

Els nens i els clàssics de la literatura

Rosa Maria Postigo*

Què és una adaptació d'una obra literària clàssica?

Les adaptacions d'obres clàssiques per a nens formen part d'un sector de la literatura els límits del qual han fet córrer molta tinta: la literatura infantil. No entraré en la polèmica sobre si aquesta és una mena de literatura amb característiques pròpies, diferents de la destinada als adults, o si bé hi ha obres literàries *tout court*, independentment del seu destinatari ideal. Tot i això, és evident que si una publicació porta la indicació «per a nens» o figura en una col·lecció d'aquest tipus, haurem de tenir-ho en compte. Per tant, obviant una definició de literatura infantil, possiblement arriscada, em limitaré a mostrar com l'autor d'un text -procedent d'un altre text, al més sovint d'un altre autor i sense destinatari explícit- actua perquè el seu pugui ser comprès -i assaborit- pels nens.

Sembla convenient que els lectors molt joves tinguin accés a determinada literatura, no escrita expressament per a ells: per adquirir una formació (cultural, ètica?), per experimentar un plaer (estètic?). Rousseau, a l'*Emili*, ja destina unes quantes pàgines a cercar la resposta d'aquestes preguntes, i és que la disjuntiva -si ho és- resulta extraordinàriament interessant. Han de llegir certa literatura, però el text literari sovint és ambigu, i és difícil penetrar-hi. Així, per motius gairebé sempre encaminats a desfer aquesta ambigüïtat i aclarir -de vegades fins a la diafanitat- el desenvolupament de la història¹, es fan canvis en obres considerades prou importants -anomenades genèricament «clàssiques»²- per posar-les a l'abast de tothom.

* Professora titular del Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de la UB. Té publicats diferents estudis i investigacions sobre l'ensenyament de la comprensió lectora i de la literatura a l'Educació Primària i Secundària, així com aspectes relacionats amb la intertextualitat i la formació de mestres en una societat de llengües en contacte.

Adreça professional: Escola Universitària de Formació del Professorat d'EGB, Universitat de Barcelona, Melcior de Palau, 140. 08014 Barcelona.

- (1) S'entén per història l'encadenament o la successió d'accions i/o d'esdeveniments (Genette, 1982).
- (2) Una explicació d'urgència sobre què és una obra clàssica inclouria que, en certa mesura, pot ser considerada modèlica i punt culminant d'una literatura, que perviu a través del temps i de l'espai, i que planteja a lectors de diversos llocs i èpoques un tema universalment vàlid.

Malgrat que no totes les manipulacions d'un text es fan pensant en els nens, diverses modificacions han estat propiciades perquè aquests poguessin llegir els clàssics, particularment una reducció dràstica de l'extensió i la supressió d'elements considerats «inoportuns» per al nen des d'una perspectiva adulta, com ens recorda García Padrino (1988).

Aquests elements «inoportuns» ho són segons el codi de valors, el sistema d'idees, d'imatges, de prejudicis i d'estereotips, i la visió del món de cada societat i de la literatura que s'hi produeix, que, fins i tot suposadament emancipada de la seva societat -com sembla actualment-, sovint difon entre els lectors -també els infantils- uns models determinats, sobretot pel que fa a la forma i la temàtica de les obres.

Sense entrar en gaires detalls sobre la qüestió, notem que en la civilització occidental es considera apropiada per a nens l'obra que instrueix i diverteix, fonamentalment els contes amb una càrrega de moral utilitària, en sentit ampli. Aturem-nos-hi un moment, perquè poden tenir elements en comú amb les adaptacions.

« Il est bon de faire voir l'avantage qu'il y a à être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant et le mal qu'il arrive à ceux qui ne le sont pas ».

Aquestes paraules de Perrault, d'un manuscrit de 1696³, resumeixen la finalitat formativa que sol tenir aquesta mena de literatura. Però Belinski -citad per Escarpit- diu que la temàtica dels llibres per a nens pot ser la mateixa que trobem en les lectures destinades als adults: només cal adaptar-ne l'exposició a llurs nivells de comprensió.

Estem, doncs, davant un altre dilema: ¿aquesta literatura ha de tenir una temàtica pròpia -i educativa-, diferent de la que trobem en els llibres per a adults?, ¿o serveix la mateixa, tan se val quina sigui, sempre i quan la fem llegible per als molt joves?, ¿i en què consisteix això i com es fa?

De moment, tornem al conte. Cervera (1986) diu que s'hi presenten models de conducta amb els quals pot identificar-se el nen i que el final feliç hi és important. Ja veurem si les adaptacions respecten aquestes convencions. De moment, vegem, *grasso modo*, en què pot consistir una adaptació; a tall d'exemple, en citaré algunes mostres. A *Nerta*, J. Vallverdú fa una versió de teatre, no explícitament per a nens, basada en la llegenda medieval que també inspirà a Mistral el poema *Nerto*, traduït per Verdaguer; successives modificacions, doncs, per canvis de mode i de codi lingüístic, a partir del text

(3) Reproduïdes per Escarpit (1981) (39).

primitiu, que n'ha originat tres tot mantenint-ne la història. C.A. Jordana -autor de l'adaptació de *Macbeth* que analitzaré a continuació- canvia la història de la falla de la cigala i la formiga a *Antenaforta i Caragan*, amb un desenvolupament, un desenllaç i una conclusió moral diferents de l'original⁴. *L'anell dels nibelungs*, adaptat per J. Carbó, és un text on el jove lector trobarà «(...) el plaer de l'aventura ben estructurada, ben resolta i suficientment engrescadora com per no fer-li desdenyar l'aventura completa quan en tingui l'oportunitat»⁵.

Arribats en aquest punt, ens tornem a preguntar què és una adaptació. La resposta, veiem que no és unívoca: sobre un mateix text original pot haver-hi tantes adaptacions⁶ com resultats es produeixin de diverses manipulacions. En qualsevol cas, estem davant d'un cas de transtextualitat.

Seguint G. Genette (1982), el tipus de transtextualitat que ara ens interessa és la hipertextualitat o relació que uneix el text transformat o producte (hipertext) a un text anterior (hipotext). Els procediments de transformació que intervenen en l'adaptació són diversos. Hi ha el canvi d'extensió, la reducció del text primitiu, alteració que no serà exclusivament quantitativa: sol implicar modificacions estructurals i semàntiques. Per exemple, en una adaptació en castellà de *La Divina Commedia* publicada per l'Editorial Araluce, les tres parts (l'Infern, el Purgatori i el Paradís) tenien extensions força desiguals, tot i que a l'original tenen la mateixa⁷: la desigualtat implicava donar una importància diferent als blocs, si més no des del punt de vista de la història. De l'hipotext, poden suprimir-se'n fragments finals o disseminats (cas dels llibrets d'òpera basats en una obra preexistent i de les adaptacions destinades a nens: el fenomen es produeix al *Macbeth* adaptat que estudiarem i al llibret de l'òpera homònima, de Verdi, Piave i Maffei).

La forma de condensació més freqüent és el resum -d'una obra literària, posem per cas en una enciclopèdia especialitzada o en llibres escolars-, que té funcions didàctiques i metaliteràries i que imposa més d'una transformació de l'hipotext: la reducció, el canvi de mode d'enunciació -el resum sempre és narratiu o descriptiu-, el temps present i la tercera persona.

Bona part d'aquests trets poden presentar-se a l'adaptació i, no obstant això, el resum i l'adaptació difereixen en dues qüestions

(4) Recensió de J.N. i R. a *Escola Catalana*, núm. 301, juny 1993.

(5) Recensió de P. Martí, *Escola Catalana*, núm. 258, maig 1989. (32)

(6) O recreacions, o versions lliures, si el text original només serveix de punt de partida al segon, que després se n'allunya més i més.

(7) A l'original cada part té trenta-tres cants -excepte l'Infern, que en té trenta-quatre-, d'extensions diferents però bastant equilibrades. L'adaptació, a més, prosificava els tercets encadenats hendecasil·làbics de Dante.

bàsiques: que el primer fa referència constant a l'hipotext i l'adaptació no, tot i que en depèn, i que la funció d'aquesta no és especialment didàctica sinó de recreació⁸. Breument, l'adaptació és literària i el resum no.

El *digest*, en canvi, té un caràcter general que coincideix amb l'adaptació: és una versió hipertextual condensada, que no esmenta l'hipotext. Però no pretén tenir un estatut literari, cosa que el diferenciaria de l'adaptació si no fos perquè l'excepció que Genette n'esmenta és precisament una versió per a lectors joves: els *Tales of Shakespeare*, de Ch. i M. Lamb.

Un canvi possible -al *digest* i a l'adaptació- és la transformació del mode de presentació de l'obra o transmodalització; en el cas que ens ocupa es passa del dramàtic al narratiu, fenomen poc freqüent -segons Genette-, perquè sovint es presenta lligat a altres operacions transformacionals, en particular la reducció. Però això és precisament el que passa en les adaptacions per a nens: en l'obra dels Lamb esmentada, sense anar més lluny.

Hi ha casos de transformació en què la història i el seu univers o diègesi poden dissociar-se i, per exemple, transportar la primera en un altre univers. Però pot no haver-hi canvi de lloc, ni d'època, ni de medi, ni de noms, ni d'identitat dels personatges des de l'hipotext a l'hipertext. I això és el que, matisadament, sol passar amb les adaptacions, perquè la intenció de l'adaptador és precisament posar a l'abast dels lectors una obra que conservi el major nombre possible de trets de l'original.

En canvi, connectades en part amb la supressió de passatges, hi trobarem algunes digressions, comentaris del narrador sobre algun fet que, si no, potser seria incompreensible, o sobre algun altre del qual vol fer una crítica moral.

Passem a l'obra que ens ocuparà a partir d'ara, el *Macbeth* de Shakespeare⁹, representat per primera vegada el 1609 o el 1610, i imprès el 1623. Notem que l'obra -hipotext d'hipertextos- pot ser considerada, fins a cert punt, un cas d'hipertext. Basada en esdeveniments històrics relatats a *Scotorum Historiae*, de H. Boethius o Boèce (París, 1526), és represa per Holinshed a *Chronicle of England, Scotland and Ireland* (1577)¹⁰.

(8) Com hem vist, però, l'adaptació per a nens té l'objectiu didàctic de fer-los conèixer, i comprendre, els clàssics.

(9) Part de les escenes on intervenen les bruixes i Hècate ha estat atribuïda a Middleton, autor de *The witch* (1610).

(10) Cf. Shakespeare: *Obras completas*. Estudi preliminar, traducció i notes de L. Astrana Marín (2 vols.). Madrid: Aguilar, 1991 [1932]; i F. G. Stokes: *Who's who in Shakespeare*. Londres: Bracken Books, 1989.

«La tragedia entera es un caos desordenado de cosas extrañas y criminales, en que el suelo tiembla bajo nuestros pies. El genio de Shakespeare ha cobrado aquí su más libre arranque, socavando los últimos límites de la naturaleza y de la pasión.»

Aquestes paraules de Hazlitt¹¹ ens fan veure que una obra com *Macbeth* sembla estar poc d'acord amb els trets -ideals- dels contes, i com pot ser de difícil convertir-la en lectura per a nens. C.A. Jordana ho fa en una adaptació (editada per Proa el 1929), elaborada a partir de la seva pròpia -i excel·lent- traducció de la tragèdia de Shakespeare (publicada per Barcino el 1928)¹².

Característiques que pot presentar l'adaptació infantil d'una obra clàssica: el *Macbeth* per a nens de C.A. Jordana

En primer lloc, hi trobem una transmodalització: el drama original s'ha convertit en una narració, on hi ha fragments pròpiament narratius, uns altres de descriptius i diàlegs, única resta de l'estructura teatral primitiva¹³.

Hi ha escenes de l'original -algunes de veritable importància- que a l'adaptació han perdut pes o han desaparegut. Altres, en canvi, hi han estat potenciades. A més, hi ha intervencions de l'adaptador, que de vegades fan explícites qüestions que a l'original calia inferir, en un monòleg o un diàleg, i altres vegades constitueixen digressions morals.

Vegem a continuació amb més detall alguns d'aquests canvis estructurals. Pel que fa a les escenes suprimides, en citaré alguns casos¹⁴. Desapareix l'escena I de l'acte II, on hi ha un monòleg en què Macbeth manifesta els seus dubtes de matar Duncan i comencen les seves visions, seguit d'un altre de Lady Macbeth mentre ell comet el

(11) *Characters of Shakespeare Plays* (1817), traduïdes a l'edició d'Astrana Marín (106).

(12) Per aquest estudi em baso en la reedició de l'adaptació a Proa, 1987.

(13) La tragèdia de Shakespeare té cinc actes, cada un dividit en diverses escenes, i la narració elaborada per C.A. Jordana conté setze capítols o apartats, no numerats. No hi ha exactitud en la correspondència entre unes divisions i les altres. D'altra banda, l'edició de 1929 és un text seguit, sense divisions. Es canvien algunes paraules entre una edició i l'altra, i la de 1987 inclou un glossari de mots difícils, que no era a la primera.

(14) Com que, sens dubte, els lectors d'aquest article coneixen la història de *Macbeth*, me n'estalvio el resum. Per tant, al·ludiré als fragments de l'obra que calgui donant-ne únicament les referències imprescindibles.

crim fora d'escena, i d'un diàleg entre tots dos després del fet. Tot plegat constitueix el cos textual del primer assassinat, que desencadena els esdeveniments posteriors. L'acció és absolutament sobreentesa a l'adaptació:

«L'ombra densa va caure damunt el castell com si volgués amagar la feta horrible que s'hi preparava. (...) I en una de les amples estances que voltaven el pati reposava Duncan i ningú vigilava el seu son. Els seus dos camarlencs, que tenien l'obligació de vetllar-l'hi, jeien al seu costat, ensopits per la droga que Lady Macbeth havia barrejat al seu vi.

Amb la claror de l'endemà tothom va assabentar-se del crim comès en la foscor nocturna» (ad. 33)¹⁵.

La resta de l'escena original (la descoberta del rei assassinat, les sospites dels fills de Duncan arran del gran dolor manifestat per Macbeth i llur fugida) té correspondència a l'adaptació, on és precedida per la conversió explícita de Macbeth en criminal, fet implícit a la tragèdia:

«(...) Macbeth (...) va emprendre la marxa vers el seu castell. (...) no tenia mirades per a la bellesa de les terres de què s'havia sentit tan orgullós fins aleshores. Tot ell es concentrava en el pensament que el menava vers una acció horrible. I en el trepig monòton del cavall li semblava sentir contínuament les mateixes paraules: aviat seràs rei!

Aviat seràs rei! Les paraules de les tres bruixes feien un so terrible i falaguer en la seva ànima cruel i egoista. I si fins aleshores la seva ambició l'havia dut pels camins dreturers de l'honor, ja el decantava vers els viaranyos tortuosos del crim. Massa impacient per esperar, inactiu, que la fosca predicció es complís, la veia com una penyora de l'èxit de tot el que ell empragués per fer-la esdevenir veritable» (ad. 29-30).

A l'adaptació la preparació del crim és molt més breu que a l'original (acte I, escena VII) i encoberta per les vacil·lacions de Macbeth i la fermesa de la seva muller:

«(...) des que Macbeth havia arribat al castell, Lady Macbeth no deixava un moment d'encoratjar-lo amb les seves paraules. Adés, parlant-li de la corona que tenien a l'abast de la mà, punxava encara l'ambició de l'home; adés, amb paraules astutes, li exposava els seus plans per aconseguir aquell propòsit; o bé se'n burlava cruelment i el tractava de feble, si encara mostrava vacil·lacions o dubtes. D'aquesta manera afirmava l'horrible decisió que feia malastrugança aquell dia en què Duncan entrava confiat al castell d'Inverness» (ad. 30-32).

(15) Per citar l'adaptació donaré la indicació «ad.» seguida de la pàgina corresponent; les cites de l'original s'indicanan amb «or.» i la pàgina del text reproduït, i, en certs casos, l'acte i l'escena.

El conegut monòleg de les al·lucinacions de la reina, precedit pel diàleg entre el metge i una dama (acte V, escena I), apareix al·ludit a la versió per a nens juntament amb la narració de les visions paoroses de Macbeth:

«Estranyes al·lucinacions el turmentaven; per les estances del palau reial creia veure, suspesa davant seu, a mig aire, una daga sangonosa. De nits, quan esperava, ajagut al seu llit sumptuós, el son que no venia, recordava que havia mort Duncan adormit i li semblava que havia assassinat el son i que mai més no podria dormir. (...)

I Lady Macbeth, que no deixava de mostrar un sol moment, ni davant el rei neguitós, una majestat plena de serenor, cedia de nits a l'imperi d'horribles malsons. Una força misteriosa la impulsava a repetir, adormida, les coses que havia fet durant la nit en què Duncan havia deixat d'existir. S'alçava del llit, caminava amb passes maquinals, obrint molt els ulls que no hi veien. Repetia els gestos que havia fet en embrutar de sang les dagues dels camarlencs innocents. (...) Una cambrera (...) l'havia vista com es fregava les mans com si volgués netejar-les d'una taca invisible. Una altra, sorprenent-la també en el seu malson, l'havia sentida murmurar: 'No podré tenir mai les mans netes?', i altres paraules que demostraven que aquella reina altiva havia pres part en una acció horrible» (ad. 39-42).

Alguns fragments de l'adaptació expliciten idees que eren implícites a l'original i d'altres manifesten posicions morals.

Una part del capítol 7è presenta, malgrat la diferència formal i de lloc en la història, un cert paral·lelisme amb les al·lusions que fan Menteith, Caithness, Angus i Lennox a la tirania i crueltat de Macbeth (acte V, escena II). El passatge serveix a l'adaptador per donar pas als fets següents i al desenllaç:

«Però tota la injustícia porta en ella mateixa el seu corcò mortal. La despietada crueltat de Macbeth, que l'havia portat a cedir a la seva ambició desordenada, no podia deixar d'actuar quan aquesta havia estat satisfeta. Ans al contrari, en l'exercici d'un poder sense contrast, les tares dels reis s'agreugen encara i es mostren a tothom en els seus actes tirànics. I el traïdor deslleial, jutjant els altres per la seva conducta, veu pertot en els altres deslleialtats i traïcions. Així Macbeth, passats els primers temps d'envaniment, començava a imaginar-se complots que amenaçaven la seguretat del seu tron» (ad. 39).

Al final del capítol 14è hi ha una altra digressió moralitzadora després que Macbeth hagi vist l'avançament del bosc de Birnam contra ell i li hagi estat anunciada la mort de la reina (acte V, escena V), fragment, aquest darrer, d'importància mantinguda a l'adaptació. Vegem el text afegit:

«Només el just pot trobar un sentit a la vida. En la lluita amb les seves passions es purifica i s'enforteix la seva ànima, que el porta solament a empreses nobles. Aquell que es deixa guiar per mòbils egoistes, és joguina de les seves passions, que li fan sentir sempre, fins enmig de

les glòries humanes, el gust amarg del desencany i del fracàs» (ad. 75-76).

Malgrat la transmodalització, l'acció d'algunes escenes de l'original ha estat traslladada a l'adaptació de manera força fidel. Per exemple, l'escena en què les bruixes vaticinen que Macbeth serà rei i Banquo pare de reis (acte I, escena III, i part del cap. 3r i tot el 4t), i a continuació Macbeth s'assabenta que és senyor de Cawdor, cosa que també li han predit les bruixes. I l'escena del banquet, amb l'aparició del fantasma de Banquo (acte III, escena IV, i capítol 9è):

«-Aquí tindriem tota la noblesa del país nostre -va dir Macbeth, després de fer als nobles senyors senyal que s'asseguessin- si hi fos el nostre Banquo; caldrà que el renyi; perquè amb la seva absència hi perdo més jo que no pas ell.

-Senyor, la seva absència és ben culpable -va dir el noble senyor de Ross, enganyat per les bondadoses paraules del rei. Digni's vostra altesa de seure entre nosaltres.

-La taula és plena -va dir Macbeth.

-Aquí hi ha el vostre lloc -va dir un altre dels convidats, estranyat de les paraules del rei, puix que el setial destinat a Macbeth, al costat del de la reina era buit encara.

-On? -va contestar Macbeth, seguint amb la mirada la direcció on assenyalaven.

Aleshores els cortesans meravellats van veure que Macbeth retrocedia tremolós. On els altres no veien més que una cadira buida, el rei veia, asseguda, la imatge d'aquell de qui li acabaven d'explicar la mort. L'espectre de Banquo ocupava el lloc reial a la taula; girava vers Macbeth uns ulls vidriosos i amb mà pàl·lida li mostrava les ferides que li esberlaven el pit» (ad. 49-50).

A la segona escena en què intervenen (I de l'acte IV), les bruixes profetitzen el futur a Macbeth amb més precisió; l'acció coincideix amb part del capítol 10è, tot l'11è i gairebé tot el 12è: només el projecte de Macbeth de destruir la família i el castell de Macduff (acte IV, escena II) hi esdevé un fet:

«La tercera bruixa va acostar-se a la caldera amb un gibrell a les mans i va abocar-hi un suc espès que el gibrell contenia.

-Tirem aquí sang de truja que es menjava els seus garrins -va cridar. I el seu greix vagi a la flama. (...)

-Apa, minyó, surt ara! Mostra'ns la cara!

Altra vegada va passar la remor subterrània; altra vegada el terra va trontollar sota els peus de Macbeth; i un nou fantasma, un guerrer tot armat, amb l'espada a la mà, va sorgir lentament de la caldera.

-Macbeth, Macbeth, Macbeth! -va dir l'aparició. Sigues agosarat, resolut, sanguinari; et pots ben riure del poder dels homes; solament un home no nat podrà fer-te cap mal» (ad. 59-62).

Al capítol 14è, enmig del rebombori de l'arribada dels enemics, anuncien al rei la mort de la seva muller i ell mostra la seva solitud i decepció:

«-Senyor, la reina és morta.

Així, cruelment torturada pels remordiments, havia mort Lady Macbeth; i el rei d'Escòcia, entre el renou i l'afany dels seus seguidors, sentia la seva solitud espantosa. Per la mort de la seva companya, sentia la cruel decepció de la vida.

-La vida no és més que una ombra que camina -pensava-; un mal actor que es mou durant una hora a l'escenari, i hom no en parla mai més; és una història contada per un ximple, plena de fúria i de soroll, sense sentit» (ad. 75-76).

Comparem al fragment amb el corresponent de l'original (escena V, acte V):

«Seyton: La reina és morta

Macbeth: Hauria d'haver-se mort més endavant; un temps millor hi hauria hagut per una cosa així. Demà, i demà, i demà, va arrossegant-se de dia en dia com si res, fins que toca l'hora que diu el darrer mot; i tots els nostres ahirs han aclarit per a ximplers la ruta que duu a la mort polsosa. Un buf, i el llum s'apaga! La vida no és més que una ombra que camina; un mal actor que gambadeja i frisa durant una hora a l'escenari, i hom no en parla mai més; és una història contada per un ximple, plena de fúria i de soroll, sense sentit» (or. 85-86).

La caracterització dels personatges pot sofrir canvis en passar de l'original a l'adaptació. De l'obra que ens ocupa, només tindrà en compte els dos principals: Macbeth i Lady Macbeth.

A l'original hi ha moltes referències al valor personal de Macbeth, aspecte que es manté a l'adaptació:

«El rei mateix ha començat la lluita (...). Però Macbeth, llamp de la guerra, l'ha reptat a punta d'espasa, arma contra arma, i ha fet corbar el seu esperit superb. I la victòria és nostra» (ad. 18).

De les bruixes l'impressiona, no el seu aspecte, sinó els vaticinis: davant la profecia que serà rei, Macbeth calla, profundament torbat, i, més endavant, ser saludat amb el nou títol de senyor de Cawdor li produeix un efecte terrible. En aquesta situació, li és prou fàcil passar del sentiment de l'ambició al pensament del delictes que la satisfarà. A l'original, el fet se sobreentén al monòleg de l'escena IV de l'acte I, on Macbeth mostra que ja ha decidit ser rei i que no té intenció de tenir escrúpols per aconseguir-ho:

«Malcom ha pujat un graó, on puc ensopegar, si és que no el salto, puix que me'l trobo al mig del meu camí. Amagueu els vostres focs, estels; que la llum no vegi els meus designis negres i profunds. Que l'ull s'acluqui per no veure la mà; però que allò sigui, que l'ull té por, quan serà fet, de veure» (or.21).

En tots dos textos manifesta dubtes, escrúpols: a l'original, pensa que pot ser descobert i jutjat (escèptic, això li sembla pitjor que arriscar l'altra vida); en canvi no hi és la idea d'escrúpols per honor que hi ha a l'adaptació:

«Duncan, el rei ancià, era l'obstacle que s'oposava a l'empresa que Macbeth meditava (...). Però Macbeth en trobava un de més gran encara en la seva consciència. El cabdill victoriós s'havia tractat massa amb l'honor per no respectar-lo» (ad. 30).

És interessant que la quasi evidència, a l'original, de la decisió de Macbeth d'assassinar Duncan es dilueixi a l'adaptació, perquè habitualment sol passar que l'hipertext és més explícit que l'hipotext: a la narració és mencionada la transformació del caràcter del protagonista, però no la seva decisió d'assassinar. La hipocresia, en canvi, es manifesta, en tots dos textos, amb les grans mostres de dolor i d'indignació fingida quan es descobreix el cadàver de Duncan:

«-I tanmateix -va dir Macbeth, aconseguint de donar a la seva veu insegura un accent de veritat-, em penedeixo de la fúria que m'ha empès a matar-los.

-Per què ho heu fet? -va dir Macduff.

-Com podia conservar el seny davant el que veia? Els assassins embriagats al costat de la seva víctima. L'amor al nostre noble rei ha impulsat el meu braç a fer justícia» (ad. 36).

Les al·lucinacions no el deixen reposar, i -segueixo l'adaptador- ja no el satisfà la corona i alhora té por de perdre-la, perquè això el portaria a una fi vergonyosa, qüestió que constitueix una novetat de la narració.

En canvi, el sentiment que el fet de no tenir fills faci minvar el valor del premi del seu crim, present a l'original (acte III, escena I) i a l'adaptació no, és una qüestió particularment interessant, perquè ens fa veure un home profundament escèptic i alhora molt crèdul: creu fermament en les prediccions de les bruixes, una de les quals -no ho oblidem- és que els fills de Banquo seran reis després d'ell:

«La carrera del crim no és pas d'aquelles que es poden deixar o prendre al gust d'aquell que les segueix. Per amagar el seu primer crim, Macbeth n'havia comès un altre de seguida. Per amagar aquells crims i oposar-se a les conseqüències que tindrien, s'havia convertit en tirà de la pàtria escocesa fins que el sol nom del rei ja feia horror als súbdits que li havien estat més fidels. No podent transmetre al seu fill la corona, odiava Banquo i meditava un altre crim que fes impossible als descendents d'aquest d'ocupar el tron d'Escòcia. Així Macbeth, que s'havia complagut en les prediccions de les bruixes que li havien semblat favorables, volia impedir que es complís la predicció que es pensava que afavoria un altre» (ad. 43-44).

Aquest fragment de l'hipertext té un relleu especial per una doble raó: és un resum de la cadena d'esdeveniments passats, els quals

enllaça amb el pròxim assassinat, el de Banquo; i encara, una vegada més, proporciona a l'adaptador l'oportunitat de moralitzar sobre les conseqüències d'una vida criminal, perquè -no ho oblidem- es tracta d'un personatge altament «negatiu» presentat a lectors infantils.

L'assassinat de Banquo marca el començament de la davallada de Macbeth, i això és perceptible en tots dos textos. En una manifestació pública de terror, perd el control davant l'espectre del general assassinat; Macbeth, que no tem els perills tangibles, s'espanta de les seves visions:

«Jo goso fer tot el que gosa un home: vina [sic] com l'ós ferotge de la Rússia, el fort rinoceront de front armat o el tigre hircani; pren la forma que vulguis i els meus nervis romandran fermes; o torna a viure i repta'm a combatre amb l'espasa en ple desert, i veuràs si m'esquitllo. ¡Fuig, ombra horrible! Burla irreal, enrera! (L'Espectre desapareix) Així, quan se n'ha anat, torno a ésser un home. -Us prego que segueu» (or. 54, acte III, escena IV).

Quan desapareix l'espectre recupera el coratge i, avergonyit, sent un desig temerari de desafiar la causa del seu terror; vegem-ne la versió que en dóna Jordana:

«Brindo per l'alegria d'aquest festí, brindo per Banquo, el nostre amic, que trobem tant a faltar. Tant de bo fos aquí!

Com obeint a aquest desig, que, amb les seves paraules, Macbeth volia fer creure que sentia, l'espectre de Banquo va tornar a aparèixer al cadiral de rei. Aquest va retrocedir altra vegada i una suor d'angoixa va amarrar-li el front. Però aquest cop el seu terror va ésser acompanyat d'una explosió de fúria.

-Enrere! -va cridar. Vés-te'n de davant meu. Que la terra t'amagui! Fuig, ombra horrible! Burla irreal, enrere!

De seguida, de la mateixa manera sobtada com havia aparegut, l'espectre es va fondre sota la mirada de Macbeth i aquest va anar recobrant lentament la serenitat» (ad. 52).

Delerós de saber més del seu futur, va per segona vegada a la cova de les bruixes; aquesta mostra de valor és a l'adaptació -la idea a l'original no hi és- i corroborada quan, després d'escoltar els conjurs -a l'original no els sent-, s'impacienta i vol trucar. La necessitat de saber, que hauríem pogut considerar lúcida, no és tal: escolta amb avidesa les paraules de les aparicions, però, quan li confirmen que serà succeït pels descendents de Banquo, dóna mostres d'un trastorn, cada vegada més evident i constant. D'una manera o una altra, la fal·lera de conèixer el seu destí i la credulitat davant les profecies són presents en tots dos textos, que també destaquen el seu furor -producte de la credulitat- pel vaticini que voldria no haver d'acceptar.

A la tragèdia, a partir de l'escena III de l'acte V, enfonsat i decebut, només pensa a lluitar; hi ha un breu record dedicat a la seva

muller, que ja considera perduda (malalta de la ment, la creu incurable). Se sent tan cruel que ha oblidat la por, i quan la reina mor, aparentment això l'afecta poc; la desaparició de Lady Macbeth sembla tenir més importància per a Macbeth a l'adaptació, on el dolor per la mort de la seva muller hi revela un cert grau d'humanitat.

Comença a entendre que tot el que li han dit les bruixes és un engany subtil del principi a la fi quan veu que el bosc de Birnam avança cap a ell; l'explicació del fals prodigi que li dóna un soldat no el tranquil·litza, i es prepara per lluitar:

«L'odiaven molts; ningú no el menyspreava. Mentre els seus vicis l'arrossegaven a una ruïna inevitable, el seu coratge no deixava ni un moment de guiar-lo.

-Moriré almenys amb l'arma al puny -pensava el rei d'Escòcia, mentre els clarins cridaven els guerrers al combat.

(...) I per sobre de tots, Macbeth donava mostres d'una valentia temerària.

El seu cavall passava com un huracà furiós per les fileres enemigues; els cops de la seva espasa ho aterraven tot entorn seu» (ad. 77).

Hi ha molt d'autosuggestió en aquesta actitud; els enemics creuen que rep l'ajut d'un poder infernal, i és cert, en certa manera: encara confia en la profecia segons la qual només un home no nat pot fer-li mal. Derrotat però encara confiat, s'enfronta a Macduff i per primera vegada sent llàstima per haver vessat sang innocent, la de la seva família, i li diu que marxi; però quan el senyor de Fife declara que es diu Nonat, desconcertat, negligeix la defensa i Macduff el fereix de mort.

El plantejament d'aquest fet és relativament similar a l'original, però hi ha dues diferències interessants: la lluita i la mort de Macbeth hi tenen lloc fora d'escena, i Macduff li diu que va ser arrencat abans d'hora del ventre matern. Allò que hi ha de comú és el sentiment de frustració definitiva del protagonista; fins aquell moment, tot i la seva sensació d'enfonsament progressiu, es creia invulnerable a l'atac mortal de qualsevol home; ara, però, perd tota esperança:

«Maleïda la llengua que m'ho diu; puix que ha aterrit la millor part d'un home! ¡I que no siguin mai més creguts els esperits perversos mantenint la paraula per a la nostra orella i trencant-la per al nostre desig! (...)» (or. 89, acte V, escena VIII).

Finalment, val la pena de destacar la digressió moralitzadora de l'adaptador que clou la narració, sense paral·lel a l'original:

«Així va caure Macbeth, que el seu coratge hauria fet exemple gloriós de guerrers, si els seus crims no haguessin fet la seva vida exemple i escarment de tirans» (ad. 82).

El personatge de Lady Macbeth, tan ben tractat -sobretot musicalment- a l'òpera de Verdi, fins al punt de fer ombra al del

protagonista, és a l'original -i encara més a l'adaptació- algú que existeix en funció d'un altre. I en ambdós textos és un personatge més absolutament malèvol que el protagonista.

Segons A. Rodríguez (1977), a la literatura clàssica infantil, la dona que infringeix les regles (tenir un paper subordinat, ser feble i de vegades astuta, etc.) és la bruixa dolenta. Lady Macbeth pot ser una dona literària d'aquest tipus: malèfica i aparentment forta, al final és derrotada -autoderrotada-, com les bruixes dels contes. Implacable, i més ambiciosa i cruel que Macbeth, li donarà coratge i l'empenyerà a assolir la seva ambició.

Però, com Macbeth, confia en les profecies de les bruixes, i aquesta credulitat compartida que els portarà al fracàs és paral·lela en tots dos textos.

També ho és la constant que sigui sempre inductora, no executora, dels crims: no assassina directament Duncan¹⁶, però hi col·labora embrutant amb sang els qui el vetllaven, després de drogar-los; implica, doncs, uns innocents en el crim, i quan es descobreix el cadàver, fingeix desmaiar-se. I aquí tenim un altre tret compartit amb Macbeth -i mantingut a l'adaptació-, la hipocresia, que en la dona ateny més perfecció (recordem la seva presència d'esperit davant l'actitud enfollida de Macbeth en presència de l'espectre de Banquo). També és inductora del càstig de Macduff: anima Macbeth a venjar-se'n, amb l'argument que ha desobeït l'ordre reial de presentar-se al banquet. El fet no és esmentat a la tragèdia i això fa creure que l'adaptador intenta refermar la nota de la mala influència que té sobre el seu marit.

En un parell d'ocasions la seva personalitat destaca per ella mateixa:

«(...) veniu, esperits que sotgeu els pensaments de l'home! Lleveu-me el sexe. Ompliu-me fins a curull de crueltat. Espessiu-me la sang per tal que s'obturin totes les vies del remordiment, i que cap desdiment de la natura no torbi el meu propòsit, ni l'allunyi del seu efecte. ¡Veniu fins als meus pits de dona, preneu la meua llet per fel, esperits assassins, onsevulla que en la vostra substància invisible presidiu la maldat de la natura! ¡Vina [sic], negra nit, i embolcalla't amb la densa fumera de l'infern; perquè el meu coltell agut no vegi la ferida que fa, ni el cel no pugui travessar la fosca per dir-me: 'Atura't'!» (or. 23, acte I, escena V).

La invocació de les forces del mal ens mostra una dona sense fissures, sense dubtes, al contrari de Macbeth, que presenta una riquesa de matisos superior. El monòleg no és ni tan sols insinuat a

(16) A l'adaptació s'omet que no se sent capaç de matar-lo perquè li recorda el seu pare adormit.

l'adaptació, i no és estrany perquè es resistiria a qualsevol intent de suavització¹⁷.

A l'escena de les al·lucinacions (acte V, escena I), oscil·la entre l'horror de veure's sang a les mans i el desig de tranquil·litzar el llavors absent Macbeth: barreja l'obsessió dels crims i l'energia amb què procura calmar algú espantadís.

A l'adaptació aquesta acció perd una certa força, com hem vist. L'ambigüitat de la causa de la seva mort, que plana per la tragèdia fins al final -on s'insinua el suïcidi-, és substituïda a l'adaptació per una explicació menys compromesa: l'exacerbació de la malaltia provocada pel seu remordiment acaba per matar-la. L'enfocament aclareix i alhora distorsiona el personatge: ¿és el remordiment o l'excés d'autocontrol davant dels altres el que la porta a la bogeria? Macbeth té atacs incontrolats en públic, i sempre té la sortida del seu coratge personal en la lluita directa amb enemics tangibles. Ella no.

En tots dos textos es destaca la influència que té sobre el seu marit, del qual de vegades sembla el motor ocult, com ara a l'escena VII de l'acte I, on Macbeth vol deixar córrer l'assassinat de Duncan i ella li recorda que ha jurat matar-lo: ella mataria un fill seu si ho hagués jurat.

El seu monolitisme es palesa a l'escena I de l'acte II, on mentre Macbeth comença a obsessionar-se per l'assassinat del rei i dels dos criats, ella el tracta com una criatura:

«Macbeth: Cridava encara a tots: '¡No dormiu més! Glamis ha assassinat el son; per això Cawdor no dormirà mai més, -¡Macbeth no dormirà mai més!'»

Lady Macbeth: ¿Qui era el que això cridava? Noble senyor, ¿com podeu perdre el temps així? Heu parlat sense seny.-Aneu; amb una mica d'aigua us defareu del testimoni que us embruta la mà. -Per què heu portat les dagues? Torneu-les a llur lloc i empastifeu de sang amb elles els criats adormits.

Macbeth: No hi tornaré. M'esglaiaria de pensar en el que [he] fet. No gosaria pas mirar-ho altra vegada.

Lady Macbeth: Quina feblesa! Deu-me les dagues. Els morts i els adormits són igual que pintures; i els dimonis pintats només esglaiaven els infants. (...)» (or. 33).

La mala influència que exerceix Lady Macbeth sobre el seu marit és accentuada a l'adaptació, com si la intenció de Jordana fos -igual que la dels Lamb o la de Piave i Maffei- treure a Macbeth part de la responsabilitat en les seves accions delictives. Així i tot, de les escenes originals comentades no totes hi tenen equivalent, com ara la de la preparació de la mort de Duncan o la subsegüent al mateix fet, cosa que minva el pes del personatge a l'adaptació.

(17) El llibret de l'òpera homònima de Verdi tampoc no el recull complet: només utilitza la invocació a la nit protectora del crim, la part menys agosarada del fragment.

Oportunitat o inoportunitat de les adaptacions

Acabem de veure quines manipulacions es poden fer d'una obra mestra de la literatura per convertir-la en un text per a nens. Ara, reprenent un altre fil que havíem abandonat més amunt, ens plantegem si aquestes manipulacions són convenientes, si l'objectiu que pretenen assolir les justifica. Per això em remetré a algunes veus autoritzades, unes de favorables a la qüestió, les altres no.

Entre els autors que no estan d'acord amb les adaptacions per a nens (també per a adults?), A. Medina (1988), per exemple, les considera una solució insatisfactòria, perquè donen una falsa idea de l'obra: l'adaptació mai no és el text autèntic; només és tolerable com a primer contacte superficial amb unes obres, reduïdes i recompostes d'acord amb la capacitat dels lectors potencials.

J. M. Carandell (1977) ataca virulentament el producte d'una «operació de cirurgia estètica», que té com a resultat que, de gran, el nen que hagi llegit una adaptació no en llegirà l'original.

M.S. Salaberri (1989) també es mostra en contra de les adaptacions, perquè la simplificació formal i la reducció (s'eliminen elements referencials que ajudaven a comprendre el text) compliquen la lectura; i, a més, el text, massa pobre o massa dens, desmotiva el noi per a una futura lectura de les obres originals.

Pel que fa a les opinions favorables a les adaptacions, en una ressenya sobre l'aparició de la col·lecció «El fanal de Proa» es diu que les seves adaptacions són autèntiques recreacions (i cita, entre altres, el *Macbeth* que hem analitzat) i considera la col·lecció:

«(...) hermosa también por lo arriesgada, ya que el «Fanal de Proa» tendrá que luchar (...) contra la corriente pedagógica que desaconseja una temprana iniciación a los clásicos, si es a costa de mutilaciones y parcialidades»¹⁸.

Per tant, no es considera que *Macbeth*, per exemple, plantegi un tema que pugui impressionar -negativament- la sensibilitat dels nens tot i la innegable truculència del drama shakespearà.

Hi és favorable, amb una certa cautela, García Padrino (1988). Tot i els errors comesos en l'elaboració de certs textos -afirma-, les adaptacions poden procedir d'un treball rigorós -que intenta facilitar la comprensió dels diversos elements que integren una obra difícil- i fins i tot prou respectuós amb l'obra original, de la qual és una recreació particular.

(18) *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 153, octubre 1987, (97).

«L'adaptation, sans doute, facilite l'effort du jeune lecteur, mais en même temps, peut l'habituer à la passivité. Se donnera-t-il la peine, plus tard, de lire un ouvrage qu'il croit -à tort- connaître déjà?»¹⁹.

M. Soriano (1975) respon a la seva pròpia pregunta mostrant-se favorable al contacte dels més joves amb les grans obres mitjançant l'adaptació, en el benentès que els textos adaptats no són una finalitat en ells mateixos sinó que han de servir per impulsar els lectors a llegir l'obra original.

T. Rovira (1988) ens fa veure com a la Catalunya dels anys vint i trenta es van produir adaptacions d'una gran qualitat, com a conseqüència del creixement del català com a llengua literària i de l'interès dels modernistes i, sobretot, dels noucentistes per l'educació dels infants, bàsica per a la formació de la Catalunya moderna i autònoma a què aspiraven. Només cal citar, per confirmar això, que alguns dels autors que s'hi van dedicar foren Carner, Riba, C. Soldevila, Salvat-Papasseit i C.A. Jordana, aquest darrer, com hem vist, autor d'una notable adaptació de *Macbeth* i creador d'altres adaptacions i d'obres originals per a infants.

Aurora Díaz-Plaja, autora -i antiga lectora- d'adaptacions de clàssics per a nens²⁰, no planteja una pregunta sobre la qüestió, com hem vist que fa Soriano, sinó que afirma:

«El meu record infantil de la lectura de l'antiga col·lecció Araluce, amb adaptacions dels bons autors fetes per immillorables adaptadors com María Luz Morales, i amb admirables il·lustradors com Segrelles, va convertir-me anys després en lectora dels clàssics sense retallar. Per això crec sincerament que val la pena acostar al lector infantil aquestes lectures com si fos un vermut, que per al desganat li serveixen de succedani i per als altres constitueix un estímul per a llegir l'obra completa»²¹.

Algunes conclusions

Les paraules d'Aurora Díaz-Plaja ens suggereixen el doble caràcter de l'adaptació: començament d'un camí que porta a l'obra original i, alhora, un text amb tots els ets i uts, digne de ser llegit, en principi com qualsevol altra producció literària.

(19) Soriano, 1975. (31)

(20) És autora d'adaptacions de Shakespeare, precisament, com ara *La feréstega domada*, *El mercader de Venècia* i *El somni d'una nit d'estiu*, publicades per La Galera.

(21) Díaz-Plaja, 1992. (40)

Pel que fa a alguns aspectes més concrets de la qüestió que ens ha ocupat al llarg d'aquestes pàgines, observem que l'aplicació dels procediments de transformació presenta a l'adaptador la dificultat de decidir quines modificacions formals portarà a terme. Per exemple, reduir l'extensió del text original suprimint-ne els fragments de comprensió difícil no sempre és fàcil de fer sense deixar llacunes de sentit en el text producte de la transformació. Alhora, eliminar parts del text original pot justificar-se adduint que s'han suprimit fragments suposadament innecessaris, com ara -en l'adaptació de *Macbeth* que hem estudiat- l'escena de l'assassinat de la família de Macduff, perquè el fet ja s'esmenta en un altre moment de la narració. El cas contrari seria la supressió de la lluita verbal entre Malcom i Macduff (acte IV, escena III), difícil de justificar si no és que l'adaptador ha considerat massa forta per als seus presumptes lectors la llista de vicis que s'inventa el primer. Aquesta darrera raó podria explicar perquè s'obvia també la menció de la incompleta venjança de Macduff: se sobreentén que, si Macbeth hagués tingut fills, Macduff els hauria mort.

D'aquesta manera, sembla observar-se, en el text que ens ocupa, una voluntat de llimar determinades asprors, segurament freqüent en hipertextos d'aquesta mena. No solament hi ha suavització sinó també simplificació, per exemple dels personatges, o de la seva presentació; el lector passa de l'apassionant descoberta progressiva del caràcter del protagonista -a través dels seus parlaments, de les paraules de Lady Macbeth i encara d'altres personatges- a les repetides descripcions de la narració, sobretot del seu valor personal i la gran ambició que desfigura aquest valor.

És una obra que, segons algunes convencions de la literatura per a nens que he citat al començament d'aquest estudi, no sembla gaire apropiada per a lectors infantils: hi ha molts elements «inoportuns» (ambició desmesurada, assassinats, bogeria, destí implacable), els personatges no són models de conducta, no hi ha final feliç²². Però farem bé de recordar les paraules de Perrault citades més amunt i notar com la moral que ell veu en els contes (el mal que rep qui en fa) també és a la nostra tragèdia/narració. *Macbeth*, doncs, no és una obra de lectura «impossible» si se'n fa una adaptació digna i de qualitat -com reclamen els estudiosos que, decididament o cautament, estan a favor de les adaptacions-, com és el text de J.A. Jordana.

(22) Aquests trets, però, els trobem a la televisió i, molts, a la vida quotidiana.

Referències bibliogràfiques

- BRUNEL, P. i CHEVREL, Y. (dir.): *Précis de littérature comparée*. París: PUF, 1989.
- CARANDELL, J.M.: «Reflexiones acerca de la literatura llamada infantil. Cuatro notas sobre la literatura y los niños», a *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 36, desembre 1977.
- CERVERA, J.: «Lenguaje artístico y lúdico», a García Padrino i Medina (dir.): *Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Anaya, 1988, pp. 258-277.
- CERVERA, J.: *La literatura infantil en la educación básica*. Madrid: Cincel-Kapelusz, 1985.
- DÍAZ-PLAJA, A.: «Llibres protagonistes i clàssics adaptats», a *Crònica d'Ensenyament*, núm. 45, abril 1992.
- ESCARPIT, D.: *La littérature d'enfance et de jeunesse*. París: PUF, 1981.
- GARCÍA PADRINO, J.: «La literatura infantil y la formación humanística», a García Padrino i Medina (dir.): *Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Anaya, 1988, pp. 536-560.
- GENETTE, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- MEDINA, A.: «Didáctica de la literatura», a García Padrino i Medina (dir.): *Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Anaya, 1988, pp. 511-534.
- MILÀ, M.D.: «Josep Vallverdú: perfil personal i obra», a DDAA: *Miscel·lània. Homenatge a Josep Vallverdú*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1987, pp. 143-152.
- RODRÍGUEZ, A.: «Ideología sexista y literatura infantil», a *Cuadernos de Pedagogía*, núm. 36, desembre 1977.
- ROVIRA, T.: «La literatura infantil i juvenil». Apèndix a Riquer; Comas; Molas: *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1988, vol. XI, pp. 421-472.
- SALABERRI, M.S.: «Estrategias de comprensión lectora transferibles entre la lengua materna y la extranjera», a DDAA: *Sobre didáctica de la lengua y la literatura. Homenaje a Arturo Medina*. Madrid: Escuela Universitaria del Profesorado, P. Montesinos, 1989.
- SORIANO, M.: *Guide de littérature pour la jeunesse*. París: Flammarion, 1975.

Paraules clau

Literatura

Literatura infantil

Teatre

Etapa evolutiva

Comprensió lectora

Estil literari

Abstracts

Al abordar el tema de las relaciones entre las obras clásicas de la literatura y los niños como lectores de ellas, surgen varios interrogantes. En primer lugar, la conveniencia del hecho en sí: ¿deben leer los niños obras que se consideran cimas de la literatura universal, pero que no han sido escritas especialmente para ellos? Si damos a esta pregunta una respuesta afirmativa, inmediatamente surge un segundo interrogante: ¿pueden leer directamente los originales de estas producciones? La obra literaria suele ser ambigua y tener un mundo propio, y por lo tanto plantea dificultades de comprensión a lectores inexpertos, lo cual ha llevado a introducir cambios en obras consideradas lo bastante importantes como para ponerlas a su alcance. Tras los procesos de transformación aplicados al original (que esencialmente permanecerá inalterado), se obtendrá un texto adaptado a la capacidad de comprensión del lector muy joven.

Si l'on réfléchit aux relations existant entre les œuvres littéraires classiques et les enfants en tant que lecteurs, plusieurs questions nous viennent à l'esprit. Premièrement, les enfants doivent-ils lire des œuvres que l'on considère au sommet de la littérature universelle, mais qui n'ont pas été spécialement écrites pour eux ? Si la réponse est affirmative, une autre question se pose immédiatement : peuvent-ils lire directement l'œuvre originale ? Recréant un monde propre, l'œuvre littéraire est le plus souvent ambiguë et elle pose par conséquent des problèmes de compréhension aux lecteurs inexpérimentés. Il est donc nécessaire d'apporter des modifications aux œuvres qui méritent d'être mises à leur portée, afin d'obtenir un texte adapté à la capacité de compréhension du jeune lecteur.

When we approach the subject of the relations between the classical works of literature and children as readers, we ask a number of questions. First, the suitability of the fact in itself: should children read works which are considered high points of universal literature which have not been written specially for them? If we answer 'yes' to this question, another immediately arises: can they read the originals of those productions directly? Literary works are usually ambiguous and have a world of their own and therefore pose difficulties of understanding for inexperienced readers. That means that changes are made to works considered important enough to be placed within their reach. The result of these transformation processes applied to the original will be a text adapted to the understanding of very young readers.