

Catalina Míguez Vilas

**VALLE-INCLÁN Y LA NOVELA POPULAR:  
*LA CARA DE DIOS*  
(PROCESO DE ESCRITURA Y ESTRATEGIAS  
GENÉRICO-NARRATIVAS)**

1998

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	11
<b>PRIMERA PARTE: El proceso de escritura de <i>La Cara de Dios</i></b> .....	15
<b>Capítulo I: <i>La Cara de Dios</i> (1900) en la trayectoria literaria de Valle-Inclán. El problema de su autoría</b> .....	17
<b>Capítulo II: La génesis literaria de la novela</b> .....	25
2.1. Técnica de trabajo y sistema de publicación en Valle-Inclán.....	26
2.2. La concepción valleincliniana de la literatura: libertad creativa y recreación libresca.....	28
2.3. Relaciones transtextuales.....	31
2.3.1. La presencia efectiva de textos no valleinclinianos. Relaciones intertextuales: el plagio .....	34
2.3.1.1. De Arniches a Valle-Inclán.....	39
2.3.1.2. Los cuentos de Baroja .....	42
2.3.2. Dos textos independientes de Valle-Inclán en <i>La Cara de Dios</i> . .....	46
2.3.2.1. <i>Satanás</i> .....	47
2.3.2.2. <i>Ádega</i> .....	50

2.3.3. Relaciones hipertextuales .....	52
2.3.3.1. Una doble traducción de Dostoievski.....	53
2.3.3.2. Amplificación y transmodalización: la narrativiza- ción del drama arnichesco .....	62
2.4. Reminiscencias de Poe, Balzac y de <i>Crimen y castigo</i> .....	65
<b>SEGUNDA PARTE: Estrategias genéricas y narrativas.....</b>	<b>75</b>
<b>Capítulo I: La novela popular de crímenes (la novela por entregas).....</b>	<b>77</b>
<b>Capítulo II: Análisis genérico y narratológico de <i>La Cara de Dios</i> .....</b>	<b>83</b>
2.1. Paratexto y diseño editorial.....	83
2.1.1. El título de la novela.....	84
2.1.2. Los intertítulos de los capítulos y sus ilustraciones.....	85
2.1.3. Las divisiones en capítulos e intracapitulares: factores es- tructurales y extraliterarios .....	92
2.2. El sentido del texto .....	96
2.2.1. Una anécdota argumental como marco.....	96
2.2.2. Tema (s) de la novela .....	97
2.2.3. Sub-texto ideológico e histórico en <i>La Cara de Dios</i> .....	99
2.2.4. Los personajes novelescos: caracterización y funcionalidad..	104
2.2.4.1. Víctor Rey como personaje principal .....	105
2.2.4.2. Personajes secundarios.....	108
2.3. La estructura narrativa.....	115
2.3.1. Modalización: voz y visión narrativas.....	116
2.3.1.1. La focalización del narrador omnisciente .....	116
2.3.1.2. Intrusiones y comentarios del narrador heterodie- gético .....	122
2.3.1.3. Las relaciones entre el narrador y el narratario extra- diegéticos.....	124
2.3.1.4. El narrador autodiegético: las memorias de Víctor Rey.....	127
2.3.2. Tiempo y espacio en la novela .....	128

2.3.2.1. Análisis de la temporalización.....	129
2.3.2.1.1. El orden temporal: tiempo de la historia y tiempo del discurso .....	129
2.3.2.1.2. El “tempo” o ritmo de la narración: el empleo del suspense .....	133
2.3.2.2. Espacios novelescos.....	137
2.3.2.2.1. Espacios rurales: Galicia.....	137
2.3.2.2.2. Espacios urbanos: Madrid .....	140
<b>Conclusiones</b> .....	<b>145</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>149</b>

## INTRODUCCIÓN

El llamativo intervalo temporal que media entre la edición *princeps* de *La Cara de Dios* -aparecida en torno a 1900- y su tardía exhumación por la editorial Taurus a finales de 1972, no hizo sino acrecentar la curiosidad por la primera novela extensa de Valle-Inclán en los ambientes literarios del país. Desde entonces, críticos y lectores actúan como destinatarios privilegiados ante una actividad apenas conocida del polifacético autor: la escritura de novelas por entregas en los albores del siglo XX.

Tanto la distancia estética que existe entre dicha obra literaria y el conjunto de la producción valleinclaniana, como su recepción mayoritaria, realzan la excepcionalidad de la novela. A esta circunstancia hay que añadir su interés histórico-sociológico como producto inmerso en el sistema de producción/consumo en el cual editor-autor-lector entablan singulares relaciones, y su importancia intrínsecamente literaria. Por otra parte, si exceptuamos los trabajos de Alonso Zamora Vicente, Leonardo Romero Tobar o Eliane Lavaud, entre los más significativos, no existe una monografía extensa que interprete con rigor la novela de Valle-Inclán. Razones todas ellas que justifican el origen, carácter y finalidad del presente estudio.

Al asumir como criterio primordial que encauce el análisis de *La Cara de Dios*, el parangón entre la novela y el conjunto de reglas convencionales características del (de los) género (s) con respecto al cual es configurada prescindiendo, a la postre, del cotejo con las restantes creaciones de Valle-Inclán, no soslayo, sin embargo, otras obras del autor por cuanto en *La Cara de Dios* se detectan relaciones intratextuales con textos valleinclanianos y, asimismo, la configuración de la novela es aprovechada por el escritor como práctica experimental que se proyecta en futuras composiciones.

Ahora bien, cualquier estudio comparativo entre modelos estéticos afines y dispares a un tiempo -el literario y el paraliterario- debe excluir, en lo posible,

afirmaciones peyorativas y juicios de valor expresados desde criterios cualitativos, con la intención de evitar interpretaciones erróneas del fenómeno denominado novela paraliteraria. En consecuencia, el análisis de *La Cara de Dios* requiere unos parámetros específicos que difieren de los comprendidos en cualquier estudio de la literatura culta, ortodoxa, porque los mecanismos de creación y recepción que intervienen en ambos sistemas -el literario y el paraliterario- son diferentes y no deben ser extrapolados.

Dos han sido las calas principales realizadas durante el estudio de *La Cara de Dios*, la relativa a su génesis y la motivada por su pertenencia a un género específico, la novela popular de crímenes, a cuyas estrategias recurre Valle-Inclán para no desencantar a los consumidores de dicho producto. Si bien mi trabajo está articulado en dos partes diferenciadas, dicha estructura implica a un tiempo complementariedad entre las mismas, así como entre los capítulos y apartados que las conforman.

En el bloque inicial abordo, por lo tanto, la fase de gestación novelística perfilando desde postulados estrictamente teórico-literarios aquellas categorías que entrañan un componente manifiesto de polémica -por ejemplo, el fenómeno del plagio-, y cuya trascendencia funcional es simplificada por algunos críticos hasta el punto de incidir exclusivamente en tópicos muy socorridos. Tras un breve preámbulo en el que contextualizo cronológica y literariamente la composición de la novela puntualizando, asimismo, la problemática hipótesis de su autoría colectiva, intento dilucidar cuál ha sido la génesis literaria de la novela, es decir, cómo Valle-Inclán crea esta obra reutilizando textos propios y ajenos que configuran un conjunto heteróclito de materiales literarios. A su vez, el funcionamiento autónomo y los sentidos individuales de esos textos son remodelados por el novelista en el contexto final de acuerdo con sus intereses más sobresalientes. En última instancia, tendremos ocasión de mostrar cómo el método creativo del autor transparenta de manera implícita la concepción de la literatura que preside su quehacer literario y la escritura de algunos de sus textos.

Para dar cuenta del complejo abanico de prácticas discursivas implicadas en la creación de la novela, me he decantado por la terminología y los presupuestos teóricos desarrollados por Gérard Genette en *Palimpsestes* (1982), pues considero que hasta el momento sigue siendo la propuesta más completa al abarcar distintas modalidades de relaciones entre textos. Además, en uno de los apartados incluidos en el capítulo segundo reviso el concepto de plagio al que, en el caso de las creaciones de Valle-Inclán, conviene definir desde una óptica estrictamente literaria superando las incomprendiones surgidas a raíz de la polémica desencadenada en círculos periodísticos y literarios durante 1973.

En la segunda parte me centro en el examen del paratexto novelístico, el significado y la estructura narrativa de la obra, en tanto que el empleo de estrategias concretas está condicionado por su pertenencia al género de la novela popular de crímenes. Entre *La Cara de Dios* y las convenciones del modelo narrativo popular o de otras variedades temáticas que comparten una serie de técnicas comunes, se adivinan concordancias significativas que evidencian el dominio de las recetas genéricas paraliterarias por parte de Valle-Inclán quien, al mismo tiempo, incorpora recursos alejados de las normas preestablecidas. El análisis interpretativo de los elementos paratextuales más significativos en la novela -el título, las ilustraciones, los intertítulos y divisiones intracapitulares-, de su semántica -temas y personajes-, así como de los constituyentes estructurales que conforman el entramado diegético de la ficción -punto de vista narrativo, temporalización y espacios-, ilumina, como veremos, las pautas compositivas adoptadas por Valle-Inclán.

No deseo concluir esta sucinta introducción sin reconocer la deuda contraída con los estudiosos que han dedicado sus investigaciones a los diferentes aspectos abordados en esta monografía, en cuyas páginas aparecen citados. Quisiera, además, expresar mi sincero agradecimiento a los miembros del tribunal que, en su momento, juzgó mi Memoria de Licenciatura, defendida en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela el 18 de diciembre de 1995, punto de partida de este libro, pues debo buena parte del enriquecimiento sustancial de mi investigación a las sugerencias y correcciones formuladas por los Doctores D. Luis Iglesias Feijoo, D. José Manuel González Herrán, D. Javier Serrano Alonso, D. Ángel Abuín González y D<sup>a</sup>. Margarita Santos Zas, directora de dicha tesina y en la actualidad de mi Tesis Doctoral. También deseo manifestar mi gratitud al Proyecto de Investigación "Valle-Inclán y su obra: ediciones y estudios críticos", financiado por la DGICYT, en cuya línea de trabajo se enmarca esta publicación. A cada uno de los miembros que lo integran hago extensivo mi reconocimiento.

Aunque no sea éste el lugar más idóneo para los sentimientos, detrás de estas páginas late mi cariño hacia muchas personas: mis padres, Fabi y Maló.

Santiago de Compostela, abril de 1998