

**DICKENS EN LAS ANTÍPODAS O LA RE/VISIÓN  
POSTCOLONIAL DE UN CLÁSICO:  
MR. PIP DE LLOYD JONES**

**Paloma FRESNO CALLEJA**

Universitat de les Illes Balears

**RESUMEN**

*En este artículo analizo la revisión que el autor neozelandés Lloyd Jones realiza de la novela Great Expectations de Charles Dickens en su obra más reciente, Mr. Pip (2006). La novela constituye un claro ejemplo de la labor que de manera colectiva han venido realizando varios autores del ámbito postcolonial en las últimas décadas en procesos de relectura y reescritura con la intención de subvertir el valor universal de las obras canónicas occidentales. Jones traslada la acción a una pequeña isla del Pacífico y utiliza el texto de Dickens no tanto con la intención de modificar la historia original sino para reflexionar sobre el arte de la narración y el poder de la imaginación como técnicas de supervivencia en tiempos de conflicto.*

**Palabras clave:** Literatura neozelandesa, reescrituras postcoloniales, canon literario, Charles Dickens, Lloyd Jones.

**ABSTRACT**

*This article focuses on Mr Pip (2006), the most recent novel by the New Zealand author Lloyd Jones, as a postcolonial revision of Charles Dicken's Great Expectations. I consider the novel in the light of the collective task carried out by a number of postcolonial writers in the last decades and devoted to the processes of rereading and rewriting classic western texts in order to question the apparently universal values they transmit. Jones sets his novel in a small Pacific island and employs Dicken's text as a pre/text not so much to alter the*

*original story but rather to reflect on the narrative process and the power of imagination as survival techniques in times of conflict.*

**Keywords:** New Zealand literature, postcolonial literature, revision of the canon, Charles Dickens, Lloyd Jones.

## ARTÍCULO

Una de las cuestiones de la que con más asiduidad se ocupan las literaturas postcoloniales es la de la revisión de las obras que conforman el canon literario inglés, cuyo valor ha sido cuestionado y subvertido, tanto en relación con sus contenidos y su ideología, como con las implicaciones estéticas y materiales de entender estos textos como realidades literarias universales. La literatura que durante la expansión del Imperio Británico se producía en la metrópoli y se consumía en las colonias sirvió no sólo como modelo estético que marcaba las pautas del valor literario, sino sobre todo como un arma útil para transmitir el discurso colonial, dando por universales las conductas sociales y las normas morales que reflejaban dichas obras. Conscientes del poder de los textos en general, y de la literatura en particular, como arma básica para la creación, consolidación y difusión del discurso colonial, autores y críticos del ámbito postcolonial han revisado el papel jugado por la literatura de la época en el proyecto imperialista.

Una de las conclusiones obtenidas de este proceso de revisión es que, aunque las obras literarias producidas y exportadas no se implicaran directamente en la defensa del imperio, incluso en su aparente indiferencia subyacía una complicidad con el proceso colonial cuya eficacia era equiparable a la de textos que defendían y difundían estos valores más abiertamente. Según esta idea, toda la producción literaria que coincidió con la expansión colonial puede leerse como resultado de los discursos y las prácticas que la informan y, desde una perspectiva contemporánea, puede revisarse de acuerdo con los postulados de la crítica postcolonial. Esta labor de relectura es la que Edward Said realiza en *Culture and Imperialism*, donde reinterpreta una serie de obras literarias aparentemente ajenas al

proyecto imperialista, presentándolas no sólo “como grandiosos productos de la imaginación creadora e interpretativa [sino también como ejemplos] de la relación entre cultura e imperio” (Said, 1996: 26). Así, una novela como *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen, cuya acción transcurre en el universo aparentemente aislado y cerrado de la mansión, sólo puede entenderse en relación con la propiedad colonial de ultramar; de ahí que, según Said, Austen asume la existencia y la conveniencia de las actividades imperialistas que repercuten en la acción que transcurre en Inglaterra y que además reflejan “un arco de intereses y preocupaciones que abarcan el hemisferio norte, dos océanos y cuatro continentes” (Said, 1996: 148).

Junto a la labor de relectura de los textos canónicos realizada por varios críticos, diversos autores del entorno postcolonial han realizado reescrituras de las obras que en su momento sirvieron de manera más evidente como proyecciones literarias de la ideología imperial. Este proceso de revisión les ha permitido dar voz a los silencios del texto, condenar las injusticias que se perpetúan en sus páginas, iluminar las contradicciones ideológicas que los recorren, y aprovechar esas fisuras para narrar visiones alternativas de las historias colectivas de explotación y subordinación que no encuentran cabida en las obras canónicas. Es evidente que en este proceso de revisión de los textos las teorías postestructuralistas y postmodernas han jugado un papel fundamental, ya que sus postulados, centrados en la destrucción de los discursos autoritarios y el cuestionamiento de las verdades universales, coinciden en gran parte con los del discurso postcolonial.

Es importante señalar al respecto de esta revisión, que estas reescrituras no surgen únicamente como resultado de un rechazo al texto original; se da por el contrario una relación más compleja por la cual el texto revisado se opone, pero al mismo tiempo complementa, al texto del que deriva y que utiliza como base. Esta variedad de respuestas son parte del proceso de contraescritura que Salman Rushdie (1982: 8) condensa en su famosa frase “the Empire writes back to the Centre”; en la que está implícito el hecho de que el rechazo al establecimiento de un canon como parte de la maquinaria ideológica imperial y el cuestionamiento de los valores universales de esas obras no siempre está reñido con el reconocimiento de la

influencia inevitable, y no siempre negativa ejercida por estos textos; posiciones contradictorias pero que no siempre son mutuamente excluyentes (Marx, 2004: 83).

En su estudio sobre la revisión postcolonial de obras canónicas inglesas, John Thieme defiende igualmente que estas reescrituras no se limitan únicamente a responder al texto original, sino que lo toman como pretexto para realizar una labor más amplia, de manera que éste termina por ser un punto de partida para el nuevo texto, más que el punto central alrededor del cual gira. Thieme toma prestados los términos “filiación” y “afiliación”, que Said utiliza en *The World, the Text and the Critic* (1983), para describir el modo en que los vínculos entre estos textos se modifican, pasando de una relación directa de tipo filial a una conexión indirecta de tipo afiliativo en la que “straightforward lines of descent, [...] are replaced by literary genealogies that reject colonial parent figures, or at least only allow such figures to exist as members of an extended, and usually hybrid, ancestral family” (Thieme 2001: 7).

Las principales obras del canon literario inglés han sido objeto de este proceso de revisión tendente a diluir la relación paterno-filial y a sustituirla por una relación más flexible, pero también más crítica. Resultaría imposible enumerar aquí todas las ramificaciones postcoloniales surgidas de este proceso comunal de reescritura, ni la variedad de modalidades de revisión en las que se han empleado los textos literarios ingleses, así que me limitaré simplemente a mencionar algunas de las reescrituras más conocidas. Entre ellas, sin duda, juegan un papel destacado las obras que han dado la réplica a Shakespeare. Versiones caribeñas de *The Tempest* (1611), como *Une Têmpete* (1969) de Aimé Césaire o *Water with Berries* (1972) de George Lamming, o versiones de *Othello* (1604), como la que la autora canadiense Djanet Sears hace en *Harlem Duet* (1997), han servido para poner de manifiesto los mecanismos de representación utilizados por el dramaturgo y derivados de un contexto cultural marcado por un incipiente proceso colonial. El escritor sudafricano J.M. Coetzee, por su parte, da respuesta a *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe en *Foe* (1986), una novela en la que altera los acontecimientos de la isla con una protagonista femenina encargada

de narrar la aventura. Las obras de las hermanas Brönte han sido también reconstruidas por autoras caribeñas como Jean Rhys, que recupera en *Wide Sargasso Sea* (1966) la voz silenciada de Bertha Mason en *Jane Eyre* (1847), o Maryse Conde que traslada al Caribe la acción de *Wuthering Heights* (1847) en su obra *Windward Heights* (2000). Asimismo, la visión de África proyectada por Joseph Conrad en *Heart of Darkness* (1899) ha sido cuestionada y subvertida por varios autores africanos como Ngugi Wa Thiong'o o Chinua Achebe, por mencionar solo algunos de los más conocidos.

La obra de Charles Dickens, y más concretamente su novela *Great Expectations* (1861), tampoco ha pasado desapercibida para varios autores postcoloniales, que la han sometido a ambos procesos de relectura y reescritura. El personaje del convicto Magwitch que regresa a Inglaterra desde Australia para proteger a Pip, así como la decisión del protagonista de embarcarse en una aventura como comerciante en ultramar, permite a Said leer la novela no sólo como parte de la tradición inglesa sino de “una historia al mismo tiempo más inclusiva y dinámica [que sitúa] a Magwitch y a Dickens, no únicamente como meras coincidencias referenciales sino como actores dentro de la Historia, tanto a través de la novela, como a través de experiencias más antiguas y amplias de relación entre Inglaterra y sus territorios de ultramar” (Said, 1996: 16).

Precisamente por ser Australia el destino elegido por Dickens para trasladar a Magwitch, los autores de nuestras antípodas han sido quienes más interés han mostrado en la reescritura de *Great Expectations*. En 1998 el novelista australiano Peter Carey publica *Jack Maggs*, en la que reconstruye la historia del convicto Magwitch en su viaje de regreso a Inglaterra. En su obra Carey no sólo da voz a un personaje que en la novela de Dickens ocupa una posición marginal, sino que además reconstruye la relación entre el ex-convicto y el periodista y escritor, Tobías Oates, la versión que Carey hace del propio Dickens. Carey sumerge así al lector en un juego postmoderno en el que se recrea la propia labor de Dickens como novelista, al tiempo que se revisa el papel de Magwitch, el convicto misterioso y desconocido en la novela original, creándole una historia a su medida. En una entrevista concedida tras la publicación de la novela Carey afirma:

[C]ontemplating the figure of Magwitch, the convict in Charles Dickens' *Great Expectations*, I suddenly thought THIS MAN IS MY ANCESTOR. And then: this is UNFAIR! Dickens' Magwitch is foul and dark, frightening, murderous. Dickens encourages us to think of him as the "other", but this was my ancestor, he was not "other". I wanted to reinvent him, to possess him, to act as his advocate. [...] *Great Expectations* is not only a great work of English literature; it is (to an Australian) also a way in which the English have colonized our ways of seeing ourselves. It is a great novel, but it is also, in another way, a prison. Jack Maggs is an attempt to break open the prison and to imaginatively reconcile with the gaoler (Carey, 2008).

Carey insiste así en la necesidad de descolonizar la imagen negativa del convicto y de valorar el papel que su figura ha ejercido en el proceso de consolidación de la identidad cultural australiana. Por ello le da al personaje la libertad no sólo de salir de su prisión real, regresando a Inglaterra, sino de la cárcel que Dickens construye en el texto original. Al mismo tiempo, Carey utiliza al personaje de Tobias Oates para llamar la atención sobre el proceso de manipulación literaria, que se entremezcla peligrosamente con el de la narración biográfica y el de la transmisión histórica.

La revisión más reciente de la novela de Dickens, y la que me interesa analizar con detenimiento en este trabajo, es la que el autor neozelandés Lloyd Jones ha realizado en su novela *Mr. Pip* (2006), una obra que le ha procurado un reconocimiento internacional que ha venido acompañado de diversos galardones, como el *Commonwealth Writer's Prize* o el *Kiriyama Prize*, así como la nominación al prestigioso premio *Booker*. Al igual que Carey, Jones también ha hablado del impacto que la novela de Dickens tuvo en su infancia, lo cual demuestra que la relación entre los escritores postcoloniales y los textos canónicos no está marcada necesariamente por un rechazo sino que, como decía anteriormente, puede presentarse como un intercambio productivo derivado de la negociación intercultural. En Nueva Zelanda, como el resto de las antiguas colonias de asentamiento, este proceso ha estado determinado por sentimientos

encontrados. Éstos se manifiestan, por un lado, en el rechazo a la herencia cultural británica y los intentos por dar forma a una cultura propia y, por otro, en la imposibilidad de cortar amarras con la madre patria a causa de un complejo de inferioridad interiorizado que les lleva a entender su cultura como superficial y carente de la legitimidad que confiere la tradición, lo que el escritor australiano A. A. Phillips definió hace varias décadas como *cultural cringe*.

Esta tensión entre el peso de la tradición y la necesidad de renovación se evidencia en el modo en que Jones utiliza la novela de Dickens en *Mr Pip*, construyendo una historia cuya protagonista, Matilda, una niña de trece años, narra en primera persona los conflictos que afectan a su pequeña isla del Pacífico. De hecho, podría argumentarse que *Mr. Pip* no es una revisión de la novela original, sino que *Great Expectations* sirve a Jones como pretexto para desarrollar una de las múltiples posibles respuestas al texto. La versión de Matilda cobra sentido únicamente en su contexto concreto, con lo que Jones ya está restando valor al supuesto carácter universal y atemporal de la novela de Dickens, sin descartar con ello ciertos aspectos de la historia que le resultan útiles. En su estudio sobre las revisiones postcoloniales del canon, John Thieme explica este proceso mediante los términos *con-texts* y *pre-texts*, cuya grafía le sirve para llamar la atención sobre su doble significado:

My use of the terms 'con-text', to indicate postcolonial texts that engage in direct, if ambivalent, dialogue with the canon by virtue of responding to a classic English text, and 'pre-text', to refer to the canonical texts to which they respond [...] is intended to suggest the need to locate the postcolonial works in broader contexts than those offered by the apparently determinant pretexts for writing provided by their 'parents'. So, although 'con-texts' is a term that may initially suggest oppositionality, it is used here to refer also to the full range of discursive situations (contexts), many of which have little or nothing to do with the canon, from which the counter-discursive works emerge. Often the English pre-texts are only invoked as a launching pad (pretext) for a consideration of broader concerns (Thieme, 2001: 5).

Mi lectura de *Mr. Pip* se acoge a las definiciones de Thieme, entendiendo la novela como resultado de una relación de afiliación, que abarca a un tiempo rechazo, diálogo, subversión, revisión e incluso parodia. Situada en la década de los noventa en Bouganville, una de las islas de Papua Nueva Guinea, *Mr. Pip* narra los enfrentamientos derivados del bloqueo a la isla realizados por el gobierno central en represión por el movimiento militar con el que un grupo de rebeldes buscaba la independencia. Jones trabajó como periodista en la época en la que se desarrollaron los conflictos y utiliza sus experiencias personales para retratar la vida cotidiana de uno de los poblados más remotos de la isla, cuya población sufre a diario los conflictos entre el ejército y los soldados rebeldes. La novela, narrada por Matilda en primera persona, refleja sus experiencias durante el conflicto y su posterior huída a Australia, un proceso de crecimiento similar al que experimenta Pip.

La acción de la novela comienza con el propio bloqueo militar, cuando los maestros huyen y se cierra la escuela; en ese momento, los padres solicitan a Mr. Watts, el único habitante blanco que permanece en el poblado, que se convierta en el tutor de los niños. Mr. Watts acepta la oferta supliendo la carencia de materiales didácticos con su libro más preciado, una copia de *Great Expectations*. Cuando Mr. Watts anuncia que está a punto de presentarles a un tal Mr. Dickens, la confusión reina entre las familias, sorprendidas de que un hombre blanco al que no conocen haya sido capaz de burlar los controles militares. Así, los niños acuden a la escuela con estrictas instrucciones de sus padres:

They were to ask Mr Dickens for anti-malaria tablets, aspirin, generator fuel, beer, kerosene, wax candles. We sat at our desks with our shopping lists and waited for Mr Watts to introduce Mr Dickens. He wasn't there when we arrived. [...] 'When you read the work of a great writer,' he told us, 'you are making the acquaintance of that person. So you can say you have met Mr Dickens on the page, so to speak. But you don't know him yet.' (Jones, 2006: 17).

La novela parte pues del cuestionamiento de la utilidad de la literatura en contextos marcados por el conflicto. El libro se presenta



como un objeto aparentemente inservible, dadas las circunstancias que atraviesan los protagonistas, y la historia de Pip como lejana y remota, considerando el contexto cultural al que pertenecen los niños. Jones subvierte así la idea de la metrópoli como proveedora de cultura y normas de conducta, y de los territorios de ultramar como espacios fértiles proveedores de materias primas y productos exóticos. Este tráfico bidireccional sobre el que se asientan las relaciones coloniales de poder se destruye, y la necesidad de sobrevivir reduce el valor de la literatura al de un lujo innecesario, mientras las ansias de independencia política paradójicamente traen consigo una mayor dependencia económica del exterior.

A pesar de las dificultades, Mr. Watts continúa con su labor y aunque es un texto occidental el que le sirve como base de sus clases, pronto es evidente que no es un maestro al uso. Desde el principio insiste en que desconoce los contenidos que se suponen deben formar parte del currículum, y simplemente se limita a guiar a los niños en la lectura de un libro que, por ajeno, termina resultándoles cercano. La historia de Pip, que Mr. Watts ofrece a los niños por entregas, tal y como apareció originalmente *Great Expectations*, va atrapando a la audiencia y se convierte en su enciclopedia sobre el mundo exterior, una válvula de escape que les permite alejarse de la violencia que sufren en la isla. Matilda afirma que al escuchar los pasajes de la novela: “[they] could escape to another place. It didn’t matter that it was Victorian England. [They] found [they] could easily get there” (Jones, 2006: 20). Aparentemente, el libro les proporciona ideas y pautas para hacer frente a su propia situación, un mundo de confort donde resguardarse y en el caso de Matilda, más que un espejo donde reflejarse, una ventana donde mirar. El joven Pip se perfila además como el amigo y compañero de viaje perfecto para Matilda, ya que sus vidas guardan ciertas similitudes, especialmente el haber experimentado una infancia difícil en la que tienen que hacer frente a la ausencia de un padre. Además, Matilda convive con una madre que, tras el exilio forzado de su padre a Australia, ha interrumpido su vida quedando anclada en el pasado, como Miss Havisham en la novela de Dickens.

Sin embargo, y a pesar de buscar de manera consciente las similitudes entre su vida y la de Pip, Matilda pronto percibe las

limitaciones de un proceso comunicativo que es incompleto, un monólogo en el que se transmite una historia cerrada y en el que no se da cabida a sus propias experiencias:

The trouble with *Great Expectations* is that it's a one-way conversation. There's no talking back. Otherwise I would have told Pip about my mum [...] Whatever I might say about my mum to Pip I knew he wouldn't hear me. I could only follow him through some strange country that contained marshes and pork pies and people who spoke in long confusing sentences (Jones, 2006: 39).

De esta manera, Jones complica la relación de la audiencia con un texto al que no pueden dar la réplica y pronto deja de usar la novela de Dickens como texto para pasar a utilizarla como pre-texto, es decir como paso previo para narrar la historia comunal y como excusa textual que pronto da lugar a la historia de Matilda en primera persona. Parte de esta evolución tiene que ver con el siguiente paso en el peculiar e improvisado proyecto educativo de Mr. Watts, que le lleva a compaginar la lectura de *Great Expectations* con la invitación a que las madres y otros familiares de los niños colaboren en las clases aportando sus propios relatos. De ese modo, la autoritaria voz blanca deja paso a las voces de otros miembros de la comunidad, que transmiten distintos tipos de conocimiento no reconocidos por el temario escolar, ni incluidos en los libros de texto, pero de mayor relevancia de acuerdo con el contexto al que pertenecen. Con ello, el texto canónico, legitimado por la voz del maestro y por el formato del libro, se equipara con las narraciones orales de sus familiares, no recogidas en papel pero que cobran vida en el proceso de narración cotidiana.

Entre las muchas historias y anécdotas que escuchan, una de las madres les enseña el modo en el que una semilla que flota sin rumbo en el agua puede echar raíces con el tiempo hasta transformarse en una planta, una explicación que conecta a los niños con su entorno natural y su realidad social y que sirve como metáfora para explicar como los propios contenidos del libro pueden viajar de manera aleatoria y crecer con formas distintas en la mente de cada uno de ellos. De hecho, mientras las madres continúan acudiendo a la escuela para

contar sus historias, sus hijos llevan a casa retazos de la vida de Pip - “all of us kids were carrying instalments of *Great Expectations* back to our families” (Jones, 2006: 27)- con las dificultades que derivan de utilizar un lenguaje que no llegan a comprender totalmente y las posibilidades escondidas en un proceso de diseminación del texto, que se modifica con cada versión, alterándose así el sentido original supuestamente conferido por el autor.

A partir de ese momento, la historia de Pip deja de estar contenida en las tapas del libro y transmitida por una única voz para mostrarse cambiante, imposible de controlar y, por tanto, potencialmente peligrosa, tal y como se demuestra en la parte final de la novela. La fama de Mr. Pip ya se ha extendido de tal modo entre los nativos que los rebeldes llegan al poblado en busca del que creen es un hombre blanco que ha sido capaz de escapar a su control. Cuando Mr. Watts se muestra incapaz de hacerles entender la verdadera identidad de Mr. Pip, los soldados queman el poblado y el libro se destruye. Las palabras y la historia, sin embargo, sobreviven en la memoria colectiva ya que inmediatamente después del saqueo, Mr. Watts anuncia a los niños su nuevo proyecto, reconstruir la historia a partir con el poder de sus recuerdos y de su imaginación:

We did not have to remember the story in any order or even as it really happened, but as it came to us. ‘You won’t always remember at a convenient moment,’ he warned us. ‘It might come to you in the night. If so, you must hang on to that fragment until we meet in class. There, you can share it, and add it to others. When we have gathered all the fragments we will put together the story. It will be as good as new.’ (Jones, 2006: 108-109).

De esa manera los niños seleccionan los pasajes con los que se sienten más identificados, alterando el orden y el contenido de la historia original. La novela se convierte así en un texto abierto y de manera simbólica, a través de Mr. Watts, Jones destruye a Mr. Dickens, otorgando poder a los niños para que reconstruyan el libro de acuerdo con sus experiencias individuales. En este sentido, se produce una transición de la obra al texto que, en palabras de Barthes (1977: 146) no puede entenderse como “a line of words releasing a single

‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Autor-God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture”. El carácter abierto y por su capacidad de albergar una pluralidad de interpretaciones, Barthes propone la noción de texto como más adecuada que la de obra literaria. Con ello hace que la responsabilidad última a la hora de conferirle significado al texto pase a recaer en la persona lectora y no en la figura del autor, evitándose así que una interpretación se imponga sobre el resto.

Con *Mr. Pip* Jones demuestra, por tanto, que a pesar del carácter estático que le confiere su estatus canónico, *Great Expectations* puede entenderse como un texto cambiante y plural. Para ello complica el juego metaliterario con una nueva vuelta de tuerca, cuando en la siguiente visita de los rebeldes y ante la insistencia de éstos por conocer la verdadera identidad del célebre Mr. Pip, Mr. Watts se apropia de su nombre y decide usar la novela como intertexto para construir su propia biografía, recuperando frases del libro que los soldados desconocen y que pronuncia como propias: “If he wanted he could tell Pip’s story as Mr. Dickens had written it and claim it as his own, or he could take elements from it and make it into whatever he wished, and weave something new” (Jones, 2006: 142). El interés que despierta la historia personal de Mr. Watts le permite persuadir a los soldados para que olviden los conflictos temporalmente y le concedan tiempo para desvelar el misterio de su vida, que ofrece en entregas durante seis días en los que logra reunir a soldados y vecinos del pueblo, que esperan ansiosos cada capítulo de una historia tan atrayente como la narrada por Dickens: “This time the whole village listened in wonder, sitting by a small fire on an island all but forgotten, where the most unspeakable things happened without once raising the ire of the outside world” (Jones, 2006: 142).

Mr. Watts moldea la historia a su antojo, estableciendo numerosas similitudes entre su infancia en Australia y la del propio Pip, con la ayuda de una traducción imperfecta del inglés realizada por Matilda. El proceso narrativo combina la invención y la interpretación con el fin de atrapar a la audiencia, de filtrar los episodios más

dolorosos de su pasado, y de ofrecer a una comunidad al borde del colapso una historia de superación que les pueda servir de referente, aunque los detalles que incluye no se corresponden con su biografía: “This wasn’t Mr Watt’s story we were hearing at all. [...] It was a made-up story to which we’d all contributed. Mr. Watts was shining our experience of the world back at us. We had no mirrors” (Jones, 2006: 163). Más que como una pantalla o un espejo sobre el que se proyectan ciertos valores culturales inamovibles, el texto original sirve en este punto como un lienzo, cuyos trazos se va creando progresivamente en un proceso de intercambio bidireccional.

Entre las historias narradas por Mr. Watts en la playa está, precisamente, una que sirve como metáfora para ilustrar el carácter cambiante de su relato y por extensión la capacidad de Jones para responder a la historia original modificándola. Cuando decoran su casa, Mr. Watts y su mujer Grace deciden preparar una habitación para su hija en la que reservan una pared en blanco que progresivamente van llenando de textos, imágenes e historias que reflejan su visión del mundo. La imagen de la página en blanco, tan recurrente como símbolo de las dificultades asociadas con el proceso de creación literaria, deja de ser aquí una barrera infranqueable y pasa convertirse en el punto de partida de posibilidades narrativas ilimitadas. Desde el comienzo de la novela Matilda insiste en que se les educa desde niños “believing white to be the colour of all the important things, like ice-cream, aspirin, ribbon, the moon, the stars” (Jones, 2006: 4). Ahora el blanco deja de estar asociado con el discurso dominante y se convierte en la superposición de todos los colores, de todas las versiones de una historia, una superficie que se enriquece con matices distintos. El texto de Dickens, las versiones que los niños hacen de éste y la historia de su vida narrada por Mr. Watts son los trazos con los que a su vez Matilda organiza su versión de los hechos, que es la que conforma la estructura final de la novela.

A pesar del carácter armónico y aparentemente inocente del proceso narrativo, Jones elige cerrar la novela de manera trágica; tras la tregua, los rebeldes regresan al pueblo y asesinan a Mr. Watts y a la madre de Matilda, y ésta logra escapar de la isla y llegar a Australia con su padre. Desde allí y como adulta, reconstruye su propia versión de la historia, con las armas que le proporciona su formación

académica. En la universidad Matilda elige dedicar su investigación al estudio de la obra de Dickens y viaja a Inglaterra en busca de información sobre el autor. Allí se da cuenta del carácter fragmentado de un archivo de textos que, lejos de proporcionarle respuestas sobre las intenciones de Dickens al escribir sus obras, le revelan las contradicciones entre su personalidad y el contenido de sus historias, algo similar a lo que experimenta cuando averigua más datos sobre la verdadera historia de Mr. Watts.

Matilda descubre, por ejemplo, que la novela que Mr. Watts utiliza en la isla es una versión simplificada y acortada, de manera que su percepción infantil del texto no sólo está mediatizada por su propia experiencia como lectora, sino por el filtro y la manipulación de un narrador que realiza su propio proceso de selección. Para completar su trabajo de investigación, Matilda viaja a Wellington donde reside la primera esposa de Mr. Watts, quien le proporciona una versión de su vida en la que destaca su faceta de actor, de mentiroso profesional, de maestro del disfraz, y cuestiona cada una de las “verdades” narradas por Mr. Watts. Matilda descubre así que las barreras que separan la narración autobiográfica y la ficción son porosas. Percibir el carácter fragmentario de cualquier texto y la inestabilidad del lenguaje utilizado en el proceso narrativo sirve a Matilda para relativizar el valor aparentemente absoluto de cada versión, pero también para aprender que al diluirse las verdades absolutas aumenta la capacidad para que cada uno interprete y narre la historia a su manera:

my Mr. Dickens had taught everyone of us kids that our voice was special, and we should remember this whenever we used it, and remember that whatever happened to us in our lives our voice could never be taken away from us. [...] Pip was my story, even if I was once a girl, and my face black as the shining night. Pip is my story, and in the next day I would try where Pip had failed. I would try to return home (Jones, 2006: 219).

La historia de Matilda concluye precisamente con un viaje de vuelta a casa, de Inglaterra a Australia, en dirección contraria al que realiza Magwitch en *Great Expectations*; las últimas palabras de Matilda nos recuerdan además la frase que Pip realiza al comienzo de la novela de Dickens (1996: 3), “I called myself Pip, and came to be

called Pip”. Matilda pone el énfasis en esta misma necesidad de autoafirmación a la hora de narrar su historia en primera persona, haciéndolo además desde una posición madura y alejada de la ingenuidad y el idealismo que comparte con el propio Pip. El uso de los posesivos indica, por tanto, la conciencia que Matilda tiene sobre el carácter personal y relativo de su versión de la historia; pero además apunta al modo en el que Jones, como lector individual e integrante de una comunidad interpretativa ubicada en el contexto postcolonial, se apropia del texto de Dickens y le da forma. *Mr. Pip* se abre con una cita de Umberto Eco “Characters migrate”, Jones nos demuestra que ese proceso migratorio afecta también a las historias, que cobran vida y se renuevan en procesos de relectura y reescritura como los que lleva a cabo en su novela.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1977): *Image/Music/Text*. New York: Hill and Wang.
- CAREY, Peter (1998) *Jack Maggs*. London: Vintage.
- (2008). “Entrevista con Peter Carey”:  
<http://www.randomhouse.com/catalog/display.pperl?isbn=9780679760375&view=auqa>. Fecha de acceso: marzo 2008.
- DICKENS, Charles (1996) (1860-1861). *Great Expectations*. London: Penguin.
- JONES, Lloyd (2006). *Mr. Pip*. London: John Murray.
- MARX, John (2004). “Postcolonial Literature and the Western Literary Canon”. En *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Lazarus, N. (ed.), 83-96. Cambridge: Cambridge UP.
- MATTHEWS, Philip (2006). “Really Great Expectations”. *NZ Listener* August 5-11, 2006. vol 204. [www.listener.co.nz/issue/3456](http://www.listener.co.nz/issue/3456). Fecha de acceso: marzo 2008.
- PHILLIPS, A. A. (2006). *On the Cultural Cringe*. Melbourne: Melbourne University Press.
- RUSHDIE, Salman (1982). “The Empire Writes Back with a Vengeance”, *London Times*, July 3: 8.

SAID, Edward (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.

----- (1996). *Cultura e Imperialismo*. Madrid: Anagrama.

THIEME, John (2001). *Postcolonial Con-texts. Writing Back to the Canon*. London: Continuum.