

# LO DICKENSIANO Y LO BAJORIANO EN LAS AVENTURAS DE PARADOX \*

Por JOSÉ MARÍA ALBERICH SOTOMAYOR

Cuando yo era dómine solía decirle a mis alumnos que las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901) eran la primera novela real e inconfundiblemente barojiana de Baroja. Y lo sigo creyendo. Antes de esa maravilla lírico-satírica, obra que casi se podría transformar en un ballet, si hubiese un coreógrafo y un compositor con talento para ello, y a la que tan poca atención relativamente se ha prestado, don Pío solamente había sacado a la luz *Vidas sombrías* y *La casa de Aizgorri*. Ninguna de las dos presagia la gran originalidad creativa que luego insuflaría valor a cosas como *El árbol de la ciencia*, *El mundo es así* o *Las inquietudes de Shanti Andía*.

Incluso su novela siguiente, *Camino de perfección* (1902), que tanta fama le dió y que ocasionó un banquete-homenaje nada menos que en Lhardy, carece de esa pureza barojística, de esa sublimación del desenfado, de la ironía y del pesimismo con que Baroja puso por primera vez su gran sello personal en la obra que nos ocupa. En el aún más tardío *Mayorazgo de Labraz* (1903) hay también, como en *Camino de perfección*, cosas que no son Baroja puro: cosas de la época, escenas “compuestas”, personajes librescos, modas que hay que exhibir, trozos modernistas de prosa

---

\* Disertación leída en Academia el día 20 de febrero de 1998.

rítmica, nietzscheísmo mal digerido... elementos, en suma, algo pegadizos y postizos que el novelista acabaría luego por eliminar, con gran acierto, de sus narraciones. Pero es que en el *Paradox* de 1901 ya los había eliminado. Sorprendente.

Ahora bien, en literatura, como en todo, la creación *ex nihilo* no existe, y al leer la primera novela de Dickens, los éxitosísimos *Pickwick Papers*, que Galdós traduciría del francés, uno saca la impresión, si conoce a fondo la novela paradoxiana, de que hay entre ambas una relación muy estrecha. Dickens era uno de los escritores más admirados y gustados por Baroja, aunque esto es algo que no voy a demostrar aquí, pues todo el mundo lo sabe, y además yo mismo de joven fuí barojista y dediqué muchas páginas a esa demostración en mi tesis doctoral. Dickens era para el autor vasco un “gorila genial”, un “payaso místico y triste”, un narrador que “ríe y llora” como un clown sublime”, etc. etc. Los motivos de Baroja para visitar Londres en 1906 se resumen en uno solo: recorrer los lugares dickensianos de la capital inglesa en un itinerario que evoca con detalle en sus *Memorias* (“Final del siglo XIX y principios del XX”). Cuando estuve en Itzea, su casa de Vera del Bidasoa, me enseñaron su alcoba y su cama de hierro, flanqueada a ambos lados por mesillas de noche que contenían novelas de Dickens en traducciones francesas (y alguna que otra en español).

Ya Fernando Baeza, en un artículo de 1954, encontró a *Paradox* un aire dickensiano y recordó que las únicas y escasísimas obras literarias que figuraban en la biblioteca de este personaje eran la Biblia, los dramas de Shakespeare, las comedias de Molière y el *Picwick* de Dickens. Nos hallamos, pues, ante una “pista” como las que aduciría Valle-Inclán para defenderse de Julio Casares cuando este le acusó de haber plagiado a Casanova y a otros autores en sus *Sonatas*. Pío Baroja demostró conocer a fondo y recordar bien las andanzas de *Pickwick* cuando habla en sus *Memorias* de Rochester, de Goswell Road y de un cochero gordo que le trae a la memoria al padre de Sam Weller y a la diligencia en que viaja Jingle. Pero la cabeza de Valle-Inclán funcionaba muy diferentemente de la de Baroja. En Valle podemos tropezar con descripciones, situaciones o frases que están casi literalmente tomadas de otros autores, si bien maravillosamente engarzadas en

el ambiente de la obra creada por don Ramón. Con Baroja nunca sucede eso: en él las reminiscencias literarias son vagas, atmosféricas, generales y más bien atañen a su forma de escribir una novela, a su concepción constructiva, que a detalles o personajes concretos.

Creo que en esto reside la inspiración pickwickiana de Paradox en un cuestión de forma, de construcción relativamente suelta, y —cosa inseparable de ello— en la relación que guarda el protagonista con todo lo demás que constituye la novela. Vayamos por partes. En el supuesto anuncio de periódico con que comienzan los *Picwick Papers* se define este libro como “a faithful record of the perambulations, perils, travels, adventures and sporting transactions”<sup>2</sup> de los socios del Pickwick Club, hilera de sustantivos que pudo sugerir a Baroja el largo título de su primera obra mayor: “Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox”. Ni en Dickens ni en Baroja son estas enumeraciones caprichosas: responden perfectamente a la concepción lineal pero azarosa de la narración. En el prefacio que puso el inglés a la primera edición en forma de libro de su *Pickwick* (1837), explica cómo, por haber sido antes una novela por entregas, esta obra consiste tan sólo en una serie de episodios conectados entre sí, pero no sometidos a un argumento general: “no artfully interwoven or ingeniously complicated plot can with reason be expected”. “They are a mere series of adventures, in which the scenes are ever changing and the characters come and go like the men and women we encounter in the real world”.<sup>3</sup>

Esta última cita corresponde casi exactamente al concepto de “novela abierta” que el autor vasco pone en práctica por primera vez precisamente en las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Al reseñar esta novela en *La Lectura*, don Juan Valera habló de una tradición “picaresca” española reanudada aquí

---

2. “... una fiel crónica de las deambulaciones, peligros, viajes, aventuras y actividades deportivas...”

3. “... no es razonable esperar que tengan un argumento artificiosamente entretejido ni ingeniosamente complicado”. “Son una simple serie de aventuras cuyos escenarios siempre cambian y cuyos personajes van y vienen como los hombres y mujeres que nos tropezamos en el mundo real”.

por Baroja, a pesar de que su protagonista tiene poco de pícaro. Lo que intuía probablemente el ya anciano Valera es que se trataba de una novela a la antigua usanza, es decir, una ristra de episodios con el único hilo conductor de su figura principal, lo cual, ciertamente, estaba en línea con una tradición que se remontaba a Cervantes y a la novela picaresca española. Pero tal vez este entronque con lo español antiguo no se debía a que Baroja, que era poco aficionado a nuestros clásicos, lo quisiese así deliberadamente, sino a que había tomado como modelo el *Pickwick* de Dickens, epígono de la ficción dieciochesca inglesa, la cual, a su vez, se alimenta en el *Quijote*, el *Guzmán de Alfarache* y el *Buscón*. El siglo XIX ve muy pronto complicarse la arquitectura novelesca, que se hace mucho más densa y bien tramada con Balzac y sus seguidores. La obra de Baroja resulta por cierto menos arcaica que la de Dickens, formalmente hablando (y en otros sentidos también), pues mantiene al menos, salvo por las páginas dedicadas a la infancia de Paradox, la unidad de lugar, y se desarrolla casi por completo en el Madrid finisecular.

Hay otro aspecto en que el parentesco de *Pickwick* con *Paradox* se hace patente, a saber, lo poquísimamente aventureros que son ambos, a pesar de los títulos o subtítulos de sus respectivas novelas. Viajeros sí son, e incluso trotamundos en el caso de *Paradox*, pero de aventureros u hombres de acción no se les puede tildar. Las "aventuras" de *Pickwick* se reducen a correr detrás del impostor Jingle, con resultados humillantes y cómicos para el perseguidor, a interceder ante un padre recalitrante para que apruebe el matrimonio de su hijo o a dejarse encarcelar por deudas antes que someterse al chantaje de unos leguleyos truhanescos. Las de *Paradox*, aparte sus vagabundeos de huérfano, son aún menos arriesgadas y se limitan a realizar algunos inventos estrafalarios y poco rentables o a escaparse por los tejados al no poder pagar a su patrona. Está claro, pues, que ni uno ni otro hubieran servido para héroes de las novelas de Conan Doyle, de Julio Verne o de Salgari.

Por el contrario, su verdadera función -y ahí radica su modernidad- es la de testigos de su sociedad y de su época. Dickens utiliza a *Pickwick* y a sus amigos para pintar, con rasgos de comi- cidad pero también con sus negruras, la Inglaterra de los primeros

años victorianos. La mayoría de sus escenas son más divertidas que críticas. El optimismo reina en la mayor parte del libro: al final del viaje casi nunca falta una posada con una buena chimenea, un gran cuenco de "punch" y un buen trozo de "cold beef" con que quitarse el hambre. Pero el autor intercala episodios relatados por algún personaje, generalmente de tonos sombríos, historias de miseria o de locura ("The Stroller's Tale", "The Story of the Convict's Return", "The Manuscript of the Old Clergyman")<sup>4</sup> y al final de la novela hace a Pickwick víctima de una de sus obsesiones, la perversidad del sistema judicial y abogacil. Otro mal social que obsedía a Dickens, porque lo había sufrido en sus propias carnes, era el de los padres que no alimentaban o protegían a sus hijos como es debido, o que los tiranizaban contra todo derecho y razón, tema que se desarrolla de múltiples formas en su novela primera -como ha observado muy bien Steven Marcus- y que explica por qué el protagonista suele hacer de padre sucedáneo.

En la novela de Baroja, la temprana orfandad de Paradox no parece tener ninguna raíz autobiográfica. Es más bien una metáfora de la falta de Dios, de la poca fe del vasco en esa Providencia "protectora especial de los golfos y de los abandonados, lo cual no impide que de cuando en cuando les deje morir de hambre para que aprendan". Silvestre es simplemente testigo, y luego víctima, de la dureza de la lucha por la vida en ese Madrid de la juventud de Baroja; su pintura es mucho más negra que la de Dickens, y sobre todo mucho más pesimista, mucho más desesperanzada, si bien Paradox y Diz se acaban marchando ilusionados a Valencia para proseguir allí sus imprácticos negocios e inventos. El inglés estampó al final de su obra esta declaración de optimismo: "There are dark shadows on the earth, but its lights are stronger in the contrast. Some men, like bats or owls, have better eyes for the darkness than for the light. We, who have no such optical powers, are better pleased to take one last parting

---

4. "La historia del paseante", "El cuento de la vuelta del presidiario", "El manuscrito del viejo clérigo".

look at the visionary companions of many solitary hours when the brief sunshine of the world is blazing full upon them".<sup>5</sup>

Aunque no tuvo que trabajar de niño, como Dickens, en una fábrica de betún, Baroja conocía bien el hampa de Madrid, se había pateado los suburbios y comenzaba ya a adoptar la estética del "murciélago" o del "buhu", en la fraseología dickensiana; la sordidez es la nota dominante de su mundo novelesco; sordidez en los bohemios desastrados que redactan la revista "Lumen", sordidez en la pensión de Doña Rosa y sus pupilos: sordidez sexual en la aristocrática familia de los Alvarez Ossorio. Pero, al mismo tiempo, Silvestre (como su creador) "experimentaba por todo lo humilde una gran simpatía". Esa sordidez y esa pobreza no son naturalistas sino que están tocadas de lirismo y de compasión, como los chulos y los golfos en los cuadros, tan barojianos, de Eduardo Vicente.

Se ha escrito hasta la saciedad sobre el quijotismo de Mr. Pickwick, epígono en eso también de los héroes de raíz cervantina que pueblan la novela inglesa del XVIII. Quijotismo que tenía dos aspectos fundamentales: la chifladura y el altruísmo. Por chiflados, esos personajes podían divertir al lector con sus extravagancias; por altruistas, podían imbuirle una lección moral o, al menos, hacerle reflexionar sobre las injusticias del mundo. Samuel Pickwick, Esq. tenía, por supuesto, las dos facetas. Como el héroe barojiano, padecía la chifladura pseudocientífica y deslumbraba a sus secuaces con disertaciones sobre el origen de las lagunas de Hampstead, con su teoría de los peces gasterósteos, o con su descubrimiento de una piedra de inscripción misteriosa, causante de la famosa "Pickwick controversy" que enzarzó a más de quince corporaciones científicas de otros tantos países. Pero su cualidad más prominente era la bondad, bondad que así mismo tenía su lado cómico, pues le impulsaba a meterse en intentos de "desfazer entuertos" que a menudo terminaban dejándolo en ridí-

---

5. "El mundo tiene sombras oscuras, pero sus luces son más fuertes por el contraste. Algunos, como los murciélagos y los buhos, ven mejor en la oscuridad que en la luz, pero nosotros, que carecemos de tales poderes ópticos, preferimos lanzar una última mirada de despedida a los fantaseados compañeros de tantas horas solitarias cuando el efímero sol de este mundo los ilumina de lleno".

culo. Mas, al final, a más o menos largo plazo, su inocencia y su *bonhomie* siempre acababan triunfando. Pickwick aparece en la novela de sopetón, sin infancia ni juventud. No sabemos ni siquiera por qué es famoso, por qué tiene un club de admiradores y leales amigos. Casi a la terminación de la obra se nos dice que había pasado su vida dedicado al comercio, que había amasado una fortunita y que, por último, retirándose de los negocios, se había propuesto viajar y ver mundo, Esto suena a expediente amañado a última hora por Dickens para justificar el papel testimonial de su personaje, papel inseparable de su función como campeón de una moral de buenos sentimientos, moral burguesa muy representativa del auge que estaban adquiriendo las clases medias en la Inglaterra del Reform Bill de 1832.

El quijotismo de silvestre Paradox -ya notado también por Fernando Baeza hace años- es muy distinto, aunque asimismo tiene su poquito de burgués. A pesar de percibir su pequeña renta, que termina escamoteada por un pariente, Silvestre es pobre y no puede ejercer la caridad con la munificencia de Pickwick, pero hace favores, presta dinero que sabe no le devolverán, acoge por piedad a un criado que luego le desvalija, acompaña al bohemio Pérez del Corral junto a su lecho de muerte y hasta se permite, como buen burgués venido a menos, tener dignidad y renunciar a los únicos ingresos que le permiten comer, los de las clases que daba en la casa de los corrompidos Álvarez Ossorio. Su altruísmo es mayormente, por falta de posibilidades materiales, cosa de sentimientos, de sensibilidad moral, y con algún que otro reborde dickensiano. Aunque Macaulay calificó a una obra posterior del gran novelista victoriano, *Hard Times*, de "sullen socialism", sabido es que Dickens no abogaba por ningún cambio político, sino por un "change of heart" por una sensibilidad social nueva. Silvestre Paradox es anticlerical, incluso antirreligioso, pero se siente "casi cristiano" y "le repugnaba la prensa, la democracia y el socialismo". Por otro lado, le horrorizaba aún más lo que en su tiempo se llamaba "darwinismo social":

"-¿Qué van a hacer el débil, el impotente. —pensaba él— en una sociedad complicada como la que se presenta: en una sociedad basada en la lucha por la vida, no una lucha brutal de sangre, pero no por ser intelectual menos terrible?"



Para esos derrotados imagina un original “matadero de hombres” donde el Estado les proporcionaría “refinamientos” y “voluptuosidades” de última hora antes de eliminarlos; fantasía que por cierto aprovechó Valle-Inclán para el balneario de suicidas que nos brinda en su *Sonata de Invierno*.

El lado estrafalario y divertido del quijotismo de Silvestre no requiere apenas comentario, y reside casi exclusivamente en su entusiasmo por la ciencia y por la técnica, entusiasmo de un hombre que, sin formación científica sólida ni medios para ejercer su vocación, está siempre descubriendo el Mediterráneo. Don Juan Valera le llamó “semi-sabio extravagante”, modelado sobre tantísimos españoles como creen haber descubierto la cuadratura del círculo, el movimiento continuo “y otra infinidad de primores”. Tiene asimismo una cierta faceta autobiográfica, pues su autor nos cuenta que, en su caserón de la calle de la Misericordia, su hermano Ricardo, un tal Riudavets y él mismo solían dedicarse a “proyectar artefactos mecánicos”.

No es revelar ningún secreto añadir que ese autobiografismo se extiende a casi toda la novela de 1901. Por esos años Baroja tenía muchos materiales anecdóticos y pintorescos, de su propia vida, a los que no había dado aún salida literaria, y comienza a hacerlo con esa “novela saco” o “romanà clef” donde se concentra su experiencia de la bohemia madrileña. Por sus páginas desfilan, más o menos disfrazados, algunos de sus contemporáneos: Ruiz Contreras, Valle Inclán, Alejandro Sawa, Rubén Darío, y hasta su hermano Ricardo y él mismo, panaderos de ocasión, bajo el seudónimo de Labarta. Igualmente se empeña en incluir recuerdos de su niñez en Madrid y en Pamplona, adornándola a continuación con esa fuga bajo la égida de Mr. Macbeth, que sueña también a algo dickensiano, tal vez inspirado por *Oliver Twist* o *David Copperfield*.

Baroja mismo se autorretrata, no muy modestamente, en la segunda aparición del médico y panadero Labarta al final de la novela: leía a sus invitados una historia truculenta y modernista, a lo Edgar Allan Poe, escrita por él:

“El contraste de lo que leía con su aspecto jovial de hombre satisfecho de la vida era curioso... los ojos entornados, bondadosos y sonrientes... tenía el tipo de un fraile espiritual y glotón al



mismo tiempo, de un hombre pesimista y epicúreo, socarrón y romántico”.

Hay un desdoblamiento, pues, entre el Labarta-Baroja autor de la narración y el protagonista Silvestre Paradox. La identificación autor-personaje no es tan grande como sería después en novelas de la clase de *El árbol de la ciencia* o la *Sensualidad pervertida*, y, sin embargo, las opiniones, los sentimientos y la sensibilidad de Paradox son idénticos a los de Baroja. Pero los separa el humor, los distancia el lado ridículo y estrafalario del héroe, de manera parecida a como Dickens utilizó un personaje cómico, Mr. Samuel Pickwick, para dar expresión a sus sentimientos humanitarios y a su visión de la sociedad inglesa.

Quede claro que he estado refiriéndome todo el tiempo al Paradox de 1901. El más tardío *Paradox, rey* (1906) es harina de otro costal, y tal vez me ocupe de él algún día.