



EGUZKILORE

Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología.
San Sebastián, N.º 4 Extraordinario. Diciembre 1991.

“Pío Baroja y el criminólogo”

• Dedicatoria	5
• M.ª Jesús Aranburu. “Aurkezpena / Presentación”	6
• Antonio Beristain. “Prólogo”	9
• José Luis Astiazarán Aristizábal. “El Baroja de Eugenio Tamayo”	13
• Augusto Maeso. “Introducción”	15
• José Angel Ascunce. “Presencias de Pío Baroja en la obra novelística de Camilo José Cela: <i>La familia de Pascual Duarte</i> ”	19
• Iñaki Beti Sáez. “ <i>Las ciegas hormigas</i> de Ramiro Pinilla: un canto a la libertad y al esfuerzo personal”	33
• Jesús M.ª Lasagabaster. “La novela de la utopía imposible: <i>Paradox, rey</i> ”	43
• Lourdes Lecuona. “La novela de los bajos fondos: Baroja y Dickens”	53
• Miguel Pelay Orozco. “Releyendo a Baroja”	67
• Roberto Pérez. “Pío Baroja y su lucha por la vida”	81
• Andrés Sorel. “Baroja y la vieja nueva lucha por la vida”	95
Acto Solemne de Clausura	103
• Antonio Beristain. “La compasión en y de Baroja guipuzcoano”	105
• Juan San Martín. “El patrimonio familiar de los Baroja”	109
• Julio Caro Baroja. “42 años junto a mi tío”	111

EGUZKILORE

Número Extraordinario. 4
 San Sebastián
 Diciembre 1991
 53 - 66

LA NOVELA DE LOS BAJOS FONDOS: BAROJA Y DICKENS

Dr.^a Lourdes LECUONA

San Sebastián

Entre las características de la novela barojiana, hay dos especialmente importantes que me interesa señalar aquí, al comienzo de esta exposición.

La primera es que la novela de Pío Baroja arranca de la vida misma y de la experiencia que de ella tiene el escritor:

“Yo no he partido nunca de la lectura de un libro para escribir otro (...) —dice Baroja en *El escritor según él y según los críticos*, y añade: Yo he escrito de la vida pobre de Madrid, porque la casualidad me hizo conocerla; he contado la vida de un médico de aldea porque he sido médico de pueblo; he hablado de la guerra carlista del 73 al 76 porque mi padre estuvo en ella. He escrito de Aviraneta porque era pariente mío, y he hablado de la brujería vasca porque vivo cerca de un foco de brujería”.

La segunda característica es la dimensión ética de la novela barojiana. Baroja es en el fondo un moralista, aunque su moral sea una moral agresivamente anti-conventional, anarquizante y que raya a veces en el nihilismo.

Estas dos notas esenciales —representación de la realidad y dimensión ética— diseñan el marco en el que se inscribe el tema de mi intervención: la novela de los bajos fondos.

Se trata de un mundo que Baroja ha tenido ocasión de conocer y frente al que reacciona con un sentimiento de solidaridad con los que son víctimas de la injusticia y la marginación social y de crítica radical de los poderes e instituciones que son los verdaderos responsables de esa situación.

Además, hay una importante referencia en el tratamiento que aquí voy a hacer de la novela barojiana de los bajos fondos, y es la del novelista británico Charles Dickens, por el que Pío Baroja siente una declarada y profunda admiración, al que, según algunos críticos, imita, y con el que tiene indudables analogías. Y una de las más importantes, sin duda, es precisamente el acercamiento a los bajos fondos: los madrileños de finales del siglo XIX en Baroja, los londinenses de la época victoriana en Dickens, para llevarlos con toda crudeza a su obra literaria y tratarlos novelescamente con una clara voluntad ética y moral.

En mi estudio *Presencia de lo inglés en Pío Baroja* he tratado por extenso las abundantes correspondencias, formales y temáticas, entre la novela del vasco y la del británico. Aquí me voy a limitar a un solo aspecto, pero que es, a mi juicio, muy importante, porque es el que mejor nos muestra la simpatía de ambos autores en su actitud ante la realidad y ante la función del escritor frente a ella: el mundo —el submundo— de los bajos fondos y su tratamiento novelesco.

De Baroja es obligado escoger las tres novelas de *La lucha por la vida*: *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, porque es aquí donde el novelista realiza un descenso más decidido y ejemplar al infierno de la golfería y la miseria del Madrid finisecular.

En cuanto a Dickens, limito mi atención a un solo título, *Oliver Twist*, pero que por su carácter ejemplar puede ser muestra suficiente de la repetida presencia que el mundo de la miseria y de la delincuencia tiene en la obra novelesca del autor.

Oliver Twist es la segunda novela de Dickens, tras *Pickwick's Papers*, y se publica, como ésta, también por entregas. La primera entrega aparece en Febrero de 1837 en *Bentley's Miscellany* y en Marzo del 39 aparece la última parte de la novela.

Por lo que se refiere a la trilogía barojiana *La lucha por la vida*, Baroja inicia la publicación por entregas de *La busca* en *El Globo* en Marzo de 1903, y al año siguiente aparece como libro. Pero hay que señalar que el folletín *La busca* de *El Globo* se convierte en la publicación en libro en los dos primeros volúmenes de la trilogía: la segunda parte es, a partir de ahora, la novela *Mala hierba*. Pero el libro no es una mera reproducción del texto de las entregas; hay todo un complejo proceso de corrección y reelaboración, cuyo ejemplo más claro es la introducción del personaje de Roberto Hasting, inexistente en el folletín de *El Globo*.

La trilogía responde fielmente al modelo barojiano de “novela abierta”, incluso de una forma más definitiva; es decir, Baroja está ahora más cerca de sí mismo, de su modo personal de entender y hacer la novela. Más de un crítico piensa que con *La lucha por la vida* alcanza de verdad su madurez como novelista.

Se trata además de la primera trilogía, o mejor, del primer proyecto de trilogía que funciona de hecho como modelo estructurante de las tres novelas. Cronológicamente, *Tierra vasca* o *La vida fantástica* incluyen novelas escritas con anterioridad a las de *La lucha por la vida*, pero su adscripción a las respectivas trilogías es posterior. *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, son pues, expresión de un proyecto unitario, cuya concreción en texto novelesco se consigue no por una mera acumulación de fragmentos, sino por el desarrollo de una intriga dotada de una evidente unidad interna.

El nivel más visible, por ser el más externo, de analogías entre *Oliver Twist* y *La lucha por la vida* es el de los contenidos.

En ambos textos, tanto Dickens como Baroja se interesan por el mundo de la marginación y de la miseria, de la delincuencia y el crimen. Pero digamos ya desde ahora que en los dos escritores la voluntad de llevar a sus universos novelescos esos bajos fondos de Londres y de Madrid es no sólo estética, sino también ética.

Hay que subrayar aquí la común actitud ética y moral ante la escritura y la novela de Charles Dickens y Pío Baroja. Y pensamos que quizá una de las expresiones más típicas de esa concepción ética de la novela como representación de lo real es, tanto en uno como en otro escritor, el tratamiento novelesco de esa realidad de miseria y delincuencia donde tan claramente se manifiesta la injusticia y la insolidaridad social.

Y es seguramente aquí donde más clara y decisiva aparece esa inicial sintonía de Pío Baroja, novelista de los bajos fondos madrileños, con Charles Dickens, novelista de los bajos fondos londinenses.

En el Prefacio que Dickens pone a la primera edición de su novela —London, 1838— en libro, empieza diciendo:

*"It was, it seemed, a coarse and shoking circumstance, that some of the characters in these pages are chosen from the most criminal and degraded in London's population; that Sikes is a thief and Fagin a receiver of stolen goods, that the boys are pickpockets, and the girl is a prostitute"*¹.

Dickens alude a esas gentes que prefieren que estas miserias no se muestren, como si las cosas dejaran de existir por el simple hecho de ignorarlas. Y frente a los que tratan de relativizar el valor de la denuncia porque algunas situaciones, personajes o reacciones no serían verosímiles, Dickens argumenta que son sencillamente verdaderas, y explicita clara y tajantemente el objetivo de su novela:

"I wished to show, in little Oliver, the principle of Good surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last".

Las miserias o injusticias sociales no dejan de existir porque se ignoren. Pero decir las como Dickens lo hace construyendo a partir de ello una novela como *Oliver Twist* es enfatizar su dolorosa existencia y provocar no ya la compasión, sino la responsabilidad de la sociedad.

También Baroja, en 1903, comienza su novela con una introducción, que es eliminada en la versión posterior.

En ella el autor, con una actitud claramente irónica y desde una ficticia perspectiva autobiográfica, explica cómo llega a la literatura —siempre será más fácil, le ha dicho su padre, hacer una mala novela que una mala cerradura— y cómo se le ha ocurrido y con qué técnica escribir la novela que presenta.

1.- Citamos por la edición de 1982 de Penguin Books. Lo citado en p. 33.

Todo el tratamiento, como ya hemos dicho, es profundamente irónico y no hay, a diferencia de Dickens, voluntad de justificar desde una perspectiva más o menos ética, la razón de ser de la novela o el objetivo de su escritura.

Sin embargo, tanto *Oliver Twist* como *La lucha por la vida* —más las dos primeras novelas que la tercera— se presentan como representación directa de lo real, como imagen fiel y casi documental de un espacio social y un tiempo histórico muy concretos y que son, al menos en sus elementos sustanciales, fáciles de identificar.

Oliver Twist es la típica novela cuyos contenidos expresan directamente el tiempo histórico en el que fue escrita. El año mismo de publicación de la novela comienza el largo reinado de la Reina Victoria, uno de los períodos en que Gran Bretaña vive una de las mayores transformaciones sociales de su historia. La nación en general alcanza un alto grado de prosperidad y de grandeza, pero tras de esta vistosa y aparente fachada, se encuentran importantes espacios de pobreza, de miseria y de crimen. Entre ricos y pobres —las “upper” y “lower” clases— hay un profundo abismo.

Pero hay también una creciente conciencia de los abusos y de las injusticias sociales y como resultado de ello la propuesta de medios legales para hacer frente a las necesidades. Así nacen las “Poor Laws”, o leyes de asistencia pública, y la constitución de las “workhouse” o asilos para todo tipo de personas desamparadas.

Se trata de una iniciativa interesante, pero que poco a poco se va degradando: en muchos asilos las condiciones de vida eran horribles: se separaba a los maridos de sus mujeres, los niños carecían de los cuidados necesarios, abundaban las enfermedades y la alimentación dejaba mucho que desear.

Estas eran, en general, las condiciones de las “workhouses” cuando Dickens escribe su *Oliver Twist*, a pesar de que la New Poor Law tratara de remediar la situación. Unas medidas tomadas con la mejor intención, tuvieron de hecho unos efectos desastrosos. Dickens se fija en algunos de éstos y lo hace centro de sus ataques en *Oliver Twist*: en primer lugar, el sistema de vida duro y hasta cruel de los asilos; el escritor se fija mucho en el régimen de comidas; en segundo lugar, la absoluta falta de atención a las necesidades de los niños pobres; por fin, la ineficacia y la inhumanidad de las personas que regían las “workhouses”. Personajes como Mr. Bumble o Mrs. Corney pueden ser representativos.

Los estudiosos de Dickens discuten si lo que el escritor criticaba era la legislación antigua o la nueva. La respuesta está seguramente en lo que señala K.J. Fielding, cuando apunta que en realidad el verdadero objeto de los ataques es el espíritu que subyace a estas instituciones y que de hecho permanece inalterable con la nueva ley.

Efectivamente, el capítulo II, que trata “of Oliver Twist’s Growth, Education and Board” puede servir de ejemplo de ese ataque que, utilizando como recurso retórico una cruel ironía, se hace a la filosofía que sostiene de hecho la vida y el funcionamiento de estas instituciones, en la conversación que mantienen los guardianes a propósito de la comida. Cuando Oliver, con su ingenuidad de niño, pide repetir el plato de comida, Mr. Limbkins, con hipócrita extrañeza, comenta:

“That boy will be hung (...) I know that boy will be hung”.

En realidad, hay una especie de velado maltusianismo en la despiadada actitud de los que dirigen el asilo.

Es evidente que Dickens, que con *Pickwick*, su primera novela, se ha hecho una considerable masa de lectores incondicionales, quiere con esta segunda ofrecerles un nuevo motivo de entretenimiento; pero al mismo tiempo, pretende también enfrentar a su público lector con ese mundo real de pobreza y de miseria, denunciando al mismo tiempo no sólo la insuficiencia sino sobre todo la inhumanidad de las instituciones de beneficencia.

Por lo que se refiere a Baroja y su trilogía *La lucha por la vida*, digamos que el tema central de estas novelas es algo que preocupó al novelista y que se manifiesta en algunos textos con anterioridad a la trilogía.

Así por ejemplo, en un artículo que lleva por título "Golfos", hace una especie de retrato del golfo y de sus variedades que luego pasará a la práctica de la ficción en *La busca*.

Aquí vemos ya al golfo oscilando peligrosamente entre la marginación y la integración social, trayectoria que en la trilogía será ejemplarmente encarnada por Manuel.

Dos años después Baroja sistematiza de algún modo sus ideas sobre la golfería y pretende dar a su tratamiento un tono científico en un trabajo que con el título "Patología del golfo" publica en la *Revista Nueva*.

Joan Estruch ha señalado, en la concepción barojiana del golfo, la influencia de la filosofía de Nietzsche, "que consideraba al delincuente como un rebelde incapaz de someterse a las normas de una sociedad mediocre e hipócrita".

El golfo para Baroja no es un producto exclusivo de las clases bajas, sino que se da como una especie de "destritus de las distintas clases sociales". Y lo retrata como

"un hombre desligado por una causa cualquiera de su clase, sin las ideas ni las preocupaciones de ésta, con una filosofía propia, que es, generalmente, negación de toda moral". (O.C., V, 56)

Y el escritor remata el comentario sentenciando: "partidario de Nietzsche sin saberlo".

Ya en *Vidas sombrías*, el primero de los libros publicados por Baroja, varios de los relatos están protagonizados por seres marginados y en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, éste tiene el propósito de escribir una novela por entregas que se titula precisamente *Los golfos de Madrid*. Para documentarse, Paradox recorre, acompañado de ese extraño cicerone que es don Pelayo, los antros de los bajos fondos madrileños.

En Diciembre de 1902, es decir, tres meses antes de la primera entrega de *La busca*, Baroja publica, también en *El Globo*, un artículo que significativamente titula "Mala hierba" y cuyo tema central lo constituyen los golfos que frecuentan los gari-tos y casas de juego madrileños.

Vemos por todo esto que el tema o los temas de *La lucha por la vida* constituyen una preocupación y un motivo recurrente en Pío Baroja, en sus primeros años de escritor.

Y tratándose como se trataba de un novelista nato y de garra, era inevitable que un tema como éste tuviera su máxima y más feliz materialización en las novelas de la trilogía.

Ya hemos aludido, explícita e implícitamente, a las fuentes literarias de *La lucha por la vida*: la filosofía de Nietzsche como sustrato de la interpretación barojiana de la figura del golfo, la indudable presencia, también aquí, de la novela de folletín, tan cara a nuestro autor. Y, dentro de este género, aquellos autores que se han ocupado concretamente del tratamiento novelesco de los bajos fondos. Hay unanimidad entre los críticos para citar a este respecto la famosa novela de Eugène Sue, *Los misterios de París*, que Baroja leyó y citó.

En un breve prólogo para la edición de *La busca* de la Biblioteca Básica Salvat, Julio Caro Baroja dice:

"Baroja había leído de chico, claro es, 'Los misterios de París' de Sue..."

para a continuación precisar:

"Pero, al fin, Baroja sentía más simpatía por Dickens y por lo que en éste hay de folletinesco y humoresco a la par, que por la manera solemne, engolada, sin concesión a la sonrisa de Sue y otros autores franceses más ilustres..."

Pero además hay en la trilogía una importante base de la propia experiencia de Baroja y bastantes elementos parciales de raíz autobiográfica.

Es indudable que en las correrías de Silvestre Paradox por el Madrid "de la golfería y de los caballeros de la busca" hay en buena medida andanzas del propio escritor. La misma panadería de su tía doña Juana Nessi, fue sin duda una eficaz atalaya para conocer tipos y ambientes con que poblar después el espacio novelesco de la trilogía. Baroja hace un reconocimiento explícito cuando declara:

"El convivir durante algunos años con obreros panaderos, repartidores y gente pobre; el tener que acudir a veces a las tabernas para llamar a un trabajador, con frecuencia intoxicado, me impulsó a curiosear en los barrios bajos de Madrid, a pasear por las afueras y a escribir sobre la gente que está al margen de la sociedad"².

Más explícito es, si cabe, en los *Escritos de juventud*, al confesar:

"He visto mujeres amontonadas en las cuevas del Gobierno Civil y hombres echados desnudos al calabozo. He visto golfos andrajosos salir gateando de las cuevas del cerrillo de San Blas y los he contemplado cómo devoraban gatos muertos.

He visto asilos que son la parodia más terrible de la caridad..."³.

2.- *Mis mejores páginas*, p. 85.

3.- P. Baroja, *Escritos de juventud*, Edición de M. Longares, Madrid, Edicusa, 1972, p. 294.

Esta descripción del Madrid barriobajero, miserable y golfo no puede menos de evocarnos el Londres de pobreza, miseria y crimen, de Dickens. Y más en concreto, esa final alusión a asilos donde la caridad queda reducida a una terrible parodia, nos retrotrae inmediatamente a la “workhouse” donde Oliver Twist vive sus primeros años de soledad, sufrimiento y miseria.

Se trata, pues de dos mundos, el londinense y el madrileño de los bajos fondos, cargados de analogías y correspondencias, salvando naturalmente la distancia espacial y temporal entre ambos, y que los dos novelistas llevan a sus universos de ficción con una clara intencionalidad documental y crítica y con una finalidad no menos clara de, más allá de la voluntad estética que como a escritores les corresponde, denunciar desde la razón ética las injusticias de su sociedad y de su tiempo.

En ambos, la recreación de los universos de ficción se hace a partir de una realidad directamente vivida o al menos conocida.

Es claro que el conocimiento o la experiencia que Pío Baroja pudo tener de los bajos fondos madrileños se dio siempre desde la distancia de su condición de burgués acomodado, distancia que nunca pudo salvar del todo su disconformidad con una sociedad insolidaria y desigual, o su solidaridad con los pobres y miserables.

Dickens, en cambio, vivió desde dentro en su infancia el mundo de la miseria, a raíz del encarcelamiento de su padre.

Tal vez esto explicaría, al menos en parte, que el protagonista Oliver sea un niño y que no deje de serlo a lo largo de la novela. Aunque el final feliz un tanto folletinesco subordine el testimonio a esa tesis dickensiana de que en última instancia la bondad es recompensada y la maldad castigada.

En Baroja, por el contrario, Manuel Alcázar, niño de diez años al comienzo de *La busca*, es al final de *Aurora roja* un joven de veintisiete, casado, dueño de una pequeña imprenta, instalado o al menos integrado en una sociedad con la que ha vivido casi en permanente conflicto.

La lucha por la vida es, pues, en buena medida y por lo que se refiere al núcleo argumental, una novela de aprendizaje, en la que el héroe terminará renunciando a la búsqueda y a la lucha y aceptando o al menos adaptándose a las convenciones sociales.

Es éste un final que algunos autores han criticado no sólo por incoherente, a su juicio, con el desarrollo de la trama, sino sobre todo por su falta de objetividad con el análisis que de la realidad madrileña y española se ha hecho en las dos primeras novelas de la trilogía.

Se trata en todo caso de interpretaciones, de lecturas de los textos barojianos hechas desde una determinada posición no ya literaria, sino ideológica, que no nos corresponde a nosotros aquí discutir y menos dilucidar.

Al margen de interpretaciones más o menos divergentes de *La lucha por la vida*, un dato fundamental y patente es su claro valor documental del Madrid de

la Regencia, es decir, desde la muerte de Alfonso XII (1885) hasta la coronación de Alfonso XIII (1902).

Y este aspecto el que nos interesa subrayar aquí, en este paralelismo que intentamos establecer entre Dickens y Baroja. Ambos escritores, el inglés en *Oliver Twist* y el español en *La lucha por la vida*, se comportan como testigos lúcidos y críticos de las realidades más míseras de su país y de su tiempo.

En el abigarrado mundo de la *Lucha por la vida*, se pueden distinguir tres estamentos, o tres sectores de sociedad marginada y problemática que centran sucesivamente el tratamiento novelesco, sin que esto quiera decir que se correspondan con las tres novelas de la trilogía.

En *La busca* Baroja nos describe la vida de la golfería, que vive como puede en las afueras de la ciudad, en los suburbios madrileños y que constituye ese cinturón de miseria de la gran urbe.

En *Mala hierba* el golfo entra en la ciudad y trata de introducirse en esa especie de sociedades mafiosas más o menos organizadas donde la supervivencia a cuenta del juego, el robo o incluso el crimen es con todo más llevadera y rentable que la ineludible miseria de la “busca”.

En *Aurora roja* penetramos en el mundo del trabajo; hay una incipiente toma de conciencia de clase frente a las evidentes injusticias sociales y asistimos a los inicios del movimiento obrero, inspirados en ideologías —socialismo, anarquismo— frente a las que Baroja se muestra claramente escéptico, mucho más, desde luego, frente al socialismo que al anarquismo.

También el universo de *Oliver Twist* puede ser sometido a una división tripartita que tampoco coincide necesariamente con el desarrollo lineal de la trama.

Está en primer lugar el mundo del asilo o “workhouse”, donde se desarrolla la acción de los siete primeros capítulos de la novela y al que tiende, de manera más directa y dura, la crítica de Dickens.

En segundo lugar, tenemos el submundo del crimen, que es una de las dominantes a lo largo de la mayor parte de la historia.

Y por fin, el mundo de la clase media, ese mundo que Dickens, no sin ironía, y por boca de algunos personajes, llama “respetable”.

Es éste el mundo en el que al final de la novela se integrará Oliver para hacer realidad el propósito que Dickens confesaba ya en el Prefacio: el triunfo del bien, a pesar de las circunstancias adversas.

Se podría ver también una correspondencia entre Baroja y Dickens en el destino que reservan ambos escritores a los protagonistas de sus novelas: la salvación de la miseria y de la delincuencia, mediante su integración en una clase social que encarna el bien y los valores.

Pero esta analogía meramente externa en el final de la aventura de los protagonistas de *Oliver Twist* y *La lucha por la vida* no puede ocultarnos la diferente posi-

ción ideológica desde la que Dickens y Baroja resuelven la aventura novelesca de sus respectivos héroes.

En el novelista victoriano, es la tesis previa de que el bueno debe ser premiado y el malo castigado; en Baroja, su escepticismo respecto a las posibilidades de salvación social y su falta de confianza en las ideologías.

Los personajes de *Oliver Twist* se inscriben sin mayor dificultad en uno de esos tres mundos que hemos distinguido en la novela: el del asilo, el del crimen y el de la clase media. Desde su aparición en la ficción pertenecen a un mundo del que no salen, del que *no pueden* salir, porque se lo impide el papel, la función que el autor les ha encomendado en la estructura y el desarrollo de la trama. Sólo Oliver pasa del mundo del asilo al de la sociedad “respetable” y ello también al servicio de la moral dickensiana que subyace a la novela.

Algún crítico ha achacado a Dickens el haber construido unos personajes más “planos” que “esféricos”, por usar la conocida terminología de Foster; es decir, se trataría de personajes hechos “de una pieza” desde el principio, y a los que el escritor no les da posibilidades de evolucionar, de cambiar. Habría que tener en cuenta, sin embargo, que los personajes en *Oliver Twist* no pueden ser entendidos más que inscritos en el proyecto global de la novela; y es dentro de ese proyecto donde cada personaje se individualiza como tal y adquiere vida.

Algo parecido y de manera más acentuada se podría decir de los personajes de Baroja. *La lucha por la vida*, como la novela barojiana en general, se caracteriza por la abigarrada multitud de personajes que la pueblan, que entran y salen sin que a veces el autor se preocupe demasiado de justificarlo, y que más que por su entidad individual interesan porque constituyen un soporte, a veces mínimo, de la acción.

Si más arriba hemos dicho que la trilogía puede ser entendida como una novela de aprendizaje, esto equivale a subrayar la entidad y la importancia de la aventura del héroe individual. Hay autores para los que este aspecto de la novela resulta secundario y lo verdaderamente pertinente es la dimensión social del mundo representado.

De cualquier manera, también en el nivel de los personajes, su concepción como elemento integrador del espacio de la ficción y su tratamiento narrativo, podrían establecerse analogías entre el universo de *Oliver Twist* y el de *La lucha por la vida*.

Dentro de ese mundo de los bajos fondos común a Dickens y a Baroja, es posible concretar más las semejanzas entre ambos autores, en la crítica especialmente dura que tanto el británico como el español hacen de dos instituciones muy presentes en ese mundo de miseria y delincuencia como son los organismos de beneficencia pública y el aparato de la justicia.

La “workhouse”, como hemos señalado, constituye la institución que encarna de forma ejemplar la situación de la beneficencia pública inglesa por los años en que Dickens escribe y publica *Oliver Twist*.

En el arranque de la novela, Dickens se limita a presentar el asilo u hospicio como un edificio público entre otros, común a la mayoría de las ciudades británicas, y donde nace Oliver.

La frase con que se inicia el capítulo segundo —“For the next eight or ten months, Oliver was the victim of a systematic course of treachery and deception”— abre el relato de la vida de Oliver en el hospicio como víctima inocente e impotente de toda clase de injusticias, engaños y crueldades, solapados por la hipocresía y el cinismo de los que regentan la casa.

La indudable dureza de la visión crítica de Dickens se logra no mediante la exageración o la falta de objetividad, sino por medio de otros recursos narrativos que tienen una función importante a lo largo de la novela. Se trata de la acumulación de rasgos negativos y sobre todo de la ironía en la presentación y relato de personajes, acciones o situaciones.

Bástenos como ilustración de esta aguda ironía dickensiana el relato, en el ya citado capítulo segundo, del comportamiento de la nodriza a la que es llevado Oliver, en un intento de sacarlo del estado famélico en que se encuentra. La decisión es tomada por las autoridades del hospicio “magnanimously and humanely”; la nodriza es presentada como “a woman of wisdom and experience”, precisando que sabía “what was good for the children, and she had a very accurate perception of what was good for herself”.

Es de notar que mientras del conocimiento que la nodriza tiene de lo que conviene a los niños se dice simplemente “she knew”, tiene en cambio “very accurate perception” de lo que le conviene a sí misma, dándose a entender así que se ocupará más de su propio beneficio que de las criaturas que se le encomiendan, para lo cual sisa una gran parte del dinero que se le da para el cuidado de los niños.

Una vez más Dickens recurre a la ironía, al señalar a propósito de la nodriza “proving herself a very great experimental philosopher”, en alusión a aquel otro “filósofo experimental” que logró acostumbrar a su caballo a sobrevivir con una simple brizna de hierba, pero con tan mala fortuna, que cuando ya estaba acostumbrado, el caballo murió. Y esto es también lo que ocurre “in eight and a half cases out of ten” con las criaturas que son encomendadas a los filosóficos cuidados de la nodriza.

Aquí, en la voz única del narrador, se entrecruzan y contrastan dos discursos: uno objetivo, que registra la situación real en la que se encuentran los niños del hospicio y otro subjetivo, de los responsables del mismo, que con descarado cinismo tratan de cubrir su egoísta y cruel comportamiento con el manto de la caridad y el interés por los demás. La ironía que provoca este contraste hace más patente y perceptible para el lector la monstruosidad de unas conductas inhumanas que tratan de pasar como normales y altruistas.

También Baroja arremete contra el asilo, institución típica de la caridad organizada.

A lo largo de la trilogía podemos recorrer, con Manuel Alcázar o con otros personajes, algunos de estos establecimientos del Madrid finisecular.

Cuando Manuel, tras la muerte de su madre, se ve en la calle, inicia la vida de golfería con el *Expósito*, en la cola del rancho de los pobres del Cuartel de María Cristina (Cf. O.C., I, 336-337); en *Mala hierba*, vemos a Manuel, acompañado de

un repatriado de Cuba, comiendo la sopa de un convento de trapenses cerca de Getafe (O.C., I, 463).

Pero es sobre todo en *Aurora roja* donde Baroja carga las tintas en la descripción del trato que se da a los niños en instituciones benéficas que, al menos teóricamente, han sido creadas para protegerlos.

Se trata de la pavorosa historia del *Polaca*, un chiquillo de “cabeza enorme, unos ojos inexpresivos, redondos como dos botones, y los labios abultados”, que Juan, el anarquista hermano de Manuel, encuentra en una miserable casucha “al lado de la Patriarcal, mirando al Tercer Depósito”.

El relato que por medio de su narrador nos hace Baroja es de una austera objetividad, y por eso mismo resulta más estremecedor:

“El ‘Polaca’ había estado en un asilo hasta los seis años. Un día, por un falta leve, una monja le tuvo durante ocho días desnudo, atado con cuerdas de esparto, a pan y agua. A consecuencia de este bárbaro castigo, el ‘Polaca’ enfermó y le llevaron al hospital. A la salida se echó a andar por las calles”. (O.C., I, 615)

Podría parecer que Baroja exagera en esta aterradora experiencia del *Polaca*. Por desgracia se trata de la realidad. Soledad Puértolas, en su trabajo “El Madrid de *La lucha por la vida*” recoge en la prensa madrileña de la época algunas historias que no tienen nada que envidiar en sordidez y crueldad a la del *Polaca*.

También Baroja, como Dickens, recurre a la ironía, para hacer más expresiva su crítica a la ineficacia y la maldad de las instituciones de caridad. Pero lo hace a menudo con las palabras de los propios personajes, que se ven en la necesidad de recurrir a esa humillante caridad y mientras recogen lo poco que se les ofrece, maldicen a quien se lo da, con comentarios cargados de un humor que tendríamos que calificar necesariamente de “negro”.

La institución más típica es la Doctrina, en el camino alto de San Isidro, donde los viernes se reúne “en cónclave de mendigos, un conciliábulo de Corte de los Milagros”, para que unas señoras ricas —“marquesas” les dicen los pobres— les expliquen la doctrina y les repartan de vez en cuando alguna sábana. Es antológica la pintura que de la Doctrina nos hace Baroja al comienzo del capítulo III de la segunda parte de *La busca*.

Tras la lección de Doctrina de las mujeres, Baroja apunta:

“todas vociferaban y sentían la necesidad de insultar a las señoras de la Doctrina, como si instintivamente adivinaran lo inútil de un simulacro de caridad que no remediaba nada. No se oían más que protestas y manifestaciones de odio y desprecio”.

Y luego, los comentarios de las mujeres mismas:

—¡Moler! Con las mujeres de Dios...
 —Ahora quien que se confiese una.
 —Esas tías borrachas.
 —¡Anda que se confiesen ellas y la mare que las ha parío!
 —Que las den morcilla a todas”.

Y lo mismo los hombres:

“—¡Pues no quien que me case! (...)

—Y tú, ¿qué dices? (...)

—¿Yo? ¡Que naranjas de la China! Que se casen ellas, si tien con quién. Vienen aquí amolando con rezos y oraciones. Aquí no hacen falta oraciones, sino jierro, mucho jierro.

—Claro, hombre..., parné, eso es lo que hace falta”. (O.C., I, 293)

Vemos, pues, cómo tanto Baroja como Dickens, mediante el relato objetivo de hechos y situaciones y utilizando la ironía como recurso de intensificación, hacen una crítica feroz de instituciones —la “workhouse” o la Doctrina—, sedicentemente caritativas, pero cargadas de hipocresía y hasta de crueldad.

Otra institución, objeto también de fuerte crítica tanto en *Oliver Twist* como en *La lucha por la vida*, es la Justicia.

Tanto en la novela de Dickens como en la trilogía de Baroja, el crimen es un tema bastante importante en el desarrollo de la trama, que tiene su expresión más patente en el asesinato de Nancy, en la novela de Dickens, y en las de Baroja, en el personaje del *Bizco*, que mata a la *Escandalosa*, la mujer con la que vive, y luego a su compañero Vidal, siendo él mismo después condenado a muerte.

Humphrey House y sobre todo Philip Collins han señalado la importancia que el crimen tiene como uno de los temas centrales de *Oliver Twist*, y Soledad Puértolas presta también atención a él en su estudio sobre el Madrid de *La lucha por la vida*, señalando no sólo los asesinatos cometidos por el *Bizco*, sino también esa morbosa curiosidad por el crimen que se hace patente en algunos personajes de la trilogía.

Los dos escritores muestran sus reservas e incluso critican abiertamente determinadas leyes mediante las cuales la sociedad trata de defenderse de los delincuentes y garantizar el imperio de la justicia.

En *Oliver Twist*, sobre todo en sus primeros capítulos, es evidente la crítica que Dickens hace a la denominada Poor Law y Poor Law Amendment Act, la legislación mediante la cual Gran Bretaña pretendía dar una solución a los problemas de los pobres y necesitados.

En cuanto a la actitud de Baroja hacia la administración de la justicia, basta leer el comienzo del capítulo IX de la segunda parte de *Aurora roja*, tras de los crímenes y condena a muerte del *Bizco*, porque es suficientemente elocuente y no necesita comentario.

Las ideas criminológicas de Baroja están indudablemente influidas por las teorías de criminalistas que subrayan la responsabilidad que en los actos criminales competen a la sociedad misma, por su complicidad culpable con situaciones graves de miseria y marginación que favorecen la delincuencia y el crimen.

En ese mismo capítulo de *Aurora roja* es sin duda el autor mismo el que habla por boca de un abogado joven que discute con otro abogado viejo que justifica la pena de muerte como un escarmiento y que piensa que considerar la pena como un medio de rehabilitación moral es una estupidez:

"En estos casos (...) es cuando se pregunta uno si la sociedad tiene derecho a matar, porque indudablemente, ese hombre no ha estado nunca en posesión de su conciencia, y la sociedad, que no se ha cuidado nunca de educarle, que le ha abandonado, no debía tener derecho..." (O.C., I, 588)

Además de estas analogías, fundamentalmente temáticas, que hemos ido registrando entre *Oliver Twist* y *La lucha por la vida* y de las actitudes bastante semejantes que Charles Dickens y Pío Baroja adoptan ante sus respectivos mundos de marginación y delincuencia, creemos que hay también otros elementos, que pertenecerían más bien al tratamiento narrativo y novelesco del universo representado y en los que puede verse también una semejanza entre el novelista británico y el español.

Esta serie de analogías entre Dickens y Baroja, a través de *Oliver Twist* y *La lucha por la vida*, no debe sin embargo hacernos olvidar las profundas y decisivas diferencias que separan a los autores y sus obras.

En primer lugar, hay que dejar bien claro que se trata de dos novelistas que tienen cada uno una personalidad específica y bien definida como escritores, que escriben en espacios y tiempos históricos distintos y que tienen ideologías y visiones del mundo y del hombre también diferentes.

Frente a una sensibilidad común ante el mundo de la marginación, la pobreza y la delincuencia, y a una también común conciencia ética para representar literariamente esa realidad desde una clara actitud moral y crítica, en Dickens hay un universo de valores, inmovible y presente tanto al comienzo como al final de *Oliver Twist*.

La novela se abre en el Prefacio del autor con la declaración

"I have jet to learn that a lesson of the purest good may not be drawn from the vilest evil";

y cuando al final la aventura de Oliver ha resultado ser la más patente demostración de que el bien termina venciendo al mal y el niño ha alcanzado por fin la tan merecida felicidad en los cuidados de su padre adoptivo Mr. Brownlow, Dickens no puede menos de volver a recordar la fuente primera y última de Bien y de Felicidad que ha inspirado su novela:

"...without strong affection and humanity of heart, and gratitude to that Being whose code is Mercy, and whose great attribute is Benevolence to all things that breathe, happiness can never be attained".

Aurora roja termina con el entierro de Juan. En el discurso fúnebre, el Libertario dice:

"Fue un gran corazón, noble y leal... fue un rebelde, porque quiso ser un justo. Conserveemos todos en la memoria el recuerdo del amigo que acabamos de enterrar..., y nada más". (O.C., I, 645)

A lo largo de la trilogía de *La lucha por la vida*, la visión del novelista se ha ido estrechando y haciendo más sombría, y ha ido creciendo su escepticismo.

En la lucha por la vida, el *Bizco* mata y es ejecutado, el *Titiri* muere solo y abandonado, Jesús sigue en la delincuencia y tiene que huir, la Justa termina en la prostitución...

Si Manuel se salva —el nombre de su mujer, Salvadora, es todo un símbolo— es por la ayuda de Roberto y porque, como piensa más de un crítico, claudica y se aburguesa.

Pero también podemos pensar en sus buenos sentimientos, en esa bondad —¿Bondad?— que, como a Oliver, le ha liberado de caer definitivamente en la marginación y el mal.

Pero en Baroja no hay la fe que tenía Dickens en Dios y en el hombre. Tampoco confía en las ideologías, socialismo, anarquismo...

La aurora roja con que se cierra la lucha por la vida es al final un horizonte sombríamente abierto a nada.