

## EL VALOR DE LA TÉCNICA NARRATIVA EN *GENIO Y FIGURA*

Por Ascensión Rivas Hernández

Valera escribió *Genio y figura* en la última etapa de su vida –vio la luz en marzo de 1897 y el escritor murió en abril de 1905–, un período muy fecundo a pesar de la incapacidad que le produjo la ceguera. De hecho, en el momento de componer la novela, el autor contaba tanto para el trabajo como para las actividades diarias con la ayuda de su pariente y fiel secretario don Pedro de la Gala, a quien se conocía con el sobrenombre de *Periquito*<sup>1</sup>. Desde 1895 don Juan se había alejado de la vida política y eso le proporcionó más tiempo y le permitió recuperar la escritura ficcional. Sus novelas de entonces aparecen vinculadas con vivencias anteriores, con el recuerdo y la añoranza del pasado (Rubio Cremades, 1995: 27), según se observa en *Juanita la Larga* (1895), *Morsamor* (1899) y *Genio y figura*. Esta última carece de la frescura y el brío de *Pepita Jiménez* (1874), su genial primera novela, pero mantiene cierta brillantez, fruto de la mano maes-

---

<sup>1</sup> Por aquel entonces don Juan asistía a reuniones, acudía al teatro y celebraba recepciones literarias en su casa (Azaña: 239). Pío Baroja cuenta en sus *Memorias* una anécdota que le sucedió en 1901, cuando asistía a la tertulia de la Cuesta de Santo Domingo “en un piso bajo que [...] después se convirtió en escuela de idiomas”. Entonces Baroja había terminado de escribir su novela *Camino de perfección*, y por ese motivo Valera le pidió que diera una lectura de la obra a unos amigos. Baroja aceptó y empezó a leer sin darse cuenta de que uno de los secundarios (un cura de Toledo) era una contrafigura del autor de *Pepita Jiménez*, razón por la cual, al aproximarse a ese pasaje, pretextó algo y se saltó las páginas en las que aparecía el personaje. La reunión terminó sin mayor problema, pero al poco tiempo los dos novelistas volvieron a encontrarse y Valera aprovechó para decirle a Baroja que conocía la obra en su totalidad. Éste, entonces, se sintió incómodo, como él mismo relata en sus *Memorias*: “Tras este pequeño incidente, yo recibí por Periquito repetidas invitaciones de Valera para que fuese a su tertulia. Pero aunque el personaje del cura de Toledo estaba tratado con simpatía y de una manera halagadora, me pareció que había dado una prueba de inconsciencia y que era mejor no volver a su casa.” (Pío Baroja, *Final del siglo XIX y principios del XX*, 763-764). Por este motivo, Baroja eliminó el personaje en la versión de *Camino de perfección* que publicó en 1902 Rodríguez Serra. Esta anécdota también la cuenta Miguel Pérez Ferrero en su obra *Vida de Pío Baroja* (172-173). Para una información sobre el ambiente de las tertulias de Valera, véase Emilia pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios* (1413-1414).

tra de quien la compuso, y tiene un aire cosmopolita, reflejo del quehacer diplomático del autor a lo largo de los años, que la distingue del resto de su producción.

Dentro de su indudable originalidad, que sobre todo se centra en el ambiente mundano y en la pintura de un personaje femenino independiente y de vida disipada<sup>2</sup>, *Genio y figura* guarda relación con otras novelas del autor. La protagonista, Rafaela, tiene cierto parecido con Elisa la Malagueña<sup>3</sup> y con Juanita la Larga<sup>4</sup> en su faceta de mujer libre que no se somete a las reglas que la sociedad impone a las de su sexo. Pero además está el tema del matrimonio entre un viejo y una joven<sup>5</sup>, que también aparece en *Pepita Jiménez*, en *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), en *El Comendador Mendoza* (1876) o en *Juanita la Larga*. El mismo Valera, que fue un gran seductor durante toda su vida, se había casado a los cuarenta y tres años con una muchacha, Dolores Delavat, a la que le doblaba la edad. Se trataba de la hija del embajador de España en Brasil cuando don Juan ejercía como diplomático en ese país, y ambos se conocían desde que ella era una niña<sup>6</sup>.

Otra característica común a las novelas de Valera –que también aparece en *Genio y figura*– es la presencia de una historia de amor, a veces de gran intensidad, acompañada a menudo de una fascinación física entre un hombre y una mujer, en ocasiones arrebatadora. Como señala DeCoster, el impulso erótico es muy fuerte en su literatura (29), tanto que la atracción sexual entre los personajes se refleja de

---

<sup>2</sup> Durante la composición de la novela a Valera le asaltan dudas sobre la posible falta de moral y sobre el interés que el texto suscitará en el público. En carta dirigida al Dr. Thebussem alude a todo ello: “Afortunadamente yo entiendo que esta nueva novela mía ni falta a la moral ni ofende al decoro de suerte que nadie, a no ser tonto o hipócrita, debe escandalizarse leyéndola. Lo que importa, y de lo que no estoy muy seguro, es de que la tal novela divierta o interese. Sobre esto sólo puede decidir el público ilustrado, por lo cual, a pesar de mis dudas y temores en lo tocante al éxito, doy la novela al público para que decida.” (En Valera, 2007, 239).

<sup>3</sup> “[...] mujer generosa, de alma pagana y desconocedora de las trabas morales impuestas por la sociedad.” (Rubio Cremades, 31).

<sup>4</sup> “[...] es una mujer que lleva la iniciativa amorosa, de dudoso origen y orgullosa.” (*Ibid.*).

<sup>5</sup> Se trata de un tópico que se remonta a la antigüedad latina, reaparece en el folclore medieval y es recuperado por Cervantes en el siglo XVII. Después vuelve a surgir en *El viejo y la niña* (1790) y *El sí de las niñas* (1806), de Leandro Fernández de Moratín; en “Vampiro”, de Emilia Pardo Bazán; en *Tristana* de Benito Pérez Galdós y en *La Regenta* de Clarín, por poner solo algunos ejemplos. Para ampliar la información, véase Marisa Sotelo Vázquez, “El viejo y la niña, un tópico del revés en *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán”.

<sup>6</sup> Valera fue nombrado secretario de la Legación de Brasil en agosto de 1851, y se mantuvo en el puesto hasta 1853 cuando, por motivos de salud, se vio obligado a regresar a España. Durante esos dos años don Juan frecuentaba la casa de Delavat, hecho que se refleja en la interesante correspondencia que mantiene con su amigo Serafín Estébanez Calderón. Valera, pues, conoció de niña a su futura esposa, y cuando tenía siete años dijo de ella que era “fea como el pecado” (DeCoster: 15). En 1866, durante una visita a su hermana en San Juan de Luz, Valera volvió a coincidir con los Delavat, y fue entonces cuando se enamoró de Dolores. Al año siguiente se casaron, pero el matrimonio no fue muy afortunado.

forma palpable en todas sus novelas<sup>7</sup>. Pero además, *Genio y figura* se muestra complicada en lo formal, es decir, hay en la obra diferentes niveles de realidad y ficción así como distintos narradores, fórmulas también habituales en otras composiciones del autor. A Valera, gran conocedor de los entresijos del género, le gustaba indagar en las posibilidades de la narración, jugar con los resortes de la objetividad y analizar lúdicamente y de forma activa las relaciones entre la ficción y la realidad<sup>8</sup>. Así cumplía con los postulados del realismo y se burlaba de los excesos de la estética naturalista. A pesar de que *Genio y figura* no se sitúa entre las más brillantes del autor tampoco en el aspecto compositivo, lo cierto es que hay en ella una preocupación por la forma similar a la de otras novelas. En la obra aparece un primer narrador testigo que en ocasiones, aunque no sin cierta ambigüedad, cede la narración o recibe información de un segundo narrador que también vivió los acontecimientos. Esta parte de la historia se completa con el relato de la protagonista, recogido bajo el título de “Confidencias”. Se trata de una especie de memorias en las que, utilizando un “yo” íntimo y al final dolorido, la mujer expone lo que ha sido su vida desde que abandonó su relación con el segundo narrador hasta que, pasado el tiempo, ambos vuelven a encontrarse en París. Finalmente vuelve al primer plano el narrador inicial y con ello concluye la novela<sup>9</sup>.

*Genio y figura* se inicia, pues, con un narrador homodiegético que se parece mucho a Valera: dice viajar por Europa y América, y afirma haber residido en diversas capitales a lo largo de su dilatada carrera. Por eso se relaciona con el vizconde de Goivo-Formoso, diplomático portugués con el que había coincidido en Brasil treinta años atrás, en el tiempo en el que se desarrolla la historia principal. El capítulo I sirve de pórtico a la novela. Aquí se plantea el problema del libre albe-

---

<sup>7</sup> La importancia de lo amoroso en las novelas de Valera ya había sido destacada por Manuel Azaña. A su juicio, el realismo de Valera es más interior que externo, “es un realismo de los afectos y del alma”, dice. Y más adelante continúa: “Alumbrar los veneros poéticos del alma de personas vulgares en apariencia, fue su propósito declarado. La frecuentación de los místicos le enseñó el valor de la experiencia interna. En la vida psíquica le preocupa, sobre todo, la experiencia amorosa. Valera borda elegantes arabescos sobre el tema erótico [...]. El placer erótico se eleva en las novelas de Valera, como en el corazón del autor, al rango de tema primordial en la vida. Es la condición de la felicidad. Sus personajes enamorados se explican, se definen, se *ponen* (como decían los “filósofos innovadores”) mediante el análisis del sentimiento amoroso. Esta pasión, combinada con el poder arbitral de la voluntad, que Valera deja escrupulosamente a salvo, constituye el resorte que mueve la acción en sus novelas más importantes.” (220-221).

<sup>8</sup> Véase, a este respecto, la obra de Isabel Román Gutiérrez *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, II, 53-90.

<sup>9</sup> Valera, que como novelista le gusta mantener el suspense y no dejar suelto ningún cabo, incorpora una última parte, “Conclusión”, en la que el autor ficcional remata la historia. Allí se entera el lector, al mismo tiempo que el vizconde, de la muerte de Rafaela, y se lamenta con él de tan dramático desenlace. Desde el punto de vista de la estructura externa, además, el relato recupera su primer narrador, aquel que decidió contarle la historia al receptor, y que, de forma impecablemente verosímil, es el encargado de ponerle el punto final.

drío, que, como afirma el narrador, aparece relacionado con “cierta dama que ambos hemos conocido y tratado con alguna intimidad” (p. 60)<sup>10</sup>. Ésta es la fórmula que utiliza el autor para introducir el asunto de fondo y a la protagonista. Además, la historia aparece vinculada con la realidad, ya que el narrador conoce tanto al vizconde como a Rafaela, razones que sustentan la verosimilitud y el realismo de la obra. El detonante del cuento es, pues, la controversia que se crea sobre la defensa del determinismo que hace el vizconde y la creencia firme del autor ficcional en el libre albedrío. Para éste, “todo ser humano [...] puede vencer las más perversas inclinaciones, domar el carácter más avieso y no incurrir ni en falta ni en pecado”, pero el vizconde, sin embargo, “aseguraba que toda persona era como Dios o el diablo lo habían hecho, y que no había poder en su alma para modificar su carácter y para que las acciones de su vida no fuesen sin excepción efecto lógico e inevitable de ese carácter mismo” (pp. 59-60). De esto deriva, además, la idea que defiende el narrador, para quien de una novela no se puede extraer una lectura didáctica. Dicha forma de entender lo literario coincide con la de Juan Valera y aparece, asimismo, en otras obras suyas, tanto literarias como ensayísticas<sup>11</sup>. De este modo se vincula la historia que se va a contar con la realidad, y así es como esa historia adquiere verosimilitud, ya que, para defender su teoría, el vizconde le cuenta al narrador la vida de Rafaela, a quien ambos habían tratado en Brasil. Además, y con el fin de justificar el título de la novela, el aristócrata pretende mostrar “la verdad trascendente del refrán que dice *genio y figura, hasta la sepultura*” (p. 60).

Durante toda la primera parte, que se desarrolla sin subtítulos entre el capítulo I y el XXVIII, al narrador le mueve un evidente interés por la objetividad y la verosimilitud. Esto vincula la novela con el Realismo y con otras obras del autor, incluso en lo que tiene de uso irónico, como se verá más adelante. El autor ficcional contará aquí una porción de la vida de Rafaela basándose en una narración previa del vizconde, y para reforzar la credibilidad a veces introduce anotaciones que recuerdan quién es ese narrador primero (“–Yo le vi por vez primera –*decía el vizconde*– en aquella plaza de toros” –p. 69–), o hace comentarios explícitos sobre su

<sup>10</sup> Cito por la edición de Cátedra al cuidado de Cyrus DeCoster que se recoge en las “Referencias Bibliográficas”.

<sup>11</sup> En *Genio y figura* dice el narrador: “Por eso creo yo que siempre es falso o es vana cualquier moraleja que de una novela, de un cuento o de una historia se saca” (p. 60). Y más adelante: “Voy, pues, a ver si los relato, y si consigo, [SIC] no adoctrinar ni enseñar nada, sino divertir algunos momentos o interesar a quien me lea” (p. 60). En el prólogo de *Morsamor* Valera afirmaba que su propósito no era ejercer el didactismo sino entretener al lector: “Yo sólo pretendo divertir un rato a quien me lea, dejando a los sabios enseñar y adoctrinar a sus semejantes” (p. 45). Y lo mismo sucede en los artículos recogidos en *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, y en “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas”. Sobre el particular, véase mi artículo “Las ideas poéticas de Juan Valera en los *Estudios críticos*”. No obstante lo dicho, el final trágico de *Genio y figura* y el tono amargo que cobra la novela en las “Confidencias” desmienten esta lectura.

respeto por la verdad de lo que cuenta (“Y bueno será advertir en este lugar, *porque yo soy muy escrupuloso y no quiero apartarme un ápice de la verdad [...]*” –p. 76–. Cursivas mías en ambos casos). En algunas ocasiones, incluso, dice que le cede la palabra al vizconde (“Como quiera que ello sea, yo voy a dejar hablar al vizconde. Oigamos lo que sobre este particular decía” –p. 87–), que es el que mejor conoce la historia y a su protagonista. Sin embargo, a veces se hace necesaria la presencia de un narrador omnisciente que cuente lo que sucede en el interior de Rafaela. Lo que hace Valera, entonces, es resolver la situación de forma ambigua, demostrando con su falta de claridad que no ha sido capaz de solventar las dificultades planteadas por un uso inadecuado del punto de vista en la narración. Para intentar solucionarlo recurre a dos estrategias: hace que el autor ficcional se imagine las dudas que probablemente asaltan a la protagonista cuando comete una infidelidad, y cede el papel de narrador al vizconde, como señalé líneas arriba. En tal caso, éste también se figura lo que pasa por la cabeza de la mujer, y así la verosimilitud no se ve muy afectada. De este modo se explica el motivo por el que Rafaela engaña a su marido, su posible arrepentimiento y su posterior reincidencia:

Ella, a no dudarlo, debe ver y reconocer su gallardo cuerpo, y, sobre todo, ahora que se halla en la plenitud de su florecimiento, [...]. *Y de seguro que dice para sí en misteriosos soliloquios: ¿Para qué me sirve, para qué vale todo esto si no lo comunico y si lo escondo?* (p. 89) (cursivas mías).

*Yo estoy segurísimo* de que Rafaela se ha arrepentido después, ha llorado como una Magdalena, ha confesado su culpa, ha hecho penitencia y propósito de la enmienda, *pero recelo que* ha reincidido más tarde con lastimosa flaqueza. (p. 89) (cursivas mías).

Pero el lector de Valera conoce la ironía que despliega el autor, y que a menudo aflora cuando parece que se está tomando muy en serio asuntos como la objetividad o la verosimilitud. Frank Durand, que estudió el componente irónico de ese afán por la documentación en sus novelas, afirma sin ambages que “si Valera se sirve tanto de otros testigos, narradores y documentos es también [...] porque con esta utilización irónica puede burlarse de la devoción que los naturalistas sentían por la documentación como base imprescindible de la objetividad” (Durand, 1976: 3). Y, en efecto, esto es lo que sucede en *Genio y figura* cuando el narrador se imagina las dudas que muy probablemente sacuden a Rafaela ante sus infidelidades. Por ello, a la vista de sus propias especulaciones, y en lo que supone una huida hacia adelante, el autor ficcional se plantea entonces si el método que utiliza es más histórico que novelesco, aunque en tal caso, y como le faltan testigos y documentos, finalmente se decide por

seguir el método novelesco, penetrando con auxilio del númen que inspira a los novelistas, si logro que también me inspire, así en el alma de los personajes como en los más apartados sitios donde ellos viven, sin atenerme sólo a lo que el vizconde o yo podríamos averiguar vulgar y humanamente. (p. 90).

Utilizando la ironía, pues, el autor reflexiona sobre el tipo de narración que está elaborando, como sucede en otras novelas. A Valera le gusta dar vueltas al problema de las relaciones entre lo real y lo ficcional, y en este punto la obra se presenta a modo de juego o de burla. Lo que sucede, en este caso, es que no se llega a una solución satisfactoria, capaz de mostrar con claridad la postura del autor implícito. Valera no ha sabido hacerlo en esta parte del texto, y por eso opta por enredar el asunto y embromar al lector, al que le esperan sorpresas más graves al final de la novela.

Hasta el momento en el que se ofrecen las memorias escritas por Rafaela en primera persona, el lector tiene de la protagonista un conocimiento externo y parcial. Solo sabe de ella lo que le cuenta el autor ficcional, que a su vez conoce lo que le ha referido el vizconde de Goivo-Formoso. La imagen que se obtiene de la mujer es, pues, superficial y en algunas situaciones imaginada, alejada, por tanto, de lo profundo y de lo realmente sustantivo. Conocemos, sí, sus aventuras y sus amoríos; asistimos a las recepciones que ofrece en su casa; vemos actuar a sus amigos y observamos cómo obra ella misma. Pero no sabemos nada sobre las razones que la impulsan a comportarse como lo hace, e ignoramos, incluso, acontecimientos de su vida que al final manifiestan su trascendencia para el devenir de la historia. De ahí el valor de la técnica narrativa en la novela, porque gracias a las memorias de Rafaela el lector accede al interior del personaje. La obra se revela, entonces, como un viaje hacia la intimidad de la protagonista femenina, tal como sucederá algunos años más tarde con una novela memorable, la barojiana *El mundo es así* (1912)<sup>12</sup>. En las “Confidencias” será Rafaela quien narre en primera persona sus vivencias, sus sentimientos, que exprese su “yo” más recóndito, aquello que nadie sabe sobre ella. Por eso, toda la primera parte de *Genio y figura* ha de ser entendida como la expresión externa y frívola del personaje, y como una preparación para este momento de glorificación de la intimidad en el que la mujer descubre su mundo interior, desvanece las dudas que hubieran podido asaltar al lector y se muestra a sí misma desde la sinceridad del “yo”<sup>13</sup>. En el escrito de Rafaela se esclarecen algunos aspectos de la historia, lo que

<sup>12</sup> Sobre la técnica de esta novela y su relación con el progresivo conocimiento que se obtiene de la protagonista, véase mi trabajo *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*, 85-98.

<sup>13</sup> Al cabo de los años, y cuando está a punto de alcanzar los cincuenta, Rafaela se reencuentra con el vizconde de Goivo-Formoso. Ante la pretensión de éste de recuperar su antigua relación amorosa, ella le reemplaza para el día de su cumpleaños, fecha en la que el aristócrata recibe un escrito en el que la mujer le cuenta los avatares de su vida desde la última vez que se vieron. Para introducir las

indudablemente redundante en la verosimilitud del relato al tratarse de sucesos o de situaciones que solo ella podía saber. Rafaela cuenta, por ejemplo, que tuvo una hija que mantiene en secreto, lo que explica los motivos de su temporal retirada de la vida social, despachada en unas pocas líneas en la primera parte. También cuenta la causa de su relación fraterno-filial con el barón de Castel-Bourdac<sup>14</sup>, su último acompañante; narra en primera persona sus amores desde que abandonó Brasil, y se refiere al padre de su hija, Juan Maury, como al gran amor de su vida. En definitiva, Rafaela desnuda su alma ante el conde de Goivo-Formoso, que es el narratario natural del escrito y su primer destinatario, pero también ante el lector que, aunque es el receptor real de la obra, en cierto modo se convierte en un intruso porque ese texto, escrito de manera confidencial, no va dirigido a él primariamente. En sus memorias Rafaela se muestra como lo que es: una mujer independiente, libre y generosa a la que no le preocupa la opinión social, que disfruta de su vida y que atiende los deseos de los demás y los suyos propios.

En ocasiones el relato se hace muy íntimo. Así, el personaje revela que nunca ha vivido un gran amor como el que se cuenta en la literatura. Es cierto que en su relación con Maury se aproximó mucho a ese sentimiento, pero también lo es que Rafaela es una especie de don Juan femenino que sufre una frustrante incapacidad para entregarse de una forma total en el amor. Es como si el hecho de ceder su cuerpo sin restricciones la inhabilitara para entregar su alma con la misma liberalidad. Esta apreciación, además, tiene su paralelismo en la técnica narrativa de la novela, y es ahí, precisamente, donde se percibe la inteligencia de Valera, porque ésta es un reflejo de la naturaleza de Rafaela y de su evolución. Recordemos que toda la primera parte supone una aproximación superficial a su persona y que en las “Confidencias” ella desnuda su alma con la misma intensidad con la que antes había entregado su cuerpo. Aquí radica, además, otra de las claves de la intimidad de su relato, en el que se desgranar las razones que la empujan al suicidio y que explican, en definitiva, el final de la historia.

La falta de un amor verdadero en su vida es uno de los motivos de su frustración. De un lado está esa incapacidad suya para el amor, ya señalada, y de otro la desilusión que experimenta cuando Maury se niega a reconocer a su hija, lo que supone, además de un rechazo hacia su persona, la negación del vínculo que les unió en el pasado. Pero al mismo tiempo, Rafaela se siente defraudada porque ante

---

“Confidencias”, pues, Valera utiliza el recurso de la transcripción de escritos ajenos, habitual en su producción novelística desde *Pepita Jiménez*, en lo que supone otra vuelta de tuerca a la complejidad formal del texto.

<sup>14</sup> Ante su impotencia sexual, y requerido por Rafaela, el barón trama un ardid que le exculpe. Así, da a entender que es su padre cuando finge que la medalla de la Virgen de Araceli que ella lleva al cuello es un regalo que él le había dado a una antigua amante, la madre de Rafaela.

su deseo de que su hija viva el gran amor del que ella nunca disfrutó, Lucía, que se avergüenza de su origen y del pasado de su madre, decide ingresar en un convento, con lo que se malogra la única posibilidad de redención de la protagonista. Rafaela, entonces, se sabe sola, sin el amor de un hombre y sin el cariño de su hija. Además, teme que con el paso del tiempo la decadencia física imposibilite el consuelo que supone para ella la admiración masculina. Por si esto fuera poco, la muerte va cobrando cada vez más atractivos para ella. Rafaela tiene una vida interior compleja, lo que se percibe cuando desnuda su alma en las “Confidencias”, y de ahí, una vez más, el valor de la técnica narrativa en la novela, que permite de forma verosímil conocer el interior del personaje. De hecho, y en relación con la complejidad, así le explica al vizconde los motivos por los que no es posible recuperar su antigua relación amorosa:

Al hacerte tú mío, completamente y para siempre mío, perderías el valor, el encanto y el mérito que me lleva a desearte como mío para siempre.

Harto comprenderás por lo que te indico los encontrados anhelos que combaten dentro de mi alma. (p. 252).

Lo que anhela esta mujer no es el encuentro pleno con el otro, sino la promesa, no cumplida y por ello eternamente deseada, de que ese encuentro pueda suceder. Lo importante para ella, entonces, no es la posesión, sino el deseo de poseer, y esto es así por esa incapacidad suya para entregarse por completo en el amor. Su personalidad laberíntica es evidente, y su riqueza se pone de relieve en la contradicción en la que se debate su alma. Por eso se le va haciendo dulce la idea de la muerte, que progresivamente adquiriere más atractivos para ella:

No has de extrañar, pues, que en medio de esta lucha brote de lo hondo y como de la raíz de mi existencia, en mí que amo tanto el mundo y la vida, la imagen de la muerte, rica de hermosura y de poderosos atractivos, y trayendo en su mano paz y reposo. (p. 252).

Todos los motivos aducidos empujan a Rafaela por el camino del suicidio, al que se abandona como muestra inequívoca de su extraordinaria independencia y de su sentido inquebrantable de la libertad. Es una mujer soberana y libre que opta por lo que finalmente le ofrece más garantías y sin tener en cuenta los criterios que la sociedad impone. En ello radica el interés de este personaje femenino, y por eso es tan significativa su decisión, que se revela como la única salida posible, a un tiempo lúcida y honorable, a la situación que la vida le plantea.

En las últimas páginas de su relato Rafaela identifica al amor con la muerte. “Morir es el supremo acto de amor que puede hacer toda criatura” (p. 254), dice, aunque



más adelante manifiesta el temor que le infunde lo desconocido y proclama su apego a las dulzuras y regalos de la vida. La reflexión que hace al final pone de manifiesto, pues, sus miedos y sus contradicciones, y es el reflejo de que la última decisión no fue tomada de forma irreflexiva, sino después de un debate interior difícil. A pesar de esa lucha, la muerte triunfa por la incapacidad de Rafaela para entregarse enteramente a un amor “verdadero y único en la tierra” (p. 255), como ella misma explica:

Si me voy, pues, del haz de la tierra, no será por ira ni por enojo contra el cielo; será por el ansia impaciente de buscar y de hallar el amor que en la tierra no hallo.

Años ha que esta sed de amor supremo acude a mi alma y me excita a buscarle fuera de la vida que hoy vivo. (p. 256).

Tanto Emilia Pardo Bazán como Cyrus DeCoster censuraron la falta de verosimilitud del suicidio en la novela. La escritora coruñesa se refería a la escasa convicción que aquejaba a las explicaciones de Valera, afirmando que el acto final de Rafaela no estaba suficientemente explicado, y que no se entendía en una mujer de su carácter que había disfrutado tanto de la vida:

Son suicide, peut-être, n'est pas suffisamment expliqué; nous soupçonnons qu'une telle femme, tout en pensant mille fois à la mort, ne quitte pas la vie qui lui a donné, en somme, assez de bonheur; son entendement est trop clair, son imagination trop souriante... (Pardo Bazán, 1898: 381-382).

DeCoster también aludía a cierta inverosimilitud de la decisión tomada en relación con la personalidad y con la vida de Rafaela:

La protagonista había vivido hasta entonces una vida tan despreocupada y había tenido tan pocos escrúpulos de conciencia en cuanto a sus transgresiones que su suicidio parece abrupto e insuficientemente explicado. (p. 39).

Pero lo cierto es que una lectura en la que se valora la técnica narrativa en su justa medida pone de relieve que el modo de narrar cambia porque el autor quiere reflejar un conocimiento de la protagonista que experimenta una clara progresión desde lo exterior hacia lo interior. Si al principio el lector solo obtiene de ella una información epidérmica, circunscrita a su vida social tal como la percibe un observador externo, después Rafaela da de sí misma una imagen íntima en la que abundan las justificaciones, los sentimientos y las contradicciones de su alma. El uso de la homodiégesis da origen a un relato de carácter confesional porque solo así se explica cabalmente la complejidad recóndita de la protagonista, y porque ésa es la mejor manera de reflejar la frustración que paso a paso, aunque de forma inexorable, la conduce al suicidio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZAÑA, Manuel, *Valera*, [biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/libros/quijote/valera.pdf](http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/libros/quijote/valera.pdf), última consulta 11-02-2010
- BAROJA, Pío, 1946, *Final del siglo XIX y principios del XX*, en *Obras Completas*, VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1978.
- DURAND, Frank, 1976, "Valera: narrador irónico", *Ínsula*, XXXI, noviembre, 3.
- EZAMA Gil, Ángeles, 1995, "Construcción de la realidad y ficción narrativa en la prosa de Valera: de la correspondencia con Estébanez Calderón a la novela *Genio y figura*", Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y Crítica*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 201-211.
- PARDO BAZAN, Emilia, 1898, "Le mouvement littéraire en Espagne », *La Revue des Revues*, XXV, 381-382.
- PARDO BAZÁN, Emilia, 1908, *Retratos y apuntes literarios*, en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1973.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, 1972, *Vida de Pío Baroja*, Madrid, Editorial Magisterio Español.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, 1998, *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, 2008, "Las ideas poéticas de Juan Valera en los *Estudios críticos*, *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 24.1, Universidad de Navarra, 136-146.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel, 1988, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, 2 vols., Sevilla, Alfar.
- RUBIO CREMADES, Enrique, 1995, "El tema de la libertad humana en *Genio y figura*", Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y Crítica*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 27-40.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, 2004, "El viejo y la niña, un tópico del revés en *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 2, 267-278.
- VALERA, Juan, 1897, *Genio y figura*, Madrid, Cátedra, edición de Cyrus DeCoster, 1982.
- \_\_\_\_\_, 1899, *Morsamor*, Barcelona, Labor, 1970.
- \_\_\_\_\_, 1864, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Madrid, Librería de A. Durán.
- \_\_\_\_\_, 1949, "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas", *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar.
- \_\_\_\_\_, 2007, *Correspondencia*, vol. VI, 1895-1899, edición de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Castalia.