



## LITERATURA, SOCIEDAD, EDUCACIÓN: LAS ADAPTACIONES LITERARIAS

M<sup>a</sup> VICTORIA SOTOMAYOR SÁEZ\*

**RESUMEN.** La reescritura de textos es una de las formas en que se manifiesta la circulación social de la literatura, desde sus orígenes, a lo largo de la historia. Las adaptaciones son, a su vez, una forma de reescritura en la que se trata de acomodar un texto a un receptor específico, a un nuevo lenguaje o a un nuevo contexto. Los textos adaptados proceden en su mayor parte de cuatro grandes fuentes: los cuentos populares, clásicos de la literatura general, novelas de aventuras y clásicos de la literatura infantil. En este estudio, se analizan los mecanismos de adaptación más empleados en cada caso, así como la función educativa o divulgativa que tienen estos textos desde una perspectiva tanto social como literaria.

**ABSTRACT.** The re-writing of texts is one of the ways in which the social circulation of literature has become apparent, from its beginnings and throughout history. Adaptations are, in turn, a form of re-writing whereby an effort is made to adjust the text to a particular audience, to a new type of language or to a new context. Most adapted texts come from four major sources: popular stories, general literary classics, adventure novels and children's literary classics. In this study, the mechanisms for adaptation used most often in each case are analysed, as well as the educational or disseminative function of each text from both a social and literary perspective.

### INTRODUCCIÓN

La historia de la humanidad es una historia de interrelaciones, si bien la naturaleza e intensidad de las mismas han ido evolucionando al compás de los tiempos y los cambios sociales. Nuestro presente está definido de manera especial por los

intercambios, las mezclas y las relaciones; un tejido de conexiones que impregna toda actividad y da forma a nuestro pensamiento, marcando las pautas de nuestro ser y actuar en esta, para bien o para mal, aldea global.

Sería una ingenuidad, sin embargo, considerar que la interrelación es un

---

(\*) Universidad Autónoma de Madrid.

invento de los tiempos modernos. Ciertamente, la naturalidad con que hoy conocemos de inmediato lo que ocurre en el otro extremo del mundo, la intensidad de las migraciones y desplazamientos de todo tipo o las infinitas posibilidades de comunicación e información que nos ofrece la tecnología eran impensables en un pasado no muy lejano y hubieran sido consideradas cosa de magia o brujería en tiempos más remotos. Pero desde los albores de la humanidad el hombre se relaciona con los demás hombres y con el mundo, y muy pronto, aun desde el aislamiento de las primeras comunidades, intercambia conocimientos y palabras: intercambia productos culturales, entre ellos, la literatura.

La literatura oral, desde sus formas más primitivas, da cuenta de este ir y venir de conocimientos, experiencias y palabras a través de tiempos y lugares diversos. La presencia de cuentos orales de la misma temática y estructura en lugares tan alejados como la India, Mesopotamia o la actual Palestina y la Europa Central o Mediterránea, por ejemplo, ¿indica simultaneidad de experiencias o algún tipo de divulgación de las historias más allá de su lugar de origen? Los viajes por mar y el conocimiento de otros pueblos están atestiguados desde tiempos muy remotos. Había relaciones; había intercambio. Con los avances de la humanidad en el dominio del territorio y en el conocimiento y la técnica, las posibilidades de relación aumentaron, y ya no sólo se podía conocer la literatura oral sino la escrita, que recibió un impulso definitivo con la invención de la imprenta y los medios de producción masiva. La literatura, desde sus orígenes, es el resultado de una relación entre los sistemas sociales, lingüísticos, técnicos y educativos que forman una cultura, tal como explican las diferentes teorías sistémicas que desde el formalismo ruso (responsable de la

introducción del concepto de *sistema* en la teoría literaria) se han prodigado en la última parte del siglo XX. Es un sistema «formado por textos (objetos) y agentes humanos que leen, escriben y reescriben textos» (Lefevre, 1997, p. 26), cuya complejidad, así como las múltiples derivas que produce la circulación de los textos, se hacen cada vez más visibles por la intensificación de las relaciones. La evidencia de esta realidad literaria, donde la creación individual se inscribe en una red de influencias y aportaciones mutuas, ha conducido a la reflexión de teóricos como Genette (1962), que se dedica al estudio de lo que llama «literatura en segundo grado» (término que utiliza para referirse a los textos que se han generado a partir de uno anterior), o Bajtin (1975), quien, desde una posición teórica muy distinta del anterior, señala el diálogo y la polifonía como elementos esenciales de la novela (los textos dialogan unos con otros y se componen de múltiples voces, de distinta procedencia y origen, que expresan la heterogeneidad de la comunidad cultural).

A partir de estas y otras reflexiones de los últimos años, hoy tenemos claro que cada texto literario es el resultado de un diálogo con textos anteriores y que puede ser también fuente para otros textos. Sabemos que en la construcción de una obra, cualquiera que sea, intervienen múltiples factores que trascienden el ámbito de lo literario, porque cada texto responde a un sistema de convenciones sociales y estéticas determinado, propio del momento histórico en que se crea, que explica tanto las características del mensaje como las razones por las que fue creado o la función que implícita o explícitamente se le atribuye.

En este marco de interpretación, se explican las numerosas formas de intertextualidad y de textos generados a partir de otros. Una de estas formas es lo que

comúnmente llamamos *adaptaciones*, término de amplio significado con el que se denominan realidades de naturaleza diversa. Pero, además de ésta, hay otras muchas formas, que conviene tener en cuenta para situar correctamente el problema de las adaptaciones y comprender su alcance y significado. Aunque siempre cabe preguntarse si ciertos contextos favorecen más o menos ciertos tipos de reescrituras, la historia nos demuestra que la actividad de interpretar, reescribir o reutilizar textos ha sido constante.

Será preciso, pues, describir en primer lugar el marco general de la reescritura o transformación de textos para establecer conceptos precisos acerca de las adaptaciones y otras formas de reescritura cercanas, teniendo como referencia casos que ilustren adecuadamente las diferentes caras del problema. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, hay que plantearse la función social de las adaptaciones y más en concreto su relación con los procesos educativos. Con demasiada frecuencia se han justificado estas alteraciones textuales por necesidades educativas: la conveniencia de facilitar el acceso a los textos literarios a receptores de escasa cualificación (tanto sea un público infantil como popular o de otra índole) se ha esgrimido como argumento para intervenir en un texto con transformaciones más o menos acusadas, lo que ha originado desde antiguo una permanente controversia que aún hoy se mantiene viva. La identidad que *de facto* se ha llegado a establecer entre adaptación y educación ha originado argumentos a favor y en contra, radicales rechazos y posturas contemporizadoras. En esta tesitura, creemos que el conocimiento del marco en que se inscribe el problema y de las reflexiones que se han aportado desde diferentes ámbitos y perspectivas puede ayudar a esclarecer la manera de encauzar la educación literaria y lectora en el momento

actual, en relación con un fenómeno socioliterario que forma parte de nuestra historia.

## LAS FORMAS DE LA REESCRITURA

Cuando Genette en su *Palimpsestos* indaga sobre el origen de la parodia, lo hace sobre unos textos que indican la antigüedad de la reescritura. Sea cierto que los rapsodas que cantaban las antiguas epopeyas introducían en ellas breves poemas en los que cambiaban el sentido de los mismos versos que habían recitado antes para divertir al público, o que existían una especie de bufones (los «parodistas») que actuaban cuando los rapsodas interrumpían su salmodia, invirtiendo el sentido de lo que éstos acababan de cantar, para alegrar el ánimo de los oyentes, o sea todo ello una mera suposición sin documentar, lo que no admite duda es la antigüedad del género, cuyo nacimiento, llega a decir Genette, «como el de tantos otros géneros, se pierde en la noche de los tiempos» (Genette, 1989, p. 25). Los parodistas o los mismos rapsodas hacían una transformación de un texto anterior reinterpretándolo en clave cómica, o sea, invirtiendo su sentido. Estaban reescribiendo un texto.

De igual modo, «el esclavo griego que compilaba antologías de los clásicos griegos para enseñar a los hijos de sus amos romanos» o «el sabio renacentista que ordenaba diversos manuscritos o fragmentos de manuscritos para publicar una edición más o menos fiable de un clásico griego o romano» (Lefevre, 1997, p. 14) estaban reescribiendo, o sea, partiendo de textos anteriores para generar un constructo textual distinto. Lo mismo que hace Joyce cuando escribe su *Ulises* o Carrol, a partir de su propia obra con *Alí-cia para los pequeños*; o el anónimo grabador que reduce a 40 imágenes con su

correspondiente dístico la historia de don Quijote en un pliego de aleruyas; o en nuestros días Ana M<sup>a</sup> Matute en su reescritura del cuento de Perrault *La bella durmiente del bosque* que titula *El verdadero final de la bella durmiente*. En todos los tiempos, desde los más remotos hasta la actualidad, la literatura ha circulado por todos los caminos, ha vuelto sobre sus propios pasos para releerse y reinterpretarse, o para dotarse de nuevas formas y sentidos. Son los libros que hablan de otros libros, que los imitan, los comentan, los traducen, los resumen o los reinventan.

Las teorías literarias que se inscriben en un paradigma no esencialista y atienden a la dimensión comunicativa, pragmática y funcional del fenómeno literario han abordado el problema de las influencias e interconexiones entre los textos como un hecho que pone de manifiesto la importancia radical de los elementos externos al propio texto para definir y explicar su naturaleza literaria. Cuando Batjín acuña y desarrolla el concepto de intertextualidad, la semiótica de la cultura interpreta la obra literaria como elemento de un sistema complejo y múltiple del que forman parte elementos «extrasistémicos» (históricos, culturales, ideológicos, sociológicos), o, cuando las teorías sociológicas, pragmáticas y de la recepción insisten en valorar la manera en que la obra se percibe o funciona socialmente, están contribuyendo, desde diferentes ángulos, a perfilar una concepción de la obra literaria como parte y resultado de una red de elementos que superan ampliamente el ámbito de la creación original e individual de un autor. Pero será Genette, uno de los más destacados representantes de la crítica estructuralista, quien sistematizará exhaustivamente las numerosas formas en que los textos se relacionan unos con otros, estableciendo cinco grandes grupos de relaciones

transtextuales cada una de las cuales, de entidad bien definida, se diversifica en subgrupos específicos. Con el conjunto de todas ellas dibuja el panorama completo de las relaciones que un texto puede generar, es decir, de «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989, pp. 9-10).

De estos cinco grandes modos de relación, a saber, relación intertextual, paratextual, metatextual, architextual e hipertextual, es esta última la que desarrolla con más amplitud en *Palimpsestos*. La relación de un texto B con otro anterior del que deriva, A, implica siempre un proceso de transformación que hace del hipertexto B una construcción nueva, con su propia entidad, distinto del hipotexto A, original y fuente de la nueva creación.

Esta actividad se lleva a cabo en dos formas básicas: como una *transformación* simple o directa que consiste, lisa y llanamente, en decir lo mismo de otra manera, o como transformación indirecta, que Genette denomina *imitación*, que no es sino decir una cosa distinta de manera parecida, o «a la manera de» un hipotexto. Cada una de estas formas actúa o puede actuar en diferentes registros, regímenes o intenciones, dando lugar a una amplia serie de variedades entre las que se cuentan la parodia, el travestimiento burlesco, la trasposición, el pastiche y la imitación satírica o seria. De entre todas ellas, la trasposición (o reescritura de un texto serio con estilo serio) es la más abundante en la historia de la literatura, «la más rica en operaciones técnicas y en inversiones literarias» (Genette, 1989, p. 44).

La trasposición se basa en una serie de procedimientos de muy diversa naturaleza, algunos de los cuales afectan al contenido del hipotexto y lo transforman modificando épocas, lugares, personajes,

valores y motivos; con ello cambia sustancialmente el sentido en el nuevo texto creado, tal como ocurre en *Viernes o la vida salvaje* de Tournier y en las muchas robinsonadas que derivan de la obra de Defoe. Pero otros procedimientos de trasposición son puramente formales y no afectan al sentido del hipotexto más que de forma accidental y no buscada: es lo que ocurre con la traducción de una lengua a otra, la versificación o prosificación, los procedimientos de reducción o aumento de un texto o los cambios de modo que convierten, por ejemplo, un texto narrativo en dramático o viceversa.

Puesto que la traducción es uno de los casos en que se construye un texto a partir de otro, los estudios teóricos relacionados con ella se han ocupado con cierta frecuencia del fenómeno general de las relaciones entre los textos. Lefevere, por ejemplo, introduce los conceptos de *reescritura* y *manipulación* a partir de la idea de que una gran parte de la literatura que circula en nuestra sociedad, y también en tiempos pasados, no se escribe sino que se reescribe: las traducciones, ediciones, antologías, resúmenes, críticas, reseñas o compendios son reescrituras al fin, y construyen una imagen de la obra que termina por imponerse entre los lectores no profesionales, que no suelen leer las obras originales sino sus reescrituras (Lefevere, 1997). En este sentido, toda reescritura implica una manipulación,

que a veces está al servicio de una ideología y otras responde a razones estéticas, sociales o culturales; en todo caso, significa la adecuación a otro sistema de convenciones, a otro contexto cultural.

Es evidente que las adaptaciones son una de las formas de la reescritura y que los agentes mediadores entre el ámbito de la producción y de la recepción (editores, distribuidores, críticos...) determinan absolutamente el acceso a los textos literarios y la imagen que de ellos se construye el lector. Según Laparra, muchos adultos creen haber leído obras originales cuando en realidad han leído adaptaciones<sup>1</sup>; Lefevere corrobora este hecho, y sitúa la mayor incidencia de la lectura de reescrituras en la etapa de formación, en la que se accede al mundo literario, se conoce el patrimonio cultural y se forman los hábitos de lectura. Las adaptaciones, traducciones, reescrituras y cualquier forma de transformación de textos tienen su lugar privilegiado (que no exclusivo, desde luego) entre niños y jóvenes, es decir, lectores en período de formación. Esto ha llevado a Marc Soriano, una de las voces más destacadas en la investigación teórica sobre la literatura infantil, a ocuparse de esta cuestión<sup>2</sup>. Su reflexión se centra en las adaptaciones para jóvenes y en las razones que rechazan o justifican su validez, y ha constituido, junto con Genette, referencia obligada para todos los estudios que posteriormente se han

---

(1) Este profesor de la Universidad de Metz, explica en su artículo «Les adaptateurs de romans, des bienfaiteurs méconnus?», en *La revue des livres pour enfants*, 170 (1996), pp. 73-80, su experiencia con alumnos considerados buenos lectores: al pedirles informaciones sobre obras que dicen haber leído, no recuerdan episodios esenciales de la versión original; sí recuerdan aspectos relativos a la cubierta, colección o ilustraciones del libro que permiten a Laparra reconocer la edición de que se trata, que no es sino una adaptación.

(2) A ello dedica la entrada «Adaptación y divulgación» en su libro *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, que se publicó por primera vez en 1975 y más tarde, en una edición revisada y aumentada, en traducción al español, en 1995.

(3) Algunos de ellos en el marco de un estudio más amplio, como los de G. Lluch: *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de

ocupado de este tema en relación con la literatura infantil y juvenil<sup>3</sup>. Lo que todos estos acercamientos a la circulación de los textos literarios a través de la historia ponen de manifiesto es que la literatura es un fenómeno de múltiples caras cuyos productos tienen origen, funciones y valores muy diversos y se relacionan entre ellos y con otros elementos de su sistema cultural en relaciones de dependencia y como fuente de creación. Esta realidad plantea inevitablemente el problema del canon, que también ha sido abordado en varios de los estudios citados. Entre quienes consideran que esta «literatura en segundo grado» no tiene sino un valor secundario y los que afirman, por el contrario, que toda reescritura es una verdadera creación hay una evidente disparidad en el reconocimiento de las obras canónicas de una literatura determinada. Sin entrar de lleno en los pormenores de esta polémica, hay que advertir que la diversidad de reescrituras es tan grande que no caben posturas generalizadoras. ¿Cómo valorar con el mismo rasero casos tan distintos como el *Ulises* de Joyce y el resumen de *La Odisea* que figura en una antología, siendo ambos derivaciones del mismo hipotexto? Es claro que cada traducción de una lengua a otra es una ver-

dadera creación por parte del traductor, como también lo es la narración del *Quijote* en romances, o la ampliación de una obra por la adición de personajes, motivos o episodios. Habrá que tener en cuenta en cada caso si la nueva obra generada se sustenta sólo en transformaciones formales o, además, contiene cambios sustanciales en su contenido, así como el lugar de esa nueva obra en el conjunto del sistema.

En cualquier caso, los paradigmas del análisis literario que derivan de las teorías sistémicas ponen en cuestión la existencia de valores absolutos en la interpretación y la crítica, e introducen elementos de reflexión que muestran a la literatura como una realidad caleidoscópica y pluri-significativa. En este ancho espacio trataremos de situar el problema concreto de las adaptaciones.

#### ADAPTACIONES Y VERSIONES

Es frecuente oír hablar de adaptaciones y/o de versiones, sobre todo en relación con los clásicos de la literatura; pero al observar los significados que se dan a estos términos apreciamos una notable ambigüedad. Se habla de «adaptación

---

Barcelona, 1998, y *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003; otros, como aportación al conocimiento de una literatura específica, la catalana: A. Díaz-Plaja: «Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys» y R. M<sup>a</sup> POSTIGO: «La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions», ambos en T. COLOMER (ed.): *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Barcelona, Bellaterra, ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 161-170 y 171-182, respectivamente; otros, como acercamientos muy generales al tema o a casos específicos de adaptación: J. J. LAGE FERNÁNDEZ: «Teoría de la adaptación», en *Platero*, 120 (2001), pp. 26-29; X. CARRASCO: «Les adaptacions: per qué i com», en *Faristol*, 37 (2000), pp. 5-7; S. GONZÁLEZ MARÍN: «Las adaptaciones en relatos mitológicos», en *CLIJ*, 139 (2001), pp. 7-14; A. MENDOZA: «Nuevos cuentos viejos», en *CLIJ*, 90 (1997), pp. 7-18; N. MARTÍN; A. MUÑOZ: «Muestrario de adaptaciones infantiles del Quijote», I Congreso de reflexión pedagógica *Don Quijote en el aula*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, o N. Sánchez Mendieta: *Reescritura y adaptación: el caso del Quijote*. Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, tesis doctoral inédita.

cinematográfica» para designar la transformación de una obra literaria al lenguaje visual del cine, lo que significa un cambio de código estético y narrativo; también se llama «adaptación» a una obra resumida que mantiene el mismo discurso literario que la primera; se denomina «adaptación popular» a obras que reescriben cuentos populares, sin aclarar si el término «popular» se refiere al hipotexto o al destinatario; se habla de «adaptación literaria» para denominar la operación de dar una cierta forma, amena y atractiva, a temas científicos de intención divulgativa; y en la mayoría de los casos los términos «adaptación» y «versión» se pueden intercambiar sin alteración del sentido.

En el lenguaje general, el diccionario de la RAE define el término «adaptar» con el sentido de «acomodar, ajustar algo a otra cosa», y en otra acepción más restringida como «modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original». Qué es adaptar es lo primero que se pregunta Soriano en el estudio ya citado: y la definición que da es la más simple y general: «Adaptar es hacer corresponder con». Obviamente, esta definición exige la presencia de un complemento, sin el cual el verbo «corresponder» no tiene significado completo: corresponder con alguien o con algo. En el caso de adaptaciones de obras literarias, pues, la definición incluye necesariamente al receptor (público, lector, oyente) e implica una diferencia entre el contexto de producción y el de recepción. Genette, sin embargo, sólo emplea esta palabra para referirse a la dramatización de una

obra narrativa, o a la más moderna adaptación al cine de obras literarias.

El vocablo «versión», por su parte, tiene como tercera acepción en el DRAE «cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema», y no es utilizado apenas por Genette ni Soriano ni suele aparecer en los diccionarios de términos literarios. En cualquier caso, no establece relación directa entre dos elementos, por lo que no hace referencia al receptor y en esto se diferencia claramente de la adaptación.

La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). Supone una transformación directa en la línea que hemos mencionado anteriormente (contar lo mismo de otra manera) con la inclusión necesaria de la finalidad: se transforma para facilitar su lectura a un público determinado. La versión sólo da cuenta de la transformación producida, en especial la que afecta al modo de presentación de un texto, o sea, a su código genérico<sup>4</sup>. En definitiva, lo que define a la adaptación es la presencia de un receptor específico, y, como forma de intertextualidad que es, puede utilizar todo un abanico de procedimientos para el logro de su propósito. Es de notar, sin embargo, que la diferencia que parece establecerse entre «adaptación» y «versión» se difumina en muchos casos cuando la transformación genérica, o versión, se destina a un público específico,

---

(4) Por esta razón, R. M<sup>a</sup> POSTIGO, partiendo también de GENETTE, propone denominar «adaptación» al texto reelaborado con la intención de ponerlo al alcance de un determinado grupo de destinatarios y «versión» a las reelaboraciones que no tienen en cuenta al destinatario y llegan a crear un texto más libre (Postigo, 2002, p. 171).

con lo cual funciona un doble mecanismo de acomodación.

La especificidad del destinatario determina los procedimientos empleados. Gemma Lluch ha descrito los más frecuentes en la literatura infantil y juvenil catalana (Lluch, 1998), lo que podría hacerse extensivo a la literatura infantil y juvenil en general si tenemos en cuenta que este destinatario es el que ha dado lugar a la mayor actividad transformadora en la historia de la literatura, junto con el destinatario «popular»: en ambos casos se trata de lectores poco cualificados. En no pocas ocasiones receptores infantiles y populares se han identificado en el ánimo de autores que se proponen hacer asequible una obra valiosa a un público poco preparado. Es paradigmático el ejemplo de Fernando de Castro en *El Quijote para todos*, donde justifica en un largo prólogo la necesidad de facilitar la lectura de esta obra:

... lo reclama nuestro pueblo, falto de una lectura entretenida e instructiva, puesto que los libros de honesto entretenimiento que deleiten con el lenguaje, y admiren y suspendan con la invención son muy pocos en España y muchísimos menos en las demás naciones... (Castro, 1856, p. 26).

Al mismo tiempo que ésta, aparece otra edición preparada por el mismo autor con el expresivo título de *El Quijote de los niños y para el pueblo*,

... no de cuerpo entero para los que estudian lo que leen, o para los que leen por gusto y pasatiempo, sino en boceto para los que comienzan a deletrear y han de llegar a leer...

En parecidos términos se expresa años más tarde, en 1916, otro intelectual fervoroso del *Quijote*, Federico Lafuente,

que se propone igualmente acercar la obra cervantina a todos los públicos mediante la conversión de la historia de don Quijote a romances, porque

... tal vez para los no literatos o no resueltamente aficionados a las bellas artes, para los niños y singularmente las mujeres de suyo vivas e impresionables y una gran parte de público acostumbrado al diálogo de la novela moderna, de más honda y momentánea emoción, resulta la del *Quijote* lectura algo pesada... (Lafuente, 1916, pp. 3-4).

De hecho, las adaptaciones del *Quijote* para lectores adultos son bastante frecuentes. Sirva como ejemplo la de José Molina Candellero, que en 1953 intenta seguir los pasos de Lafuente con una versión del *Quijote* en romances publicada por la editorial Tesoro en su colección Jirafa de novela popular, que se anuncia como una colección «que pone al alcance de todos los públicos en texto íntegro y en ediciones cuidadísimas las obras más famosas de los mejores autores nacionales y extranjeros...». La edición es en rústica, evidentemente no es texto íntegro, y entre los títulos que integran la colección hay varios de novela histórica y otros de autores extranjeros, todos ellos para adultos. Pues bien, también aquí el autor justifica su versión por el laudable propósito de conseguir «que lo lean en edición económica, manuable e ilustrada, con originales dibujos a pluma, todas las clases sociales...» (Molina, 1953, pp. 5-6).

Puesto que se trata en todos los casos, ya sean jóvenes o adultos (éstos, lectores no profesionales), de receptores con una limitada competencia literaria, los mecanismos de transformación más utilizados son los que simplifican, reducen o estimulan la respuesta afectiva: entre ellos, la supresión de episodios o historias

secundarias, la eliminación de frases y concisión del lenguaje, la sustitución de narración por diálogo, o del modo indirecto por el modo directo, la introducción de elementos familiares y cercanos al lector (personajes, lugares, situaciones) en forma de añadidos o continuaciones, el resumen de la historia a partir de sus momentos principales, la transformación de la forma narrativa en dramática (con acción directa y diálogo) o poética (con musicalidad y ritmo), la reescritura burlesca o desmitificadora.

Resulta interesante el planteamiento de Laparra cuando se pregunta por los rasgos que hacen una novela «fácil de leer». Desde el supuesto indiscutible de que quienes se preocupan por la educación literaria de niños y jóvenes buscan siempre novelas de calidad, buenas novelas asequibles a estos lectores poco expertos que les sirvan como lectura de tránsito, observa que existe un consenso tácito sobre lo que hace de una obra literaria una lectura «fácil», es decir, una lectura «posible»; y el primer rasgo que destaca es que no debe sobrepasar una determinada extensión. Hay otras condiciones, naturalmente, como complementarse con ilustraciones, haber sido escrita por un autor prestigioso, vincularse de algún modo con la novela de aventuras, incluir personajes que estén en el imaginario colectivo (si entre ellos hay algún niño o joven de edad cercana a la del lector, mejor aún), tener numerosos diálogos directos, estar narrada por uno de sus protagonistas y, sobre todo, proporcionar placer al lector como prioridad (Laparra, 1996, pp. 73-74). A estos criterios, que pueden explicar gran parte de los mecanismos utilizados en las adaptaciones, hay que añadir otros de carácter ideológico, muy ligados a la actividad educativa, y de adecuación a las nuevas formas de conocimiento e información que van apareciendo en la sociedad moderna. De aquí

la supresión de frases, párrafos o fragmentos que se consideran inadecuados, la incorporación de elementos visuales y la versión a géneros y lenguajes de naturaleza no exclusivamente verbal como el cómic, el cine o las nuevas formas interactivas.

Pero no es sólo el destinatario el factor que condiciona los mecanismos de adaptación: las características del hipotexto y las del contexto cultural en que se producen son igualmente determinantes. Con respecto a lo primero, cualquier texto puede generar otro u otros; pero hay algunos que con más frecuencia se han constituido en hipotextos de creaciones posteriores. Se pueden señalar cuatro grandes grupos: cuentos populares, clásicos de la literatura universal, clásicos del género de aventuras y clásicos de la literatura infantil. Cada uno de ellos, por su peculiar naturaleza, orienta en un sentido la reescritura y, sobre todo, la dota de una finalidad. El contexto impone sus ideas y sus códigos estéticos, y en función de ellos favorece el uso de unos u otros mecanismos de transformación del hipotexto.

Los *cuentos populares* han sido objeto de numerosas transformaciones, como han estudiado Lluch, Díaz-Plaja, Mendoza y otros. Lo que diferencia a este tipo de textos de todos los demás es su naturaleza oral (que afecta al modo de producción, transmisión y recepción) y, por ello, la inexistencia de una forma única que funcione como hipotexto. Lo invariable en estos relatos no es más que su esqueleto, su estructura elemental; el ropaje que lo recubre adopta formas diferentes en cada lugar y cada cultura, de forma que, *a priori*, es imposible hablar de transformaciones en la medida en que para transformar algo tiene que existir algo estable y fijo que transformar.

Es bien sabido que tras siglos de pervivencia oral estos cuentos han sido

objeto de recopilaciones que buscan su conservación y que, en cierto modo, fijan el texto al pasarlo a lenguaje escrito. Pero, claro está, lo que fijan es una de sus variantes, que es la que asume el papel de hipotexto para posteriores reescrituras. La influencia que ha tenido en la literatura occidental la recopilación que los hermanos Grimm realizan en el XIX ha sido de tal magnitud (Bortolussi, 1985), que sus cuentos han sido hipotextos para la mayoría de las ediciones y adaptaciones posteriores, superando incluso la de su antecesor, Charles Perrault. Los procedimientos de transformación empleados en las innumerables adaptaciones posteriores han sido, siguiendo la tipología de Genette, el resumen, la concisión y el *digest*<sup>5</sup> en las adaptaciones para niños junto con la parodia y el travestimiento burlesco<sup>6</sup>, que son los preferidos en los hipertextos dirigidos a adultos. Así puede verse, como ejemplo, en las numerosas ediciones de uno de los cuentos de Perrault que ha sufrido alteraciones más importantes: *La bella durmiente del bosque*. Es sabido que la historia que cuenta Perrault no termina cuando la bella prin-

cesa despierta de su largo sueño, como se ha difundido a partir de la versión de los Grimm, sino que relata una serie de peripecias que ocurren cuando príncipe y princesa, ya casados y con dos hijos, regresan al palacio del príncipe donde su madre, una ogresa, intenta comerse a sus nietos e incluso a su nuera. La trayectoria histórica de este cuento, que no podemos analizar aquí en detalle, ofrece numerosos casos de reducción por *digest* (las más abundantes), por condensación o resumen en ediciones muy poco cuidadas y también, aunque en menor grado, casos de expansión o aumento por dilatación estilística<sup>7</sup>. También se han publicado ediciones íntegras que no modifican el original, especialmente en épocas recientes donde ha aumentado la conciencia de respeto al texto, incluso en ediciones para niños: destaca la realizada por Emilio Pascual y Joëlle Eyheramnono, publicada en 1978 en Valladolid y más tarde en Madrid (editorial Anaya) en 1983. Pero el respeto al texto no es una conquista de nuestro tiempo, y llaman la atención ediciones como la de Maucci, en las primeras décadas del siglo XX, incluida en el

---

(5) Se refiere con este término al hipertexto que cuenta de manera más breve la misma historia que el hipotexto pero sin hacer referencia a él, como si fuera la historia original: «Se presenta como un relato perfectamente autónomo, sin referencia a su hipotexto, cuya acción toma directamente a su cargo» (p. 319). Y no sólo hay una reducción del texto original, sino que pueden darse otros cambios: detenerse más en unos pasajes que en otros, resaltar algunas escenas, modernizar el estilo, alterar el orden temporal, suprimir escenas secundarias y personajes, simplificar el lenguaje, etc. En cambio, el resumen es una síntesis que sí remite al hipotexto y la concisión es una forma de reducir el hipotexto mediante un estilo más conciso, pero «sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa».

(6) La diferencia entre estos mecanismos, que consisten ambos en reescribir un texto serio en un registro burlesco, es la intención, lúdica o satírica, que tienen respectivamente.

(7) Un curioso ejemplo de esta forma de adaptación es la edición de Bruguera incluida en el volumen *Cuentos de Perrault*, de 1958, en la famosa colección Historias. Aunque la mayoría de los títulos incluidos en esta colección son adaptaciones que reducen y simplifican los originales (García Padrino, 1999, p. 156), en este caso se da el proceso contrario: el texto de Perrault, que se conserva casi íntegro, resulta ampliado con expansiones estilísticas en cada frase o párrafo, aunque el cómic característico de esta colección presenta, como es habitual, una versión muy reducida del cuento.

volumen 3 *cuentos de Perrault* de la colección Reyes Magos que, además de traducir literalmente el título original, *La bella del bosque durmiente* (*La belle au bois dormant*), reproduce fielmente el texto de Perrault incluida la moraleja referida a «los blandos nudos del matrimonio» y los ardientes deseos de las jóvenes. En este como en otros cuentos, las versiones publicadas por los Grimm siglo y medio más tarde modifican, a veces sustancialmente, las de Perrault; sus cuentos para niños son ya una adaptación para estos nuevos destinatarios, tan distintos a los que oyeron el cuento en sus orígenes y durante muchos años. En el caso de este cuento, la historia acaba bruscamente cuando la bella despierta y todo el palacio despierta con ella. Se celebra la boda con el príncipe y concluye la narración diciendo que «vivieron felices hasta su muerte». Esta reescritura expurgada, limpia del contenido erótico que se concentra en los dos años que el príncipe vive con la princesa, es la que se ha difundido mayoritariamente y la que ha sido el hipotexto de las numerosas adaptaciones posteriores.

Los cuentos destinados a adultos se valen, como hemos dicho, de la parodia y el travestimiento burlesco. No hay más que observar las transformaciones de James Finn Garner en sus *Cuentos infantiles políticamente correctos* para apreciar los resultados de este mecanismo que también se aplica a ediciones infantiles. La «adecuación» de Finn Garner al nuevo contexto cultural y los nuevos valores que definen nuestro tiempo hecha en clave humorística supone una profunda alteración del contenido que se reescribe. El propio título del cuento que tiene como

hipotexto *La bella durmiente* es lo suficientemente expresivo del tipo de transformación que contiene: *La persona durmiente de belleza superior a la media* (Garner, 1995, pp. 85-100). El lector modelo es en este caso un adulto plenamente sensible a los estímulos y referentes culturales de su momento, con capacidad para interpretar el juego inteligente de la ironía y que no necesita que le hagan fácil la lectura porque tiene una alta competencia lectora. Lo que aquí se produce es la adaptación a un nuevo contexto de recepción, caracterizado por un sistema propio de valores y convenciones, muy distante del que explica el origen del cuento y gran parte de su pervivencia. Algo parecido a lo que ocurre en parodias y caricaturas destinadas a los niños, como las que realizan Janosch, Tony Ross, Roald Dalh o Carles Cano entre otros<sup>8</sup>.

Los *clásicos de la literatura universal* han sido una y otra vez objeto de adaptaciones. Obras que se han constituido en referentes de las culturas nacionales y que se mantienen vivas por sus valores simbólicos, literarios y culturales atraviesan los años y los siglos en ediciones íntegras y, más aún, en reescrituras del más variado signo. En su mundo de ficción revelan toda una concepción del mundo y del hombre, la propia de la época en que se crearon. Su valor como literatura canónica se sustenta en dos grandes razones: los valores universales que contienen, capaces de trascender toda concreción espacial o temporal, y la forma en que su autor ha sabido expresarlos, es decir, su lenguaje literario. Ahora bien, la expresión de esos valores a través de una historia, unos personajes y una

---

(8) R. DAHL: *Cuentos en verso para niños perversos*. Madrid, Altea, 1988; Janosch: *Janosch cuenta los cuentos de los Grimm: una selección de cincuenta cuentos contados para los niños de hoy*. Madrid, Anaya, 1986 (Laurin); T. Ross: *Caperucita roja*. Madrid, Altea, 1982 (Altea Benjamín, 27); C. CANO: *¡Te pillé, Caperucita!*. Madrid, Bruño, 1995.

elaboración estética está necesariamente ligada al sistema cultural y literario de una época concreta; y es precisamente el distanciamiento de ese sistema y, con ello, la dificultad de comprensión para lectores no muy cualificados lo que induce a la reescritura. Los profundos cambios sociales que se han producido en los últimos siglos, que significan cambios de valores y, desde luego, evolución del lenguaje y nuevos usos literarios, hacen necesarios otros conocimientos y mayor competencia para apreciar el valor universal de obras cuyo ropaje argumental y discursivo las hace distantes. La riqueza lingüística, la densidad significativa de un personaje o la complejidad de sentimientos y relaciones que una obra clásica puede llegar a contener resulta difícil de apreciar en un tiempo caracterizado por la fragmentación del conocimiento, la simplicidad de los mensajes y la relativización de los valores. El propio discurso literario cambia sus formas a lo largo de la historia y lo que en un momento se erige en criterio de calidad en otros es sustituido por su contrario: es así como la estricta preceptiva de la época ilustrada salta por los aires cuando el genio romántico reivindica absoluta libertad para expresarse. Así pues, la naturaleza de estos hipotextos, que atraen por su intemporalidad pero están sujetos a lo temporal explica la cantidad de textos que han generado y la cantidad de adaptaciones y versiones para todo tipo de destinatarios.

Las reescrituras para acercar los clásicos a adultos poco instruidos tienen un claro propósito de divulgación cultural. Ampliar el conocimiento de los grandes monumentos de la literatura a un público mayoritario es el objetivo de colecciones populares de gran difusión, que en un número limitado de páginas han ofrecido resúmenes o *digest* de obras clásicas, como es el caso de la ya citada colección Jirafa o el de la conocidísima Enciclopedia

Pulga, que se popularizó en los años cincuenta del siglo pasado y que se anuncia en su cubierta posterior como «servidores de la cultura» en su objetivo de «hacer llegar a todo el mundo, por modesto que sea, la suma de conocimientos adquiridos por el hombre a través de los siglos» (entre ellos, gran cantidad de obras literarias). Cita Genette el caso de la *Iliada en douze chants*, en la que Houdar de la Motte reduce a la mitad la epopeya clásica en el siglo XVIII. Los ejercicios de versificación, prosificación y dramatización, es decir, lo que estamos denominando *versiones*, son igualmente frecuentes y los tiempos actuales aportan abundantes casos de versiones cinematográficas o televisivas.

En cambio, las reescrituras de los clásicos para niños y jóvenes están marcadas por un propósito educativo que lleva siempre a transformaciones simplificadoras para reducir la extensión de los hipotextos. La idea de facilitar la lectura, junto con el objetivo de dar a conocer a los clásicos, preside las numerosas colecciones para jóvenes que se dedican a adaptaciones de estas obras, desde la clásica Araluce, que hacia 1914 inaugura su colección «Obras maestras al alcance de los niños», a otras muchas como «Juvenil cadete» de editorial Mateu, «Mis primeros cuentos» de Molino, «Historias» de Bruguera, «Auriga» y «Nuevo Auriga» de Afha y tantas otras; entre ellas se encuentra algún caso de autoadaptación, el más conocido de los cuales es el de los *Episodios nacionales* adaptados para los niños por su propio autor, Benito Pérez Galdós, y más tarde por su hija, María Pérez Galdós.

Estas colecciones incluyen títulos de la literatura española y universal modificados por el procedimiento de la escisión (supresión de frases o párrafos), el *digest*, la expurgación o el compendio, mecanismos que se emplean con abundancia llegando a casos extremos de reducir el

*Lazarillo de Tormes*, el *Quijote* o *La vida es sueño* a un relato de dos páginas<sup>9</sup>.

El *Lazarillo de Tormes*, quizá por contar con un protagonista niño, ha sido una de las obras más adaptadas para lectura infantil junto con el *Quijote*. La justificación, cuando se ha hecho explícita, se mueve siempre entre las dos razones ya conocidas: la necesidad de facilitar la lectura reduciendo la obra a su pura acción y la inconveniencia de ciertos pasajes o expresiones para las «tiernas mentes infantiles». En el *Prólogo* a una de estas adaptaciones<sup>10</sup> se exponen dichas razones:

Hemos expurgado el original, tanto por encuadrarlo en este número de «De Broma y de Veras», como, más aún que eso, por no decir bien con nuestros tiempos algunas relaciones excesivamente pícaras del libro...

La reducción se combina frecuentemente con otros procedimientos, como la prosificación, la transmodalización o la transformación semántica. El responsable de una de las adaptaciones de *La Eneida*, Ramón Conde<sup>11</sup> se expresa en estos términos:

... el manejo de una obra como *La Eneida*, y, sobre todo, la necesidad de pasar de la poesía a la prosa, y de la integridad total al resumen, nos deja un extraño sentimiento de inquietud...

Ante la misma obra, el adaptador que preparó la edición de Araluce (hacia 1914 y también prosificada) manifestaba que,

... aunque no puede dar este volumen una idea de las bellezas de *La Eneida*, tal vez despertará en los jóvenes lectores el deseo de conocerla, cuando, ya mayores, estén en situación de saborear su extremado mérito.<sup>12</sup>

Un tipo de textos especialmente reescrito y adaptado para lectores jóvenes y adultos en el conjunto de clásicos del XIX es la novela susceptible de convertirse en *novela de aventuras*: novela histórica, de aventuras, de ficción científica o de viajes. Es interesante observar en los catálogos y repertorios o en la prensa general y especializada el altísimo porcentaje de ediciones adaptadas de autores como Verne, Salgari, Stevenson, Scott, Dumas, Cooper o Dickens y de obras como *Ben Hur*,

---

(9) Es lo que sucede en la adaptación de Torre Enciso incluida en *Diez obras maestras de la literatura española*, Madrid, Editora Nacional, 1941 (Los mejores cuentos infantiles). Es digna de atención la colección en la que se incluye esta antología, que además de las obras mencionadas contiene resúmenes del *Poema del Cid*, *El Libro de buen amor*, *Los siete infantes de Lara*, *El burlador de Sevilla*, *El Diablo cojuelo*, *La Gatomaquia* y *Los amantes de Teruel*. No deja de sorprender la contradicción que se da entre la corta edad del destinatario de estos «cuentos infantiles» y la enjundia de la mayoría de los clásicos seleccionados, que ni por su temática ni por su lenguaje pueden ser comprendidos por este lector.

(10) Bilbao, *El Mensajero del Corazón de Jesús*, 1936.

(11) Edición de la colección «Auriga», Madrid, 1982.

(12) Estas justificaciones se prodigan casi siempre en los mismos términos. Para las adaptaciones del *Quijote* y su justificación a lo largo del siglo XX, véase M<sup>a</sup> V: Sotomayor: «Cien años de Quijotes para niños», en *Don Quijote para niños, ayer y hoy*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2005 (Catálogo de la exposición que con este título tuvo lugar en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia en abril de 2005).

*Robinson Crusoe, Ivanhoe, Robin Hood, Bufalo Bill, Oliver Twist, Gulliver* y otras de los autores mencionados. Alguna colección de novela popular se dedica exclusivamente a este género, como la colección Narraciones, que desde septiembre de 1929 publica semanalmente adaptaciones de Poe, Defoe, Stevenson, Swift, etc.

En relación con estos textos, en los que se ha producido una poda o «conjunto de escisiones múltiples y diseminadas a lo largo del texto» (Genette, 1989, p. 294), señala Genette la frecuencia con que nutren las colecciones de literatura «para la juventud»:

Don Quijote descargado de sus discursos, disgresiones y novelitas, Walter Scott o Fenimore Cooper de sus informaciones históricas, Julio Verne de sus tiradas descriptivas y didácticas, y tantas obras reducidas a su rama narrativa, sucesión o encadenamiento de «aventuras». La noción misma de «novela de aventuras» es, en gran medida, un artefacto editorial, un efecto de poda. (Genette, 1989, p. 294).

Bien es cierto que tal operación no puede realizarse sobre cualquier texto, sino sólo sobre aquéllos en cuya historia predomine la relación de sucesos y episodios sobre la descripción de lugares o la penetración psicológica en el mundo interior de los personajes. Las peripecias que les ocurren a unos personajes enfrentados al peligro, a lo desconocido y misterioso, o motivados por el deseo de conocer, explorar y afrontar retos para superar sus propios límites, parecen tener un atractivo especial para los lectores que se encuentran en una etapa de descubrimiento de la vida, en la que el deseo de conocimiento y la emoción del riesgo son componentes esenciales. En todo caso,

son los libros que «cuentan bien hermosas historias» (Savater, 1976, p. 14); obras que tienen un argumento, que hablan

de esos temas que gustan a los niños: el mar, las peripecias de la caza, las respuestas de astucia o energía que suscita el peligro, el arrojo físico, la lealtad a los amigos o el compromiso adquirido, la protección al débil, la curiosidad dispuesta a jugarse la vida para hallar satisfacción... (Savater, 1976, p. 21).

Así como en las adaptaciones de clásicos de la literatura antes mencionados el propósito que prevalece es el deseo de transmitir a las nuevas generaciones los principales referentes de su patrimonio literario y cultural facilitando el acceso a ellos, en este caso se trata únicamente de aumentar el placer que ya en sí mismas proporcionan estas historias aligerando el texto, dejándolo reducido a la mera aventura y suprimiendo todo aquello que pueda detener el progreso del argumento y la acción.

Cabe preguntarse, sin embargo, por la estimación (no queremos utilizar el término «validez») actual de este tipo de obras. Observando la producción editorial de los últimos años y comparando la edición de algunas obras y autores significativos de este género en relación con épocas pasadas, se advierten dos fenómenos complementarios: han recuperado su lugar en la literatura general frente al secular relegamiento de que fueron objeto al grupo de los «libros juveniles» (o sea, de calidad menor) y se hacen ediciones íntegras y respetuosas de sus obras, y, al mismo tiempo, el número de ediciones adaptadas o editadas en colecciones infantiles y juveniles ha disminuido notablemente; proliferan las colecciones de quiosco dirigidas a adultos que incluyen estas obras, donde se encuentra la mayor

parte de las últimas ediciones que han aparecido, pero son mucho más escasas en colecciones infantiles. Esto parece demostrar que los cambios sociales que han configurado nuestra cultura en este presente tecnológico y visual han determinado también un nuevo lector que busca la emoción, el riesgo y la aventura en otros ámbitos, y que tampoco se siente atraído por el lenguaje descriptivo, de amplios periodos y largos desarrollos que caracteriza la literatura decimonónica. En muchos casos, estas obras han sido objeto de versiones al lenguaje de la imagen (cine, televisión, juegos), mucho más aceptado y, posiblemente, única vía a través de la cual llegar al conocimiento de estas obras. El caso de la reciente *Troya* es significativo al respecto: convertida en una historia de grandes efectos y acción épica será para una gran mayoría la única imagen y la única referencia del mundo mítico de *La Ilíada*, sus héroes y sus hechos.

El último grupo de hipotextos, dentro del amplio conjunto de clásicos que venimos considerando, es el constituido por obras de *la literatura infantil y juvenil*, escritas en su origen para este destinatario específico y que se publican también en ediciones adaptadas: *Alicia en el País de las Maravillas*, los cuentos de Andersen, *Peter Pan*, etc.

La coincidencia entre los destinatarios del hipotexto y el hipertexto plantea, en una primera aproximación, toda clase de interrogantes acerca de la función y razón de ser de estas adaptaciones. El contenido fantástico de la mayoría de estas obras invalida las razones que invocan el alejamiento del contexto histórico reflejado en ellas para adaptarlas y hacerlas comprensibles. La libertad de imaginar y la

relación que se establece entre lo imaginado y los componentes más profundos de la naturaleza humana justifican la validez intemporal de estas obras, a las que únicamente se atribuyen condiciones de lectura supuestamente poco adecuadas al lector de hoy.

Las adaptaciones de estos textos operan, como es habitual, en la línea de reducir para simplificar, por escisión, resumen y, sobre todo, *digest*. Se justifican tales adaptaciones por la necesidad de ajustar el texto al nivel de competencia literaria de unos receptores de edad y circunstancias distintas de aquéllos a quienes iba dirigido el texto original. El sistema de convenciones culturales, especialmente educativas, es el gran argumento para justificar unas reescrituras que van desde la reducción simplificadora a la transformación completa del contenido. Sin ánimo alguno de establecer comparaciones indebidas ni de simplificar la cuestión, se puede afirmar que el mecanismo de transformación que utiliza Joyce a partir de *La Odisea* es semejante al empleado por Carmen Martín Gaité para escribir su *Caperucita en Manhattan*<sup>13</sup>: trasladar los personajes a otra época y otro tiempo, transformar las situaciones conservando el significado esencial del personaje y la estructura del relato.

Cabe también la parodia y el travestimiento burlesco, frecuentes cuando el hipotexto se traslada a otros códigos genéricos, por ejemplo, el cómic. El universal Harry Potter ya tiene su parodia en el reciente *Harry Pórréz y el misterio del Santo Grial*, que se basa en el primero de los títulos de la conocida serie británica.

Se trata en estos casos de reescrituras que parten de un texto para crear otro muy distinto. ¿Se puede hablar entonces

---

(13) O también por M. BUÑUEL para *Rocinante de la Mancha*, aunque el hipotexto no sea en este caso una obra infantil.

de adaptación? Quizá no en el sentido habitual del término, pero sí si consideramos que se hace corresponder lo esencial de un mundo de ficción previamente creado con un revestimiento argumental y formal adecuado a las condiciones de otro tiempo. El resultado es una nueva creación, que sólo será plenamente comprendida por el lector si conoce los referentes de donde parte, es decir, si ha alcanzado la competencia intertextual y literaria suficiente (Lluch, 1998).

#### ADAPTACIONES Y EDUCACIÓN. LA FUNCIÓN SOCIAL DE LAS ADAPTACIONES

La intención de facilitar la lectura, divulgar conocimientos, dar a conocer a los clásicos e interesar a lectores no cualificados o no profesionales vincula de manera inequívoca esta incesante actividad de reescribir textos con la educación, entendida en su sentido más amplio. También hay razones de otra índole (comerciales, ideológicas, estéticas...) que hemos apuntado en las páginas anteriores; pero, al ser los lectores con menos competencia literaria los principales motivadores de textos adaptados en todos los tiempos, la función social de proporcionar productos adecuados a esta inmadurez como tránsito hacia la complejidad resulta evidente en dichos textos. No olvidamos otras razones: menos páginas, menos costes; lectura fácil, más potencial comprador. Pues aun en estos casos subyace la función social educativa que hay de hecho en toda acción divulgadora, aunque no sea consciente ni pretendida.

Pero es intención explícita en la mayor parte de los casos, declarada en los

prólogos, presentaciones o textos de cubierta, y más aún en las adaptaciones destinadas a uso escolar, frecuentes y a veces únicas puertas de acceso a obras clásicas para muchas generaciones de lectores. No deja de ser significativo el tratamiento que da a estas obras Carolina Toral en su pionera *Literatura infantil española (Apuntes para su historia)*<sup>14</sup>. En este primer intento de sistematizar una historia que aún estaba por escribir, y reconociendo lo limitado de su trabajo («... es posible que estos *Apuntes* sirvan un día para escribir la historia entera de la Literatura Infantil Española», dice en la presentación), elabora una relación de lecturas infantiles agrupadas por temas o tipos de texto; y en ella incluye en primer lugar, como grupo más nutrido, las adaptaciones de los clásicos, desde el *Poema del Cid* hasta los clásicos del XIX. A partir de este siglo, habla ya de los autores que han escrito para niños, así como de biografías, colecciones, enciclopedias y premios. El segundo volumen, dedicado a poesía, religión, teatro, revistas y traducciones de autores extranjeros, incluye también adaptaciones de estos géneros, ya que, aunque conoce la disparidad de opiniones sobre la conveniencia de que los niños lean a los clásicos en ediciones hechas a su medida, pretende dejar constancia de una realidad que existe y que se ha manifestado con buenos y malos resultados. La abundancia de adaptaciones para uso escolar es un hecho del que la historia ofrece ejemplos constantes, y así lo hacen ver Carolina Toral, Carmen Bravo-Villasante y más recientemente García Padrino<sup>15</sup>; conocemos también las numerosas ediciones del *Quijote* que a lo largo del siglo XX aparecen con el rótulo

(14) Publicada en Madrid, Coculsa, 1957.

(15) En C. TORAL: *Literatura infantil española (Apuntes para su historia)*. Madrid, Coculsa, 1957; C. BRAVO-VILLASANTE: *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Doncel, 1957; J. GARCÍA PADRINO: «Del *Ramayana* a *Trafalgar*: los clásicos al alcance de los niños», en

de «edición escolar», «para uso escolar», «adaptado para que sirva de lectura en las escuelas» y otros semejantes (Martín Rogero y Muñoz Álvarez, 2005). En todos los casos, la función educativa es primordial y prevalece sobre cualquier otra consideración incluida la del conocimiento o el placer lector.

Los términos de la polémica sobre la conveniencia de las adaptaciones son bien conocidos y se pueden resumir en la siguiente disyuntiva: o se respetan en toda su integridad las obras clásicas postergando su lectura hasta el momento en que la competencia literaria del lector lo permita (en algunos casos se requiere una gran madurez para esta lectura) o se procura un conocimiento más temprano del contenido, personajes y mundos creados en estas obras adaptando el texto a la limitada competencia del lector.

Quienes defienden la primera opción argumentan la necesidad de transmitir las obras sin falsearlas, puesto que sólo así se podrá llegar a conocer la verdadera riqueza de su contenido y el valor de su discurso, es decir, lo que hace de ellas obras canónicas. La dificultad de su lectura se debe resolver preparando al lector con una sólida educación literaria apoyada en la lectura de otros textos: aquéllos que en cada etapa del proceso sean los más adecuados a la competencia alcanzada. Las actuales investigaciones sobre educación literaria se ocupan en deslindar los mecanismos de este proceso de construcción de la competencia e insisten en la importancia de elaborar unos itinerarios de

lecturas bien contruidos que proporcionen al lector novel las referencias necesarias para afrontar con éxito la lectura, cualquiera que sea el grado de complejidad<sup>16</sup>. Naturalmente, estos itinerarios se construyen sobre textos originales, íntegros y ajenos a cualquier clase de intervención; es obvio que los clásicos están excluidos y sólo serán admisibles, en determinadas condiciones y en una fase avanzada del proceso educativo, las antologías o selección de fragmentos de una obra, sin alteración alguna de su texto. Cabe preguntarse, no obstante, si esta lectura fragmentaria no proporciona una imagen igualmente falsa y desvirtuada de la obra a que pertenece.

Por su parte, quienes defienden las adaptaciones lo hacen sobre la prioridad de transmitir el conocimiento de obras canónicas no en su literalidad, sino en lo esencial de su contenido y los valores que éste encierra. La diferencia entre los contextos de producción y recepción, que en ocasiones puede ser muy grande, hace necesaria una adaptación no sólo a la capacidad lingüística y literaria de los lectores, sino incluso a su sistema de referencias y valores, a su sistema cultural. Bien entendido que los textos adaptados no son lecturas definitivas, sino sólo una primera aproximación que deberá completarse en el momento oportuno con la lectura del texto íntegro.

Los argumentos a favor y en contra de las adaptaciones ocupan la mayor parte de la reflexión de Marc Soriano, que no por casualidad titula su artículo

---

P. CERRILLO; J. GARCÍA PADRINO (coords.): *Literatura infantil y su didáctica*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 139-159.

(16) Entre otros, T. COLOMER: *La formación del lector literario*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998; A. MENDOZA: *El intertexto lector*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001; G. LLUCH, 1998; R. TABERNERO; J. D. DUEÑAS: «La adquisición de la competencia literaria: una propuesta para las aulas de Infantil y Primaria», en A. MENDOZA; P. CERRILLO (coords.): *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 301-336.

«Adaptación y divulgación» (Soriano, 1995, pp. 35-49). Las dudas que pueden plantearse sobre la conveniencia y, sobre todo, la eficacia de las adaptaciones para la educación literaria quedan reflejadas en estas palabras:

La adaptación, sin duda, facilita el esfuerzo del joven lector, pero, al mismo tiempo, puede acostumbrarle a la pasividad. ¿Podrá, más adelante, encarar el esfuerzo de leer en su versión completa una obra que creyó –equivocadamente– que ya conocía? ¿No sería mejor esperar algunos meses o algunos años más y ofrecerle luego el texto integral? (Soriano, 1995 p. 38).

Inmediatamente la pregunta opuesta:

... ¿habrá que dejar que estos jóvenes entren a la vida con un bagaje hecho exclusivamente de libros para niños, o sea, correr el riesgo de que jamás conozcan las grandes obras de la humanidad? ¿No será mejor intentar ponerlos en contacto con ellas a pesar de todo a través de fragmentos o adaptaciones? (Soriano, 1995 p. 40).

Pero, tal como adelanta el título, sitúa el problema de la adaptación en el marco más general de la *divulgación*, que en todos los ámbitos de la actividad humana trata de hacer asequibles al mayor número de personas conocimientos especializados y accesibles sólo a unos pocos.

La existencia de dos tipos de lectores, los profesionales y los no profesionales, de que habla Lefevre, nos coloca en el mismo marco de especialización. Si desde una perspectiva de sociología de la lectura nos preguntamos quién lee realmente a los clásicos en ediciones íntegras, la respuesta es bastante evidente: sólo los lectores profesionales, es decir, los

especialistas integrados en el mundo académico y educativo que hacen de la lectura su profesión y que, en gran parte, los leen para reescribirlos, es decir, para hacer crítica, traducciones, antologías, ediciones, etc. o quienes se están formando en esta especialización. Pero el lector no profesional, que es el mayoritario, ni los lee ni los tiene entre sus preferencias; de manera que fuera del mundo académico, la literatura canónica circula en gran parte en forma adaptada o reescrita: como resumen en una enciclopedia, reseña en periódico o revista, comentario crítico, información mediatizada, adaptación o antología, versión cinematográfica, evento social... La imagen que se tiene de una obra clásica (quienes aseguran conocerla) se ha construido sobre estos materiales, y cada vez más con las imágenes visuales que proceden del cine, la televisión, la ilustración o el cómic. Es fácil comprobar cuántos jóvenes y adultos que dicen conocer *El libro de la selva* no tienen de esta obra sino la imagen de la película de Disney y de sus imágenes, tan distantes de la obra original de Kipling.

Ante esta situación, la idea básica de Soriano adquiere un nuevo sentido. La realidad de que quien no haya leído un clásico durante su período educativo no lo leerá después (salvando las excepciones individuales, naturalmente), junto con el hecho de que la competencia adquirida durante el período de educación obligatoria no suele ser suficiente para abordar con éxito la lectura de muchas obras canónicas, sitúa el problema en unos términos de difícil solución. De nuevo, pero ahora con mayor intensidad, se plantea la necesidad de optar por educar en el conocimiento de los mitos, personajes y mundos de ficción o de la forma literaria con que se han creado, porque, a medida que aumenta la distancia temporal entre el momento de la

creación y el de la recepción, se hace más difícil la comprensión de la forma literaria y se requiere un esfuerzo mayor y una mayor competencia.

Por otra parte, en toda obra se pueden reconocer al menos dos niveles de lectura o de interpretación: uno que responde al contexto en que fue escrito, donde se aprecian los valores de su lenguaje, género, estilo, forma, pensamiento, personajes, etc. y otro más general, que trasciende esta concreción histórica y alcanza una dimensión universal, en el que se puede apreciar el simbolismo de sus personajes y su mundo de ficción, los componentes de la naturaleza humana que subyacen al argumento y, en fin, aquellos valores intemporales que en cada circunstancia o momento histórico han tenido una concreción diferente. Para llegar al primer nivel es preciso leer la obra original íntegra; para llegar al segundo, la «literatura en segundo grado» es la que proporciona a este contenido esencial el revestimiento o la concreción que corresponde a cada nuevo contexto histórico. El primer nivel requiere una competencia elevada, donde se integren todas las referencias históricas, lingüísticas, literarias y culturales que dan sentido al texto. El segundo nivel es más fácilmente alcanzable, en nuestra opinión, si el contenido esencial de la obra adquiere una «encarnadura» más próxima al sistema cultural del destinatario. De esta forma, además de hacerse posible la transmisión del patrimonio literario, se demuestra la vigencia actual de obras del pasado porque se están valorando conductas, sentimientos, modos de ser, valores humanos universales. En este sentido, la literatura reescrita no sólo tiene la función de facilitar la lectura de los hipotextos, sino que sirve también para repensar esas creaciones primeras y llegar a dotarlas, quizá, de nuevos significados.

Es evidente que en el proceso educativo, como en el funcionamiento del sistema social, se debe aspirar a la excelencia de los objetivos máximos: no de otra manera progresa el ser humano. Este camino hacia la máxima cualificación es, en su primera parte, responsabilidad del sistema educativo y sus agentes; después, responsabilidad individual y del sistema social en su conjunto. Pero, sin renunciar a este objetivo de excelencia, es preciso establecer etapas en el camino que ofrezcan la posibilidad de acercamientos progresivos. De esta forma, se podrán conocer primero los problemas que en cada comunidad cultural se han planteado a lo largo de la historia hasta el presente y las obras y autores que los han expresado en cada momento, a través de reescrituras capaces de transmitir y hacer asequible ese sentido esencial; más adelante se podrá conocer la forma concreta y exacta que adoptaron esas obras y las razones que las explican. En definitiva, ésta es la acción divulgadora de que habla Soriano, que al menos permite al lector, en caso de que no avance en el conocimiento hasta llegar al primer nivel de lectura, compartir con quienes le precedieron valores y sentimientos expresados a través de un imaginario esencial, que en cada momento se reformula, reinventa y reescribe.

Desde este punto de vista, las adaptaciones y reescrituras tienen una importante función en la educación general, que se entiende aún mejor si tenemos en cuenta la cantidad de interrelaciones y formas de intertextualidad que caracterizan la circulación social de la literatura. La defensa a ultranza de la lectura exclusiva de ediciones íntegras y originales que no desvirtúen el sentido y forma de la obra entra en contradicción con la realidad literaria en la que estamos inmersos. Las traducciones, por ejemplo, son una reescritura de la obra original y no por eso se

rechazan; las parodias, recreaciones o títulos que componen una serie también alteran el original, pero son nuevas creaciones con validez por sí mismas; las versiones cinematográficas o teatrales de una novela no cabe duda de que alteran la obra original, y sin embargo se aceptan como nuevas creaciones. La coherencia en el rechazo de las adaptaciones debería llevar a rechazar todas estas formas de reescritura que transforman las obras originales, y eso sería negar una realidad histórica y hasta el sentido último de la literatura como forma de expresión y comunicación entre las gentes. Tal como dice Genette, «la memoria, dicen, es “revolucionaria” –a condición, claro está, de que se la fecunde y de que no se limite a *conmemorar*–. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena» (Genette, 1989, p. 497).

Ahora bien: la función social educativa de las adaptaciones sólo será efectiva si éstas son reescrituras con ciertas condiciones: no deben alterar el sentido profundo de la obra original (que es lo que se pretende divulgar), deben alcanzar una elaboración literaria que permita avanzar en la construcción de la competencia (ya que la simplificación aberrante de muchas adaptaciones para niños da la razón a quienes se oponen a este tipo de textos) y deben hacer explícita su condición de adaptaciones sin pretender hacerse pasar por el original. Esta reclamada «deontología de las adaptaciones» (Soriano, 1995, p. 45) incluye ciertas condiciones básicas que cada vez se tienen más en cuenta. El respeto a la creación original de un autor exige declarar que se trata de una

adaptación, su autor y los criterios que ha seguido, los objetivos que se propone y las necesarias referencias al autor y obra original. Pero, además, el autor de la adaptación debe conocer a fondo la obra original para reescribirla sin alterar su sentido: los cortes indiscriminados hechos por cualquiera, las modificaciones en el lenguaje, el añadido de episodios o personajes o el cambio de código genérico pueden dar como resultado una obra distinta no sólo en su discurso formal, sino en los valores esenciales de ese contenido que se pretende transmitir. Lamentablemente, esto ocurre con demasiada frecuencia, sobre todo cuando prevalecen los criterios comerciales sobre cualquier otro y se imponen requisitos previos como número de páginas, adecuación a las características prefijadas de una colección o supresión de contenidos por moral o socialmente censurables.

Si en el pasado han circulado infinidad de adaptaciones en forma de *digest*, resumen o escisión, sin mencionar al adaptador y con importantes transformaciones, en la actualidad se observa que en muchos casos el componente paratextual contiene referencias al hipotexto; además, se buscan nuevas formas de adaptación que, al tiempo que faciliten la lectura, no pierdan de vista el original. Una de estas formas consiste en señalar en la obra itinerarios de lectura, de manera que se pueda optar por leer los fragmentos esenciales seleccionados o por leer la obra completa. Permite al mismo tiempo la lectura y la relectura en sucesivas aproximaciones que deben culminar en la lectura del texto íntegro<sup>17</sup>.

De la honestidad y calidad de las reescrituras depende en buena medida la

---

(17) La edición del *Quijote* realizada por F. Sevilla con este criterio es un buen ejemplo de la idoneidad de esta forma de «lectura dirigida». Madrid, Castalia, 1998, 2º ed. (Castalia Didáctica, 44).

educación literaria. Sus autores, como afirma Lefevere, «son en la actualidad tan responsables o más que los propios escritores de la supervivencia y recepción de las obras literarias por parte de los lectores no profesionales, la gran mayoría de los lectores en nuestra cultura global» (Lefevere, 1997, p. 13).

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M.: *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- BORTOLUSSI, M.: *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid, Alambra, 1985.
- BRAVO-VILLASANTE, C.: *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Doncel, 1957.
- CANO, C.: *¡Te pillé, Caperucita!* Madrid, Bruño, 1995.
- CARRASCO, X.: «Les adaptacions: per qué i com», en *Faristol*, 37 (2000), pp. 5-7.
- CASTRO, F.: «Prólogo del abreviador» en *El Quijote para todos, abreviado y anotado por un entusiasta de su autor Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid, imp. José Rodríguez, 1856.
- COLOMER, T.: *La formación del lector literario*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998;
- DAHL, R.: *Cuentos en verso para niños perversos*. Madrid, Altea, 1988.
- DÍAZ-PLAJA, A.: «Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys», en COLOMER, T. (ed.): *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Barcelona, Bellaterra, ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 161-170.
- ECO, U.: *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1987.
- FINN GARNER, J.: *Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona, Circe, 1995.
- *Más cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona, Circe, 1997.
- GARCÍA PADRINO, J.: «Del *Ramayana* a *Trafalgar*: los clásicos al alcance de los niños», en CERILLO, P.; GARCÍA PADRINO, J. (coords.): *Literatura infantil y su didáctica*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 139-159.
- GENETTE, G.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ MARÍN, S.: «Las adaptaciones en relatos mitológicos», en *CLIJ*, 139 (2001), pp. 7-14.
- JANOSCH: *Janosch cuenta los cuentos de los Grimm: una selección de cincuenta cuentos contados para los niños de hoy*. Madrid, Anaya, 1986 (Laurin). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1936.
- LAFUENTE, F.: *El romancero del Quijote*. Madrid, imp. Progreso Gráfico, 1916.
- LAGE FERNÁNDEZ, J. J.: «Teoría de la adaptación», en *Platero*, 120 (2001), pp. 26-29.
- LAPARRA, M.: «Les adaptateurs de romans, des bienfaiteurs méconnus?», en *La revue des livres pour enfants*, 170 (1996), pp. 73-80.
- LEFEVERE, A.: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.
- LLUCH, G.: *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- *El lector model en la narrativa per a infants i joves*. Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.
- MARTÍN ROGERO, N.; MUÑOZ ÁLVAREZ, A.: «Muestrario de adaptaciones infanti-

- les del Quijote», I Congreso de reflexión pedagógica *Don Quijote en el aula*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.
- MARTÍN, E. C.; VERGARA, B.: *Harry Pórrrez y el misterio del Santo Grial*. Barcelona, Ediciones El Jueves, 2005 (Mister K, 2)
- MENDOZA, A.: «Nuevos cuentos viejos», en *CLIJ*, 90 (1997), pp.7-18,  
— *El intertexto lector*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- MOLINA CANDELERO, J.: *Don Quijote de la Mancha en romance, según la inmortal obra de Miguel de Cervantes*. Madrid, Tesoro, 1953 (Jirafa).
- PÉREZ DÍAZ, E.: «Versiones de los clásicos: ¿sí o no?», en *Alacena*, 24 (1995), pp. 14-16.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Episodios Nacionales para uso de los niños*. Madrid, Hernando, 1909; *Episodios Nacionales narrados por su hija María Pérez Galdós*. Madrid; Librería y Casa Editorial Hernando, 1959; Salamanca, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978; Madrid, Anaya, 1993; *Episodios Nacionales para niños. Trafalgar*. Madrid, Rey Lear, 2005.
- POSTIGO, R.: «La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions», en COLOMER, T. (ed.): *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Bellaterra, ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 171-182.
- Romancero castellano al alcance de los jóvenes*. Selección de Juan Palau Vera. Barcelona, Seix Barral, 1927.
- ROSS, T.: *Caperucita roja*. Madrid, Altea, 1982 (Altea Benjamín, 27).
- SÁNCHEZ MENDIETA, N.: *Reescritura y adaptación: el caso del Quijote*. Universidad de Alcalá de Henares. Tesis doctoral inédita.
- SAVATER, F.: *La infancia recuperada*. Madrid, Taurus, 1976.
- SORIANO, M.: *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires, Colihue, 1995.
- SOTOMAYOR, M<sup>a</sup> V.: «Cien años de Quijotes para niños», en *Don Quijote para niños, ayer y hoy*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2005 (Catálogo de la exposición que con este título tuvo lugar en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia en abril de 2005).
- TABERNERO, R.; DUEÑAS, J. D.: «La adquisición de la competencia literaria: una propuesta para las aulas de Infantil y Primaria», en MENDOZA, A; CERRILLO, P. (coords.): *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 301-336.
- TORAL, C.: *Literatura infantil española (Apuntes para su historia)*. Madrid, Cocusa, 1957.
- TORRE ENCISO, C.: *Diez obras maestras de la literatura española*, Madrid, Editora Nacional, 1941 (Los mejores cuentos infantiles).
- VIRGILIO: *La Eneida*. Adaptación de Ramón Conde. Madrid, Auriga, 1982, 7<sup>a</sup> ed.
- WILDE, O.: *El fantasma de Canterville*. Versión de Mario Lacruz. Barcelona, Ediciones G.P, S.A. [195-¿] (Enciclopedia Pulga, 5).
- YEXUS: «Literatura en viñetas», en *CLIJ*, 85 (1996), pp. 60-63.