

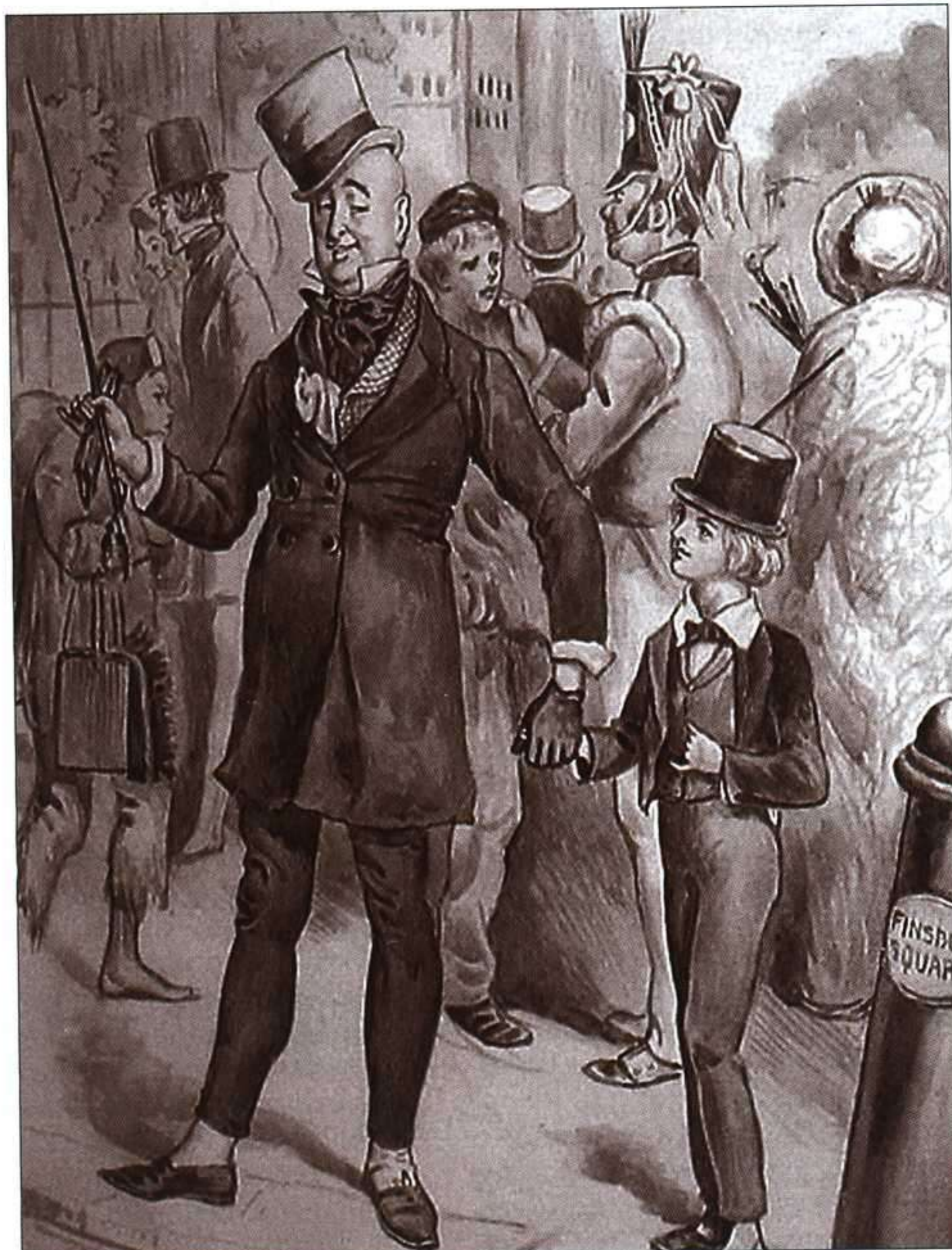
LOS CLÁSICOS

600 páginas no son ya un obstáculo

Propuesta para recuperar *David Copperfield*

Lluís Quintana Trias*

La pericia narrativa de Dickens, su calculado equilibrio entre lo cómico y lo trágico, su tratamiento irónico y humorístico de los temas trascendentales son motivos más que suficientes para acercarse a este autor y a algunas de sus obras, como David Copperfield. Pero esta novela en concreto tiene algunos elementos que la hacen especialmente atractiva y actual. Uno de ellos es que la obra fue una de las primeras en denunciar la brutalidad en las grandes ciudades; la otra es lo salvaje del mundo que Dickens nos describe.



David y Mr. Micawber. Dibujo de Fred Barnard.



A la izquierda, el *David Copperfield* de George Cukor para el cine y al lado, una versión para TV con Daniel Radcliffe —el actor que encarna a Harry Potter— como protagonista.



La reciente versión cinematográfica de *Oliver Twist* a cargo de Roman Polansky ha pasado sin pena ni gloria, lo que demuestra que no bastan una producción carísima y un buen director para captar la magia de Dickens; pero tantos recursos invertidos demuestran también que la industria del cine sigue creyendo que esta magia es aún atractiva para el público. Lo primero no es tan sorprendente como lo segundo: una fuente fiable: la Movie Database (www.moviedatabase.com) contabiliza no menos de diecinueve versiones, cinematográficas y televisivas, de esta novela.

Ejemplar novela de aprendizaje

Pero el éxito de Charles Dickens (1812-1870) dista de haber sido sostenido en los años transcurridos desde su muerte, ni es unánime ahora como lo fue en vida de su autor. Sus primeras novelas —*The Pickwick Papers*, publicada en fascículos en 1836-1837, y *Oliver Twist* (1837-1838)— lo hicieron popular muy pronto. En 1853, tres años después de publicar *David Copperfield*, empezó sus lecturas públicas, que lo harían famoso,

especialmente en Norteamérica. Tras la muerte de Dickens, su consideración, especialmente entre la crítica, empezó a bajar, pero es que en vida había alcanzado límites inauditos.

Hasta la primera guerra mundial, las novelas más admiradas fueron *Oliver Twist* y *David Copperfield*: para este segundo caso podemos recordar los elogios de Tolstói y también, claro está, el hecho de que Dickens la considerara su preferida en el prólogo a su edición de 1867. La crítica veía en ellas la maduración ejemplar de un individuo, proceso que da lugar a un género dentro de la literatura del XIX, el *Bildungsroman* (novela de aprendizaje), del cual *David Copperfield* es la obra por antonomasia.

En el *Bildungsroman* el lector sigue el desarrollo del personaje central desde la infancia hasta la edad adulta, su lucha por encontrar su verdadera identidad, identidad que, no por casualidad, se corresponde normalmente con los valores esenciales de la burguesía. El *Bildungsroman* da, pues, modelos para una sociedad que valora la estabilidad familiar y profesional que se alcanza a través del matrimonio y el trabajo honesto; en el caso de las novelas de Dickens y otras obras inglesas de la época victoriana, la

maduración del personaje es aún más ejemplar si se tiene en cuenta su difícil salida de la infancia.

Paralelamente, Dickens también sufrió una lectura nacionalista, y personajes como *Copperfield* o *Twist* fueron presentados como la esencia de los valores británicos: modestia y discreción, pero también ingenio y perseverancia. El clásico estudio de Chesterton (1906) puede ser el ejemplo más claro.

Dickens a lo largo de los años

Estas virtudes se trocaron en acusaciones a partir de los años 20. Lo que era apreciado como sensibilidad fue empezado a ser considerado como cursilería; Stephan Zweig, por ejemplo, vio la ponderación en la obra de Dickens como «un arte placentero, amable, digestivo». Si Chesterton había podido encontrar en él las virtudes de la raza, Stefan Zweig lo cargó con sus defectos. Las biografías de Zweig fueron muy populares en su época (y en la España de los años cuarenta, porque era de lo poco que pasaba la censura) y la de Dickens (incluida en *Tres maestros*, 1920) es un buen ejemplo de la desconfianza que la hiper-

crítica Viena de entreguerras tenía ante el placentero mundo burgués aposentado en el Reino Unido (ya definido por Napoleón como un «país de tenderos»).

A partir de los años cuarenta, los estudiosos volvieron a Dickens pero valoraron otras obras. Muy indicativo es, en este sentido, el estudio del crítico estadounidense Edmund Wilson «Los dos Scrooges» (1941) incluido luego en *La herida y el arco*, donde usa la metodología psicoanalítica y marxista para presentar a un Dickens atormentado y muy distante ya del que había podido ver Chesterton. Wilson insistió en la importancia de las últimas novelas, especialmente en la inacabada *El misterio de Edwin Drood*; Vladimir Nabokov para sus cursos de literatura en los años cuarenta y cincuenta, recogidos luego en sus *Lecciones de literatura* (1980), escogió asimismo una novela de esta última época, *Casa desolada* (*Bleak house*), que fue también la seleccionada por Harold Bloom para su famoso *Canon occidental* (1994).

Sin embargo, no podemos descartar alegremente aquellos grandes éxitos, como *David Copperfield*, a pesar de la aversión que puedan despertarnos la crítica actual y las catorce versiones cinematográficas y televisivas más o menos perpetradas.

Rastros autobiográficos

David Copperfield se publicó en fascículos mensualmente entre mayo de 1849 y noviembre de 1850. Las «entregas», es decir, cada uno de los fascículos o folletines (el formato que daría nombre al tipo de novela), despertaban una expectación que ahora sólo encontramos ante los culebrones televisivos.

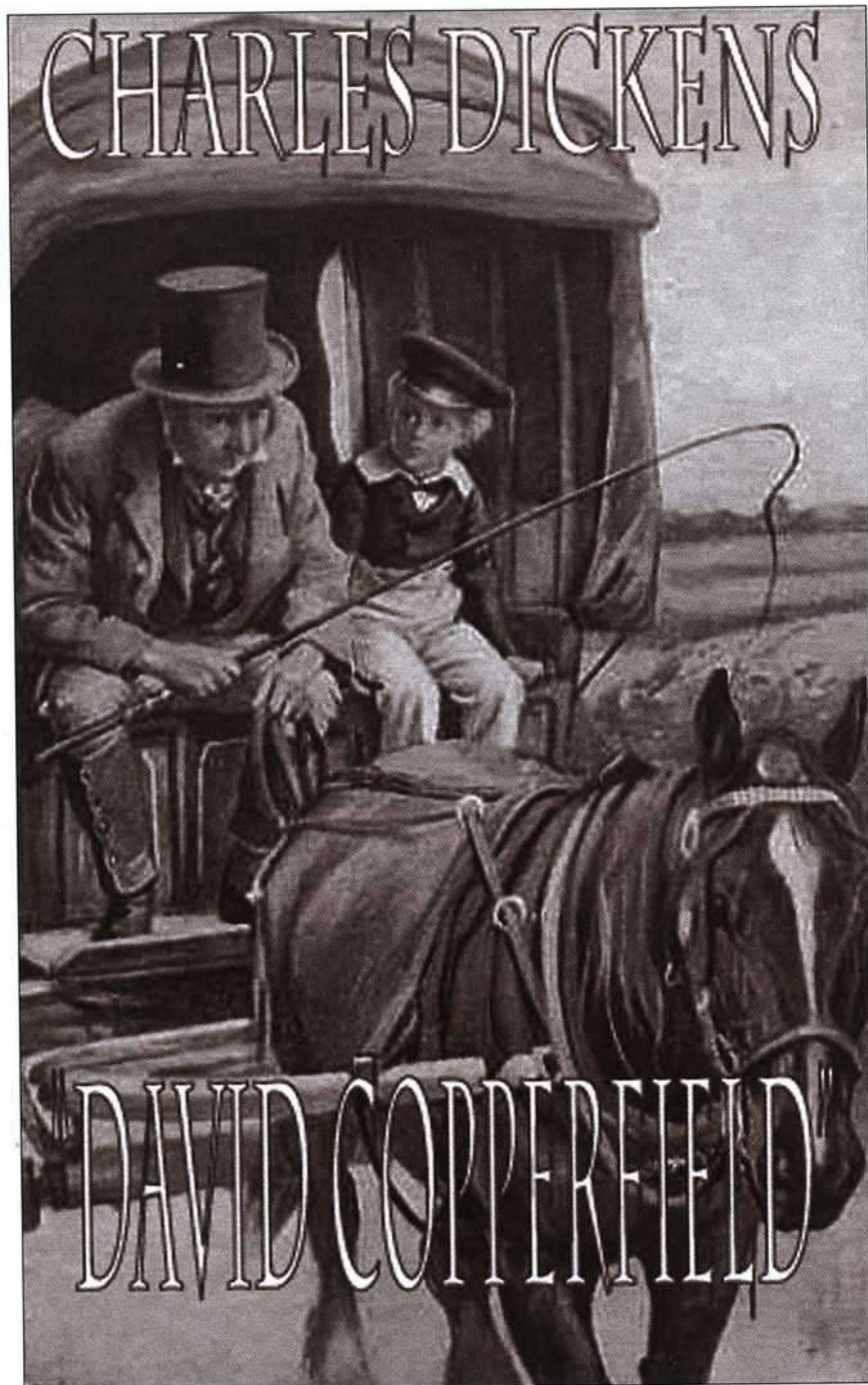
En una época con índices muy altos de analfabetismo, en la que las novelas eran más «oídas» que «leídas», cada capítulo representaba un acontecimiento colectivo. En 1850 se editó en un solo volumen, una práctica que permitía rentabilizar aún más las obras de éxito. *David Copperfield* ocupa un espacio central en la novelística de esta autor: había escrito siete novelas antes y escribiría siete después.

Edmund Wilson fue uno de los prime-

ros en notar que la novela surge de un esbozo biográfico que Dickens escribió y no publicó nunca. Básicamente, los hechos en los que se basa Dickens son los siguientes: su padre, John Dickens, hijo de unos sirvientes en una casa de la aristocracia inglesa, era un hombre fantasioso, acostumbrado desde joven a vivir como un caballero, por encima de sus posibilidades; cuando su hijo Charles tenía 12 años, John fue encarcelado por deudas en la prisión de Marshalsea. Charles tuvo que ponerse a trabajar en una fábrica de betún: sólo estuvo allí seis meses pero la sensación de desamparo que vivió entonces la recordó toda la vida. Aunque muchos detalles de esta biografía no fueron conocidos hasta entrado el siglo xx, un crítico perspicaz como Chesterton apreció pronto la verosimilitud que estos detalles autobiográficos habían dado a *David Copperfield*.

ros en notar que la novela surge de un esbozo biográfico que Dickens escribió y no publicó nunca.

Pero no sólo en esta novela se perciben: las escenas de la prisión de Marshalsea en *La pequeña Dorritt* y las pretensiones de Mr. Dorritt, por ejemplo, recuerdan a John Dickens, como lo recuerdan las ilusiones de Micawber en *David Copperfield*. La autobiografía da un primer hilo argumental a esta obra, pero pronto se superponen otras historias, puesto que, aunque Copperfield se hace novelista como Dickens (autor y personaje también tienen las mismas iniciales, aunque invertidas), su madurez se despliega en un mundo que no coincide con el del autor. Ésta puede ser la causa de que, como muchos críticos le han repriminado, escribiera dos novelas que no acaban de encajar: la del David niño en Londres y la del David ya maduro, casado, novelista, etc.



Folletín, melodrama, cuento...

Dickens usa unas fórmulas ya fijadas para desarrollar la trama. Ante todo, el folletín. «Folletinesco», además de calificar un formato determinado, se ha convertido en un descalificador de determinados productos novelescos, y es sinónimo de inverosímil, exagerado o incoherente.

Los dos sentidos se han aplicado a Dickens, y es evidente hasta cierto punto que lo primero (el formato) ha provocado lo segundo (la exageración, etc.). Por una elemental astucia del editor, claro, que exigía alargar innecesariamente la acción mientras el público respondiera. Pero también porque el público se había aficionado a estos trucos tan elementales, y tan deplorados también por la crítica exigente y los guardianes de la moral, especialmente la Iglesia. Encontramos también las fórmulas provenientes del cuento maravilloso y popular. Efectivamente, Dickens recurre a unos mecanismos que son bien conocidos de las narraciones folclóricas: encuentros inesperados, revelaciones sorprendentes, descubrimientos de personalidad (anagnórisis), coincidencias fortuitas... Aunque no tanto como en sus primeras novelas (recuérdese el encuentro de los familiares de *Oliver Twist*), también en *David Copperfield* hay procedimientos de este tipo (el naufragio de Steerworth, el amigo de David, y su frustrado rescate por el primer amor de la mujer que el naufrago había seducido, etc.).

Estos mecanismos, que podemos encontrar también en el teatro, nos recuerdan que los textos dramáticos proporcionan a la novela del siglo XIX sus recursos fundamentales. Entre los usados por Dickens se encuentra el uso de lo que René Wellek llama «una especie de compañía dramática de repertorio fijo: el protagonista, la heroína, el malo, los “actores de carácter” (o personajes cómicos)». Dickens configura a lo largo de sus novelas una galería de villanos (Uriah Heep, en nuestro caso) que parecen deber más a esta tradición que a las necesidades estrictas de la obra. También proviene del teatro el elemento cómico, que aleja la novela definitivamente de la tragedia y lo acerca al melodrama; este elemento se acentuará

en su novelística posterior, especialmente mediante formulaciones más satíricas y grotescas.

Protagonismo del entorno urbano

Pero hay algo más que hace de Dickens un autor que nos puede seguir interesando. Destaco dos elementos. El primero es que sus novelas son de las primeras en integrar el entorno urbano, y con un provecho difícilmente superado. Téngase en cuenta que, a mediados del siglo XIX, y por primera vez en la historia de la humanidad, en Inglaterra la población urbana supera a la población rural. Luego, esta urbanización se extenderá por toda Europa.

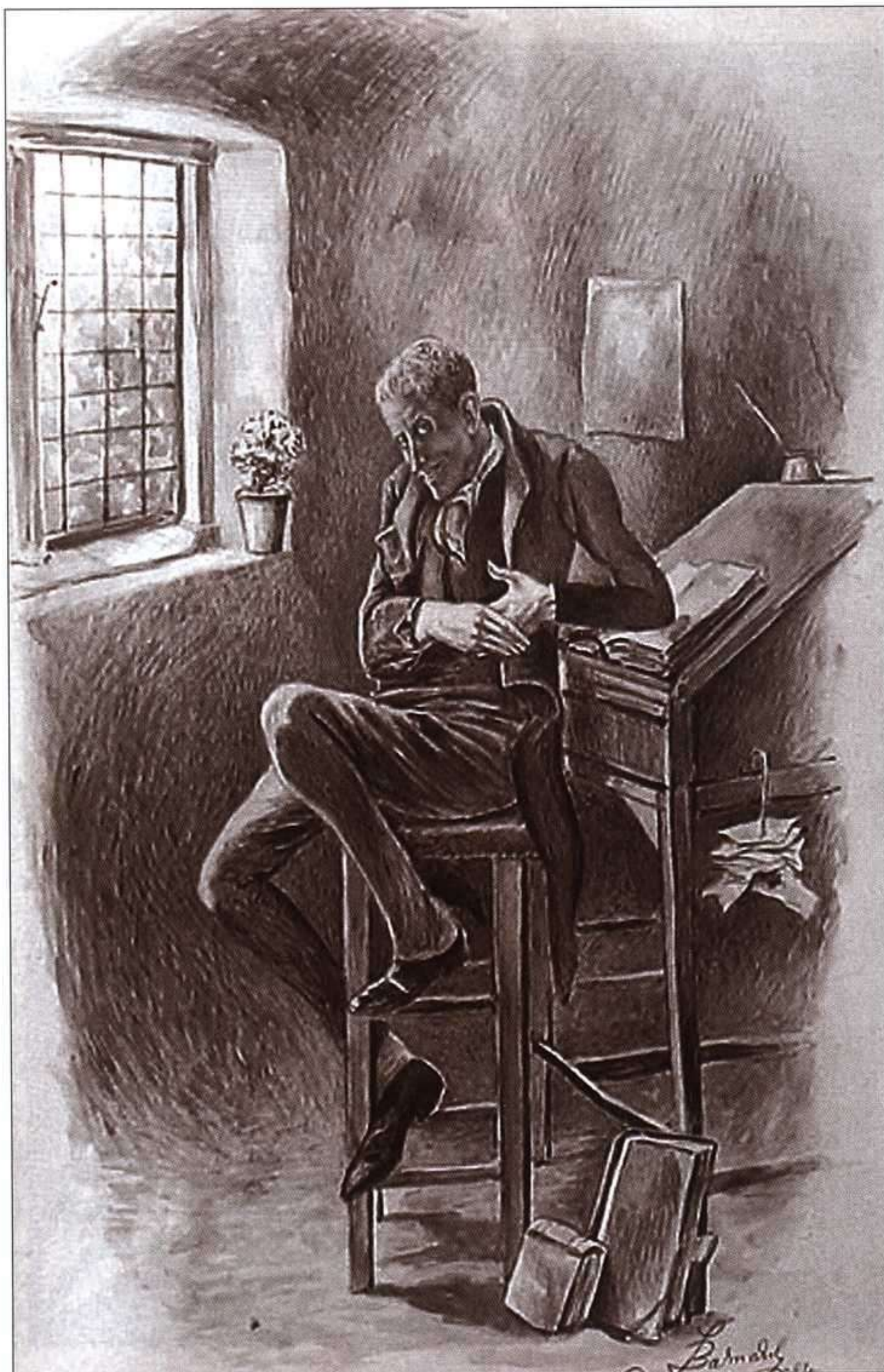
Paradójicamente, hasta las últimas dé-

cadadas del siglo XIX son escasos los escritores sensibles a este fenómeno tan característicamente decimonónico. Dickens empieza a publicar cuando el llamado «primer romanticismo», es decir, el que desarrollan los primeros escritores alemanes e ingleses, ha llegado ya a su apogeo y cuando han muerto ya algunos de sus más ilustres representantes como Byron. Para ellos, la ciudad es aún un elemento extraño, a menudo ignorado; Borges y Vázquez lo resumen sentenciosamente en su *Introducción a la literatura inglesa*: «Byron, Scott y Wordsworth habían descubierto la belleza del mar y de las montañas; Dickens descubrió la emoción de los barrios humildes».

En la gran ciudad se dan situaciones inesperadas que provocan desconcierto; no es fácil habituarse a la mezcla interclasista en un mismo espacio ni, en un



JOSÉ NARRO. DAVID COPPERFIELD, JUVENTUD, 1987.



El personaje de Uriah Heep. Dibujo de Fred Barnard.

plano más general, a la coexistencia de realidades individuales en un destino común. R. Williams, en su libro *El campo y la ciudad* (obra que aconsejo vivamente a pesar de que se centra en novelas inglesas que puedan resultarnos desconocidas), señala con acierto que Dickens es el primero en reflejar lo que estos cambios significan.

Entre estas sensaciones desconcertantes, enteramente nuevas en la historia de la cultura, están la confusión ante la diversidad, el anonimato y los encuentros inesperados. Dickens aprovecha novelísticamente estos fenómenos, es decir, los usa como mecanismos narrativos, no meramente ornamentales. Sus citas fortuitas y sus desapariciones misteriosas sólo se pueden dar en la ciudad; sólo en

la ciudad las diferentes clases sociales se sienten formando parte de un todo indiscernible, porque aprenden que el éxito, especialmente en la sociedad industrial, es veleidoso (y algunos esperan que también lo sea la ruina).

Entonces, las «dos novelas» que los críticos han reprochado a *David Copperfield* son de hecho, novelas situadas en dos mundos: la primera es urbana, y por lo tanto moderna y llena de posibilidades; la segunda es rural y por lo tanto, queda algo anticuada y previsible, pues su trama queda reducida a las intrigas y mezquindades de estos pequeños núcleos, cuyas vidas tan bien supo explotar Jane Austen.

Dickens ha quedado asociado, incluso para los que no lo han leído nunca, a la

denuncia de la brutalidad en las grandes urbes: el abandono de los necesitados, la explotación infantil...; es sabido (aunque poco verificado) que con ello provocó algunas iniciativas legislativas. La denuncia de Dickens es indignada y vigorosa pero nunca radical; a veces, como en el caso de la prisión reformada que *Copperfield* visita al final de la novela (cap. 61), no parece tener muy claras las alternativas.

Algunos lectores perspicaces (lo acabamos de ver en Borges y también lo encontramos en Zweig) han insistido en el tono emotivo, más que impaciente y, claro está, en ningún modo revolucionario, que persiste en su descripción de la miseria industrial. Esta emoción pesó quizá menos en los lectores contemporáneos, que se escandalizaron sinceramente por las condiciones de vida y de trabajo que Dickens describía, que en los lectores posteriores, más habituados a las denuncias de la novela naturalista y la novela social.

La ascensión social satirizada

El segundo punto que, a mi parecer, consigue levantar la novela de la cursilería y del efectismo que traslucen sus contemporáneas (y otras novelas de este autor) es lo raro, incluso lo salvaje, del mundo que Dickens nos describe. Todas las salidas en solitario de David son también encuentros con una realidad inesperada: el camarero falsamente amistoso (cap. 3) o el transportista estafador (cap. 12). La ciudad es el escenario de episodios especialmente duros (cap. 11 y 12) pero allí conoce a los Micawber, vecinos suyos en la miseria, y vive luego con Tipp, todo lo cual le permite conocer a unos adultos poco convencionales. Tipp es un amigo de infancia que, en la escuela, era la típica víctima de lo que ahora sabemos que era *bullying*, y se desahogaba dibujando calaveras; los Micawber... Bueno, los Micawber parecen inclasificables pero, de hecho, no son más que unas víctimas de otro *bullying* peor: la marginación social. Todo en ellos nos recuerda que provienen de una clase social superior: el lenguaje pedante de él, su irresponsabilidad de niño mimado, las alusiones constantes de ella a su familia



JOSÉ NARRO. DAVID COPPERFIELD, JUVENTUD, 1987.

y a su «papá»... evocan un mundo del que han sido desplazados y que intentan recuperar con gastos ostentosos que los hundan cada vez más. O quizá no, quizá todo es una pura paranoia: David, con un comentario al que luego volveremos, apunta que, si bien la Sra. Micawber habla siempre de su familia, «nunca pude descubrir a quién se refería bajo tal denominación», porque nadie ha visto nunca a estos papás tan pudientes. Observemos más de cerca este caso.

En el mundo victoriano, uno de los paradigmas del mundo burgués, los personajes se ganan la vida con un oficio presentable, se casan y montan un hogar donde reciben a sus invitados, atendidos por un servicio más o menos numeroso. Todo esto existe en la obra que nos ocu-

pa; por eso vemos a David llegar ahí después de muchos esfuerzos; y sin embargo, en esta novela la estabilidad burguesa es amenazada una y otra vez: los matrimonios son desgraciados o están ya rotos; las amas de casa no controlan el servicio; el trabajo prometido no llega o no ha existido nunca...

Un caso especialmente interesante es el de la ascensión social, una promesa del modelo liberal surgido del derrumbe del antiguo régimen. En Dickens, esta ascensión es satirizada como una carrera llena de hipocresías y falsedades, donde todos engañan a todos, ocultando sus orígenes o su presente arruinado o su falta de futuro. En *David Copperfield* a menudo los personajes quieren ascender y se sienten con derecho a ello (como

Uriah Heep) o, en todo caso, con derecho a no descender y a recuperar lo perdido (como Betsey Trotwood, o el mismo David); algunos casos no están definidos, y esta indefinición es su característica social: ¿a qué grupo social pertenecen los Micawber? No lo sabremos nunca; lo que sí podemos asegurar es que son unos esnohs, una figura fundamental en la novelística del siglo XIX porque desenmascara el fracaso de esta ascensión; por esto tantos esnohs pueblan la obra de Dickens: los Veneering, de *Nuestro común amigo*; el señor Dorritt, de *La pequeña Dorrit*...

En la galería de raros también figura Dick, el protegido de la tía Betsey, miembro selecto de estos adultos añejados que pululan en todas las novelas de Dickens, algunas veces inocuos, como Dick, y otras dañinos, como Skimpole, de *Casa desolada*. Todos estos fracasados tienen, claro está, una función narrativa fundamental en la construcción del personaje, pues el mérito de David destaca especialmente contra este fondo de adultos que se dejan arrastrar por el vicio, los caprichos o los antojos. Estamos dentro de las convenciones del *Bildungsroman*. Pero Dickens sabe ir más allá de estas convenciones, pues esta galería de raros es mucho más poderosa y por lo tanto más autónoma que los malvados convencionales de la narrativa moralista del XIX cuya única función era exaltar las virtudes del o de la protagonista.

Volvamos al comentario de David, perplejo ante las continuas referencias de la señora Micawber a una familia, desalmada quizá, pero sobre todo invisible. El lector adulto sospecha inmediatamente que no es que los Micawber estén arruinados: es que son pobres, e incluso su ruina es una impostura. Es un giro genial, porque aparece al final de la novela, y sólo puede funcionar porque el narrador es un niño, y por lo tanto no «sospecha». El recurso que permite a Dickens esta maniobra es el punto de vista o, dicho con una terminología más actual, la focalización.

La ingenuidad del narrador

A menudo, las novelas de aprendizaje nos muestran al niño visto por el adulto;



Arriba, Freddie Bartholomew y abajo, Daniel Radcliffe, dos actores y un mismo personaje: *David Copperfield*.

en cambio, en la focalización usada por Dickens en *David Copperfield*, es al contrario: el narrador es un niño, y es el niño el que ve a los adultos y a los demás niños. La coherencia de esta visión, con todos sus engaños y sus ingenuidades, ya fue destacada por Chesterton: David admira a su amigo Steerforth (niño mimado de casa bien) y aborrece a Murdstone (padrastra impresentable) más allá de sus cualidades y de sus defectos. Micawber causa perplejidad, nunca reprobación; Dick causa sorpresa pero también gratitud.

Mejor aún (y esto sólo lo ha visto la crítica contemporánea, muy sensible a los desajustes ideológicos de Dickens): en la novela abundan episodios claramente condenables por la moral victo-

riana. Vemos a un supuesto primo flirtear con una mujer casada, y a un guapo mozo de buena familia seducir a una humilde e inexperta joven; un mozo que antes hemos visto en el pensionado intentando seducir también... ¡al protagonista! Pero estas desviaciones de la moral vigentes quedan camufladas por la visión del que narra sin entender. La ingenuidad del niño es permanente; el escándalo del lector es el de su época. Nosotros vemos a David destacarse sobre el fondo de estos personajes y exaltada así su virtud; él se considera uno más, no por modestia, sino por ignorancia.

Por qué leer la obra hoy

Quien esto firma llegó a Dickens en su juventud y gracias al cine; no debe ser el único. Esperemos también que nuevos lectores llegarán ilusionados por nuevas películas.

¿Es posible ahora una lectura juvenil de Dickens? Por ejemplo, su denuncia de las grandes injusticias (trabajo infantil, división clasista, etc.) y de las pequeñas mezquindades (sadismo adulto, hipocresía social, etc.) ¿funcionan también con los lectores jóvenes como funcionaron en su época? ¿Se escandalizan esos lectores ante una novedad o se emocionan ante lo ya sabido pero no descrito nunca de este modo o, simplemente, quedan indiferentes?

En cualquier caso, esto no sostiene seiscientas páginas. Es más bien la pericia narrativa de Dickens, y el calculado equilibrio entre lo cómico y lo trágico, junto con su tratamiento irónico o humorístico de temas trascendentales, lo que debería llamar la atención del lector. David puede ser visto como ejemplar, por su entereza, su dignidad, por sus amistades —especialmente por su boda «aplazada» y lograda al final—, pero también por representar valores burgueses que en su sociedad se consideran incontestables: ello puede dejar frío al lector de hoy, e incluso resultarle repulsivo. Sin embargo los personajes excéntricos, a veces lunáticos, que lo rodean, y la peripecia, complicada pero siempre sostenida, pueden asegurar la pervivencia de la novela cuando ya aquellos valores burgueses han sido cuestionados.

Y luego está, evidentemente, el eterno tema juvenil del viaje iniciático, tanto el real y polvoriento camino que el protagonista emprende hacia Dover, como el camino metafórico que lo lleva a su madurez. En cuanto a las seiscientas páginas..., esto resultaba un obstáculo hasta la aparición de los siete volúmenes, siete, de Harry Potter. ■

*Lluís Quintana Trias es profesor en el Departamento de Filología Catalana de la Facultad de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Algunas de las ideas contenidas en este artículo fueron discutidas con el profesor Enric Cassany, de quien he procurado aprovechar sus observaciones. El texto se basa en materiales usados en una clase para un master de LIJ. Agradezco a mis alumnos sus comentarios, a menudo muy pertinentes.

Bibliografía

- Borges, J. L., & Vázquez, M. E., *Introducción a la literatura inglesa*, Buenos Aires: Columba, 1965.
- Chesterton, G. K., *Charles Dickens*, Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Gates, D., «Introduction», en Gates, D. (ed.), *David Copperfield by Charles Dickens*, Nueva York: Modern Library, 2000.
- Nabokov, V., *Curso de literatura europea*, Barcelona: Ediciones B, 1987.
- Peck, J., «Introduction», en Peck, J. (ed.), *David Copperfield and Hard times: Charles Dickens*, Londres: Macmillan, 1995, pp. 1-30.
- Wellek, R., *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1974.
- Williams, R., *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Wilson, E., «Dickens: los dos Scrooges», en *La herida y el arco*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 9-111.
- Zweig, S., *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski*, Barcelona: Juventud, 1941.