

DE ARNICHES A VALLE-INCLÁN: «LA CARA DE DIOS»

Pilar Bellido
Universidad de Sevilla

A nadie resulta desconocida, en la actualidad, la adaptación novelística que Valle-Inclán realizó del drama de Arniches, *La Cara de Dios*. Bien es verdad que este hecho es relativamente reciente. Hasta que en 1972 la editorial Taurus decidió reeditar la novela, la obra valleinclaniana resultaba inencontrable¹. Las primeras noticias de la misma nos llegan a través de los escuetos comentarios que nos ofrece Fernández Almagro en su ya clásico estudio sobre el autor gallego: «En otras ocasiones de apuro económico, Valle-Inclán había aceptado a cincuenta pesetas el cuaderno, en trabajo anónimo, el encargo editorial de convertir en novela la zarzuela de Arniches...»². Con tan escasas referencias tendríamos que esperar hasta 1966 para poder disponer de noticias exactas sobre la obra. En dicho año García Sabell, poseedor de un ejemplar, tal vez el único, publica, por fin, una descripción completa de la novela³.

El olvido y la casi desaparición de *La Cara de Dios* de Valle-Inclán es un hecho probablemente motivado por las características del género al que pertenece la obra⁴. Hacia la segunda mitad del siglo XIX comienza a desarrollarse

¹ R. DEL VALLE-INCLÁN: *La Cara de Dios*: Taurus, Madrid 1972. Citaremos siempre por esta edición.

² M. FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Taurus, Madrid 1966, p. 64.

³ D. GARCÍA-SABELL: «El gesto único de don Ramón (En torno a una obra ignorada de Valle-Inclán)», en *Insula*, julio-agosto de 1966, n.º 236-237, p. 4 y 12. La edición lanzada por la editorial Taurus se realiza a partir del ejemplar de García-Sabell respetando las características tipográficas de la misma.

⁴ A. ZAMORA VICENTE: *Valle-Inclán, novelistas por entregas* (Taurus, Madrid 1973) señala que el olvido de esta obra debió ser provocado por su mismo autor que trataría de encubrir por todos los medios este pecado de juventud. Sin embargo, como muy bien indica E. LAVAUD: *Valle-Inclán du journal au roman (1888-1915)* (Klincksiek, Dijon 1979), p. 352, «S'il n'a jamais republié

en nuestro país un tipo de novela, importada de Francia, que alcanzará un extraordinario éxito. La novela popular, por entregas (a la que pertenece *La Cara de Dios*) o folletinesca⁵, surge con una doble finalidad: por un lado viene a cubrir las necesidades de evasión de un sector de lectores recientemente alfabetizado, muy poco acostumbrado a la lectura y en absoluto formado en cuanto a gusto literario. Por otra parte es utilizada como fórmula editorial bien planificada por las empresas del libro para conseguir enormes beneficios económicos.

Las características de la novela popular responden a las exigencias impuestas por la doble finalidad antes señalada. Se trata de novelas de escasa calidad estética, caracterizadas por personajes estereotipados, divididos en dos grupos según los criterios morales de bondad y maldad. La acción es muy rápida mostrando una insaciable sed por lo truculento, lo extraordinario y lo irreal. Los efectos teatrales están presentes en un estilo cuyo objetivo es el de sorprender. La técnica narrativa responde, en general, a lo que entendemos por literatura de evasión: busca entretener al lector y satisfacer sus demandas.

Los editores estudian y organizan su producción detectando, investigando el gusto de sus futuros lectores, contratando a los autores «adecuados» a quienes reclaman la cesión de sus derechos sobre la obra⁶. En una palabra, se busca crear los medios de producción, difusión y propaganda que aseguren el éxito automático de cualquier lanzamiento⁷.

En la perspectiva del cuadro brevemente descrito es frecuente que las casas editoriales utilicen obras que hayan sido ya éxitos populares para adaptarlas a la novela por entregas o folletinesca. De esta forma el riesgo queda anulado y la buena acogida que, por parte del público, tendrá la adaptación es asegurada por la fama de la obra original. Este es el caso de *La Cara de Dios*.

Carlos Arniches estrenó su obra *La Cara de Dios*, drama de costumbres populares en tres actos divididos en once cuadros, en prosa, con música del maestro Ruperto Chapí, en el teatro de Parich, de Madrid, la noche del 28 de

La Cara de Dios, Valle-Inclán n'a jamais caché cet aspect de son activité littéraire. Le prologue de *Sonata de primavera* commence en effet par ces lignes: 'No hace todavía tres años vivía escribiendo novelas por entregas, que firmaba orgullosamente, no sé si por desdén si por despecho'. Ce prologue demeure inchangé a un mot près, jusqu'a l'édition de 1922 comprise».

⁵ Las diferencias entre ambas se refieren exclusivamente a las condiciones de publicación. La novela por entregas aparecía en cuadernillos fragmentados distribuidos directamente al consumidor. El folletín era también una novela fragmentada, pero aparecía, en este caso, inserta en las páginas de un periódico.

⁶ Esta puede ser una de las razones por la que Valle-Inclán no intentó nunca reeditar la novela y por lo que no la incluyó en los registros de la propiedad intelectual.

⁷ Para un análisis detallado de las características de producción, distribución y consumo de esta literatura pueden consultarse, entre otros, los estudios L. ROMERO TOBAR: *La novela popular española del siglo XIX*, Ariel, Madrid 1976; S. PLANS: *Baroja y la novela de folletín*, Universidad, Cáceres 1983; J. I. FERRERAS: *La novela por entregas (1840-1900)* (Concentración obrera y economía editorial), Taurus, Madrid 1972; A. ANDREU: *Galdós y la literatura popular*, SGEL, Madrid 1982.

noviembre de 1899. La obra tuvo un éxito importante desde el primer día del estreno como lo muestran las críticas teatrales en la prensa de la época y las cartas de felicitación de Arniches a los actores de la compañía del Parich⁸.

Como indica Zamora Vicente⁹, la obra de Arniches no es una zarzuela, en contra de lo señalado por Fernández Almagro, aunque tenga algunos cantables de Ruperto Chapí. *La Cara de Dios* es una de las piezas pertenecientes al llamado «género chico» en el que se incluye la mayor parte de la producción teatral del autor alicantino durante el siglo XIX. Con esta obra Arniches cierra una etapa en su producción a la vez que inicia una nueva página en su carrera dramática. Como tendremos ocasión de demostrar, el pasado y el futuro se aúnan en la elaboración del drama.

Estructuralmente el núcleo del conflicto dramático lo constituye el enredo amoroso surgido entre los protagonistas. Dicha línea argumental básica es detenida, con frecuencia, por prolongadas descripciones costumbristas de diversos ambientes madrileños. Las descripciones, que no influyen directamente en el desarrollo de la acción, suponen una de las características más importantes de *La Cara de Dios*.

El hilo temático fundamental es bastante simple. Ramón, joven albañil, está casado felizmente con Soledad con la que tiene un hijo. Antes de casarse Soledad tuvo un novio, Víctor, que la abandonó para marcharse a Buenos Aires. De estos amores, guardados celosamente por Soledad y su tío Doroteo, tiene conocimiento Eleuterio, amigo y compañero de Ramón, que posee, por casualidad, una fotografía de Soledad dedicada a su antiguo novio. Eleuterio, enamorado de Soledad, intenta conseguir a la mujer amenazándola con entregar al marido la prueba de sus relaciones con Víctor si ella no accede a sus pretensiones. Ante la negativa de Soledad, Eleuterio confiesa a Ramón el pasado de su mujer. Este se niega a creerlo, pero Soledad, que aparece al final de la escena, cansada de disimular confirma la versión de Eleuterio. Cuando comienza el acto segundo hace ya un mes que Ramón ha repudiado a su mujer echándola de la casa y quitándole el hijo. Soledad consigue la llave de su antiguo hogar, con el propósito de ver al niño, aprovechando una de las salidas habituales de Ramón. En esta ocasión Ramón está en casa, por lo que la pareja vuelve a encontrarse tras el tiempo de separación. El reencuentro se convierte en una apasionada reconciliación hasta el momento en que llegan Eleuterio, Eustaquio y unas amigas que buscan a Ramón para ir a la romería de La Cara de Dios. Los recién llegados, al ver la actitud de los esposos, se burlan despiadadamente de Ramón que vuelve a arrojar a la mujer de la casa. Soledad sigue al grupo hasta la romería con la intención de hablar con Eleuterio y pedirle una cita. Este, suponiendo que la mujer ya se le ha rendido, promete esperarla

⁸ C. ARNICHES: *La Cara de Dios*, Biblioteca «Teatro Mundial», Barcelona 1915. Las cartas aparecen reproducidas al principio de esta edición por la que siempre citaremos.

⁹ A. ZAMORA VICENTE: *Ob. cit.*, p. 9.

al día siguiente en la obra donde trabajan todos ellos. Ramón descubre la cita y decide ir para sorprenderlos. Durante el tercer acto Soledad, seguida de Ramón, va en busca de Eleuterio. La conversación entre los dos permite a Ramón darse cuenta de la traición de su amigo. Exaltado sale de su escondite e intenta matar a Eleuterio. Doroteo aparece en ese instante tratando de evitar el enfrentamiento entre los dos hombres. Atraídas por el ruido llegan algunas personas por lo que se ven obligados a retrasar el duelo. Doroteo intenta, de nuevo, convencer a Eleuterio para que deje tranquilo a Ramón. Ante la negativa y los malos tratos de aquél, el viejo toma sobre sí la responsabilidad de la venganza. Mata a Eleuterio aflojando las cuerdas del andamio en el que éste se ha subido para colocar la bandera que señala el fin de la obra. Descubierta la traición de Eleuterio, Ramón perdona a Soledad, restituyéndose, de esta forma, el estado de felicidad perdido.

La acción principal aparece interrumpida a lo largo de los actos segundo y tercero por numerosas escenas secundarias de carácter costumbrista. Estas secuencias, llenas de vitalidad y pintoresquismo, relajan la tensión del conflicto central con el que se combinan sin violencia. La estampa jovial y alegre de la romería madrileña¹⁰ se mezcla con la tragedia íntima y dolorosa de Soledad repudiada injustamente por su marido y separada de su hijo. La unión natural de los dos planos anticipa en esta obra un nuevo concepto de lo dramático en el autor alicantino que supone, como señala Salinas, «un sentido de la construcción más completo y delicado»¹¹.

El esquema de desarrollo del drama responde plenamente al descrito por Romero Tobar¹² para las piezas «costumbristas» de Arniches, aquéllas que se basan en la combinación del enredo amoroso con una serie de descripciones ambientales estáticas. El esquema es el siguiente:

1 Presentación de los personajes, distribuidos en dos bandos delimitados: los «buenos» y los «malos». Como señala Ruiz Ramón¹³, el núcleo del conflicto dramático lo forma un triángulo de fuerzas representadas por tres personajes: Ramón, galán bueno, protagonista, honrado, leal y trabajador; Eleuterio, galán malo, antagonista, bravucón, traidor y mentiroso. Entre ellos Soledad, mujer de origen humilde adornada con todas las cualidades positivas. A su lado aparecen los personajes secundarios a los que Arniches les concede el papel de protectores de las víctimas. En este caso, dicha función es realizada por el tío Doroteo, que actuará como la mano ejecutoria de la justicia, y su mujer, la tía Jesusa.

¹⁰ La Cara de Dios es el nombre de una romería popular madrileña, actualmente desaparecida, que se celebraba en Semana Santa, en los alrededores de la Plaza de España.

¹¹ P. SALINAS: «Del "género chico" a la tragedia grotesca: Carlos Arniches», en *Literatura española siglo XX*, Alianza, Madrid 1979, p. 130.

¹² L. ROMERO TOBAR: «La obra literaria de Arniches en el siglo XIX», en *Segismundo*, II, 1966, núm. 4, p. 315.

¹³ F. RUIZ RAMÓN: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid 1981, p. 41.

2 Desarrollo del enredo a partir de las fluctuaciones de un personaje entre los dos bandos. En *La Cara de Dios* esta segunda función es asumida por el protagonista que, repudiando a su mujer, se colocará del lado de la maldad. Durante el acto segundo Ramón se debate continuamente entre el amor de Soledad y las burlas de sus compañeros.

3 Desenlace a favor de los «buenos». Aunque esto es así en el drama que venimos comentando, el final marcará una variante con relación a las obras anteriores. Los desenlaces de tono humorístico y feliz a los que nos tenía acostumbrado nuestro dramaturgo son sustituidos aquí por otro de tintes trágicos. La muerte de Eleuterio es el precio de la felicidad de los protagonistas. «Con este desenlace —opina Romero Tobar— se pasa la página del siglo a la vez que se amplía en profundidad la fórmula dramática en el teatro de Arniches»¹⁴.

En el esquema de progresión dramática que acabamos de describir, las escenas secundarias, descripciones costumbristas y cuadros arrevestados a los que hicimos referencia más arriba juegan un doble papel: retardar el desarrollo del drama y relajar el climax del conflicto amoroso. Tras el primer acto, en el que la presentación de los personajes y de la trama central ha mantenido un desarrollo ascendente en la línea de la intensidad dramática, los actos segundo y tercero disminuyen significativamente la tensión. Ambos comienzan con escenas secundarias que se alternan con las del conflicto central. Si dibujásemos una gráfica que marcara el desarrollo de la acción, ésta presentaría rapidísimos altibajos; cada una de las caídas representarían el descenso en el interés de la historia, apareciendo la alzada como lo contrario. De este modo el espectador es captado, sin descanso, por los cambios de situación.

No podemos dejar de comentar en esta obra, como en cualquiera de las de Arniches, una de las características más importantes de su teatro: el lenguaje. La primera impresión es la de estar ante una lengua popular, tomada directamente de las calles madrileñas. Sin embargo, Ricardo Senabre ha demostrado que «no se trata tan sólo de imitación. Hay algo más en esta lengua vulgar, a menudo retorcida y deformada, en que se expresan los personajes de este teatro. Hay un deliberado intento de creación, un esfuerzo para lograr formas y estructuras lingüísticas con validez caracterizadoras»¹⁵. En efecto, en *La Cara de Dios* encontramos deformaciones de vocablos cuyo carácter vulgar es muy discutible. Fundamentalmente el avulgaramiento se realiza sobre palabras cultas. Es difícil creer que el hablante que utilice esos cultismos cometa tales errores y, al contrario, los errores idiomáticos son propios de hablantes en cuyo nivel cultural dichos vocablos no tienen cabida. Los ejemplos son abundantes: «Es más que una Venús» (p. 45); «¿Qué quíes, triple ligera?» (p. 8); «Me hollas la fidelidaz conyugual» (p. 63); «¿Crees tú que dormido tengo yo facultades pa decirle a nadie que se ponga chambra?» (p. 27). Comprobamos que

¹⁴ L. ROMERO TOBAR: *art. cit.*, p. 323.

¹⁵ R. SENABRE: «Creación y deformación en la lengua de Arniches», en *Segismundo*, II, 1966, núm. 4, p. 248.

Arniches, a pesar de su aparente populismo, se sitúa en un nivel lingüístico muy superior al de sus personajes. Indudablemente añade giros, modismos y modificaciones tomados de la calle para no resultar, por completo, falso. El lenguaje de Arniches no se basa, por tanto, en la imitación sino, en la deformación con fines humorísticos.

El éxito de la obra de Arniches¹⁶ aseguraba, sin lugar a dudas, la aceptación de una novela basada en el drama. Era natural que las empresas editoriales no dejaran pasar la posibilidad de obtener enormes beneficios lanzando al mercado una obra respaldada por el nombre del autor de «moda», cuyos dramas ocupaban triunfalmente varios escenarios madrileños.

En el año 1899, La Nueva Editorial de J. García, primera de las tres que se hicieron cargo de la novela¹⁷, encarga a Valle-Inclán la adaptación de la pieza teatral. La carta-autorización de Arniches a Valle-Inclán está fechada el 27 de diciembre de 1899, por lo que hemos de pensar que las primeras entregas aparecerían los meses de enero-febrero de 1900. La novela se completa en un tomo único, dividido en dos libros, al que hay que suponerle una fragmentación por entregas, pero, puesto que todas han desaparecido, lo que se refiera a su genuina forma de aparición queda en el plano de las suposiciones.

Las condiciones que el editor impuso a Valle-Inclán fueron, según Fernández Almagro, la de abonar al autor cincuenta pesetas por cuadernillo, cifra a todas luces excesiva. Juan Ignacio Ferreras¹⁸ señala que el precio medio por entrega solía ser de cinco o seis duros en la década de los 50 a 60. Si a esto añadimos el hecho de que a partir de 1870 la novela por entregas entra en una fase de decadencia, parece lógico pensar que el sueldo de los novelistas sería forzosamente más bajo. Todo ello nos hace poner en duda el dato ofrecido por Fernández Almagro¹⁹. La segunda condición impuesta por la editorial, según el mismo investigador, es la de que la obra apareciera anónima. Aquí el crítico parece equivocarse, pues la novela lleva la firma de Valle-Inclán en la primera página del libro, además de aparecer impresa, como ya hemos dicho, la carta de autorización de Arniches a Valle. Lo más probable es que Fernández Almagro no tuviera oportunidad de consultar la obra al realizar su estudio.

La novela de Valle-Inclán no es, en el sentido propio del término, una adaptación del drama de Arniches. Valle abandona muy pronto el esquema impuesto por la pieza dramática para seguir los caminos de su propia invención. Respeta sólo el inicio de la obra de Arniches, conserva los personajes principales y el conflicto amoroso central. El desenlace, dejando aparte la felicidad de la pareja formada por Ramón y Soledad, transcurre por derroteros muy diferentes a los del drama. En una novela como *La Cara de Dios*, formada por 25 capítulos en el primer libro y 18 en el segundo, la adaptación de la obra

¹⁶ Cfr. E. LAVAUD: *ob. cit.*, pp. 335-336.

¹⁷ Sobre el tema de las tres editoriales que traspasaron sucesivamente la novela ver el estudio de E. LAVAUD: *ibid.*, pp. 330-331.

¹⁸ J. I. FERRERAS: *Ob. cit.*, pp. 82-85.

¹⁹ Cfr. E. LAVAUD: *Ob. cit.*, pp. 331-332.

teatral queda reducida a las pocas páginas que constituye el capítulo I. Aún más, en esas páginas tomadas del drama nada queda del pintoresquismo madrileño ni del lenguaje populista de la obra de Arniches. Los personajes de Valle-Inclán han adquirido en su construcción unos caracteres que los alejan definitivamente de los de Arniches, siendo éstos simples caricaturas, sombras deformadas de los protagonistas de la novela. Podemos decir, como señala Zamora Vicente, que «la novela es una obra diferente, en cuya base hay un pretexto ajeno, en este caso el drama de Arniches»²⁰.

A partir del capítulo segundo *La Cara de Dios* de Valle-Inclán se olvida de la obra teatral. Hasta tal punto que el protagonista de la novela, eje conductor de la acción a lo largo de toda la historia, es un personaje secundario en el drama en el que sólo aparece mencionado. Se trata de Víctor, antiguo amante de Soledad. Víctor permite a Valle crear su propio argumento.

En esta ocasión, escribe una novela de intrigas y crímenes con un trasfondo ideológico de tintes progresistas, sorprendentes en la etapa primeriza de nuestro autor. Recordemos que hasta 1900 había publicado poco: *Femeninas* (1895), *Epitalamio* (1897) y *Cenizas* (1899), además de algunos cuentos aparecidos en algunos periódicos. El protagonista de *La Cara de Dios*, Víctor, y sus amigos son anarquistas. Las numerosas discusiones contra la propiedad privada, la búsqueda de la justicia social mediante la revolución, etc., ocupan un espacio importante en la obra. A la literatura popular hay que suponerle, como ya dijimos, un amplio público lector que pertenece al naciente proletariado industrial. Las ideas anarquistas y socialistas resultan comunes entre esos sectores de población. Los temas que preocupan al mundo obrero aparecerán con frecuencia en las novelas populares. Habría que aclarar que se trata, en la mayoría de los casos, de un falso obrerismo exento de cualquier tipo de educación proletaria, incluso, a veces, con tenues pinceladas críticas hacia ideas tan radicales.

Valle se muestra un gran conocedor de la técnica de la novela por entregas. Este tipo de literatura popular debió serle muy familiar. La obra está repleta de complicadas historias donde los personajes se relacionan inesperadamente formando un mosaico de extrañas conexiones. Nuestro autor demuestra una imaginación infinita al crear gigantescas y fantásticas tramoyas que se resuelven de forma inverosímil. Consigue mantener en vilo la atención del lector hasta alcanzar la meta perseguida. En una palabra, *La Cara de Dios*, desde el punto de vista de la novela por entregas, es totalmente ortodoxa y, querámoslo o no, como señala Zamora Vicente, está mucho mejor escrita que sus congéneres.

La novela se desarrolla a partir de un hilo argumental básico, el crimen cometido en una casa del Madrid Moderno y las posteriores investigaciones del juez y del inspector de policía, encargados del caso, para descubrir al culpable o culpables del doble asesinato. El desarrollo de las investigaciones policiales es el marco que permite a nuestro novelista dar cuerpo a su historia. En ese

²⁰ A. ZAMORA VICENTE: *Ob. cit.*, p. 9.

hilo argumental básico se insertan una serie de historias que alargan indefinidamente la obra. Estos capítulos, que no tienen relación alguna con los cuadros costumbristas de Arniches, están dentro del tipismo del género por entregas. Los personajes que, exceptuando a Víctor, no presentan gran complicación psicológica actúan como símbolos trivializados de una concepción moralizante del comportamiento humano.

Dibujando en una gráfica la estructura de la novela, encontramos un eje horizontal que representa el conflicto central formado, como ya dijimos, por las investigaciones de la policía en torno al crimen cometido. Sobre este eje horizontal aparecen ejes verticales que cortan al primero deteniendo la acción. Los ejes verticales son: *la infancia de Soledad* (personaje tomado de Arniches con las características esenciales de la protagonista del drama); *historia de Doroteo* (adaptación del personaje de Arniches. En la novela han desaparecido los rasgos típicos del gracioso madrileño con que el dramaturgo calificaba al protector de Soledad); *vida de Eleuterio* (llevado por Valle-Inclán al máximo de la depravación y deshonestidad); historia de Paca La Gallarda y de Vicente Vellido (personajes creados en la novela, antagonista, la primera, de Soledad; autor del crimen, el segundo), ambos completan, junto con Eleuterio, la nómina de personajes que impedirán hasta el final de la novela la felicidad de los protagonistas: Ramón, Soledad y Víctor. Por último, *la vida de Víctor*; éste sería el eje más importante por su extensión y sus características literarias, que analizaremos más adelante. En la vida de Víctor, Valle-Inclán deja aparecer un sentimiento que culpa a la sociedad de todas las desgracias y vacilaciones morales del protagonista. Un sentido colectivo de la injusticia social que permite redimir al personaje, cómplice del asesinato cometido en la novela. Cada una de las historias mantiene completa independencia con respecto a las otras. La acción iniciada en una de ellas no prosigue en las demás. El único elemento común a todas es la relación, más o menos cercana, que mantienen con el crimen ocurrido en el Madrid Moderno.

La gráfica que resultaría de los cruzamientos entre los ejes quedará limitada en un extremo por la historia tomada del drama de Arniches: el matrimonio de Ramón y Soledad se rompe porque Eleuterio revela a Ramón los amores de su mujer con Víctor. Por el extremo final de la gráfica aparecerán los capítulos que marcan la redención del héroe, su enfrentamiento reconciliador con Ramón y la muerte de Eleuterio en una reyerta de delincuentes.

Pero, sin duda, el logro más importante de la novela radica en la tensión creada, y mantenida durante toda la obra, entre el narrador (escritor) y el supuesto público lector. Como indica Alicia Andreu: «La literatura de consumo se presta fácilmente a este tipo de análisis debido precisamente a la posición obvia del escritor. A través del narrador omnisciente, manifiesta el autor una única e inconfundible postura frente al lector. Esta actitud que prevalece a lo largo de toda la obra es fácil de identificar. Poco, o nada, disimula el autor fren-

te al lector. No le oculta especialmente la ideología con la que quiere impresionar»²¹.

El narrador es el experto en todas las materias tratadas, es el conocedor por excelencia de cada uno de los elementos de la historia. El lector se halla sin protección en las manos del escritor, sujeto a los vericuetos de su imaginación. Recordemos que se trata de una literatura nacida para cubrir las necesidades de evasión y ensueño de unas masas subcultivadas que compraban, periódicamente, por muy poco dinero, momentos de fantasía. Las narraciones les permitían viajar por paisajes maravillosos, conocer amores arrebatadores, alejarse de los afanes cotidianos... La relación de estos lectores con la fabulación literaria es, con mucho, más dependiente que la establecida por el lector culto.

Valle, consciente de dichas características, aumenta la tensión hasta el paroxismo. Mantiene en vilo el interés del lector sin permitirle un momento de descanso. Alarga la intriga, interrumpe la historia en las situaciones más importantes, coloca pistas falsas que desvían la acción hacia laberintos sin salida; aprovecha todo aquello que le permita ampliar indefinidamente la obra. Especialmente significativos, en este sentido, son los careos que don Máximo Baroja, juez encargado del caso, prepara entre Víctor, como ya dijimos principal sospechoso del crimen, y la chica superviviente del intento de asesinato. Situaciones como la que comentamos a continuación son frecuentes en toda la novela: en el capítulo XIII del primer libro, la chica que sobrevivió al intento de asesinato acaba de salir del coma en el que se encontraba sumida desde el día del suceso. Avisan al juez que prepara la visita a la enferma y el careo con el detenido. Este capítulo décimo tercero acaba en una situación de elevado dramatismo:

¿Lo reconocía la criada?

¿No lo reconocía?

Admitamos que lo reconociese.

Sucumbe, confiesa.

Está descubierto.

¿No lo reconoce?

¿Debemos en este caso considerar a Víctor Rey inocente?

¿No podía ser que la víctima superviviente del crimen sufriese alguna alteración en su mentalidad, por efecto del susto recibido?

Don Máximo Baroja no resolvió esta última duda.

Acordó, sin embargo, el careo de Víctor Rey y la víctima que yacía en el hospital (p. 172).

Así termina el capítulo al que podemos lógicamente suponerle el final de una entrega. Tendríamos que esperar una semana para conocer la continuación de la historia. Valle-Inclán tensa aún más el hilo de la intriga retardando la acción. En el capítulo siguiente, el XIV, introduce el relato de la vida de Dorotheo, durante el capítulo XV continúa la narración de la misteriosa infancia de

²¹ A. ANDREU: *Ob. cit.*, p. 37.

Víctor, detenida, a su vez, desde el capítulo XII. Por fin, en el capítulo XVI, habla la criada, en el momento en que parece denunciar al asesino, sufre un ataque y se desmaya. De nuevo queda frustrada la expectativa del lector. ¿Cuánto tiempo deberá esperar todavía para conocer al auténtico culpable?...

Desde este punto de vista, decíamos, el autor se convierte en el conocedor por excelencia. El papel de experto que ha asumido el novelista lo capacita para tomar decisiones, para aconsejar en lo tocante a la ética y a la moral a sus lectores. Con esta finalidad se multiplican las disquisiciones, los juicios de valor, los sermones intercalados, etc. Como escribe Joaquín Marco: «el lector es como un niño al que hay que educar e instruir. Así hay que explicarle anécdotas, historia natural e interpretarles los hechos. El novelista acompaña de la mano al lector y le guía como un maestro»²².

Don Ramón asume perfectamente ese papel educador en *La Cara de Dios*. Los comentarios moralizantes aparecen por toda la novela, los juicios éticos sobre las actuaciones de los personajes, las definiciones y enseñanzas sobre cualquier tema tratado alarga la novela, retrasando, de nuevo, su desarrollo.

¿Qué es el amor?

El hombre no lo sabe.

Por más que procure penetrar el misterio, no lo consigue.

El amor tiene su origen en las relaciones del hombre y de la mujer, y resulta de la conjunción de los dos.

Su misterio, sin embargo, permanece impenetrable.

(...)

En ambos casos, lo absorbe.

El amor prende, avasalla, invade.

No deja lugar a otro sentimiento.

Es señor absoluto.

Amar es vivir para el amor.

(...)

El amor contrariado es una agonía

Los obstáculos, lejos de calmarle, lo exacerban más.

No desiste, no renuncia. Se obstina se exalta, se agarra con ambas manos a la esperanza de la felicidad, y cuando no la alcanza anda sombríamente asaltado de mil angustias y mil sospechas tenebrosas.

Víctor hallábase en ese período amoroso que no se define y que es caracterizado por un vago anhelo (pp. 269-270).

A partir de aquí podríamos muy bien preguntarnos si existe, realmente, relación alguna entre el autor de *La Cara de Dios* y el de *Femeninas* o las *Sonatas*. García-Sabell, en el prólogo a la novela²³, señala cómo se adivina en

²² J. MARCO: «Prólogo» a *La bruja de Madrid*, de Wenceslado Ayguals de Izco, Taber Epos, S. A., Madrid p. 29.

²³ D. GARCÍA-SABELL: «*La Cara de Dios* o Valle-Inclán en persona», Prólogo a *La Cara de Dios*, de Ramón del Valle-Inclán, Taurus, Madrid 1972, pp. 9-27.

algunos párrafos al Valle posterior, al de la «Literatura» escrita con mayúsculas. Es evidente que esto es así y nosotros corroboramos la afirmación. Pero ¿cuándo aparece ese Valle-Inclán que nos es conocido? La respuesta es fácil: en el momento en que la tensión narrador-omnisciente/público-lector desaparece. El autor se abandona entonces al gusto de narrar introduciéndose por los caminos de su Galicia de origen. Lo descubrimos tras las minuciosas descripciones, en las visiones estáticas en las que las figuras aparecen reflejadas en la plasticidad de las imágenes: «Don Máximo Baroja tenía la fisonomía enérgica y leal de aquellos antiguos alcaldes de Casa y Corte que retrataron el Greco y Pantoja» (p. 78), «...su frente, dorada como la miel, tenía la expresión casta de las antiguas madonas pintadas sobre fondo de oro» (p. 118); lo detectamos también en la personificación de los animales: «Era un perro filósofo» (p. 161), «La 'Marela' y la 'Bermella', graves como dos viejas abadesas, rumiaban la hierba fresca y olorosa, cabeceando sobre los pesebres» (p. 121).

Pero vayamos poco a poco. El personaje de Víctor Rey, antiguo amante de Soledad, tan sólo mencionado por Arniches para indicar su oficio y su partida a Buenos Aires, se convierte, como hemos venido repitiendo, en el protagonista principal de *La Cara de Dios*. Hasta tal punto que Zamora Vicente comenta que la novela podía haberse titulado *Víctor*²⁴. Valle imagina para él un nacimiento turbio y aristocrático y una infancia en antiguos palacios de la nobleza gallega. El diario de la vida de Víctor Rey, que el inspector Máximo Baroja lee de forma entrecortada, como en episodios que se van intercalando en los caminos de la novela por entregas, permite a Valle-Inclán conducir al lector a través de su Galicia natal. En ningún otro momento de la novela como en este encontraremos la huella de nuestro autor, la auténtica firma de su autoría.

En Galicia y en el origen turbio de Víctor, Valle transcribe un cuento, *Beatriz*, el mismo que presentara, poco antes, con el nombre de *Satanás* al concurso convocado por *El Liberal*, sin que resultara premiado. *Satanás* aparecerá en 1903 en *Jardín Umbrío*, en redacción definitiva y con cambio de título. En *La Cara de Dios* nos encontramos, por tanto, con la primera versión del cuento. No existen grandes diferencias entre las dos historias. Las innovaciones, fundamentalmente formales, inciden en la belleza y concreción del estilo. Las narraciones en cuanto a estructura, personajes, ambiente, son idénticas. Se trata de la Galicia lírica, religiosa y milagrera donde antiguas princesas son dominadas por lo sobrenatural y lo satánico. Beatriz, hija de la Condesa de Porta Dei, es poseída por Satanás al ser violada por Fray Angel.

¿Cómo se enlaza esta historia con el hilo argumental de la novela? Fácilmente: Beatriz queda embarazada de la violación, nace un niño que resulta ser Víctor Rey. Abandonado por su madre, Víctor iniciará una vida de orfandad y miseria que lo convertirá en el héroe folletinesco.

Aparecen también, relacionados con el nacimiento del protagonista de *La Cara de Dios*, otros personajes de cuentos valleinclanescos. Se trata de Adegá

²⁴ A. ZAMORA VICENTE: *Ob. cit.*, p. 9.

y del peregrino de *Flor de Santidad*. En esta ocasión no se recoge la narración completa, como ocurre con Satanás. Se mantiene el ambiente sobrenatural y misterioso de la historia y aparece la protagonista de la obra, Adegá. El peregrino, en cambio, recuerda muy vagamente, en su caracterización, al personaje de *Flor de Santidad*.

A todo lo largo de la vida de Víctor, Valle incluirá, por tanto, obras ya publicadas, propias y ajenas. Muy estudiada ha sido ya la reproducción de dos cuentos de Pío Baroja en las páginas de la novela, *El Trasgo* y *Medium*²⁵, recogidos ambos en *Vidas sombrías* (1900), único libro publicado, por entonces, por el autor vasco²⁶.

Repetidas veces la crítica ha comentado el origen libresco de las primeras narraciones de Valle-Inclán, la literatura hecha sobre la literatura. Los préstamos tomados de otros escritores son numerosos a lo largo de toda su producción. Tendríamos que mencionar a Casanova y D'Annunzio para las *Sonatas*, Barbey D'Aurevilly para *Historias perversas*, Merimée en algún cuento de *Jardín Umbrío*, Rubén Darío en muchos de sus versos y prosas; la lista sería larga. En realidad el autor no oculta jamás los textos recogidos. Valle explicita siempre de dónde toma prestado con diversas referencias. Como señala Zamora Vicente: «Valle-Inclán no era un hombre entregado totalmente a la fabulación imaginativa, sino que era libresca su inspiración, ante todo y sobre todo libresca. Vivía inmerso en literatura, en literatura ajena, añadamos»²⁷. Recoge textos ajenos, los asimila y los aprovecha con desenfado, conscientemente, incluso, como escribe Eugenio G. de Nora, con aire de superioridad²⁸. Fabra Barreiro menciona, en el artículo antes citado, las discusiones en las que Valle-Inclán aseguraba poder construir una obra nueva a partir de la suma de textos tomados de libros ajenos. Podemos encontrar en sus novelas muchos ejemplos que apoyan esa afirmación.

Desde esta perspectiva no nos sorprende en absoluto la aparición de los cuentos de Baroja en *La Cara de Dios* que, por otra parte, responden al gusto esotérico propio de nuestro autor. En realidad, podemos hallar bastante relación entre *Medium* (la joven bordando junto a su madre con un halo de resplandor rodeando su figura) y *Rosarito*, cuento publicado en *Femeninas* en 1895, anterior, por tanto, al de Baroja. Es muy probable que don Ramón leyese por aquellos días *Vidas sombrías* y tomase las narraciones para incluirlas en las entregas en las que estaba trabajando.

No acaban aquí los préstamos incluidos en *La Cara de Dios*. Encontramos también una transcripción, con algunas variantes, de textos procedentes de la novela de Dostoievski, *Nietochka Nezvanova*, cuyo descubrimiento provocó

²⁵ Sobre la utilización de este cuento ver el estudio de G. FABRA BARREIRO: «Otra víctima de Valle-Inclán: Baroja», en *El discurso interrumpido*, Akal, Madrid 1977, pp. 60-64.

²⁶ Ver A. ZAMORA VICENTE: *Ob. cit.*, p. 53.

²⁷ A. ZAMORA VICENTE: *Ibid.*, p. 56.

²⁸ E. G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, Gredos, Madrid 1968, p. 57.

múltiples comentarios y no pocos gritos de plagio en torno a la obra de Valle-Inclán²⁹.

Es curioso que sea el inspector de policía don Máximo Baroja quien lea las historias incluidas en el diario de Víctor. Tal vez, en la coincidencia del nombre del personaje con el del autor de los textos prestados, gran admirador, por otra parte, del escritor ruso, esté el guiño al lector que le permita reconocer los textos ajenos.

Otro tema muy comentado por los estudiosos de *La Cara de Dios* es la elaboración conjunta de la novela. Gustavo Fabra relaciona este hecho con algunos párrafos de las *Memorias* de Pío Baroja en los que el escritor cuenta cómo intentó con Valle-Inclán, Camilo Bargiela y Maeztu escribir una novela que se titularía *Los misterios de Transvaal*³⁰. Aunque el proyecto nunca llegó a realizarse, G. Fabra opina que no es ajeno al de *La Cara de Dios*³¹.

Zamora Vicente cita, en este sentido, las entrevistas que Jorge Campos realizó a Azorín en el año 1964, en las que el anciano novelista recuerda que «Palomero, Valle-Inclán, Baroja (creo que Ricardo) hicieron *La Cara de Dios*; era una cosa popular en Madrid, una especie de romería. Como tomaban a broma a Núñez Sempér. No sé si también Ricardo Fuente...»³².

A pesar de los intentos no hay ningún dato definitivo que pruebe las colaboraciones en *La Cara de Dios*. Quizá la presencia en la novela de personajes con los nombres de Antonio Palomero (anarquista, amigo de Víctor), Bargiela (el inspector de policía), Máximo Baroja (juez encargado del crimen) tras el que se halla, sin duda, Pío Baroja, sean pistas para descubrir las autorías que andamos buscando. Sin embargo, también es posible, siguiendo en el plano de las suposiciones, que *La Cara de Dios* sea la primera vez en que Valle comienza a introducir el mundo que le rodea en sus historias imaginadas.

En definitiva, podríamos decir que *La Cara de Dios* es un testimonio social y literario. Social por ser un claro ejemplo de la situación de los escritores en la España de la bohemia. Literario porque, a pesar de su evidente mediocridad, podemos reconocer los rasgos de ese Valle-Inclán que nos es familiar, el de la Literatura escrita con letras mayúsculas.

²⁹ Sobre este tema ver el minucioso trabajo de E. LAVAUD (*Ob. cit.*; pp. 336-351) en el que la autora sigue paso a paso las publicaciones de los artículos a favor y en contra del famoso plagio de *La Cara de Dios*.

³⁰ PÍO BAROJA: *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1946-1951 (8 volúmenes). (*Memorias. Final del siglo XIX y principios del XX*, Tomo VII, pp. 741-742).

³¹ G. FABRA BERREIRO: *art. cit.*, p. 62.

³² J. CAMPOS: *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid 1964, p. 68.