

EL MUNDO SURREAL DE CHARLES DICKENS

THE SURREAL WORLD OF CHARLES DICKENS

Luz Aurora PIMENTEL

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: pimentelanduiza@gmail.com

Resumen

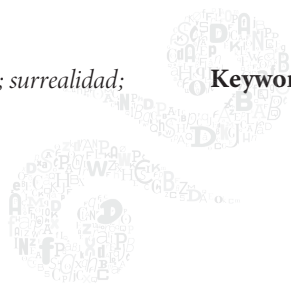
Si bien Charles Dickens es reconocido por ser un escritor realista con una aguda capacidad de observación de su entorno, este artículo considera que hay una dimensión de su obra que se ha dejado en segundo plano: la surreal. Este concepto se entiende como la creación de una suprarrealidad a partir de métodos que nada tienen que ver con el movimiento surrealista del siglo XX y que provocan una profunda sensación de extrañamiento a partir de las realidades más cotidianas. Así, se toma lo surreal por un producto de la conjunción entre realismo, humor y exuberancia en el estilo de Dickens, que en ocasiones deriva en el *exceso* que lo lleva a construir una suprarrealidad, como la que este artículo ejemplifica señalando lo absurdo de una burocracia (con respecto a la cual se está en franca oposición) que, como la niebla que invade muchas de las escenas londinenses descritas, termina por engullir todo y a todos los que la rodean. A partir del análisis de fragmentos de obras como *Bleak House* (1852-1853), *Little Dorrit* (1857) y *Our Mutual Friend* (1865), se muestra cómo Dickens apila detalles y repeticiones en un crescendo estilístico que siempre mueve a risa para desembocar, finalmente, en símbolo, en profunda crítica social o en ambos.

Palabras clave: *Charles Dickens; realismo; suprarrealidad; humor; novela del siglo XIX*

Abstract

Even though Charles Dickens is acknowledged as a realist writer with an insightful ability for looking at his surroundings, this paper focuses on a relegated aspect of his work: the surreal. This concept is understood as the creation of a supraréality by methods that are unrelated to those of the surrealist movement from the twentieth century and that produce a deep sense of estrangement from the most routinary realities. Thus, the surreal results from a combination between realism, humour, and exuberance in Dickens's style, which often derives in the *excess* from which he builds a supraréality, as that illustrated in this article by pointing out the absurdity of a bureaucracy (clearly stated as adverse) that, as the fog spreading through the London scenes described several times, ends up guzzling everything and everybody around. By means of an analysis of passages from *Bleak House* (1852-1853), *Little Dorrit* (1857) and *Our Mutual Friend* (1865), it is shown how Dickens heaps details and repetitions in a stylistic *crescendo* that always leads to laughter and that results in symbol, sagacious social criticism, or both.

Keywords: *Charles Dickens; realism; supraréality; humour; nineteenth-century novel*



Cuando uno piensa en Dickens, piensa en el extraordinario escritor realista con una aguda capacidad de observación tanto de su entorno —especialmente el urbano— como de los individuos y de las relaciones sociales; piensa en el incisivo crítico social de las estructuras legales y de gobierno, de los individuos y sus idiosincrasias; sobre todo piensa en el gran escritor cómico que fue, con un enorme ingenio lingüístico y un talento especial para la caricatura. Pero pensar en Dickens también es evocar sus momentos melodramáticos, sus memorables escenas llenas de claroscuros —como la muerte de Bill Sikes y el asesinato de Nancy, en *Oliver Twist*, o la persecución de Magwitch por el río, al final de *Great Expectations*—. Claroscuros memorables que matizan la apreciación del realismo de Dickens y que Donald Fanger (1988), por ejemplo, ha caracterizado como “realismo romántico”, agrupando en tal categoría a Balzac, Dickens y Dostoievsky; claroscuros que con frecuencia desembocan en el blanco y negro de los villanos sin remisión, como Orlick, en *Great Expectations*; Tulkinhorn, en *Bleak House*; Riderhood, en *Our Mutual Friend*; o, nuevamente, Bill Sikes y Fagin, en *Oliver Twist*. En el otro extremo, los buenos, los intachables, generalmente mujeres, en quienes Dickens deposita lo que él considera el valor supremo de la sociedad, la familia: Little Dorrit, Lizzie Hexam, Biddy, Agnes... la lista se podría prolongar considerablemente. Es por eso que pensar en Dickens, finalmente, nos lleva a la dimensión del sentimentalismo, rayano a veces en la sensiblería, sobre todo en lo que toca a sus personajes femeninos, ya sea los incorruptiblemente buenos o los débiles, dependientes y, en general, inútiles.

En la primera categoría evoquemos simplemente, además de los ya mencionados, a Esther Summerson, quien contrasta por su estoicismo, su sentido común y su iniciativa, con la decorativa Ada Clare. En la segunda categoría, además de Ada, recordemos la insoportablemente larga y tediosa agonía de Dora, la frágil muñeca-esposa de David Copperfield, o la excesivamente melosa relación filial entre Little Dorrit y su inútil y vanidoso padre. Sin negar ni minimizar los aspectos anteriormente enumerados, considero que hay una dimensión de la obra de Dickens que se ha dejado en segundo plano y que, cuando se llega a abordar, es solamente como efecto cómico; una dimensión que yo querría llamar *surreal*, producto de la conjunción entre realismo, humor y exuberancia, porque es indudable que si hay algo que caracteriza el estilo de Dickens es la sobreabundancia, en ocasiones incluso el *exceso* que lo lleva

a construir una *suprarrealidad*.¹ A partir de una realidad minuciosamente observada, Dickens apila detalles y repeticiones en un *crescendo* estilístico que siempre mueve a risa, incluso a la incredulidad; en todos los casos, el punto de partida es la realidad observada que deviene suprarrealidad por exceso, para desembocar, finalmente, en símbolo o en profunda crítica social, o ambos. Un ejemplo: Dickens siempre manifestó su franca oposición al sistema legal de su época; habiendo trabajado como empleado en la oficina de los abogados Ellis y Blackmore y como reportero independiente de juicios legales —tras haber aprendido taquigrafía—, Dickens conocía bien los laberintos de la ley y los criticó en sus novelas, de manera especial en *Bleak House*.

“The law’s delay, the insolence of office and the spurns that patient merit of the unworthy takes...”²

En los años 50 del siglo XIX, se dio una exigencia general para reformar las leyes en lo que toca a los juicios por herencia y sucesión que se desahogaban en The Court of Chancery, una especie de tribunal de equidad y fideicomisos, contenciosos testamentarios y tribunal para empresas en quiebra. Constantemente se publicaban artículos en el *Times* sobre el tiempo infinito, los costos escandalosos y la burocracia igualmente costosa e incomprensible. Incluso se despolvió un juicio que se había iniciado en 1815; generaciones de sucesores habían estado tutelados por la corte en espera de una resolución que, más de cuarenta años después, no había llegado. Dickens se suma a la indignación general y su imaginación crea la situación ficcional del juicio Jarndyce & Jarndyce en *Bleak House* (1852-1853). Como en el caso del juicio iniciado en 1815, éste llena de esperanzas a una nueva generación: dos jóvenes que ahora son tutelados por la corte (the Jarndyce & Jarndyce wards). Una de las líneas narrativas más importantes de esta novela es justamente la evolución, *kafkiana avant la lettre*, de este incomprensible juicio. Con él se inicia la novela, de la que citaré largamente, debido a que el efecto de surrealidad depende del tiempo y del *tempo*, es decir, de un ritmo *in crescendo* que se observa en la superabundancia de la descripción y en las repeticiones.

1 Es en este sentido que considero lo *surreal* en Dickens y, de ninguna manera, en términos del movimiento surrealista del siglo XX, mismo que también estaba llamado a crear una suprarrealidad pero con otros métodos.

2 William Shakespeare (en Dickens, 1852: 347).

Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little “prentice boy” on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon and hanging in the misty clouds.

Gas looming through the fog in divers places in the streets, much as the sun may, from the spongy fields, be seen to loom by husbandman and ploughboy. Most of the shops lighted two hours before their time—as the gas seems to know, for it has a haggard and unwilling look.

The raw afternoon is rawest, and the dense fog is densest, and the muddy streets are muddiest near that leaden-headed old obstruction, appropriate ornament for the threshold of a leaden-headed old corporation, Temple Bar. And hard by Temple Bar, in Lincoln’s Inn Hall, at the very heart of the fog, sits the Lord High Chancellor in his High Court of Chancery.

Never can there come fog too thick, never can there come mud and mire too deep, to assort with the groping and floundering condition which this High Court of Chancery, most pestilent of hoary sinners, holds this day in the sight of heaven and earth.

On such an afternoon, if ever, the Lord High Chancellor ought to be sitting here—as here he is—with a foggy glory round his head, softly fenced in with crimson cloth and curtains, addressed by a large advocate with great whiskers, a little voice, and an interminable brief, and outwardly directing his contemplation to the lantern in the roof, where he can see nothing but fog. On such an afternoon some score of members of the High Court of Chancery bar ought to be—as here they are—mistily engaged in one of the ten thousand stages of an endless cause, tripping one another up on slippery precedents, groping knee-deep in technicalities, running their goat-hair and horsehair warded heads against walls of words and making a pretence of equity with serious faces, as players might. On such an afternoon the various solicitors in the cause, some two or three of whom have inherited it from their fathers, who made a fortune

by it, ought to be—as are they not?—ranged in a line, in a long matted well (but you might look in vain for truth at the bottom of it) between the registrar’s red table and the silk gowns, with bills, cross-bills, answers, rejoinders, injunctions, affidavits, issues, references to masters, masters’ reports, mountains of costly nonsense, piled before them. Well may the court be dim, with wasting candles here and there; well may the fog hang heavy in it, as if it would never get out; well may the stained-glass windows lose their colour and admit no light of day into the place; well may the uninitiated from the streets, who peep in through the glass panes in the door, be deterred from entrance by its owlish aspect and by the drawl, languidly echoing to the roof from the padded dais where the Lord High Chancellor looks into the lantern that has no light in it and where the attendant wigs are all stuck in a fog-bank! This is the Court of Chancery, which has its decaying houses and its blighted lands in every shire, which has its worn-out lunatic in every madhouse and its dead in every churchyard, which has its ruined suitor with his slipshod heels and threadbare dress borrowing and begging through the round of every man’s acquaintance, which gives to monied might the means abundantly of wearying out the right, which so exhausts finances, patience, courage, hope, so overthrows the brain and breaks the heart, that there is not an honourable man among its practitioners who would not give—who does not often give—the warning, “Suffer any wrong that can be done you rather than come here!”

Who happen to be in the Lord Chancellor’s court this murky afternoon besides the Lord Chancellor, the counsel in the cause, two or three counsel who are never in any cause, and the well of solicitors before mentioned? There is the registrar below the judge, in wig and gown; and there are two or three maces, or petty-bags, or privy purses, or whatever they may be, in legal court suits. These are all yawning, for no crumb of amusement ever falls from Jarndyce and Jarndyce (the cause in hand), which was squeezed dry years upon years ago. The short-hand writers, the reporters of the court, and the reporters of the newspapers invariably decamp with the rest of the regulars when Jarndyce and Jarndyce comes on. Their places are a blank. Standing on a seat at the side of the hall, the better to peer into the curtained sanctuary, is a little mad old woman in a squeezed bonnet who is always in court, from its sitting to its rising, and always expecting some incomprehensible judgment to be given in her favour. (Dickens, 2012: 17-22)

La magistral descripción que abre esta novela se construye con base en una repetición modulada de niebla, luz de gas y lodo. Como en una toma cinematográfica,³ *avant la lettre*, y en un constante movimiento de expansión y contracción, la niebla lo va cubriendo todo, comenzando por las grandes panorámicas que siguen al río desde la ciudad hasta Essex y luego hasta Kent, para llegar a la máxima concentración de la niebla en “la boquilla y en la cazoleta de la pipa” del marino “metido en su diminuto camarote”⁴. Nótese la dinámica de la niebla en expansión por los condados y en contracción suprema en espacios diminutos, para luego saturar también el espacio vertical: niebla arriba, niebla abajo, la demarcación cielo/tierra anulados —las personas que “miran por encima del parapeto el cielo bajo la niebla, todas rodeadas de niebla, como si estuvieran metidas en un globo, colgadas en medio de las nubes neblinosas”—. De este vertiginoso movimiento de expansión-contracción-saturación pasamos al Alto Tribunal de Equidad, donde el Juez Supremo, “con un halo de niebla en torno a la cabeza”, apenas si escucha la lectura de un expediente interminable y al ver hacia la luz no ve nada más que niebla. Para entonces, la descripción ha logrado dos objetos: la construcción de una suprarrealidad (la realidad devorada por la niebla) y el símbolo del sistema legal inglés: incapaz de ver nada, inmerso en la nada, omiso en la revisión y resolución de las “montañas de necesidades” que no llevan a nada. En este contexto, e introducido por el implacable e irónico “es lógico”, se da la síntesis de la devastación que causa este sistema y de lo que está por venir en la novela: “Es el Alto Tribunal de Cancillería, que tiene sus casas en ruinas y sus tierras abandonadas en todos los condados; que tiene sus lunáticos esqueléticos en todos los manicomios, y sus muertos en todos los cementerios; que tiene a sus litigantes, con sus tacones gastados y sus ropas gastadas, que viven de los préstamos y las limosnas de sus conocidos”.

De lo general llegamos finalmente a lo particular: el caso Jarndyce & Jarndyce, con sus ramificaciones en el tiempo y el espacio social, pues, además de los tutelados, el caso concierne a “una ancianita loca tocada con un gorro fruncido, que siempre está en el tribunal, desde que empieza la sesión hasta que se levanta, y que siempre espera que se pronuncie algún fallo incomprensible en su favor”. Kafka *avant la lettre*, sí; su símbolo, la neblina, neblina adentro neblina afuera, neblina que todo lo invade y

3 Desde luego que habría que recordar que es justamente la técnica descriptiva de Dickens la que inspira a Griffith y no al revés.

4 Todas las traducciones al español de las frases de Dickens son de la autora y provienen de las citas inmediatamente anteriores.

no permite ver ni entender nada. Niebla arriba, niebla abajo, niebla en torno de una vida sin sentido, sujeta a un fallo que nunca vendrá.

Si la Gran Corte de Chancery es la suprema encarnación del lamento hamletiano en torno a “the laws’ delay”, la Oficina de los Circunloquios en *Little Dorrit* lo es de “the insolence of office and the spurns that patient merit of the unworthy takes” (Dickens, 1852: 347). Dickens ataca no sólo al sistema legal sino a la burocracia gubernamental, tan incomprensible, casi, como la legal. El capítulo x de *Little Dorrit* expone con amarga ironía “toda la ciencia de gobernar”:

The Circumlocution Office was (as everybody knows without being told) the most important Department under Government. No public business of any kind could possibly be done at any time without the acquiescence of the Circumlocution Office. Its finger was in the largest public pie, and in the smallest public tart. It was equally impossible to do the plainest right and to undo the plainest wrong without the express authority of the Circumlocution Office [...]

This glorious establishment had been early in the field, when the one sublime principle involving the difficult art of governing a country, was first distinctly revealed to statesmen. It had been foremost to study that bright revelation and to carry its shining influence through the whole of the official proceedings. Whatever was required to be done, the Circumlocution Office was beforehand with all the public departments in the art of perceiving—HOW NOT TO DO IT.

[...] It is true that the debates of both Houses of Parliament the whole session through, uniformly tended to the protracted deliberation, How not to do it. It is true that the royal speech at the opening of such session virtually said, My lords and gentlemen, you have a considerable stroke of work to do, and you will please to retire to your respective chambers, and discuss, How not to do it [...] Numbers of people were lost in the Circumlocution Office. Unfortunates with wrongs, or with projects for the general welfare (and they had better have had wrongs at first, than have taken that bitter English recipe for certainly getting them), who in a slow lapse of time and agony had passed safely through other public departments; who, according to rule, had been bullied in this, over-reached by that, and evaded by the other; got referred at last to the Circumlocution Office, and never reappeared in the light of day. (Dickens, 1992a: 324-329)

Nuevamente, la estrategia central de esta descripción es la repetición, pero con ciertas peculiaridades: por una parte, la repetición que aparece con la previsibilidad y ritmo de un estribillo: “How not to do it”; por otra parte, la repetición *ad nauseam* del nombre de la oficina misma que contiene en sí mismo toda la ironía y la denuncia de cualquier oficina de gobierno, la *circunlocución*: mientras más palabras, mejor; mientras más huecas y ampulosas, mejor. El genio de Dickens estriba, además, en su capacidad mimética: entre pastiche y parodia del discurso inflado de la burocracia entreverado con el discurso de la aristocracia: la institución, desde luego, es “gloriosa”; el “sublime principio” de no hacer nada, una “revelación”; “la Oficina de Circunloquios, una de las primeras en dedicarse al estudio de tan brillante revelación y a establecer su luminosa influencia por todo el aparato de los trámites oficiales”, todo esto desembocando en el arte de “no hacerlo”. Todo aquel que sufre “perjuicios o injusticias, o que [tiene] proyectos encaminados al bienestar general” acaba atrapado en “la Oficina de Circunloquios y no [vuelve] a reaparecer jamás a la luz del día”. De este modo, de repetición en repetición, de estribillo en estribillo, llegamos al exceso, al absurdo de una burocracia que, como un hoyo negro, se traga a la gente en su oscuridad. Este último efecto es afín a aquella niebla que todo lo cubre hasta que la gente enloquece y muere esperando alguna resolución de un juicio interminable.

Nombre significativo y ominoso (*nomen atque omen*), repetición incesante, discurso burocrático ampuloso, todo desemboca en el pantano de una oficina de gobierno que no hace nada, pero por todas estas características, y a pesar del panorama desolado que nos presenta, la incisiva crítica de Dickens no se resuelve en una sátira amarga sino en la risa, especialmente por la enorme incongruencia entre el pastiche del discurso burocrático y aristocrático y el estribillo (“como no hacerlo”) que lo desinfla. De la misma manera cómica, su crítica al sistema político, que hace del Parlamento el monopolio de unas cuantas familias, se funda no sólo en la repetición sino también en la declinación absurda de dos nombres. El capítulo XII de *Bleak House* es notable por esta muy cómica mezcla entre los nombres y el discurso aristocrático, elitista y *blasé*:

Then there is my Lord Boodle, of considerable reputation with his party, who has known what office is and who tells Sir Leicester Dedlock with much gravity, after dinner, that he really does not see to what the present age is tending. A debate is not what a debate used to be; the House is not what the House used to be; even a Cabinet is not what it formerly was. He perceives with astonishment that

supposing the present government to be overthrown, the limited choice of the Crown, in the formation of a new ministry, would lie between Lord Coodle and Sir Thomas Doodle—supposing it to be impossible for the Duke of Foodle to act with Goodle, which may be assumed to be the case in consequence of the breach arising out of that affair with Hoodle. Then, giving the Home Department and the leadership of the House of Commons to Joodle, the Exchequer to Koodle, the Colonies to Loodle, and the Foreign Office to Moodle, what are you to do with Noodle? You can't offer him the Presidency of the Council; that is reserved for Poodle. You can't put him in the Woods and Forests; that is hardly good enough for Quoodle. What follows? That the country is shipwrecked, lost, and gone to pieces (as is made manifest to the patriotism of Sir Leicester Dedlock) because you can't provide for Noodle!

On the other hand, the Right Honourable William Buffy, M. P., contends across the table with some one else that the shipwreck of the country—about which there is no doubt; it is only the manner of it that is in question—is attributable to Cuffy. If you had done with Cuffy what you ought to have done when he first came into Parliament, and had prevented him from going over to Duffy, you would have got him into alliance with Fuffy, you would have had with you the weight attaching as a smart debater to Guffy, you would have brought to bear upon the elections the wealth of Huffy, you would have got in for three counties Juffy, Kuffy, and Luffy, and you would have strengthened your administration by the official knowledge and the business habits of Muffy. All this, instead of being as you now are, dependent on the mere caprice of Puffy!

As to this point, and as to some minor topics, there are differences of opinion; but it is perfectly clear to the brilliant and distinguished circle, all round, that nobody is in question but Boodle and his retinue, and Buffy and HIS retinue. These are the great actors for whom the stage is reserved. A People there are, no doubt—a certain large number of supernumeraries, who are to be occasionally addressed, and relied upon for shouts and choruses, as on the theatrical stage; but Boodle and Buffy, their followers and families, their heirs, executors, administrators, and assigns, are the born first-actors, managers, and leaders, and no others can appear upon the scene for ever and ever. (Dickens, 2012: 396-398)

El efecto cómico surge de la disparidad entre la alcurnia de los invitados a la cena de Sir Leicester Dedlock, la gravedad de su discurso y de sus críticas, y sus nombres ridículos, llevados al más extremo ridículo al ser declinados en orden alfabético, con

ciertos puntos climáticos como Noodle y Puffy. Empero, detrás del humor y del ridículo está la crítica implacable al monopolio del poder en manos de unas cuantas familias encumbradas para quienes, si es que hay “un Pueblo”, no se trata más que de “un cierto número de supernumerarios a los que hablar de vez en cuando y a los que recurrir para que griten y hagan coro, igual que en el escenario del teatro”.

La surrealidad inscrita en la propia realidad observada

Si la Corte de la Cancillería —o Tribunal de Equidad— y la Oficina de los Circunloquios se nos antojan kafkianos es porque debido a la exuberancia de la descripción —las repeticiones y las exageraciones— se construye una suerte de realidad otra que se superpone a la primera. Hemos visto, en ambos casos, que surge de reclamos sociales contemporáneos a Dickens, de realidades observadas con detalle. No obstante, hay otras dimensiones de suprarrealidad que surgen de situaciones sociales, económicas, incluso urbanas, que están marcadas temporal y culturalmente, y que hoy en día podrían resultarnos ajenas. Esto sucede de manera espectacular con un personaje secundario —aunque fundamental para la trama— de *Bleak House*: Krook. Con una estrategia de caracterización afín a la de Balzac, Krook antes que nada es, él mismo, su tienda; parafraseando al autor de la *Comedia humana*,⁵ podríamos decir que toda su persona explica su tienda, como la tienda implica a la persona de Krook.

She had stopped at a shop, over which was written, KROOK, RAG AND BOTTLE WAREHOUSE. Also, in long thin letters, KROOK, DEALER IN MAREINE STORES. In one part of the window was a picture of a red paper mill, at which a cart was unloading a quantity of sacks of old rags. In another, was the inscription, BONES BOUGHT. In another, KITCHEN-STUFF BOUGHT. In another, OLD IRON BOUGHT. In another, WASTE-PAPER BOUGHT. In another, LADIES' AND GENTLEMEN'S WARDROBES BOUGHT. Everything seemed to be bought, and nothing to be sold there. In all parts of the window, were quantities of dirty bottles: blacking bottles, medicine bottles, ginger-beer and soda-water bottles, pickle bottles, wine bottles, ink bottles: I am reminded by mentioning the latter, that the shop had, in several little particulars, the air of being in a legal neighbourhood, and of being, as it

5 En su descripción de Mme Vauquer, en *Le père Goriot*

were, a dirty hanger-on and disowned relation of the law. There were a great many ink bottles. [...]

A little way within the shop door, lay heaps of old crackled parchment scrolls and discoloured and dog's-eared law-papers. [...] The litter of rags tumbled partly into and partly out of a one-legged wooden scale, hanging without any counterpoise from a beam, might have been counsellors' bands and gowns torn up. One had only to fancy, [...] that yonder bones in a corner, piled together and picked very clean, were the bones of clients, to make the picture complete. [...]

[Krook] was short, cadaverous, and withered; with his head sunk sideways between his shoulders, and the breath issuing in visible smoke from his mouth, as if he were on fire within. His throat, chin, and eyebrows were so frosted with white hairs, and so gnarled with veins and puckered skin that he looked, from his breast upward, like some old root in a fall of snow. (Dickens, 2012: 133-136)

Este hombre siniestro acumula los objetos más disparatados y sórdidos que se pueda imaginar. Todo se compra, nada se vende. Debido a la ubicación de su tienda en el barrio legal y, específicamente, debido a su contigüidad con el tribunal en Lincon's Inn Hall, Krook es apodado por todos los del barrio, "The Lord Chancellor" —la ironía es evidente. El catálogo de la tienda de Krook es abrumador: sin orden ni concierto están los trapos que alguna vez fueron togas de magistrados, junto al hierro viejo y las pilas de huesos ¡sic! Documentos, papel de desecho, documentos legales, trapos, enseres domésticos... se apilan sin sentido ni clasificación, tal y como suponemos lo están los expedientes de los juicios allá a la vuelta de la esquina. El machacón *-bottles, -bottles, -bottles* es como tantos carpetazos a los expedientes. El comentario de Esther Summerson cierra este extraño catálogo, empujándolo con su clausura hacia una significación abiertamente simbólica, aunque macabramente lúdica: "Para hacer que el cuadro fuese completo [...] bastaba con imaginarse que los huesos amontonados en un rincón, mondos y blancos, eran de los clientes de los abogados".

Krook mismo es producto de una contradicción: una parte de la caracterización lo deshumaniza —"un viejo raigón de árbol después de una nevada"—; otra planta la semilla de lo imposible —"el aliento que respiraba le salía por la boca convertido en humo visible, como si estuviese ardiendo por dentro"—. Veintisiete capítulos más tarde, Krook muere por "Combustión Espontánea" en una descripción imposible que, sin embargo, termina con este comentario:

The Lord Chancellor of that Court [i.e., Krook], true to his title in his last act, has died the death of all Lord Chancellors in all Courts, and of all authorities in all places under all names soever, where false pretences are made, and where injustice is done. Call the death by any name Your Highness will, attribute it to whom you will, or say it might have been prevented how you will, it is the same death eternally—inborn, inbred, engendered in the corrupted humours of the vicious body itself, and that only—Spontaneous Combustion, and none other of all the deaths that can be died. (Dickens, 2012: 1098)

Indicativos tanto del realismo como de la suprarrealidad de Krook fueron los diversos ataques a los que se vio sometido Dickens; incluso científicos renombrados le dijeron indignados que la muerte por combustión espontánea era imposible. Mas en la propia imposibilidad, en el desorden excesivo de la vida (y obra-tienda) de Krook está contenida su significación simbólica; basta, insisto, con leer el comentario abiertamente simbólico que cierra el capítulo tras la muerte de Krook para darse cuenta de que no se trata sólo del trapero sino de todo el sistema inglés que se pudre por dentro —“inborn, inbred”—. Es la muerte del “cuerpo” social, “engendada por los mismos humores corrompidos del mismo cuerpo putrefacto”. El desplazamiento metonímico, del Tribunal a Krook, tiene un efecto alucinante y devastador.

Es interesante hacer notar la tendencia de Dickens al catálogo disparatado, a apilar los objetos más heterogéneos, los más sórdidos hasta crear una realidad alucinada, aunque, en todos los casos, temáticamente coherente. Tal es el caso en *Our Mutual Friend*. Silas Wegg y Mr. Venus —una vez más, personajes secundarios— construyen entre los dos una suprarrealidad que al final se nos revela como surgida de una realidad cotidiana, de prácticas sociales y económicas que nos parecen más surreales hoy por desusadas. Citaré largamente de tan extraña conversación, aunada a una descripción aún más extraña:

Not, however, towards the “shops” where cunning artificers work in pearls and diamonds and gold and silver, making their hands so rich, that the enriched water in which they wash them is bought for the refiners;—not towards these does Mr Wegg stump, but towards the poorer shops of small retail traders in commodities to eat and drink and keep folks warm, and of Italian frame-makers, and of barbers, and of brokers, and of dealers in dogs and singing-birds. From these, in a narrow and a dirty street devoted to such callings, Mr Wegg selects one dark shop-window with a tallow candle dimly burning in it, surrounded by a

muddle of objects vaguely resembling pieces of leather and dry stick, but among which nothing is resolvable into anything distinct, save the candle itself in its old tin candlestick, and two preserved frogs fighting a small- sword duel. Stumping with fresh vigour, he goes in at the dark greasy entry, pushes a little greasy dark reluctant side-door, and follows the door into the little dark greasy shop. It is so dark that nothing can be made out in it, over a little counter, but another tallow candle in another old tin candlestick, close to the face of a man stooping low in a chair.

Mr Wegg nods to the face, “Good evening.”

The face looking up is a sallow face with weak eyes, surmounted by a tangle of reddish-dusty hair. The owner of the face has no cravat on, and has opened his tumbled shirt-collar to work with the more ease. For the same reason he has no coat on: only a loose waistcoat over his yellow linen. His eyes are like the over-tried eyes of an engraver, but he is not that; his expression and stoop are like those of a shoemaker, but he is not that.

“Good evening, Mr Venus [...]

Oh dear me, dear me!” sighs Mr Venus, heavily, snuffing the candle, “the world that appeared so flowery has ceased to blow! You’re casting your eye round the shop, Mr Wegg. Let me show you a light. My working bench. My young man’s bench. A Wice. Tools. Bones, wariou. Skulls, wariou. Preserved Indian baby. African ditto. Bottled preparations, wariou. Everything within reach of your hand, in good preservation. The mouldy ones a-top. What’s in those hampers over them again, I don’t quite remember. Say, human wariou. Cats. Articulated English baby. Dogs. Ducks. Glass eyes, wariou. Mummied bird. Dried cuticle, wariou. Oh, dear me! That’s the general panoramic view.”

Having so held and waved the candle as that all these heterogeneous objects seemed to come forward obediently when they were named, and then retire again, Mr Venus despondently repeats, “Oh dear me, dear me!” resumes his seat, and with drooping despondency upon him, falls to pouring himself out more tea.

“Where am I?” asks Mr Wegg.

“You’re somewhere in the back shop across the yard, sir; and speaking quite candidly, I wish I’d never bought you of the Hospital Porter.”

“Now, look here, what did you give for me?”

“Well,” replies Venus, blowing his tea: his head and face peering out of the darkness, over the smoke of it, as if he were modernizing the old original rise in his family: “you were one of a wariou lot, and I don’t know.”

Silas puts his point in the improved form of “What will you take for me?”

“Well,” replies Venus, still blowing his tea, “I’m not prepared, at a moment’s notice, to tell you, Mr Wegg. [...]”

“I think you know me, Mr Venus, and I think you know I never bargain.”

Mr Venus takes gulps of hot tea, shutting his eyes at every gulp, and opening them again in a spasmodic manner; but does not commit himself to assent.

“I have a prospect of getting on in life and elevating myself by my own independent exertions,” says Wegg, feelingly, “and I shouldn’t like—I tell you openly I should NOT like—under such circumstances, to be what I may call dispersed, a part of me here, and a part of me there, but should wish to collect myself like a genteel person.” [...]

[...] Mr Wegg, not to name myself as a workman without an equal, I’ve gone on improving myself in my knowledge of Anatomy, till both by sight and by name I’m perfect. Mr Wegg, if you was brought here loose in a bag to be articulated, I’d name your smallest bones blindfold equally with your largest, as fast as I could pick ’em out, and I’d sort ’em all, and sort your vertebrae, in a manner that would equally surprise and charm you.”

“Well,” remarks Silas [...], “THAT ain’t a state of things to be low about—Not for YOU to be low about, leastways.”

“Mr Wegg, I know it ain’t; Mr Wegg, I know it ain’t. But it’s the heart that lowers me, it is the heart! Be so good as take and read that card out loud.”

Silas receives one from his hand, which Venus takes from a wonderful litter in a drawer, and putting on his spectacles, reads:

“Mr Venus,”

“Yes. Go on.”

“Preserver of Animals and Birds,”

“Yes. Go on.”

“Articulator of human bones.”

“That’s it,” with a groan. “That’s it! Mr Wegg, I’m thirty-two, and a bachelor. Mr Wegg, I love her. Mr Wegg, she is worthy of being loved by a Potentate!” Here Silas is rather alarmed by Mr Venus’s springing to his feet in the hurry of his spirits, and haggardly confronting him with his hand on his coat collar; but Mr Venus, begging pardon, sits down again, saying, with the calmness of despair, “She objects to the business.”

“Does she know the profits of it?”

“She knows the profits of it, but she don’t appreciate the art of it, and she objects to it. ‘I do not wish,’ she writes in her own handwriting, ‘to regard myself, nor yet to be regarded, in that boney light’”. (Dickens, 1992b: 246-266)

El trasfondo de esta extraña situación está en la época: tanto en la moda de los animales exóticos y la taxidermia en general, como en la anatomía comparada, la experimentación con cadáveres de dudosa procedencia y la sanidad urbana.⁶ Con el Decreto de Anatomía (Anatomy Act) de 1832, la experimentación, con el tiempo, comenzó a regularse.⁷ Pero las prácticas sociales, económicas y culturales de una época no cesan por decreto; además de los ladrones de cadáveres en los cementerios y de los asesinos que seguían obteniendo buen precio por los cadáveres en las escuelas de medicina y los hospitales,⁸ estaban los pepenadores que hurgaban en la basura, en los drenajes y en el río en busca de cualquier cosa que pudieran vender a los tiendas y depósitos

6 Cf Bown (2010): “At the time of writing of *Our Mutual Friend*, Owen had been curator of the Hunterian Museum of the Royal College of Surgeons for some years. This was a collection of pathology and anatomy specimens of both humans and animals which had been collected by members of the Royal College of Surgeons, and to which Owen had added his own extensive anatomical and palaeontological collections. A contemporary engraving of the museum shows a crowded room, with specimens in glass cases lining the walls, cabinets for bones, slides and prepared specimens, and articulated skeletons displayed around the walls, over the cabinets and suspended from the ceiling. It is not a great leap of the imagination to see Mr Venus’s shop, with its ‘human wariou. Cats. Articulated English baby. Dogs. Ducks. Glass eyes, wariou. Mummied bird. Dried cuticle, wariou’ as an affectionate, parodic version of the Hunterian Museum, presided over by Dickens’s friend. It is clear that it is affectionate, for Dickens put into the window the pair of duelling frogs he kept on his own writing desk” (7).

7 “In 2006, archaeologists from the Museum of London excavated a burial ground at the Royal London Hospital in Whitechapel. What they found was both extraordinary and unexpected. / The excavation revealed some 262 burials. In the confusing mix of bones was extensive evidence of dissection, autopsy, amputation, bones wired for teaching, and animals dissected for comparative anatomy. / Dating from a key period—that of the Anatomy Act of 1832—the discovery is one of the most significant in the UK, offering fresh insight into early 19th century dissection and the trade in dead bodies. Passed amid deep public fear following a notorious case of murder for dissection, this fiercely-debated Act gave the State the right to take ‘unclaimed’ bodies without consent, and remained almost entirely unchanged until the Human Tissue Act of 2004” (Radford, 2012). Ver también Morris *et al.* (2011).

8 “Before the Anatomy Act of 1832, the only legal supply of corpses for anatomical purposes in the UK were those condemned to death and dissection by the courts. Those who were sentenced to dissection by the courts were often guilty of comparatively harsher crimes. Such sentences did not provide enough subjects for the medical schools and private anatomical schools (which did not require a licence before 1832). While during the 18th century hundreds had been executed for trivial crimes, by the 19th century only about 55 people were being sentenced to capital punishment each year. However, with the expansion of the medical schools, as many as 500 cadavers were needed. Before electric power to supply refrigeration, bodies would decay rapidly and become unusable for study. Therefore, the medical profession turned to body snatching to supply the deficit of bodies fresh enough to be examined” (Body Snatching, 2022).

de botellas, trapos y huesos (“rag and bone shops”,⁹ como el de Krook), incluyendo el excremento de perro que era altamente apreciado por los talabarteros. Habría que recordar que todavía en esa época, el río Támesis era el gran basurero y drenaje de Londres; todo iba a dar ahí: el motor que movía a Londres aún era el caballo, por lo cual 40 mil toneladas al año de excremento de caballo acababan en el río; otras tantas de vaca, cerdo, borrego, puerco, etc., animales que se vendían en Smithfield —rastros y mercado de carne y de animales vivos—; cadáveres de ratas, perros, gatos, humanos, incluso bebés, iban a dar al río, al grado de que el año 1858 se conoce como el año de la Gran Peste (The Great Stink).¹⁰

Volviendo al asunto de los huesos, huesos de todo tipo, incluyendo humanos, eran mercancía muy codiciada en estas tiendas:¹¹ se compraban huesos para hacer jabón y pegamento, huesos machacados para abono; huesos articulados en figuras humanas o animales que iban a dar a colecciones privadas o a museos, como el Hunterian Museum del Royal College of Surgeons.¹² De ahí que fuera tan valorada la profesión de taxidermista y de articulador de huesos. Lo que es interesante en este pasaje es la manera tan cuidadosa como Dickens va modulando el contexto para crear un efecto alucinante de irrealidad, o de suprarrealidad, como he venido

9 Todavía se deja sentir la resonancia de estas prácticas sociales en la poesía de Yeats, cuando dice que toda su poesía nace “In the foul rag and bone shop of the heart” (Yeats, 1961).

10 Ver Picard (2005, 3ss)

11 Ver Morris *et al.* (2011): “Between April 2006 and June 2007, a series of excavations were carried out by Museum of London Archaeology in advance of building redevelopment at the Royal London Hospital, Whitechapel, East London. The controlled excavation in an area formerly known as Bedstead Square revealed archaeological features relating to the use and development of the hospital in the early 19th century. As well as a substantial collection of human remains, the excavations produced a unique collection of 1,974 animal bones that offer an insight into the hospital’s practices and developments in comparative anatomy [...] The condition and context of the animal remains recovered from the coffins suggest they originate from the hospital’s anatomy school. The difficulty and illegality of securing human remains during the early 19th century meant it became standard practice to use animals in place of and alongside human cadavers. Dog bones were the most common animal elements recovered from the coffins. These mainly consisted of associated bone groups, elements from the same animal that may have been deposited whilst they were still in articulation. By the beginning of the 19th century Londoners were probably familiar with monkeys, tortoises and other exotic animals. Menageries were present at the Exeter Exchange, on the north side of The Strand, and at the Tower of London, which left the Tower in 1834 to become London Zoological Gardens. The city’s docks brought in traders from across the British Empire. The hospital records indicate that a number of patients were dock workers and that the dock companies provided the hospital with supplies, and it might have been through these connections that the exotic animals were obtained.” (367 y 369)

12 Ver Nicola Bown (2010) y Royal College of Surgeons of England (s. f).

insistiendo. La tienda del señor Venus es, en cierto sentido, muy parecida a la de Krook, sobre todo por la mezcolanza, la heterogeneidad y la disparidad de los objetos que ahí se apilan, incluyendo la presencia de los huesos; no obstante, podríamos decir que la tienda del taxidermista y articulador de huesos es más especializada, por los esqueletos articulados —y vestidos, como el francés que tiene ahí de muestra— y los animales disecados que ahí dominan —como el cocodrilo y las diminutas ranas enfrascadas en un duelo con espaditas—. En fin, una tienda especializada en el arte de la taxidermia y de la articulación de huesos, de lo que tanto se vanagloria el señor Venus.

En una primera lectura, el diálogo se antoja surreal: las preguntas “¿dónde estoy?” o “¿cuánto pagó por mí?” causan enorme extrañeza hasta que se da uno cuenta de que el señor Venus compró la pierna amputada de Silas Wegg a un portero del hospital. El mismo extrañamiento causan el bebé inglés articulado, el bebé indio conservado, los ojos de cristal y toda suerte de objetos disparatados que, como en una pesadilla, “parecían surgir obedientes cuando él los nombraba y retirarse luego a la oscuridad”.

Mas, una vez establecido el contexto, la cascada de efectos cómicos no se hace esperar, con toda clase de gazapos y retruécanos: el señor Wegg, por ejemplo, ya no quiere estar disperso, con partes de su cuerpo aquí y allá, sino que quiere “collect himself”, no en el sentido usual de *calmarse* o *controlarse*, sino de “recolectar” sus partes físicas, ahora que va a ser una persona encumbrada. Y, claro, el efecto cómico supremo es el de la novia del señor Venus que le pone peros a su profesión de articulador de huesos y por eso no se quiere casar con él, pues no quiere que la consideren en una posición tan *huesuda*: “I do not wish [...] to regard myself, nor yet to be regarded, in that *boney light*”¹³

Finalmente, como en el caso de la niebla y de la muerte de Krook por combustión espontánea, la fragmentación del cuerpo humano en *Our Mutual Friend* es parte del desarrollo de uno de los temas centrales de la novela: el constante desplazamiento y desdoblamiento de la identidad. El pasaje arriba citado está dominado no sólo por la fragmentación sino también por la indefinición, debido, ostensiblemente, a la os-

13 El efecto cómico de este exquisito retruécano se pierde totalmente en la torpe e incomprensible traducción: “No deseo verme a mí misma ni deseo que otros me miren *a la claridad de una luz tan hermosa*”. Quisiera hacer una especulación sobre este torpe gazapo del traductor: probablemente estaba pensando en el adjetivo “*bonny*” de hermosas reminiscencias escocesas o musicales renacentistas, como en “My Bonny Lass She Smileth” de Thomas Moreley (1595).

curidad, pero profundamente ligado al tema de la indefinición, fragmentación y desdoblamiento —incluso triplicación— de la identidad. Al releer el pasaje es más bien con horror que nos damos cuenta de que la “mezcolanza de objetos que tienen un vago parecido con pedazos de cuero y de palos secos” son, de hecho, ¡piel y huesos!

Más aún, el tema de la identidad está fuertemente subrayado desde el párrafo que abre la novela.

In these times of ours, though concerning the exact year there is no need to be precise, a boat of dirty and disreputable appearance, with two figures in it, floated on the Thames, between Southwark bridge which is of iron, and London Bridge which is of stone, as an autumn evening was closing in.

The figures in this boat were those of a strong man with ragged grizzled hair and a sun-browned face, and a dark girl of nineteen or twenty, sufficiently like him to be recognizable as his daughter.

The girl rowed, pulling a pair of sculls very easily; the man, with the rudder-lines slack in his hands, and his hands loose in his waistband, kept an eager look out. He had no net, hook, or line, and he could not be a fisherman; his boat had no cushion for a sitter, no paint, no inscription, no appliance beyond a rusty boathook and a coil of rope, and he could not be a waterman; his boat was too crazy and too small to take in cargo for delivery, and he could not be a lighterman or river-carrier; there was no clue to what he looked for, but he looked for something, with a most intent and searching gaze. [...] She watched his face as earnestly as he watched the river. But, in the intensity of her look there was a touch of dread or horror. (Dickens, 1992b: 13-15)

Aquí, los puentes tienen una identidad más sólida que los humanos; los personajes son introducidos no como personas sino como *figuras* sin nombre, cuya identidad sólo podría definirse en su relación con las cosas y, aun así, les es negada: el hombre no es ni pescador, ni batelero, ni transportista... La muchacha sólo tiene una identidad negativa reflejada: mira al padre mirar, y en sus ojos se refleja el horror. En ese sentido la estrategia de negación es parecida a la que caracteriza al señor Venus en un primer momento: aparece en fragmentos; por medio de sinécdoques, sólo se ven partes de su cuerpo en la oscuridad; también se especula sobre su identidad a partir de la profesión: podría ser grabador, pero no lo es; zapatero, pero no lo es. En esta descripción que abre *Our Mutual Friend*, el contraste entre los puentes —el de Southwark de hierro y el de Londres de piedra— y las figuras humanas es notable;

los humanos están desdibujados en su identidad, rodeados de oscuridad y con una vaga sensación de horror reflejada en los ojos de la muchacha. Pescador de cadáveres, quizá incluso vendedor, el padre de la muchacha lanza su mirada sobre el río como un pescador su red.

De este modo, la novela nace con una identidad negada que se mantendrá inestable por medio de argucias, disfraces e incidentes que la fragmentan y la multiplican hasta el vértigo. La identidad fragmentada de Silas Wegg y la del articulador de huesos es sólo la vertiente cómica y surreal de un tema verdaderamente desazonador. Así, en el extremo del realismo y la comicidad, se asoma perturbadoramente la dimensión surreal del mundo de Charles Dickens. Surreal por exceso, pero también surreal por la puntual descripción de una red de relaciones económicas sociales hoy en desuso y que nos provocan una profunda sensación de extrañamiento, como la más surreal de las imágenes surrealistas del siglo xx.

Dickens: surrealista *avant la lettre* por ese afán realista extremo de crear una *suprarrealidad*.

Referencias bibliográficas

- BODY SNATCHING. (2022, 23 de enero). En *Wikipedia*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Body_snatching
- BOWN, Nicola. (2010). "What the Alligator Didn't Know: Natural Selection and Love in *Our Mutual Friend*". *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, (10). <https://doi.org/10.16995/ntn.567>
- DICKENS, Charles (Ed). (1852). *Bentley's Miscellany* (Vol. 31). Richard Bentley.
- DICKENS, Charles. (1992a [1855-1857]). *Little Dorrit*. Alfred A. Knopf.
- DICKENS, Charles. (1992b [1864-1865]). *Our Mutual Friend*. Random House.
- DICKENS, Charles. (2012 [1852-1853]). *Bleak House*. Vintage Books.
- FANGER, DONALD. (1988). *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*. Northwestern University Press.
- MORRIS, James; FOWLER, Louise; POWERS, Natasha. (2011). "Notes and News: A Hospital with Connections: 19th Century Exitoc Animals Remains at the Royal London Hospital". *Post-Medieval Archaeology*, 45(2), 367-373.

PICARD, Liza. (2005). *Victorian London. The Life of a City 1840-1870*. St. Martin's Griffin.

RADFORD, Laurence. (2012). “Doctors, Dissection and Resurrection Men-Exhibition April 23th” (en línea). *Corpses of Mass Violence and Genocide: A Research Program by the ERC*. Recuperado el 18 de noviembre de 2021 de <https://corpses.hypotheses.org/1011>

ROYAL COLLEGE OF SURGEONS OF ENGLAND (s. f.). “Hunterian Museum” (en línea). Recuperado de <https://www.rcseng.ac.uk/museums-and-archives/hunterian-museum/>

YEATS, W. B. (1961 [1933]). “The Circus Animals’ Desertion”. En Richard J. Finneran (Ed.), *The Poems of W. B. Yeats: A New Edition*. Macmillan.

