

NATALIA SZEJKO

Uniwersytet Warszawski

El uso de las formas del teatro en el teatro en *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán

Palabras clave: teatro en el teatro — metateatro — intertextualidad — Valle-Inclán — *Los cuernos de don Friolera*.

Sobre la obra de Valle-Inclán se ha escrito mucho y desde diferente perspectiva, destacando su carácter autorreferencial e intertextual. Las referencias de este tipo forman una amplia red de relaciones que involucran al lector y espectador en un complejo juego intelectual, en que se plantean las preguntas sobre la esencia de la obra teatral y su lugar en el mundo, así como sobre su base práctico-teórica. En este breve ensayo intentaremos tratar el tema de metateatro en *Los cuernos de don Friolera*, a pesar de que este fenómeno se haya estudiado ya ampliamente¹. En lo que respecta a la noción de “metateatro”, partimos aquí de lo establecido por Patrice Pavis (1998) y Sławomir Świontek (1999), principalmente.

El procedimiento del teatro en el teatro, que consiste en incluir en la estructura de un drama un espectáculo de otro drama, surgió en el teatro inglés a mediados del siglo XVI y XVII. Patrice Pavis² resalta sobre todo sus funciones estrechamente relacionadas con los imperativos que dependían de la visión del mundo en aquella época, y en particular con la barroca, que consideraba el mundo como escenario, mientras que sus habitantes desempeñaban papeles como si fueran actores de un espectáculo subordinado a una identidad demiúrgica. En el drama, que constituye una realidad, los personajes tienen

¹ Entre otros, han tratado el tema de metateatralidad en la obra de Valle-Inclán: U. Aszyk (1995), M. Aznar Soler (1992), S. Crespo (2005), E. Kunicka (2007), R. Villamil-Acera (2008), E. Ruibal (2005), R. Salper (1988), A. Zamora Vicente (1970).

² P. Pavis presenta su definición y teoría en el *Diccionario del teatro* (Barcelona, 1998, pp. 582–583), mientras que S. Świontek ofrece un repaso de las teorías y definiciones existentes en su libro *Dialog, dramati, metateatr* (Warszawa, 1999, pp. 82–84).

que adaptarse no solo a los roles de los actantes centrales, sino también observar desde una perspectiva crítica los hechos que se desarrollan en su entorno.

Sin tener en cuenta la enorme variedad de razones creativas, conviene observar que el fenómeno del teatro en el teatro se convirtió en una de las herramientas de manipulación y reflexión metateatral cuyo fin es la construcción de la ilusión teatral: de la doble ilusión, “juego de sobreilusión”, e “ilusión de la ilusión”³. Es aquí, además, donde el propio texto entra en diálogo con su esencia, comentando con las herramientas teatrales sus características: “es donde el teatro reconoce a sí mismo”⁴ y donde tenemos que ver con un tipo de obra o de representación que “tiene por tema la representación de una obra de teatro: el público externo asiste a una representación dentro de la cual un público de actores también asiste a una representación”⁵.

En este contexto, los esperpentos de Valle-Inclán son un ejemplo prolífero de la profunda concentración teatral que sirve para destruir la ilusión de la realidad y hacer hincapié en el efecto del distanciamiento. En el esperpento, género creado por el autor gallego, que partiendo de lo grotesco transfigura y destruye el mundo de valores tradicionales, las relaciones con lo real cambian de manera radical y se establecen características nuevas. Al margen de presentarse como teatro, el esperpento descubre su carácter innovador, único dentro de su clase genérica, a través de una serie de modalidades propias, entre las cuales podemos distinguir el solapamiento de los rasgos de carácter opuesto: “trágico-cómico”, “vulgar-sublime”⁶. El propio autor lo describe como modalidad que

consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina Vd. a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... Para el espectador, una sencilla farsa grotesca⁷.

Al mismo tiempo subraya su carácter intertextual y referencial⁸. Tanto en *Luces de bohemia* como en *Los cuernos de don Friolera* se presentan los principios estéticos en los que se basa el esperpento: una mezcla de teoría y práctica de lo grotesco, y un campo de autorreflexión en que el discurso teatral se vuelve sobre sí mismo, simultáneamente constituyendo un discurso y metadiscurso teatrales⁹.

³ P. Pavis, *op. cit.*, pp. 490–491.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. Aznar Soler, *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, Barcelona, 1992, p. 25.

⁷ *Ibidem*, p. 105.

⁸ *Ibidem*.

⁹ S. Crespo Matellán, “Teatro y metateatro en los esperpentos de Valle-Inclán”, en: L. Santos Río et. al. (eds.), *Palabras, norma, discurso: en memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, 2005, pp. 381–390.

En *Los cuernos de don Friolera* dos personajes, Don Manolito y Don Estrafalario, son portadores de esa poética. Participan como espectadores, primero, en una representación de fantoches y después escuchando un romance de ciego que trata el mismo argumento que dicha representación, al igual que la obra central. Los personajes citados, en la obra presentados como intelectuales, establecen un debate sobre una estética centrada en la innovación. Don Estrafalario, que podría ser considerado portavoz del propio Valle-Inclán¹⁰, menciona uno de los principios básicos de la estética del esperpento:

DON MANOLITO: Hay que amar, Don Estrafalario, la risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esta es mi estética, y la de usted.

DON ESTRAFALARIO: 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 vivos¹¹.

Su discurso teórico es, entonces, una especie de introducción a la estética del esperpento, a su vez, constituye una muestra del metateatro propiamente dicho.

Pero las formas del metateatro que más abundan en los esperpentos son las referencias, explícitas o implícitas, a la tradición dramática¹². Esas pueden remitir a diversos elementos o aspectos de la obra como totalidad, abarcando temas, acontecimientos, personajes, autores o un fragmento del texto; también pueden adoptar distintas modalidades, que van “desde la simple alusión o cita hasta la parodia más mordaz”¹³.

Aunque cada parte de *Martes de Carnaval*, a excepción de *La hija de capitán*, constituye un paradigma del teatro en el teatro, entre todos los esperpentos es precisamente el de *Los cuernos de don Friolera* donde se observa la máxima condensación de formas de metateatro, lo cual tiene que ver con el carácter paródico de la obra y una proliferación de las relaciones intertextuales introducidas en clave crítico-grotesca, al mismo tiempo, inicio de la discusión literaria, social y cultural.

La complejidad estructural del esperpento de *Los cuernos de don Friolera* se debe al intento de crear un mundo completo donde se solapa lo real con lo ficticio. La obra consta de tres partes: un prólogo, la obra propiamente dicha y un epílogo, en las que se ofrecen tres versiones de la misma historia en tres géneros distintos: representación de títeres, obra dramática y romance de ciego. La representación de títeres y el romance de ciego están introducidos por el diálogo entre Don Manolito y Don Estrafalario, a los que asisten como

¹⁰ J.P. Gabriele, M.K. Addis, *Summa valleinclanesca*, Santiago de Compostela, 1992, p. 143.

¹¹ R. del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, Barcelona, 1991, p. 30.

¹² E. Kunicka, “La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de carnaval* de Valle-Inclán”, en: U. Aszyk (coord.), *Reescritura e intertextualidad. Literatura — Cultura — Historia*, Varsovia, 2007, pp. 227–241.

¹³ S. Crespo Matellán, *op. cit.*, p. 383.

espectadores, lo cual implica la existencia de varios niveles de ficción y constituye un claro ejemplo de teatro dentro del teatro¹⁴.

En la obra destaca, asimismo, la simetría. En los dos extremos se encuentran las dos versiones más breves, que representan dos concepciones estéticas opuestas: la función de títeres del prólogo supone “la superación del dolor y de la risa”, estética que defiende Don Estrafalario¹⁵, mientras el romance de ciego del epílogo representa un tipo “de literatura ridícula, exagerada y jactanciosa, la que Don Estrafalario considera detestable”¹⁶. La parte central la ocupa la obra propiamente dicha en que se ve aplicada la teoría del esperpento con el fin de poner en ridículo y destruir los fundamentos de la tradición española del drama del honor.

Los cuernos de don Friolera es, por lo tanto, una parodia del teatro español tradicional desarrollado desde el Siglo de Oro hasta las obras de Echegaray, cuyos principios básicos reflejan la aparente rigidez moral y convencional de las épocas anteriores. Valle-Inclán parte de esas fuentes para construir a partir de ellas una serie de situaciones o personajes relativamente similares que representan ese tipo de literatura desde el punto de vista paródico, donde los mitos quedan en las periferias dando el paso a lo grotesco en que todas las jerarquías anteriores quedan destruidas. Ya el título hace referencia tanto al contenido como a los procedimientos usados durante el desarrollo de la acción, y en particular, su carácter carnavalesco¹⁷. Además, a lo largo de la obra hay varias referencias directas que indican el tipo de teatro objetivo de la parodia. Así, en la escena IV, las palabras pronunciadas por Pachequín constituyen una réplica clara de las que en la boca de Ernesto pone Echegaray al final de *El Gran Galeoto*¹⁸. Otro ejemplo de las relaciones directas a las obras de este género constituye la acotación del epílogo en que se mencionan las cuatro obras paradigmáticas de la escuela de Echegaray:

El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles, póster recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero: *El Gran Galeoto, La Pasionaria, El Nido Gordiano, La desequilibrada*¹⁹.

Hay, asimismo, a lo largo de la obra abundantes alusiones que, aunque no son tan explícitas como las mencionadas, resultan fácilmente reconocibles. Entre ellas los más destacables son la referencia a los dramas de Calderón, sobre todo *El médico de su honra*, donde se desarrolla el tema de honor, y las obras de Echegaray. Valle-Inclán establece un diálogo literario también con

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ R. del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ S. Crespo Matellán, *op. cit.*, p. 388.

¹⁷ U. Aszyk, “De la tradición carnavalesca al teatro de vanguardia: la práctica del esperpento en *Martes de Carnaval*”, en: *Entre la crisis y la vanguardia: estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Warszawa, 1995, pp. 77–98.

¹⁸ R. Salper, *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Amsterdam, 1988.

¹⁹ R. del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 197.

la tradición universal y alude a obras clásicas, como *Otelo* de Shakespeare. El protagonista del drama shakespeariano entra en un estado de confusión, próximo a una enfermedad somática, a causa de los celos no justificados, al igual que Don Friolera:

Lie with her! lie on her! We say lie on her, when they belie her. — Lie with her! That's fulsome. — Handkerchief — confessions — handkerchief! — To confess, and be hand'd for his labor; [...] It is not words that shake me thus: — pish! — noses, ears, and lips. Is't possible confess handkerchief! — O devil!²⁰

La honra exagerada y los celos que conducen a la locura, además, el crimen sangriento representados por Shakespeare en un marco trágico sirven al autor gallego como modelo para la transfiguración de la realidad en algo que, en lugar de producir tristeza y lágrimas, produce risa. En vez de matar a la esposa, Don Friolera mata por equivocación a su hija, pero dado el aspecto físico y el comportamiento de la niña: “una niña, como moña de feria, descalza, en camisa, con el pelo suelto, aparece dando gritos en la reja”²¹, el hecho trágico se convierte en grotesco.

De todos modos, la mayoría de las situaciones de *Los cuernos de don Friolera* se nos presenta como caricaturas grotescas de situaciones típicas de los dramas de honor, que han sido sometidos a un sistemático proceso de desvalorización y exageración, a consecuencia de lo cual se produce la fusión de lo trágico con lo cómico²².

La obra en su totalidad constituye un juego de espejos²³, pues, el prólogo y epílogo constituyen un reflejo grotesco y desfigurado de la parte central, la que representa la historia de Don Friolera. Por un lado, la representación de títeres es la versión puramente cómica. Se parodia en ella —como en toda la obra— el drama de honor, representando el sufrimiento en la clave burlesca, totalmente opuesta al carácter original. Por otro, el romance de ciego se parece al teatro criticado en el Prólogo, en que la exageración y el artificio no dan lugar a cualquier tipo de salida ética a los protagonistas que tienen que someterse a las reglas de la sociedad. De ese modo, el romance no sólo ridiculiza ciertos fenómenos artísticos, sino también la rigidez e hipocresía de la sociedad. Este desenmascaramiento se produce a través de la introducción de los rasgos típicos de ese tipo de drama, pero también al revelar el contraste con la parte central de la obra.

El juego de espejos consiste, entonces, en la división de la obra, en que las tres partes participan constantemente en el proceso de auto- y exorreflexión para formar la imagen final: la imagen de deformación, una monstruosa versión de la tradición literaria y cultural. Notemos que el fenómeno de auto-

²⁰ W. Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare*, London, 1996, p. 842.

²¹ R. del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 140.

²² S. Crespo Matellán, *op. cit.*, p. 389.

²³ U. Aszyk, *op. cit.*, p. 91.

rreflexión se pone de manifiesto en dos partes externas, mencionadas anteriormente, que son opuestas estéticamente respecto al espejo central. Éste, a su vez, está involucrado en el proceso de exorreflexión, ya que sobre todo deforma las obras tradicionales, presentes tanto en el canon de literatura universal como española.

Por último, hay que destacar que *Los cuernos de don Friolera* es una ilustración multirreferencial de carácter iconoclasta de la obra de Valle-Inclán. Es allí, donde no solo se desarrollan todos los procedimientos típicos del teatro en el teatro, sino que también se establece el diálogo interno y externo con la palabra como noción de poder revelador y revolucionario. A partir de los simples ejemplos de los protagonistas, que pueden parecer ridículos, Valle-Inclán enfoca nuestra atención en las áreas de la vida cotidiana y política de cada ser humano, que se escapan de nuestra atención diaria. Nos reímos y lloramos a causa de Don Friolera, Pachequín o Doña Loreta, pero acaso ¿no nos reímos de nosotros mismos? O ¿acaso somos también personajes del drama de Valle-Inclán?

Referencias bibliográficas

ASZYK U.

1995 “De la tradición carnavalesca al teatro de vanguardia: la práctica del esperpento en *Martes de Carnaval*”, en: *Entre la crisis y la vanguardia: estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Warszawa, Katedra Iberystyki, Uniwersytet Warszawski, pp. 77–98.

AZNAR SOLER M.

1992 *Guía de lectura de Martes de Carnaval*, Barcelona, Anthropos.

CRESPO MATELLÁN S.

2005 “Teatro y metateatro en los esperpentos de Valle-Inclán”, en: Santos Río L. *et al.* (eds.), *Palabras, norma, discurso: en memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 381–390.

KUNICKA E.

2007 “La superación de la parodia literaria en los esperpentos de *Martes de Carnaval* de Valle-Inclán”, en: Aszyk U. (coord.), *Reescritura e intertextualidad. Literatura — Cultura — Historia*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Museo de Historia del Movimiento Campesino Polaco, pp. 227–241.

PAVIS P.

1998 *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

RUIBAL E.

2005 *Valle-Inclán e o teatro galego*, Lugo, Tris Tram.

SALPER R.

1988 *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, Amsterdam, Rodopi.

SHAKESPEARE W.

1996 *The Complete Works of William Shakespeare*, London, Wordsworth Editions.

ŚWIONTEK S.

1999 *Dialog, drammat, metateatr*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Errata.

VALLE-INCLÁN R. del

1991 *Martes de Carnaval*, Barcelona, Círculo de Lectores.

1994 *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos.

VILLAMIL-ACERA R.

2008 *La construcción del diálogo teatral en el teatro cómico español*, Berkeley, University of California.

ZAMORA VICENTE A.

1990 "Prólogo", en: Valle-Inclán R. del, *Luces de bohemia. Esperpento*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 14–15.

The use of forms of the play within the play in *Los cuernos de don Friolera* by Valle-Inclán

Key words: play within the play — metatheatre — intertextuality — Valle-Inclán — *Los cuernos de don Friolera*.

Abstract

The purpose of this work is to present different aspects of metatheatrical theory and compare it with its presentation in *Los cuernos de don Friolera* by Valle-Inclán. This involves not only the explicit illustration of the theatre in the theatre notion, but also the intertextual relationships established between the work of Valle-Inclán and the traditional Spanish drama. The parodic and critical view of the Galician writer on the aspects of honour and its representation in the literature is the cardinal point in the deconstruction of the mythic word of the past where its value could not be underestimated. As a result, *Los cuernos de don Friolera* are the perfect example of the metatheatre because of the introduction of structural parts which involve the representation itself and the group of explicit and implicit allusions to the literary and cultural aspects of the past generations.