

El «realismo intencional» en *Fortunata y Jacinta*

Cristina Jiménez Gómez*

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

A partir de la teoría de Darío Villanueva y los postulados de la recepción alemana, demostramos en este trabajo que lo «real» no es algo implícito en la novela decimonónica, sino que es un constructo que surge en la conciencia del lector cuando éste se sumerge de lleno en la ficción y lleva a la práctica la llamada *epojé* de Husserl, esto es, suspende la creencia en la realidad de su entorno y participa en el juego imaginario de la ficción. Sin embargo, todo esto tiene lugar en un proceso dialéctico entre texto y lector, pues el texto presenta los hechos más inverosímiles con visos de realidad mediante los llamados *realemas* que el literato pone en práctica y el lector lleva su contexto histórico, social y cultural, sus lecturas literarias y su experiencia vital hasta la ficción para configurar el objeto estético.

Palabras clave:

Realismo, receptor, *epojé*, ficción, lectura.

The «intentional realism» in *Fortunata y Jacinta*

Abstract:

From the Darío Villanueva's theory and the postulates of the German reception, we show in this paper that the «real» is not something implicit in the nineteenth-century novel, but is a construct that arises in the reader's consciousness when it plunges into fiction and implements the called *epojé* of Husserl, this is, he suspends the belief in the reality of his environment and participates in the imaginary play of fiction. However, all this takes place in a dialectical process between text and reader, because the text presents the most improbable events with overtones of reality through *realemas* that the writer puts into practice and the reader takes its historical, social and cultural context, literary readings and life experience to set the aesthetic object.

Key words:

Realism, receiver, *epojé*, fiction, reading.

1. INTRODUCCIÓN: HACIA UNA NUEVA TEORÍA LITERARIA

El cambio de paradigma teórico que supuso la Estética de la Recepción, consolidada a partir del discurso fundacional de la Universidad de Constanza de Robert Hans Jauss en 1967, «La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura», enfatizó el contexto de crisis en que se venían dinamitando las concepciones de la autonomía del texto u obra y de la neutralidad ideológica del investigador en las ciencias sociales o humanas y, por consiguiente, de la ciencia literaria. Por tanto, este cambio a la hora de valorar la obra de arte ahondó la crisis de las teorías inmanentistas u objetivistas de la literatura y de la crítica literaria en que se inspiraban el Formalismo ruso, el Estructuralismo de la Europa Occidental y el New Criticism de Estados Unidos, coincidentes no solo en la objetividad y neutralidad receptoras sino también en la pasividad del lector en el proceso de lectura, reduciéndose éste meramente a

una actividad de reproducción de la intención textual o del autor.

La historia de la literatura, como la del arte en general, se había ocupado tradicionalmente de las obras en sí o de los autores, de la llamada estética de la producción. Por el contrario, la reciente estética de la recepción al incidir sobre el tercer elemento de cualquier acto comunicativo, el receptor, no solo entendido como público que consume literatura, sino también como elemento constitutivo del hecho artístico, abrió un horizonte nuevo en la teoría de la crítica literaria.

Estos nuevos movimientos renovadores, que surgieron en torno a la concepción literaria a partir de su difusión en las universidades alemanas a finales de la década de los sesenta, se concretaron en la exigencia de plantearse, sobre nuevas bases, las relaciones entre literatura y sociedad, pero no respecto a la génesis de la obra o al contenido

ideológico de ella como hasta entonces habían planteado las teorías marxistas en Alemania, sino respecto a los efectos y la función social de la obra desde el ángulo de la recepción, es decir, desde el público o lector; en propias palabras de Jauss:

«La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras.»¹

Wolfgang Iser, compañero de Jauss en la Escuela de Constanza, fijó su atención sobre el sujeto cognitivo pues a partir de la interrelación de éste con el texto se produce la apertura de nuevos horizontes y nuevos «mundos» para el lector. Así pues, muchos teoremas iserianos toman cuerpo en nuestro trabajo, centrado en cómo el lector configura mentalmente el personaje de Fortunata cuando lee la obra galdosiana *Fortunata y Jacinta*. El receptor construye la figura de Fortunata siguiendo la estructura esquemática que le propone el autor, moviliza su imaginación y rellena los espacios vacíos, esto es, las imprecisiones, ambigüedades y silencios narrativos que caracterizan la descripción de la figura galdosiana — condicionantes de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector —, para producir la imagen mental de Fortunata como correlato de la conciencia representativa receptora.

En este marco teórico se inserta la estética de la recepción que da prevalencia a la actividad y participación receptoras en el proceso de co-creación de la obra literaria y que nos hace experimentarla como algo real y vivo. La obra literaria, que no implica la preexistencia de un objeto determinado, solamente puede ser asimilada cuando es leída y recibida por un lector quien, teniendo en cuenta sus circunstancias históricas, sociales y culturales, genera imágenes mentales en el proceso de lectura transformando el objeto literario, el texto, en objeto estético mediante los actos de representación enunciados en un caudal de imágenes mentales como argumenta Hermosilla Álvarez² en su estudio.

Por consiguiente, el receptor literario interpreta y analiza a Fortunata desde su propia subjetividad e interpretación particular del mundo, pues en contra de las

teorías literarias objetivistas que han predominado durante décadas, el lector no se acerca de una manera neutra y pasiva al texto sino que incorpora su propio bagaje vital y cultural.

2. POLÉMICA EN EL CONCEPTO DE «REALISMO LITERARIO»

A lo largo de la teoría literaria el realismo ha sido un término polémico. Darío Villanueva³ estudia distintas teorías sobre el realismo desde una perspectiva crítico-literaria: un realismo genético o de «correspondencia» en donde todo se supedita a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto que el autor reproduce miméticamente mediante la observación; un realismo formal o inmanente donde la creación imaginativa se abstrae de lo exterior y busca la distinción estética depurando aquellos materiales objetivos que pudieran actuar como referente y haciéndolos significar más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual; y por último, — que es lo que nos ocupa en este trabajo — abordamos una fenomenología y pragmática del realismo, que se sustenta hoy en la consideración del hecho literario desde una perspectiva que se ha visto marginada mucho tiempo pero a la que se viene concediendo relevancia, la del lector, y es en este paradigma teórico, el de la recepción, donde se inserta el concepto de *realismo intencional*.

De forma que el primer capítulo se enmarca dentro de la estética de la recepción, postulada por Iser a fines de la década de los sesenta, con objeto de estudiar cuáles son los mecanismos que intervienen en la conciencia receptora para descodificar el texto literario.

El principio de la intencionalidad en la obra literaria, que se remonta a Roman Ingarden y a su vez es tomado de la fenomenología de Husserl, es ilustrado magistralmente por Villanueva para explicar cómo se produce una lectura realista, en tanto que el lector lleva a cabo un proceso de reconocimiento mediante el que conecta el mundo ficcional, evocado por el texto, con el mundo real al que pertenece y del que posee un conocimiento directo o indirecto. Aunque si bien la actividad receptora es decisiva en este proceso también lo es la actividad productora, pues la obra literaria se origina en un acto creativo de la conciencia intencional del autor, es decir, éste se vale de una serie de técnicas y procedimientos estilísticos que confieren el efecto de lo real y generan el *realismo intencional* en el destinatario.

¹ En 1975 Jauss recoge en su comentario «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura» (p. 59) al texto «La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura», Hans Ulrich Gumbrecht et alii (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, 1971, pp. 37-114, realizado unos años antes con ocasión del discurso inaugural de la Universidad de Constanza, las bases de la estética de la recepción y da cabida, por primera vez, al receptor como constructor del sentido artístico.

² HERMOSILLA, M^a. A., «Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias sociales y Humanidades*, n.º. 25 (2011), pp. 21-31.

³ VILLANUEVA, D., *Teorías del Realismo Literario*, Madrid, 2004.

Pero explicar cómo se crea y se confiere la sensación de realidad en la obra literaria resulta complejo, incluso ya el concepto de «realismo» acuñado a la novela decimonónica fue muy discutido en época de Galdós y Clarín, cuestionándose el sentido de realismo literario como la reproducción mimética de los fenómenos del mundo exterior. En este sentido, John Kronik no habla de reproducción sino de representación de la realidad, afirmando que:

«Lo cierto es que la idea de «reproducción» es despiadada en un contexto artístico. Por eso Auerbach, en su importante libro *Mímesis*, habla no de la «reproducción» sino de la «representación» de la realidad. La narrativa de Galdós y de Alas ofrece una amplia demostración de todas las sutilezas y las ricas posibilidades expresivas del arte mimético al mismo tiempo que nos invita a revisar nuestro concepto de realismo».⁴

De este modo, los parámetros que confieren realidad a la obra no se reducen a la copia fiel y meticulosa de los hechos del mundo exterior, sino a la coherencia en la escritura del literato pues «en la retórica del realismo no sólo es fundamental la *mímesis*, sino también la *poiesis*, no solo la imitación sino también la creación. No es la naturaleza sino el autor quien ordena los elementos de un mundo novelesco. La teoría aristotélica de la *mímesis* se complementa por esta necesidad de ordenar: un proceso tiene que acompañar el producto; las partes tienen que organizarse en una totalidad íntegra».⁵

La conocida referencia de Stendhal en su libro *Rojo y negro*, según la cual la novela es un espejo que se pasea a lo largo del camino —el reflejo de la imagen de la vida—, no se ajusta del todo al arte de novelar galdosiano como bien lo refleja Harriet S. Turner⁶, quien ya apuntaba que aún los hechos más anómalos e increíbles del texto ficcional son susceptibles de presentarse con visos de realidad para el lector gracias a la retórica realista. En este sentido, Galdós se presenta como un realista peculiar, inclinado a transformar los materiales utilizados en orden de presentarlos con eficacia y pone en práctica la coherencia constructiva en la ficción, que Pozuelo Yvancos toma de la *Poética* de Aristóteles:

«que pueda afirmar Aristóteles que el placer del producto mimético no se agota en su ser imitación de realidad, sino en cuanto objeto bien hecho o de ejecución

da entrada a toda una lectura posible de la regla poética como estructura de sentido pleno. [...] La teoría de la fábula en toda la Poética sostendrá que el principal placer no deriva tanto de la cercanía al objeto real imitado cuanto de la coherencia constructiva».⁷

La *mímesis* no se reduce a la copia escrupulosa de la realidad, sino que, de acuerdo con los postulados aristotélicos, supone una representación, una construcción del mundo, en la que el receptor desempeña una función relevante. Esta teoría también es compartida por Darío Villanueva en su estudio sobre el realismo literario:

«Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte literario en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva».⁸

En este contexto, nos acercamos al texto literario desde una perspectiva pragmática y fenomenológica, concepción consolidada desde la Escuela de Constanza⁹ en 1968 donde Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser introducen el sujeto/receptor, ya sea histórico (Jauss) o cognitivo (Iser) en el análisis literario, consolidando la teoría de la recepción o del efecto estético de la obra literaria. Pero, como bien ha señalado M^a Ángeles Hermosilla¹⁰, es «la fenomenología de Husserl, cuyo objetivo es el contenido de nuestra conciencia y no los objetos del mundo, la que más directamente ha propiciado el desplazamiento de la atención desde el texto al receptor. Este proceso se ha desarrollado gracias a dos discípulos de Husserl: Ingarden y Heidegger, y culmina en un discípulo de este último, Gadamer, quien, en *Verdad y método* (1960), defiende una hermenéutica en la que el sentido de la obra está determinado por las circunstancias históricas del intérprete». De este modo, Heidegger inserta la hermenéutica en la fenomenología de su maestro Husserl e inicia una *ontología de la comprensión*: se abandona la hermenéutica de la reconstrucción que pretendía reconstruir el objeto de la comprensión —en nuestro caso, el texto literario— para llegar a su sentido original y en la que están separados sujeto y objeto; y se inicia una hermenéutica de la integración, que desde una perspectiva fenomenológica, es entendida como integración de sujeto y objeto.

⁴ KRONIK, W., «La retórica del realismo: Galdós y Clarín», LISSORGUES, Y. (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1988, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ «The Realist Novel», TURNER, H. y LÓPEZ, A. (eds.), *The Cambridge Companion to the Spanish Novel from 1600 to the Present*, Universidad de Cambridge, 2003, pp. 101-108.

⁷ POZUELO YVANCOS, J. M^a., *Poética de la ficción*, Madrid, 1993, p.56.

⁸ *Op. cit.*, 2004, p. 114.

⁹ La concepción de la fenomenología desarrollada por Husserl, extrapolada a la obra literaria por los teóricos de Constanza, suponía la actualización del texto sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe adquiriendo la obra su auténtico carácter procesal en el acto de lectura.

¹⁰ «La lectura literaria», HERNÁNDEZ, J. A. (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, 1996, pp. 156-57.

En relación al concepto de «realismo», los estudios de teoría literaria de los últimos tiempos, como ha subrayado Darío Villanueva¹¹, han puesto de manifiesto que lo que entendemos por «real» se construye en la conciencia del sujeto receptor, quien observa el mundo ficcional desde su propia experiencia y según las normas vigentes en una comunidad y momento concretos.

Ya Roman Ingarden en su libro *La obra de arte literaria* (1931) consideraba la obra como una estructura estratificada el estrato de los sonidos verbales y formaciones fonéticas, —el estrato de las unidades semánticas, el estrato de aspectos esquemáticos y el estrato de las objetividades representadas, expuestas en las relaciones intencionales proyectadas por las frases— necesitada del cumplimiento en la concreción que surge en la lectura individual¹². El receptor, en el proceso de construcción del objeto estético, reconoce la intención ficcional del mismo mediante el acto de completar los *lugares de indeterminación*: el receptor acepta el pacto de ficción, las reglas del juego imaginario y suspende la creencia en la realidad de su entorno, se produce la llamada *epojé* husserliana. Si no ocurriera este proceso durante el acto de lectura ¿cómo podríamos tildar de realista la gran cantidad de hechos, acontecimientos desgraciados y transformaciones que giran alrededor de la protagonista galdosiana Fortunata? ¿Resulta creíble que la figura galdosiana fuera protagonista de tantos infortunios y vicisitudes en la vida real?

En palabras de Pozuelo, «nada hay más irreal que una novela realista, donde se nos habla de acontecimientos internos que nadie ha podido propiamente conocer, o se nos distraen multitud de detalles que serían necesarios para una efectiva realización de ese mensaje como mensaje de realidad»¹³. Por tanto, la solución radica en que el autor ha de persuadir al lector con su verdad poética mediante la coherencia y la consonancia en su escritura, esto ya lo sabía el mismo Cervantes como bien apunta acertadamente Pozuelo:

«Cervantes saldó la cuestión derivando el debate a un equilibrio formal y un espacio de buena ejecución artística como garantía de credibilidad y captación del lector discreto y educado. Defendió la novela y su capacidad de crear imposibles y de vencer dificultades, pero lo hizo castigando las malas realizaciones estéticas. La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de la poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente».¹⁴

3. EL CARÁCTER DE LO MARAVILLOSO Y LO VEROSÍMIL EN EL PERSONAJE DE FORTUNATA

En el mundo novelesco de Galdós, Fortunata es objeto de inverosímiles sucesos tales como dos embarazos —resultando el primero de ellos infructuoso— con los consiguientes abandonos de Juanito Santa Cruz, las situaciones de maltrato y prostitución propiciadas por los hombres que la amparan, el matrimonio no deseado con Maximiliano Rubín, su encierro en el convento de Las Micaelas, las continuas relaciones adúlteras, el trato paterno-amoroso con Evaristo Feijoo y el fallecimiento de la protagonista a causa de una hemorragia días después del nacimiento del segundo hijo de Santa Cruz.

Sobre esto ya dan cuenta los propios personajes ficcionales, destacando el momento en que se produce el funeral de Fortunata donde Segismundo Ballester, el farmacéutico idólatra de la joven, y su amigo Ponce conversan sobre el carácter ficcional de la vida de ésta. Igualmente, la voz narrativa señala lo extraordinario que resulta la vida de Fortunata, digna de ser contada, en el momento en que la joven se convierte en narradora de su propia historia ante la presencia del anciano Evaristo Feijoo:

«Debo advertir que nada refería Feijoo que no fuese verdad, porque ni siquiera recargaba sus cuadros y retratos del natural. Lo mismo hacía Fortunata, cuando le tocaba a ella ser narradora, incitada por su protector a mostrar algún capítulo de su vida, que en corto tiempo ofrecía lances dignos de ser contados y aun escritos. No se hacía ella de rogar, y como tenía la virtud de la franqueza, y no apreciaba bien por rudeza de paladar moral la significación buena o mala de ciertos hechos, todo lo desembuchaba. A veces sentía don Evaristo gran regocijo oyéndola, a veces verdadero terror; pero de todas estas sesiones salía al fin con impresiones de tristeza, y pensaba así: “Si hubiera caído antes en mis manos, si yo la hubiera cogido antes, todas esas ignominias se habrían evitado...”».¹⁵

Sin embargo, la no credibilidad o inverosimilitud de la historia de Fortunata —que asalta también al receptor— no solo se manifiesta a través de la palabra de los personajes, sino también en la propia conciencia de las figuras de la ficción. Sin duda, Galdós estudia lo irracional y lo maravilloso con gran maestría, lo cual queda impregnado en su orbe novelístico: el mundo de lo inexplicable y de lo maravilloso (locos, extravagantes). En este sentido, el estudioso galdosiano Ricardo Gullón precisó esta idea: «En Galdós los elementos maravillosos, lo irreal y fantástico surge fundido con la realidad, y en la mayoría de sus novelas

¹¹ *Op. cit.*, 2004, pp. 31-36 y 61-65.

¹² *Vid.* INGARDEN, R., «Concreción y reconstrucción», WARNING, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989, pp. 35-53.

¹³ POZUELO YVANCOS, J. M^a., *Poética de la ficción*, Madrid, 1993, pp. 68-69.

¹⁴ *Ibid.*, p.51.

¹⁵ PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, CAUDET, F. (ed.), tomos I y II, Madrid, 1999 y 2000, p.108.

los encontramos, pero no en estado puro sino por decirlo en la dosis y medida con que la realidad los depara».¹⁶

Desde el principio los propios personajes dan cuenta de la singularidad y lo extraordinario de la *psique* de los demás entes novelescos, tales como el recurrente personaje galdosiano de Ido del Sagrario en *Fortunata y Jacinta*, enloquecido de escribir folletines y cuya falta de credibilidad da cuenta el propio Juanito Santa Cruz:

«-Es lo más inofensivo que te puedes figurar. Siempre que va a casa de Joaquín le pinchamos para que hable de la aduultera. Su demencia es que su mujer se la pega con un grande de España. Fuera de eso, es razonable y muy veraz en cuanto habla. ¿De qué provendrá esto, Dios mío? Lo que tú dices, el no comer. Este hombre ha sido también autor de novelas, y de tanto adulterio, no comiendo más que judías, se le reblandeció el cerebro».¹⁷

Sin duda Galdós, al incorporar los elementos irracionales de la vida en su universo novelesco, «al estudiar cómo operan sueños, alucinaciones, imaginaciones, insomnios y delirios sobre los comportamientos y sucesos de la creación ficticia, dio a la novela decimonónica el espesor la densidad que no alcanzaron los realistas a flor de piel».¹⁸ Así, lo no racional otorga realismo a la novela y permite al lector sumergirse en los pensamientos de los mismos seres ficticiales, pues, dentro de las narraciones galdosianas, «los sueños, insomnios y alucinaciones son utilizados para expresar lo sobrenatural, para dar forma a las sombras, a sentimientos e impulsos que nacen en las tinieblas y gracias a la capacidad visionaria del novelista salen de ellas y se incorporan a la novela, dando a ciertas situaciones y emociones una virtualidad que es vida».¹⁹

Siguiendo esta línea, Germán Gullón²⁰ profundizó en el mundo irracional de personajes como José Ido del Sagrario, Mauricia la Dura o Izquierdo. Por su parte, Víctor Fuentes²¹ caracteriza la novela galdosiana y clariniana con

el término de «realismo integral»,²² destacando la trascendencia de las fórmulas realistas decimonónicas al incorporar los sueños, ensoñaciones y las pulsiones subconscientes en su mundo novelesco, y López-Baralt destacó la importancia del subconsciente femenino²³ en la novela para la construcción de la figura de Fortunata. Si bien, el acierto constructivo y estilístico de Galdós es esencial para que el mundo ilógico de Fortunata tenga sentido en el destinatario como explica Villanueva²⁴ cuando analiza los procedimientos narrativos clarinianos en *La Regenta*.

En la narrativa galdosiana el efecto de realidad se construye en torno a la figura de Fortunata, pues sobre ella gira la acción novelesca siendo protagonista de la mayoría de los acontecimientos del orbe novelesco. En este sentido, Peter Bly²⁵ subrayó que la trama misma no comienza a desarrollarse hasta que aparece la joven, y concluye precipitadamente con su muerte. La misma interpretación hace Arencibia²⁶, quien destaca la función de la joven en la caracterización de los demás personajes, especificando a Fortunata como el más productor del mundo novelesco. Incluso, durante la ausencia de la joven del pueblo en la novela, ella va a estar presente en los pensamientos y conversaciones de la mayoría de los personajes, tal como ocurre en el viaje de novios de Juanito Santa Cruz y Jacinta, pasaje que nos revela más información sobre la historia de Fortunata.

4. MULTIPLICIDAD DE REPRESENTACIONES EN EL PERSONAJE DE FORTUNATA

La muchacha del pueblo se convierte en pura creación ficcional del resto de las figuras de la novela, ella misma es un texto en blanco («tabula rasa») por escribir mediante las percepciones individuales y los intentos de re-educación de quienes la rodean (Juanito Santa Cruz, Maximiliano Rubín, Lupe la de los Pavos, Evaristo Feijoo, Segismundo Ballester...). Los procedimientos y la retórica de la ficción están presentes en la novela galdosiana; recuérdese el momento en que Juanito Santa Cruz recurre a los elementos retóricos de la cuentística para narrar a su esposa Jacinta su primer encuentro con Fortunata:

¹⁶ GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1973, pp. 187-188.

¹⁷ PÉREZ GALDÓS, B., *op. cit.*, parte I, p. 303.

¹⁸ GULLÓN, R., *op. cit.*, p.188.

¹⁹ GULLÓN, R., *op. cit.*, p.190.

²⁰ «El subtexto de *Fortunata y Jacinta*», *Crítica Hispánica*, vol. 13, nº. 1-2 (1991), pp. 99-109.

²¹ «El realismo integral de *La Regenta y Fortunata y Jacinta*», *Hispanic Review*, vol. 57, nº. 1 (1989), pp. 43-56.

²² Tanto Clarín como Galdós profundizan en el inconsciente de sus heroínas, permitiendo que adentremos en sus sueños, ensoñaciones, delirios, deseos reprimidos y otras pulsiones. Podríamos decir que en esta dimensión hay, en ambos casos, otra novela, contrapuesta a la que se desarrolla en el plano de la realidad histórica-social dominada por el represivo orden establecido.

²³ «el *ánima* de Galdós encarna en los personajes femeninos de Fortunata y Jacinta, pero sobre todo en Fortunata y Mauricia. En la novela son las mujeres las que tienen acceso directo al inconsciente, acaparando casi todas sus manifestaciones, tales como los sueños, las intuiciones premonitorias, la libre asociación de ideas, la telepatía, la sincronicidad y la clarividencia. Ello no constituye para Galdós una visión negativa de la mujer, sino su celebración». «Sueños de mujeres: La voz del *ánima* en *Fortunata y Jacinta* de Galdós», *Hispanic Review*, vol. 55, nº. 4 (1987), p. 499.

²⁴ Vid. VILLANUEVA, D., «El Realismo intencional de *La Regenta*», MONTESA, S. (coord.), *A zaga de tu huella: Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, pp. 679-700.

²⁵ «Fortunata y la Cava de San Miguel, Nº. 11», GULLÓN, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, 1986, pp. 94-113.

²⁶ *Fortunata y Jacinta: claves de lectura*, Universidad de La Laguna, 1989, p. 39.

«-Pues, bueno, allá voy... Como te iba diciendo, conocí a una mujer... Cosas de muchachos. Pero déjame que empiece por el principio. Erase una vez... un caballero anciano muy parecido a una cotorra y llamado Estupiñá, el cual cayó enfermo, y..., cosa natural, sus amigos fueron a verle..., y uno de estos amigos, al subir la escalera de piedra, encontró una mujer que se estaba comiendo un huevo crudo... ¿Qué tal?... [...]»

-Empezamos a hablar. No subía ni bajaba nadie. La chica era confianzuda, inocentona, de éstas que dicen todo lo que sienten, así lo bueno como lo malo. Sigamos. Pues señor... al tercer día me la encontré en la calle. Desde lejos noté que se sonreía al verme. Hablamos cuatro palabras nada más; y volví y me colé en la casa; y me hice amigo de la tía y hablamos».²⁷

En otro momento, el señorito burgués Santa Cruz se refiere a la «cursi novela» creada por su esposa Jacinta cuando, apoyada por su amiga Guillermina, compró a Izquierdo, tío de Fortunata, el supuesto hijo que ésta y Santa Cruz engendraron. Más adelante, será Guillermina quien manifieste lo teatral de la situación al permitir que Jacinta se oculte en su casa para escuchar la conversación que la religiosa tenía con Fortunata: «Eso sí que no te lo consiento. ¿En mi casa escenas de comedia? No, no lo esperes» (parte III: 244). Una situación semejante acontece cuando se hace referencia a la naturaleza novelesca de los personajes. En el momento en que Fortunata, tras su regreso a la casa de la Cava a causa de su adulterio, alumbró por segunda vez a un hijo de Santa Cruz, Guillermina cuestiona la visita de Jacinta y sus disparatados deseos de ver al recién nacido, comparándola con los tipos novelescos como el loco Ido del Sagrario:

«¿Te parece fácil entrar a verle sin que se entere su madre? Atrevidilla te has vuelto... ¿Qué le bajen aquí? ¡Vamos; las cosas que se te ocurren...! Tiempo tienes de verle. Si empezamos a hacer disparates y a portarnos como dos intrigantes que se meten donde no las llaman, merecemos que nos tome Ido por tipos de sus novelas» (parte IV: 503-504).

Pero lo metaficcional no aparece solamente cuando los personajes se refieren a las *novelas* o *cuentos* creados por muchos de ellos, sino que resulta todavía más evidente cuando son las mismas figuras ficcionales las que subrayan su capacidad de *leer*²⁸ a Fortunata, hecho que adquiere una mayor relevancia en el marido idealista de la joven Maximiliano Rubín:

«Tratando de medir el cariño que sentía por su amiga, Maximiliano hallaba pálida e inexpresiva la palabra

querer, teniendo que recurrir a las novelas y a la poesía en busca del verbo amar, tan usado en los ejercicios gramaticales como olvidado en el lenguaje corriente. Y aun aquel verbo le parecía desabrido para expresar la dulzura y ardor de su cariño. Adorar, idolatrar y otros cumplían su oficio de dar a conocer la pasión exaltada de un joven enclenque de cuerpo y robusto de espíritu. Cuando el enamorado se iba a su casa llevaba en sí la impresión de Fortunata transfigurada. Porque no ha habido princesa de cuento oriental ni dama del teatro romántico que se ofreciera a la mente de un caballero con atributos más ideales ni con rasgos más puros y nobles. Dos Fortunatas existían entonces: una, la de carne y hueso; otra, la que Maximiliano llevaba estampada en su mente».²⁹

Por tanto, Galdós no es el único creador de Fortunata, pues él no es quien solamente inserta matices extraordinarios o maravillosos en la historia de la protagonista, sino que son, también, los propios personajes de la ficción quienes contribuyen —sirviéndose de sus percepciones individuales, imaginaciones y credos existenciales— a construir distintas lecturas de Fortunata; de modo que, al igual que el autor canario incorpora aspectos irracionales e increíbles —sirviéndose de una ilusión verista— en la historia de la joven huérfana, los propios personajes de la ficción añaden matices en la caracterización de la misma, construyendo un complejo de rasgos sobre Fortunata que influyen en la representación mental del receptor. Consecuentemente, tal como señaló Arencibia, el lector descodifica e interpreta el mundo novelesco de Fortunata «con la aportación de todas estas voces tan distintas que relatan hechos nuevos para el lector, o que, a veces, refieren acontecimientos ya sabidos pero enfocados desde una nueva perspectiva».³⁰

En este sentido, María Paz Yáñez fue muy consciente del proceso comunicativo en *Fortunata y Jacinta*, siendo aún más evidente en la figura de Fortunata, al caracterizarse mediante una gran pluralidad de significados e interpretaciones donde intervienen el resto de los entes ficcionales además del lector real mediante su representación mental de la protagonista galdosiana:

«Pocas heroínas de la historia de la literatura se prestan tanto como Fortunata a una lectura metafórica, e incluso alegórica. Según el punto de vista desde donde se enfoque el estudio, puede ser símbolo de la nación española, de la sexualidad, de la clase popular, del sexenio liberal o de la materia prima de la obra de arte. Que varios personajes se obstinan, con poco éxito, en «tallarla» como a la cantera está sobradamente dicho. Pero no hay que olvidar que otros se empeñan en la aún más difícil tarea de interpretarla. La, en apariencia, sencilla moza se presta a las más diversas

²⁷ PÉREZ GALDÓS, B., *op. cit.*, parte I, pp. 204-206.

²⁸ Evaristo Feijoo planea el regreso de Fortunata, después de su adulterio con Juanito Santa Cruz, a la vida honrada del matrimonio con Maximiliano Rubín, y se refiere a su habilidad de leer tanto a Doña Lupe, tía de Maximiliano, como a la propia Fortunata: «Yo te daré una cantidad que le entregarás a ella el primer día, suplicándole que te la coloque. Te niegas a admitirle el recibo. Nada le gusta tanto como que tengan confianza en ella en asuntos de dinero... ¡Ah!... Leo en ella como leo en ti». De igual forma Segismundo Ballester, el farmacéutico idólatra de la joven, intuye la relación de mancebía de Fortunata con Juanito Santa Cruz gracias a su capacidad de leerla: «Su cara de usted es para mí un libro, el más hermoso de los libros. Leo en él todo lo que a usted le pasa».

²⁹ PÉREZ GALDÓS, B., *op. cit.*, parte II, pp. 480-481.

³⁰ *Fortunata y Jacinta: claves de lectura*, Universidad de La Laguna, 1989.

lecturas por parte de los que de cerca o de lejos la observan. Puede decirse, por tanto, que no sólo asistimos al intento de su creación, sino también a las más variadas lecturas de su personalidad [...]. No me parece, pues, demasiado atrevido estudiarla como metáfora del texto en sus procesos de lectura. Varios son, como ya he dicho, los que intentan «leer» a Fortunata».³¹

Paz-Yáñez centra su atención en la lectura que tres personajes hacen de Fortunata, analizando, de este modo, tres modelos de lectores que forman parte del universo narrativo: Plácido Estupiñá, Segismundo Ballester y Jacinta. El primero, caracterizado por su beatería (lector de anales eclesiásticos) y su extremado servilismo a la clase dominante y autoritarismo frente a los débiles, «interpreta a Fortunata como el lector convencido de la infalibilidad de los presupuestos de la sociedad en la que vive, solo puede ver una mujer mala y aferrada a sus vicios»; el segundo crea una lectura parcial condicionada por las pasiones del boticario por la heroína galdosiana; y la tercera ofrece distintas lecturas de Fortunata que podríamos tildar hoy de lectura feminista. Sobre este asunto también se refiere John W. Kronik en «Feijoo and the fabrication of Fortunata», señalando el proceso creador de Feijoo:

«The initial conversation between Fortunata and Feijoo in Chapter iv contains the creator's declaration of intent: he plans to mold a new character: «yo me he propuesto sacarla a usted del terreno de la tontería y ponerla sólidamente sobre el terreno práctico» [...] The paradox contained in this transition, as so often happens in Galdós, is that the created object is to be more concrete and palpable than its living prototype. That fictional object is created in two stages, as Feijoo's proposal and the experience of the text up to this juncture insinuate: the character first penetrates the creator's imagination, and when the idea is translated into a word on a page, it materializes for the reader as an existent possibility; the character's ultimate materialization occurs with the close of the narrative, where the creative process of portrayal comes to an end and the idea as projected may or may not be realized, depending on whether control is affirmed or the illusion of autonomy is effected».³²

En el mismo trabajo J. Kronik estudió a la protagonista galdosiana desde la perspectiva del resto de los personajes novelescos y, aunque destaca a Feijoo en su curso de filosofía práctica para Fortunata, son otros muchos los personajes los que configuran una lectura de la misma:

«At least a half dozen characters in the novel take an active part in the fabrication of Fortunata, each according to his a private creative norms. The most avid among these is Maximiliano, who gives title to the chapter, «Afanos y contratiempos de un redentor». Here Maxi initiates his

campaign to redeem, reform, reeducate, regenerate Fortunata. [...] Finally he confesses that his Fortunata was a fabrication of his, an artistic construct emanating from his imagination: «la veo, no como era, sino tal y como yo la soñaba y la veía en mi alma; la veo adornada de los atributos más hermosos de la divinidad». [...] Nicolás's participation in the rebuilding of Fortunata is articulated through the verb «edificar». [...] That Fortunata is to become spiritually superior, edified, is Nicolás's intent; but Fortunata does not think and act according to an orthodox moral code, and when «edificar» is divested of its moral connotations, it simply points to Fortunata as an emerging structure, an object in the process of being built. [...] Lupe's authoritarian nature impels her to work on Fortunata as a sculptor or writer might, «debastándola y puliéndola hasta tallarla en señora». [...] Mauricia devises no such studied plans for Fortunata, but her influence on her friend -first as a diabolical voice in the Micaelas convent, then on her deathbed where she preached remorse and forgiveness- is immediate and visible. [...] Guillermina, too, is one of the bevy of builders inside Galdós's novel that construct Fortunata as Galdós's novel as a whole constructs her. The sway that Guillermina holds over Fortunata is so intense that creator and creation literally fuse in Fortunata's perception of Guillermina. Even Segismundo Ballester assumes a position of superiority over Fortunata, gives her advice, proposes that he becomes her lover and guide, and later watches over her during her pregnancy and illness».³³

De ahí que no resulte extraño que Fortunata vaya mostrándose de forma paulatina ante nuestros ojos, en contraposición con otras figuras de la novela. Así, el interés del lector por conocer a la protagonista galdosiana crece a medida que conoce más datos de ella, poniéndose en juego la técnica de la novela de folletín o por entregas que mantiene el suspense en los receptores. A ello, contribuye la falta de información inicial sobre Fortunata como bien subraya Stephen Gilman:

«En un mundo novelístico construido a base de genealogías, Fortunata no tiene ninguna, así ella es tan excepcional a su manera como su adorado Delfín lo es a la suya. Éste está determinado por sus orígenes genéticos y sociales y es, consiguientemente, objeto de admiración, mientras que ella, como lo deja bien claro Galdós repetidas veces, carece de orígenes que la respalden. Es una tabula rasa, una pura materia prima humana».³⁴

Por el contrario, serán el resto de las figuras ficcionales las que ofrezcan distintas perspectivas sobre Fortunata, permitiendo al lector adoptar una posición cambiante ante las distintas interpretaciones que se hacen de ella y conformando una verdadera «novela cervantina de perspectivas que se entrecruzan, es decir, una novela de conciencias que se enredan mutuamente, algunas menguadas

³¹ Vid. «Autores y lectores de un texto llamado Fortunata», *AIH*, Actas XI. Universidad de Zürich (1992), pp. 252-253.

³² Vid. KRONIK, J.W., «Feijoo and the Fabrication of Fortunata», GOLDMAN, P. B. (ed.), *Conflicting realities: Four readings of a chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Part III, Chapter IV)*, Londres, 1984, p. 60.

³³ *Ibid.*, pp. 56-57.

³⁴ Vid. Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887, Madrid, 1985, p. 290.

por el vicio o el determinismo social, otras exaltadas y encendidas con el idealismo, otras, por fin, desfiguradas por un exceso de razón o retorcidas por la demencia, y todas ellas agrupadas en torno a la de Fortunata».³⁵

En este contexto de plurivalencia de voces narrativas, donde se proyectan contradictorias imágenes de Fortunata, y de la presencia del elemento ficcional en la misma novela puede dinamitarse, en palabras de Roland Barthes, el «efecto de lo real» en el destinatario. Desde un principio, la aparición misteriosa y sobrenatural de Fortunata, condicionada por las referencias ornitológicas, desconciertan al receptor, que observa a la protagonista desde la incredulidad y el desconcierto. En este momento de la lectura la intriga invade al lector³⁶ que se topa con una Fortunata misteriosa y salvaje en una escena de intensos elementos visuales y sensitivos; entonces, ¿es posible enfocar el personaje de Fortunata con visos de realidad cuando su figura está saturada de tantas interpretaciones por parte de los tipos ficcionales y cargada de un manifiesto simbolismo? Como subrayó Darío Villanueva³⁷, lo «real» está en estrecha relación con la conciencia del sujeto receptor, quien interpreta la realidad de acuerdo con unas coordenadas individuales y colectivas concretas (cultura y momento determinados, experiencia propia); pero, también, la vida de Fortunata será creíble y veraz en tanto que posea coherencia y sentido para el lector, materializándose la competencia autora en el texto literario.

5. EL «REALISMO INTENCIONAL» DESDE UNA INSTANCIA FEMENINA

El funcionamiento pragmático del realismo literario como resultado de la creación de un mundo intencional creado por el autor, que cobrará pleno sentido cuando un intérprete —valiéndose de su experiencia vital, lecturas literarias y conocimientos— se proyecte intencionalmente sobre él, será totalmente distinto cuando se trata de una mujer lectora. La historia de Fortunata se descodifica de una manera concreta y específica desde una óptica receptora de mujer, que reconstruye el texto literario desde una orientación de género y condicionada por su sexo. Consecuentemente, hay que diferenciar entre la intención del autor, que codifica el texto y construye la figura de Fortunata de acuerdo al sistema de códigos literarios y sociales de la centuria decimonónica —la mujer adúltera *versus* ángel de hogar—, y la de la receptora, que lee la novela como perteneciente al Realismo y además como mujer, añadiendo connotaciones feministas a la protagonista galdosiana. El feminismo es un discurso en construcción

que produce un sujeto con una identidad, la feminista. La mujer en la cultura occidental ha sido una construcción de los discursos (clásico, medieval, moderno y católico) androcéntricos a lo largo de la historia, representando el modelo normativo del sujeto maternal occidental, y es la receptora literaria y feminista quien descompone estas construcciones históricas y discursivas de la mujer y propone la lectura de una figura autónoma, activa y resistente como Fortunata.

Así pues, en un primer momento la receptora descodifica la intención del autor teniendo en cuenta la tradición literaria en la que se inscribe Fortunata, esto es, la novela de adulterio del siglo XIX, y los códigos sociales e históricos en que se mueve la joven, como la transmisión del discurso femenino de la época, fundamentado en la maternidad y el matrimonio, y la cultura occidental del patriarcado que castiga a la mujer adúltera. En un segundo momento, a medida que avanza la lectura, la receptora plasma una postura femenina crítica sobre la novela, concentrándose en las situaciones de marginación y subordinación femeninas en relación con su experiencia e historicidad actual.

Esto demuestra que el sujeto no es el ser unitario que había predominado hasta los años sesenta, sino que se vuelve fragmentario y puede descomponerse en mujer, hombre, de raza negra, musulmán, etc., incorporando distintas lecturas o interpretaciones del texto literario. En este sentido, incluso podemos acercarnos a Fortunata desde la perspectiva de una mujer feminista, pues, en palabras de Foucault, el sujeto es actuante, histórico y en su construcción interviene la experiencia: la representación de Fortunata resultaría otra si sobre ella se proyectase una mirada masculina implantada en la cultura católica-occidental o en la cultura musulmana. De manera que la lectora, además de integrar el texto literario como parte de una vivencia intencional que le permite aceptar el mundo ficcional como verdad, está condicionada en este proceso —valiéndose de su experiencia vital y sus lecturas como mujer— por su ser y estar femeninos en el mundo que le posibilitan descomponer la figura de Fortunata como un símbolo de la identidad femenina y poner de relieve los postulados machistas de la sociedad del patriarcado.

En el primer caso, para conseguir el efecto de realidad en el destinatario y superar el escepticismo inicial que nos invade cuando leemos la historia de Fortunata, es importante también la tarea del autor, pues cuanto mayor sea la pericia técnica y estilística del novelista más fácil será la vigencia

³⁵ *Ibid.*, p. 304.

³⁶ Stephen Gilman en su estudio *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, recurre a la obra de Northrop Frye en *Mith and Symbol* para decir que «se trata de una escena de excepcional intensidad que se desliza hasta el mismo centro de nuestra memoria una vez que acabamos de leer». Lo que se produce, según Frye, es la *anagnórisis* aristotélica, esto es, la revelación o el descubrimiento de algo dado previamente como misterioso, al igual que le sucede al lector y al propio Santa Cruz cuando «observan» por primera vez a Fortunata. Gilman señaló la importancia de la primera aparición de la joven, afirmando que Fortunata «se ha transformado en un ave, a la vez silvestre e inocente, colorida e intensamente viva. Esto no es una alegoría ni una forma nueva de representación; es una imagen, una transformación poética, que en el contexto de la narración nos lleva a participar en la palpitante intensidad de un encuentro con un ser natural maravilloso» (pp. 290-295).

³⁷ *Op. cit.*, 2004, p. 126.

de realismo en la obra y, por tanto, la disposición de la misma en la conciencia receptora. Hablar de realismo en *Fortunata y Jacinta* no significa mostrar cómo las palabras, frases y estructuras narrativas imitan o reproducen miméticamente la realidad del siglo XIX, sino cómo estos elementos textuales generan en los lectores de hoy un efecto de reconocimiento de su propia realidad.

En el segundo caso, cuando una lectora feminista se acerca a la figura de Fortunata, la posibilidad de transferencia de su realidad a la del texto ficcional es manifiesta, pues el resultado es una experiencia de reclamo por la situación de exclusión de Fortunata, manifestándose en la destinataria una experiencia de ser contemplada como mujer, restringida y marginada por la sociedad androcéntrica. La receptora, conducida por supuestos feministas, evoca su vivencia como mujer en las estructuras familiares, sociales y culturales de su mundo: se produce una identificación con *roles* y estereotipos sociales y comportamientos sexistas que todavía evidencian la marginación y exclusión femeninas en el contexto del siglo XXI.

¿Pero cómo se lleva esto a la práctica en el texto? Galdós se caracteriza por emplear un dominio formal exquisito, dotado de las técnicas de escritura precisas para generar el mejor de los realismos intencionales, para provocar el *effet de réel* «consistente en poner delante de los ojos del lector las cosas o los sucesos cotidianos, con todo detalle, como si lo contemplásemos en vivo» (Villanueva, 2004: 688). La precisión, el detallismo y la expresión dramática que se manifiestan en el capítulo VII de la segunda parte, donde tiene lugar el primer encuentro amoroso de Fortunata y Santa Cruz y, por tanto, la primera relación adúltera después de la boda de la joven con Maximiliano Rubín, es un ejemplo de la maestría realista galdosiana. El episodio comienza con el sentimiento de soledad de Fortunata quien, rodeada de una quietud tenebrosa en la nueva casa donde el recién matrimonio acababa de mudarse, observa a su marido dormido y exhausto a causa de las terribles jaquecas que padeció durante la noche cuando le fue imposible consumir —recuérdese también su manifiesta impotencia sexual— el matrimonio.

La narración está punteada por un narrador omnisciente que nos sitúa temporalmente en la mañana siguiente a la noche de bodas, y nos introduce en la angustia y miedo de la joven del pueblo al conocer, por boca de su amiga Mauricia la Dura, que Juanito Santa Cruz la acecha y vigila desde el cuarto vecino a su casa. El proceso íntimo y la percepción de la realidad se trasladan al personaje de Fortunata y la recreación del ambiente se tiñe ahora de la sentimentalidad de la joven, sumida en un estado de intranquilidad y nerviosismo por el acercamiento del señorito burgués. La atmósfera de la casa se colorea de un tono amenazante: los tabiques se le antojan transparentes, como

gasas delgadas, que permitían ver todo lo que de la otra parte pasaba; Fortunata siente que su antiguo amante observa y sigue todos sus pasos como una sombra constante que la persigue. Por tanto, el escenario presenta una «modalización subjetivadora» en la medida en que se contagia del drama de la protagonista, técnica narrativa que transfiere la emoción dramática y, por consiguiente, el efecto de realidad en el lector.

Del mismo modo, el ritmo narrativo se atempera cuando el narrador nos trasmite en tercera persona los pensamientos de Fortunata, sin matices subjetivos, por medio del estilo indirecto libre. Se mantiene un narrador ajeno a la historia ficcional pero nutriendo su discurso de la visión propia del personaje privilegiado como Fortunata. En nuestra novela, transcurridos unos días de la ceremonia nupcial, la joven va a aprovechar la laboriosidad de Maximiliano y doña Lupe en conseguir sacar de la cárcel, valiéndose de la influencia de sus amistades, al mayor de los sobrinos, Juan Pablo, para zafarse de la criada Papitos y caminar libremente por las calles madrileñas. En ese momento, marcado por la precisión local, Fortunata sufre un proceso de individualización por el que exterioriza su auténtico ser alejado del dominio de la autoridad familiar, y cualquier objeto o persona que observa se descubrirá diferente ante los ojos de la muchacha:

«Iba despacio por la calle de Santa Engracia, y se detuvo un instante en una tienda a comprar dátils, que le gustaban mucho. Siguiendo luego su vagabundo camino, saboreaba el placer íntimo de la libertad, de estar sola y suelta siquiera poco tiempo. [...] ¿Qué iba ella a hacer en su casa? Nada. Conveníale sacudirse, tomar el aire. Bastante esclavitud había tenido dentro de las Micaelas. ¡Qué gusto poder coger de punta a punta una calle tan larga como la de Santa Engracia! [...] Miraba todo con la curiosidad alborozada que las cosas más insignificantes inspiran a la persona salida de un largo cautiverio. Su pensamiento se gallardeaba en aquella dulce libertad, recreándose con sus propias ideas. ¡Qué bonita, *verbi gracia*, era la vida sin cuidados, al lado de personas que la quieren a una y a quien una quiere...!»³⁸

La agilidad y el dramatismo del ritmo narrativo se manifiestan cuando, una vez de vuelta a su casa, Fortunata abre la puerta de la sala y se encuentra súbitamente con su antiguo amante Santa Cruz, quien, sentado en el sofá, había sido hecho pasar por la taimada criada Patria. Posteriormente se encadenan los diálogos entre los amantes que versan sobre el recién matrimonio de Fortunata y la libertad y la ocasión que este nuevo estado le proporcionará a la joven para faltar a su marido. El encuentro llega a su punto álgido cuando la voz narrativa omnisciente, introduciéndose en los pensamientos de Fortunata, nos deja entrever la relación sexual que estaba sucediendo entre los dos jóvenes ya en el cuarto vecino donde Santa Cruz había trasladado a

³⁸ PÉREZ GALDÓS, B., *op. cit.*, parte II, p. 685.

Fortunata:

«El lugar, la ocasión, daban a su acto mayor fealdad, y así lo comprendió en un rápido examen de conciencia; pero tenía la antigua y siempre nueva pasión tanto empuje y lozanía, que el espectro huyó sin dejar rastro de sí. [...] Lo que había hecho, hacía, a juicio suyo, por la disposición de las misteriosas energías que ordenan las cosas más grandes del universo, la salida del sol y la caída de los cuerpos graves. Y ni podía dejar de hacerlo, ni discutía lo inevitable, ni intentaba atenuar su responsabilidad, porque ésta no la veía muy clara, y aunque la viese, era persona tan firme en su dirección, que no se detenía ante ninguna consecuencia, y se *conformaba*, tal era su idea, con ir al *infierno*».³⁹

En consecuencia, la técnica escritora galdosiana se fundamenta en la pluralidad de la focalización narrativa y el «perspectivismo»⁴⁰ proporcionado por los entes de la ficción, posibilitando a la receptora penetrar en la mente de Fortunata y conocer cómo esta figura toma conciencia de sí misma como mujer en una sociedad misógina. De manera que la generalización de imágenes visuales de Fortunata se sucede en la conciencia receptora, quien la descodifica — desde los presupuestos feministas— como un signo de la independencia y autonomía femeninas que contradice el *status quo* de la sociedad burguesa del patriarcado.

El texto es un sistema dotado de perspectivas porque confluyen aquellas correspondientes al narrador, los personajes, la acción y la propia del lector; sin embargo,

ninguna de ellas puede representar totalmente el objeto pretendido por el texto. La voz narrativa se va desplazando en la historia de Fortunata: al inicio nos topamos con un narrador extradiegético, ubicado fuera de la historia, que se sirve también de otros narradores ocasionales como Jacinto María Villalonga y Plácido Estupiñá para informarse de los antecedentes de la familia burguesa de los Santa Cruz; paulatinamente interviene el narrador en tercera persona con visos de mayor objetividad y verosimilitud, quien narra, desde una focalización heterodiegética, los sucesos y actos de los personajes y conoce, desde una perspectiva omnisciente, los contenidos de conciencia de los personajes. Por último, la voz narrativa deja mayor protagonismo a los entes ficcionales que se dedican a contarse sus respectivas historias (Fortunata, Juanito Santa Cruz, Jacinta) o manifestar sus propias reflexiones y pensamientos, sirviéndose de la técnica narrativa del monólogo interior, y sin duda, Fortunata es prueba de ello. En la medida en que desaparece la distancia entre el narrador y lo narrado, nos aproximamos al segundo nivel de la narración, el mundo de Fortunata según Kay Engler⁴¹.

La complejidad discursiva y fragmentaria del texto pone en tela de juicio la existencia de un yo unitario y coherente y dinamita la concepción del yo indivisible y continuo de la novela realista. Por ello, el lector se sitúa en un grado de desconocimiento y extrañamiento al representarse la imagen de Fortunata, cuya caracterización física, moral y de comportamiento no cesa de transformarse en el proceso de lectura⁴². Así, la conciencia receptora

³⁹ PÉREZ GALDÓS, B., *op. cit.*, parte II, p. 689.

⁴⁰ Vid. «Visualizaciones de Fortunata», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, vol. I, Cabildo insular de Gran Canaria, 1993, p. 663. En este estudio, Agnes Moncy subraya en Fortunata la noción de «superpersonaje» debido a la las cuantiosas imágenes que, por parte de los demás tipos ficcionales, se proyectan sobre ella:

«Dada la cantidad de imágenes visuales que circulan de Fortunata, cabe preguntar, creo, si sobrevive alguna esencia personal suya a través de ellas. ¿La hay? O dicho de otra manera, así como se ha hablado del «superlector», ente teórico hecho de todas las interpretaciones válidas de un texto, ¿puede haber un «superpersonaje»? O sea, un ente constituido de la suma de atributos suyos encontrados en las imágenes visuales? La respuesta de un ordenador programado sería afirmativa, pero la humana, no está tan clara.

Importa señalar de entrada que el texto es uno, y las visualizaciones, muchas. [...] Es cierto que dentro del texto, las perspectivas diferentes sobre el mismo personaje, las diversas miradas interiores ficticias, elaboran también, sus imágenes respectivas al igual que nosotros, fuera del texto, lo hacemos. Pero esas miradas ficticias encajan en un contexto común: la historia contada por un mismo autor, único marco narrativo general compartido. Las visualizaciones extratextuales provienen de artistas que pueden ser no sólo diferentes, sino a menudo ni contemporáneos de la obra, ni contemporáneos entre sí, ni partícipes de la misma cultura. Por eso señalo al comienzo los factores que me parecen si no determinantes, por lo menos importantes a la hora de realizar una imagen extratextual de un personaje».

⁴¹ En el capítulo «En torno a la estructura narrativa de *Fortunata y Jacinta*», GULLÓN, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, 1986, pp. 235-253, afirma que:

«al disminuir la distancia se concentra el enfoque de lo social e histórico en lo individual, en la realidad interna del personaje. El espacio novelístico se acorta y termina por configurarse en la mente del personaje. En el cuarto libro, observamos cómo el foco narrativo se centra en Fortunata. Ella deviene el foco de lo contado; se nos habla de Fortunata o de las acciones de los demás en relación con ella. Toda la acción discurre en torno suyo, incluso el escenario pertenece a su entorno. A medida que la fábula transcurre, el escenario se limita a la habitación de Fortunata en «la Cava». [...] Otros personajes se mueven dentro del mismo entorno, porque son ellos quienes van a visitarla. Hay una escena en la que concurren cuantos seres han sido importantes en la vida de Fortunata. Así como el cambio en la distancia narrador-narración ocasionó la introducción de múltiples planos narrativos, la variación en la distancia entre el narrador y los personajes produce múltiples perspectivas. A medida que la distancia psicológica y estética entre el narrador y el personaje disminuye, la narración comienza a adoptar la perspectiva del personaje».

⁴² Roman Ingarden ya hablaba de los correlatos intencionales de las frases en los textos de ficción en la medida en que las expresiones, afirmaciones e informaciones irradian realizaciones semánticas, que inician un proceso en el que el objeto del texto puede configurarse como correlato de la conciencia receptora. En esta operación, cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformando inevitablemente el horizonte. De este modo cada instante de la lectura es una dialéctica de *protenciones* y *retenciones*, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido (ya pasado) que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes acaban fundiéndose.

adopta un *punto de visión móvil* desde el que se desplaza incesantemente por el texto, organizando una selección y síntesis de las representaciones proyectadas de Fortunata y asumiendo una óptica integradora de las diferentes perspectivas textuales. Sin embargo, la representación estética final de Fortunata no se corresponderá ni con aquella que sugiere la estructura del texto, ni tampoco con la representación proyectada en la mente receptora mediante la estructura del acto, sino con aquella que se sitúa en un punto intermedio entre las dos.

De la misma manera, el sujeto receptor externo se vuelve también fragmentario en la medida que adopta, según sus experiencias y circunstancias de género, sociales, culturales e históricas, distintos puntos de vista en el momento de descodificar el texto. Es aquí donde la lectora introduce una perspectiva femenina, e incluso feminista, y percibe — con la ayuda de la construcción intencional del autor — el texto como una vivencia real que le lleva a elevar el mundo interno novelesco hasta integrarlo en el suyo propio, externo y de experiencias.

La orientación feminista desde la que interpretamos a la protagonista, permite que experimentemos sentimientos de enfado y de rechazo cuando observamos pautas de comportamiento misóginas hacia la figura de Fortunata, y también de júbilo y gozo cuando la joven, en un proceso progresivo de autoconciencia, vaya desmoronando la estructura del sistema patriarcal al mismo tiempo que infunde su ideología en otra mujer, Jacinta.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENCEBIA, Y., *Fortunata y Jacinta: claves de lectura*, Universidad de La Laguna, 1989.
- BLY, P., «Fortunata y la Cava de San Miguel, N.º 11», GULLÓN, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta.*, Madrid, 1986, pp. 94-113.
- ENGLER, K., «En torno a la estructura narrativa de *Fortunata y Jacinta*», GULLÓN, G. (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, 1986, pp. 235-253.
- FUENTES, V., «El realismo integral de *La Regenta y Fortunata y Jacinta*», *Hispanic Review*, vol. 57, n.º 1 (1989), pp. 43-56. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/474225?uid=2&uid=4&sid=21102220690007>> (consultado el 15 de abril de 2013).
- GADAMER, H.G., *Verdad y método*, 2 vols., Salamanca, 1991.
- GILMAN, S., *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, 1985.
- GULLÓN, G., (ed.). *Fortunata y Jacinta*, Madrid, 1986.
- _____, «El subtexto de *Fortunata y Jacinta*», *Crítica Hispánica*, vol. 13, n.º. 1-2 (1991), pp. 99-109. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-subtexto-de-fortunata-y-jacinta—0/>> (consultado el 15 de abril de 2013).
- GULLÓN, R., *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1973.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a.A., «La lectura literaria»,

HERNÁNDEZ, J. A. (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, 1996, pp. 155-175.

_____, «El realismo intencional de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», JIMÉNEZ, J. (ed.), *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*, Madrid, 2008, pp. 225-266.

_____, «Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias sociales y Humanidades*, n.º. 25 (2011), pp. 21-31.

-INGARDEN, R., «Concreción y reconstrucción», WARNING, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989, pp. 35-53.

-ISER, W. «La estructura apelativa de los textos», WARNING, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989, pp. 133-148.

_____, «El proceso de lectura», WARNING, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989, pp. 149-164.

_____, *Experiencia estética y Hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, SILES, J. (trad.), Madrid, 1986.

_____, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, GIMBERNAT, J. A. (trad.), Madrid, 1987.

_____, «La realidad de la ficción», WARNING, R. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1989, pp. 165-195.

-JAUSS, H. R., (1975). «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», MAYORAL, J. A. (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1987, pp. 59-86.

-KRONIK, J. W., «Feijoo and the Fabrication of Fortunata», GOLDMAN, P.B. (ed.), *Conflicting realities: Four readings of a chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Part III, Chapter IV)*, Londres, 1984, pp. 39-72.

_____, «La retórica del realismo: Galdós y Clarín», LISSORGUES, Y. (coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1988, pp. 47-57. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-retorica-del-realismo-galdos-y-clarin—0/html/ff7aeab2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html> (consultado el 19 de Abril de 2013).

-LÓPEZ-BARALT, M., «Sueños de mujeres: La voz del ánimo en *Fortunata y Jacinta* de Galdós», *Hispanic Review*, vol. 55, n.º. 4 (1987), pp. 491-512. <<http://umbral.uprrp.edu/sites/default/files/CV%2520%2520Mercedes%2520Lopez.pdf>> (consultado el 19 de abril de 2013).

-MONCY, A., «Visualizaciones de Fortunata», *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, vol. I, Cabildo insular de Gran Canaria, 1993, pp. 673-679.

-NORTHROP, F., *Myth and symbol: critical approaches and applications*, Bernice Slote (ed.), University of Nebraska Press, 1963. <http://books.google.es/books?id=FSg3S7sETawC&pg=PR3&hl=es&source=gbsselected_pages&cad=3> (consultado el 15 de abril de 2013).

-PÉREZ, B., *Fortunata y Jacinta*, CAUDET, F. (ed.), tomos I y II, Madrid, 1999 y 2000.

- POZUELO Y., J. M^a., *Poética de la ficción*, Madrid, 1993.
- TURNER, H., «The Realist Novel», TURNER, H. y LÓPEZ, A. (eds.), *The Cambridge Companion to the Spanish Novel from 1600 to the Present*, Universidad de Cambridge, 2003, pp. 101-108. <<http://www.digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/10/>> (consultado el 15 de abril de 2013).
- VILLANUEVA, D., *Teorías del Realismo Literario*, Madrid, 2004.
- _____, «El Realismo intencional de *La Regenta*», MONTESA, S. (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 2005, pp. 679-700.
- YÁÑEZ, M^a P., «Autores y lectores de un texto llamado Fortunata», *AIH*, Actas XI. Universidad de Zürich (1992), pp. 252-263. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_5_030.pdf> (consultado el 20 de abril de 2013).