



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

GRADO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Final de Grado

Curso 2024-2025

LA HERENCIA GALDOSIANA EN LA POÉTICA DE ALMUDENA GRANDES: UN ESTUDIO COMPARATIVO DE SUS PERSONAJES FEMENINOS

Joel Moreno Molina

Tutora: Dra. Alba Guimerà Galiana





Agradecimientos



A la memoria de Almudena Grandes, porque sin ti, Sara Gómez Morales, Manolita Perales y Fran nunca habrían existido, y sin ellas, yo tampoco sería quien soy. Y porque sin ti, este trabajo no habría sido posible.

Agradezco a la doctora Alba Guimerà Galiana su generosidad, su lectura atenta y su apoyo a lo largo de este proceso. Gracias por confiar en este trabajo desde el principio y por ayudarme a darle forma con rigor y claridad.

A mis padres y a mi hermano, por ser esa luz que sigue alumbrando hacia Barcelona, desde geografías distintas, pero con la misma calidez de la infancia.

“Para desbaratar las amenazas del cansancio y la necesidad, no contaba con más fuerzas que las de su propia voluntad, una disciplina personal que se sometía a sí misma hasta el borde de la exasperación, pero la estrategia de los cangrejos le hacía compañía, y por eso procuraba recordar con metódica frecuencia que no andaban hacia atrás, sino de lado, rodeando los obstáculos en lugar de renunciar a superarlos. No lo olvidó cuando las mañanas empezaron a endurecerse de un frío blanco y noctámbulo, mientras las tardes se desprendían con pesar de los últimos flecos de la luz del verano y las noches crecían para afirmar su vigor, su poder invernal y prematuro.”

Almudena Grandes, *Los aires difíciles* (2021b: 114-115)

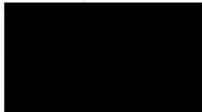


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17 de juny de 2025

Signatura:





ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. LA POÉTICA DE LA NOVELA DE ALMUDENA GRANDES	3
2.1 La influencia de Galdós en la poética de Grandes.....	3
2.1.1 Las novelas de tesis (1989-2002)	3
2.1.2 <i>Los aires difíciles</i> (2002), un punto de inflexión en su poética: hacia un Naturalismo contemporáneo	10
2.1.3 <i>El corazón helado</i> (2007) y el proyecto de los <i>Episodios de una guerra interminable</i> (2010-2020)	13
3. EL PERSONAJE FEMENINO EN SU PRIMER CICLO: DE <i>LAS EDADES DE LULÚ</i> (1989) A <i>ATLAS DE GEOGRAFÍA HUMANA</i> (1998).....	16
3.1 El posicionamiento de Grandes frente al punto de vista narrativo	16
3.2 Relaciones amorosas concebidas como una relación de poder	20
3.3 El conflicto generacional en las relaciones maternofiliales.....	25
4. EL PERSONAJE FEMENINO EN GRANDES Y GALDÓS: TEMÁTICAS COMUNES Y CONTRASTES	30
4.1 SARA GÓMEZ MORALES E ISIDORA RUFETE.....	31
4.1.1 La herencia y el pasado afectivo-familiar	32
4.1.2 La influencia del medio: determinismo y redención	35
4.1.3 La cuestión social: el desclasamiento de las protagonistas	40
4.1.4 Relaciones amorosas concebidas como una relación de poder	45
4.2 MARÍA CASTEJÓN Y FORTUNATA	51
4.2.1 La educación: una cuestión de clase	52
4.2.2 Alfonso Molina y <i>El Delfín</i> : la figura del donjuán.....	55
4.2.3 La maternidad negada y el aborto.....	58
4.2.4 El juicio social: María y Fortunata contra la muerte social.....	61
5. CONCLUSIÓN Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS	65
6. BIBLIOGRAFÍA	67



1. INTRODUCCIÓN

“Toda labor de cultura es una interpretación —esclarecimiento, explicación o exégesis— de la vida. La vida es el texto eterno, la retama ardiendo al borde del camino donde Dios da sus voces. La cultura —arte o ciencia o política— es el comentario, es aquel modo de la vida en que, refractándose esta dentro de sí misma, adquiere pulimento y ordenación.”

José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (2023: 159-160)

“Las pequeñas vilezas individuales engrosaban, día tras día, la vileza colectiva de un país donde se hacía de todo por unos billetes, pero donde también vivían personas capaces de entregar cuanto tenían sin exigir recibos de ningún tipo.”

Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita* (2014a: 636)

Abrir estas líneas hablando de la escritura y obra de Almudena Grandes (1960-2021) es hablar, inevitablemente, de una forma de mirar al mundo y de concebir la literatura como un modo de habitar en él, un modo de interrogar la realidad, de explorar su complejidad poliédrica y de sostener la palabra allí donde otros imponen el silencio. Su narrativa se alza como un ejercicio de cuestionamiento, un modo de preguntarse en vez de responder, de abrir espacios de incertidumbre e incomodidad. La propia autora lo expresó con una lucidez admirable:

Yo creo que la literatura no tiene que ver con las respuestas, sino con las preguntas. Un buen escritor no es el que intenta iluminar a la humanidad, respondiendo a las grandes cuestiones universales que angustian a sus congéneres, sino el que se hace preguntas a sí mismo y las traslada en sus libros al lector, para compartir con él quizás no lo mejor, pero sí lo más esencial que posee. (Grandes 2004: 23).

Leer —con todo lo que ello implica— a Almudena Grandes es asomarse a una literatura y una poética que no teme nombrar el deseo, el dolor, la injusticia y, sobre todo, la esperanza. Su obra se despliega como un tejido, urdido con hilos de memoria, deseo y conciencia. Su escritura, de aliento y mirada aguda, se adentra en la exploración de lo identitario y lo humano, con todas sus contradicciones. En cada novela, lo íntimo se entrelaza con lo histórico, los cuerpos con las ideas, la herida individual con la colectiva. Siempre hay en su narrativa un halo de esperanza, de mirar al frente a aquello que pretende ocultarse y silenciarse, de escupir al cielo y enfrentarse a lo preestablecido: “Reconocerse vencido y no cejar, no abandonar la tierra dura y seca en pos del paraíso de los otros, es escupir al cielo, desafiar a Dios, afirmar la inconcebible fragilidad de la propia naturaleza frente a los atroces designios de un enemigo hostil y superior.” (Grandes 2021c: 58).



Autora fundamental de la denominada «generación del 80», Almudena Grandes irrumpió en el panorama literario español con la publicación de *Las edades de Lulú* (1989), una novela que no solo marcó el inicio de su trayectoria, sino que se convirtió en la crónica sentimental de toda una generación. Desde entonces, su escritura ha evolucionado hasta la culminación del proyecto de *Episodios de una guerra interminable* (2010-2020), en el que noveliza veinte años de la resistencia antifranquista (1944-1964). Aunque el proyecto estaba concebido para abarcar dos décadas, los cinco tomos publicados relatan los doce primeros años (1944-1956), ya que el tomo final del proyecto, *Mariano en el Bidasoa —subtitulado *Los topes de larga duración, la emigración económica interior y los 25 años de paz*—* no pudo ver la luz debido a la prematura muerte de la autora.

Así, la obra de Almudena de Grandes se alza como una reivindicación de una forma de mirar al mundo, la historia y la vida, tres dimensiones que dan sentido a la experiencia humana, lo que la consagra como una voz imprescindible en la literatura contemporánea.

En esta línea, el análisis que se presenta a continuación se centra en la obra de la autora madrileña, recorriendo sus primeras novelas y su evolución narrativa, con especial atención a la herencia que recoge del gran novelista español Benito Pérez Galdós (1843-1920). Desde una perspectiva temológica, se abordarán algunos de los motivos centrales que Almudena Grandes comienza a trazar en sus primeras protagonistas y que se desarrollan a lo largo de toda su trayectoria narrativa.

El estudio culmina con un análisis comparativo de dos pares de personajes femeninos —dos galdosianos y dos pertenecientes al universo de Grandes— con el objetivo de examinar las correspondencias y divergencias en la construcción de las protagonistas femeninas por parte de ambos autores. A través de esta lectura comparativa, se pretende no solo poner de relieve la herencia galdosiana en la poética de Grandes, sino también abrir líneas de investigación futuras que profundicen en otros aspectos de su narrativa, enriqueciendo así el conocimiento y sentando las bases para un estudio académico y crítico más amplio de una novelista fundamental en el panorama literario contemporáneo.



2. LA POÉTICA DE LA NOVELA DE ALMUDENA GRANDES

2.1 La influencia de Galdós en la poética de Grandes

2.1.1 Las novelas de tesis (1989-2002)

“Galdós me ha enseñado que los escritores que valen la pena son los escritores que construyen una obra, una obra sólida, una obra coherente, una obra que se encamina a conquistar un propósito [...]. Galdós me ha enseñado que la voz de un escritor puede evolucionar y debe evolucionar a lo largo del tiempo sin perder nunca la unidad.”

Almudena Grandes, “Un genio generoso y poderoso” (2020e)

“Desde 1812, dos Españas lucharon entre sí bajo banderas antagónicas. La libertad, el progreso, la igualdad, combatieron a la tradición, al clericalismo, a la reacción, y ni siquiera venciendo en tres guerras seguidas lograron ganar el futuro. El país donde yo nací aún era producto de su derrota.”

Almudena Grandes, «Galdós para entender la España de hoy» (2020b)

Para comprender la poética de la novela de Almudena Grandes, es fundamental recorrer su evolución literaria. Su trayectoria novelística puede dividirse en dos etapas definidas y admitidas por la misma escritora:

[...] en la primavera de 1997 [...], comprendí que el texto en el que estaba trabajando [*Atlas de geografía humana*] cerraba un ciclo marcado por un profundo carácter testimonial, y así fue. [...], comprendí que retroceder era lo mismo que repetirse, y cualquier opción, por mucho riesgo que entrañara, me pareció mejor. Así nació *Los aires difíciles*, una novela singular para mí por diversos motivos. [...] creí que aquél sería el primer libro del resto de mi obra, y efectivamente, en algunos sentidos, lo es, aunque en otros representa más bien una bisagra entre dos ciclos. (Grandes 2012: 20-21).

La primera etapa de su trayectoria abarca desde su debut en 1989 con *Las edades de Lulú* hasta 2002, año clave en su producción con la publicación de *Los aires difíciles*. Con esta novela se inicia su segundo período que se remonta del año 2002 hasta su prematuro fallecimiento el 27 de noviembre de 2021 e incluye títulos como *Castillos de cartón* (2003), *Estaciones de paso* (2005), *El corazón helado* (2007), el ciclo de *Episodios de una guerra interminable* (2010-2020), *¡Adiós, Martínez!* (2013), *Los besos en el pan* (2015) y la novela póstuma, *Todo va a mejorar* (2022), concluida por Luis García Montero. Además, en esta etapa se recogen y compilan sus artículos publicados en *El País: Mercado de Barceló* (2003), *La herida perpetua* (2019) y *Escalera interior* (2025).

El primer período (1989-2002) se caracteriza por una proximidad a la novela “tendenciosa”¹ galdosiana, marcada por un componente ideológico que le permite analizar las cuestiones sociales y los conflictos de su tiempo desde una perspectiva moral y política: “Había mirado siempre, si no hacia mí misma, sí hacia mis iguales, y había examinado su existencia desde todas las perspectivas posibles, desmenuzando los conflictos de su identidad, sexuales, amorosos, familiares, sentimentales, ideológicos [...]” (Grandes 2012: 15). Dentro de esta etapa, sus primeras cuatro novelas (*Las edades de Lulú* (1989), *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994) y *Atlas de geografía humana*² (1998)) conforman una suerte de tetralogía centrada en la crónica sentimental de las jóvenes de la Movida, de la generación de la propia autora.

La denominación de las cuatro novelas citadas como “tendenciosas” o de tesis en la línea de Galdós viene dada principalmente por la convergencia tanto en la temática como en el propósito entre las respectivas novelas iniciales de ambos autores, especialmente en el compromiso social y el análisis de la realidad nacional y coetánea. Dicho compromiso ya aparece en *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*³ (1870) de Benito Pérez Galdós al comentar que “el novelista [...] tiene la misión de reflejar esta perturbación honda, esta lucha de incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual” (Galdós 2021: 198). Además, Galdós, en *ONCE* sentencia el rumbo que, a su juicio, debe tomar la novela del momento y del que tomará también la suya, centrada en la contemporaneidad y el espacio español, con una preferencia en la clase media. La novela moderna española, que se inicia con el genio de Galdós, debe ser “la expresión de cuanto bueno y malo existe” (Galdós 2021: 196) y abordar, con especial atención, el problema religioso dentro del ámbito familiar, así como su intolerancia, aspectos que llevará a la praxis en sus novelas de tesis, como *Doña Perfecta* (1876) en el enfrentamiento entre lo que representa la figura de José Rey con la autoridad matriarcal de doña Perfecta, que en un momento de la novela le comenta a su sobrino: “—¿Para qué nombras a Dios si no crees en Él? [...]. Si creyeras en Él, si fueras buen cristiano, no aventurarías pérfidos juicios sobre mi conducta.” (Galdós 2020a: 306-307).

Esta lucha entre el “mundo nuevo” que simboliza José Rey y el “mundo viejo” de doña Perfecta lo transitarán también novelas como *Gloria* (1876-1877) o *La familia de León Roch* (1878). El

¹ El término de “novela tendenciosa” para referirse a las primeras novelas de Galdós fue acuñado por Clarín en una reseña dedicada a *Realidad* (vid. Alas 2020: 375).

² De ahora en adelante, me referiré a los siguientes títulos de Grandes bajo estas abreviaturas: *Malena es un nombre de tango* (MNT) y *Atlas de geografía humana* (AGH).

³ Abreviaré el considerado manifiesto del Realismo español por excelencia: *Observaciones sobre la novela contemporánea* (ONCE)

conflicto religioso vinculado al ámbito político enfrentará a la Iglesia y al Estado a lo largo del siglo XIX, una oposición que, desde mediados de siglo, comenzó a configurar una cultura política donde la fe católica se integraba a la identidad nacional, proceso que culminaría en el siglo XX con el nacionalcatolicismo franquista (Louzao 2013: 75) y que impregnará las novelas de Grandes.

En gran medida, el choque de ideologías en las novelas de tesis de Galdós se expandirá en la tetralogía inicial de Grandes, si la España liberal galdosiana se verá truncada por el fracaso del proyecto revolucionario del 68, la España republicana de Grandes se verá silenciada por el pacto de olvido de las víctimas de la Dictadura en aras del consenso de la Transición (Dorca 2020: 150).

El proyecto galdosiano de *Gloria* muestra el enfrentamiento entre judaísmo y cristianismo, materializado en los personajes de Daniel Morton y la familia Lantigua. El mismo apellido de Lantigua denota la raigambre tradicional y el catolicismo de la familia que habita en la ficticia villa de Ficóbriga, lugar que recorre la novela. En el capítulo titulado “Dos opiniones sobre el país más religioso del mundo”, Daniel Morton y don Juan de Lantigua debaten en un pasaje esencial para comprender el conflicto religioso español decimonónico, convirtiendo a la novela en lo que Clarín llamó “una lucha de ideales” (Alas 2020: 176). La visión de Daniel, la de un joven inglés judío que viene a desmoronar los pilares tradicionales de la atrasada Ficóbriga, contrasta con la del estudioso y sabio don Juan de Lantigua, quien considera que la fe religiosa es el único instrumento para guiar al ser humano (Galdós 2011: 181).

Frente a la admiración y devoción religiosa que siente Gloria hacia su tío obispo Ángel, Daniel representa la tesis ideológica que el propio Galdós esbozó en un artículo temprano de 1865 al retratar los vicios de la sociedad madrileña y su apariencia en la festividad de Semana Santa (Galdós 2021: 60). Esta apariencia religiosa nace del mismo miedo de la opinión pública, o lo que él llama en su artículo con cierto humor, la “música chismográfica”. Esa misma apariencia religiosa es la que Daniel denuncia en *Gloria*, la que ha visto en las grandes ciudades como Madrid y la que le lleva a considerar a España como “el país más irreligioso de la tierra” (Galdós 2011: 290).

Pero Daniel propone que la solución al problema religioso en España debe ser el aire libre (Galdós 2011: 288), el dejarse liberar del enclaustramiento y acoger ideas nuevas del exterior y del siglo. Idea semejante había enjuiciado Galdós en las *ONCE* a la tendencia idealista que había tomado la novela española: “[...] en literatura como en política, nos vamos por esas nubes montados en nuestros hipogrifos, como si no estuviéramos en el siglo XIX y en un rincón de esta vieja Europa, que ya se va aficionando mucho a la realidad.” (Galdós 2021: 188-189).

Así, esa fe española incuestionable se ve interrogada por la visión extranjera de Daniel y debe ser precisamente este el que ponga en duda la creencia de una nación engarzada en un catolicismo

falso: “— [...]. España, por lo que veo, no puede vivir sino metiéndose dentro del fanal de su catolicismo para que nada la toque ni contamine, para que ni átomos siquiera de lo exterior lleguen hasta ella.” (Galdós 2011: 288).

Este aspecto que denuncia Daniel Morton será la piedra angular sobre la que se sustentará el nacionalcatolicismo, donde serán educadas Lulú, Benito, Malena o las inolvidables cuatro amigas de *AGH*. Efectivamente, el personaje de Lulú es el primer personaje de Grandes que pone en entredicho la fe religiosa recibida, la que rompe los moldes de una educación establecida en los paradigmas de la Sección Femenina, como trataremos más adelante. Lulú recorrerá su vida en la descreencia religiosa impuesta, contrastando con la realidad emergente, la España de la Transición y concretamente el Madrid de la Movida en el que se mueve la novela.

El descubrimiento identitario y el quiebre generacional constituyen los elementos clave que conducen a las protagonistas de las primeras novelas de tesis de Grandes a un conflicto de pertenencia con su entorno. Esta confrontación las impulsa a defender una tesis clara, enmarcada en lo que puede considerarse una ruptura de dos mundos, entendida como la imposibilidad de reconciliar su identidad con los valores católicos heredados. Las identidades de las protagonistas están quebradas por el mismo entorno histórico en el que han crecido. En ese sentido, Lulú establece un vínculo entre la fe religiosa y la afiliación política, enfrentando el “viejo mundo” con el “nuevo mundo”. Esta fractura de los dos mundos es la que lleva a Lulú a una vida escindida:

[...] porque yo vivía una vida trabajosa y monótona, estaba sola [...], mis días eran todos iguales, grises, la eterna lucha por conquistar un espacio para vivir en una casa abarrotada, la eterna soledad en medio de tanta gente, la eterna discusión –no pienso hacer derecho, papá, te pongas como te pongas–, el eterno interrogatorio sobre la fortaleza de mi fe religiosa, sobre la naturaleza de mis ideas políticas –me había afiliado al Partido, por razones más sentimentales que de otra índole [...] (Grandes 1989: 142)

Si en *Gloria* de Galdós teníamos una denuncia de la apariencia religiosa por parte del personaje de Daniel Morton, en *Las edades de Lulú* encontramos una denuncia a la apariencia progresista de los tiempos de la Transición (Grandes 1989: 115). La ideología política será un elemento clave, sobre todo en el personaje de Pablo, amante de Lulú, que fue encarcelado por disponer de propaganda subversiva y por ser comunista (Grandes 1989: 117).

El conflicto entre el nuevo mundo y el viejo mundo vuelve a aparecer en su segunda novela, *Te llamaré Viernes* (1991), donde Benito, al igual que Lulú, crece en un entorno marcado por la tensión entre religión e ideología. Desde pequeño, Benito evitó llamar Dios a aquel monstruo que movía

los hilos del mundo (Grandes 2020a: 118), y vive una existencia monótona y escindida, en una suerte de Robinson Crusoe urbano.

El quiebre entre lo religioso y lo ideológico se refleja en la figura de su madre, quien abandonó a sus hijos para vivir un nuevo amor. Ya antes, el propio Benito la vio en una fiesta clandestina del PCE (Grandes 2020a: 230), reflejando así el nuevo mundo donde la mujer se ve emancipada de los estándares tradicionales del Régimen. De ello se encargará Manuela al recordarle a Benito que “[...] en aquella época [...] no era fácil largarse de casa del marido de una con tres niños... [...], con Franco [...] y todo eso” (Grandes 2020a: 231).

El filosófico Polibio, amigo de Benito, también pondrá en cuestión la religiosidad recibida por su familia, profundamente vinculada al Régimen (Grandes 2020a: 57). El propio rechazo del nombre impuesto por su madre, Borja, refleja la lucha de una generación que busca redefinir su identidad frente a un pasado impuesto. Este conflicto es el mismo proceso de descubrimiento identitario que atraviesan las protagonistas de las novelas de tesis de Grandes, donde la ruptura con el viejo mundo y su carga ideológica resulta determinante en su construcción personal.

Pero la problemática religiosa e identitaria alcanza su punto álgido en *Malena es un nombre de tango* (1994). Es en esta novela donde los dos mundos, el “nuevo mundo” y el “viejo mundo”, se materializan por primera vez en la obra de Grandes a través de los personajes de las hermanas mellizas Malena y Reina. Sus nombres encierran ya una fuerte carga simbólica: Malena debe su nombre a la famosa canción compuesta por Lucio Demare y Homero Manzi⁴, claramente diferenciadora del nombre de su hermana, que evoca la idea de distinción y superioridad.

Malena se debate entre el modelo impuesto por su familia, representado por su hermana Reina, y la identidad que empieza a descubrir en sí misma, que se manifiesta en sus plegarias a la Virgen para que la convierta en hombre (Grandes 1994: 26). Malena ansía durante toda su infancia parecerse a Reina, quien encarna los estándares tradicionales de lo que hemos acordado en llamar “viejo mundo” y Malena representa la excepción, aquello que su tía Magda expresa con su consejo: “tienes que aprender a ser distinta” (Grandes 1994: 81). Precisamente, su tía Magda representa el contramodelo de la familia Fernández de Alcántara, una monja que cambia su nombre al tomar los votos por el de Águeda, en honor a la santa que se cortó los pechos para ofrecérselos a Dios (Grandes 1994: 61).

Además, la protagonista, en el momento en que se abre la novela, tiene la edad de Cristo (Grandes 1994: 22) y será a partir del recurso de la analepsis que conoceremos su historia y la de

⁴ La canción, titulada “Malena”, fue compuesta en el año 1942 y puesta a voz por Juan Carlos Miranda. El título de la novela lo recoge Grandes del estribillo de la canción: “Malena canta el tango”.



la familia Alcántara, en una técnica realista que Galdós había empleado en las historias familiares de la familia Pez en *La desheredada* o la familia Rubín en *Fortunata y Jacinta*.

En cuanto al quiebre generacional, Malena toma plena conciencia de este hecho, que se convierte en el leitmotiv de las primeras obras de Grandes, a través de una conversación con su abuela:

—[...] has vivido demasiado tiempo en un país secuestrado, y hace demasiados años se rompieron de golpe todos los hilos. A veces pienso que, al cabo, el mayor delito del franquismo ha sido ése, secuestrar la memoria de un país entero, desgajarlo del tiempo, impedir que tú, que eres mi nieta, la hija de mi hijo, puedas creer como cierta mi propia historia, pero fue así, en serio... (Grandes 1994: 253)

Y lo mismo le sucederá a una de las protagonistas de *Atlas de geografía humana* (1998), Fran, quien cree que su generación, a la que pertenecen los personajes iniciales de Grandes, es la que debería haber cambiado el rumbo de la historia de España (Grandes 2021a: 340).

Como hemos podido ir viendo, en la tetralogía de tesis de Grandes se rastrea un conflicto semejante al de las novelas de tesis de Galdós. El enfrentamiento entre dos mundos, un “mundo viejo” que dejar atrás y un “mundo nuevo” que defender, sintetizarían las primeras novelas de los dos autores, pero la gran novedad de la novelística de Almudena Grandes radica en que sus protagonistas se encuentran en el centro de los dos mundos, de ahí ese quiebre generacional que obliga a los personajes a comprenderse, partiendo de su pasado histórico y familiar.

La imposición del silencio y el ocultamiento de la historia de sus abuelos, republicanos o nacionales, de un bando u otro, lleva a la incompreensión propia y de ahí que Miguel de Unamuno en el ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) advierta que: “Es inhumano, por ejemplo, sacrificar una generación de hombres a la generación que le sigue cuando no se tiene sentimiento del destino de los sacrificados.” (Unamuno 1966: 19). El sacrificio generacional del que habla Unamuno es el mismo desconocimiento que tienen Malena o Fran de la generación de sus abuelos y padres, que vivieron en una libertad desconocida para ellas.

Eso es lo que lleva a Grandes a dar testimonio de la exploración identitaria de una generación quebrada por dos mundos, un “mundo nuevo”, el de la Transición española (1975-1982), y un “mundo viejo”, el del Franquismo (1939-1975), y que a su vez esconde, en la acertada imagen de una muñeca rusa que emplea Fran en *AGH* (Grandes 2021a: 163), otro “nuevo mundo” que es el de la Bando republicano (1931-1939) y otro “viejo mundo” que es el del Bando nacional (1936-1939), un pasado que la misma autora se encargará de recuperar en su segunda etapa.



El “mundo viejo” sería el que Fran define cómo: “[...] España, Madrid, la dictadura, un país gris, duro, injusto, que había hecho sufrir a los nuestros y que nos amenazaba con asfixiar el porvenir.” (Grandes 2021a: 163).

Y el “nuevo mundo”, el de la Segunda República: “[...] otra España, otro Madrid, el Partido [...], conversaciones fabricadas con conceptos como resistencia, oposición, clandestinidad, y desde luego, progreso, justicia, futuro, siempre futuro.” (Grandes 2021a: 163).

Esta división entre los dos mundos da cuenta de la unidad de la obra de Grandes, cómo las novelas de la segunda etapa darían forma al quiebro generacional de las primeras.

Los enfrentamientos históricos entre la ideología conservadora y progresista serán novelados a partir de la figura de Benito Pérez Galdós, mientras que los enfrentamientos históricos entre el ideario republicano y nacional serán narrados por Almudena Grandes, en una suerte de “muñeca rusa” que uniría el siglo XIX con el siglo XX, tal y como se muestra en la Figura 1.

El enfrentamiento histórico más lejano en la novelística de ambos autores lo encontraríamos entre la ideología conservadora y la liberal, narrada en la novelística galdosiana y recordada también en las novelas de Grandes (Grandes 2014a: 239). Así, personajes como José Rey, Daniel Morton e incluso don Juan de Lantigua encarnarían el pensamiento liberal, el “nuevo mundo” al que Galdós ambiciona alcanzar, y doña Perfecta o Esther en *Gloria*, un pensamiento más enclaustrado en el “viejo mundo”. En cambio, el enfrentamiento de la segunda etapa de Grandes partiría de la división entre el “mundo viejo”, que encarnan personajes como el abuelo de Álvaro Carrión en *El corazón helado* o la familia de Borja en *Te llamaré Viernes*, y el “mundo nuevo”, que lo encarnan los personajes de la abuela de Malena en *MNT* o la abuela de Raquel Fernández de *El corazón helado*. Por su parte, el personaje de Sara Gómez Morales permitiría unir la segunda etapa de Grandes con la primera, porque es la que nace acabada la Guerra Civil y es la que daría sentido a las novelas de tesis de Grandes.

Entonces, los primeros personajes de las novelas de Almudena Grandes que hemos ido tratando hasta ahora, están situados en transición entre el “viejo mundo”, que representa el Franquismo y donde han sido educados, y el “nuevo mundo”, el de la Democracia, tal y como se ilustra en la Figura 1.

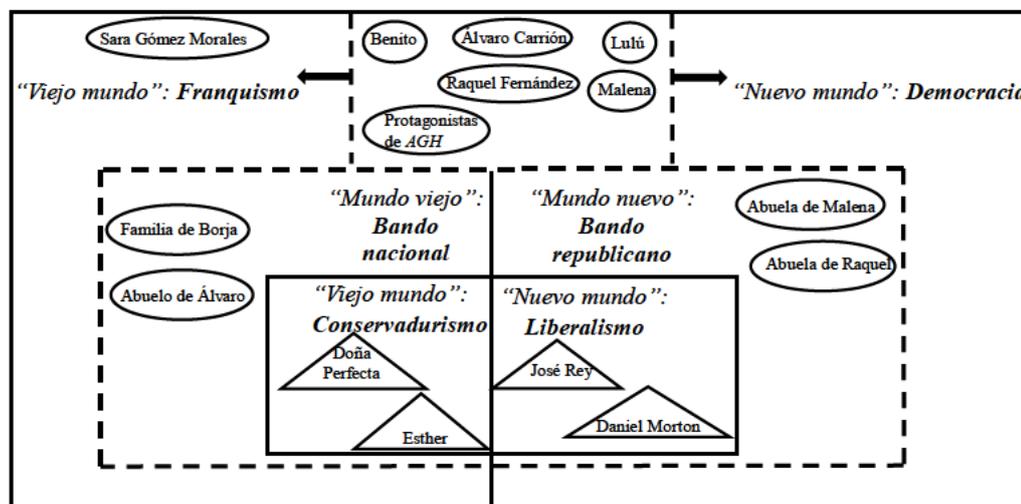


Figura 1

2.1.2 *Los aires difíciles* (2002), un punto de inflexión en su poética: hacia un Naturalismo contemporáneo

Los aires difíciles (2002) marca un punto de inflexión en la obra de Almudena Grandes. Esta obra será la que abrirá paso a *El corazón helado* (2007) y con ella inaugurará su segunda manera de novelar, de carácter histórico y que culminaría en el proyecto de los *Episodios de una guerra interminable*⁵ (2010-2020). Es más, con *Los aires difíciles*, Grandes abandona las formas que había empleado en su primer ciclo y la misma autora admite la decisión del cambio: “Yo intenté explicarla [su generación], explicarla para explicarme a mí misma, en mis cinco primeros libros, hasta que agoté el tema.” (Grandes 2012: 20).

En algo parecido reparó Pardo Bazán en las novelas de tesis galdosianas al advertir que sus personajes conducían a un “callejón sin salida” (Sotelo 2009: 761). En ese sentido, el agotamiento de los temas de las novelas de tesis de Grandes supondrá la adopción de nuevas formas narrativas que afectarán decisivamente a la configuración de sus personajes.

La ambigüedad moral será uno de los temas que distinguen la segunda etapa (Grandes 2012: 25) y que inauguran los personajes de Sara Gómez Morales y Juan Olmedo en *Los aires difíciles*. Es el pasado que arrastran los protagonistas lo que Fernando Valls acertó en llamarlos “seres moralmente ambiguos” (Valls 2012: 146) y serán estos los que dominarán en la segunda etapa de la escritora, en figuras como Dolores Ibárruri en el primer *Episodio*, Clara Stauffer en el cuarto o Aurora Rodríguez Carballeira en el quinto.

⁵ A partir de ahora, abreviaré el proyecto de Grandes bajo la sigla *EGI*.

Otro cambio en los temas de la segunda etapa novelística de Grandes es la influencia del medio, lo que la acerca a Galdós y, en justa medida, al Naturalismo decimonónico. Este movimiento, cuyo máximo exponente fue Émile Zola, enfatizaba la importancia tanto del determinismo genético como del entorno, negando la libre elección, según los postulados expresados en *Le roman expérimental* (1880) y *Les romanciers naturalistes* (1881). En España, Galdós introduce el naturalismo en la novela española con *La desheredada*, publicada el mismo año en que Zola adapta la teoría naturalista en literatura. El naturalismo en la novela española, por su parte, no es tan categórico como los postulados zolianos, sino que permite el libre albedrío, la redención de los personajes.

En *Los aires difíciles*, esta interacción entre el determinismo del medio y la capacidad de elección de los personajes se refleja de una manera clara a través del viento gaditano. Este, condiciona la toma de decisiones y el estado de ánimo de los protagonistas, demostrando cómo los personajes, aunque determinados por su medio (Grandes 2021b: 338, 374, 752), también tienen la capacidad de redimirse ante el supuesto destino impuesto (Grandes 2021b: 378). A partir de esta novela, la autora consolidará un tipo de personaje marcado por la supervivencia (Grandes 2021b: 649), aquellos que no se rinden ante las adversidades y que se convertirán en protagonistas del proyecto de *EGI*.

Otra de las consecuencias más relevantes del agotamiento temático de las primeras novelas en la segunda etapa es el cambio en la mirada de la escritora. Frente a sus primeras novelas de tesis, vertebradas en la sencillez juvenil de buenos y malos, su segunda etapa emprende una búsqueda por redefinir la dirección de su mirada narrativa (Grandes 2012: 25). Esa mirada es la clave de su novelística, tanto en su primera como en su segunda etapa. En esta línea, el artículo “El precio de los tomates” puede considerarse una auténtica declaración de principios, una poética de su obra. En dicho artículo, la autora sintetiza su concepción de la escritura al afirmar que “escribir es, sobre todo, mirar al mundo” (Grandes 2021c: 68). La realidad, por tanto, se convierte en material novelable, algo que después mudará en el hecho artístico con la imaginación del escritor. Luego, no solo se trata de trasladar la realidad a la novela, sino que la perspectiva del escritor, su subjetividad contenida (social, política, cultural) conforma y determina la construcción de la obra (Grandes 2021c: 68).

Esta idea es esencial para comprender su obra y encuentra un claro antecedente en Galdós. El escritor canario, en un artículo precoz en su trayectoria titulado “Madrid desde la veleta”, describe su anhelo de captar la esencia del núcleo urbano de Madrid con lo que él bautiza como “literatura de veleta”. Convencido de que solo el constante deambular permite desentrañar la verdadera fisonomía de la ciudad (Sotelo 2002: 60), en el artículo expresa su aspiración de abarcar en una



sola mirada la totalidad del paisaje urbano y el incesante fluir de sus habitantes: “Qué magnífico sería abarcar en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid; ver el que entra, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha; ver el camino de este, el encuentro, la sorpresa del otro [...]” (Galdós 2021: 130). Esa literatura de veleta galdosiana tendrá su continuidad matizada en Almudena Grandes, quien en su prólogo a *Mercado de Barceló* (2003) sostiene que:

[...] es casi imposible ceder a la tentación de inventarse la vida del desconocido que espera a nuestro lado, y a veces, incluso, de seguirlo hasta su casa para averiguar dónde, cómo, con quién vive. La jungla urbana, repleta de tipos raros y solitarios, de seres irresistiblemente misteriosos en su opaco y grisáceo anonimato, de bellezas vulgares y de vulgaridades apasionantes, que inspiró la teoría de la modernidad en escritores como Baudelaire, sobrevive intacta en lugares como éste. (Grandes 2021c: 12-13).

Es significativo que Grandes mencione a Baudelaire, ya que la figura del *flâneur* conecta su mirada con la tradición de la literatura urbana. Si Galdós aspira a la mirada totalizadora, capaz de abarcar todos los movimientos de la ciudad, Grandes transforma esa mirada omnisciente a una mucho más íntima y subjetiva, capaz de mudar, como hemos mencionado en el texto de su poética, en la imaginación del escritor.

En Grandes, no solo cuenta la realidad emergente, sino la mirada del escritor, la subjetividad contenida en él. Ello no se queda solo en sus artículos, que es un objeto de investigación interesante, ya que recopilaciones como *Mercado de Barceló* o *Escalera interior* (2025) ofrecen también muestras de su narrativa. En sus novelas comprometidas con la realidad, títulos como *Los besos en el pan* (2015) y la novela póstuma *Todo va a mejorar* (2022), Almudena Grandes adopta una mirada de lo urbano que trasciende lo meramente físico y describe la épica de lo íntimo, motivo que recorre también todos sus *Episodios*. En *Los besos en el pan*, por ejemplo, el barrio madrileño se presenta sin nombre porque lo esencial son sus vecinos: “Estamos en un barrio del centro de Madrid. Su nombre no importa, porque podría ser cualquiera entre unos pocos barrios antiguos [...]. Pero lo más valioso de este paisaje son las figuras, sus vecinos, tan dispares y variopintos, tan ordenados o caóticos como las casas que habitan.” (Grandes 2015: 13-14).

Este enfoque de Grandes, similar al de la literatura de veleta galdosiana, subraya la visión observadora, permitiéndole ofrecer una representación del núcleo urbano cargada de variedad social. De hecho, *Los besos en el pan*, se asemeja a la obra de John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, ya que ambos construyen un retrato de la ciudad moderna y fragmentada, a través de la mirada del narrador que es capaz de captar las múltiples realidades que la componen. En estos casos, la ciudad se convierte en un espacio lleno de tensiones, contradicciones y movimientos

sociales, como el deambular de las gentes. El núcleo urbano, tanto en Galdós como en Grandes, se convierte en el *cronotopo* bajtiniano y se convierte incluso en objeto de crítica: “Llegó Navidad, llegaron esos días de niebla y regocijo en que Madrid parece un manicomio suelto. Los hombres son atacados de una fiebre que se manifiesta de tres modos distintos: el delirio de la gula, la calentura de la lotería y el tétanos de las propinas.” (Galdós 2022: 239).

2.1.3 *El corazón helado* (2007) y el proyecto de los *Episodios de una guerra interminable* (2010-2020)

El corazón helado (2007) es la novela que da paso al ciclo histórico de los *Episodios de una guerra interminable*, al tiempo que se adentra en la segunda capa de la muñeca rusa ilustrada en la Figura 1. Con los *EGI*, la autora se propone reestablecer el *mundo nuevo*, el de la resistencia republicana en los años de la Dictadura, que había sido silenciado por el *viejo mundo*, el Franquismo.

El motivo de la recuperación histórica sirve, justamente, para comprender el quiebre de una generación dividida por dos momentos históricos (Franquismo-Democracia), la protagonizada en las novelas de tesis (1989-2002). El motivo del ocultamiento del pasado republicano ya había aparecido en *MNT* (Grandes 1994: 253), en *AGH* (Grandes 2021a: 165) y en *Los aires difíciles* (Grandes 2021b: 254), pero es a partir de *El corazón helado* donde se convierte en el eje estructural de la narración. La importancia de esta novela radica en su función como prototipo narrativo para los *EGI*, estableciendo una forma de *ficción histórica integrada*, etiqueta que propongo para definir el entrelazamiento de la realidad histórica y sus agentes con personajes ficcionales dentro de un marco narrativo concreto, interactuando entre sí y desempeñando un papel en la trama. A diferencia de la *ficción histórica*, donde los eventos y figuras históricas funcionan como telón de fondo para los personajes ficticios, en la *ficción histórica integrada* ambos niveles se entrelazan activamente. Así, los *Episodios nacionales* de Galdós y los *EGI* de Grandes se integrarían en el paradigma de la *ficción histórica integrada*. De una manera similar lo había sintetizado Yolanda Arencibia en la biografía del canario: “Personajes históricos e inventados se mezclan en los Episodios, complementándose. Los históricos son identificables por sus nombres propios, y reconocibles por sus imágenes reales y por detalles de sus biografías.” (Arencibia 2020: 141).

En el propio paratexto de *El corazón helado*, Grandes ya anticipa esa dualidad entre *realidad histórica* y *ficción* (Grandes 2007: 924), que se mantendrá en los *EGI* y que la autora reafirma en su primer Episodio, *Inés y la alegría* (Grandes 2010: 720). Es más, el juego ficcional se intensifica hasta el punto de llevar a Grandes a introducir en *El corazón helado* un personaje aubiniano, Vicente Dalmases (Grandes 2007: 932).



El título del proyecto de *Grandes* remite directamente a los *Episodios nacionales* de Galdós, aunque la autora sustituye el adjetivo ‘nacional’ debido a la carga semántica que el Franquismo impuso a este término (Grandes 2010: 720).

Grandes reconoce a Galdós como una de sus principales influencias (Grandes 2010: 719) y lo homenaja al adoptar su modelo narrativo intrahistórico, que Galdós expresa en la primera novela de la última serie de los *Episodios*, *España sin rey* (1908):

Los íntimos enredos y lances entre personas que no aspiraron al juicio de la posteridad son ramas del mismo árbol que da la madera histórica con que armamos el aparato de la vida externa de los pueblos, de sus príncipes, alteraciones, estatutos, guerras y paces. [Por lo expuesto,] voy a referir los hechos particulares o comunes que llevaron en sus entrañas el mismo embrión de los hechos colectivos. (Galdós 1949: 785).

El mismo heroísmo, tanto colectivo como individual, que Ricardo Gullón identifica en los *Episodios nacionales* galdosianos (Gullón 1973: 65) recorre los *EGI* de *Grandes*. Sin embargo, en su narrativa, el impulso de rescatar el relato intrahistórico desemboca en lo que podemos llamar una *épica de la intimidad*: “la Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales” (Grandes 2010: 23, 471, 671...), reza el aforismo recurrente de *Inés y la alegría*. Esta mirada que superpone los trances íntimos a los grandes acontecimientos históricos también atraviesa sus artículos narrativos (Grandes 2025: 157).

Si la “Historia con mayúscula la escriben siempre los vencedores, pero su versión no tiene por qué ser eterna” (Grandes 2010: 483), tanto Galdós como *Grandes* reivindican la memoria de quienes quedaron al margen del relato oficial. En ese sentido, la memoria o conocimiento histórico no solo es una cuestión de justicia, sino también de educación y progreso (Arencibia 2020: 137). Esta preocupación por rescatar del olvido las historias particulares ya estaba presente en Galdós: “[Las historias particulares] no deben perderse en el sumidero olvido, adonde paran muchas historias públicas pregonadas y trompeteadas por esa gran voceadora que llamamos la *Gaceta*.” (Galdós 1949: 785).

En la propuesta de *Grandes*, la autora denuncia el pacto de silencio impuesto tras la Transición, frente al cual los *EGI* se erigen como un ejercicio de recuperación histórica. Así lo manifestó la escritora al inicio de *Los besos en el pan*, una obra ajena a los *Episodios*, pero que sintetiza una de las preocupaciones centrales en su narrativa:

Después, alguien nos dijo que había que olvidar, que el futuro consistía en olvidar todo lo que había ocurrido. Que para construir la democracia era imprescindible mirar hacia delante, hacer



como que aquí nunca había pasado nada. Y al olvidar lo malo, los españoles también olvidamos también lo bueno. (Grandes 2015: 17).

De este modo, mientras sus novelas de tesis la ruptura identitaria llevaba a sus personajes a una búsqueda individual, en sus novelas históricas, Grandes propone la reconstrucción de un puente entre generaciones, uniendo el pasado con el presente, como se observaba en la Figura 1, y reivindicando la memoria como un elemento esencial para la identidad colectiva.

La escritora iniciará sus *Episodios* donde terminaron las novelas de Max Aub en su *Laberinto mágico*, modelo que sigue la estela de los *Episodios* galdosianos y cuya acción transcurre entre los años 1936 y 1939. De esta forma, el proyecto de Grandes abarcará el período que comprende del año 1939 a 1964, aunque la mayoría de las novelas concluyen en la etapa de la Democracia (Grandes 2010: 703, Grandes 2014a: 731, Grandes 2017a: 733), punto de partida de sus novelas de tesis.

El ‘Plan de la obra’, concebido inicialmente como un proyecto de seis novelas, se estructura en dos primeras centradas en la guerrilla (*Inés y la alegría* y *El lector de Julio Verne*) y las otras cuatro centradas en la lucha desde la clandestinidad urbana (*Las tres bodas de Manolita*, *Los pacientes del doctor García*, *La madre de Frankenstein* y *Mariano en el Bidasoa*), pero esta última novela no pudo ver la luz debido a la prematura muerte de la autora.

La idea de novela total, de construir un mundo completo y propio mediante el retorno de ciertos personajes, es un concepto que Galdós toma de Balzac con su *Comédie humaine* (Gullón 1973: 45). Sin embargo, Yolanda Arencibia matiza la visión de Ricardo Gullón al advertir que no deben exagerarse las dependencias entre ambos autores, sino entenderlas como concomitancias exigidas por el contexto literario que comparten, más que una transferencia de modelos (Arencibia 2020: 154). En cualquier caso, el principio de un universo narrativo con personajes que transitan de una novela a otra se mantiene hasta Almudena Grandes, cuyos *EGI* recuperan la idea de novela total a través de personajes inolvidables como Pepe el Portugués, la familia Velázquez o Manolita Perales.



3. EL PERSONAJE FEMENINO EN SU PRIMER CICLO: DE *LAS EDADES DE LULÚ* (1989) A *ATLAS DE GEOGRAFÍA HUMANA* (1998)

3.1 El posicionamiento de Grandes frente al punto de vista narrativo

Los personajes femeninos en las novelas de tesis (1989-2002) de Almudena Grandes ocupan la centralidad de la diégesis, fijando el rumbo hacia las protagonistas de las novelas de la segunda etapa. No obstante, en *Te llamaré Viernes* (1991), única excepción dentro de sus primeras obras, la autora opta por un protagonista masculino, decisión que posteriormente reconsiderará. Será en el prólogo a *Modelos de mujer* (1996) donde Almudena Grandes lo lamenta: “[...] apenas consigo perdonarme la dosis de pusilanimidad que encierra mi segunda novela —en la que escogí deliberadamente un punto de vista masculino solo para demostrar que mi vocación literaria era firme—, cuando recuerdo el monstruoso esfuerzo que me exigió escribirla.” (Grandes 1996: 17).

La decisión de la autora por escoger un punto de vista masculino para, como comenta, “demostrar mi vocación literaria”, es una muestra del principio de discriminación sexual que corroe el mundo literario y que Grandes denuncia:

Pero como en el mundo literario prevalece un principio de discriminación sexual que obliga a las escritoras a pronunciarse a cada paso acerca del género de los personajes de sus libros, mientras que los escritores se ven privilegiada y envidiablemente libres de hacerlo, me gustaría aclarar, de una vez por todas, que [...] creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina [...]. (Grandes 1996: 16)

En este mismo prólogo a *Modelos de mujer*, fundamental para comprender su poética y las distintas líneas temáticas de su obra, Almudena Grandes establece una distinción relevante sobre la posición de las escritoras frente al punto de vista que adoptan en sus novelas. Por un lado, destaca lo que denomina una “minoridad congénita”, que engloban aquellas autoras que se instalan en un supuesto “género menor”, con “personajes menores” y “ambiciones menores” (Grandes 1996: 16). Por otro lado, contrapone esta tendencia a una voluntad de trascendencia literaria, lo que denomina irónicamente la “gran literatura de todos los tiempos” y es aquella en la que las escritoras “[...] escogen sistemáticamente un protagonista masculino, como si el género del personaje pudiera determinar la universalidad de la obra cuando la autora es una mujer [...]” (Grandes 1996: 16-17).

Esta división resulta clave para comprender la posición que adopta la propia Grandes en el panorama literario contemporáneo, aún masculinizado en su inserción, y que encuentra claras antecesoras en Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute.

Especialmente, la Matute ejercerá un influjo decisivo en Grandes y, sobre todo, el alumbramiento que supuso la lectura de *Los hijos muertos* (1958), que es la que llevan a considerarla un pilar significativo en su concepción literaria y personal: “Yo tampoco sería la misma mujer, la misma escritora, si sus novelas no me hubieran enseñado a tiempo quién era yo, y dónde vivía.” (Grandes 2014b).

Inmortalizadas en una fotografía de Chema Conesa, las escritoras Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Josefina Aldecoa encarnan a la perfección el espíritu de la literatura de posguerra. En particular, Martín Gaité deslumbrará a Grandes con una reflexión en torno a la responsabilidad que deben asumir las escritoras ante su obra. Una de las principales formas de discriminación que la autora madrileña expone en su conversación con la salmantina es la necesidad constante de justificar sus elecciones narrativas, lo que puede conllevar la propia autocensura (Grandes 2017b: 26-27). El consejo de Carmen Martín Gaité se precisa en la idea de que “las dificultades acaban convirtiéndose en virtudes” (Grandes 2017b: 26):

Carmen me respondió, –no te creas, eso es verdad, pero por ello las mujeres son ahora mismo mucho más responsables de su escritura que los hombres–. Las mujeres sabemos mucho más de nuestros libros que los hombres, porque estamos obligadas a pensar mucho más en las elecciones que tomamos. Su respuesta fue muy deslumbrante para mí. Es una limitación que incrementa el nivel de consciencia que uno toma como escritor. Es algo bueno, pero muy injusto. Los hombres publican lo que les da la gana y ya está. (Grandes 2017b: 27)

Todo ello —tanto las reflexiones recogidas en el prólogo a *Modelos de mujer* como la conversación con Martín Gaité— daría cuenta de la voluntad de Almudena Grandes de llevar esa posición crítica a la praxis desde su primera novela. En *Las edades de Lulú*, Grandes rompe con una lógica moral preestablecida y su protagonista recorrerá los arrabales del Madrid de los ochenta, sumergiéndose en las disidencias, en los espacios sexuales (anti)normativos, donde tradicionalmente se había ubicado a la minoridad. Este mismo retrato de la periferia madrileña resuena en una novela como *La mala costumbre* (2023) de Alana S. Portero. En ella, el cronotopo de San Blas visibiliza la realidad periférica de un distrito olvidado, ajeno al relato de la Movida: “La droga fue la última forma de ejecución sumarisima de disidentes de un régimen que había encontrado la forma de perpetuarse.” (S. Portero 2023: 17).

Cabe precisar que Almudena Grandes se inscribe en lo que la crítica ha denominado «generación del 80» o «narrativa de la democracia»⁶, etiquetas que agrupan a los autores que empiezan a

⁶ Remito a la denominación anotada por Jordi Gracia y Domingo Ródenas en *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Barcelona, Crítica, 2024, pp. 665-668.

publicar entre los años 1975, tras la muerte de Franco, y finales de los ochenta. En este grupo se pueden incluir nombres destacados como Eduardo Mendoza, Enrique Vila-Matas, Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, Cristina Fernández Cubas y Luis Landero, entre otros.

No obstante, esta nómina de escritores, reunidos bajo el marbete de ‘Generación del 80’, supone una simplificación que corre el riesgo de reducir las respectivas poéticas de cada autor. Además, esta reducción generacional deja atrás a autores centrales en la Narrativa contemporánea como Javier Marías, que con *Los dominios del lobo* (1971) inaugura su trayectoria, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix o Luis Mateo Díez.

De todos modos, puede observarse que muchos de los autores que integran esta generación literaria fueron educados bajo el Régimen, aunque nacieran en distintas épocas de la dictadura. Algunos, como Almudena Grandes y Javier Cercas, se educaron en los años del tardofranquismo:

Los niños del tardofranquismo fuimos los adolescentes escogidos para la gloria. Como si todas las estrellas del cielo se hubieran alineado sólo para nosotros, vimos un fenómeno nuevo y, con un poco de suerte, irrepitable, una especie de milagro del tiempo y del espacio que, si nos equiparó con alguien, fue, precisamente, con nuestros **abuelos republicanos**. Fuimos más antiguos que ellos, pero nos creímos más modernos que nadie mientras lo estrenábamos todo, porque **todo era nuevo**, nuestras vidas, nuestras ciudades, nuestro país, las noches y los días de una realidad flamante en la que cada cosa, grande o pequeña, se recreaba, se reinventaba continuamente, desde nuestra propia intimidad hasta las instituciones más elevadas del Estado [...] (Grandes 2012: 19).

Resulta significativa esta declaración de Grandes, ya que da testimonio de la conexión entre los dos mundos (Franquismo y Democracia/ Bando nacional y República) que hemos ilustrado más arriba, en la Figura 1.

El primero de ellos representa la barrera que separa a las protagonistas de las novelas de tesis de Grandes. En cuanto al segundo “mundo”, Grandes equipara a la generación de sus abuelos republicanos, mucho más moderna y avanzada en derechos, con la suya, anclada en el tradicionalismo hasta la muerte del dictador. Cada uno de estos “mundos”, tanto el Franquismo como la Democracia, configura unas formas propias, cerradas y contenidas en sí mismas.

El Franquismo, unas estructuras basadas en los estándares de la religión y en el recato; además, en el caso de las mujeres, su deseo se convertía en objeto exclusivo del hombre: “[La Sección Femenina] reprobó la cosificación a la que la cultura del destape estaba sometiendo a la mujer y condenó la reducción del cuerpo femenino a una imagen confeccionada para el disfrute de la mirada masculina.” (Barrera 2019: 455). Este deseo será el que explorará Grandes en toda su narrativa, desde *Las edades de Lulú* (1989) hasta *La madre de Frankenstein* (2020), el deseo de aquellas mujeres que: “[...] no pudieron atreverse a tomar sus propias decisiones sin que las



llamaran putas, que pasaron directamente de la tutela de sus padres a la de sus maridos, que perdieron la libertad en la que habían vivido sus madres para llegar tarde a la libertad en la que hemos vivido sus hijas [...]” (Grandes 2020c: 550).

La Democracia, por su parte, se inicia con las expresiones culturales propias del destape de los años ochenta, centradas en la Movida Madrileña, un movimiento que abarcó diversas disciplinas artísticas, desde la música —con grupos emblemáticos como Paraíso o Los Secretos—, pasando por el cine de Pedro Almodóvar, hasta la literatura, con *Las edades de Lulú* de la propia Grandes.

El corsé que ciñó el Franquismo a la sentimentalidad de los jóvenes explotó por completo, ya en el posfranquismo y en concreto tras la muerte del dictador. Ese mismo estallido es el que llegará a *Las edades de Lulú*, la novela de un tiempo y una realidad concreta: la España de los ochenta. La generación que vivió el destape se propuso vivir el exceso sin culpa, puesto que el pecado fue reprobado a lo largo de toda su infancia y adolescencia, con la moral nacionalcatólica como eje modulador y opresor de su conducta. De ahí que, como hemos venido expresando, las primeras novelas de Almudena Grandes narren el quiebre generacional de una época en la que permanecen resquicios de la educación franquista, tan devastadora en la sentimentalidad, que Grandes expresará en sus novelas:

Educada para ser una señora, la emperatriz de mi hogar, la administradora del sueldo de mi marido y la amorosa centinela del desarrollo de mis hijos, me he pasado la vida trabajando y negociando el precio de mi trabajo [...] Me adiestraron para ser una señora, para estar bien llamada, y la violencia verbal me aterroriza. (Grandes 2012: 17)

Antes de adentrarnos en el análisis comparativo entre las protagonistas de la segunda etapa narrativa de Grandes y los personajes femeninos galdosianos, conviene detenerse en algunas de las temáticas clave que la autora explora en sus primeras novelas. Estas cuestiones —las relaciones amorosas concebidas como una relación de poder y el conflicto generacional en las relaciones maternofiliales— se mantendrán como hilos conductores a lo largo de su obra.



3.2 Relaciones amorosas concebidas como una relación de poder

“Para ti [...] que descubres los secretos de tu cuerpo [...] Para ti, que aún careces de prejuicios bobos [...] Para ti, que naciste en tiempos asesinos.
Para ti, que te llevas a las nenas de calle.
Para ti, en cuyo placer aún hay ambigüedades [...]”

“Para ti” (1980), Paraíso

La línea temática de las relaciones amorosas concebidas como una relación de poder en las novelas de Grandes fue acuñada por el crítico Ángel Basanta (Basanta 2012: 37). Dicha denominación, en el artículo de Basanta, se ilustra en las novelas de *Te llamaré Viernes* y *Las edades de Lulú*, pero esta temática también transitará en *MNT*, *AGH* y en toda la segunda manera de novelar de Grandes.

En cuanto a *Las edades de Lulú*, Basanta menciona los episodios en los que la protagonista paga para mantener relaciones sexuales como ejemplo de esta cuestión (Basanta 2012: 37). En cambio, también podemos encontrar otros momentos a lo largo de la novela en los que las relaciones amorosas se conciben como una relación de poder.

Sin ir más lejos, la relación amorosa de la protagonista con Pablo es un claro ejemplo de esta temática, en especial cómo concibe el personaje de Pablo a Lulú: “[...] Me he sentido extrañamente responsable de ti todos estos años [...]” (Grandes 1989: 148). Pablo adquiere una posición jerárquica dentro del vínculo, tanto en el plano sexual como amoroso. En una escena sado, que roza la violación sexual, puede vislumbrarse la dominación de Pablo frente a las advertencias de Lulú de no querer ser sometida en el acto sexual: “[...] estaba confundida, porque a él no podía decirle que no, a él no se lo podía decir, pero no quería, eso lo tenía muy claro, que no quería.” (Grandes 1989: 157). Pablo acaba imponiendo su deseo sin atender al consentimiento de la protagonista, lo que desemboca en un acto violento y brutal: “El dolor me había insensibilizado hasta tal punto que solamente era capaz de percibir dolor.” (Grandes 1989: 159); “Me sentí avergonzada, muy infeliz. Mi sexo estaba húmedo.” (Grandes 1989: 160); “El recuerdo de la violencia añadió una nota irresistible al placer que me poseía, desencadenando un final exquisitamente atroz.” (Grandes 1989: 161).

Ahora bien, Lulú tampoco se sitúa como una víctima pasiva. Lo que define a la protagonista es la dualidad entre la desobediencia y el sometimiento, que acaban erotizándose y se convierten en el núcleo de su deseo e identidad emocional. Un ejemplo de esa emancipación, también muy vinculada a la distancia que Lulú toma respecto a la educación nacionalcatólica recibida, es el

concepto tan trillado de “mujer fatal”: “[...] sentí que nunca llegaría a ser una mujer fatal, una mujer fatal como Dios manda [...]” (Grandes 1989: 157).

No obstante, frente al sometimiento que Pablo ejerce, la protagonista manifiesta un claro deseo de autonomía: “Yo ya estaba harta de sonrisitas enigmáticas, harta de que me trataran como a un corderito blanco con un lazo rosa alrededor del cuello, harta de no controlar la situación.” (Grandes 1989: 30). Esta imagen del cordero, que volverá a aparecer en la novela (Grandes 1989: 181), remite a la iconografía cristiana del sacrificio y la pureza de Jesucristo (1 Pedro 1: 19-21), y en la novela de Grandes se articula con la infantilización de la feminidad: un cordero adornado con un lazo rosa, alejado de toda agencia o deseo. En este contexto, Lulú se resiste a esa visión pasiva e inocente que los demás proyectan sobre ella, pero en especial el personaje de Pablo. Es más, al cabo de los años, Pablo le recordará una vez más el rol infantil que le asigna: “Tú no, Lulú, tú nunca has crecido nunca, ni crecerás en tu vida, maldita seas, tú no has dejado de jugar jamás, y sigues jugando ahora, juegas a ser adulta [...]” (Grandes 1989: 189).

El asunto de la jerarquía en la relación amorosa entre Lulú y Pablo, así como la dualidad entre desobediencia y sometimiento que define a la protagonista, se explicita en una de las fantasías sexuales, en la que Pablo adquiere el rol paterno (Grandes 1989: 133). Este episodio incestuoso (Grandes 1989: 136), aunque situado en el plano de la fantasía erótica, revela una dinámica jerárquica, donde el deseo se encuentra atravesado por la lógica de la dominación masculina.

La propia Lulú reconoce que su vínculo con Pablo impide su nueva *edad* —en el sentido simbólico que sugiere el título de la novela— y la condena a una infancia perpetua: “Entonces me convencí de que jamás crecería mientras siguiera a su lado [...] y no habría llegado a crecer nunca, sería una niña eternamente, pero no una hermosa niña de doce años [...], sino un pobre monstruo de sesenta y seis años, sumido en la maldición de una infancia infinita.” (Grandes 1989: 227).

Por lo que concierne a *Te llamaré Viernes*, la relación entre Benito y el personaje trinitario llamado Iris-Manuela-Viernes se construye como un vínculo asimétrico de poder, en el que ambos desempeñan roles desiguales. Al renombrar a su amante como Viernes (Grandes 2020a: 289), Benito remite a *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, subordinando a Manuela de la forma en que Robinson había sometido al indígena Viernes, imponiendo una jerarquía que sometía a la otredad de acuerdo con las reglas propias del conquistador. Benito Marín, cual Robinson perdido en la jungla urbana, impone su voluntad a Manuela:

[...] yo sólo quiero que vengas cuando te llamo, y que te marches cuando te lo pida, y que me hagas purés de verduras, y que me cuentes cuentos [...] sólo sé que así me vale y de la otra forma no, porque no quiero que te comportes como si me amaras [...] por eso yo te doy órdenes

y tú las obedeces [...] cuando yo diga que esto se acaba, se acabó, ¿está claro? (Grandes 2020a: 257-258)

La *épica de la intimidad*, tan característica en la poética de Grandes, reverbera aquí en la subyugación que vive el personaje de Manuela por parte de Benito. La esfera de lo íntimo se convierte en el espejo donde la violencia y la jerarquía de poder se reflejan en la gran esfera de lo público y colectivo.

En *Malena es un nombre de tango*, las relaciones de poder se manifiestan desde la infancia de la protagonista. Reina, su hermana melliza, ocupa una posición de control, imponiéndole a Malena un juego cruel en el que cambiarle el nombre a *María* se convierte en una forma de señalar sus errores y marcar su distanciamiento respecto al ideal impuesto: “Cada mañana, al levantarme, yo era Malena y era María, era la buena y era la mala, era yo misma y era, al mismo tiempo, lo que Reina [...] quería que yo fuese, y nunca sabía cuándo cometería un nuevo error [...] cuándo se detectaría una nueva discrepancia entre la niña que yo era y la niña que yo debería ser.” (Grandes 1994: 22).

Reina, ideal de belleza, perfección y cumplimiento de las expectativas, encarna el modelo femenino idealizado por la familia burguesa de los Fernández de Alcántara. La representación física de las mellizas —Reina, rubia; Malena, morena— remite simbólicamente a esta oposición entre el ideal y su transgresión. Frente a Reina, Malena queda relegada a un rol subordinado, donde incluso su crecimiento, en este caso políglota, es visto como una amenaza por parte de su madre (Grandes 1994: 69).

Una de las evidencias más sustanciales de la relación jerárquica que se establece entre Malena y Reina, prolongada incluso en la adultez, se manifiesta en la posibilidad e imposibilidad de compartir un relato vital reconocido por su entorno generacional. Reina representa no solo la “convulsión contemporánea” (Grandes 1994: 356-357), sino también la validación de su historia personal por los demás: “Reina podría contar su historia en cualquier cena de universitarios urbanos de clase media y todo el mundo la escucharía con interés, todo el mundo la entendería [...]” (Grandes 1994: 356). En cambio, Malena se aleja de ese modelo prototípico: “¿Quién podría entender a una mujer que desmentía a cada paso su propio sentido común [...]?” (Grandes 1994: 357). La historia de Malena es un relato personal desplazado, silenciado, ante el relato dominador de Reina. Así, Malena interioriza una forma de violencia simbólica que le impide incluso expresar su propio relato vital: “Yo jamás me habría atrevido a contar mi historia en ninguna parte porque ni siquiera habría podido pronunciar en voz alta los nombres de las cosas que más me gustaban [...]” (Grandes 1994: 357). Esta imposibilidad de articular responde a una forma de poder



encarnado en Reina, cuya autoridad impone un arquetipo dominador que invalida su relato: “Mi hermana y las demás pensaban por mí” (Grandes 1994: 357).

En lo que respecta a las relaciones amorosas concebidas como una relación de poder en *MNT*, también se halla una lógica jerárquica, especialmente en la relación incestuosa entre Malena y su primo Fernando. Malena lo amaba “porque era mucho más arrogante que cualquiera de los otros tíos que había conocido [...], porque cuando me miraba sentía que mis pies se hundían en el suelo” (Grandes 1994: 143). El deseo de la protagonista se orquesta desde un lenguaje emparentado con la estrategia e incluso con lo bélico, como corresponde a conceptos amorosos vinculados a la idea de la *conquista*⁷: “Mi imaginación estaba permanentemente ocupada en los aspectos estratégicos del asalto” (Grandes 1994: 144). Quien interfiere —como más adelante descubre Malena y el lector— en la ruptura de Fernando y Malena no es otra que Reina, quien reafirma una vez más el control que ejerce sobre su hermana, también en el plano de las relaciones amorosas.

Uno de los momentos más reveladores se produce cuando, en plena relación sexual con Fernando, un ruido en la casa hace pensar a Malena que Reina está a punto de descubrirlos. Lejos de paralizarla, esa posibilidad la enardece y se siente poderosa, por fin superior, capaz de conquistar un cuerpo:

Porque era poder lo que sentía, una ventaja que jamás había alcanzado cuando mi propia carne estaba en juego, cuando el placer del otro era apenas el precio de mi propio placer. Poder, arrodillada en el suelo, poder, complaciéndome viciosamente en mi renuncia, poder, el de un perro que prueba el sabor de la sangre humana lamiendo un cadáver tirado sobre una acera, poder, poder, poder, nunca me había sentido tan poderosa. (Grandes 1994: 324)

En cuanto al tratamiento de esta temática en *Atlas de geografía humana*, centraremos la atención en una de las protagonistas, Rosa, y su relación adúltera con el personaje de Nacho Huertas.

El episodio inaugural en Lucerna —donde los personajes de Rosa y Nacho se acuestan por primera vez— marca el inicio de una relación que pronto se evidencia como desigual. Rosa proyecta en él la aspiración de “un-hombre-de-verdad”, que le “complique la vida para siempre” (Grandes 2021a: 79), una figura que representa una salida a la monotonía en la que se ha instalado su matrimonio con Ignacio, quien “parece satisfecho de su destino” (Grandes 2021a: 79). Rosa descubrirá que Nacho Huertas, el fotógrafo que contratan en la redacción donde las protagonistas

⁷ El mismo tópico del *militia amoris* hunde sus raíces en los autores clásicos —con el *Ars amatoria* ovidiano a la cabeza— y se mantendrá también en la literatura medieval, con el tratado *De amores* de Andreas Capellanus.

elaboran un atlas, no era ese “hombre de verdad”, pero que sí que fue “un regalo del destino” (Grandes 2021a: 80).

La imagen del “seductor moderno, de esos que han aprendido a utilizar la blandura como un arma arrojada” (Grandes 2021a: 88) se polemiza aquí con Nacho, que es descrito como “un hombre dulce, capaz de envolverme en sus brazos [...] y capaz de no imponerse a hacer todas estas cosas que parecen tan elementales” (*ibid.*). Sin embargo, esta dulzura no se traduce en una reciprocidad emocional con Rosa, sino que desemboca en una relación asimétrica, en la que Rosa entrega mucho más de sí misma que Nacho. Aunque llega a sentir “que vuelve a ser feliz después de tanto tiempo [...]” (Grandes 2021a: 231), se trata de una felicidad frágil, sostenida por un deseo desigual.

Esta relación puede leerse, entonces, como una forma de poder afectivo, basado no en el sometimiento explícito —como sí hemos visto en *Las edades de Lulú*, *Te llamaré Viernes* y *MNT*—, sino en la asimetría emocional. Así lo expresa la propia Rosa: “ella no representaba una razón suficiente para cambiar de vida, hasta aquí todo bien, y aquí habría acabado todo si yo pensara de verdad en él” (Grandes 2021a: 234). A esto se le suma, además, la ambigüedad afectiva de Nacho: “jamás me dejaba caer hasta el fondo, nunca dejaba de enviarme una señal cuando yo desesperaba” (Grandes 2021a: 441). Esta falta de compromiso condena a Rosa a una espera continua, suspendida entre la ilusión de las falsas promesas de Nacho y el vacío del abandono. Quizás, sugiere Rosa, habría bastado una sola palabra: “olvídame”. Pero esa palabra nunca llega, “él jamás quiso salvarme al pronunciarla.” (*ibid.*).

Lejos de resignarse, Rosa utiliza su resistencia para transformarse y, harta de la autocomplacencia, toma la decisión de romper con su vida (Grandes 2021a: 235). La petición de divorcio a Ignacio al final de la novela (Grandes 2021a: 600) pone fin a esa vida que ya no quiere sostener, marcando una transformación definitiva en su trayectoria vital.

Una de las características definitorias de Rosa es su capacidad de resistencia, la resiliencia frente a los momentos más difíciles. Este rasgo, central en su construcción como personaje, encuentra un antecedente en *Te llamaré Viernes*: “Hay momentos en la vida de la gente en los que lo único que importa es la luz, seguir la luz, conquistarla, robar un poco de luz para vivir en ella.” (Grandes 2020a: 346). La resistencia, entendida no como una mera actitud pasiva de soportar, sino como una forma activa de conciencia vital⁸, constituye un eje vertebrador en la poética de Grandes. Sus

⁸ Esta *conciencia vital* remite irremediabilmente al concepto de *épica de la intimidad*; esa forma de resistir cotidianamente, casi invisible a los ojos, que se libra en el terreno de lo privado. En su artículo “Receta de verano” (Grandes 2021c: 79), que la autora vinculó con su descubrimiento de la intimidad (Grandes 2018), se describe precisamente esa experiencia de *épica íntima*. La misma vivencia se desarrolla en el relato homónimo incluido en *Estaciones de paso* (2005).

personajes no se resignan, sino que resisten, y lo hacen cada día, en esa realidad unamuniana que ya retrató Galdós en sus novelas, donde lo individual y lo colectivo se entrecruzan constantemente:

La fórmula más sencilla y más tramposa a la vez para sujetar la felicidad entre las manos es la **resistencia**. Yo soy una **resistente nata**, igual que Madrid, y siempre lo he sabido, siempre he sido así, desde pequeña [...] mi paciencia, mi constancia, y una facilidad congénita para hacerme un ovillo ante el meno signo de una amenaza, para improvisar un caparazón instantáneo y durísimo capaz de protegerme de cualquier agresión exterior [...] lo importante es **resistir** [...]. **Resistir**, esperar el momento adecuado para revelarse, fingir una conformidad completa en los malos tiempos, anhelar sigilosamente la llegada de los buenos [...] (Grandes 2021a: 446)

3.3 El conflicto generacional en las relaciones maternofiliales

“Porque cuando las madres de las alemanas, de las italianas o de las francesas estaban quemando sujetadores, las nuestras tenían un código penal de 1851 y no podían heredar sin el permiso de su marido y no podían trabajar legalmente [...]”
(Grandes 2017b: 36)

El conflicto generacional en las relaciones maternofiliales está estrechamente vinculado a la incomprensión que atraviesa a las protagonistas de las primeras novelas de Almudena Grandes, como hemos venido señalando a lo largo del trabajo. Esta dificultad en la comunicación entre madres e hijas surge, en gran medida, de la separación temporal y vital entre las dos generaciones; la España que vivieron las madres no es la misma que habitan sus hijas. Como señala Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), dedicando su obra a *todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijas. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas*, la brecha generacional es fuente de la incomprensión. Por esta razón, el análisis del conflicto generacional en las relaciones maternofiliales se articulará en torno al binomio de *lo inconcebible* y *lo incomprensible*, dos conceptos complementarios que reflejan una misma fractura generacional y que representan lo que las madres no pueden asumir (inconcebible) y lo que las hijas no pueden explicar (incomprensible).

Lo inconcebible remite a aquello que las madres no pueden asimilar dentro del núcleo maternofilial, ya sea por los valores que intentan transmitir —heredados de una moral nacionalcatólica, basada en los modelos propugnados por la Sección Femenina—, o bien por la distancia generacional que las separa de sus hijas.

Lo incomprensible, por su parte, alude a aquello que las hijas no logran comunicar a sus madres, bien por falta de un lenguaje común —entendido como la existencia de valores culturales, sociales

y emocionales distintos—, bien por las expectativas generacionales opuestas que las separan. Esta incompreensión desemboca en la imposibilidad de comunicar una experiencia que, para las madres, fue la norma —obediencia, sometimiento y renuncia— y que, para sus hijas, nacidas ya en el posfranquismo y adolescentes durante la Transición, carece de sentido o resulta directamente inaceptable.

En resumidas cuentas, este conflicto es bidireccional, como se ilustra en la Figura 2: por un lado, *lo inconcebible* se proyecta desde la posición materna hacia la filial; por otro, *lo incomprensible* se manifiesta desde la posición filial hacia la materna, evidenciando la incapacidad de las madres para comprender los deseos o aspiraciones de sus hijas.

Binomio	Posición	Causas	Consecuencias
<i>Lo inconcebible</i>	Materna → <i>Filial</i> Madre de Lulú → <i>Lulú</i> Reina (madre) → <i>Malena</i>	- Valores heredados: moral nacionalcatólica. - Distancia generacional.	- Rechazo o imposibilidad de aceptar las diferencias. - Relación conflictiva
<i>Lo incomprensible</i>	Filial → <i>Materna</i> Lulú → <i>Madre de Lulú</i> Malena → <i>Reina (madre)</i> Marisa → <i>Madre y Abuela</i>	- Falta de un lenguaje común. - Expectativas opuestas.	- Distanciamiento

Figura 2

Este binomio conceptual comienza a esbozarse ya en *Las edades de Lulú*, donde Grandes introduce una primera muestra de la complejidad maternofilial que desarrollará también en obras posteriores. En una conversación clave de la novela, la madre de Lulú le afirma a la protagonista: “[...] tú no me necesitas, tú saldrás adelante sin la ayuda de nadie [...] eres tan inteligente, tan **responsable** y tan **dura** a la vez, no quiero decir que no seas sensible, pero **pareces tan segura de ti misma** [...]” (Grandes 1989: 131-132). Esta declaración revela una incapacidad de la madre para comprender el mundo emocional y vital de su hija, encarnando así lo que hemos definido como *lo inconcebible*.

Por su parte, Lulú refleja la otra posición opuesta dentro de esta fractura generacional, manifestando un deseo profundo de afecto y comprensión que no encuentra respuesta por su madre, encarnando desde esta posición *lo incomprensible*:

Asentí con la cabeza. Me hubiera gustado contestarle, gritarle que mi aspecto físico y mis buenas notas **no significaban que no necesitase una madre**, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida, con un hermano como única familia, me hubiera gustado abrazarla, refugiarme en sus brazos, y llorar, como Amelia antes, decirle que la quería, que la necesitaba,

que **necesitaba que me quisiera, saber que me quería**, pero me limité a asentir con la cabeza porque ya era inútil, demasiado tarde para todo lo demás. (Grandes 1989: 133)

En *Malena es un nombre de tango*, el conflicto generacional en las relaciones maternofiliales se manifiesta con fuerza, sustentándose en el binomio conceptual de *lo inconcebible* y *lo incomprensible*. La madre de Malena insiste de forma recurrente en la “disparidad física” entre sus hijas mellizas (Grandes 1994: 89), hecho que evidencia el concepto de *lo inconcebible*, puesto que no acepta a una hija que no se ajusta al ideal normativo que ella desea. Esta incapacidad se intensifica cuando la madre descubre que Malena ha perdido la virginidad a los diecisiete años, reaccionando con una bofetada y llamándole puta (Grandes 1994: 224-225). Este es un gesto que manifiesta el rechazo de la libertad sexual femenina que trasciende los valores heredados de la madre. El discurso materno reproduce así un sistema de creencias fruto de su concepción, de esta forma insiste en Malena: “eso no se hace”, “date a valer”, “respétate a ti misma y los chicos te respetarán, ellos sólo se divierten con cierta clase de mujeres” (Grandes 1994: 354). Se trata, nuevamente, ante la posición de *lo inconcebible* desde la posición maternal, una imposición de un modelo de feminidad basado en su concepción y su herencia.

Desde la posición de Malena se encarna *lo incomprensible*, el deseo de afecto y reconocimiento que no encuentra reciprocidad en su madre. Como se ha señalado anteriormente, esta falta de conexión se manifiesta, por ejemplo, cuando la madre percibe como una amenaza que su hija estudie idiomas (Grandes 1994: 69), y se intensifica tras el nacimiento del hijo de Malena: “[...] y establecí con él un lazo que mi madre jamás ató conmigo, un vínculo cuya fortaleza ni siquiera sospechan las mamás de esos bebés rollizos y felices [...]” (Grandes 1994: 399). Se refleja con claridad en el pasaje adjunto la necesidad frustrada de Malena de establecer una relación materna basada en el amor y la aceptación, una necesidad que su madre sustituyó por un vínculo marcado por la desaprobación, la exigencia y la ausencia de afecto.

Por último, en *Atlas de geografía humana* se advierte una combinación de ambas concepciones de *lo inconcebible* y *lo incomprensible* en varias de sus protagonistas.

En el caso de Marisa, por ejemplo, se manifiesta con especial claridad una posición de *lo incomprensible* hacia su madre, que se extiende incluso a su abuela materna. Se reproduce así un patrón generacional, de la abuela a la madre, del que la protagonista intenta alejarse: “En aquella época, al borde de los veinte años y todavía después, aunque lejos de los treinta, las miraba con **distancia** [...] sin **comprenderlas en absoluto**, consintiéndome incluso un ligero margen de compasión que se asentaba en la solidísima certeza de que yo **nunca sería como ellas**.” (Grandes 2021a: 134). La distancia que toma Marisa, consecuencia directa de *lo incomprensible*, se produce

en el rechazo al modelo de feminidad⁹ que ambas generaciones anteriores representan: “[...] no he vuelto a objetar detalle alguno de las bellezas celebradas en voz alta, porque **me niego a asumir la herencia de aquellas pobres matronas cegadas por el rencor [...]**” (Grandes 2021a: 135).

También en las otras protagonistas puede rastrearse la posición de *lo incomprensible*. Ana, por ejemplo, decide distanciarse a través de un cambio estético que su madre no lograría comprender: “[...] cambié radicalmente de indumentaria, descartando los pantalones y las camisas largas para afiliarme de golpe, víctima de una pasión incomprensible para mi madre.” (Grandes 2021a: 117)

El caso de Fran es, quizás, el más complejo de todos. A través de sus sesiones con la psicoanalista, reconstruye la figura materna como un modelo de sumisión, profundamente condicionado por los valores culturales heredados. Su madre, que abandona sus propias creencias para convertirse en la esposa ideal (Grandes 2021a: 159) proyecta sobre Fran una educación estricta, idéntica a la que ella misma recibió: “[...] me afilié al criterio de mi madre, que repetía a cada paso que Filosofía y Letras era una carrera estupenda para una chica [...] hasta que la decepcioné.” (Grandes 2021a: 159-160). Lo que empieza siendo una transmisión de valores de madre a hija acaba transformándose en una forma de violencia simbólica —presente ya en *MNT*— que atraviesa la relación materno-filial. La madre convierte la feminidad en un terreno de competición, donde Fran fracasa por no responder a la concepción —*lo inconcebible* desde la posición materna— de los ideales estéticos prototípicos: “Entonces comprendió que yo nunca sería competencia para ella, y esa certeza debió de endulzar el mal gusto de la derrota [...] A mí madre le molestaba mucho que su única hija fuera fea [...] evitaba exhibirme [...]. Jamás me había atrevido a contarle a nadie, aparte de Martín, que mi madre había dejado de quererme por ser fea, semejante fracaso.” (Grandes 2021a: 161-162).

El conflicto generacional en las relaciones materno-filiales se configura como una constante temática en las novelas de tesis de Almudena Grandes, y que se proyecta también en una novela clave como *Los aires difíciles*, en la “vida prestada” (Grandes 2021b: 507) de Sara Gómez Morales, así como en *El corazón helado* con los personajes de Raquel Fernández y Álvaro Carrión. Lejos de ser un motivo aislado, el binomio conceptual propuesto —*lo inconcebible* y *lo incomprensible*— resulta fundamental para comprender el quiebre identitario y emocional que atraviesan las protagonistas de las primeras novelas, marcadas por una fractura generacional.

⁹ El cuestionamiento del *ideal femenino esperable* es una temática recurrente en las novelas de Grandes. Ya desde *Las edades de Lulú* se problematiza el modelo tradicional de feminidad; en *MNT*, esta crítica se acentúa en la contraposición de Malena-Reina y acaba culminando en *AGH*, donde este cuestionamiento se esparce a las cuatro protagonistas.



No se trata simplemente de que las madres no comprendan a sus hijas, sino de que sus experiencias y códigos emocionales —forjados en la represión, el recato y la falta de libertad— hacen inconcebibles las decisiones y actitudes de unas hijas nacidas ya en una España en transformación.



4. EL PERSONAJE FEMENINO EN GRANDES Y GALDÓS: TEMÁTICAS COMUNES Y CONTRASTES

“En las letras de las coplas y los argumentos de las películas, en los cuentos de mi madre y en las novelas de Galdós, había aprendido que el amor hace mejores a las personas.” (Grandes 2014a: 397)

“[...] porque *Trafalgar* representaba una isla desierta que habitábamos los dos solos, el vínculo íntimo, secreto, que me devolvió a mi hijo perdido con una intensidad más decisiva que sus fiebres reumáticas, cuando ya no tenía esperanzas de recuperarlo.” (Grandes 2017a: 668)

El objeto de investigación que se presenta en este apartado consiste en conformar un corpus comparativo que permita analizar las relaciones entre los personajes femeninos de Almudena Grandes y Benito Pérez Galdós. A través de la identificación de una serie de temáticas comunes —alguna de ellas ya esbozadas en las primeras protagonistas de las novelas de tesis de Grandes, como se ha indicado en el punto anterior—, se examinarán tanto las continuidades como los contrastes que configuran el legado galdosiano en la narrativa de la autora contemporánea.

Ahora bien, lejos de plantear una mera imitación o reproducción del modelo galdosiano, lo que se propone en este trabajo es una lectura en la que Almudena Grandes reelabora la tradición heredada desde su propia voz narrativa. Al fin y al cabo, la labor literaria consiste precisamente en recoger el legado para resignificarlo y transformarlo desde una perspectiva propia, reinventando y emulando¹⁰ a los maestros.

Con este propósito, se analizarán las siguientes dos parejas de personajes femeninos:

- Sara Gómez Morales (*Los aires difíciles* y *Los pacientes del doctor García*) e Isidora Rufete (*La desheredada* y *Torquemada en la hoguera*).
- María Castejón (*La madre de Frankenstein*) y Fortunata (*Fortunata y Jacinta*).

¹⁰ Recojo aquí el término de *emulación* en el sentido que reivindicaba Javier Marías, diferenciándolo de la mera imitación: “Hay un elemento que hoy en día quizás se está olvidando, el de la emulación. Es uno de los motivos semiolvidados. No es exactamente la imitación, no es la copia. Ser un émulo de alguien implica un elemento de admiración.” (Marías 2016).



4.1 SARA GÓMEZ MORALES E ISIDORA RUFETE

“Isidora Rufete se redime por la perdición [...]. Los hombres que la protegen se van degradando al mismo tiempo que se degrada ella como personaje [...]. Cuando los buenos de la película, la representación de la sociedad biempensante que la rodea, le quitan a su hijo y le dicen: ‘Tú no puedes cuidar a tu hijo, porque eres una perdida. Si te regeneras, pensaremos en devolverte al hijo’ [...]. Se hace puta de mancebía y le escupe a la sociedad en la cara. Y en ese momento, Isidora Rufete, que es tan irritante y tan odiosamente tonta, se eleva, en mi opinión [...]” (Grandes 2020d)

La recepción crítica de *Los aires difíciles* (2002) la emparentó, ya desde un primer momento, con la tradición de la novela decimonónica. De ello advirtió Tito Ros en un artículo temprano para *El Mundo*, publicado el mismo mes del lanzamiento de la novela, bajo el título de “Almudena Grandes, una autora decimonónica”.

Lejos de tratarse de un encasillamiento trivial o una licencia crítica aislada de Ros, lo cierto es que el espíritu de la novela del diecinueve resuena con fuerza en esta novela de Grandes. La propia autora lo reconoce en una entrevista con Rosa Mora, donde afirma: “Desde luego, no se puede escribir una novela del siglo XIX ahora, pero sí se puede escribir con ambición de **novela total** [...]” (Grandes 2002). Recalco aquí la idea de novela total, porque es precisamente aquello que el Realismo ponderó, una aspiración de concebir la literatura no solo como forma de (re)presentación, sino como una herramienta de conocimiento, de abarcar la totalidad.

En ese sentido, la comparación entre *La desheredada* (1881) y *Los aires difíciles* (2002) resulta especialmente significativa, no solo por el tratamiento de las protagonistas, sino también por su proximidad estética al Naturalismo y por el lugar que ambas ocupan en las respectivas trayectorias de Galdós y Grandes.

Por un lado, ambas novelas suponen un acercamiento al Naturalismo, entendido como una corriente que, ya en el contexto español decimonónico, comienza a definirse cuando “[...] la novela de Galdós [*La desheredada*] como la reseña clariniana, junto con otros trabajos de Manuel de la Revilla y Urbano González Serrano abren la puerta del naturalismo en España.” (Sotelo 2002: 61). Cabe recalcar que esta vía hispánica, mucho menos rígida que su referente francés, permitió que “[...] la poética articulada por Zola y leída en España sin el acompañamiento del dogma positivista por Galdós, Emilia Pardo, Palacio Valdés y, sobre todo, Clarín [...] proporciona una espléndida reflexión sobre la condición fictiva de la novela.” (Sotelo 2002: 51). En Grandes — como veremos a continuación a propósito de Sara Gómez Morales — se adapta el modelo naturalista desde una perspectiva contemporánea, algo que Fernando Valls acertó en señalar (2012: 151): “[*Los aires difíciles* es] una novela realista, y aunque su realismo no sea propio del XIX,



pesa demasiado el determinismo ambiental [...], aunque se trate de un realismo acorde con el presente [...].”

En segundo lugar, ambas novelas marcan un punto de inflexión en la trayectoria de sus respectivos autores. En el caso de Galdós, *La desheredada* inaugura el ciclo de las Novelas contemporáneas, consolidando un nuevo modelo narrativo, “en que el arte de Galdós alcanza la madurez” (Gullón 1973: 74). Por su parte, en la obra de Grandes, *Los aires difíciles* anticipa el tipo de relato que se consolidará en *El corazón helado* (2007), verdadero prototipo narrativo que culminará en el proyecto de los *Episodios*, además de establecer una nueva voz narrativa al abandonar el punto de vista que había predominado en sus novelas de tesis (1989-2002), que concluyen precisamente con la publicación de esta destacada obra de Grandes.

Tomando en consideración estas premisas, a continuación se abordarán cuatro temáticas clave para analizar las semejanzas y contrastes entre Sara Gómez Morales e Isidora Rufete, que conforman el corpus de este estudio.

4.1.1 La herencia y el pasado afectivo-familiar

Tanto en *La desheredada* como en *Los aires difíciles*, la construcción de los personajes de Isidora y Sara está fuertemente determinada —adoptando ya terminología naturalista— por un pasado familiar quebrado y una infancia marcada por el desarraigo. Esta premisa entronca directamente con los presupuestos naturalistas que, en la línea zoliana, conciben a los personajes como el resultado de la herencia biológica y de las circunstancias del medio que lo rodean. Ambos autores muestran cómo una infancia quebrada, sin referentes sólidos, determina la evolución de sus protagonistas, quienes arrastran las huellas de una herencia y un pasado afectivo-familiar determinante.

En el caso de Isidora Rufete, Galdós plantea una doble vertiente determinista. Por un lado, la herencia biológica, encarnada en su padre, Tomás Rufete, internado en el manicomio de Leganés; por otro, la educación deformante que le proporciona su tío, el canónigo Santiago Quijano-Quijada, figura cuyas resonancias quijotescas anticipan ya la confusión entre fantasía y realidad. Será precisamente la figura del tío quien alimentará los delirios de grandeza de Isidora mediante lecturas folletinescas, desempeñando un papel crucial al estimular su imaginación con consejos que recuerdan a las recomendaciones que el Caballero de los Leones dio a su escudero para el buen gobierno de la ínsula Barataria (capítulos XLII y XLIII de la segunda parte del *Quijote*). De este



modo, anima a su sobrina a acudir a los tribunales si la marquesa no la reconoce como heredera del marquesado de Aransis (Galdós 2022: 281). Isidora acaba construyendo una “segunda vida” (Galdós 2022: 115), una existencia ficticia en la que se proyecta como noble heredera. Su imaginación, nutrida por la literatura folletinesca y modelada por la educación recibida de su tío, fabrica un mundo apócrifo sobre el que construye sus aspiraciones, proyectándolas en la ficción: “Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...!” (Galdós 2022: 171). Esta vida paralela funciona como un refugio frente a la ausencia de su verdadera identidad.

El momento crucial en la trayectoria vital de Isidora, y también uno de los capítulos más brillantes de *La desheredada*, es el titulado “Anagnórisis”, donde Galdós hace coincidir la caída de la monarquía y la proclamación de la Primera República con el desengaño íntimo de la protagonista. Isidora descubre que no es marquesa en el mismo instante que se derrumba el régimen monárquico, haciendo converger los lances individuales con los hechos históricos: “[...] en su interior hizo un gesto de desprecio a todo el pasado de ilusiones despedazadas y muertas. Ella también despreciaba una corona. También ella era una reina que se iba.” (Galdós 2022: 274). Un proceso semejante al de Isidora Rufete se advierte en Sara Gómez Morales, protagonista de *Los aires difíciles*. Si algo define a Sara es que vive una “vida prestada” (Grandes 2021b: 507) y que “había tenido siempre tan pocas cosas que nunca había aprendido a despedirse de ninguna.” (*ibid.*). Criada por doña Sara Villamarín, la señora a la que servía su madre, la infancia de Sara está marcada por una escisión entre dos núcleos familiares: por un lado, su familia biológica, empobrecida y emocionalmente ausente; por otro, la familia burguesa que la arrebató del núcleo materno porque no puede hacerse cargo de ella. Desde muy temprano, Sara habita una zona de indefinición, donde nada termina de pertenecerle: “vida prestada, hija de más, madre de nadie, nada del todo, no llegaría a ser ninguna otra cosa durante el resto de su vida.” (Grandes 2021b: 507). Solo los domingos regresa a casa de sus padres, aunque lo hace con una herida que no cesa: “Caminaba de la mano de su padre sin acabar de saber qué significaba esa palabra [...], y todo lo demás compartía esa brumosa indefinición de lo que existe solo a medias [...].” (Grandes 2021b: 51).

Tras la fiesta de su decimosexto cumpleaños, Sara recibe una confesión decisiva por parte de su madrina, doña Sara Villamarín, quien le revela que nunca fue adoptada legalmente por ella ni por su marido, Antonio Ochoa¹¹, y que ha sido educada con el propósito de convertirla en una

¹¹ La extraordinaria labor narrativa de Almudena Grandes convierte a Antonio Ochoa en uno de los personajes que vuelven a aparecer en el cuarto tomo de los *Episodios*, *Los pacientes del doctor García* (2017), y que claramente se empareja con la idea de novela total galdosiana.



señorita (Grandes 2021b: 160-161). Este episodio adquiere un carácter revelador que constituye una verdadera anagnórisis, análoga a la que experimenta Isidora Rufete al visitar a la marquesa de Aransis. En ambos casos, las protagonistas se enfrentan a la verdad sobre sus orígenes y sobre el lugar que ocupan —o más bien que no ocupan— en el mundo. En el caso de Sara, Almudena Grandes despliega con sutileza un simbolismo profundo al hacer coincidir el regreso al núcleo materno de Sara Gómez con la fecha del 21 de junio de 1963, el solsticio de verano, día de máxima luz solar. Esta luz no solo ilumina su pasado, sino que marca su tránsito desde una infancia prestada hacia una adultez forzada a asumir una fractura emocional:

Incluso en los peores momentos, cuando se sentía desgraciada sin acordarse a tiempo de que se lo había prohibido tajantemente a sí misma, Sara conservaba la sangre fría imprescindible para comprender que cualquier cosa, el odio, la amargura, la llama seca de la venganza, le harían menos daño que la nostalgia blanda y sonrosada de un collar de sueños rotos, la tentación que debía esquivar a toda costa si quería conquistar al fin una vida única, propia, una sola vida como la de todo el mundo. (Grandes 2021b: 252)

La infancia de Sara también está marcada por las historias que le contaba su madrina, los “cuentos sin madrastra” en los que los padres pobres, aunque les echen de casa, los hijos siempre vuelven con “oro y felicidad” (Grandes 2021b: 53). Sin embargo, Sara no sabe a qué casa volver, pues su lugar nunca ha sido fijo. Esta indefinición constante da lugar a una búsqueda por encontrar un sitio en el mundo: “Muchas veces, a lo largo de su vida, se había esforzado por encontrar un sitio, por encajar entre otras piezas.” (Grandes 2021b: 373-374).

En ese sentido, Sara representa la concreción social y material del sueño aristocrático y frustrado de Isidora. Lo que Isidora solo pudo fabular en su imaginación, proyectado en su ideal de marquesado, lo vive Sara desde una realidad que la desgarró y la hiere, pero concreta y con posibilidad de reconstrucción. Sara no solo acepta su origen desheredado y su pobreza, sino que se presenta como “abnegada, desheredada, pobre, pero admirablemente capaz de cuidar de sí misma y los demás.” (Grandes 2021b: 537). Mientras que Isidora fracasa al inventarse una vida, Sara consigue reconstruirse a partir de sus propias cenizas, afrontando su realidad con una ambigüedad moral que se balancea entre la dureza y la esperanza: “[...] sabía que no existía otro camino, que no habría podido hacer otra cosa, que no le quedaban fuerzas para reengancharse a la decepción como forma de vida, que de la ceniza estéril de la ilusión no nacería nada ya, excepto ceniza.” (Grandes 2021b: 508)



4.1.2 La influencia del medio: determinismo y redención

Siguiendo la lectura naturalista desarrollada en el apartado anterior, en este punto se examinará el presupuesto zoliano de la influencia del medio, centrado en el determinismo que condiciona la trayectoria de los personajes de Sara e Isidora, así como en las distintas formas de redención que ambas alcanzan.

En el caso de Isidora, ya hemos advertido que la influencia que ejerce su tío es crucial para la construcción del delirio de grandeza de la protagonista galdosiana. Es él quien instala en ella la fantasía del linaje perdido, alimentando su obsesión por reclamar una posición social que nunca le ha pertenecido: “Su buen tío había escrito a dos principales señores de Madrid, hijo y padre, para que la ampararan, defendieran y aconsejaran en el grave negocio de reclamar su posición y herencia” (Galdós 2022: 139). En realidad, tanto la figura del tío de Isidora como la de la madrina de Sara condicionan decisivamente la trayectoria de las protagonistas, pues ambos les inoculan una pertenencia a una clase social que no les corresponde y que marcará el conflicto identitario en ambas. Además, los hombres con los que se rodean tanto Isidora como Sara condicionan igualmente su desarrollo, como analizaremos en el apartado 4.1.4.

En Isidora, el medio social y sus circunstancias se presentan como fuerzas determinantes de su conducta y parecen justificar su degradación moral: “Y no me digan que soy mala. Yo no soy mala. Es que las **circunstancias** me obligan a parecerlo.” (Galdós 2022: 422). En un juego narrativo galdosiano excelente, se recorren las efemérides verbales de don José de Relimpio a lo largo de treinta y cuatro meses; así, en marzo de 1874 se consigna: “Padecimiento moral de la Rufete por su situación social, su penuria y la poca esperanza de remedio.” (Galdós 2022: 297). Es importante señalar que, como apunta con tino Yolanda Arencibia, “[...] Galdós no es un escritor naturalista *à la lettre*, ya que nunca falta en sus creaciones el calor humano [...]” (Arencibia 2020: 222). Esta observación resulta especialmente pertinente en *La desheredada*, donde Isidora no está supeditada a unas fuerzas externas que anulan su agencia como los presupuestos zolianos, sino muy al contrario, como ella misma lo afirma: “Soy dueña de mi voluntad, ¿estamos?” (Galdós 2022: 496).

En el caso de Sara, y en general en *Los aires difíciles*, el viento —especialmente el levante y el poniente— desempeña un papel determinante en las decisiones de los personajes y en el desarrollo de la intriga narrativa¹². En el nivel diegético, el espacio adquiere una dimensión estructurante,

¹² En relación con la *intriga narrativa*, remito a la tipología que Gérard Genette ofrece sobre las posiciones temporales del relato en su valiosa obra, *Figuras III* (1972), donde define la *narración intercalada* como un tipo

configurado a partir del cronotopo bajtiniano, donde espacio y tiempo se entrelazan de forma inseparable. Esta idea resulta clave para comprender la influencia del medio sobre el personaje de Sara, ya que la novela se articula en torno a dos espacios claramente diferenciados: un pasado aludido y remoto, representado por Madrid (*cronotopo 2.º*) y un presente narrativo situado en Rota, la costa gaditana (*cronotopo 1.º*), tal y como se ilustra en la Figura 3. Este último espacio, que envuelve y resignifica el cronotopo madrileño, constituye el eje que permitirá a Sara redimirse.



Como dimensión estructurante de la narración, el cronotopo gaditano influye decisivamente en las acciones y las analepsis de los personajes a través del viento. Cabe advertir que, en un recurso excelente de Grandes, cuando sopla el furioso levante, situado en el presente narrativo de Rota, la acción se desplaza al pasado, al cronotopo madrileño: “No se acordó entonces del **otro levante**, el **demonio rencoroso** que hace hervir al cielo y a la gente con él [...]” (Grandes 2021b: 245). Tras finalizar la analepsis, el levante vuelve a soplar, pero en esta ocasión se lleva el pasado remoto de Madrid para devolver la acción al presente narrativo de Rota: “Cuando se marchó [el levante], dejó a cambio un **mundo limpio, sosegado**, días de sol y calma [...]” (Grandes 2021b: 278). Por tanto, podemos afirmar que el viento adquiere una función de intriga narrativa en la novela de Grandes.

Además, el viento influye también en las acciones de Sara a lo largo de la novela, consolidándose como una fuerza natural que condiciona no solo el desarrollo narrativo, sino también el comportamiento de los personajes. En una conversación que mantiene el personaje de Juan Olmedo con la doctora del centro al que acude su hermano Alfonso, esta le advierte que “[...] en los juzgados de esta provincia se admite el levante como factor atenuante en procesos por lesiones, malos tratos e, incluso, homicidio.” (Grandes 2021b: 82). Lejos de ser un hecho aislado,

específicamente vinculado a la progresión simultánea de relato e historia (Genette 1989: 274). *Los aires difíciles* encajaría dentro de este molde, en tanto que el relato se construye en paralelo al descubrimiento de los hechos por parte del lector. En este entramado, el viento, en la espléndida novela de Grandes, actúa no solo como símbolo, sino como un elemento que incide directamente en el desarrollo de la intriga. Por otra parte, el concepto de *intriga narrativa* ha sido vinculado al género detectivesco, en la medida que comparte con este la estructura de un enigma. Javier Cercas (2013), por ejemplo, ha señalado que muchas de las obras de la literatura —como el *Quijote*— se articulan a partir de una pregunta central no resuelta, y que es precisamente esta la que activa y sostiene la narración. En ese sentido, *Los aires difíciles* responde a esta lógica que apunta acertadamente Cercas, pues la revelación del pasado de los personajes —favorecida por el poder que ejerce el viento— funciona como un enigma que vertebra el avance narrativo.

la afirmación de la doctora funciona como una prolepsis del intento de homicidio de Maribel por parte de El Panrico¹³, momento en el que soplabla poniente (Grandes 2021b: 559).

Desde el inicio de la novela, Sara parece rehuir del poder físico del viento, intentando refugiarse de su influjo al cerrar las ventanas: “había contemplado toda la escena desde la cristalera del dormitorio, cerrada a cal y canto contra el viento.” (Grandes 2021b: 15). Sin embargo, la presencia del levante se impone como “la implacable banda sonora de una realidad que sucedía al otro lado del jardín y **no se detenía nunca**” (Grandes 2021b: 19). Como vemos, el poder del levante intenta imponerse y atravesar el estado de la protagonista. Aunque ella lo rehúya, el poder del viento se impondrá en su mismo estado de ánimo: “Al fin y al cabo, estaba aprendiendo la lección del viento.” (*ibid.*). Justamente, la lección del viento que Sara aprende en el presente narrativo de Rota es a saber imponerse ante “[...] el ánimo de toda esa gente que parecía planificar su vida entera en función del levante, del poniente, del viento sur [...]” (Grandes 2021b: 61). El viento, que a lo largo de la novela condiciona el ánimo de Sara, deja espacio a la calma, que determina de igual modo a la protagonista: “[...] el cielo amaneció limpio y tranquilo, sin rastro de poniente, ni presagio de levante, el **aire en calma**, el mar como un espejo. Sara Gómez Morales se levantó tarde y descansada para comprender que el mundo, hasta donde alcanzaba su vista, parecía una imagen precisa de su ánimo.” (Grandes 2021b: 374).

La cuestión del destino prescrito aparece en ambas protagonistas, y suele estar vinculado al imaginario religioso, lo que podemos llamar un *fatum providencial*: “Dios le había deparado, sin duda, aquel trance para probarla [...]” (Galdós 2022: 431), o cuando Isidora exclama que “Dios no quiere favorecerme, Dios me persigue, me ha declarado la guerra [...]” (Galdós 2022: 404). En Sara Gómez Morales también aparece ese *fatum providencial*, cargado de impotencia ante un supuesto destino prefijado: “[tenía] el presentimiento de que sus cartas estaban echadas desde que Dios padre sopló sobre Adán [...]” (Grandes 2021b: 261); o bien cuando el narrador omnisciente constata que “todo, desde el principio, cada episodio de su vida estaba escrito, cada decisión suya había sido tomada por otros.” (Grandes 2021b: 684).

En el caso de Isidora, el destino está superpuesto a la fantasía del linaje aristocrático, como una fuerza que intenta burlarla en sus aspiraciones al marquesado de Aransis: “[...] ¡Vaya con las jugarretas que me hace mi destino!” (Galdós 2022: 422). Ya al final de la novela galdosiana, el naturalista Miquis vuelve a incidir en que Isidora fue “[...] llevada de su miserable destino, o si se quiere más claro, de su imperfectísima condición moral [...]” (Galdós 2022: 485).

¹³ Fernando Valls acertó en ver a este personaje como un “malo galdosiano” y “golfo barojiano” (Valls 2012: 148).

Por su parte, el destino de Sara está vehiculado desde una estructura familiar escindida en dos espacios, entre el núcleo biológico y el de doña Sara Villamarín, la señora a la que servía su madre. De ahí que la protagonista “había tenido tan pocas cosas que nunca había aprendido a despedirse de ninguna” (Grandes 2021b: 507). Esta fractura y ese vacío de Sara intensifica la percepción de que su vida ha estado siempre determinada por fuerzas externas, ya que “La sensación de que sus cartas estaban echadas, de que su vida había sido escrita por la mano de otro antes de su nacimiento, fue pocas veces tan intensa como entonces [...]” (Grandes 2021b: 378).

Tanto en Sara Gómez como en Isidora Rufete, ese *fatum providencial* adquiere connotaciones fatalistas. La primera se siente constreñida a “interpretar su papel” según “el arquetipo que le había sido impuesto por una fuerza hostil y superior” (Grandes 2021b: 405), y llega a experimentar la sensación de que “todo, desde el principio, cada episodio de su vida estaba escrito, cada decisión suya había sido tomada por otros” (Grandes 2021b: 684), sin comprender del todo “qué había ganado y qué había perdido cuando le asignaron un destino que no le correspondía” (Grandes 2021b: 46). Isidora, por su parte, llega a exclamar que “mi destino, mi triste destino... Yo empeñada en ser buena, y Dios, la providencia y mi roío destino empeñados en que he de ser mala” (Galdós 2022: 489). En ambas, la tensión entre voluntad y predestinación articula buena parte de su conflicto interior. En el caso de Galdós, son las claves psicológicas las que permiten comprender las desviaciones en el comportamiento de sus personajes (Arencibia 2020: 211), algo que puede compararse también en la construcción de Sara en la narrativa de Grandes, aunque sin llegar a alcanzar el grado de perturbación de Isidora.

Quisiera detenerme brevemente en uno de los elementos que influyen de forma decisiva en la configuración del personaje de Sara Gómez Morales, pues el alcoholismo es la salida que la protagonista encuentra ante el adverso medio que la rodea en el pasado aludido de Madrid.

En esta línea, una de las temáticas que Zola había tratado en la prolija saga de *Les Rougon-Macquart*, especialmente en su séptimo volumen, *L'Assomoir* (1877), es justamente la herencia del alcoholismo en el linaje de los Macquart¹⁴. En lo que respecta a la novela de Grandes, Sara Gómez Morales empieza a “coquetear con el coñac” a los veinte años (Grandes 2021b: 271), influenciada por el alcohol que había visto beber a su padre biológico, Arcadio Gómez Gómez: “Su padre siempre se tomaba una copa de coñac después de cenar. Sara no se acordaba de cuándo había empezado a mirarla con envidia [...]” (Grandes 2021b: 236).

¹⁴ Temática que también trató Emilia Pardo Bazán en *La Tribuna* (1883) con la madre de Amparo y Pepa, la comadrona (Pardo Bazán 2021: 74).

Debe precisarse que el autor de *Les Rougon-Macquart* trata el alcoholismo desde la hostilidad del medio, que es la verdadera responsable de la adicción (Huertas 1985: 216). La hostilidad retratada por el genio zoliano es aquel que doña Emilia expresó en el Prólogo a *La Tribuna*, reparando en que “[...] los tipos del pueblo español en general, y de la costa cantábrica en particular, no son aún —salvas fenomenales excepciones— los que se describen con terrible verdad en *L’Assomoir*, *Germinie Lacerteux* y otras obras [...]” (Pardo Bazán 2021: 61). Así, los personajes de Gervaise Macquart y su marido Coupeau sucumben al alcoholismo como resultado de ese medio degradante (Huertas 1985: 218).

Si bien en Sara Gómez también es la hostilidad del medio, de su circunstancia de “vida prestada” (Grandes 2021b: 507), la que la conduce al alcoholismo: “Pero las vidas difíciles fabrican adultos difíciles [...]. Sara Gómez no habría querido volver a beber pero lo hizo, una vez, y otra, y otra, siempre que descubría que su camino se borraba, que se esfumaba ante sus ojos [...]” (Grandes 2021b: 237). Será en el alcohol donde Sara encuentre un lugar del que escapar ante el peso de una infancia rota: “[...] su ánimo, incapaz ya de dar más de sí, se había amoldado al caos, un desorden sentimental que no hallaba solución, pero sí cierta apariencia de estructura, en el fondo de una copa de coñac.” (Grandes 2021b: 238). Evidentemente, el tratamiento de la adicción al alcohol no es el mismo en Grandes que en Zola, puesto que en el escritor francés es consecuencia del sistema social desigual y de la herencia biológica el que predispone al alcoholismo (Huertas 1985: 216). En Grandes, en cambio, es fruto de la propia trayectoria vital de Sara la que llevan a la protagonista a mantener “[...] durante casi treinta años un idilio inconstante pero tumultuoso con el alcohol [...]” (Grandes 2021b: 235). El mismo destino puede enderezarse, pero ello conlleva que la sobriedad sea una condición necesaria para que Sara consiga redimirse (Grandes 2021b: 238).

Como colofón de este apartado, abordaremos el modo en que Sara e Isidora consiguen redimirse.

La redención de Isidora, hundida en la más absoluta miseria al final de *La desheredada*, se consume en *Torquemada en la hoguera* (1889), primera entrega de la tetralogía de *Torquemada* (1889-1895), donde reaparece en busca de amparo ante Francisco Torquemada. Aquella que había sido la protagonista de *La desheredada* es ahora presentada bajo la potente imagen de la Magdalena (Galdós 2020b: 115), figura bíblica de la pecadora arrepentida que encuentra redención mediante la penitencia. El descenso moral y social de Isidora, que al final de *La desheredada* la lleva a la marginación y la prostitución, encuentra en *Torquemada en la hoguera* una vía de redención a través del amor con Martín, un pintor enfermo. Aunque viven en un hogar marcado por la pobreza, su relación está basada en un amor que tiene la fuerza de regenerar a ambos: “El desgraciado artista

y la mujer perdida hicieron el pacto de fundir sus miserias en una sola [...]. El amor les hizo llevadera la desgracia.” (Galdós 2020b: 124). En ese sentido, el amor ha salvado a la protagonista galdosiana. Incluso el pasado de Isidora —como el pleito contra la marquesa de Aransis— es ahora rechazado por la propia protagonista, lo que supone la culminación de la redención total: “[...] No hablemos de eso... Pongámonos en la realidad... [...].” (Galdós 2020b: 121). La protagonista de *La desheredada* ya no es el personaje que lucha contra el destino, contra la herencia al marquesado de Aransis, sino que ahora ha abrazado la aceptación y la negación, junto a Martín: “Lucharon contra la pobreza, contra la usura, y sucumbieron sin dejar de quererse; él siempre amante, solícita y cariñosa ella, ejemplo de abnegación [...].” (Galdós 2020b: 124)

La redención de Sara, también vehiculada en la idea de la abnegación y aceptación que alcanza Isidora, se produce en la protagonista de *Grandes* a través de la fuerza natural del viento. En la novela, el viento no solo funciona como dimensión estructural de la narración, como hemos señalado unas líneas atrás, sino que también posee el vigor para arrastrar con él el dolor del pasado y posibilitar la redención de los personajes. Mientras que, al inicio de la novela, Sara parecía rehuir del viento, ahora se entrega a él, a su poder de “dios clásico” (Grandes 2021b: 793) y será precisamente el levante el que redima a Sara Gómez Morales, una redención nacida de la entrega:

Sara aferró la barandilla del porche con las dos manos, cerró los ojos y **se abandonó a la voluntad del viento** que barre los suelos, que seca las sábanas, que limpia el aire [...]. El levante azotaba su cara [...] [y,] mientras se dejaba atravesar por él, Sara Gómez Morales sintió que también estaba **soplando en la otra mitad de su vida**. (Grandes 2021b: 793)

4.1.3 La cuestión social: el desclasamiento de las protagonistas

Este apartado toma como punto de partida la vivencia del propio personaje de Sara, quien “[...] había pasado de una adolescencia aristocrática y preuniversitaria al fervor de un desclasamiento forzoso [...].” (Grandes 2021b: 270). Considerando eso, se propone un análisis comparativo del proceso de desclasamiento que viven la protagonista galdosiana y la de *Grandes*. En ambos casos, el descenso social no solo implica una pérdida material —con matices en el caso de Sara, como se observará al tratar la estafa económica a su madrina—, sino que conlleva también una degradación moral que acaba convirtiéndose en una transformación identitaria.

Tanto Isidora como Sara comparten una trayectoria marcada por la dualidad de ascenso-descenso en el ámbito social. En el caso de Isidora, esta tensión nace del sueño frustrado de heredar el marquesado de Aransis, que simboliza su aspiración a una clase social a la que nunca ha pertenecido realmente. El sueño e intento de ascenso social de la protagonista galdosiana culminan



inevitablemente en la caída, en un descenso tanto social como moral. En Sara, en cambio, dicha tensión se produce en un sentido inverso, ya que, aunque ha vivido en una posición privilegiada, fue cruelmente separada del núcleo materno para convertirla en una “señorita” (Grandes 2021b: 161), es decir, para imponerle una identidad de clase que no le pertenece. Como ya hemos señalado, Sara Gómez Morales representa la concreción material y social del sueño aristocrático frustrado de Isidora.

Esta dualidad de ascenso-descenso estructura la trayectoria vital de ambas protagonistas, que son desplazadas del orden social al que supuestamente pertenecen. En Isidora Rufete, la idea de haber nacido para estar arriba, “muy arriba” (Galdós 2022: 343), anticipa su caída, que Augusto Miquis expresa al final de *La desheredada*: “[...] ha descendido mucho, y no es eso solo lo peor, sino que ha de descender más todavía.” (Galdós 2022: 485). La propia Isidora asumirá esa misma caída cuando, ya redimida como personaje, declare en *Torquemada en la hoguera* que “los que hemos nacido en cierta posición, Sr. Don Francisco, por mucho que caigamos, nunca caemos hasta lo hondo...” (Galdós 2020b: 121). De este modo, el descenso social de Isidora no solo se manifiesta en su sueño aristocrático, sino también en su descenso moral.

Como se ha señalado previamente, Sara Gómez Morales es arrebatada del núcleo materno constituido por Sebastiana Morales y Arcadio Gómez Gómez —sus padres biológicos— y criada por la aristócrata doña Sara Villamarín junto a su marido, Antonio Ochoa. Desde esta óptica, queda claro que Sara ha atravesado un proceso de desclasamiento forzoso, al ser desplazada de la clase obrera a la que pertenecen sus padres —sirvientes de doña Sara Villamarín— hacia una identidad aristocrática impuesta. Este tránsito, marcado por una educación basada en los códigos sociales de la clase alta, reaparece dentro del amplio universo narrativo de Grandes. En el cuarto tomo de *EGI*, *Los pacientes del doctor García* (2017), la autora despliega con maestría la idea de novela total¹⁵. A través de este recurso, que la vincula directamente con Galdós, los personajes transitan de una obra a otra. Sara, en ese sentido, aparece como un bebé ya separado de su madre y en proceso de ser educada por doña Sara Villamarín (Grandes 2017a: 562).

Este proceso de formación termina simbólicamente el 21 de junio de 1963 con el regreso de Sara a la vivienda familiar en Concepción Jerónima¹⁶ (Grandes 2021b: 164), después de que, en la

¹⁵ La misma autora ha afirmado que es una influencia directa de Galdós: “Una de las características de las novelas de Galdós, tanto en los *Episodios* como en las Novelas contemporáneas, es que comparten personajes. Y yo creo que esa es una estrategia galdosiana muy feliz para darle espesura a ese mundo paralelo, espesar la historia que se cuenta en las novelas [...]” (2021d).

¹⁶ Es también una de las calles noveladas por Galdós en *Fortunata y Jacinta* (1887), donde se menciona que el padre de Pepe Samaniego era un droguista arruinado de dicha calle (Galdós 2020c: 243). Fernando Valls (2012:

celebración de su decimosexto cumpleaños, doña Sara Villamarín le confiese que nunca fue adoptada legalmente (Grandes 2021b: 160) y que debe regresar con sus padres biológicos (Grandes 2021b: 161). Cuando Sara Gómez regresa al núcleo familiar se nos describe como “[...] una réplica a escala de la mujer que la había criado, que le había enseñado a comer gambas con cubiertos de pescado y a horrorizarse ante el concepto de la elegancia que poseen las esposas de los funcionarios [...]” (Grandes 2021b: 259).

Es esencial comprender esta idea, ya que, a diferencia de Isidora, cuyo sueño aristocrático nunca llega a concretarse, Sara ha vivido una materialización real —aunque impuesta— de ese ascenso social. No obstante, su descenso posterior también le es impuesto por la misma figura que llevó a cabo su desclasamiento inicial, doña Sara Villamarín, quien la devuelve al núcleo biológico tras haberla formado según los códigos de una clase que nunca le han pertenecido por origen a Sara.

Este conflicto de clase en Sara no puede entenderse sin su dimensión histórica. En su caso, la dicotomía entre clase alta y baja, entre ascenso y descenso, se expande a la dualidad histórica entre vencedores y vencidos¹⁷. Sus padres biológicos, Sebastiana Morales y Arcadio Gómez Gómez, encarnan la derrota en el conflicto de la Guerra Civil. Arcadio es encarcelado y condenado a muerte, y Sebastiana se ve obligada a implorar clemencia a la mujer que ha criado a su hija como si fuera propia (Grandes 2021b: 150). En ese momento tan duro como valiente, Sebastiana se enfrenta a doña Sara Villamarín, quien intenta justificar la condena con un lacónico “Mujer [...] tanto como [no hacer] nada... Ha hecho una guerra” (Grandes 2021b: 150). Pero Sebastiana, lejos de dejarse intimidar por la que fue su señora, le recuerda que “[...] en una guerra se mata y se muere, pero él no ha hecho nada que no hiciera también tu marido.” (*ibid.*). Precisamente, el marido de doña Sara Villamarín, Antonio Ochoa Gorostiza, será uno de los personajes de *Los pacientes del doctor García*, capitán del ejército franquista, y entrenador de boxeo de Adrián Gallardo (Grandes 2017a: 131)

Esta fractura entre dos núcleos familiares —clase baja y alta, vencidos y vencedores— que atraviesa la vida de Sara desencadena un conflicto identitario marcado por la imposición social, que la obliga a habitar en un espacio de indefinición, atravesado por la contradicción, por ser “nada del todo” (Grandes 2021b: 507), “[...] ni una señora ni una trabajadora, ni Sarita, ni Sari, ni doña

140) también ha señalado este paralelismo y recuerda que allí reside Fortunata. Además, es el escenario de varios encuentros amorosos entre Fortunata y el Delfín (Galdós 2020: 205).

¹⁷ Como ha apuntado Fernando Valls, *Los aires difíciles* presenta a Sara como “rehén” de los vencedores (Valls 2012: 142), lo que acentúa la tensión entre la dicotomía vencedores-vencidos y configuran en Sara un conflicto identitario, de no pertenencia con su entorno.

Sara, nada y todo siempre a la vez, todo y nada [...]” (Grandes 2021b: 272), con una “memoria partida” (Grandes 2021b: 374) y una “infancia prestada” (*ibid.*).

Si en Sara es la imposición del ascenso social la que marca su vida, en Isidora lo que la impulsa es el deseo de ascender, de abandonar lo vulgar para ocupar el lugar que cree merecer. Su proyecto vital se construye sobre una sucesión de fracasos (Gullón 1973: 76), un hundimiento progresivo de su anhelo de posesión del marquesado de Aransis. El comportamiento de Isidora —que prefiere los museos porque los zoológicos pertenecen a la clase vulgar (Galdós 2022: 125), que se queja de la ordinariedad del lugar al que la ha llevado el incomprendido Miquis (Galdós 2022: 127) y que se maravilla ante los carruajes, convencida de que ese es su verdadero lugar (Galdós 2022: 134)— anticipa que la caída, ante la aspiración de alcanzar la cima social, será despiadada, feroz. De ahí que *La desheredada* se cierre con esa moraleja tan atemporal: “Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de las alas postizas [...] lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera.” (Galdós 2022: 503).

Llegados a este punto, hemos podido dilucidar que lo que en Isidora es ambición, en Sara es condena. Una condena de clase que va a tener sus consecuencias en la adultez de la protagonista: “recordó que las señoras nunca se llevan nada de las habitaciones de los hoteles” (Grandes 2021b: 277). La fractura identitaria que marca a Sara Gómez se gesta en su infancia, en contacto con la clase social aristocrática de doña Sara Villamarín, de la que la protagonista tomará venganza, una forma de lo que podría denominarse *venganza social*, y que también lleva a cabo Isidora Rufete.

Para esclarecer este término, tomemos para ello la exégesis de la propia Almudena Grandes (Grandes 2020d) acerca de Isidora Rufete en el centenario de la muerte de Galdós, celebrado por el Instituto Cervantes junto con Yolanda Arencibia, Germán Gullón y Arantxa Aguirre:

[Isidora] se va degradando por dentro y por fuera, inevitablemente, porque no puede trabajar porque es noble, no tiene medios de ganarse la vida a lo largo de toda su vida. Pero el final de Isidora Rufete me parece algo extraordinario en una novela del XIX, incluso en el XX, incluso en el XXI, las mujeres se redimen por la salvación: la bondad, por el acierto [...]. Isidora Rufete se redime por la perdición, y eso creo que la convierte en un personaje increíble. (Grandes 2020d)

Estas consideraciones de la autora madrileña no solo desvelan una interpretación contemporánea del personaje de Isidora Rufete, sino que además nos ofrecen un rico conocimiento de la lectura que hace Grandes de la figura galdosiana, clave para entender su propia poética:

Cuando los buenos de la película, la representación de la sociedad biempensante que la rodea, le quitan a su hijo y le dicen: ‘Tú no puedes cuidar a tu hijo, porque eres una perdida. Si te



regeneras, pensaremos en devolverte al hijo' [...]. Se hace puta de mancebía y le escupe a la sociedad en la cara. Y en ese momento, Isidora Rufete, que es tan irritante y tan odiosamente tonta, se eleva, en mi opinión [...] (Grandes 2020d)

Me parece especialmente reveladora la exégesis que Grandes lleva a cabo en este fragmento, porque su lectura de este pasaje de *La desheredada* permite reinterpretar el gesto final de Isidora no como una derrota moral, sino como una forma radical de subversión¹⁸. Su interpretación es particularmente lúcida, pues sitúa en la venganza social el motor del personaje de Isidora Rufete, una venganza que también operará en el personaje de Sara Gómez. En un sistema, en una sociedad que las ha despojado del mundo —a Isidora, arrebatándole a su hijo; a Sara, imponiéndole una educación y una identidad de clase social ajena—, ambas protagonistas devuelven el golpe a una sociedad corrupta y engañosa, movida por una moral hipócrita que abandera principios universales, pero actúa siempre en defensa del privilegio y del interés individual. Si Isidora, según la interpretación de Grandes, se rebela contra la hipocresía social convirtiéndose en puta de mancebía, Sara lo hace estafando económicamente a quien le robó su infancia, su madrina doña Sara Villamarín, símbolo de la élite aristocrática que la moldeó a su imagen y la alejó del núcleo biológico. De esta forma, ambas modulan sus respectivas venganzas desde su clase social y logran revertir la violencia que han sufrido por parte de la sociedad, en lo que podemos denominar una *venganza social*.

Cabe considerar que la interpretación que Grandes hace de Isidora puede aplicarse también a su propia protagonista. Entonces, del mismo modo que Isidora “se eleva” al hacerse prostituta, Sara lo hace en el instante en que decide llevar a cabo la estafa económica a su madrina. Doña Sara Villamarín, ya aquejada por la edad, le pide a Sara que se traslade a vivir con ella para cuidarla, a cambio de un salario (Grandes 2021b: 516-517). Tras meditarlo durante un tiempo, y al ver en el periódico que su ex amante Vicente González de Sandoval —al que aludiremos en el siguiente apartado— se ha casado (Grandes 2021b: 522), Sara recae en el alcohol. Esta noticia desencadena en un episodio de dos días y dos noches de embriaguez (Grandes 2021b: 523), una recaída que enlaza con lo ya expuesto en el punto anterior sobre el alcoholismo.

Finalmente, Sara acaba aceptando la propuesta de su madrina y “[...] el 15 de septiembre de 1985, Sara Gómez Morales volvió a la gran casa de la Calle Velázquez donde había vivido los dieciséis primeros años de su vida [...]” (Grandes 2021b: 523). Al ver a su madrina enferma, Sara podría haber sentido lástima, nos revela el narrador, pero “tampoco podía sentir ya compasión por

¹⁸ Recordemos cómo Clarín abrió la reseña dedicada al segundo tomo de la novela galdosiana: “Escandalícense, porque es bien que se escandalicen ahora los críticos meticulosos [...] ¡Galdós se ha echado en la corriente; ha publicado su programa de literatura incendiaria, su programa naturalista; ha escrito en quinientas siete páginas la historia de una prostituta!” (Alas 2020: 237)



ella” (Grandes 2021b: 525). Cuando doña Sara le pide que se encargue de sus cuentas, Sara se enfrenta a un dilema moral y vital, crucial en la novela: “Ante sus pies se abrían dos caminos diferentes. Uno le llevaba a ser una mujer acomodada y relativamente honrada [...]. El otro haría de ella una estafadora rica de verdad.” (Grandes 2021b: 663). Con la ayuda de su examante y del sobrino de este, Sara ejecuta la estafa (Grandes 2021: 668-669), completando así su *venganza social* hacia una figura que intentó imponerle un destino ajeno.

Esta misma *venganza social*, como hemos comentado, también la lleva a cabo Isidora. Cuando la sociedad le arrebató a su hijo e Isidora decide salir a la calle —a pesar de que Don José de Relimpio intentó retenerla (Grandes 2022: 497)—, la protagonista “se eleva”, en palabras de Grandes, y devuelve a la sociedad la misma hipocresía en la que se sostiene: “Salió, efectivamente, veloz, resuelta, con paso de suicida; y como éste cae furioso, aturdido, demente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles.” (Galdós 2022: 500)

En definitiva, tanto Isidora como Sara encarnan, desde contextos históricos distintos, el fenómeno del desclasamiento social. Mientras que en Isidora la ambición de ascenso culmina en la degradación y en la caída —con matices en *Torquemada en la hoguera*, que ya hemos advertido—, en Sara la clase social impuesta desemboca en una venganza que subvierte el orden establecido:

Incluso en los peores momentos, cuando se sentía desgraciada sin acordarse a tiempo de que se lo había prohibido tajantemente a sí misma, Sara conservaba la sangre fría imprescindible para comprender que cualquier cosa, el odio, la amargura, la llama seca de **la venganza, le harían menos daño que la nostalgia blanda y sonrosada de un collar de sueños rotos**, la tentación que debía esquivar a toda costa si quería conquistar al fin una vida única, propia, una sola vida como la de todo el mundo. (Grandes 2021b: 252).

4.1.4 Relaciones amorosas concebidas como una relación de poder

Este último apartado, dedicado a la comparación de Isidora y Sara, retoma una temática ya planteada a propósito de las novelas de tesis de Grandes (1989-2002). No obstante, en este punto el análisis se centrará en las distintas relaciones amorosas que las protagonistas establecen y en cómo estas las determinan en gran medida.

En el punto anterior aludíamos a la exégesis que realizó la propia Almudena Grandes de Isidora; aquí conviene rescatar lo que la autora madrileña expresó a propósito de los hombres que rodean a la protagonista galdosiana: “Los hombres que la protegen se van degradando al mismo tiempo que se degrada ella como personaje.” (Grandes 2020d).

Dicho esto, la opinión de Grandes no se aleja de lo que Yolanda Arencibia (2020: 218) señaló a propósito del desenlace del personaje galdosiano: “El final de la historia es el previsible de la desheredada tras fracasos de todo tipo: un amante posesivo, un amor frustrado y un hijo deforme, nuevas relaciones cada vez más denigrantes...”.

Estas relaciones fallidas, que van sucediéndose hacia el descenso de la protagonista galdosiana, evidencia cómo las mismas relaciones amorosas de Isidora están íntimamente vinculadas a su degradación moral y social. Para una mayor comprensión del análisis de las relaciones amorosas de Sara e Isidora, propongo el siguiente esquema que sintetiza la secuencia de los vínculos afectivos de ambas¹⁹:

Isidora	A. Miquis → J. Relimpio → J. Pez → Botín → Melchor → J. Bou → Gaitica
Sara	J. Mari → Manuel → V. González → Rafa

Está claro, una vez ojeada la síntesis de las relaciones de las protagonistas —en especial, las de Isidora Rufete—, que estas no solo se vuelven progresivamente más degradantes, sino que también están marcadas por vínculos de poder. No todas las relaciones amorosas reproducen esta lógica de forma evidente, pero algunas de ellas resultan indicadoras de esta dinámica que propongo analizar.

Ya en la relación entre Isidora y Augusto Miquis se percibe un vínculo marcado por el desequilibrio de poder, especialmente cuando Miquis advierte: “Me convienes, chica [...] y no hay más que hablar.” (Galdós 2022: 125). Incluso llega a solicitar al tío canónigo de Isidora el permiso para casarse con ella (Galdós 2022: 133). Sin embargo, este dominio “Te casarás por fuerza. Te obligaré.” (Galdós 2022: 136) se ve cuestionado cuando Isidora le contesta: “No te quiero [...] No te quiero ni pizca, ni esto.” (*ibid.*). A pesar de ello, Miquis, impulsado por el amor hacia Isidora a lo largo de toda la novela, sigue siendo una figura de consuelo para la protagonista (Galdós 2022: 301), y es a él a quien recurre tras su ruptura con Juan Bou: “Lo que yo quiero es que no consagres tu vida a la idea de ocupar una posición superior [...]” (Galdós 2022: 391). También resulta significativo que, en ese punto, sea Isidora quien le pida ayuda, que implica que los roles de poder iniciales se han invertido.

¹⁹ Los personajes de Augusto Miquis y don José de Relimpio figuran en primera posición porque son los que siempre permanecen junto a Isidora hasta su desenlace trágico. Ambos, movidos por su amor hacia ella, la acompañan hasta el final de *La desheredada*. Cabe mencionar que, al final de esta esquema, también podría incluirse a Martín, el pintor enfermo a quien Isidora cuida en *Torquemada en la hoguera*, pero he optado por no incorporarlo, ya que no lo he considerado pertinente para el análisis aquí planteado.

Ahora bien, será la relación con Botín, ya en el segundo tomo de *La desheredada*, donde se manifiesta de forma más clara una lógica de dominación y control. Conviene aclarar que Isidora no se presenta como una víctima pasiva, sino como un personaje que planta cara a Botín, lo que añade una mayor complejidad a su caracterización. Resulta pertinente aludir a una apreciación del maestro krausista don Francisco Giner de los Ríos, quien, en una reseña dedicada a *La familia de León Roch* (1878), atestiguaba que “[...] las mujeres en las novelas del Sr. Galdós se hallan delineadas con mayor firmeza; permanecen más fieles a su tipo, luchan mejor, flaquean menos y acaban por oscurecer a los hombres.” (Giner de los Ríos 2007: 218). Lejos de tratarse de un juicio aislado, esta apreciación del maestro krausista se proyecta en toda la obra galdosiana, y un claro ejemplo de ello es Isidora.

El mismo narrador, en clave metonímica, muestra que la protagonista se encuentra prisionera, no solo físicamente —al estar encerrada en casa (Galdós 2022: 336)—, sino también simbólicamente, atrapada en su relación con Botín: “La prisionera del sátiro no podía resistir ya el anhelo de expansión, de **correr libremente**, de ser **dueña de sí misma** un día entero, y, principalmente, de darse el gusto de la **desobediencia**.” (Galdós 2022: 354). Tras llevar tres meses en esa espiral de control (Galdós 2022: 337), Isidora —o mejor, la *venus flamenca* (Galdós 2022: 355)— decide salir de la casa de Botín junto a don José de Relimpio, Mariano y Riquín para acudir a las fiestas de San Isidro.

Lo que nadie espera es que, al volver a casa, Sánchez Botín está esperándola. El padre de la patria, hipócrita y controlador, “[...] escoria del género humano” (Galdós 2022: 351), se asombra ante la dureza con la que Isidora decide terminar su relación: “¡Y tiene el atrevimiento de despedirme! [...]. Usted que estaba muerta de miseria cuando yo...” (Galdós 2022: 359).

La *flamenca cytherea*, en esta poderosa escena de *La desheredada*, propicia “un golpe de estado” (Galdós 2022: 354), necesario para “fundar este nuevo imperio” (*ibid.*). Y así lo hará, llevando a cabo un acto de insurrección simbólica, rompiendo el vínculo de poder que la unía a Botín y revirtiendo la lógica del control: “Gozo, gozo con haber ultrajado a un hombre como usted.” (Galdós 2022: 360). En ese momento, Isidora se engrandece como personaje y se reivindica ante la miseria moral de Alejandro Sánchez Botín: “—Su dinero de usted no basta a pagarme... Valgo yo infinitamente más.” (Galdós 2022: 359).

Conviene ahora centrarse en el vínculo entre Sara Gómez y Vicente González, ya que guarda estrecha relación con la misma salida que Isidora había dado a Sánchez Botín.

La relación entre ambos se inicia también como una dinámica clara de poder —Vicente es directivo en la empresa donde trabaja Sara (Grandes 2021b: 275)—, y ya desde el comienzo, en

agosto de 1974, se atestigua una clara prolepsis del desenlace trágico de la historia amorosa: “comprendió que aquel momento, precisamente aquel momento, había sido el origen del principal, el más grave, el único error [...] que había llegado a cometer en su vida.” (Grandes 2021b: 278).

Vicente está casado y tiene dos hijos (Grandes 2021b: 376), mientras que Sara, en un intento por complacerle, adopta una actitud sumisa, que recuerda a la de Manuela en *Te llamaré Viernes* (Grandes 2020a: 257-258): “[...] por no decepcionarle, se comportó como una vulgar chiquita de extrarradio, y le dijo que sí a todo [...] para que fuera lo que él quería, como él quería, cuando él quería y dónde él quería [...]” (Grandes 2021b: 392). A ello se le suma que Vicente la provee de regalos, alguno de ellos costoso (Grandes 2021b: 397-398), lo que alimenta el afán trapístico de Sara, que la equipara con Isidora (Galdós 2022: 117) y la mayoría de las protagonistas galdosianas, como Rosalía Pipaón de la Barca (Galdós 2024: 94) o Fortunata (Galdós 2020c: 1043).

En una simbología aguda de Grandes, Sara comienza a replantearse su relación con Vicente tras la muerte de Franco²⁰: “[...] la muerte del dictador se anticipó a los primeros indicios de cansancio de los protagonistas de un amor que aún parecía luminoso y limpio [...]” (Grandes 2021b: 400). Sin embargo, —del mismo modo que la Transición marca el inicio de la Democracia—, la relación entre Sara y Vicente parece renacer cuando él se presenta como diputado por el PSOE:

En la primavera del 76, cuando Vicente pidió el ingreso en el PSOE, Sara sintió en la espalda el empujón de una **realidad que por primera vez se ponía de su parte**, y mientras el clima del país entero entraba en un estado de ebullición general que prolongaba la intensidad de su **pequeña pasión privada**, llegó a creer que sólo existía un desarrollo posible, un final lógico, inevitable, que desembarcaría sin solución a aquel hombre en el centro exacto del resto de su vida. (Grandes 2021b: 400)

Como Isidora con Joaquín Pez —quien llega a prometerle matrimonio (Galdós 2022: 297) y del que queda embarazada (Galdós 2022: 290)—, Sara también es víctima de falsas promesas por parte de Vicente González, quien le asegura que su situación es solo “una fase” y la convence, al menos durante un tiempo, porque ella desea ante todo una “historia completa” (Grandes 2021b: 399). Más allá de las diferencias contextuales e históricas entre ambos personajes masculinos, una distinción significativa radica en el tipo de poder que ambos ejercen en las relaciones con las protagonistas. El viudo de Saldeoro busca solo un beneficio personal en Isidora, prendado ante todo de su belleza física (Galdós 2022: 405), como también lo está el litógrafo catalán Juan Bou (Sotelo 2013: 179)

²⁰ Irremediamente, este pasaje vuelve a incidir en la *épica de la intimidad* afianzada en la poética de Grandes, un recurso narrativo que convierte esos trances íntimos en “ramas del mismo árbol que da la materia histórica” —empleando la misma expresión que Galdós (1949: 785)—.

o don José de Relimpio (Galdós 2022: 340). En cambio, el control que ejerce Vicente sobre Sara es mucho más sutil y ambiguo: “comprendió enseguida que él creía conservar intacto el poder que nunca había necesitado ejercer del todo sobre ella” (Grandes 2021b: 411).

En un recurso inaugural en la narrativa española, tal y como lo ha señalado Germán Gullón (2022: 40), Galdós recurre a la segunda persona para acceder a la conciencia de Isidora, evidenciando una vez más el vínculo jerárquico: “tú le adoras y no le estimas [a Joaquín Pez]. Él te ama y tampoco te estima gran cosa [...] el hombre que ha manchado tu porvenir y deshonrado tu vida.” (Galdós 2022: 301). En *Los aires difíciles*, mediante el narrador omnisciente, también se accede a la conciencia de Sara para revelar el daño de este vínculo basado en la desigualdad.

Tras quedarse embarazada de Vicente (Grandes 2021b: 405), Sara contempla la posibilidad del aborto, y ese dilema la lleva a plantearse encarnar o no el arquetipo social de la mujer arrepentida y resignada: “no era, no podía ser esa mujer que llora por las noches mientras mece la humilde cuna de sus pecados, ni la soltera de buena pinta [...]” (Grandes 2021b: 406). Sara Gómez, “hija de más, madre de nadie, nada del todo” (Grandes 2021b: 507), acaba mintiendo a Vicente: “He abortado [...] y no debería haberlo hecho, ha sido un error, me siento muy mal, no quiero volver a verte.” (Grandes 2021b: 407). Más tarde, descubre que ha sido un embarazo ectópico (Grandes 2021b: 409) y acaba abortando. Vicente acude a visitarla, e intenta consolarla con falsas promesas: “me he portado como un imbécil contigo [...] pero puedo mejorar” (Grandes 2021b: 411). Sara, como Isidora había hecho con Botín, pone fin —aparentemente— al vínculo de poder que le unía a Vicente: “—Vete, Vicente [...]. Vete. Déjame en paz. Déjame.” (Grandes 2021b: 412).

Pasado el tiempo, cuando Sara maquina la estafa económica a su madrina, la protagonista de Grandes acude a Vicente para que la ayude a realizar sus propósitos (Grandes 2021b: 668-669). Vicente intercede a su favor a través de su sobrino Rafa. La clave exegética de este episodio reside en que, incluso la relación sexual entre Sara y Rafa, remite a la figura ausente, pero dominante de Vicente²¹:

[...] Vicente seguía estando entre los dos, y **era su mano la que ella sentía** cuando su sobrino la acariciaba, **Vicente seguía estando entre los dos**, y **era su piel la que ella besaba** cuando le devolvía sus caricias, y era Vicente el poseedor, Vicente el poseído, cuando un hombre distinto se desplomaba sobre su cuerpo para volver con ella a una realidad distinta de la que había usurpado con su consentimiento. (Grandes 2021: 680)

²¹ Esta evocación del inconsciente podría leerse en clave psicoanalítica, en la medida en que el deseo, la repetición y la presencia totalizadora de Vicente ocupan el lugar de Rafa en la conciencia de Sara. Además, en *Los aires difíciles* hay una evidencia clara de la *muerte del trauma* freudiana en el personaje de Juan Olmedo con su hermano Damián, quien, con la muerte accidental de Damián, *mata* simbólicamente el trauma (Grandes 2021b: 616).



Sara cree que es Rafa quien lleva a cabo las gestiones bancarias necesarias para consumar la estafa a doña Sara Villamarín, pero la realidad es que Vicente González de Sandoval opera detrás. Sara acaba reconociendo el poder que ejerce sobre ella: “[...] se sentía perdida, derrotada, manejada por el único hombre al que había amado, por el que lo habría dado todo, por el que habría hecho cualquier cosa.” (Grandes 2021b: 684)

Para concluir, tanto en Isidora como en Sara se representan las relaciones amorosas como vínculos de poder que las conducen hacia la degradación personal—en el caso de Isidora, hasta la prostitución; en el de Sara, hasta la estafa económica a su madrina—.

Ambas protagonistas intentan romper con estas relaciones jerárquicas —Isidora, enfrentándose a Botín y Sara a Vicente—, pero el poder masculino acaba reimponiéndose; ya sea de forma brutal, como en la agresión física de Gaitica a Isidora: “la abandonó después de darle tantos golpes, que por poco la mata; después de cruzarle la cara...” (Galdós 2022: 486), o de manera mucho más sutil y emocional en el caso de Vicente sobre Sara incluso en su ausencia. El final del vínculo entre Sara y Vicente pone en evidencia el desgaste emocional, una repetición resignada, de retornar una y otra vez al mismo lugar; un eterno retorno nietzscheano, que no acababa nunca de cerrarse:

Cuando doña Sara Villamarín Ruiz, viuda de Ochoa, murió de vieja, dos días antes de cumplir ochenta y cinco años, Vicente González de Sandoval se había casado ya por tercera vez, y tenía un hijo de dos meses. Su partido llevaba varios años en la oposición, pero su amante nunca había rechazado sus ofertas de matrimonio por eso, y él lo sabía. Su historia se había muerto de cansancio, incapaz de soportar el peso de tantas otras historias, tantos finales que eran el mismo final, tantos cuentos que eran la misma mentira. (Grandes 2021b: 689)



4.2 MARÍA CASTEJÓN Y FORTUNATA

“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. Tampoco me dio la gana de reconocer a Juanito Santa Cruz, aunque el destino me lo puso delante de las narices, y ni siquiera eso fue lo peor. Me convencí que vivía una época distinta, una sociedad distinta, una realidad distinta. No me resultó difícil.” (Grandes 2020c: 266)

La comparación de este segundo par de personajes femeninos parte de una evidente conexión intertextual entre María Castejón y Fortunata, protagonista de la colosal *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas* (1887), que se manifiesta de forma explícita en *La madre de Frankenstein* (2021) de Almudena Grandes. En la novela de Grandes, el propio personaje de María Castejón reconoce la relevancia de la obra galdosiana —y en especial el personaje de Fortunata— en su experiencia personal, calificándola como “una novela buenísima” (Grandes 2020c: 266) y llega a afirmar que “[...] me acordé de Fortunata, a destiempo pero me acordé [...]” (Grandes 2020c: 288), lo que no solo establece un vínculo intertextual, como bien apunta Ventura (2020: 75-76) al ver que la lectura galdosiana por parte de María puede leerse en términos de palimpsesto, donde “no se limita a la función intertextual, sino que su vínculo hipertextual es muy profundo”.

Entonces, esta conciencia “hipertextual” no solo subraya la presencia de la novela galdosiana dentro del universo narrativo de Grandes, sino que revela el diálogo fecundo con el legado de Galdós. A través de la relectura en *La madre de Frankenstein* y en toda su obra narrativa, Grandes no solo recupera y homenajea la obra del canario, sino que la reconfigura y la resignifica, expandiendo sus arquetipos y temas. De este modo, articula una poética que revisita al gran genio de la novela, erigiéndolo como un modelo insoslayable para la creación literaria contemporánea.

A partir del conveniente artículo de Laura Ventura (2020), centrado precisamente en la relectura de la heroína trágica galdosiana en la novela de Grandes, este análisis propone ampliar el corpus y la mirada hacia la herencia galdosiana en la construcción de los personajes femeninos de la autora. Se trata, así, de profundizar en las resonancias de Fortunata en María Castejón y de explorar cómo Grandes reescribe ciertos arquetipos femeninos desde una mirada contemporánea, incidiendo en esos “clasismos heredados” que la misma autora menciona (Grandes 2019).

4.2.1 La educación: una cuestión de clase

Una de las ideas más reiteradas a lo largo de *Fortunata y Jacinta* es la cuestión de clase vinculada a la educación de Fortunata, quien afirma en varias ocasiones: “[...] yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo [...]” (Galdós 2020c: 730); “Pueblo nací y pueblo soy [...]” (Galdós 2020c: 856). Este aspecto resulta vertebral para el análisis que se propone en este apartado, ya que también María Castejón parte de un origen humilde y queda alejada de toda educación, en parte por el contexto de crisis feroz marcado por la terrible posguerra, y en parte también por el sitio en que vive, el manicomio de Ciempozuelos. Ambas protagonistas son huérfanas; Fortunata “[...] vivía con su tía, la cual era huevera y pollera en la Cava de San Miguel” (Galdós 2020c: 202) y María vive con sus abuelos y sus padres murieron en la Guerra Civil (Grandes 2020c: 91).

La ausencia de educación en Fortunata está claramente vinculada a su estatus social, como subraya Juanito Santa Cruz, quien denuncia esta situación desde su posición de clase: “[...] no sabía leer ni escribir. Figúrate, ¡qué educación! ¡Pobre pueblo! y luego hablamos de sus pasiones brutales, cuando nosotros tenemos la culpa... [...]” (Galdós 2020c: 203). Esta falta de formación, que también se aborda en *La desheredada* a propósito de Mariano Rufete (Galdós 2022: 258), se refleja igualmente en María Castejón. La protagonista de *Grandes* pregunta a su abuela por qué no va al colegio, y su abuela le responde: “[...] eso no es para ti [...] eso es para los que tienen perras.” (Grandes 2020c: 81).

Entonces, en ambas protagonistas el acceso a la educación resulta casi inaccesible, salvo por las figuras que se proponen formarlas: Maximiliano Rubín, doña Manolita y Mauricia la Dura²² en las Micaelas²³ y Evaristo Feijoo, en el caso de Fortunata; doña Aurora Rodríguez Carballeira en el caso de María Castejón.

Para Maximiliano, Fortunata no es una mujer honrada (Galdós 2020c: 476), pero él, en sus ensoñaciones naturalistas, fantasea “con redenciones y regeneraciones, con lavaduras de manchas y con sacar del pasado negro de su amada una vida de méritos [...]”; y la había de sacar pura o

²² El personaje de Mauricia la Dura, que “consigue fascinar a Fortunata por su energía, seguridad, decisión y firmeza de carácter [...]” (Arencibia 2020: 274), le recomienda a Fortunata que: “[...] Casadita, puedes hacer lo que quieras, guardando el aparato de la *comenencia*. La mujer soltera es una esclava; no puede ni menearse. La que tiene marido tiene bula para todo.” (Galdós 2020c: 702-703).

²³ El tratamiento del “correccional” en la novela española es una novedad, y así lo atestigua Clarín: “Todo lo que pasa en las Micaelas, convento de Arrepentidas, es un primor de penetración y verdad, de una novedad absoluta en las letras españolas [...]” (Alas 2020: 341).

purificada” (Galdós 2020c: 492). Esta visión de Fortunata, como un objeto que debe ser purificado o, desde la visión de Evaristo Feijoo, un “diamante en bruto” (Galdós 2020c: 857), se traslada al mismo objetivo que tienen doña Aurora y las hospitalarias del manicomio en convertir a María en novicia “[...] para salvarme, porque las mujeres se pierden por el sexo [...] y así debió de convencerlas [doña Aurora a las novicias], prometiéndoles que iba a convertirme en una hermana en miniatura.” (Grandes 2020c: 84).

El personaje histórico de Aurora Rodríguez Carballeira²⁴ ha sido adaptado en distintos formatos: desde *Mi hija Hildegart* (1977) de Fernando Fernán Gómez, pasando por la misma versión teatral de *La madre de Frankenstein* dirigida por Carme Portaceli y protagonizada por Blanca Portillo y Pablo Derqui, hasta la reciente *La virgen roja* (2024) de Paula Ortiz. Su historia ya alumbró a Grandes desde el inicio de su trayectoria novelística, llegando a mencionar a Hildegart en *Te llamaré Viernes* (2020a: 60). En el mismo paratexto a *La madre de Frankenstein*, Grandes alude a la fascinación del personaje de doña Aurora, ya desde su debut en 1989 con *Las edades de Lulú* (Grandes 2020c: 533).

Quisiera anotar un aspecto señalado por Ventura (2020: 76) en relación con María: “[...] doña Aurora [...] le enseña a leer y a escribir [...]”. En *Fortunata*, por su parte, “Maximiliano Rubín y Evaristo Feijoo buscarán, cual Pigmaleón, cincelarla.” Más allá de esta observación, resulta relevante la trasposición de los modelos educativos de *Fortunata* en *María Castejón*.

Mientras que doña Lupe ve a *Fortunata* como una salvaje que necesita ser domesticada (Galdós 2020c: 611), Maximiliano le enseña a escribir (Galdós 2020c: 508), y también doña Manolita contribuye a su formación, en las Micaelas (Galdós 2020c: 651). Tanto la viuda de Jáuregui —que define a *Fortunata* como una “*salvaje en toda la extensión de la palabra*” (Galdós 2020c: 695)— como Rubín, doña Manolita y Feijoo son trasposiciones directas de doña Aurora en *La madre de Frankenstein*. Es decir, la figura de Aurora Rodríguez Carballeira —que enseña a leer y a escribir a María (Grandes 2020c: 79) e incluso le recita cantigas de amigo, que luego traduce estrofa por estrofa (Grandes 2020c: 80)— concentra en un solo personaje esos modelos educativos que, en *Fortunata*, aparecen fragmentados en distintos personajes.

²⁴ Este es uno de los personajes que permite a hablar del proyecto de los *Episodios* de Grandes bajo la etiqueta de *ficción histórica integrada*, concepto que ya hemos definido anteriormente. Esta modalidad narrativa se distingue de la *ficción histórica* en tanto que entrelaza la realidad histórica con sus agentes reales dentro de un marco narrativo concreto, interactuando entre sí y desempeñando un papel en la trama. Este es el caso de doña Aurora, una de las protagonistas del quinto tomo de los *EGI*.

La “canciller” de la familia (Galdós 2020c: 714), doña Lupe, “empezó a dar instrucciones a Fortunata sobre el gobierno de la casa” (Galdós 2020c: 713). Como hemos venido señalando, también *la de los Pavos* se alza como modelo de conducta para Fortunata; es ella quien experimenta el “[...] goce inefable del escultor eminente a quien entregan un pedazo de cera y le dicen que modele lo mejor que sepa.” (Galdós 2020c: 695). A través de la figura de doña Lupe se presenta la formación de Fortunata y su destino como guardadora del hogar. En *La madre de Frankenstein*, esta figura no desaparece, sino que se reformula bajo la omnipotencia del nacionalcatolicismo imperante en los años cincuenta, donde se sitúa el presente narrativo de la novela. En esos años de férrea moral nacionalcatólica, donde “buscar la felicidad era un propósito deleznable” (Martín Gaité 2023: 23), María Castejón siente vergüenza cuando Germán Velázquez pronuncia la palabra “sexo” (Grandes 2021c: 79). Bajo esa tristeza impostada, la niñez de María apunta hacia el mismo destino que le reparó a Fortunata, ser guardadora del hogar: “Mis abuelos no quisieron ni oír hablar de llevarme a la escuela del pueblo. Allí sólo iban a enseñarme tonterías que no me iban a servir para nada [...] era mejor que me quedara en casa para aprender a guisar, a coser, a limpiar, porque esa iba a ser mi vida y cuanto antes me hiciera a la idea, mejor para mí.” (Grandes 2020c: 81).

La educación recibida por doña Aurora representa para María una salvación ante ese rol impuesto de mujer sin agencia, apartada de todo. Incluso en el presente narrativo, la habitación de su maestra es descrita “[...] como un espejo, me enseña la vida que yo creía que iba a tener y la mierda de vida que tengo, pero me gusta estar allí, entre todas esas cosas viejas y maravillosas, el globo terráqueo, el atlas, los libros, el piano... esa habitación sigue siendo mi lugar favorito en el mundo [...]” (Grandes 2020c: 120). La educación que María recibió en su infancia por doña Aurora simbolizaba la posibilidad de una vida distinta, una salida que le fue negada e impostada por el contexto histórico, de ahí que la figura de Aurora represente la salida a un mundo hostil para María, porque “[...] nadie había valorado nunca de esa manera algo que yo hubiera podido hacer [...]” (Grandes 2020c: 81), nadie excepto doña Aurora.

El miedo a la ordinariez y la aspiración al conocimiento son uno de los aspectos que traza la educación en ambas protagonistas, funcionando asimismo como marcadores sociales y de clase. Fortunata, por ejemplo, “manifestaba con graciosa sinceridad sus ardientes deseos de adquirir ciertas ideas y de aprender palabras finas y decentes” (Galdós 2020c: 492), lo que evidencia la distancia que la separa de un mundo al que aspira pertenecer. De manera similar, María Castejón vive un conflicto comparable “por pensar tanto y nunca decir nada” (Grandes 2020c: 415) y, en el lugar donde sirve, incluso llegan a pensar que no sabe leer (Grandes 2020c: 262).



La ordinareiz es un impedimento en ambas, en Fortunata el temor por parecer ordinaria provoca que “[...] las palabras se detuvieran en sus labios en el momento de ser pronunciadas” (Galdós 2020c: 710) y el centro de su conocimiento es la emoción: “[...] siempre que se hablaba con solemnidad y con un sentido generoso, se conmovía aunque no entendiera bien ciertos conceptos. Le enternecían el tono, el estilo y la expresión de los ojos.” (Galdós 2020c: 524).

4.2.2 Alfonso Molina y El Delfín: la figura del donjuán

El personaje de Alfonso Molina en *La madre de Frankenstein* es descrito como “un chico muy guapo, de esos que son guapos pero guapos de verdad.” (Grandes 2020c: 268). Aunque el texto advierte expresamente que “no se parecía al Delfín” (*ibid.*), más adelante se afirma que “volvió a mirarme igual que Juanito Santa Cruz [...]” (Grandes 2020c: 270). Esta aparente contradicción permite abrir una línea de análisis comparativo entre Alfonso Molina y el arquetipo galdosiano del donjuán moderno, encarnado por Juanito Santa Cruz. Si bien Ventura (2020) ha ofrecido un acertado análisis de estas dos figuras, que citaré cuando sea pertinente, mi exégesis propone una nueva lectura del personaje de María Castejón.

Considerando estas citas textuales de la novela de Grandes, propongo examinar la configuración del personaje de Alfonso Molina en relación con María, quien encuentra un eco directo con Fortunata: “Fortunata me enseñó muchas cosas, pero, cuando me hicieron falta, no quise acordarme de ninguna.” (Grandes 2020c: 266). Esta lectura se ampliará en los apartados 4.2.3 y 4.2.4, centrados respectivamente en la cuestión de la maternidad y del juicio social, donde analizaré también el personaje de Juan Donato, otra figura masculina que remite, de forma explícita, al modelo del donjuán. No resulta casual, quizá, que su propio nombre permita este juego de inversión que lo delata: *don(ato) Juan*.

Tras la muerte del abuelo de María Castejón, ella y su abuela son expulsadas del manicomio donde su abuelo trabajaba como jardinero (Grandes 2020c: 246). La abuela se traslada a vivir con una amiga al pabellón de San José, mientras que María es destinada, por consejo de la madre Anselma, a servir en una casa del Retiro (Grandes 2020c: 247). Si el manicomio de Ciempozuelos —que representa otra cárcel, como las Micaelas para Fortunata (Ventura 2020: 79)— había sido para María un hogar y un lugar de educación, bajo la tutela de doña Aurora (Grandes 2020c: 247), en Madrid descubrirá el deseo, el amor e incluso el autoplacer de la mano de Rosarito (Grandes 2020c: 258-259). La misma Rosarito se vestirá de chica topolino, cogiéndoles la ropa a las hijas de la familia por la que ambas trabajan (Grandes 2020c: 256). Las mujeres topolino, que Martín Gaité

define como “otro tipo de chica soltera [...]” (Martín Gaité 2023: 77) y el “[...] primer espécimen femenino donde alentaban las ansias de la futura sociedad de consumo [...]” (Martín Gaité 2023: 81), utilizaban una “suela enorme y en forma de cuña”, que las madres “llamaban con gesto de asco «zapatos de coja»” (Martín Gaité 2023: 82).

Prudencia Molina, señora a la que sirven María y Rosarito y tía de Alfonso Molina, ya les advierte que su sobrino “[...] es un chico muy bueno, muy formal, y tiene novia, que os quede muy claro, no pienso volver a repetirlo.” (Grandes 2020c: 268).

Alfonso Molina y María Castejón hablan por primera vez a solas de un modo que remite claramente al encuentro entre Fortunata y Juanito Santa Cruz: “estaba merendando en la cocina [...]. No era un huevo crudo, sino una naranja [...]”. Aquí conviene detenerse, pues se revelan dos guiños intertextuales evidentes. El primero alude, obviamente, a la inolvidable escena de Fortunata comiendo huevos crudos en el momento en que Juanito Santa Cruz sube por las escaleras del número 11 de la Cava de San Miguel (Galdós 2020c: 182). María, en la novela de *Grandes*, señala que “no era un huevo crudo, sino una naranja” y que Alfonso la miraba “de una manera que yo ya conocía” (Grandes 2020c: 270). El segundo guiño intertextual alude una escena cargada de sensualidad de *La desheredada*, donde Isidora está comiendo precisamente una naranja, mientras Augusto Miquis la mira maravillado: “Ella empezó a comer otra naranja, y él la miraba embebecido [...]. Sus labios, empapados con el ácido de la fruta, tenían un carmín intensísimo [...]. Saboreando aquella, Isidora ponía en movimiento los dos hoyuelos de su cara, que ya se ahondaban, ya se perdían, jugando en la piel [...]” (Galdós 2022: 131). Así, *La madre de Frankenstein* —y en realidad toda la obra de *Grandes*— entabla un rico diálogo de resonancias con el universo galdosiano y sus personajes.

El modelo amoroso de María está basado en lecturas de revistas juveniles de la época, como *Chicas* o *Florita* (Grandes 2020c: 243), de las que la protagonista aprende ciertas claves sobre el cortejo amoroso, como la importancia de las miradas o el uso de cierto tipo de ropa. Esta educación sentimental coincide con lo que Carmen Martín Gaité analiza en su maravilloso libro *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), donde examina precisamente las mismas publicaciones que lee el personaje de María Castejón: “Al momento de la presentación podía haber precedido otra etapa de duración variable [...] mediante un código de señales más inaprensible pero menos convencional que ninguno: el intercambio de miradas.” (Martín Gaité 2023: 188). Justamente será en la mirada donde el vínculo entre María y Alfonso se inicie (Grandes 2020c: 268), culminando simbólicamente en la escena de la naranja.

Después del cruce de miradas, Alfonso invita a María a un baile del que ha oído hablar a sus colegas (Grandes 2020c: 270). Es Rosarito quien le avisa que esos bailes se celebran en los bajos de un cine, espacios frecuentados por “señoritos salidos” que van “a ver si encuentran a alguna de la que aprovecharse [...]” (Grandes 2020c: 273). Ventura (2020: 77) identifica estos espacios como “un uso poco documentado de la época donde los señoritos llevaban a sus criadas a sitios oscuros para seducirlas y aprovecharse de ellas”.

Alfonso se aprovechará sexualmente de María, “me estrujaba de los pechos [...], me metía las manos debajo de las bragas para tocarme el culo [...]” y acaba corriéndose (Grandes 2020c: 275-276). Al salir del baile sola, porque Alfonso se había quedado en la fiesta, María se recrimina la ingenuidad con la que ha actuado, pero se convence a sí misma de que “[...] todo había salido muy bien, que lo que yo quería era liarme con Alfonso y acababa de liarme con él, que la próxima vez todo iría mejor.” (Grandes 2020c: 277). Al día siguiente, Alfonso abandona la casa de su tía Prudencia sin despedirse ni decir nada a María. Este suceso es análogo —salvando las diferencias argumentales de las respectivas novelas— con lo que le sucede a Fortunata con el Delfín, quien también la seduce con promesas falsas para luego abandonarla, como él mismo lo confiesa: “[...] la engañé, le dije mil mentiras, le hice creer que me iba a casar con ella.” (Galdós 2020c: 227).

Pasado el tiempo, María Castejón llega a pagar la matrícula para estudiar Enfermería en la Escuela de la Cruz Roja, pero justo entonces su abuela sufre un derrame cerebral (Grandes 2020c: 280). La madre Anselma le propone que se quede a cuidarla en el manicomio a cambio de quedarse “de caridad” (Grandes 2020c: 281). Es allí donde vuelve a encontrarse con Alfonso Molina, quien cubre una baja temporal en Ciempozuelos (Grandes 2020c: 281-282).

Alfonso logra nuevamente encandilar a María, pidiéndole perdón por lo sucedido en el pasado y excusándose “Yo era muy joven, **rubia**, era muy tonto, y muy torpe, y tú me gustabas mucho, pero tanto, tanto... [...]. No creas que no me he acordado de ti, he pensado muchas veces en dónde estarías [...]” (Grandes 2020c: 283). María reconoce que “[...] todo lo que me contaba era mentira, pero daba igual, porque me seguía derritiendo cuando lo tenía cerca” (Grandes 2020c: 283). Fortunata también siente algo parecido por Juanito Santa Cruz, que representaba “[...] el único hombre a quien había querido de verdad, y que le amaba siempre.” (Galdós 2020c: 496). Además, el episodio de María y Alfonso, remite claramente al momento en que Juanito Santa Cruz intenta reconquistar a Fortunata: “—Hace tiempo, *nena negra*²⁵, que me estoy acordando mucho de ti [...] No sé qué tienes en esos condenados ojos. Te andan dentro de ellos todas las auroras de la gloria

²⁵ Los mismos apelativos que utilizan los dos donjuanes resultan especialmente significativos: *nena negra* y *rubia*, dos vocativos contrarios y antagónicos, que destacan la disparidad física entre ambas protagonistas.

celestial [...]” (Galdós 2020c: 1044-1046). También la posición de María recuerda a la de Fortunata²⁶, atrapada en el engaño del donjuán: “—[...] Yo soy muy tonta contigo; pero no lo puedo remediar. Aunque me pegaras, te querría siempre. ¡Qué burrada! Pero Dios me ha hecho así, ¿qué culpa tengo?” (Galdós 2020c: 1045).

4.2.3 La maternidad negada y el aborto

Siguiendo el hilo argumental del punto anterior, me centraré ahora en un aspecto esencial en la novela galdosiana: la maternidad. Desde la primera parte de *Fortunata y Jacinta*, se introduce la existencia del supuesto hijo de Fortunata, conocido como el *Pitusín*, que acaba desencadenando la obsesión de Jacinta. En una conversación reveladora, Ido del Sagrario le comenta que: “El *Pitusín* [...] es un nene de tres años, muy mono por cierto, hijo de una tal Fortunata, mala mujer, señora muy mala [...]. Guapetona, pero muy loca.” (Galdós 2020c: 307). Jacinta descubre así que el niño es fruto de la relación de Fortunata y su propio marido, Juanito Santa Cruz (Galdós 2020c: 308). Lo que desconoce Ido del Sagrario —el excéntrico novelista, “me han dicho que usted ha escrito novelas, y que, por escribirlas comiendo mal, ha perdido la chaveta.” (Galdós 2020c: 308)— es que el *Pitusín* en realidad murió, como más adelante le confesará el propio Juanito a Jacinta (Galdós 2020c: 425).

La existencia de ese supuesto hijo de la antigua amante de su esposo despierta en Jacinta una necesidad de conocerle e incluso de adoptarlo (Galdós 2020c: 361). Gracias a la ayuda de Guillermina Pacheco, logra encontrar al niño y verlo (Galdós 2020c: 389). En ese momento, el hecho de que supuestamente sea hijo de Fortunata —recordemos que Jacinta aún ignora que el verdadero hijo de Fortunata y Juanito ha muerto— pasa a un segundo plano: “Creíase Jacinta madre, y, sintiendo un placer indecible en sus entrañas, estaba dispuesta a amar a aquel pobre niño con toda su alma [...]. Bastábale a Jacinta que fuera hijo de su marido para quererle ciegamente.” (Galdós 2020c: 415). Sin embargo, en un acto de crueldad, el niño que adoptan es devuelto al asilo de doña Guillermina (Galdós 2020c: 436). La frustración de Jacinta ante la imposibilidad de ser madre recorre toda la novela y conecta con lo que años más tarde será dramatizado en la tragedia lorquiana de *Yerma* (1934).

²⁶ Ricardo Gullón (1973: 97) define a Fortunata como “[...] el instinto amoroso en su mayor grado de exaltación: ama como respira, yéndole la vida en ello, literalmente enajenada [...]”, al igual que Yolanda Arencibia (2020: 273) comenta que Fortunata es “símbolo de amor-pasión”.



Esta obsesión por la maternidad en *Fortunata y Jacinta* se invierte en *La madre de Frankenstein* con el personaje de María Castejón, quien rechaza la maternidad impuesta. Si Jacinta anhela un hijo, María toma la decisión radical frente a un embarazo no deseado: “[...] porque me acordé de Fortunata, a destiempo pero me acordé, y me di cuenta que no quería un hijo de aquel cabrón, de que no quería criarlo para que me lo quitara doña Prudencia.” (Grandes 2020c: 288). El recuerdo de Fortunata por parte de María Castejón —quien se leyó “*Fortunata y Jacinta* dos veces seguidas” (Grandes 2020c: 265)—, precisamente en el momento en que se queda embarazada de Alfonso Molina (Grandes 2020c: 283), uno de los donjuanes de Grandes, es muy revelador. Si Fortunata cree que el hijo que va a tener con Maximiliano Rubín será “el consuelo de su vida” (Galdós 2020c: 1182) y a Jacinta se le clava en el corazón cuando le dicen que “es una gran desgracia [...] que tú no nos *des* algo” (Galdós 2020c: 434), María Castejón toma el camino opuesto, negándose a perpetuar una maternidad no deseada en un contexto feroz, como es la posguerra en los años cincuenta.

La decisión de abortar, gracias a la ayuda del doctor Méndez (Grandes 2020c: 285), añade una capa de complejidad a su caracterización y refleja un contexto histórico muy distinto al novelizado por Galdós en *Fortunata y Jacinta*. Eduardo Méndez representa, cual Evaristo Feijoo galdosiano, una figura racional que intenta calmar el desvarío sentimental de la protagonista. María, sumida en su relación con Alfonso Molina, reconoce que “aquellas ideas que me nacían solas en el centro de la cabeza [...], y que si yo he nacido para esto, y que si ahora ya podría morirme porque nunca me va a volver a pasa nada ni parecido, y que si con ningún otro hombre del mundo podría sentir lo que siento por él... [...]” (Grandes 2020c: 285). Frente a esto, el doctor Méndez le ofreció “[...] quitarme esas ideas de la cabeza [...], Se llama, enamorarse, María, me dijo, nos pasa a casi todos, y todos pensamos que lo estrenamos, que nadie ha vivido lo mismo que nosotros, lo único es que tú has tenido mala suerte.” (Grandes 2020c: 285). Esta escena parece remitir al consejo que Feijoo da a Fortunata cuando le recomienda llevar una vida práctica y con equilibrio (Galdós 2020c: 853).

Sin embargo, si bien ambos personajes cumplen una función orientadora —paternalista en el caso de Feijoo—, sus roles frente a las protagonistas son bien distintos. Evaristo Feijoo ve a Fortunata como alguien que “[...] no tiene más remedio que aceptar el amparo de un hombre” (Galdós 2020c: 861), pero aquí conviene matizar aspectos para no caer en la facilidad de los anacronismos. Feijoo le confiesa a Fortunata que “[...] el día en que se te antoje faltarme, me lo dices. Yo no creo en las fidelidades absolutas [...] y sé que decir *humanidad* es lo mismo que decir *debilidad* [...] Pues vienes y me lo cuentas a mí [...] ¿Crearás que voy a venir con un revólver para pegarte un tirito y pegarme yo otro? [...]” (Galdós 2020c: 866-867). En ese sentido, Feijoo adopta un rol de protección ante Fortunata y parece querer lo mejor para ella. Él mismo afirma



haber sido un padre para Fortunata (Galdós 2020c: 906). El doctor Méndez, por su parte, actúa desde un contexto histórico diferente y adopta una actitud mucho menos paternalista que Evaristo Feijoo.

Siguiendo la línea temática de la maternidad en ambas novelas, cabría ahora preguntarse: ¿cómo responde la sociedad ante las decisiones de María y Fortunata?, ¿cómo percibe la sociedad madrileña de la posguerra que una mujer aborte? ¿Y cómo reacciona la sociedad decimonónica ante una mujer casada enamorada de otro hombre? Pues bien, avanzando un poco la tesis del siguiente apartado, la solución es el juicio social, la muerte social de los personajes.

La protagonista de *Grandes* acude a doña Prudencia, la tía de Alfonso Molina, para que la ayude con el embarazo y la posibilidad de cuidar y proteger al niño, si llegase a tenerlo. La respuesta de doña Prudencia resulta devastadora: “[...] si te has acostado con él, puedes haberte acostado con cualquier otro... [...] Mira, chica, [...] cuando una se comporta como una fresca, [...], por no decir como una puta [...], tiene que apechugar con las consecuencias. Haberlo pensado antes.” (Grandes 2020c: 288). Y finalmente sentencia: “[...] no voy a decirle nada a mi sobrino, y menos ahora que está a punto de casarse [...] si eres inteligente, estarás callada.” (*ibid.*).

En cambio, la hermana Anselma, al enterarse de la decisión de María de abortar, le recuerda que “[...] no es sólo un pecado mortal gravísimo, el peor que puede cometer una mujer. Abortar también es **delito, penado con la misma severidad que un asesinato**, pues eso y no otra cosa es. [...]” (Grandes 2020c: 424). Los oscuros años cincuenta, en los que el nacionalcatolicismo se alzó como única moral de un Régimen que parecía degradarse, pero que encontró en la Iglesia una gran aliada, aparecen en la novela de *Grandes* como la omnipotencia absoluta de la moral que rige la vida pública de una nación engarzada en la apariencia y el recato. En ese sentido, doña Prudencia y Anselma representan no solo ese poder regresivo de la Iglesia, sino que también actúan como portavoces de la moral nacionalcatólica, aplicada con especial severidad sobre las mujeres.

En un contexto histórico y social distinto, la hermana Anselma, en *La madre de Frankenstein*, puede entenderse como una trasposición del papel que desempeña doña Guillermina en *Fortunata y Jacinta*. Ambas se alzan como la voz de la sociedad, que juzga a las protagonistas por sus decisiones. En el caso del personaje galdosiano, doña Guillermina acude a preguntarle a Fortunata si se casó con Maximiliano Rubín para tener campo libre y cometer “aquellos pecados refeos” con Juanito Santa Cruz (Galdós 2020c: 1025-1026), lo que recuerda a los consejos que Mauricia la Dura le había dado a Fortunata en las Micaelas (Galdós 2020c: 703). Fortunata, víctima del “romadizo crónico” con Juanito Santa Cruz (Galdós 2020c: 527), sabe que “arrepintiéndose uno, bien arrepentido, se salva; eso no tenía duda, y, por más que dijeran, nada que se relacione con el

amor era pecado.” (Galdós 2020c: 495). La novela galdosiana, que fluctúa entre el deseo y la imposibilidad (Galdós 2020c: 1326), trata la maternidad desde la personificación misma de las protagonistas: Fortunata-Jacinta (deseo-imposibilidad, maternidad-infertilidad) y las dicotomías acaban estallando en el personaje de Fortunata, que se sabe socialmente excluida, pero biológicamente esencial tras la entrega de su hijo a Jacinta: “[...] yo lo que yo quiero es que conste, que conste, sí, que una servidora es la madre del heredero [...] Sí, señora doña Bárbara, es usted mi suegra por encima de la cabeza de Cristo Nuestro Padre, y usted salte por donde quiera, pero soy la mamá de su nieto, de su único nieto” (Galdós 2020c: 1260-1261)

Hemos podido ver en este apartado cómo la maternidad conforma una imposición social para las protagonistas. En el caso de Fortunata, su deseo de ser madre responde a *su idea* (Galdós 2020c: 1028) de que una mujer casada solo lo es de verdad si puede tener descendencia, y esta convicción es tan férrea que la acompaña incluso hasta su muerte, sin llegar a cuestionarla²⁷ (Galdós 2020c: 1340-1341). Para Jacinta, la maternidad también representa una imposición, que finalmente se ve satisfecha mediante la entrega simbólica del hijo de Fortunata. En el caso de María Castejón, aunque el contexto ha cambiado, la presión social persiste, ahora reforzada por la moral nacionalcatólica de los años cincuenta, que convierte el cuerpo femenino en objeto de vigilancia y represión.

4.2.4 El juicio social: María y Fortunata contra la muerte social

He decidido reservar este apartado para el final del análisis comparativo entre María y Fortunata porque representa la culminación de la trayectoria de ambas como personajes. Aquí se manifiesta de forma mucho más evidente la consecuencia última de las decisiones de ambas y de la presión social, que acaba por ejercer un poder que permite condenarlas con la misma muerte social.

Para el análisis comparativo, tomaremos como punto de partida dos afirmaciones significativas; una pronunciada por doña Guillermina a Fortunata y otra por la hermana Anselma a María —ya

²⁷ A lo largo de la novela, Fortunata manifiesta una admiración profunda hacia Jacinta y un deseo de asemejarse a ella con “su aire, su *aquel* de dulzura y señorío.” (Galdós 2020c: 655). Las protagonistas galdosianas representan una dicotomía que sugiere un deseo de trasposición de identidades: Fortunata ansía la posición y el estatus de Jacinta, como evidencia la *idea blanca* que tiene en las Micaelas, que confirma que, si hubiese nacido en el estado social de Jacinta, podría haberse casado con Juanito (Galdós 2020c: 667). Por su parte, Jacinta aspira a la maternidad que posee Fortunata, quien termina entregándole a su hijo (Galdós 2020c: 1333)

hemos convenido en el apartado anterior que doña Guillermina se convierte en la trasposición de la hermana Anselma en *La madre de Frankenstein*—.

Doña Guillermina reprocha a Fortunata:

—Eso es muy grave. Hay que tratarlo despacio. Ciertamente que una promesa liga algo... No sostendré yo que ese joven se portó bien con usted. **Pero el tiempo, la sociedad... Y sobre todo, los derechos que usted podría tener los ha perdido con su mala conducta.**

—**Yo no habría sido mala** —dijo la de Rubín envalentonándose, al ver a su profesora un inexplicable aturdimiento—, **si él no me hubiera plantado en medio del arroyo con un hijo dentro de mí.** (Galdós 2020c: 1026-1027)

Mientras que, por su parte, la hermana Anselma reprende a María con estas palabras:

[...]. Yo fui la que te encontré trabajo en casa de doña Prudencia, y cuando me enteré de lo que había pasado con su sobrino... Pero ¿dónde tenías la cabeza, mujer, **cómo se te ocurrió desgraciarte de esa manera tan tonta?**

No respondí a sus preguntas. **Me habría gustado hacerlo, preguntarle por qué todos hablaban sólo de mí [...] a nadie se le ocurría que Alfonso pudiera haberme engañado, nadie recordaba, simplemente, que en lo que ella llamaba mi desgracia habíamos sido dos [...] siempre arrastrarás el baldón de lo que hiciste [...] que tu mala fama durará más que tú.** (Grandes 2020c: 414)

Lo que podemos inferir al leer estos fragmentos es que la muerte social en ambas es la consecuencia de sus decisiones: “los derechos que usted podría tener los ha perdido”, “tú mala fama durará más que tú”, pero unas decisiones que tienen por causa los hombres deleznable que los han llevado hasta ahí —Juanito Santa Cruz y Alfonso Molina—, porque, tomando las palabras de María Castejón, “a nadie se le ocurriría que en lo que ella llamaba mi desgracia habíamos sido dos” o lo que Fortunata contesta a doña Guillermina: “yo no habría sido mala, si él no me hubiera plantado en medio del arroyo con un hijo dentro de mí”. La sociedad, que encuentra sus portavoces en doña Guillermina y en la hermana Anselma, impone una *marca social* que persigue a ambas protagonistas de por vida: “[...] ya estaba marcada, que medio Madrid debía de conocerme, que lo peor para una chica en mi situación no era el abandono de mi amante, sino la **mala fama [...]**” (Grandes 2020c: 411). Esta presión social conlleva a las protagonistas a aceptar salidas igualmente impuestas, como el matrimonio, que no se plantea como una elección libre, sino como la única vía de redención social aceptada, el “sentido común de la sociedad” (Grandes 2020c: 442) y que “[...] las jaulas no siempre estaban fuera [...]. También podían estar dentro, incrustadas en el cuerpo, en el espíritu de todas las mujeres perdidas que asumían mansamente un destino que no habían elegido, sólo porque otros habían decidido que lo que más les convenía era volverse decentes” (Grandes 2020c: 442). De hecho, ambas protagonistas manifiestan claramente su negativa a

casarse con quien se les impone, dejando entrever la tensión entre el deseo de María y Fortunata y las exigencias impuestas por la sociedad: “No puedo casarme con él porque no le quiero, ni siquiera me gusta.” (Grandes 2020c: 417) y en Fortunata: “¡Pero vivir con este chico... tan feo como es! [...] Un marido que tiene menor fuerza que la mujer no es, no puede ser marido. [...] no le podré querer aunque viva con él mil años. Esto será ingratitud, pero ¿qué le vamos a hacer?” (Galdós 2020c: 522)

En el caso de María Castejón, esta imposición se materializa en la figura de Juan Donato —al que ya hemos aludido en el punto dedicado a la figura del donjuán—, el hombre con quien la hermana Anselma la obliga a casarse para reparar su “pecado” (Grandes 2020c: 424): “Yo lo que quiero es que aproveches la oportunidad que la vida te ha puesto, que hagas feliz a Juan Donato haciéndote feliz a ti misma [...] y compensar los errores de tu pasado.” (Grandes 2020c: 427).

En el caso de Fortunata, la figura de Maximiliano Rubín representa esa honradez socialmente impuesta que otorga el matrimonio: “[...] una vez me case, honrada tengo que ser [...]” (Galdós 2020c: 661), como le recomienda Mauricia la Dura: “[...] casarse es tu salvación. Si no, vas a andar de mano en mano [...]” (Galdós 2020c: 704)

El mismo personaje de Juan Donato, cuyo nombre encierra el eco del personaje arquetípico del *don(ato) Juan*, personifica precisamente la inversión degradada del seductor de *El Burlador de Sevilla o El convidado de piedra* (ca. 1630). Cuando está casado con Reme —una mujer enferma, inmovilizada por una dolencia inexplicable que los médicos no logran diagnosticar (Grandes 2020c: 408-409)—, Juan Donato “no era trigo limpio pero tenía un don, una habilidad para aparentar justo lo contrario.” (Grandes 2020c: 409). María incluso percibe en su mirada el deseo irrefrenable que después llevará a cabo: “yo creía que me miraba como diciendo, ay, María, cuántas cosas me estoy perdiendo [...]” (Grandes 2020c: 410).

En la novela galdosiana, el mismo nombre de Juanito Santa Cruz encierra ya la representación de la figura del donjuán áureo; un hombre que engaña con promesas falsas a Fortunata e incluso a Jacinta, a quien engañó cuando llevaban un año casados (Galdós 2020c: 422-423).

Entonces, el destino de ambas protagonistas está circunscrito al matrimonio, que es su condena perpetua. Para María Castejón la casa con Juan Donato es vista como una misma cárcel “[...] sabía que mi destino se llamaba Juan Donato Fernández y que tenía cuatro paredes de alambre, un techo del mismo material. De esta **jaula** no me iban a librar ni la paz ni la caridad [...]” (Grandes 2020c: 426).



Es interesante observar en ambas protagonistas cómo persiste el tópico tradicional de que la mujer casada goza de más libertad que la soltera. María Castejón afirma que “las mujeres casadas tienen mucha más libertad que las solteras para entrar y salir sin que nadie piense mal de ellas [...]” (Grandes 2020c: 428-429) y que las “[...] solteras son unas fracasadas, mujeres superfluas, inútiles para la sociedad [...]” (Grandes 2020c: 429). En *Fortunata y Jacinta* se advierte este tópico igualmente en varias ocasiones: “[...] Casadita, puedes hacer lo que quieras, guardando el aparato de la *comenencia*. La mujer soltera es una esclava; no puede ni menearse. La que tiene un peine de marido tiene bula para todo.” (Galdós 2020c: 702-703); “[casada] eres más libre y tienes un nombre. Puedes hacer lo que quieras, siempre que lo hagas con discreción [...]” (Galdós 2020c: 729) y la misma Fortunata disfruta del “[...] goce del paseo era ir solita, libre [...]” (Galdós 2020c: 725).

Para concluir el análisis de María y Fortunata, cabe destacar las distintas formas en que ambas intentan escapar de la condena social impuesta, aunque solo María Castejón logra finalmente liberarse del destino impuesto por la sociedad.

Ante la obligación impuesta por la hermana Anselma de casarse con Juan Donato, María no solo percibe la imposición de un matrimonio con un hombre al que no ama, sino que la monja deberá resignarse porque: “[...] no sólo me iba a obligar a casarme a mí con un hombre al que no quería, sino que además iba a casar a su querido Juan Donato con una mujer que había sido capaz de abortar un hijo engendrado en lo que para ella nunca sería otra cosa que la desgraciada aventura de una muchacha viciosa, inmoral.” (Grandes 2020c: 427). No obstante, María consigue romper esta imposición gracias a la intervención del psiquiatra Germán Velázquez²⁸, uno de los protagonistas de la novela, quien le proporciona una nueva identidad y la ayuda a escapar a Valencia (Grandes 2020c: 451), y posteriormente se asentará en Londres, donde construye una vida diferente, alejada del destino social de la España franquista (Grandes 2020c: 523).

En cambio, Fortunata no consigue escapar de la imposición social del matrimonio con Maxi, aunque también a la protagonista galdosiana se “[...] le pasó por el pensamiento la idea de escaparse de casa, y se dijo: «No me llevan a la Iglesia ni atada»” (Galdós 2020c: 707). Si bien, el final de Fortunata no es el mismo que en María, pues la protagonista galdosiana muere aún atrapada en la imposición social del matrimonio con Maxi y la de Grandes alcanza la emancipación y la huida del matrimonio con Juan Donato.

²⁸ Vuelve a aparecer un guiño intertextual a *Fortunata y Jacinta* con el personaje de Germán Velázquez: “[...] no se parecía a Maxi, ni mucho menos a Juanito Santa Cruz” (Grandes 2020c: 440).



5. CONCLUSIÓN Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS

Cerrar aquí este trabajo supone aportar una pequeña piedra al amplio universo narrativo de Almudena Grandes. Como hemos podido inferir a lo largo de este recorrido, su obra se despliega como una profunda reflexión —y, al mismo tiempo, una firme reivindicación— de mirar al mundo, la historia y la vida íntima, tres dimensiones que dan sentido a la experiencia humana.

A partir del análisis comparativo realizado, se abre la posibilidad de continuar explorando la herencia galdosiana en la narrativa de Grandes, tanto en la construcción de sus personajes —desde la prosopografía hasta la etopeya— como en el propio modelo novelesco que ambos autores comparten. Además, el modo en que Grandes hereda, actualiza y reformula la mirada galdosiana ofrece un terreno fértil para futuras investigaciones sobre los vínculos entre distintas poéticas de la narrativa contemporánea, desde la misma Grandes hasta autores como Antonio Muñoz Molina o Fernando Aramburu.

Lejos de constituir una mera imitación —y en consonancia con el concepto de *emulación* que tanto reivindicó Javier Marías—, el diálogo con el modelo galdosiano en la obra de Almudena Grandes se convierte en una vía para reafirmar su voz narrativa y su papel esencial en la literatura española contemporánea. En ese sentido, el universo narrativo de Almudena Grandes —rico, complejo y en constante evolución— exige una aproximación crítica, que abarque no solo su prolífica producción narrativa, sino también su vertiente cuentística y articulista, espacios donde su poética literaria, política y social se despliega con igual densidad.

A la luz de los estudios que han abierto camino —como los de Ángel Basanta y Fernando Valls, entre otros—, su obra debe seguir siendo leída por la crítica literaria desde una clave exegética, entendida como una vía de análisis capaz de desentrañar las múltiples capas de sentido que conforman su poética narrativa. Ofrecer, a su vez, una lectura transversal de su trayectoria supone una oportunidad para entender cómo la autora dialoga con la tradición sin renunciar nunca a su propósito de creación ni a su mirada lucida sobre la contemporaneidad.

Quisiera que las últimas líneas de este recorrido le devolvieran la palabra a la propia autora, quien supo definir como nadie el sentido profundo de su escritura, su manera de mirar al mundo, de interrogarlo; su poética, al fin y al cabo.

Así, este trabajo, como uno de esos naufragos a los que alude la autora, ha intentado llegar a las orillas de ese territorio narrativo —ante el inmenso e “inabarcable azul del conocimiento humano,



del pensamiento humano”, como comenta ella—para contribuir a que la isla de Almudena Grandes siga habitada y expandiéndose en el infinito mapa de la literatura:

Escribir un libro es inventar una isla desierta y desear apasionadamente un naufragio. Cada libro que se publica es un punto nuevo, una mota negra, redonda y diminuta, en el inabarcable azul del conocimiento, del pensamiento humano. Cada autor lo ha creado con sus playas y sus volcanes, sus ensenadas y sus peligros [...]. Y ha previsto que sea habitable, ha llenado sus mares de pesca y sus bosques de caza, [...] y se ha elevado a la altura de Dios, aunque haya tardado mucho más de seis días en crear todo esto y comprobar que es bueno. Después, irremediablemente humano otra vez, se ha limitado a cruzar los dedos para desear con todas sus fuerzas que un barco se hunda cerca de sus orillas, que al menos un hombre, una mujer superviviente, se deje salvar por las olas para recobrar conciencia tumbado en la arena. A partir de ahí, todo el poder es del náufrago. De su voluntad depende que esa isla deje de ser desierta, que crezca, que se expanda, que se consolide como un continente fecundo y poderoso, o que esa mota negra, abandonada al azar de los mapas, pierda su forma, destiña su color, encoja de tamaño hasta convertirse en una sombra parda, después gris, un recuerdo borroso, frágil, polvoriento, por fin nada. (Grandes 2025: 424-425)



6. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

- GRANDES, A. (1989). *Las edades de Lulú*. Tusquets Editores
- . (1994). *Malena es un nombre de tango*. Tusquets Editores.
- . (1996). Prólogo. En *Modelos de mujer* (pp. 9-17). Tusquets Editores.
- . (2002). “La novela de sofá no se ha muerto”. En *El País*.
https://elpais.com/diario/2002/02/07/cultura/1013036410_850215.html [Consultado mayo 2025]
- . (2004). “Prólogo. Quince años después” (pp. 9-26). En *Las edades de Lulú*. Tusquets Editores.
- . (2012). “Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida”. I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *Almudena Grandes* (pp. 13-32). Arco/Libros.
- . (2014a). *Las tres bodas de Manolita*. Tusquets Editores.
- . (2014b). “Demonios familiares”. En *El País*.
https://elpais.com/elpais/2014/10/17/eps/1413560760_414371.html [Consultado febrero 2025].
- . (2015). *Los besos en el pan*. Tusquets Editores.
- . (2017a). *Los pacientes del doctor García*. Tusquets Editores.
- . (2017b). “Entrevista. Conversaciones con Almudena Grandes. Mayo 2016” (pp. 23-41). En H. Talaya y S. Fernández (eds.), *Almudena Grandes. Memoria, compromiso y resistencia* (pp. 23-41). Valparaíso ediciones.
- . (2018). “El mundo que queremos”. Fundación Cajacanarias. Almudena Grandes y Luis García Montero <https://www.youtube.com/watch?v=9O3ZpKSamfl> [Visualizado mayo 2025]
- . (2019). “Almudena Grandes. Sobre Galdós”. Acción Cultural Española.
<https://www.youtube.com/watch?v=U13YhvvUgE> [Visualizado mayo 2025]
- . (2020a). *Te llamaré Viernes*. Maxi Tusquets Editores.
- . (2020b). “Galdós para entender la España de hoy”. En *El País*
https://elpais.com/cultura/2020/01/03/actualidad/1578059139_077727.html
[Consultado febrero 2025].
- . (2020c). *La madre de Frankenstein*. Tusquets Editores.



- (2020d). “Mujeres galdosianas II: Almudena Grandes y Arantxa Aguirre”. Instituto Cervantes. <https://www.youtube.com/watch?v=YR9xhb7Iek0&t=783s>
[Visualizado abril 2025]
- (2020e). “Un genio generoso y poderoso”. Ateneo de Madrid.
<https://www.youtube.com/watch?v=q4zNFm4VsyU> [Visualizado abril 2025]
- (2021a). *Atlas de geografía humana*. Maxi Tusquets Editores.
- (2021b). *Los aires difíciles*. Maxi Tusquets Editores.
- (2021c). *Mercado de Barceló*. Maxi Tusquets Editores.
- (2021d). “Café con letras. Con Almudena Grandes”. Instituto Cervantes Lisboa.
<https://www.youtube.com/watch?v=qL6Ar1cJynw&t=91s> [Visualizado mayo 2025]
- (2025). *Escalera interior*. Tusquets Editores.

PÉREZ GALDÓS, B. (1949). *España sin rey, Episodios nacionales*. Episodios III. Editorial Aguilar.

- (2011). *Gloria* (ed. I. J. López). Cátedra.
- (2020a). *Doña perfecta* (ed. I. J. López). Cátedra.
- (2020b). *Las novelas de Torquemada* (ed. I. J. López). Cátedra.
- (2020c). *Fortunata y Jacinta* (eds. M. Sotelo Vázquez y A. Sotelo Vázquez). Penguin Random House.
- (2021). *Dos visiones de Madrid (1865-1915)* (ed. J. Pérez Vidal). Ediciones Ulises.
- (2022). *La desheredada* (ed. G. Gullón). Cátedra.
- (2024). *La de Bringas* (eds. A. Blanco y C. Blanco Aguinaga). Cátedra.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

- ALAS, L. (2020). *Galdós, novelista* (ed. A. Sotelo Vázquez). Renacimiento.
- ARENCIBIA, Y. (2020). *Galdós. Una biografía*. Tusquets Editores.
- BARRERA, B. (2019). *La sección Femenina. 1934-1977. Historia de una tutela emocional*. Alianza Editorial.
- BASANTA, Á. (2012). “La trayectoria novelística de Almudena Grandes”. En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.), *Almudena Grandes* (pp. 33-55). Arco/Libros.



- CERCAS, J. (2013). “En el corazón de toda buena novela hay una pregunta”. Fundación Juan March. <https://canal.march.es/es/coleccion/javier-cercas-corazon-toda-buena-novela-hay-pregunta-1560> [Visualizado mayo 2025].
- DORCA, T. (2020). “La continuidad de un sueño: de la España liberal de Galdós a la España republicana de Grandes”. En J. M. González Herrán, M. L. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell y B. Ripoll Sintes (eds.), *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI* (pp. 140-152). Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III* (trad. C. Manzano). Editorial Lumen.
- GINER DE LOS RÍOS, F. (2007). *El Arte y las Letras y otros ensayos*. (ed. A. Sotelo Vázquez). Fundación José Manuel Lara.
- GRACIA, J. y RÓDENAS, D. (2024). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Crítica.
- GULLÓN, R. (1974). *Galdós, novelista moderno*. Gredos.
- GULLÓN, G. (2022). Introducción. En *La desheredada* (ed. G. Gullón, pp. 9-60). Cátedra.
- HUERTAS, R. (1985). “Alcoholismo y sociedad en *L’Assomoir* de Émile Zola”. En *Acta Hispanica ad Medicinae Scientiamque Historiam Illustrandam*, vol. 5-6 (pp. 216-229).
- LOUZAO, J. (2013). “Nación y catolicismo en la España contemporánea. Revisitando una interrelación histórica”. En *Ayer*, vol. 90 (pp. 65-90).
- MARÍAS, J. (2016). “Escribir tiene algo de anómalo, de extraño”. *Zenda*. <https://www.zendalibros.com/javier-marias-escribir-algo-anomalo-extrano/> [Consultado mayo 2025].
- MARTÍN GAITE, C. (2023). *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2023). *Meditaciones del Quijote* (ed. J. Marías). Cátedra.
- PARDO BAZÁN, E. (2021). *La Tribuna* (ed. M. Sotelo). Alianza Editorial.
- S. PORTERO, A. (2023). *La mala costumbre*. Seix Barral.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (2002). *El Naturalismo en España: crítica y novela*. Altamar.



- SOTELO VÁZQUEZ, M. (2009). “Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán: teoría, crítica y novela”. Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, núm. IX. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (pp. 761-773)
- . (2013). “El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: «La desheredada»”. Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, núm. X. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (pp. 174-182).
- UNAMUNO, M. (1966). *Del sentimiento trágico de la vida*. Editorial Plenitud.
- VALLS, F. (2012). “Tener y no tener: los vientos secretos de Almudena Grandes”. En I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.), *Almudena Grandes* (pp. 135-154). Arco/Libros.
- VENTURA, L. (2020). “Otra oportunidad para Fortunata. La relectura de la heroína trágica galdosiana en *La madre de Frankenstein*”. En *Verba Hispanica*, núm. 28 (pp. 71-84).