

TEMÁTICA Y CARACTERIZACIÓN EN *HARD TIMES*

Susana ONEGA

Críticos de las tendencias más diversas coinciden hoy en afirmar que *Hard Times* ocupa un lugar singular en la producción literaria de Charles Dickens. Tradicionalmente relegada a un segundo plano, hasta que F.R. Leavis la rescató del olvido con su conocido artículo "The Novel as Dramatic Poetry": *Hard Times* (1948), la única novela "industrial" de Dickens ha planteado a la crítica una serie de interrogantes que la diferencian del resto de sus novelas.

Cuando Dickens se decidió a entrar en la controversia industrialista el género estaba ya bien establecido y tenía, por tanto, asegurada una buena recepción por parte del público. Según Earle Davies (1969:68) lo que decidió a Dickens a elegir un tema de estas características fue la lectura del manuscrito de *North and South* de Elizabeth Gaskell, que ésta debía publicar precisamente detrás de *Hard Times* en *Household Words* y, aunque no se puede asegurar que la lectura de *North and South* ejerciera sobre Dickens una influencia decisiva, sí logró al menos suscitar reticencias en Elizabeth Gaskell:

She was using the same subject matter, as anyone who wishes to examine *North and South* can see. Mrs Gaskell read the instalments of *Hard Times* with growing

uneasiness, and even seems to have been suspicious (apparently with good reason) that Dickens was stealing her thunder as well as appropriating her material. (p. 68).

Deseo de emulación o necesidad de seguir una moda establecida, lo cierto es que Dickens se impuso con *Hard Times* un tema y un medio que le resultaban cuanto menos poco familiares: su conocimiento del Norte industrializado era realmente escaso y su comprensión de la realidad laboral de la clase obrera estaba muy limitada por su educación medio-burguesa y su exacerbada conciencia de clase. Humphry House (1941:206-8) en *The Dickens World* ha comentado las notas que Dickens escribió en *Household Words* a raíz de su visita a Preston en 1854 para observar de cerca el desarrollo de una huelga del algodón. De sus comentarios se deduce que Dickens no esperaba el comportamiento ordenado y civilizado de los huelguistas, lo que evidencia su desconocimiento de la realidad laboral y sobre todo sus prejuicios contra los movimientos obreros.

En "Charles Dickens", en *Inside the Whale* (1940:12-14), George Orwell asimismo destaca la dificultad del autor para moverse en el ámbito laboral, que se refleja en la ausencia casi absoluta de obreros entre los personajes de sus novelas:

If one examines his novels in detail, one finds that his real subject matter is the London commercial bourgeoisie and their hangers on lawyers, clerks, tradesmen, innkeepers, small craftsmen and servants. He has no portrait of an agricultural worker, and only one (Stephen Blackpool in *Hard Times*) of an industrial worker... If you ask any ordinary reader which of Dickens's proletarian characters he can remember, the three he is almost certain to mention are Bill Sykes, Sam Weller and Mrs Gamp. A burglar, a valet and a drunken midwife - not exactly a representative cross-section of the English working class. (p. 109).

En *Hard Times*, por tanto, Dickens se aparta del ámbito que le es más familiar: la clase media londinense, para adentrarse en un mundo que le resulta desconocido, y ello se plasmará en la obra en la tendencia a salirse del tema y en una extraña elección de imágenes y símbolos.

En "The Rhetoric of *Hard Times*" (1966) David Lodge analiza formalmente la descripción que Dickens hace de Slackbridge, el dirigente sindicalista, y demuestra cómo los prejuicios burgueses del autor se abren camino a través de su prosa para ofrecernos el retrato, no de un líder sindicalista, sino de un agitador profesional. Lodge termina su análisis diciendo:

The failure of understanding here reveals itself in the first place as a failure of expression. (p. 95).

La observación de David Lodge podría aplicarse en general al planteamiento de la novela. En primer lugar, quien comience a leer *Hard Times* habiendo oído decir que se trata de una novela "industrial", quedará sorprendido al ver lo escasas que son las referencias directas a su problemática: nunca se nos permite cruzar las verjas de las fábricas o las bocas de las minas para adentrarnos con los obreros por hornos, talleres o tajos. Sólo una vez se nos permite asistir a un mitin obrero y en él, significativamente, Stephen Blackpool, el único obrero con voz propia en toda la obra, va a ser repudiado por sus compañeros por su negativa a sindicarse. Es decir, el obrero que Dickens nos ofrece como prototipo es un individualista, un hombre que insiste en afirmar su independencia frente a sindicatos y patronal y que se rige por un código romántico de lealtad personal:

'No one, excepting myself, can ever know what honour, and what love and respect I bear to Rachael, or wi' what cause when I passed that promess, I tow'd her true, she were th' Angel o' my life. 'Twere a solemn promess. 'Tis gone fro me, for ever' (p. 175).

Stephen Blackpool se caracteriza como un hombre de honor, capaz de sacrificar su puesto de trabajo y el afecto de sus compañeros a la palabra dada. Su código de comportamiento es irreal y apunta a una relación con el mundo de la novela sentimental, de la que sin duda descende. La esposa alcohólica, el amor imposible de Rachael, el sacrificio del trabajo al honor, su extrañamiento de Coketown y la vuelta presurosa y fatal a reparar el daño hecho a su buen nombre constituyen de por sí un catálogo suficiente de clichés que evidencian la procedencia romántica de Stephen Blackpool.

Pero si el único obrero con voz propia de *Hard Times* resulta extrañamente inadecuado desde un punto de vista realista, no lo son menos las descripciones de las fábricas, o de la propia Coketown:

The lights in the great factories, which looked, when they were illuminated, like Fairy palaces. (p. 84).

...
The Fairy palaces burst into illumination, before pale morning showed the monstrous serpents of smoke trailing themselves over Coketown... (p. 89).

...
(Coketown) A town of red brick, or of brick that would have been red if the smo-

ke and ashes had allowed it; but, as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. (p. 44).

Las fábricas que parecen "palacios de hadas", la ciudad con el aspecto de un "indio pintarrajeado", el obrero con un concepto aristocrático del honor y del servicio a la dama, son datos que evidencian la tendencia de Dickens a apartarse de un tratamiento realista del tema en favor de un tratamiento romántico. Pero es que todos y cada uno de los personajes que aparecen en la obra están descritos a base de una imagería fantástica:

— Los hijos de Mr Gradgrind ven a éste como "a dry Ogre chalking ghastly white figures (on the blackboard)" (p. 32).

— Bounderby vive en "the red brick castle of the giant Bounderby" (p. 162).

— Mrs Sparsit es "The Bank Dragon, keeping watch over the treasures of the mine" (p. 131).

— Mrs Pegler es "an old woman who seems to have been flying into the town on a broomstick now and then" (p. 197).

— James Harthouse es "a kind of agreeable demon who had only to hover over him (Tom)" (p. 150).

Es fácil ver a través de ejemplos como éstos que Dickens buscó deliberadamente organizar su relato con elementos extraídos del romance y del cuento de hadas, rechazando un planteamiento realista. La inadecuación entre temática y método, si realmente existe, dependerá por tanto, de nuestra capacidad para comprender y aceptar el planteamiento propuesto.

Pero veamos ahora cómo da vida Dickens a sus personajes. A menudo, en sus obras en general, Dickens utiliza una técnica que consiste en identificar el aspecto físico de un personaje concreto, e incluso sus posesiones personales, con su carácter. Así, por ejemplo, la casa de Mr Gradgrind comparte con su dueño la simetría, la regularidad, la monotonía y la solidez, rasgos todos ellos que apuntan a la obsesión del "squire" por la filosofía Utilitarista:

A very regular feature on the face of the country, Stone Lodge was. Not the least disguise toned down or shaded off that uncompromising fact in the landscape. A great square house, with a heavy portico darkening the principal windows, as its master's heavy brows overshadowed his eyes. A calculated, cast up, balanced, and proved house. Six windows on this side of the door, six on that side; a total of twelve in this wing, a total of twelve in the other wing; four and twenty carried over to the back wing ... (p. 33).

Aquí, la enorme mole cuadrada de la casa se relaciona con el rostro de Mr Gradgrind a través del símil entre el "pesado pórti-

co" y las "cejas pesadas", convirtiendo a Stone Lodge en la materialización de su obsesión con "the hard facts", mientras que la insistencia en su regularidad, en su perfecta cuadratura y distribución matemática de las ventanas, nos envía a la descripción de Mr Gradgrind como un hombre tanto física como mentalmente "cuadrado":

...The speaker's square forefinger emphasized his observations by underscoring every sentence with a line on the schoolmaster's sleeve. The emphasis was helped by the speaker's square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellerage in two dark caves, overshadowed by the wall... The speaker's obstinate carriage, square coat, square legs, square shoulders (p. 23).

El uso anafórico de "square" actúa en el párrafo citado con contundencia desprovista de sutileza para inculcarnos una idea que compendia y diferencia el carácter de Mr Gradgrind, del mismo modo que la mansión de Bounderby y el propio banco, con sus relucientes placas de latón reflejan y refuerzan la impresión de jactancia, vanagloria y estupidez del acaudalado banquero y hombre de negocios, reflejando su característica distintiva que se resume en la calidad de su voz:

That brassy speaking-trumpet of a voice of his (p. 37).

Bounderby es un compendio viviente de los defectos del empresario adinerado que intenta tomar el puesto de privilegio social secularmente reservado a la aristocracia terrateniente; por ello es apropiado que la mansión de Bounderby haya sido comprada a un aristócrata arruinado y que tenga a su servicio a Mrs Sparsit, que se considera una dama, como es apropiado que la forma de conexión entre la mansión y Coketown sea el ferrocarril, ese símbolo internacional de la revolución industrial, o que Bounderby se niegue a criar más caballos de los que necesita para montar, rechazando una actividad aristocrática por antonomasia: la cría de caballos. En "Some Observations on the Language of Dickens" (1961: 20-21) Randolph Quirk ha analizado la forma en que Dickens conecta la figura de Bounderby con la mansión y el banco a través del uso anafórico del término "brass" y cómo el adjetivo "brassy", además de subrayar su petulancia y fanfarronería, sugiere al mismo tiempo que Bounderby es "a brazen liar", un "embustero redomado", anticipándonos una característica de Mr Bounderby que descubriremos al final.

Tanto en el caso de Gradgrind como en el de Bounderby, la

identificación de las casas de ambos con un atributo de su carácter e incluso de su físico conduce a una gran estilización de los personajes, cuya identificación descansa sobre un dato concreto: "fact", o "square facts", en el caso de Gradgrind; "brass" en el de Bounderby. Lo mismo ocurre en mayor o menor medida con el resto de los personajes. Así, Mrs Sparsit se identifica con su "Roman nose" que alude a su alta cuna (y también a su altivez), mientras que su tía abuela, Lady Scadgers, se asocia con su "mysterious leg", que lleva ocultando en la cama durante más de catorce años. La "misteriosa pierna" de Lady Scadgers actúa como símbolo de aquello que la aristocracia tiene de desconocido y de decadente para el común de los mortales, mientras que Mrs Gradgrind se decanta como víctima del Utilitarismo a través de su ausencia de vitalidad "always taking physic without effect, and who, whenever she showed a symptom of coming to life was invariably stunned by some weighty piece of fact tumbling over her (p. 38). La degradación moral de Tom Gradgrind, en fin, se sintetiza en el apelativo "the whelp".

Esta técnica de síntesis que reduce a cada personaje a un rasgo distintivo, se justifica por la necesidad de asegurar que el lector de una publicación periódica como *Hard Times* sea capaz de reconocer de inmediato a cualquier personaje de la novela, aunque lleve semanas sin intervenir en la trama, pero es criticable al obligar al autor a describir personajes estáticos, que no pueden madurar o evolucionar. En "The Rhetoric of *Hard Times*" (1966) David Lodge hace ver cómo Dickens sacrifica la verosimilitud del relato a la necesidad de hacer comprender al lector que Tom Gradgrind ha pasado de ser un niño —víctima inocente del sistema educativo impuesto por su padre— a un adulto egoísta y malvado, dejando caer sobre sus hombros el apelativo "the whelp":

Whelp is a cliché, and it will be noticed that the word is first used by Harthouse and then adopted by the novelist in his authorial capacity. When a novelist does this, it is usually with ironical intent, suggesting some inadequacy in the speaker's habits of thought. Dickens plays on Gradgrind's "facts" to this effect. But in the case of Harthouse's "whelp" he has taken a moral cliché from a character who is morally unreliable, and invested it with his authority as a narrator... This gives away the fact that Tom is being forced into a new rôle half through the book (pp. 95-96).

La credibilidad del narrador se pone en entredicho en este caso porque hace suya la opinión de Harthouse sobre Tom Gradgrind, pero además porque nos obliga a aceptar el nuevo papel de Tom

sin darnos elementos de juicio que nos permitan rastrear su envilecimiento progresivo. En este sentido podría decirse que Dickens organiza la novela en base a una serie de personajes estáticos, unidimensionales, tipos, más que individuos, incapaces de crecer o de cambiar moralmente, que representan roles simplistas, típicos de una sociedad industrial: Blackpool, el obrero; Slackbridge, el sindicalista; Gradgrind, el "squire" defensor de los presupuestos teóricos de la industrialización; Bounderby, el hombre de acción capaz de llevar a la práctica dichos presupuestos; y Tom, Louisa y Bitzer, las víctimas del sistema pertenecientes a la nueva generación.

Dickens describe a sus personajes como si sólo tuvieran una cualidad y ello le obliga a limitar sus actuaciones al campo al cual son representativos. Así, por ejemplo, la primera vez que tenemos ocasión de contemplar a Mr Gradgrind le vemos embebido en la operación de inculcar los principios del Utilitarismo a los niños de la escuela y en los capítulos siguientes veremos como la defensa y divulgación de la filosofía Utilitarista se convierte en la única área de actividad del "squire" proyectándola a los aspectos más recónditos de su vida, tanto privada como pública. Según esto, podría decirse que la existencia de Mr Gradgrind depende exclusivamente de la supervivencia del sistema Utilitarista, de forma que su fracaso comporta necesariamente su derrumbamiento moral. Gradgrind no es capaz de aprender y transformarse tras sufrir la catártica revelación de Louisa y tras constatar su fracaso educativo en Tom y Bitzer, porque, como personaje, es inconcebible separado del Utilitarismo.

Otro tanto sucede con la actividad de Mr Bounderby, encauzada a subrayar únicamente su condición de "self-made man". Lo mismo que Gradgrind está obsesionado con el Utilitarismo, Bounderby lo está con su imagen de hombre de acción, regido por el principio Metodista, "God helps who helps himself"; por ello desarrolla un culto extraordinario del "yo" que se sintetiza en la manía de repetir "I am Josiah Bounderby of Coketown". Esta muletilla que se repite a lo largo y a lo ancho de la novela, tiene funciones diversas: por una parte, el nombre de pila judío evoca la rapacidad del banquero y su condición de explotador de Coketown, mientras que la unión del apellido con el nombre de la ciudad, actúa irónicamente, ofreciéndonos (en un hombre que se jacta de haber crecido en el arroyo) un remedo irónico de título aristocrático (como si dijéramos, por ejemplo, "Sir Thomas Bertram, of Mansfield Park"). La ironía es acerba al final de la novela, cuando se descu-

bre que Bounderby no nació en el arroyo, ni se crió en él, sino en el seno de una familia de comerciantes de clase media, que se desvivió por ayudarlo. Con este descubrimiento el mito del hombre hecho a sí mismo se derrumba y con él la entidad del personaje: Bounderby, lo mismo que Gradgrind, son personificaciones vivientes de conceptos abstractos y por ello son incapaces de evolución o aprendizaje.

El aniquilamiento moral de Mr Gradgrind y la exposición de Bounderby como un embustero redomado sintentizan la posición de Dickens con respecto a la filosofía utilitarista y al sistema capitalista. Frente a la primera, y a través de Sissy Jupe, Dickens propone como alternativa un tipo de educación más humano, que fomente nuestra intuición, nuestra creatividad y nuestra capacidad afectiva. Frente a la segunda, Dickens propone una visión idealizada del mundo del circo que podríamos resumir, con palabras de Mr Sleary, en la necesidad de alternar el trabajo con la diversión:

People muht be amuthed. They can't be alwayth a learning, nor yet they can't be alwayth a working, they an' made for it (p. 298).

Desde un punto de vista realista, la solución es pobre e inapropiada, como no ha dejado de ver la crítica:

As long as the circus folk represent a kind of life that is anarchic, seedy, socially disreputable, but cheerful and humane, they are acceptable and enjoyable. But when they are offered as agents or spokesmen of social and moral amelioration, we reject them.

David Lodge (1966: 133) rechaza la alternativa del circo porque carece de validez moral: ni se puede aceptar el complot para liberar a Tom Gradgrind de manos de Bitzer, por muy antipático que nos resulte, éste ni se puede aceptar, por conformista, la solución de alternar el trabajo con un poco de placer.

Pero si la alternativa del circo es inadecuada desde un punto de vista realista, no lo es desde un planteamiento simbólico, en el que tienen cabida fábricas como palacios de hadas, personajes como ogros y dragones, donde las viejas vuelan en escobas y los hermanitos desamparados se protegen mutuamente. En el mundo fantástico de personajes unidimensionales y estáticos de *Hard Times* la solución al conflicto no tiene por qué adecuarse a conceptos tradicionales de moralidad: la fuga de Tom, en la que participan decisivamente un perro y un caballo amaestrados, tiene toda la fuerza

de un sueño propiciatorio capaz de plasmar nuestros deseos, de manera que, más que una transgresión de la ley, supone una liberación de la realidad palpable, de la sujeción al mundo de los "square facts" a través de la fantasía. En este sentido, la aceptación de Mr Gradgrind del esquema de huida propuesto por Mr Sleary simboliza su apertura al mundo de la fantasía en el que todo es posible, en el que los animales comprenden y los malvados arrepentidos, transformados en payasos, tienen una segunda oportunidad en la vida.

De todos los géneros literarios, la sátira es el único que, buscando evidenciar los males y la corrupción del presente con el fin de procurar una reforma de la sociedad, produce visiones del mundo deformadas convenientemente a base de alteraciones de perspectiva. Así, para hablarnos de los defectos de la Inglaterra de su tiempo, Swift nos mostró el mundo fantástico de los viajes de Gulliver, y aunque el planteamiento es inverosímil desde un punto de vista realista, la óptica elegida en *Gulliver's Travels* permite al lector obtener una visión original e inquietante de la sociedad inglesa que un enfoque tradicional no habría podido revelar. Al crear una ciudad industrial como Coketown en un mundo fantástico de palacios encantados, hadas y ogros, Dickens, como Swift, nos obliga a desenfocar nuestra perspectiva. Y en lugar de achicarnos en Lilibut o de agrandarnos en Brobdingnag, lo que se nos pide es que envolvamos la realidad en la irrealidad, que convirtamos Coketown —el símbolo del progreso materialista— en el producto monstruoso y ridículo de una mente enferma de liberalismo capitalista. Coketown es tan irreal como impracticable es la filosofía Utilitarista y monstruosos sus defensores; por ello debe ser descrita como algo fantástico e inconcebible. Enfocado así, como una inversión irónica dentro de la tradición satírica, el elemento fantástico de *Hard Times* se convierte en símbolo apropiado, la realidad de Coketown se hace irreal y la fantasía toma el puesto de lo que se sueña como realizable, de aquello a lo que se aspira:

Thinking no innocent and pretty fancy ever to be despised; trying hard to know her humbler fellow-creatures, and to beautify their lives of machinery and reality with those imaginative graces and delights, without which the heart of infancy will wither up, the sturdiest physical manhood will be morally stark death, and the plainer national prosperity figures can show, will be the Writing on the Wall. (p. 303).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

LEAVIS, F.R. 1942. "The Novel as Dramatic Poetry: *Hard Times*". Reprinted as "Hard Times: An Analytic Note". In Leavis, F.R., *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd. (1980: 258-83).

DAVIS, Earle. 1963. "The Social Microcosmic Pattern". In Davis, Earle, *The Flint and the Flame: The Artistry of Charles Dickens*. Columbia: University of Missouri Press. London: Victor Gollanz Ltd. (1963: 214-23). Reprinted in Edwards Gray, Paul (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Hard Times*. New Jersey: Prentice Hall (1969: 68-77).

DICKENS, Charles. 1954. *Hard Times*. In *Household Words*. April 1st-August 12th. London. Reprinted. Madrid: Alhambra (1981).

HOUSE, Humphry. 1941. *The Dickens World*. London: Oxford University Press.

LODGE, David. 1966. "The Rhetoric of *Hard Times*". In Lodge, David. *The Language of Fiction*. New York: Columbia University Press. London: Routledge and Kegan Paul Ltd. (1966: 145-63). Reprinted in Edward Gray, Paul (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Hard Times*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. (1969: 86-105).

ORWELL, George. 1940. "Charles Dickens". In Orwell, George. *Inside The Whale and Other Essays*. London: Martin Secker and Warburg Ltd.: 12-14. Reprinted in Edward Gray, Paul (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Hard Times*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. (1969: 109-111).

QUIRK, Randolph. 1961. "Some Observations on the Language of Dickens". In *Review of English Literature* II: 20-21.