

Laura Ventura

DOI: 10.4312/vh.28.1.71-84

Universidad Carlos III de Madrid



## Otra oportunidad para Fortunata: la relectura de la heroína trágica galdosiana en *La madre de Frankenstein*

**Palabras clave:** Grandes, Fortunata, Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, *La madre de Frankenstein*

*Los escritores nunca escribimos en vacío. Siempre escribimos porque ha habido alguien que lo ha hecho antes y para que alguien lo haga después.*

Almudena Grandes<sup>1</sup>

### 1 Introducción

El objetivo de este trabajo es explorar la relectura que realiza Almudena Grandes de *Fortunata y Jacinta, dos historias de casadas* (1887), de Benito Pérez Galdós. Inspirada en los *Episodios Nacionales* (1872-1912) del autor canario, la saga de novelas que recorren cronológicamente un segmento de la historia de España, la escritora desarrolla una serie de novelas que se asemeja a esta arquitectura narrativa. Grandes reflexiona sobre la historia reciente de su país a través de seis ficciones que integran los *Episodios de una guerra interminable*. En esta última ubica a sus personajes en la posguerra española y, en diversos niveles, retrata la resistencia antifranquista. La última entrega de esta serie, la quinta, *La madre de Frankenstein* (2020), cuenta con una heroína, María, que evoca en múltiples aristas a Fortunata. El contexto de esta narración coincide con la incipiente segunda mitad del siglo XX, décadas después de la monumental

<sup>1</sup> Amorós, M. (2014): «Literatura, historia y memoria: Conversación con Almudena Grandes». En: *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 44, 107.

historia de “dos casadas”, aunque Grandes halla interesantes puntos en común entre ambos escenarios temporales.

De lo general a particular, se buscará comprender qué elementos toma Grandes de Galdós, por un lado, de los *Episodios nacionales*, y, por otro, de *Fortunata y Jacinta*. Luego, desde un enfoque comparatista se estudiará a ambas heroínas, a Fortunata y María: su origen adverso, su contexto, y, su transformación o educación, no precisamente institucionalizada. Desde una mirada de género, retrata Grandes la hipocresía, los abusos de una sociedad nacional católica. Se analizará cuál es la vuelta de tuerca que Grandes realiza en el diseño de su heroína y el destino que le depara la trama, no como dato azaroso, sino como manifestación ideológica.

Dada la reciente publicación de *La madre de Frankenstein*, no existe aún un corpus académico que estudie esta novela de una de las autoras más leídas de Hispanoamérica. Sí ha sido posible entrevistarla y es la propia escritora quien confirma el vínculo que existe entre el personaje galdosiano y el suyo, una relación especular entre dos destinos, pero al que Grandes aleja, en el caso de María, de la tragedia.

## 2 Grandes, al rescate de voces anónimas

La narrativa de Almudena Grandes (Madrid, 1960) pertenece a una generación de autores que publica sus novelas tras la muerte de Francisco Franco (1975). En democracia se comienzan a explorar, aún a través del realismo, formas narrativas alejadas del hermetismo y de *corsets* previos (estéticos, obligados por la censura, etc.). Señala María de la Paz Aguilera Gamero en este grupo a Grandes, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina y Luis Landero, exponentes de una «resurrección de la narratividad» donde se evidencia la proliferación de los subgéneros tradicionalmente considerados paraliterarios, por ser propios de la comunicación de masas o de la baja cultura” (2012: 12-14). Entre estos subgéneros a los que alude Aguilera Gamero se encuentra la novela erótica. Grandes irrumpió en el mundo editorial con *Las edades de Lulú* (1990), novela que fue adaptada al cine, dirigida por Bigas Lunas, y que contribuyó a forjar un nombre (y más lectores para Grandes). Posmoderna, pero no iconoclasta, Grandes es respetuosa y estudiosa de la tradición, en particular del legado de Galdós, del cual se convirtió en custodio. Su primera exploración sobre la Guerra Civil Española, aunque no completamente, pues la acción está construida en distintos planos temporales, fue *El corazón helado* (2007). Esta ficción puede considerarse,

según William M. Sherzer, precursora, por la ingeniería galdosiana, del plan narrativo que emprendería Grandes tomando *Episodios nacionales* como modelo (2015: 121). «Nacional es un adjetivo machacado y desvirtuado. El franquismo secuestró muchas cosas. Además, secuestró muchas palabras (España, patria...). Un título así no se entendería en un país en el que todavía mucha gente usa la palabra nacional para referirse a los franquistas», explica la elección del nombre de la saga en una entrevista en *El País* (2010). Consecuente con aquel plan publicó *Inés y la alegría* (2010, ganadora del premio Novela Elena Poniatowska), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los pacientes del doctor García* (2017, premio Nacional de Narrativa) y, la más reciente, *La madre de Frankenstein* (2020). *Mariano en el Bidasoa* aún no ha sido publicada. Grandes, al igual que lo hacía Galdós, trabaja en esta saga mientras escribe en simultáneo otras novelas, ajenas a la construcción episódica y cronológica que retrata la historia reciente de España y así, por ejemplo, publicó *Los besos en el pan* (2015).

¿Cuáles son los elementos que toma específicamente Grandes de Galdós en su narrativa? En primer lugar, el modelo formal, una estructura que incluso desborda los límites de la propia novela. Es decir, utiliza un procedimiento donde hay personajes de novelas previas que aparecen luego en otras novelas, a pesar de que cada libro tenga su propia autonomía (una diferencia con las sagas, por ejemplo, épicas). Grandes construyó un mundo —el mundo de la resistencia, armada o intelectual— y en cada novela de la serie acude a él, aunque cambia la posición (temporal), la dirección de su mirada (hacia diversos escenarios), y se centra en algunos personajes a los que convierte en protagonistas. En segundo lugar, *Episodios de una guerra interminable* brinda la posibilidad de sumergirse en la «vida silenciosa de los pueblos», en términos de Miguel de Unamuno (1977: 100-110). El silencio, se verá a continuación, es un elemento clave del contexto de *La madre de Frankenstein*. Sara Santamaría Colmenero se refiere al vínculo entre Grandes y Galdós y cita a este último en *Monte de Oca* donde explica su afán por vincular la acción y la reacción de los personajes en cada ambiente, es decir, por aunar lo privado/doméstico con lo público/político

No hay acontecimiento privado en el cual no encontremos, buscándolo bien, una fibra, un cabo que tenga enlace más o menos remoto con las cosas que llamamos públicas. No hay suceso histórico que interese profundamente si no aparece en él, un hilo que vaya a parar la vida afectiva (2012: 469).

Tanto a Grandes como a Galdós los ronda un epíteto que busca menospreciar su estilo, o que, al menos en el siglo XIX y principios del siglo XX, sí tenía

este fin: *popular*. ¿De qué modo se manifiesta esta propiedad en *Grandes*? La autora es considerada una *bestseller*<sup>2</sup> y es invitada a programas de TV de gran encendido<sup>3</sup>. A su vez, es una comentarista de la actualidad. Por ejemplo, recogidas en *Mercado Barceló* (2003), publicó una antología de sus columnas en *El País*, voces que pueden ser leídas como una novela. Galdós también escribía, en particular durante su juventud, crónicas periodísticas (reportó para *La Nación* una serie sobre «El crimen de la calle Fuencarral», por ejemplo).

*Grandes* es licenciada en Historia y Geografía. Tras entrevistas y proceso de documentación, se sumerge, en la *intrahistoria*, tal como lo señalaba Unamuno (1977: 109-120), pero a través de la ficción y su resultado, señala Sherzer, entre otros autores, a partir de la utilización y edición estas voces desconocidas, es la obtención de «versiones mucho más sinceras, porque son gente anónima que no tiene, digamos, ninguna reputación que defender y tampoco tiene ningún partido político al que ensalzar» (2015: 121). A través de cada novela suma un capítulo a la crónica de su país, mediante la ficción, pero con rigor y atención al detalle, al léxico, al mobiliario, a los trajes, a las modas, y, en particular, al entramado social con sus vínculos e interacciones, vicios, traumas y prejuicios. *Grandes* convierte a la sociedad española de posguerra en materia novelable, tal como lo hacía Galdós con la de su tiempo. *Grandes*, del mismo modo en el que Galdós hace debatir a sus personajes sobre cuestiones políticas y filosóficas, se en columna en ocasiones detrás de ellos, o, al menos, el lector que conoce los textos de no ficción de ambos autores, donde emerge sus propia subjetividades y opiniones.

Si bien el rasgo señalado anteriormente es propio de la corriente decimonónica, y, sin perder la esencia galdosiana, *Grandes* recurre a distintas innovaciones. En el caso de *La madre de Frankenstein*, por ejemplo, se utilizan distintos planos temporales y no se construye el relato con un narrador omnisciente, sino con tres narradores en primera persona, dos de ellos mujeres. A su vez, una de estas voces, la de Aurora Rodríguez Carballeira es la de una paranoica, con un discurso con elementos de narradores como el de William Faulkner (Benjy, en *El sonido y la furia*) o de Samuel Beckett (*El Innombrable*). Con respecto al eje central de este trabajo, el vínculo especular entre *Fortunata y María*, la misma autora lo confirma en una entrevista publicada en el diario argentino *La Nación* (Ventura: 2020):

---

2 Cuando se concluyó este trabajo, a fines de junio de 2020, la novela ocupaba el octavo puesto de ventas a nivel nacional, según el ranking de Todos tus libros.com, y el sexto de las publicaciones de Planeta.

3 Presentó su libro en *La sexta noche* el 9 de febrero de 2020.

—¿Es María una especie de Fortunata, del libro *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós?

—Sí. (...) Galdós nos enseñó que la vida privada de las personas normales sirve para contar la gran historia de las naciones. La historia de *Fortunata* es tan eterna y tan universal, y sobre todo tan característica del franquismo, que supuso para la sociedad en general, pero para las mujeres en particular, una vuelta al pasado vertiginoso. Las mujeres españolas no volvieron a 1931. Volvieron al siglo XIX.

Grandes niega escribir «literatura femenina», en el sentido de que, como señala Rosana Llanos López, «Existen géneros pero no literatura sexista» (Valenzuela Cruz: 2009). Grandes sostiene que no escribe para mujeres, sino para un público amplio. Crea heroínas de posguerra en sus *Episodios de una guerra interminable*, como Inés o Manolita, a las que incluso incluye en el título de estas ficciones, porque son, dentro de todos los relatos y voces, las menos recogidas, las más silenciadas. *La madre de Frankenstein* alude a Aurora Rodríguez Carballeira, personaje histórico que asesinó a su hija y que constituyó una de las primeras referentes del progresismo y del feminismo español, pero, y, nuevamente, son las voces anónimas, y, en este caso la de María, una Fortunata de posguerra, a quien le brindará una tregua, un destino mejor.

### 3 Fortunata y María, en el espejo

En el mundo que crea Grandes hay un elemento ineludible: sus personajes leen a Galdós. En *La madre de Frankenstein*, en la biblioteca de la célebre interna del manicomio, doña Aurora, se encontraban las *Obras Completas* de Pérez Galdós. El doctor Velázquez estudia en Suiza y en la sección de español había una edición de *Fortunata y Jacinta*: «Ya la había leído, pero desde que lo vi, lo saqué un par de veces y, siempre, mientras lo leía, sentía que estaba en Madrid. Le tengo mucho cariño a ese libro» (2020: 266). María Castejón ingresa en el universo galdosiano a partir de *Tormento*, y a sus 17 años durante un verano, le cuenta a Velázquez, “me leí dos veces seguidas *Fortunata y Jacinta*” (2020: 265). Nótese que el pronombre utilizado de modo incorrecto es una propiedad del lenguaje con la que Grandes construye, tal como lo hacía Galdós, a sus personajes no solo con hondura psicológica, sino con fidelidad de su caudal léxico y de sus competencias lingüísticas. El palimpsesto, en términos de Gérard Genette, no se limita a la función intertextual, sino que su vínculo hipertextual es muy

profundo (1989: 13-14). Fortunata, en particular, ejercerá una función profética y didáctica sobre María. Alerta, a modo de espejo, a la muchacha en su vínculo con los hombres. «Fortunata me enseñó muchas cosas pero, cuando me hicieron falta, no quise acordarme de ninguna. No quise reconocerme en su ingenuidad, en su pasión, en sus decepciones», le confiesa María al doctor Velázquez (2020: 266). Hay entre ambos personajes un destino similar: las marcas del abuso y la traición ejercidas desde un señorito de alta sociedad hacia una muchacha pobre. Incluso en la adaptación de Mario Camus de esta novela para TV Española (1980), en el capítulo 10, hay una escena que no aparece en la novela. Fortunata, antes de morir, mira a Encarnación, la joven criada que vela por ella: «Yo era como tú», le dice casi como a modo de advertencia para que, luego de haber visto su tragedia, se cuide de embustes y controle sus pasiones. Galdós construye una novela de una gran modernidad para su época, aspecto que se evidencia en la «sensibilidad con que exploró la experiencia individual» (Gullón: 1987).

Señala Célia Gil de Souza que los personajes femeninos de *Grandes* están disconformes con su existencia y quieren cambiar su vida (2018: 178). María es un claro ejemplo de esta lectura. Nieta del jardinero del manicomio de mujeres de Ciempozuelos, hija de una camarera y de un actor de teatro —la asimetría social y el destrato del hombre hacia la mujer signan este vínculo—, María es criada por sus abuelos maternos luego de que sus padres muriesen en la Guerra Civil. La niña no es enviada a la escuela y, aunque se adapta a aquel contexto, convive con internas, a veces peligrosas. Es otra mujer, doña Aurora, quien le enseña a leer y a escribir y también, en una sociedad signada por la represión, a partir de la botánica, tendrá su rudimentaria educación sexual. Fortunata también queda huérfana a los 12 años y, desde entonces, sus tíos se convierten en sus tutores en un contexto social adverso, testigo de la violencia propia de la marginalidad. Maximiliano Rubín y Evaristo Feijoo buscarán, cual Pigmaleón, cincelarla. Ahora bien, «Fortunata es un personaje que intenta ser “construido” por numerosos caracteres del relato», sostiene Fernández (1992), aunque María, en cambio, quitando a Aurora, tendrá menos atención y, antes que ser construida, será salvada por otros. Será ayudada a escapar. María, por lo tanto, no se adaptará al contexto; saldrá de él, escapa, y su transformación será radical: María Castejón adquirirá una nueva identidad en Inglaterra, Mrs. Schiff, una nueva lengua, una profesión y una nueva vida: «Yo era esas dos mujeres», dirá con el paso del tiempo esta heroína (524).

María trabaja primero como criada en la casa de una familia rica y es abusada por el señorito del hogar, un émulo de Juan Santa Cruz, llamado Alfonso Molina.

Este último no tiene intenciones de casarse con María, hacia quien se siente atraído físicamente. El cuerpo de María carece de valor y es tomado como objeto de satisfacción, como pasatiempo. A través de su propia voz, porque María es narradora de esta novela coral, el lector advierte el abuso. A diferencia de Fortunata, conoce antes el atropello y el narcisismo de Molina. Grandes recrea un «baile de chachas» (274-277), un uso poco documentado de la época donde los señoritos llevaban a sus criadas a sitios oscuros para seducirlas y aprovecharse de ellas. No se trata de las citas en lo de doña Paca, que aparecen en la novela de Galdós, donde acude Fortunata y Mauricia en alguna ocasión. Esta práctica de la posguerra implica una violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y un doble abuso: el machista y el de una clase social sobre otra. No solo en la vestimenta, en el modo de hablar, sino también el modo de sobrevivir deja rastros visibles en las mujeres, en particular en sus manos. Juanito Santa Cruz dice que Fortunata tenía «las manos bastas de tanto trabajar» (227). Grandes se refiere en *Las tres bodas de Manolita*, a través de Isabelita, también a este hecho, a esta muchacha obligada a trabajar mientras sus padres, «rojos», cumplían una condena. En *La madre de Frankenstein* María se fija en las manos de sus compañeras, dañadas por la lejía y otros productos de limpieza: «Las cinco chicas que acompañaban a los amigos de Alfonso tenían las manos tan rojas, tan ásperas como yo» (274).

Molina incurre en la vida de María en dos momentos. La asedia como a una presa. El primero, ya mencionado, y el segundo, cuando ella se desempeña como auxiliar de enfermería, cuando ha logrado sobreponerse y sueña con tener un título oficial y construir una vida profesional. María goza con este hombre en un contexto de gran represión, pero, nuevamente se produce el engaño y el abuso. Fortunata no advertirá hasta el final de la novela quién es Juan Santa Cruz y deseará tener un hijo suyo. En cambio, María, no desea ser madre, es más pragmática que Fortunata. Sabe que nunca se casará con Molina (Fortunata se refiere a Juan, en reiteradas ocasiones, como su «marido»), sino que él lo hará con una joven de alta sociedad, a quien exhibirá públicamente y no la esconderá en un «sótano» (2020: 273). María se realiza un aborto, en un lugar clandestino, pero con la ayuda de dos médicos que no quieren lucrar con el acto. Entre la Madrid galdosiana y la que construye Grandes, no hay tantas diferencias, y hay vicios y personajes (el señorito de alta sociedad, en este caso) que permanecen enquistados: «Tampoco me dio la gana de reconocer a Juanito Santa Cruz, aunque el destino lo puso delante de las narices, y ni siquiera eso fue lo peor. Me convencí de que vivía en una época distinta, una sociedad distinta, una realidad distinta» (2020: 266).

«El hombre bien criado y la mujer ordinaria no emparejan bien. [...] El pueblo es sucio, la mujer de clase baja, por más que se lave el palmito, siempre es pueblo», dice Jacinta, como eco de la opinión de su tiempo (208). A diferencia de Fortunata, María es amada de modo genuino, sin miedo a convenciones ni estereotipos, y este amor es correspondido por el doctor Velázquez. Si el obstáculo en la novela de Galdós, señala Gullón, y coincide con Stephen Gilman, es «la falta de conciencia» de Juan Santa Cruz (1987), una barrera de índole sentimental, además de socioeconómica, porque una muchacha como Fortunata no sería nunca una buena esposa para el Delfín, en la novela de Grandes es el contexto franquista lo que separará a los dos amantes. El obstáculo o aquello que frustra la posibilidad de que María y el doctor Velázquez logren estar juntos no tiene rostro ni cuerpo. Es la persecución, la censura, el estado de vigilancia y la hipocresía lo que prohíba este vínculo y obligue a María a partir hacia el exilio.

En esta *bildungsroman*, porque así también puede leerse la historia de María, el aprendizaje implica la pérdida de inocencia, o de cierta inocencia, ya que esta heroína podrá reconocer, quizá tarde, pero al menos mucho antes de que Fortunata, la necesidad de su camino hacia la independencia. A su vez, María no siente encono hacia Jacinta, porque en esta novela no hay una antagonista o un antagonista que constituya otro vértice para un posible triángulo pasional. María no desea ser el «ángel del hogar», en términos de Gilbert y Gubar, sino un «monstruo» (1989: 30-34), ya que no sueña con casarse ni con tener un hijo con quien no ama. En este sentido, María se asemeja a doña Aurora, «la madre de Frankenstein», es decir, aquella que engendra un monstruo.

La novela de Grandes comienza en 1954, una época donde, advierte Velázquez, impera el silencio como «único valor seguro, el único remedio eficaz contra el infortunio probable» (2020: 62). Es también una época que Grandes califica como «cruel», el momento del estallido de otra guerra silenciosa que consistía en «hacerle la vida imposible a media España con el hambre y la desesperación» (Ventura: 2020). A pesar de que durante la República las mujeres habían conseguido libertades, luego de la Guerra Civil se produce un retroceso en cuanto a libertades. Carmen Martín Gaité escribe en *Usos amorosos de la posguerra*:

La propaganda oficial, encargada de hacer acatar las normas de conducta que al Gobierno y a la Iglesia le parecían convenientes para sacar adelante aquel periodo de convalecencia, insistía en los

peligros de entregarse a cualquier exceso o derroche. Y, desde los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina se predicaba la moderación (12-13).

María lee la popular revista *Chicas* que aconseja a las muchachas cómo deben interpretar las distintas convenciones del cortejo y de la seducción de la época: «Si te gusta bailar, no me parece mal que aceptes la invitación de ese muchacho, siempre con el permiso de tus padre, claro está, y asegurándote de la honradez de sus intenciones ...» (2020: 270).

Ni Jacinta ni Fortunata son narradoras, aunque, es cierto que Galdós les brinda la palabra y el espacio para que estos personajes se expresen a través de diálogos. Sus desgracias, su pasión, su obsesión emergen a partir de un narrador en tercera persona, subjetivo, que nunca oculta su simpatía o aversión a personajes y corrientes de pensamiento. Grandes le brinda mucho más que una voz a su heroína, verborrágica, a quien Velázquez llama «nuestra Scherezade particular» (2020: 254). Su relato, esta voz femenina, es necesaria porque el psiquiatra que, si bien es español, se comporta como un extranjero (ha estado fuera del país durante 15 años). María ayuda a que Velázquez comprenda los usos y costumbres de una sociedad y, en particular, el funcionamiento de un manicomio, regido por monjas, pero, a su vez, dependiente de una institución ejercida por el poder masculino, la Iglesia.

Sí Galdós retrata la sociedad de su tiempo, no solo la madrileña (*El abuelo*, por ejemplo) y a todo el entramado social, Grandes, condensa su atención en sus *Episodios de una guerra interminable*, y, en particular en *La madre de Frankenstein*, en el manicomio de Ciempozuelos, que opera como cronotopo, en términos bajtinianos, donde coinciden las diferentes clases sociales e intelectuales de su tiempo.

Era un modelo a escala de la sociedad a la que pertenecía, una miniatura patológica de un país enfermo. Las reglas que se aplicaban sin que nadie las discutiera eran tan rígidas que las enfermas ricas no tenían ninguna clase de contacto con los pobres, más allá de las consultas de los psiquiatras y la sala de espera del médico general que las trataba a todas (65).

Así como Galdós retrata la vida de las internas, en aquel establecimiento religioso (y correccional), de las Micaelas, y Grandes comienza sus *Episodios* con el retrato de las presas de la cárcel de Ventas (*Inés y la Alegría*), vuelve en *La madre de Frankenstein* a otro centro de detención, a otra cárcel. Nuevamente, la falta de libertad, el afán por educar y aleccionar a las mujeres, por señalar el camino de la

cordura, queda en evidencia. Grandes apela al manicomio para mostrar el estrato más desprotegido de la sociedad de aquel tiempo: «Honestamente le digo, si las cuerdas importamos poco, imagínese las locas, ellas son las últimas de todas las filas», dice la madre superiora del establecimiento (132).

Grandes le brinda una voz a Aurora Rodríguez Carballeira, intelectual, científica, política y también una paranoica. Hay un diálogo también entre las dos novelas estudiadas a través del tema de la locura, omnipresente en *Fortunata y Jacinta*: Maximiliano es inestable psicológicamente, incluso mesiánico (2020: 1267); como también lo es Mauricia, considerada una lunática por las monjas (2020: 640) y Fortunata es llamada «loca» en sus últimos días (2020: 1290), quien pasa sus últimos días en un ático (es la «loca del ático», en términos de Gilbert y Gubar). Grandes escribe con perspectiva histórica, como historiadora, y también, como intelectual de izquierdas (Sherzer: 121). «España era por entonces un manicomio», sostiene la autora (Ventura: 2020) y busca así retratar el atraso que supuso el franquismo para la ciencia, en este caso, a partir de los obstáculos de la psiquiatría y de la clopormazina para mejorar la calidad de vida de tantos pacientes. La locura y sus patologías, son, por lo tanto, leídas como metonimia, como una enfermedad silenciada, grave y atroz, un tabú, que afectaba a la sociedad española: el franquismo.

#### 4 Una vida mejor

«María Castejón habría merecido una vida mejor que aquel sueño corrompido que había nacido muerto», dice Velázquez (202: 135). En el epílogo de la novela cuenta Grandes que María es la inspiración de su tata llamada Ina, quien también mereció una vida mejor, una muchacha que padeció la miseria y la asimetría de oportunidades de la posguerra. Hay en *Fortunata*, Ina y María una continuidad, la prolongación del mismo abuso y destrato, pero con diferente rostro. Lentamente y tras muchos años de lucha, la mujer española logra reivindicar su lugar en la sociedad: «En memoria de todas esas mujeres, que no pudieron atreverse a tomar sus propias decisiones sin que las llamaran putas» (2020: 550), culmina Grandes quien, mediante la ficción, imagina una vida mejor para María, el espejo de *Fortunata* o otras *Fortunatas*.

Para concluir, debe señalarse que en el año del centenario de la muerte de Galdós se generó un interesante debate en el que participaron en un medio nacional de gran tirada, *El País*, algunas de las plumas más destacadas de la narrativa actual. Durante algunos días los lectores siguieron los cruces que surgieron entre una publicación de Grandes, que solo pretendía dar cuenta de la efeméride

galdosiana. “En sus novelas toma siempre partido, y preocupado por difundir las causas en las que cree, le dice al lector lo que debe pensar, en vez de dejar que sea el lector por sí mismo el que piense”, escribía Javier Cercas (Premio Planeta 2019 por *Terra Alta*). Marta Sanz (Premio Herralde 2015 por *Farándula*), además comisaria de la muestra homenaje a Galdós en la Biblioteca Nacional, y Muñoz Molina y Cristina Morales (Premio Nacional de Narrativa 2019) salieron a respaldar a Grandes. Fue una controversia espontánea (Aguilar: 2020), es decir, no planeada editorialmente. El único ganador fue Galdós, puesto que evidenció que su legado y su influencia en generaciones posteriores de autores (también sus detractores) es un fenómeno vivo. Grandes es una heredera del universo galdosiano, un autor moderno en el siglo XIX, XX y también en el XXI, por mérito propio, pero también por las relecturas que ofrecen sus discípulos, narradores de una historia aún con muchos capítulos y voces por conocer.

### Bibliografía

- Aguilar, A. (2020): «Galdós, una vieja polémica nacional». *El País*, 18 de febrero: [https://elpais.com/cultura/2020/02/17/actualidad/1581971375\\_773340.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/17/actualidad/1581971375_773340.html) (25-06-2020).
- Amorós, M. (2014): «Literatura, historia y memoria: Conversación con Almudena Grandes». En: *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 44, 102-110: [http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/48883/44\\_102%20def.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/48883/44_102%20def.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (25-06-2020).
- Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Cercas, J. (2020): «Galdós y Muñoz Molina». *El País*, 15 de febrero: [https://elpais.com/cultura/2020/02/17/actualidad/1581971375\\_773340.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/17/actualidad/1581971375_773340.html) (25-06-2020).
- Fernández, M. S. (1992): «Estrategias de poder en el discurso realista: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*». *Hispania*, Volume LXXV, 2: [http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/12604863131268282976624/p0000002.htm#I\\_5\\_?portal=0](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/12604863131268282976624/p0000002.htm#I_5_?portal=0) (25-06-2020).
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil De Sousa, C. (2018): *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, Post-Modernidad y Guerra Civil*. Tesis doctoral dirigida por Ignacio García Aguilar. Universidad de Córdoba.
- Gilbert, S. y S. Gubar (1998): *La loca del desván: la escritora y la tradición literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

- Grandes, A. (2020): *La madre de Frankenstein*. Barcelona: Tusquets Greimas, A. (1971): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Gullón, G. (1987): «Galdós, escritor moderno: una mirada crítica actual (1987) a Fortunata y Jacinta». Instituto Cervantes: [http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/galds-escritor-moderno---una-mirada-crtica-actual-1987-a-fortunata-y-jacinta-1887-o/html/004461da-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/galds-escritor-moderno---una-mirada-crtica-actual-1987-a-fortunata-y-jacinta-1887-o/html/004461da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) (25-06-2020).
- Martín Gaité, C. (1999): *Usos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz Molina, A. (2020): «En defensa de Galdós». *El País*, 14 de febrero: [https://elpais.com/cultura/2020/02/11/babelia/1581440075\\_111186.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/11/babelia/1581440075_111186.html) (25-06-2020).
- Pérez Galdós, B. (2020): *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*. Barcelona: Penguin Random House.
- Rodríguez Marcos, J. (2010): «Los otros episodios nacionales». *El País*, 24 de junio: [https://elpais.com/diario/2010/06/24/cultura/1277330401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/06/24/cultura/1277330401_850215.html) (25-06-2020).
- Ventura, L. (2020): «Almudena Grandes: Que una persona que está cuerda se psicoanalice en España no se entiende». En: *La Nación*, 8 de marzo: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/almudena-grandes-que-persona-esta-cuerda-se-nid2340776> (25-06-2020).
- Santamaría Colmenero, S. (2012). «El orgullo de ser español y de izquierdas: la España republicana en dos obras de Almudena Sanz». En: Ferran Archilés i Cardona, Ismael Saz (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia.
- Sherzer, W. M. (2015): «El compromiso político en la obra literaria y periodística de Almudena Grandes España contemporánea». *Revista de literatura y cultura*, XXIV-XXV, 2-1, 121-130.
- Unamuno, M. (1972): *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Valenzuela Cruz, M. (2009): «Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 43: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/agrandes.html> (25-06-2020).

## Fortunata's second chance: the rereading of Galdos' tragic heroine in Almudena Grandes' *La madre de Frankenstein*

**Key Words:** Grandes, Fortunata, Pérez Galdós, *National Episodes*, *Frankenstein's mother*

Almudena Grandes takes the Galdos' *National Episodes* as a model to create her own multi-novel saga, *Episodes of an endless war*. In *Frankenstein's Mother* (2020), the last novel in this series which explores the Spanish postwar period, two particular techniques make Grandes, both a writer and a historian, Benito Pérez Galdós's literary heiress. The first, a formal one, is her episodic and choruslike construction of the narration, where she gives a voice to anonymous characters in history and society; the second is her rereading of *Fortunata and Jacinta*, where she creates her heroine, María, as though as a mirror image of Galdos' Fortunata.

## Še ena priložnost za Fortunato: recepcija galdosovske tragične junakinje v romanu *La madre de Frankenstein*

**Ključne besede:** Grandes, Fortunata, Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, *La madre de Frankenstein*

Almudena Grandes je uporabila Galdósov model romanesknega cikla *Episodios nacionales* in ustvarila lastno sago: *Episodios de una guerra interminable*. V *La madre de Frankenstein* (2020), zadnjem romanu iz serije, ki raziskuje čas po španski državljanski vojni, je mogoče opaziti dva postopka, ki pisateljico in zgodovinarko Almudeno Grandes napravita za dedinjo Benita Péreza Galdósa. Prvi, formalni, je epizodična in kolektivna struktura pripovedi, v kateri podeljuje glas brezimnim osebam iz zgodovine in družbe, drugega pa predstavlja recepcija romana *Fortunata y Jacinta*, in sicer s pomočjo vezi s Fortunato, katere odsev ugledamo v junakinji Maríi.

## Laura Ventura

Laura Ventura es profesora de Literatura en el Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid. Se desempeña como redactora en diversas secciones del diario argentino *La Nación* (Cultura, *La Nación Revista*, Ideas, Espectáculos, Exterior, etc.), donde también es crítica teatral. En su línea de investigación se encuentra el teatro argentino contemporáneo y la crónica latinoamericana. Junto con Pedro Luis Barcia escribió *El camino en la literatura. Viaje a través de lenguas y culturas* (2013), reeditado en 2019, y con él trabaja, también en coautoría, en una investigación sobre la imagen del túnel en la literatura.

Dirección: Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura  
Despacho 17.2.37  
Universidad Carlos III de Madrid  
C/ Madrid, 133  
28903 Getafe (Madrid)  
España

Correo electrónico: [marventu@hum.uc3m.es](mailto:marventu@hum.uc3m.es)