



**Reciclando a Charlie,
enmendando a Charles:
Dodger / Perillán, la
reescritura de Terry Pratchett
de *Oliver Twist***

Sara Martín Alegre



NOTA: Esta es mi propia traducción de un artículo originalmente escrito en inglés en 2017, publicado como capítulo en mi libro *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men* (CSP 2020). La traducción incluye la de las citas originalmente en inglés, incluyendo también las de la novela.

Presentando a Terry Pratchett

Terry Pratchett (1948-2015) nunca es nombrado en la abundante bibliografía sobre el neovictorianismo, sin embargo, su inmensamente popular serie de fantasía cómica sobre el Mundodisco es ciertamente neovictoriana en espíritu y ejecución. La particular mezcla que Pratchett hace de Dickens y Tolkien (entre muchas otras influencias literarias) comenzó en 1983 con *El color de la magia*, la primera novela sobre el Mundodisco. La serie está compuesta por 41 novelas, complementadas con un extenso catálogo misceláneo de cuentos, guías, libros de ciencia, diarios, mapas, cómics, novelas gráficas e incluso libros de cocina, además de las adaptaciones teatrales y televisivas (tanto de dibujos animados como de acción real), y videojuegos. El 'universo' de Pratchett, un concepto común en la fantasía y la ciencia ficción, lo convierte en uno de los autores británicos más destacados de finales del siglo XX y principios del XXI.¹ A pesar de esto, muy pocos académicos han considerado las raíces de su éxito y la importancia de su legado.²

Dodger (2012), traducida como *Perillán* al castellano, es una novela independiente del Mundodisco, dirigida a un público lector juvenil y dedicada al reformista victoriano Henry Mayhew, que ofrece pistas cruciales para argumentar que Pratchett es el heredero victoriano más ignorado. Hasta ahora, advierte Kohlke, el debate académico crítico se ha limitado «a novelas neovictorianas de alto perfil y adaptaciones cinematográficas, impulsadas por mercados populares y prestigiosos premios literarios, dejando intactas las preguntas sobre cómo la estética neovictoriana opera y modula en otras formas» (2008, 5). Este es el tema que pretendo abordar aquí, junto con un examen de cómo Pratchett se apropia no sólo del personaje de Charles Dickens Artful Dodger, de *Oliver Twist*, sino también del propio Dickens para ofrecer al aventajado alumno de Fagin una infancia alternativa. Al usar al joven periodista Charlie como personaje, Pratchett recicla el mundo de Dickens, fantaseando con un Artful Dodger que existió en lugar de ser solo un producto de la imaginación de Dickens. Por otro lado, al apropiarse de este personaje para su propia ficción, Pratchett enmienda el desinterés de Dickens por el destino del niño, quien, se insinúa, habría sido un protagonista mucho más interesante que el insípido *Oliver Twist*.

Un pasado inquietante: el neovictorianismo y Dickens

Deseo comenzar considerando el debate actual sobre el neovictorianismo, un paso necesario para situar a *Dodger* en su contexto. Como observa Gilmour, «evocar a los victorianos y su mundo [después de la década de 1960] no ha sido una actividad de anticuario, sino un medio para obtener una nueva perspectiva del presente» (2000, 200). Estas palabras revelan que la base del neovictorianismo es el narcisismo, ya que las energías exploratorias se centran en explicar el presente situado ante el espejo victoriano, a pesar de todas sus distorsiones evidentes. La ficción neovictoriana específicamente, escribe Mitchell, «garantiza que el período victoriano continúe existiendo como una serie de imágenes residuales, aún visibles, en formas alteradas, a pesar de su pasado irrevocable y de su desaparición» (2010, 7). Estas «imágenes residuales» reflejan «el escepticismo contemporáneo sobre nuestra capacidad de conocer el pasado» (7), pero también un «fuerte sentido de la inherencia del pasado en el presente» (7). La Gran Bretaña contemporánea está, lógicamente, agobiada y atormentada por un fantasma muy poderoso: la época en que su liderazgo mundial era innegable (aunque no indiscutible). Dudo, sin embargo, mucho de que el «desplazamiento de las ansiedades contemporáneas a un entorno victoriano pueda servir simultáneamente para diluir su impacto, para contenerlas, para hacerlas 'seguras'», siguiendo un «escapismo» nostálgico (Bowler y Cox 2009/10, 10). Parece, más bien, que, como sugiere la extraña y autocomplaciente ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de 2012 en Londres, Gran Bretaña todavía se resiste a su dramática pérdida de poder en el siglo XX, de ahí la celebración de la poderosa nación que solía ser en la época victoriana.³

El auge de la ficción neovictoriana conecta, como es bien sabido, con dos factores principales: la aparición del posmodernismo en la década de 1960 y del poscolonialismo, principalmente a partir de la década de 1980. Gilmour (2000) destaca un tercer factor: las novelas neovictorianas también se vinculan con la extensión de la educación superior posterior a la Segunda Guerra Mundial y el consiguiente crecimiento en el número de estudiantes lectores. La lista básica de novelas victorianas debatidas en las aulas universitarias garantiza la permanencia de una lista bastante extensa de estas novelas, que por lo tanto se vuelven atractivas como objeto de adaptación televisiva y cinematográfica. Esto a su vez genera una familiaridad con la ficción victoriana que ha permitido que las novelas posmodernas, desde *La mujer del teniente francés* (1969) de John Fowles en adelante, conviertan el Victorianismo en un potente patio de recreo. El enfoque narcisista que he mencionado es insinuado de nuevo por Bowler y Cox cuando distinguen entre las adaptaciones, «habitadas por 'fantasmas' literarios y culturales» y el «tejido intertextual con el momento presente» que genera un espacio «en el que lidiar con las renovadas crisis que encaramos al negociar nuestras identidades (post)modernas» (2009/10, 3). «Los mismos prefijos neo-, reverso- o post- que se colocan en las reescrituras contemporáneas de la ficción victoriana», señala Kirchknopf, «también se adhieren a palabras como feminismo, colonialismo, imperialismo, nación, estado o cultura en el proceso de su reinterpretación» (2008, 75), conceptos que expresan las muchas subcrisis desatadas por el posmodernismo. Las «reescrituras» están así condicionadas por la comprensión generalizada de que la era victoriana fue una época de profunda injusticia, pero también de brillante ficción. Existe, pues, una duda creciente sobre si la novela neovictoriana contemporánea pretende «rectificar ciertos errores históricos» o simplemente celebrar «el inmenso éxito de la Edad de Oro de la novela británica» (Gutleben 2001, 7), un dilema que conduce «a un punto muerto estético e ideológico» (10).

La ficción poscolonial parece estar mejor equipada para deshacer este estancamiento, como demuestran las potentes reescrituras de *Grandes esperanzas* de

Dickens por parte de Peter Carey (*Jack Maggs*, 1997) y Lloyd Jones (*Mister Pip*, 2006). Se considera que las novelas neovictorianas (¿tal vez antivictorianas?) como estas «confieren la autoridad narrativa al 'otro colonial'» (Bauder-Begerow 2009, 120) y «desafían la validez del concepto de clásico literario como tal» (134) aunque, como se quejan muchos críticos, en última instancia revelan una dependencia excesiva de las novelas victorianas de primer rango, cuyo impacto no pueden igualar. Mukherjee cree que estas reescrituras literarias «representan» un «material inconsciente y reprimido en los textos precursores» (2005, 131), opinión que convence. Sin embargo, cuestiono que «la reescritura como recreación disloca la relación jerárquica entre el original y la réplica» (131); de hecho, los textos neovictorianos se convierten en notas a pie de página en una lectura crítica de los textos precursores tan profundamente arraigados en el presente cultural que cada crítica refuerza su prestigio en lugar de socavarlo.

Como insinúa Hadley, el principal problema en este sentido radica en el fracaso del Modernismo y el posmodernismo para superar a los victorianos en la creación de personajes interesantes. En las novelas victorianas parecen existir «más allá de los confines» del texto, lo que «estimula el deseo de adaptaciones y secuelas de textos victorianos clásicos» (2010, 32). Magwitch y Pip, entre muchos otros, todavía nos interesan, pero ¿quién interesará a los novelistas del siglo XXII que se inspiren en la ficción actual, si es que existen? Esta es la razón por la que, en última instancia, la novela neovictoriana es contraproducente, ya que revela no solo que «los victorianos son el tejido mismo de los espacios que ahora habitamos», sino también que, lejos de permanecer «ensombrecidos entre nosotros» (Llewellyn 2008, 180), su sombra amenaza con tragarse toda la Gran Bretaña actual. Afirmar que «en mayor o menor grado, así pues, somos los nuevos victorianos», parte del misterio con que atraen e inspiran a la posteridad (Llewellyn 180), parece, por lo tanto, una ilusión.

La posición de Charles Dickens como autor superventas de limitado prestigio académico hasta hace unos 60 años muestra que malinterpretamos el pasado victoriano como malinterpretamos el presente. En retrospectiva, ahora que su reconocimiento académico está fuera de toda duda, Charles Dickens parece haber sido, sin lugar a dudas, el mayor novelista victoriano. Los Modernistas, sin embargo, lo consideraron sobre todo como un ejemplo de los males que la comercialización de la novela infligió a la literatura a lo largo del siglo XIX (Dickens comenzó a publicar a mediados de la década de 1830). Como explicó F. R. Leavis *The Great Tradition* (1948), su razón «para no incluir a Dickens en la línea de los grandes novelistas» fue que, aunque sin duda era un gran autor, el suyo era el genio «de un gran animador (*entertainer*), y en su mayor parte no tenía una responsabilidad más profunda como artista creativo de lo que sugiere esta descripción» (1950, 18). Leavis no reconoció hasta 1970 en *Dickens the Novelist* (un libro en coautoría con su esposa Queenie) que Dickens era también un gran «artista creativo». Hoy, irónicamente, Dickens representa casi toda la era victoriana. A veces, «parece cernirse sobre el neovictorianismo como una deidad paternal pero reticente; en otras, es demasiado intrusivo; transformado en un personaje cuasificticio, acecha su mundo virtual y hace apariciones especiales en el nuestro» (Kaplan 2011, 81). Muchos victorianos se sorprenderían de esta popularidad duradera.

Del mismo modo, muchos británicos podrían sorprenderse si se da el caso que el siglo XXII celebre a Terry Pratchett como celebramos a Dickens hoy. Existe la posibilidad de que esto suceda, dado su prominente estatus como un icono popular en Gran Bretaña. Sin embargo, reconozco que la preferencia de Pratchett por la fantasía cómica complica su supervivencia potencial como autor de peso. A pesar de que Dickens es admirado por su capacidad para legar a la posteridad una impresión de cómo eran los tiempos victorianos en la «realidad», ha tenido que pasar mucho tiempo, como he señalado, para que se reconozca su genio artístico. Se supone que su imagen de Londres se superpone estrechamente con el Londres victoriano «real», pero aunque la

capital de Pratchett, Ankh-Morpork en el Mundodisco, también se superpone con el Londres de hoy, lo hace de maneras fantásticas. De hecho, Ankh-Morpork se solapa, sobre todo, con representaciones anteriores de la ciudad, desde el Londres de los diarios de Samuel Pepys de finales del siglo XVII hasta, sobre todo, la singular representación que Dickens hizo de esta ciudad. No estoy reduciendo la talla de Pratchett sugiriendo que es un mero derivado dickensiano, sino insinuando que su universo fantástico podría revelar las muchas dificultades de estar a la sombra de Dickens.

Como señala Kaplan, «lo neodickensiano (y también lo neovictoriano) tiene un elemento incorporado de rivalidad» (2011, 83). Muchos de los lectores de Pratchett se han preguntado por qué la novela *Dodger* no está ambientada en el universo del Mundodisco, dónde podría encajar, pero pocos se han preguntado por qué el Mundodisco es necesario para comentar sobre la Gran Bretaña actual, como hace Pratchett a través de él. Mi sugerencia es que mientras que «una de las fortalezas de la novela dickensiana (especialmente en contraste con una alternativa modernista) radica en su capacidad para construir formas de pertenencia comunal a partir de su elenco heterogéneo de personajes y dialectos» (Joyce 2007, 165), el Modernismo, con su enfoque en la introspección individual, ha obstaculizado la recreación a finales del siglo XX del mismo sentido de 'pertenencia comunal'. La solución de Pratchett consistió en desplazar a la comunidad, con la ayuda de Tolkien y quizás también de Monty Python, a una tierra imaginaria de múltiples especies, un palimpsesto de muchas capas literarias que es profundamente posmoderno en un sentido descaradamente antimodernista.

Publicada en 2012, el año de las extensas celebraciones del bicentenario de Dickens, *Dodger* es, en parte, el tributo de Pratchett al maestro victoriano (aclaro que uso *Dodger* en lugar de *Perillán* porque el título español ignora el vínculo dickensiano). «Sólo al cambiar el milenio», observa Clayton, «la gente ha comenzado a centrarse en la discontinuidad misma, viendo en Dickens un presagio de las realidades incompatibles de hoy» (163), tal vez incluso una solución a ellas. Dickens se ha convertido en «una fuente inagotable» de obras basadas en «derivados» de su vida y textos (Kirchknopf 2013, 170), mientras que «el año del bicentenario ha confirmado que nos atrae al parecer una visión específica y dickensiana del período». «Dickensiano» se ha convertido, sin duda, en el adjetivo por excelencia para representar en todo el mundo la época victoriana (Boyce y Rousselot 2012, 3). Lo más intrigante es que diversas novelas y películas neovictorianas «también intentan revivir a 'Dickens' en encarnaciones novelescas o desfamiliarizantes» (4) como un personaje ficticio. Pratchett, en particular, lo recrea como el joven periodista empleado por el *Morning Chronicle* (1834-1836) justo antes de convertirse en un novelista popular. Su Dickens, que tiene la voz fresca de su primer volumen *Sketches by Boz* (1836), utiliza su siempre presente cuaderno para anotar las observaciones y expresiones idiomáticas que más tarde inspirarán sus principales obras. Como antiguo periodista, Pratchett parece, así pues, explorar con *Dodger* cómo Dickens se convirtió en escritor; en sus propias palabras, la inspiración para la trama vino de preguntarse «¿Por qué no escribo un libro sobre el niño que le dio a Charles Dickens la idea de *Dodger*?» (en Robinson, noviembre de 2012, en línea). Su Charlie Dickens no es, de hecho, todavía nuestro «Charles Dickens».

Hay, sin embargo, límites en la actual invocación póstuma de Charles Dickens. Kora Kaplan (2007) se muestra crítica, por ejemplo, con la celebración del genio de Dickens por parte de Peter Ackroyd, quien sigue a Carlyle, en su aclamada biografía (1990) a expensas de su periodismo; también de la presentación que Ackroyd hace de sus rasgos personales menos entrañables y de una ideología política dudosa (como su racismo). Cerano al mal gusto, sino directamente una muestra palpable, el parque temático Dickens World abrió sus puertas en 2007, en el astillero Chatham de Kent. Anunciado como una «visita guiada interactiva de 90 minutos que retrotrae a los

visitantes al tiempo a la Inglaterra victoriana que Charles Dickens conoció y sobre la que escribió en sus novelas y cuentos», el parque pretendía ofrecer «una copia magnificada y multiplicada de una imitación del Londres victoriano» (Heilmann y Llewellyn 2010, 214). Sin embargo, los comentarios negativos de los visitantes decepcionados en TripAdvisor presentándolo como un lugar cutre y caro, llevaron a su cierre en 2016. De hecho, el parque temático era extrañamente redundante: basta con recorrer las calles de Londres e imaginar a Dickens el *flâneur* paseando en ellas para apreciar el inmenso legado del pasado victoriano.⁴

Un Dickens alternativo en *Dodger*: cómo popularizar a los victorianos entre los lectores juveniles

«Una adaptación», sostiene Sanders, «señala una relación con un texto fuente o un original informador», mientras que la «apropiación» a menudo lleva a «un viaje más decidido lejos de la fuente informante hacia un producto y dominio cultural completamente nuevo» (2006, 26) sin necesariamente ‘señalar’ el original. *Dodger* debe ser, por consiguiente, uno de los textos híbridos fruto de la adaptación/apropiación que según Sanders pueden existir, aunque la expresión «apropiación» suene peyorativa. Sanders acepta que lo que ella llama «apropiaciones sostenidas», que permanecen cerca de su fuente de inspiración, y pueden ser críticas. Sin embargo, existe cierta resistencia por su parte a considerar un enfoque más positivo de este tipo de intertextualidad. Refiriéndose al guión de Alan Bleasdale para la miniserie de televisión basada en *Oliver Twist* (1999), Kinzell comenta que el proceso «implicó una reescritura de la historia en sí misma que dio más espacio a personajes como la madre de Monks, en quien Dickens no estaba interesado» (2015, 126). Esto es útil para explicar lo que Pratchett hace en *Dodger* al ampliar un personaje secundario en el que Dickens carece de un interés autoral sostenido, colocándolo dentro de uno de sus propios «bildungsromans cómicos» (Butler 1996). Los personajes secundarios, que también tienen un impacto en «les centres d'intérêt et les réactions affectives du récepteur» (Couégnas 2006, 2), se revelan a través del *Dodger* de Pratchett como una interesante vía para la reescritura (neovictoriana o de otros tipos).

Jack Dawkins, también conocido como Artful Dodger, ha generado una sorprendente cantidad de ficción «neodickensiana expandida», en su mayoría de bajo impacto y autopublicada, pero copiosa. El primer ejemplo de esta ola parece ser la popular novela gráfica de Alan Moore y Kevin O'Neill *The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. 1, 1898* (1999), que presenta a un Dodger envejecido, haciendo el mismo trabajo criminal como jefe de ladrones que solía realizar su mentor Fagin. Entre 2005 y 2017 se publicaron al menos once novelas con Dodger como protagonista. En orden cronológico: *Jackanapes: The Artful Dodger and the Hero of the Forlorn Hope* (2005) de T.J. Ward, *Dodger's Lot* (2008) de Richard Masson, *The Further Adventures and Life of Jack Dawkins, also Known as the Artful Dodger* (2010) de Alan Montgomery, *Dodge & Twist: A Sequel to Oliver Twist* (2011) de Tony Lee, *Dodger* (2012) de Terry Pratchett, *Dodger* de James Benmore (2013), *Jack Dawkins* (2013) y *A Christmas with the Dodger* (2014) de Charlton Daines, *Artful: Being the Heretofore Secret History of That Unique Individual the Artful Dodger* (2014) de Peter David, *Hunter of Vampyres (among Other Things)* (2014), *Dodger of the Dials* (2015) de Benmore y *Apprenticed to the Artful Dodger* (2017) de Daines. La novela de Pratchett, por cierto, se complementa con *Dodger's Guide to London* (2013), un delicioso volumen «basado en notas originales escritas por el propio Jack Dodger», como anuncia la portada.

Lesnik-Oberstein observa que la infancia y el niño son «construcciones culturales e históricas, sujetas a definiciones y usos cambiantes y variados» (2001, 89). La autora

analiza cómo se construye cada niño en *Oliver Twist*, encontrando que mientras que los niños «buenos» como Oliver permanecen en silencio, permitiendo que el narrador hable por ellos, «los niños ‘malos’ ya corrompidos, que sí hablan, como Artful Dodger y Charley Bates, no son ‘niños’ en absoluto según las definiciones de la novela» (94). Esto es fundamental, aunque no en el sentido pretendido por Lesnik-Oberstein (o por Dickens): el Oliver «ausente» parece hoy un tanto increíblemente bueno, demasiado santurrón; es por eso que recurrimos a Dodger, mucho más «presente» y «malo» textualmente, dándole la sustancia que le falta en el original. «Demostrando ser *el menos* hábil para esquivar el castigo», señala Gubar, «el joven Jack Dawkins es atrapado antes que cualquiera de los otros ladrones» (2009, 3, cursiva original). Dawkins desaparece de la novela cien páginas antes del final, para no volver a ser recordado por sus compañeros una vez que se dicta su sentencia y es transportado presumiblemente a Australia (la bien recibida serie de televisión infantil australiana *Escape of the Artful Dodger* (2001) narra sus aventuras allí). En sintonía con las observaciones lingüísticas de Lesnik-Oberstein, como revela su juicio, «la habilidad de Dodger con el lenguaje no le permite resistir el poder de los adultos que lo rodean» (3), ya su habla deslenguada enfatiza lo irredimible que es. Dodger es finalmente condenado por un pequeño robo que no le da ninguna gloria criminal. Sin embargo, un impulso redentor impulsa a los novelistas contemporáneos a revisar el caso una y otra vez.

A pesar de que Artful Dodger (traducible por algo así como el 'hábil escurridizo') tiene la misma edad que Oliver, alrededor de los 11 años, la conversación académica sobre la infancia (y la niñez) en la ficción victoriana, específicamente en Dickens, tiende a pasarlo por alto. Los pocos críticos que lo nombran muestran poca simpatía, en algunos casos incluso crueldad. Hollidanle considera que Dodger es «un caso inusualmente alegre de corrupción (...) un superviviente engreído, humorístico y astuto, prematuramente adulto en su competencia criminal» (1997, 102; en Thiel 2012, 134). Thiel afirma sin empatía alguna que la «crueldad y el sigilo del niño indican una inmersión completa en, y tal vez un disfrute de, la criminalidad que, posiblemente, oculta un alma ‘inocente’» (2012, 134). Oliver es leído, tal como pretendía Dickens, como la encarnación del bien, pero los críticos a menudo pasan por alto la frecuencia con la que Dickens enfatiza que sin la ayuda providencial de John Brownlow y Rose Mailie, Oliver habría terminado en circunstancias similares a las de Dodger.

Ciertamente, «gran parte del choque moral que *Oliver Twist* busca inducir tiene que ver con la *coherencia* de la delincuencia, como medio estructurado o red». (Miller 1988, 4, énfasis original). Si con Oliver Dickens ataca el sistema de asilos para obreros (*workhouses*) que tan cruelmente abusaba de los pobres en la Inglaterra victoriana, con Artful Dodger comenta sobre las pandillas juveniles que deambulaban por las calles de Londres antes del movimiento reformista de la década de 1850. Los reformatorios, explica Duckworth, «pusieron fin a las bandas de jóvenes delincuentes descritas por Mayhew y al entrenamiento de jóvenes como ladrones profesionales», marcando el final de la era de los ‘Artful Dodgers’» (2002, 234). Empujado a la acción por el trabajo pionero de la filántropa unitaria Mary Carpenter, *Reformatory Schools for the Children of the Perishing and Dangerous Classes, and for Juvenile Offender* (1851) y *Juvenile Delinquents, their Condition and Treatment* (1852), el Parlamento Británico aprobó una nueva serie de leyes, comenzando con la Ley de Delincuentes Juveniles de 1854, para reactivar los débiles esfuerzos de la década de 1830 para sacar a los niños «criminales» como Dodger de la calle.

Los victorianos inventaron el concepto de «delincuente juvenil» (Krueger 2002, 115), convirtiendo los tribunales en «sitios para realizar una nueva comprensión de la infancia» (115), con los jueces actuando a menudo como enemigos de los niños (como el juez Fang lo es para Oliver). El problema con el tratamiento mal equilibrado que Dickens hace de Dodger en *Oliver Twist* es que él y Charley Bates son presentados

como «criminales abiertamente atractivos de la misma manera que Robin Hood o los protagonistas de las novelas contemporáneas [sobre la prisión] de Newgate» (John 2003, 130), en lugar de como víctimas del sistema social británico, que es lo que son principalmente. Wolff considera si la distinción de género en la novela entre hombres ladrones y mujeres prostitutas sirve para ocultar una «superposición» que podría permitir «la posibilidad de prostitución infantil entre los niños» (1996, 230). Aunque la denuncia que Nancy hace en el texto de Fagin como corruptor de su infancia es esencial para entender por qué decide proteger a Oliver, Dickens nunca se detiene a considerar la victimización, muy similar, de Dodger. Entre los académicos contemporáneos, del mismo modo, incluso aquellos que se dan cuenta de que «una infancia dickensiana se define por su anormalidad» (Bodenheimer 2015, 13) no ven cómo esto se aplica a Dodger.⁵

A diferencia de Dickens, que «claramente no está interesado en el período de rápido desarrollo y cambio que llamamos adolescencia» (Bodenheimer 2015, 15), Pratchett reimagina a Dodger como un adolescente, de 17 años. Su novela, publicada por Doubleday Children, está dirigida a un público juvenil (12-18 años), un objetivo que también enfatiza el papel de Pratchett como difusor del Victorianismo entre las nuevas generaciones. «La literatura juvenil», señala Cole, «puede despertar el interés por los clásicos y viceversa» (2009, 513). Personalmente, sin embargo, siento algunas dudas sobre la necesidad de consumir la actual ficción juvenil —a pesar de la brillante defensa del género por parte de Waller en *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*⁶ y la insistencia de Capella en que es mucho más que «un mero dispositivo táctico para mejorar la alfabetización en el aula» (2010, 9)— ya que proviene de un fracaso colectivo a la hora de interesar a los niños o, más bien, a los adolescentes, en la lectura de los clásicos, ya sea dentro o fuera del aula.

Las etiquetas 'YA' (*Young Adult*) y 'adolescencia' mantienen una extraña relación. La ficción YA es literatura sobre la adolescencia y para adolescentes; sin embargo, también insinúa algo más sobre la forma en que consideramos a las personas de 12 a 18 años. Wikipedia informa a través de su completísimo artículo «Young Adult Fiction» que Sarah Trimmer definió por primera vez la «adulthood joven» como el período comprendido entre los 14 y los 21 años, cuando utilizó la etiqueta «Libros para jóvenes personas» en su periódico de literatura infantil *The Guardian of Education* (1802). Los victorianos también usaban «adulto joven» porque carecían de la etiqueta «adolescencia», introducida por el volumen homónimo del psicólogo estadounidense G. Stanley Hall (1904), para quien llegaba hasta los 24 años. Como explican Nikolajeva y Hilton, hasta la década de 1940, «la tradición sentimental de escribir sobre niños para niños simplemente se extendía hasta incluir la adolescencia» (2012, 2); al mismo tiempo, la adolescencia se estaba construyendo en el Reino Unido y en los Estados Unidos «dentro de sus sistemas escolares» (6). La palabra «*teenager*», utilizada a ambos lados del Atlántico a partir de 1945, llegó a significar la tensión en torno a quién tiene derecho a definir la adolescencia: ¿los adultos o los propios adolescentes *teenagers*? La etiqueta «adulto joven», así pues, no significa en absoluto lo mismo que la «persona joven» del siglo XIX. De hecho, es un intento de finales del siglo XX por parte de los adultos de decirles a los adolescentes que merecen ser tratados con el «respeto» que implica la fea palabra «adolescente» (que significa «carente»).

La literatura juvenil moderna o YA (para distinguirla de la clásica) surgió en la década de 1970 para dirigirse a los lectores reacios, en particular a los chicos adolescentes, que no mostraban interés en los clásicos que se enseñaban en la escuela y que exigían historias sobre sus propias preocupaciones. Hoy en día, la literatura juvenil es elogiada como una rica literatura «dirigida a lectores emergentes» (Belbin 2011, 138). David Belbin, un conocido autor juvenil, explica que, según su experiencia, la diferencia entre una novela para adultos sobre la adolescencia y una novela juvenil es que esta última está «narrada a través de la conciencia de un adulto joven» (2011, 141).

Reconoce, sin embargo, que *El guardián entre el centeno* (1951) de Salinger —quizás, especula, «la primera novela juvenil» moderna (141)— se encuentra en una posición incómoda. *El guardián entre el centeno* puede ser etiquetada como una novela «crossover» del tipo que puede interesar tanto a los lectores juveniles como a los adultos con «un mayor apetito por las ficciones que se centran en las fronteras de la identidad» (Falconer 2010, 89). Podría decirse que gran parte de la ficción victoriana, incluido Dickens, es ficción híbrida de ese tipo intergeneracional. Por otro lado, las fantasías cómicas como la longeva serie de televisión *Doctor Who*, *La guía del autoestopista galáctico* de Douglas Adams o la propia serie Mundodisco de Pratchett «pasan sin esfuerzo a través de las categorías de edad» (Falconer, 14). O, mejor dicho, rompen barreras artificiales que no existían antes de que se inventara la etiqueta YA. En cualquier caso, Pratchett debe ser elogiado por ser uno de los pocos autores anglófonos capaces de dirigirse a una enorme variedad de lectores, a partir de los 12 años e incluso más jóvenes si tenemos en cuenta sus volúmenes explícitamente para niños.⁷

Reciclando a Charlie, enmendando a Charles

La pregunta que Pratchett considera en *Dodger* es si puede haber una salida de la marginación social absoluta para una persona joven, específicamente para un chico. Dickens, como se ha señalado, salva a Oliver inventando para él orígenes de clase media secretos que lo redimen de los barrios bajos, mientras que condena a Dodger al exilio. Pratchett, en cambio, abandona el tono oscuro habitual en sus últimas novelas del Mundodisco para ofrecer una historia «embelesadoramente optimista» centrada en la «frialdad competente» y el «heroísmo moral» de Dodger (Robinson, septiembre de 2012, en línea). Es posible que esto no funcione para todos los lectores que echan de menos el tono satírico del Mundodisco, se quejan de que hay demasiado Dickens en la novela,⁸ o la encuentran «ligeramente inflada y carente de grandes sorpresas» (Dirda 2012, en línea). Sin embargo, la novela de Pratchett cumple bien el doble propósito de enmendar el prejuicio esnob de clase media de Dickens contra Dodger y de rendir homenaje al reformador Henry Mayhew. Como explica Pratchett, «la razón principal por la que escribí *Dodger* fue que, cuando era adolescente, leí *London Labour and the London Poor*», la obra maestra de tres volúmenes del periodismo antropológico e investigativo victoriano, publicada originalmente por entregas en la década de 1840. Al descubrir que pocos conocen hoy en día los esfuerzos de Mayhew, ni el «nivel de privación» que presencié en las calles de Londres, Pratchett escribió Dodger «de hecho, para Mayhew»⁹ (en Robinson, noviembre de 2012, en línea).

En la misma entrevista, Pratchett también explica que su colorida recreación de la década de 1830 requirió poca investigación, ya que desde su «adolescencia temprana», cuando leía «todos los volúmenes encuadernados de la revista *Punch*», estuvo inmerso en la época victoriana. La jerga y los detalles de fondo que utiliza en *Dodger* no son Dickens de segunda mano, sino lo que recogió de su lectura de las fuentes victorianas. Dickens, añade Pratchett, fue fácil de recrear, «porque es fácil captar el tono de voz de Dickens una vez que lo lees. Tiene un tono de voz claro y, de hecho, era reportero; era periodista» (en Robinson, noviembre de 2012), al igual que el propio Pratchett. Más allá de Dickens, *Dodger* también es particularmente memorable por releer a Sweeney Todd como un veterano enajenado de las guerras napoleónicas, que asesina a seis clientes en ataques de locura originados en su trastorno de estrés postraumático. Dodger, quien se convierte en un héroe popular después de evitar que el pobre hombre cometa un séptimo asesinato en su propia persona, termina usando parte de sus ganancias para aliviar la triste vida de Todd en el manicomio de Bedlam. También utiliza

su estatus heroico aceptado a regañadientes para salir, literalmente, de las alcantarillas de Londres con la ayuda del reportero Charlie Dickens.

El chico nacido como Pip Stick (en alusión a Pip de *Grandes esperanzas*), apodado Dodger, y finalmente bautizado como Jack Dodger, es un pilluelo callejero, criado en un orfanato y más tarde aprendiz de deshollinador. Al darse cuenta de que su vida será corta en este espantoso oficio, escapa y comienza a robar hasta que es redimido de su vida criminal por el refugiado judío Solomon Cohen, el reemplazo de Fagin en la novela de Pratchett. Como Solomon declara: «Tuviste suerte de conocerme, Dodger, así como yo tuve suerte de conocerte» (40). El perseguido Cohen, de 54 años, un hombre educado que ha estado huyendo por toda Europa la mayor parte de su vida, conoce a Dodger cuando el chico lo salva de una salvaje paliza antisemita por accidente. En otras circunstancias, nos dice, «podría haberlos ayudado a ellos (...). Pero sucedió que la rueda giró hacia el otro lado» (44, énfasis original). Este acto generoso sorprende a Dodger al darse cuenta de que posee una conciencia moral, que Cohen cultiva ofreciéndole al chico alojamiento, comida sana y sencilla y una educación rudimentaria a cambio de su ayuda como guardaespaldas. Dodger pronto encuentra una alternativa viable al crimen al convertirse en un *tosher*, alrededor de los 12 años, cuando es perseguido en una alcantarilla en el curso de un robo. Como explica Mayhew en el volumen 2 de su libro *London Labour and the London Poor*, «los chatarreros de alcantarilla eran antiguamente, y de hecho todavía son, llamados con el nombre de *toshers*, ya que los artículos que recogen en el curso de sus viajes a lo largo de la costa son conocidos entre ellos por el término general *tosh*, una palabra más particularmente aplicada por ellos a cualquier cosa hecha de cobre» (1861, 150).

Esta aclaración sitúa a la novela de Pratchett firmemente dentro del discurso victoriano sobre la suciedad, presente también en dos novelas del propio Dickens, *La pequeña Dorrit* (1855-1857) y *Nuestro amigo común* (1864-1865). Otras novelas neovictorianas como *Sweet Thames* (2001) de Matthew Kneale y *The Great Stink* (2006) de Clare Clark, llaman la atención sobre, como subraya Arias, «la interdependencia de la superficie y el subsuelo (...) Esta fusión de arriba y abajo refrenda la visión de que la ciudad posee una estructura de múltiples capas, una naturaleza palimpsésica» (2010, 154). Según Pike, la obra de Mayhew refleja un discurso primario sobre la suciedad que compara Londres y París y también sus correspondientes estilos literarios: «el modelo londinense articuló una estrategia de eliminar de la vista todo lo que se definía como suciedad; lo que no era adecuado para el mundo de arriba debía ser reprimido, si no eliminado por completo» (2005, 55). En contraste, la estrategia parisina de «transformación» (55) resultó en *Los miserables* (1862) de Víctor Hugo, el contemporáneo francés ficticio de la obra maestra de Mayhew.

Mientras que el verdadero Dickens parece haberse sentido ambivalente hacia «la humanidad, y la comedia, que se encuentra en un barrio pobre repleto», tal vez deseando «ver la inmundicia barrida» (Druce 2005, 110), el joven Charlie de Pratchett es fundamental para ayudar a Dodger a encontrar su talante, aunque no sin desconfiar del chico un poco caprichosamente. Henry Mayhew y su esposa pueden creer, le dice Charlie al joven, que

«Eres un ángel, aunque con la cara sucia, con una naturaleza dulce y una carrera posiblemente útil por delante; mientras que yo, como sabes, te considero un fanfarrón y un bribón de primera agua, lleno de astucia y picardía, el tipo de muchacho inteligente que haría cualquier cosa para alcanzar sus metas». (77)

Pratchett narra la transición del chico de un mercado laboral extremadamente marginal, el de las alcantarillas, a uno más prometedor, el del empleo formal, aunque todavía de

naturaleza peculiar. Mayhew descubrió, al igual que Dodger, que «nada es demasiado bajo, demasiado desagradable, demasiado carente de valor estético o aparente práctico, para no tener un valor monetario, por infinitesimal que sea» (Herbert 2001, 205). Charlie Dickens, como lo hizo el escritor Charles Dickens en *David Copperfield* o *Grandes esperanzas*, redefine la relación del joven Dodger con el mercado. Como argumenta Parkes, los autores victorianos abordaron «el problema del niño como víctima del mercantilismo y la industrialización» mediante el uso de «una estrategia retórica que equiparaba el espíritu del capitalismo con el espíritu de la infancia», transformándolos en este proceso de «víctima del capitalismo en su participante ideal» (2012, 1). Charlie Dickens lo hace enseñando a Dodger a acumular valor de mercado sobre la base de su heroísmo accidental, mientras que Solomon Cohen contribuye con un toque de hada madrina masculina al pulir a Dodger lo suficiente como para permitir su movilidad social ascendente. No obstante, todo esto no funcionaría, señala Pratchett, sin la capacidad del niño para mantenerse «vivo porque era Dodger, inteligente y rápido. Conocía a todo el mundo y todo el mundo le conocía a él» (8).

La trama que Pratchett inventa para Dodger puede parecer, como se han quejado los lectores, trillada. Al salir de las alcantarillas una noche de tormenta, Dodger es testigo de cómo el intento de una joven de saltar de un carruaje la lleva a ser cruelmente golpeada por sus captores. Él la salva atacando con violencia a los hombres, una acción presenciada providencialmente por dos caballeros *flâneurs*: Henry Mayhew y Charlie Dickens. Mayhew lleva a la pobre chica a su casa, donde se recupera después de haber abortado a su bebé. La muchacha anónima, de 17 años como Dodger, acepta la sugerencia de la Sra. Mayhew de que se llame Simplicity. A continuación, revela que es una plebeya, nacida de una mujer inglesa en un estado alemán, y que se casó con el príncipe local en contra de los deseos de su padre. El príncipe resulta ser un marido duro de corazón e indiferente y, temiendo por su vida dada la animosidad de su suegro, la joven huye a Inglaterra, donde según le dijo su madre «todo el mundo es libre» (178). Dado que la legislación de toda Europa decretaba que las esposas eran propiedad de sus maridos, el hecho de que Simplicity se refugia en Inglaterra amenaza con causar un gran incidente diplomático, tal vez una guerra. Dodger, instantáneamente enamorado de la chica, es empujado por los amigos políticos de Dickens, el Sr. Robert Peele y el Sr. Benjamin Disraeli, a encontrar una solución al dilema. El plan que diseña consiste en escenificar el falso suicidio de Simplicity como la única forma de asegurar para él y la chica un futuro, sin importar cuán clandestino sea. La recompensa de Dodger es un título de caballero otorgado por la propia Reina Victoria pero sin reconocimiento público, ya que el nuevo trabajo que se le ofrece a Dodger como espía del Gobierno implica, naturalmente, un secretismo total.

Muchos lectores se han quejado de que en esta trama melodramática Simplicity, finalmente rebautizada como Serendipity, permanece sin desarrollar, una mera damisela en apuros para que Dodger la rescate, mientras que él mismo está más que dispuesto a jugar el juego que Dickens le idea. La novela, en suma, parece ser demasiado sentimental, demasiado victoriana, para los gustos contemporáneos, y bien podría ser el caso que lo es. El propio Pratchett niega la impresión de que se trate de una «historia romántica», recordando que su protagonista debe lidiar con situaciones muy desagradables (en Robinson noviembre de 2012, en línea). *Dodger* no es, ciertamente, nada sentimental en su retrato de los barrios duros con los que su protagonista está tan familiarizado, pero no hay duda de que hay un cierto sentimentalismo en la obra, usado para enmendar el descuido de Dickens de Artful Dodger. Si la solución sentimental es válida para Oliver en *Oliver Twist*, parece argumentar Pratchett, ¿por qué no puede ser válida para el joven Dodger?

Mientras que el homenaje a Mayhew es evidente en *Dodger*, aunque el propio Mayhew tiene una presencia limitada, el acercamiento a Dickens es más complicado.

Como Solomon le dice a Dodger, Charlie Dickens es «un tipo listo, es afilado como una navaja, como una *serpiente*, según me dicen» (41, énfasis original). Algunas escenas, como la visita de Dodger y Sol a Izzy, el sastre de Saville Row que le debe la vida a Cohen, son puro Dickens; sin embargo, hay en la novela de Pratchett una cierta antipatía implícita por el hombre que escribió *Oliver Twist*. Esto es visible en la manipulación de la cronología histórica. La presencia del Príncipe Albert, marido de Victoria, indica que la novela está ambientada en la década de 1840, ya que la pareja real se casó en octubre de 1839; para entonces, Dickens ya había publicado *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-1837), *The Adventures of Oliver Twist* (1837-1839) y *Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839). Sin embargo, el Dickens que encontramos en la novela de Pratchett es, como he señalado, el periodista, no el novelista. Se trata de un personaje muy simpático, definido por su capacidad de observación y por la agudeza que constantemente preocupa a Dodger. Este Dickens no habría retratado al chico como un cínico delincuente juvenil, ni a su mentor Solomon como el intrigante Fagin.

La fantasía de un Dickens alternativo conecta, además, con la que posiblemente sea la mejor novela de la serie Mundodisco: el volumen 25, *The Truth* (*La verdad* 2000). Esta obra narra el establecimiento de la imprenta en Ankh-Morpork, pronto utilizada por el joven periodista William de Worde para establecer el primer periódico, *The Ankh-Morpork Times*. El inquisitivo, lúcido y fundamentalmente honesto de Worde aprende, junto con su compañera más pragmática, la reportera Sacharissa Cripslock, que la verdad que su periodismo de investigación descubre no siempre es la verdad más conveniente, pero también que puede ser utilizada en su beneficio si es necesario. Del mismo modo, el joven Charlie le enseña a Dodger que su abrupto encuentro con Sweeney Todd es su boleto para salir de las alcantarillas y entrar en la sociedad: la verdad, le enseña al chico, «es una niebla, en la que un hombre ve a la hueste celestial y el otro ve un elefante volador» (149). Los puristas de Dickens se quejarán de que una escena en la que Charlie Dickens actúa amablemente con Dodger no es dickensiana en absoluto, al igual que considerarán que el enfoque prudente del chico para sobrevivir en la ciudad está fuera de la caracterización del impetuoso Dodger. Sin embargo, Pratchett está insinuando que *Oliver Twist* podría haber sido una obra mucho mejor si la voz del joven Dickens como Boz, que tanto admira, la hubiera dominado.

La protesta de Pratchett contra el novelista burgués en el que se convirtió el agudo periodista es más perceptible en la caracterización de Solomon Cohen, que parece tener la intención de avergonzar póstumamente a Dickens para que se diera cuenta de que podría haber evitado fácilmente las trampas del antisemitismo. Teniendo en cuenta los acontecimientos históricos reales, Cohen parece ser víctima de los pogromos del Imperio Ruso, tal vez del pogromo de Odessa de 1821, el caso más antiguo registrado. Solomon insinúa que se ha visto obligado a huir de todos los países donde ha buscado refugio, encontrando finalmente en Inglaterra un refugio discreto, posiblemente ayudado por sus amigos masónicos, cuando es demasiado mayor para huir de nuevo. Ganándose la vida modestamente reparando relojes en lugar de robándolos, como hacen los pupilos de Fagin, Cohen enseña a su protegido cristiano Dodger modales en la mesa, el valor de la limpieza y cómo interactuar con los miembros de las clases altas, pero también la dignidad de la pobreza. La suya es una escuela muy diferente de la de Fagin, aunque esto no significa que Solomon no sea pragmático. Aunque no sabe qué empleo puede llevar a Dodger a una vida mejor, Cohen se apresura a invertir a las mejores tasas de interés posibles el dinero recaudado por suscripción popular cuando el niño detiene «heroicamente» a Sweeney Todd. Pratchett puede jugar con los estereotipos que conectan el dinero y el judaísmo, pero Cohen es una persona respetada en su comunidad judía, que es igualmente respetada. El feroz ataque del que Dodger lo salva muestra que el refugio inglés no es del todo pacífico, pero Pratchett

enfatisa de esta manera que Dickens podría haber colocado al judío Fagin del lado de las víctimas, en lugar de con los delincuentes criminales.

Conclusiones: esquivando a Dickens

Terry Pratchett, como he argumentado, ha sido hasta ahora injustamente ignorado como escritor que ocupa una posición de inmensa popularidad, no muy diferente de Dickens en su propio tiempo, y como autor neovictoriano. Sus credenciales neovictorianas son claramente visibles en su serie de fantasía cómica sobre el Mundodisco y aún más en *Dodger*, su homenaje más directo a sus predecesores victorianos. Esta novela, recibida con cierta perplejidad por los admiradores de Pratchett, recicla al joven Charlie Dickens, el periodista, un hombre que, según insinúa Pratchett, podría haberse convertido en un novelista más compasivo y humano. *Dodger* es, de hecho, una novela diseñada para cuestionar y enmendar el antisemitismo que tiñe la caracterización de Fagin en *Oliver Twist* y, sobre todo, el descuido de Dickens de los niños de clase baja en su novela. Pratchett, por lo tanto, borra a Oliver del texto y pone en primer plano a un Dodger ya adolescente, dándole la oportunidad de salir adelante hacia una vida mejor, con un poco de ayuda de los amigos que no tiene en *Oliver Twist*. Su éxito y su ascenso social se deben a una trama que utiliza estereotipos, colocándolo en el improbable papel del humilde caballero «con armadura empapada» (6) que literalmente rescata a una princesa. Pratchett utiliza alegremente esta historia inverosímil para transformar la aventura picaresca por la supervivencia de Dodger en las alcantarillas victorianas en un futuro no menos subterráneo de espionaje internacional. La salida de Dodger de las alcantarillas funciona, en suma, solo relativamente bien, ya que él y su princesa deben permanecer a la sombra del poder victoriano (en las alcantarillas metafóricas del estado). Esta es, con todo, una resolución mucho más feliz que el exilio forzoso que atrapa al Artful Dodger original.

Notas

¹ Pratchett fue el autor más vendido en el Reino Unido durante la década de 1990. Cuando murió en 2015, había vendido «más de 85 millones de libros en todo el mundo en 37 idiomas». Véase «Terry Pratchett», *World Heritage Encyclopedia*, http://worldheritage.org/article/WHEBN0000030029/Terry_Pratchett (junio 2020).

² El título *Terry Pratchett: Guilty of Literature* (2000, 2004), editado por Andrew M. Butler, Edward James y Farah Mendlesohn, el primer gran volumen sobre su obra, responde a la propia resistencia de Pratchett a ser considerado un autor literario a pesar de su estilo idiosincrásico y fácilmente reconocible, una mezcla muy dickensiana de sátira mordaz y sentimentalismo compasivo. El interés académico por su obra ha aumentado, como suele ocurrir, tras su muerte (véase el volumen de Marion Rana de 2018), pero sigue siendo escaso dada la gran popularidad de su universo.

³ Mi posición como comentarista extranjera que escribe desde una España definitivamente postimperial me provoca gran escepticismo en cuanto a todas las celebraciones de la Gran Bretaña victoriana imperial. La nostalgia de España por sus propios tiempos imperiales se puede observar, por ejemplo, en la popular serie de televisión *Isabel* (2011-2014) sobre la monarca católica que inició la ocupación de América. Sin embargo, esta nostalgia se complica por estar estrechamente relacionada con el régimen franquista, que utilizó las hazañas de la Reina Isabel y el Rey Fernando con fines propagandísticos. La inspiración histórica más potente para los novelistas contemporáneos es, en cambio, la trágica Guerra Civil (1936-1939).

⁴ Todavía no hay ningún parque temático dedicado al Mundodisco. Por supuesto, el parque temático británico más popular relacionado con la ficción es el Studio Tour de *Harry Potter* de Warner Brothers, en Leavesden (<http://www.wbstudiotour.co.uk/>).

⁵ O ignorarlo por completo. El volumen colectivo de Merchant y Waters, *Dickens and the Imagined Child* (2015), no menciona en absoluto a Dodger.

⁶ Véanse también Eiss (2009) y Cart (2010) en relación a la ficción juvenil.

⁷ Consúltese su sitio web oficial para obtener la lista completa: <http://www.terrypratchett.co.uk>. En relación con la serie juvenil de Pratchett sobre la joven bruja Tiffany Aching, véase Donaldson (2014). Esta es actualmente la ficción de Pratchett que genera más interés académico.

⁸ Véanse las opiniones de los lectores en Amazon.co.uk.

⁹ No sin hacer una broma a sus expensas. Cuando entrevista a Dodger, el chico miente: «Instintivamente redujo a la mitad el monto de sus ganancias» (94). Pratchett puede insinuar aquí que los pobres vieron en su entrevistador, un caballero de clase media, a un intruso no deseado.

Obras citadas

- Arias, Rosario. 2010. «Haunted Places, Haunted Spaces: The Spectral Return of Victorian London in Neo-Victorian Fiction». *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, eds. Rosario Arias y Patricia Pulham, 133-156. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Bauder-Begerow, Irina. 2009. «Echoing Dickens: Three Rewritings of *Great Expectations*». *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-Nation*, eds. Sarah Säckel, Walter Göbel, y Noha Hamdy, 119-135. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Belbin, David. Verano 2011. «What Is Young Adult Fiction?» *English in Education*, 45 (2): 132-145.
- Benmore, James. 2015. *Dodger of the Dials*. Londres: Heron Books, 2015.
- . 2013. *Dodger*. Londres: Quercus.
- Bodenheimer, Rosemarie. 2015. «Dickens and the Knowing Child». *Dickens and the Imagined Child*, eds. Peter Merchant y Catherine Waters, 13-26. Farnham, Inglaterra y Burlington, VT: Ashgate.
- Bowler, Alexia L. y Jessica Cox. Invierno 2009/2010. «Introduction». *Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past* (número especial), eds. Alexia L. Bowler y Jessica Cox. *Neo-Victorian Studies* 2 (2): 1-17. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Winter2009-2010/NVS_2-2-1_A-Bowler_&_J-Cox.pdf.
- Boyce, Charlotte y Elodie Rousselot. 2012. «The Other Dickens: Neo-Victorian Appropriation and Adaptation». *The Other Dickens: Neo-Victorian Appropriation and Adaptation* (número especial), eds. Charlotte Boyce y Elodie Rousselot. *Neo-Victorian Studies* 5(2): 1-11. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/5-2_2012/NVS_5-2-1_C-Boyce_+_E-Rousselot.pdf.
- Butler, Andrew M. Verano 1996. «Terry Pratchett and the Comedic Bildungsroman». *Foundation* 67: 56-62.
- Butler, Andrew M., Edward James, y Farah Mendlesohn, eds. 2004 (2000). *Terry Pratchett: Guilty of Literature*. Baltimore, MD: Old Earth Books.
- Cappella, David. Primavera-verano 2010. «Kicking It up Beyond the Casual: Fresh Perspectives in Young Adult Literature». *The Young Adult Novel* (número especial, ed. David Capella. *Studies in the Novel* 42(1-2): 1-10.
- Carey, Peter. 1997. *Jack Maggs*. Londres: Faber.
- Cart, Michael. 2010. *Young Adult Literature: From Romance to Realism*. Chicago: American Library Association.
- Clayton, Jay. 2003. «Is Pip Postmodern? Or, Dickens at the Turn of the Millennium». *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*, 146-165. Oxford: Oxford UP.
- Cole, Pam B. 2009. *Young Adult Literature in the 21st Century*. Nueva York: McGraw Hill.

- Couégnas, Daniel, ed. Noviembre 2006. «Presentación». *Seconds Rôles et Comparses* (número monográfico). *Belphégor* VI(1): 1-2. <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/52455>.
- Daines, Charlton. 2017. *Apprenticed to the Artful Dodger*. Internet: Golbin Publishing.
- . 2014. *A Christmas with the Dodger*. Internet: Golbin Publishing.
- . 2013. *Jack Dawkins*. Internet: Golbin Publishing.
- David, Peter. 2014. *Artful: Being the Heretofore Secret History of That Unique Individual the Artful Dodger, Hunter of Vampyres (amongst Other Things)*. Seattle: 47North, 2014.
- Dirda, Michael. 7 noviembre 2012. «Book World: *Dodger* by Terry Pratchett, is an Artful Take on Dickens' London». *The Washington Post*. http://www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-world-dodger-by-terry-pratchett-is-an-artful-take-on-dickenss-Londres/2012/11/07/9f4ca50a-2439-11e2-9313-3c7f59038d93_story.html.
- Donaldson, Eileen. 2014. «Earning the Right to Wear Midnight: Terry Pratchett's Tiffany Aching». *The Gothic Fairy Tale in Young Adult Literature: Essays on Stories from Grimm to Gaiman*, eds. Joseph Abbruscato y Tanya Jones, 145-164. Jefferson, NC: McFarland, 2014.
- Druce, Robert. 2005. «Charting the Great Wen: Charles Dickens, Henry Mayhew, Charles Booth». *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*, ed. Valeria Tinkler-Villani, 93-111. Amsterdam: Rodopi.
- Duckworth, Jeannie. 2002. *Fagin's Children: Criminal Children in Victorian England*. Londres: Hambledon Continuum.
- Eiss, Harry Edwin, ed. 2009. *Young Adult Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Falconer, Rachel. 2010. «Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon». *The Routledge Companion to Children's Literature*, ed. David Rudd, 87-99. Londres: Routledge.
- . 2009. *The Crossover Novel: Contemporary Children's Literature and Its Adult Readership*. Nueva York: Routledge.
- Gilbert, Pamela K. 2005. «Medical Mapping: The Thames, the Body and *Our Mutual Friend*». In *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*, eds. William Cohen y Ryan Johnson, 78-102. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Gilmour, Robin. 2000. «Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction». *Rereading Victorian Fiction*, eds. Alice Jenkins y Juliet John, 189-200. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gubar, Marah. 2009. *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. Oxford: Oxford UP.
- Gutleben, Christian. 2001. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam: Rodopi.
- Hadley, Louise. 2010. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Heilmann, Ann y Mark Llewellyn. 2010. «The Way We Adapt Now: Or, the Neo-Victorian Theme Park». *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, 211-245. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Herbert, Christopher. Invierno 2001. «Filthy Lucre: Victorian Ideas of Money». *Victorian Studies* 44(2): 185-213.
- Hollindale, Peter. 1997. *Signs of Childness in Children's Books*. Stroud: Thimble.
- John, Juliet. 2003. *Dickens' Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford UP.
- Jones, Lloyd. 2006. *Mister Pip*. Londres: John Murray.

- Joyce, Simon. 2007. «Other Victorians and the Neo-Dickensian Novel». *The Victorians in the Rearview Mirror*, 140-165. Athens, OH: Ohio UP.
- Kaplan, Cora. 2011. «Neo-Victorian Dickens». *Charles Dickens in Context*, eds. Holly Furneaux y Sally Ledger, 81-87. Cambridge: Cambridge UP.
- . 2007. *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism*. Edimburgo: Edinburgh UP.
- Kinzell, Till. 2015. «The Remake as Re-adaptation of an English Classic: Charles Dickens' *Oliver Twist* on Film». *Remakes and Remaking: Concepts, Media, Practices*, eds. Rüdiger Heinze y Lucia Krämer, 115-130. Bielefeld: [transcript].
- Kirchknopf, Andrea. 2013. «The Way We Adapt Now: Ending, Novel Series and Adaptive Maps». *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th Century*, 147-186. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- . 2008. «(Re-)Workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts». *Neo-Victorian Studies* 1(1): 53-80. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS_1-1_A-Kirchknopf.pdf.
- Kohlke, Marie-Louise. Autumn 2008. «Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter». *Neo-Victorian Studies* 1(1): 1-18. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS_1-1_M-Kohlke.pdf.
- Krueger, Christine L. 2002. «Legal Uses of Victorian Fiction: Infant Felons to Juvenile Delinquents». *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, ed. Christine L. Krueger, 115-133. Athens, OH: Ohio UP.
- Leavis, F. R. 1950 (1948). *The Great Tradition*. Nueva York: George W. Stewart, Publisher Inc. 1950.
- . y Q. D. Leavis. 1970. *Dickens, the Novelist*. Londres: Faber & Faber.
- Lee, Tony. 2011. *Dodge & Twist: A Sequel To Oliver Twist*. Internet: Amazon.co.uk.
- Lesnik-Oberstein, Karin. 2001. «*Oliver Twist*: The Narrator's Tale». *Textual Practice* 15(1): 87-100.
- Llewellyn, Mark. Autumn 2008. «What Is Neo-Victorian Studies?» *Neo-Victorian Studies* 1(1): 164-185. http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/Autumn2008/NVS_1-1_M-Llewellyn.pdf.
- Masson, Richard. 2008. *Dodger's Lot*. Liskeard: Spellbound Press.
- Mayhew, Henry. 1861. «Of the Sewer Hunters». *Londres Labour and the Londres Poor*, Volume 2, 150-155. Londres: Dover. <http://www.gutenberg.org/files/60440/60440-h/60440-h.htm>.
- Merchant, Peter y Catherine Waters, eds. 2015. *Dickens and the Imagined Child*. Farnham, Inglaterra, y Burlington, VT: Ashgate.
- Miller, D. A. 1988. *The Novel and the Police*. Berkeley: U of California P.
- Mitchell, Kate. 2010. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Montgomery, Alan. 2010. *The Further Adventures and Life of Jack Dawkins, Also Known as the Artful Dodger*. Internet: Trafford Publishing.
- Moore, Alan y Kevin O'Neill. 2011 (1999). *The League of Extraordinary Gentlemen, Vol. 1, 1898*. Nueva York: DC Comics.
- Mukherjee, Ankhi. Spring 2005. «Missed Encounters: Repetition, Rewriting, and Contemporary Returns to Charles Dickens' *Great Expectations*». *Contemporary Literature* 46(1): 108-133.
- Nikolajeva, Maria y Mary Hilton, eds. 2012. *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emergent Adult*. Farnham, Inglaterra y Burlington, VT: Ashgate.
- Parkes, Christopher. 2012. «Introduction». *Children's Literature and Capitalism: Fictions of Social Mobility in Britain, 1850-1914*, 1-11. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- Pike, David L. 2005. «Sewage Treatments: Vertical Space and Waste in Nineteenth-Century Paris and Londres». *Filth: Dirt, Disgust and Modern Life*, eds. William A. Cohen y Ryan Johnson, 51-77. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Pratchett, Terry. 2013. *Dodger's Guide to London*. Londres: Doubleday's Children.
- . 2012. *Dodger*. Londres: Doubleday's Children. [*Perillán*, trad. Manu Viciano, Madrid: Fantascy 2014].
- Rana, Marion, ed. 2018. *Terry Pratchett's Narrative Worlds: From Giant Turtles to Small Gods*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Robinson, Tasha. 16 noviembre 2012. «Terry Pratchett on his Latest Novel, his Medical Diagnosis, and More». *AVClub* en línea. <http://www.avclub.com/article/terry-pratchett-on-his-latest-novel-his-medical-di-88808>.
- . 26 septiembre 2012. «Pratchett Leaves Discworld for Londres in *Dodger*». *NPR Books* en línea. <http://www.npr.org/2012/09/26/161284603/pratchett-leaves-discworld-for-londres-in-dodger>.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. Londres: Routledge.
- Thiel, Liz. 2012. «Degenerate 'Innocents': Childhood, Deviance, and Criminality in Nineteenth-Century Texts». *The Child in British Literature: Literary Constructions of Childhood, Medieval to Contemporary*, ed. Adrienne E. Gavin, 131-145. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Waller, Alison. 2008. *Constructing Adolescence in Fantastic Realism*. Londres: Routledge.
- Ward, T. J. 2005. *Jackanapes: The Artful Dodger and the Hero of the Forlorn Hope*. Hartwell Vic: Temple House.
- Wolff, Larry. Primavera 1996. «'The Boys are Pickpockets, and the Girl is a Prostitute:' Gender and Juvenile Criminality in Early Victorian England from *Oliver Twist* to *Londres's Labour*». *New Literary History* 27(2): 227-249.
- «Young Adult Fiction». 23 mayo 2015. *Wikipedia* online. http://en.wikipedia.org/wiki/Young-adult_fiction.

LICENCIA CREATIVE COMMONS



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Reconocimiento (Attribution): En cualquier cita o referencia a la obra hará falta reconocer la autoría.

No Comercial (Non commercial): Se prohíbe la comercialización de la obra

Sin obras derivadas (No Derivate Works): Se prohíbe explotar la obra para crear una obra derivada. Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo.

La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. Reciclando a Charlie, enmendando a Charles: *Dodger / Perillán*, la reescritura de Terry Pratchett de *Oliver Twist*. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2024. [Seguido del link]

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)