la breve representación del prólogo.

De manera intencionada Valle Inclán hace repetir varios motivos que logran conferir una mayor unidad a la obra en su totalidad. Por ejemplo, a la rosa de papel en el rodete de la bolichera corresponde el clavel que lleva doña Loreta y que se cambia por el reventón del barbero, trueque sospechoso advertido por doña Tadea. El puro que el Coronel regala a don Friolera por haber cumplido con su deber de honrado oficial se relaciona con el alfiler de corbata que luego recibe, en el epílogo, de manos de la Infanta doña Isa-

¹⁵ Un cotejo de ediciones posteriores con la primera de *Los cuernos de don Friolera* (*La Pluma*, números 11 a 15, abril-agosto de 1921) revela unas modificaciones textuales, adiciones y supresiones. Nos interesa anotar ahora solamente un pequeño cambio. Cuando en el prólogo Don Manolito y don Estrafalario comentan las formas populares de la literatura, se condenan por *abominables* las coplas de Joselito y las del Espartero. En la primera edición, sin embargo, cuando Don Manolito pregunta a su compañero si le gustan las del Espartero, la condena no es total, porque contesta don Estrafalario "Ciertamente" (Núm. 11, abril de 1921, p. 202).

bel.¹⁶ Frente a estos casos en que Valle reitera motivos casi idénticos, hay otros en cambio que sufren pequeñas modificaciones en las distintas versiones: del aceitero pasamos al barbero, del Coronel al General, del puñal al pistolón y, por fin, al revólver y al hacha. Parece que haya una calculada progresión en el tema de la venganza: primero, una muerte falsa (prólogo), luego la muerte de una sola persona inocente (parte central) y finalmente una matanza general (epílogo). En lo que se refiere a la infidelidad misma, ocurre algo parecido: se sospecha que la querida del prólogo haya andado en otros amores; se sabe que doña Loreta, confesadamente mujer apática, no llegó al extremo de entregarse al barbero con quien coqueteaba; y, en el epílogo, por otra parte puede inferir que hubo verdadero pecado.

LA SÁTIRA EN LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

Una de las notas más acentuadas en esta obra es, desde luego, la satírica. Y en todo esperpento. Valle Inclán no sólo satiriza con acritud el concepto del honor conyugal, sino también el militarismo en todos sus aspectos, tema presente con igual violencia en los otros esperpentos agrupados bajo el título colectivo de *Martes de Carnaval*.¹⁷ No se limita, sin embargo, Valle Inclán a una acerba crítica dirigida sin ambages contra la casta militar. La sátira literaria, de hecho, constituye uno de los grandes méritos de toda la obra, y por lo tanto merece aquí breve mención. Si en la condenación del teatro español no llega a salvarse ni siquiera Calderón,¹⁸ las intencionadas burlas de Valle se dirigen de modo especial al teatro sentimental y ramplón de Echegaray y su escuela. Esta aversión nunca callada por el autor en esta ocasión rebasa la mera protesta y la anécdota para convertirse en una parte íntegra y valiosa de *Los cuernos de don Friolera*. Sobre todo en los ridículos diálogos

¹⁶ PEDRO A. GONZÁLEZ advierte también esta correspondencia, *ob. cit.*, p. 53.

¹⁷ Si bien la lograda sátira militar es constante en la parte central de la obra, llega a su punto culminante en la escena octava, en que se forma el absurdo Tribunal de Honor que dictaminará sobre la expulsión del Teniente de la milicia.

¹⁸ El teatro de Calderón se relaciona de modo convencional con el tema del honor conyugal, y en *Los cuernos* se trata de un héroe clásico, calderoniano, que se deforma de manera ridícula al reflejarse en el espejo cóncavo. Recordemos, de nuevo, que el apellido de doña Tadea es Calderón, pero las alusiones concretas al teatro clásico se localizan en los comentarios que hace don Estrafalario en el prólogo. El advierte lo contraria que es la burla de cornudo al concepto tradicional del honor en el teatro español (p. 33), y habla, en tono despectivo, del dogmatismo y de la crueldad del drama español (p. 35).

sostenidos por doña Loreta y Pachequín se ve con qué maestría se burla cruelmente Valle Inclán del sentimentalismo falso y la teatralería declamatoria característicos de los dramaturgos españoles de fines del siglo. Remeda y caricaturiza con ingenio burlesco los desplantes y los gestos de los personajes de Echegaray y de otros autores menores de su escuela; prodiga las citas textuales y las obvias alusiones a aquel teatro retórico; y con éxito logra adaptar el diálogo a las situaciones típicas del melodrama de aquella época. No cabe duda de que esta incisiva parodia literaria enriquece de modo notable el gusto con que se lee el esperpento de don Friolera.

TEORÍA ARTÍSTICA EN LOS CUERNOS

Para todos los críticos que han estudiado la teoría del esperpento el inevitable punto de partida ha sido siempre la ahora célebre conversación entre don Latino y Max Estrella que ocurre en la escena duodécima de *Luces de bohemia* (1920). No se podría negar la gran importancia de estas páginas en la formulación estética del nuevo estilo, pero lo curioso es que esos mismos críticos apenas se han ocupado de los comentarios, igualmente significativos, que hacen don Manolito y don Estrafalario en el prólogo de la presente obra.¹⁹ Sus observaciones no sólo complementan las de Max Estrella, sino que merecen tenerse en cuenta como indispensable corolario posterior que explica ciertas intenciones artísticas de Valle Inclán.

Recordemos que los dos intelectuales están conversando cuando comienza el prólogo. Su plática se interrumpe por la representación del titiritero y luego se reanuda el diálogo en la forma de un comentario sobre el retablo del Compadre Fidel. Es aparente que sus muñecos sirven para ilustrar de manera concreta la estética antes expuesta por don Estrafalario. Por último, en forma muy abreviada, en el epílogo se retoma, al lado de la condena del romance, la idea de que la única posible regeneración vendrá del tabanque del Bululú.²⁰

¹⁹ Hasta donde alcanzan nuestros informes, Brooks parece ser el primero que se ha ocupado detenidamente de este diálogo teórico (*ob. cit.*, pp. 157-159), aunque con anterioridad Torrente Ballester escribió que "la formulación de los principios del género se hizo en *Los cuernos de don Friolera*..." Cito según la segunda edición de su *Panorama de la literatura española contemporánea*. (Madrid, 1961), p. 168.

²⁰ EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO (*ob. cit.*, p. 90), al rastrear la incorporación de peleles y fantoches a la obra de VALLE INCLÁN, recoge la frase de don Estrafalario y agrega: "Es decir, para que España se duela de sí misma debo hablarle por medio de los fantoches en que sus hombres se están convirtiendo". De esta manera, pues, VALLE quería rebajar la dignidad del hombre para que todos vieran los males de la España contemporánea ("el sentido trágico de la vida española").

La discusión teórica arranca del descubrimiento que hace el pintor don Manolito de un cuadro de Orbaneja. En este cuadro, antiacadémico y de técnica deformadora, calificado de malo y absurdo pero con la emoción de Goya y el Greco, aparecen dos figuras: un pecador que se ahorca y un diablo que ríe ante el espectáculo. Las carcajadas de ese diablo ("como no los ha soñado Goya", p. 17) revelan a don Estrafalario que las risas infernales no son de desprecio, sino que en cambio los humanos hacemos mucha gracia al diablo. Aconseja a don Manolito, sin embargo, que no crea en la realidad de ese diablo porque se interesa afectivamente en el sainete humano. Las lágrimas y la risa, según don Estrafalario, "...nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos" (p. 19).²¹ Frente a la estética de amor propuesta por don Manolito recomienda otra que es "una superación del dolor y de la risa" (p. 21). El ideal estético de don Estrafalario sería poder reírse de los defectos humanos desde una perspectiva de desinterés, en que se prescinde de toda sentimentalidad. Esta actitud desinteresada o deshumanizada, si se quiere, se resume en las siguientes palabras: "Yo quisiera ver este mundo, con la perspectiva de la otra ribera" (p. 22).

Vista la *Tragedia* de los cuernos de don Friolera, cuyo tema se aleja visiblemente de la tradición castellana para entroncarse más con el teatro italiano o tal vez latino, prosigue la conversación. Como ya señalamos, se habla mal del retórico teatro español, que se caracteriza según Don Estrafalario por su dogmatismo, su crueldad fría y antipática, así como por su "furia escolástica" (p. 35), y se rechazan al mismo tiempo las malas coplas populares. Por primera vez se asevera que la redención vendrá del tabanque del Compadre Fidel, el cual vale más que el Orbaneja por estar "más lleno de posibilidades" (p. 37) y sobre todo porque en el cuadro la risa del diablo comprueba no su desprecio sino su interés sentimental.

Aunque Valle Inclán llamó antes el puñal de don Friolera "la cimitarra de Otelo" (p. 30), ahora se aprovecha del drama inglés, de tema semejante, para ofrecer otra interesante ilustración del mismo credo estético. El Compadre Fidel, según don Estrafalario, es superior a Yago. Ambos provocan un mismo conflicto de celos, pero, en contraste con el motivo de venganza personal que determina la conducta de Yago, lo hace Fidel de modo enteramente desinteresado. Además Shakespeare se identifica con los celos de Otelo, desdoblándose en ellos, y resulta que "creador y criatura son del mismo barro huma-

²¹ Para explicar su afirmación con mayor claridad don Estrafalario toma el ejemplo de los sentimentales que, en la corrida de toros, se duelen de la agonía de los caballos, y demuestran, identificándose con ellos, una sensibilidad pareja de la sensibilidad equina (p. 20).

no" (p. 38). En cambio la superioridad del Compadre Fidel se debe al hecho de que "sólo trata de divertirse a costa de Don Friolera... ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica" (pp. 37-38).²²

PALABRAS FINALES

Hasta ahora hemos examinado, en cierto detalle, la composición formal de *Los cuernos de don Friolera*, con el objeto de demostrar de qué modo las tres versiones del tema, cada una con su forma individual, se parecen y se difieren dentro de una unidad esencial. Luego consideramos las marcadas intenciones satíricas de la obra, sobre todo en lo que se refiere a la parodia literaria, para pasar a una breve exposición de la teoría artística expresada en los comentarios de don Estrafalario y don Manolito.

Ahora bien: se nos ocurre la posibilidad de ver *Los cuernos de don Friolera* como un gran espejo, elemento esencial de todo esperpento, en que se reflejan sucesivamente tres imágenes distintas de una misma realidad. Según esta interpretación, el retablo de Fidel será una mera ilusión cómica de la realidad. Prefigura la visión más profunda de la segunda parte, en que se presenta una verdadera realidad que ha irritado a Valle Inclán. Por último, esta misma realidad llega a su punto de mayor exageración en el romance hiperbólico, que se compara no de modo casual con los libros de Caballería (p. 262). Ciertas palabras de don Manolito que se oyen casi al final del epílogo tal vez confirman este intencionado juego con diferentes conceptos

²² Son frecuentes los textos en que VALLE alude a la superioridad del creador con respecto a sus criaturas. Copiamos ahora unas significativas palabras de VALLE sobre esta actitud: "La verdad es que no me hubiera gustado vivir la vida de ninguno de mis personajes. Hay que estudiar a los autores en sus tres maneras. Primera, el personaje es superior al autor. La manera del héroe, HOMERO, que no es de sangre de dioses. Segunda, el autor que se desdobra: SHAKESPEARE. Sus personajes no son otra cosa sino desdoblamiento de su personalidad. Tercera, el autor es superior a sus personajes y los contempla como Dios a sus criaturas. GOYA pintó a sus personajes como seres inferiores a él. Como QUEVEDO. Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiera con sus personajes, a los que consideraban muy inferiores a ellos, y este espíritu persistió aún a través de la literatura española, naturalmente. Yo considero también mis personajes inferiores a mí. Mi obra es un intento de lo que quise hacer". Cito según FRANCISCO MADRID, *ob. cit.*, p. 104. Para otro texto similar, cf. MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Vida y literatura de Valle Inclán* (Madrid, 1943), pp. 211-212.

de la realidad. Cuando don Estrafalario pregunta si no considera ridícula y jactanciosa la literatura del romance cantado, contesta aquél:

Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos (p. 263).

Es ésta, pues, la exacta diferencia que media entre el Don Friolera de la parte central y los otros dos del prólogo y del epílogo respectivamente.

En el prólogo la representación de Fidel tiene por objeto primordial el de afirmar una actitud ante la vida y el arte, una postura antes definida por la conversación de los dos intelectuales. El Bululú se divierte a costa de su fantoche. No se identifica con él. Y, de este modo, llegan a ser superados el dolor y la risa. Según la teoría expuesta, esta burla del cornudo sería la parte más lograda de la obra. Paradójicamente sugerimos que el gran valor artístico de la parte central de *Los cuernos* se debe no a la estética deshumanizada formulada por don Estrafalario sino a la del amor que propone don Manolito. A su pesar, tal vez, Valle Inclán no puede menos de proyectarse afectivamente en el destino entre trágico y grotesco de su pobre personaje. Dicho con las palabras del autor, Valle Inclán rima el latido de su corazón con el de don Friolera. No es posible que Valle, indignado y resentido por la farsa de una sociedad corrompida, escriba desde la otra ribera. No es como el Compadre Fidel. Hace más que divertirse a costa de su fantoche. A medida que el autor se desdobra en la angustia de don Friolera, incapaz éste de hacer frente a las hipócritas convenciones y a la situación creada por ellas, el lector compadece al pobre protagonista. Es verdad que no se abandona nunca del todo la tonalidad burlesca, como atestigua el detalle final del coronel cornudo, pero Valle llega a dolerse de su criatura.²³

Creemos, pues, que la indiscutible perfección artística de *Los cuernos de don Friolera* se debe a la correspondencia integral que hay entre sus tres partes formales. En cada caso Valle Inclán ha logrado objetivar su actitud personal ante el arte y ante el sentido trágico de la vida española. Y en último análisis, ¿no nos sugiere Valle Inclán que la literatura de valor perdurable es siempre la que encierra una cordial dimensión humana?²⁴

²³ Muy distinta es la opinión de TORRENTE BALLESTER en su caracterización de *Los cuernos*: "...El conjunto compone una farsa despiadada, brutal, en que es patente el menosprecio del artista por el hombre y todo lo humano: una farsa cuya representación no sería tolerada por ningún público. Ni un solo momento se entenece el alma del autor; no existe en la pieza un personaje que, como el indio Zacarías de *Tirano Banderas*, merezca, a lo menos, su respeto". *Ob. cit.*, 168-169.

²⁴ A última hora hemos leído un excelente e informativo trabajo del profesor DAVID BARY titulado *Un tango, una farsa y un esperpento* y publicado en *Insula*, XVII (Núm.

191, octubre de 1962), p. 7. Aquí se estudian con penetración las relaciones que existen entre el tango que narra las hazañas del torero El Espartero, el esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, y la farsa de Pío BAROJA *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (1926). El artículo de Bary nos interesa sobre todo por sus observaciones referidas al romance que VALLE INCLÁN incorpora al epílogo de su esperpento. BARY ha visto con acierto las diferencias que hay entre el don Friolera de la segunda parte y el héroe más bien calderoniano del romance final; anota el espíritu no castellano en el retablo de Fidel frente al castizo del romance; y opina que VALLE logra elevar el mal gusto de las coplas populares a una dignidad estética (lo que no hizo BAROJA), al mismo tiempo que satiriza lo popular y lo burgués. Por último quisieramos transcribir dos afirmaciones de la nota citada: "... el esperpento de VALLE INCLÁN ofrece tres de las aventuras del desastrado teniente, ninguna falsa y ninguna verdadera, todas legendarias y cada cual con vida propia. La versión esperpéntica, intercalada entre la del Compadre Fidel y la del ciego, no es más 'verdadera' que éstas", y luego, hacia finales del mismo estudio: "...el verdadero esperpento lo forma el conjunto de las tres versiones, como si el autor quisiera ilustrar de esta manera su famosa 'estética del callejón del Gato'. Las tres versiones son tres espejos cóncavos en los que se refleja el héroe clásico que habría podido ser Don Friolera".

ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DE *HIJO DE LADRÓN*

MYRON LICHTBLAU
Syracuse University
Syracuse, N. Y.

DENTRO DE LA NOVELÍSTICA chilena actual ocupa un lugar destacado *Hijo de Ladrón*, tanto por sus valores sociales y psicológicos como por el manejo atrevido del arte narrativo. Publicada en 1951, esta novela¹ de Manuel Rojas (1896-) ha merecido los elogios casi unánimes de los críticos, que ven en la narración algo autobiográfica del joven protagonista un cuadro fiel y conmovedor de ciertos grupos de la baja capa social en Chile. De las sugerencias sociales y morales que se pueden desprender de toda la obra vamos a escribir muy poco, pues esta crítica queda fuera del alcance del presente estudio. Lo que nos interesa es el vehículo lingüístico que capta y transporta este lienzo de vidas desorientadas a la sensibilidad literaria del lector. En fin, trataremos aquí los diversos elementos de estilo que dan a la novela su más notable peculiaridad y su esencia como obra de arte.

Todo estilo literario se encuentra metido dentro del marco narrativo que define y limita el alcance y sentido de la obra. Hablar del estilo, analizarlo e interpretarlo, es tratar la composición verbal comprendida en este marco y por él condicionada de alguna manera u otra. En *Hijo de Ladrón* este marco o armazón novelesca no sólo presenta un caso nada usual, sino que se utiliza con efectos artísticos muy marcados y se relaciona estrechamente con el estilo de la obra. Por eso, anterior al estudio de este estilo, hacen falta algunos comentarios generales sobre el carácter y la estructura de la novela. La nota más patente del arte narrativo de *Hijo de Ladrón* es la desordenación cronológica en que se encaja la obra. El concepto del tiempo² en que trans-

¹ La edición que utilizo en este trabajo es la de Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961. Todas las citas se refieren a esta edición.

² Véanse el artículo muy perspicaz de Fernando Alegría sobre Manuel Rojas y en