

LA NOVELA EN EL TRANVÍA O LA TRANSGRESIÓN DEL REALISMO

Assunta Polizzi

Recuerda Gonzalo Sobejano que «toda novela es construcción de un mundo imaginario, pero no toda novela quiere ser percibida primariamente como construcción: la novela naturalista prefirió parecer reflejo del mundo real, testimonio de la evolución de la sociedad contemporánea»¹. La imitación de la vida en el texto realista tiende a esconder lo que éste significa como construcción artística para evidenciar el «reflejo». La «impersonalidad» o el «estilo latente» son modalidades diegéticas que quieren ocultar al narrador. En este caso el sujeto narrativo se reconoce como poseedor de una perspectiva privilegiada, basada en la lógica de la visión de un mundo narrado como armónico. «Los novelistas» —concluye su ensayo Sobejano—, «aspiraban a reflejar, con la mayor diafanidad posible, la vida; no a exhibir el artificio con el que, ineludiblemente, habían de textualizarla»².

Desde *La Sombra* (1870), su primera novela, y a través de una constante experimentación, Galdós percibe la fuerte potencialidad que reside en el espacio textual como primer instrumento de análisis de los mecanismos diegéticos. La estructura misma de sus novelas evidencia su constante preocupación por indagar en la naturaleza y en los mecanismos de la actividad creadora. En desacuerdo con los intentos realistas, Galdós se revela, a menudo, autor de una ficción y crítico de la misma. Las novelas en que eso ocurre obligan al lector a una especial acomodación en su óptica, puesto que él no se encuentra, en estos casos, simplemente delante de una determinada diégesis, sino, al mismo tiempo, delante de la actividad interrogativa sobre ella. No ve sólo el argumento, sino también los problemas narrativos que a él se refieren. La metaficción, o auto-referencialidad, desde luego, puede ser considerada como una estrategia subversiva: llamando la atención sobre el artificio, se sugiere que puede ser falso o cuestionable también el referen-

¹ G. SOBEJANO, «El lenguaje en la novela naturalista», en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Y. Lissorgues (ed.), Barcelona: Anthropos Editorial, 1988, pág. 583.

² *Ibid.*, pág. 612.

te, el mundo real en que se basa. De hecho, enseñando los mecanismos que subyacen y dirigen el texto, muy a menudo el autor realista llega a transgredir aquellas normas que querían un «texto-reflejo», y hasta a desmitificar el concepto de novela como lógica re-producción del mundo. Por consiguiente la imagen armónica y prolija de la realidad se desintegra y se abre a zonas más complejas en que las leyes físicas de causa y efecto dejan de operar en términos unívocos. Estamos pensando en la constante intrusión de lo «fantástico», lo «maravilloso» o lo «extraño» en la obra de nuestro autor³.

Estamos frente a un arte que se presenta como fiel representación de la realidad, y que, al mismo tiempo, insiste en su característica de ser un mundo de ficción. Esta concepción del arte realista comporta, por supuesto importantes consecuencias desde el punto de vista estético. En primer lugar, la novela ya no se propone como mera construcción imitativa de la realidad, presentándose, en cambio, como una específica creación artística con propias características internas. En segundo lugar, esta concepción de la actividad diegética provoca un proceso de gradual superposición de la ficción a la realidad, o como afirma Casaldueiro hablando de *Misericordia* (1897) «la imaginación crea la realidad»⁴.

En los últimos años han sido cada vez más frecuentes las consideraciones acerca de una posible metaficción en la obra de Galdós (Kronik, Franz, Spire, Percival, entre los otros)⁵. El término es bastante reciente. William Gass por primera vez lo utiliza en su ensayo de 1970 «Philosophy and the Form of Fiction»⁶ y, desde entonces, han sido muchos los intentos de teorización de una tendencia de la literatura que, de manera consciente y sistemática, ha empezado a incluir en el espacio textual la «cuestión de la escritura», examinando la relación entre ficción y realidad. Término reciente, repetimos, sin embargo modalidades narrativas que se hacen proceder de los autores españoles del siglo XVII y supuestamente de Cervantes. Por ejemplo, el mismo Riley encuentra una presencia de meta-arte en la literatura española que pondría en relación aquellos textos con los actuales⁷. Obviamente, dentro de un estudio de las estrate-

³ Véase A. SMITH, «Los relatos fantásticos de Galdós», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, págs. 223-233.

⁴ J. CASALDUERO, *Galdós*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pág. 7.

⁵ J. KRONIK, «Misericordia as Metafiction», *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*, B. Brancaforte, E. R. Mulvihill, R. G. Sánchez (eds.), Madison University of Wisconsin Press, 1981, págs. 37-50; T. FRANZ, «Concentrated Metafiction in *La sombra*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXI (3), 1987, págs. 51-66; R. SPIRE, «Violations and Pseudo-Violations: Quijote, Buscón and *La novela en el tranvía*», en *Beyond the Metafictional Mode. directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984, págs. 18-32; A. PERCIVAL, «Melodramatic Metafiction in *Tormento*», en *Kentucky Romance Quarterly*, 31, 1984, págs. 153-60.

⁶ W. GASS, «Philosophy and the Form of Fiction», en *Fiction and the Figures of Life*, New York, 1970, pág. 25.

⁷ E. C. RILEY, *Teoría de las novelas en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

gias de metaficción en obras anteriores a nuestro siglo, la crítica suele aislar la narrativa decimonónica. Citaremos entre los otros el ensayo de Robert Alter, *Partial Magic, the Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), donde el crítico declara el «completo eclipse del género autoconsciente en la novela del siglo XIX»⁸. Aún, en 1981, Inger Cristensen en *The Meaning of Metafiction* elige para su análisis ejemplos entre textos de Sterne, Nabokov, Barth y Becket, dejando declaradamente aparte la novela naturalista⁹.

Considerando tales posiciones, resulta de extraordinario interés volver a mirar la producción galdosiana desde este específico enfoque. Ella, en cuanto prueba de una constante transgresión de las normas de la ficción realista, se revelaría así como «anticipación» de preocupaciones estéticas más declaradas en autores posteriores. Es notoria la definición de Galdós como «precursor de la nivola» unamuniana por parte de Ricardo Gullón¹⁰.

Desde su primera novela, *La sombra* (compuesta entre 1866-68, publicada por entregas en 1870 en la «Revista de España») y el cuento «La novela en el tranvía» (1871), pasando por *El amigo Manso* (1882), *La Incógnita y Realidad* (1889), hasta llegar a *Misericordia* (1897) y seguir con *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915), viene marcándose un camino paralelo a otras obras en que parece que Galdós haya guardado cierto lugar especial para sus «divagaciones», para una experimentación narrativa que lo lleve a saltar las barreras del Realismo y del Naturalismo. Estas obras plantean y discuten, de manera gradual y desde ópticas diferentes, la relación entre el autor y la ficción que crea. Ellas llegan, cada vez más, a poner en duda los límites referenciales de la realidad, mientras que hacen más frágiles los contornos del texto, ya espacio lúdico, que muy a menudo deja filtrar elementos metafictivos.

Ahora, para tratar de confirmar nuestras intuiciones, queremos detener nuestro estudio en «La novela en el tranvía». Lo hemos escogido en tanto en cuanto, debido también a su concisión diegética, nos parece que mejor se concentra en la reflexión sobre la «cuestión de la escritura».

La obra es uno de los doce relatos que se publicaron entre 1865 y 1897 en periódicos como «La Nación» o «El Liberal». «La novela en el tranvía» fue publicado en «La Ilustración de Madrid» el 30 de noviembre y el 15 de diciembre de 1871. La narración, que utiliza el convencional tiempo pasado, intercala diferentes niveles diegéticos a medida que varía la voz narrativa. El tiempo del enunciado ocupa la duración del viaje en

⁸ R. ALTER, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1975, pág. 89.

⁹ I. CRISTENSEN, *The Meaning of Metafiction*, New York, Columbia University Press, 1981.

¹⁰ R. GULLÓN, «*El amigo Manso*, nivola unamuniana», en *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, págs. 57-102.

tranvía que el narrador cumple de una parte extrema a la otra de Madrid, para devolver unos cuantos libros. En el vehículo encuentra a un amigo, conocido por su afición al chisme, que le cuenta un fragmento de la historia de cierta condesa. Más tarde en la hoja de un periódico que envuelve los libros, el narrador lee otro fragmento, esta vez de una novela folletinesca, que increíblemente parece continuar el chisme contado por el amigo. Cansado de cavilar sobre la coincidencia, el narrador se duerme y sueña, entre otras imágenes fantásticas, la continuación de la historia. Al despertarse escucha las conversaciones de los otros pasajeros, de las cuales deduce más información que llegaría a confirmar la realidad del suceso. Sin embargo, por sus raras preguntas sobre asesinatos y condesas, lo toman por loco, y cuando, al bajar del tranvía, se echa a correr detrás del supuesto mayordomo asesino, en realidad «honrado comerciante de ultramarinos, que jamás había envenenado a condesa alguna» (496)¹¹, acaba en la cárcel. Desde la visión retrospectiva del recuerdo nos cuenta esos acaecimientos, ya que la «realidad» ha vuelto a dominar en su cabeza.

Ya desde el título se le sitúa al lector en una dimensión metafictional, puesto que se le anuncia que lo que va a leer no es un «trozo de vida» (las novelas realistas empiezan supuestamente por un nombre, un individuo, una vida), sino precisamente una «novela», una «ficción» limitada por un espacio viajero, un tranvía. Este, «mudo teatro», indiferente al sucederse de sus «generaciones de viajeros», imita de manera singular y lúdica el lugar de la convivencia humana. En este microcosmos se sitúa el mismo narrador que, abandonando el postulado realista de la perspectiva omnisciente, se lanza a la ficción y, atrapado en ella, llega a ser incluso su víctima.

A pesar de la aparente sencillez, el cuento revela una gran complejidad estructural. El nivel básico de la diégesis está producido por un narrador, que llamaremos «principal», que, de manera retrospectiva, cuenta su experiencia. Esta autodiégesis hace garante a esta figura de narrador de la verosimilitud de lo narrado, al mismo tiempo que la distancia entre lo escrito y lo vivido le atribuye cierta perspectiva privilegiada.

En este nivel principal de la narración van insertándose diferentes modelos diegéticos-interpretativos, o de ficcionalización de la realidad, en secuencias bien delimitadas en que diferentes voces toman la palabra. Los modelos son: el «chisme» (el amigo Cascacares cuenta la historia de la condesa); el «folletín» (el narrador principal lee otro trozo en la hoja rota de un periódico); el «sueño» (el mismo narrador sueña un fragmento más de la historia); y, finalmente, la «locura» (nuestro narrador, totalmente trastornado, trata de encontrar una resolución superponiendo los elementos de la historia a la realidad que le rodea).

Los dos primeros modelos, el «chisme» y el «folletín», plantean la re-

¹¹ «La novela en el tranvía», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1972, págs. 485-497.

lación autor-lector, reflexionando sobre los mecanismos que provocan la «cautividad» del lector en la narración. Esta resulta estar en relación con el nivel de verosimilitud reconocible en lo narrado y con los canales utilizados: la oralidad y la escritura. En las dos secuencias, el narrador principal toma el papel del destinatario-lector que, a través de una gradual interacción con lo narrado y por el juego metafictivo, llegará a producir «otro» texto, el cuento que estamos leyendo, «La novela en el tranvía».

En el primer modelo narrativo, el del «chisme», la realidad sufre una primera «acomodación» a través de la presencia explícita de una voz que necesariamente la filtra. Un narrador con un grado muy bajo de fiabilidad debido sobre todo a la forma oral, más lábil, de su narración, además de a su presentación como chismoso, plantea el argumento y trata de establecer una relación entre sí mismo y su destinatario. Este con dificultad se irá interesando, y, a pesar de la potencial posibilidad de participación en la narración que se estructura en la forma del diálogo, su grado de «cautividad» es todavía bastante bajo:

«Pero al fin dejé de pensar en lo que tan poco me interesaba» (487).

Puntual llega la reflexión metafictiva cuando, en el pasaje sucesivo, el narrador principal, con actitud realista, re-organiza la narración repitiendo sintéticamente el asunto, y subraya el procedimiento de participación del destinatario en la materia narrada:

«Considera, lector, lo que es el humano pensamiento: cuando Cascajares principió a referirme aquellos sucesos, yo renegaba de su inoportunidad y pesadez; mas poco tardó mi imaginación en apoderarse de aquel asunto, para darles vueltas de arriba abajo» (487).

Con el segundo modelo narrativo, el del «folletín», tenemos un mayor grado de re-organización de la realidad. La voz narrativa, desde la omnisciencia, domina totalmente la narración. Al destinatario se le deja fuera del espacio textual, y, sin embargo, el nivel de su «cautividad» es muy alto:

«el papel estaba roto, y únicamente pude leer, con curiosidad primero y después con afán creciente, lo que sigue» (487).

La forma escrita establece la relación literaria entre autor y lector y el consiguiente pacto de verosimilitud realista: el lector experimenta la sensación de que lo que lee es algo que podría suceder en la realidad aunque esté sucediendo en la ficción:

«en el breve tiempo para que yo leyera el trozo de la novela, para que pensara en tan extrañas cosas, para que viera al propio Mudarra, novelesco, inverosímil, convertido en ser vivo y compañero mío en aquel viaje» (489).

Y aún:

«Será una tontería, dije para mí, pero es lo cierto que ya me inspira interés esa señora condesa, víctima de barbarie de un mayordomo impasible, cual no existe sino en la trastornada cabeza de algún novelista nacido para aterrar a la gente sencilla» (489).

La crítica al folletín es obvia, aunque parcial, al igual que Cervantes con respecto a los libros de caballería o en *El coloquio de los perros* acerca de la picaresca, Galdós reconoce al género su validez, puesto que las estrategias narrativas interactúan con el lector, incluso con el más experto, cautivándolo en la narración:

«Yo, que he leído muchas y muy malas novelas, di aquel giro a la que, insensiblemente, iba desarrollándose en mi imaginación» (490).

A partir de los datos proporcionados, ahora el lector explícito (el lector del folletín) se lanza a la re-creación del texto:

«me quedé pensando (...) no queriendo ser, en tal delicada cuestión, menos fecundo que el novelista, autor de lo que momentos antes había leído» (490).

Con los dos modelos interpretativos que siguen, el del «sueño» y el de la «locura», se plantea esta vez la relación entre el autor y su creación. A partir de la deformación de la realidad, un sujeto empieza a explorar otras dimensiones, la acuática y la aérea, en plena libertad imaginativa. Se abre así el camino a lo fantástico. Los límites entre lo verosímil y lo inverosímil son todavía reconocibles, y en la tierra, real concreta, literaria, «en la tierra España, Madrid, el barrio de Salamanca, Cascajares, la condesa, el conde, Mudarra, el incógnito galán, todos los otros» (491). Sin duda la cualidad «terrestre» de la novela realista queda contagiada por la inmersión y el vuelo fantásticos de la dimensión onírica, sin perder, por eso, su fuerza de representación de la realidad:

«¡Oh infortunada condesa! la vi tan claramente como estoy viendo en este instante el papel en que escribo» (491).

El destinatario-lector de los modelos anteriores se vuelve autor, contribuyendo de manera directa al seguir del fluir narrativo. La actividad interpretativa de la lectura alimenta la narración y la empuja hacia una necesaria resolución («a mí me abrasaba la curiosidad por saber que había sido de la desdichada condesa» (493). En su narración este autor de segundo grado corrige los rasgos poco realistas del modelo folletinesco. A la declarada omnisciencia que afectaba a la impersonalidad se le sustituye por una posición testimonial del narrador, el cual ahora describe detalladamente a los personajes («Entonces pude examinar a mis anchas a la mujer») (491), los nombra y cuida de no dejar escapar ningún comentario sobre sus movimientos psicológicos que no proceda de la

observación exterior. Estas estrategias le confieren un mayor grado de verosimilitud a la narración. Sin embargo, la ficción llega a superponerse a la realidad.

Pasamos, así, al cuarto y último modelo interpretativo, el de la «locura». Por un exceso de «literaturización», según un camino quijotesco, un sujeto se empeña en modificar la realidad según sus propias exigencias. La dimensión literaria adquiere vida y el narrador explora el mundo buscando aquellos personajes imaginados, leídos, soñados. El proceso de «ficcionalización» de la realidad va poblando el tranvía de señales, indicios, que él reconoce y descifra de manera «literal»:

«En todos los semblantes que iban sucediéndose dentro del coche creía ver algo que contribuyera a explicar el enigma» (495).

Sin embargo, al igual que en el drama quijotesco, la realidad contradice, volviéndose espacio precario e irreverente:

«¿Y la condesa? ¿Qué fue de la condesa? pregunté con afán. Una carcajada general fue la única respuesta» (493).

La dimensión metafictiva del cuento nos ha llevado a enfocar los mecanismos de la producción del texto. Estos recalcan los de la apropiación de la realidad por parte de un sujeto que filtrándola la vuelve a crear, crea «otro» texto. Con Galdós llegamos a concluir que la oposición entre mentira y verdad puede desaparecer si se trata de una novela y que un personaje puede declararse ficción sin, por eso, perder su estatuto de realidad creado por la palabra. La actividad verbal crea el universo imaginario y en ello el ente de ficción resulta auténtico. Con la experimentación formal evidente en «La novela en el tranvía» el discurso realista pierde la directa relación con su referente y el mundo narrado es sólo uno de los que pueden narrarse. Sin embargo, para el autor la verdad está en la ficción que escribe y en las palabras que la crean.

«Concluí por penetrarme de aquel suceso, mitad soñado, mitad leído, y lo creí como ahora creo que es pluma esto con que escribo» (490).

