

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
Departament de Filologia Catalana



TESI DOCTORAL
ADAPTACIONS TEATRALS PER A INFANTS DE NOVEL·LES:
METODOLOGIA D'ANÀLISI I APLICACIÓ A TEXTOS DE LA
COL·LECCIÓ «MICALET TEATRE» DE L'EDITORIAL
BROMERA

Programa de doctorat:
3135 Llengües, Literatures i Cultures, i les seues aplicacions
(RD 99/2011)

Presentada per:
Vicent Aleixandre Lluch

Dirigida per:
Dr. Ramon X. Rosselló Ivars

València, gener de 2025

AGRAÏMENTS

Primerament, vull expressar la meua gratitud al meu director i tutor de tesi, Ramon X. Rosselló Ivars. Al llarg d'aquests anys, ha esdevingut un pilar fonamental per tal de poder dur a terme aquest estudi, la gènesi del qual començà a entreveure's tímidament l'any 2016 quan vaig cursar el Diploma de Postgrau «Cultura, Lectura i Literatura per a Infants i Joves» organitzat per l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV) / Universitat de València. D'aleshores ençà, he d'agrair no solament la seua predisposició a resoldre qualsevol dubte, sinó també les revisions constants i primmirades tant en relació a la tesi com als articles que han vist la llum durant el camí d'investigació.

També he d'agrair profundament l'ajuda desinteressada dels tres autors els textos dels quals he analitzat: Pasqual Alapont, Juli Disla i Vicent Vila. Els seus comentaris al voltant de les adaptacions analitzades han sigut molt valuosos per bastir part de l'engranatge d'aquesta tesi. En aquesta mateixa línia, vull donar les gràcies a l'Escalante Centre Teatral per facilitar-me l'accés a part de les seues publicacions recopilatòries i oferir-se a resoldre qualsevol qüestió que sorgira durant la investigació. Igualment, agraïsc la contribució de l'editorial Bromera amb el suport de la qual he comptat en tot moment. Així mateix, vull donar les gràcies a Rosa Ferrer per l'assessorament en el terreny bibliogràfic perquè la investigació començara a caminar.

Finalment, vull donar les gràcies a tota la gent més pròxima, família i amics, pels comentaris de suport en moments de sotsobra com els que ha hagut de passar la tesi per circumstàncies motivades tant per canvis laborals com personals. Especialment, vull agrair als meus pares la immensa paciència que han tingut, i a la meua germana, Mercè, per ser una fidel i reflexiva lectora de tot allò que escric i imprescindible suport anímic en tot moment.

RESUM

L'objectiu general d'aquesta tesi és el disseny i la validació d'una metodologia concreta d'anàlisi d'adaptacions teatrals per a infants de novel·les. El recurs a aquesta tècnica de creació, present al llarg de la història literària, ocupa un segment representatiu en el cas del teatre concebut per a una franja d'edat prèvia a l'adolescència, tot i la postergació d'aquest gènere dins del panorama editorial. Consegüentment, creiem necessari plantejar la creació i l'aplicació d'una estratègia d'investigació en aquesta línia a fi d'obtindre dades que permeten estudiar i categoritzar les obres resultants de l'esmentat procés transformador. D'aquesta manera es possibilita assolir una eina amb vistes, entre d'altres, a l'elaboració primmirada dels paratextos que l'acompanyen i la posterior recomanació dels gestors i mediadors culturals, peça clau dins del circuit de la literatura infantil i juvenil.

Quant a la metodologia emprada, ens referim a les investigacions de Genette a *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) com a base per desenvolupar l'anàlisi de la transtextualitat literària on s'encabeixen les adaptacions intergenèriques. Així mateix, n'exposem diferents aportacions tant teòriques com metodològiques concretes creades en un camp d'estudi no massa sistematitzat i aprofundit ordenades segons el seu grau d'especificitat de major a menor: Sanchis Sinisterra (2003), Dubatti (1994), Finzi (2007), Hormigón (2002), Lavandier (2003), Alonso de Santos (2012), García May (2016) i Sánchez Noriega (2000). A partir d'aquest marc teòric, la seua valoració i l'esguard d'un assaig de caracterització dels textos teatrals de la literatura infantil i juvenil, procedim al plantejament d'un mètode d'anàlisi concret.

A fi de comprovar l'efectivitat de la proposta d'investigació dissenyada, la implementem a l'estudi de tres textos d'una col·lecció molt vinculada a aquestes: «Micalet Teatre» de l'editorial Bromera, considerant les línies generals d'anàlisi de textos teatrals marcades per Rosselló (2011). Concretament, optem per adaptacions intergenèriques que prenen com a referents peces representatives de la literatura infantil i juvenil del segle XIX, moment clau en què aquesta es consolida: *Alícia* (1997), de Pasqual Alapont, *Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet* (1998), de Vicent Vila, i *La volta al món en 80 dies* (2005), de Juli Disla.

ABSTRACT

The general objective of this thesis is the design and validation of a specific methodology for the analysis of theatrical adaptations for children of novels. The use of this creative technique, present throughout literary history, occupies a representative segment in the case of theatre conceived for an age group prior to adolescence, despite the postponement of this genre within the publishing scene. Consequently, we believe it is necessary to propose the creation and application of a research strategy in this line in order to obtain data that allow us to study and categorize the works resulting from this transformative process. In this way, it is possible to achieve a tool with a view, among others, to the close-minded elaboration of the paratexts that accompany it and the subsequent recommendation of cultural managers and mediators, a key piece within the circuit of children's and young people's literature.

As for the methodology used, we refer to Genette's research in *Palimpsests. La littérature au second grau* (1982) as a basis for developing the analysis of literary transtextuality where intergeneric adaptations fit. Likewise, we present different theoretical and methodological contributions created in a field of study that is scarcely systematized and in-depth, ordered according to their degree of specificity from highest to lowest: Sanchis Sinisterra (2003), Dubatti (1994), Finzi (2007), Hormigón (2002), Lavandier (2003), Alonso de Santos (2012), García May (2016) and Sánchez Noriega (2000). From this theoretical framework, its assessment and the look of an essay to characterize the theatrical texts of children's and young people's literature, we proceed to propose a specific method of analysis.

In order to verify the effectiveness of the research proposal designed, we implement it in the study of three texts from a collection closely linked to these: «Micalet Teatre» by Bromera publishing house, considering the general lines of analysis of theatrical texts marked by Rosselló (2011). Specifically, we opted for intergeneric adaptations that take as references representative pieces of children's and young people's literature of the nineteenth century, a key moment in which it was consolidated: *Alícia* (1997), by Pasqual Alapont, *Pinocchio. Història d'un titella que volia ser xiquet* (1998), by Vicent Vila, and *La volta al món en 80 dies* (2005), by Juli Disla.

ÍNDIX

AGRAÏMENTS	3
RESUM	5
ABSTRACT	6
ÍNDIX	7
I. INTRODUCCIÓ	13
1.1. <i>Matèria d'estudi</i>	13
1.2. <i>Objectius</i>	17
1.3. <i>Estructuració</i>	19
II. PRIMERA PART. EMMARCAMENT TEÒRIC	23
1. <i>La literatura infantil i juvenil en l'àmbit del text teatral i l'adaptació</i>	23
1.1. Caracterització dels textos teatrals de la literatura infantil i juvenil.....	23
1.1.1. Temàtica	25
1.1.2. Estructuració i presentació dels esdeveniments	28
1.1.3. Personatges	31
1.1.4. Llenguatge	33
1.1.5. Ideologia	35
1.1.6. Humor	38
1.2. Adaptació: concepte, qüestions terminològiques, posicionaments envers el seu ús	41
1.2.1. Al voltant del concepte d'adaptació	41
1.2.2. Diversitat terminològica associada a l'adaptació	46
1.2.3. Posicionaments envers les adaptacions	54
2. <i>Transtextualitat i adaptació: les aportacions de Gérard Genette</i>	61
2.1. Reflexions introductòries	61
2.2. Transformació, transposició i adaptació	65
2.3. Conclusions i repercussions per al nostre estudi.....	68
3. <i>Fases essencials de l'adaptació: selecció, bricolatge literari, interpretació i creació</i>	71
4. <i>Propostes i models d'actuació per bastir adaptacions</i>	79
4.1. Aportacions metodològiques de Sanchis Sinisterra	79
4.1.1. Primera línia d'investigació: relació entre relat escrit i narració oral	79

4.1.2. Segona línia d'investigació: dissociació contextual entre història i discurs	81
4.1.2.1. Dramatúrgia fabular o historial	82
4.1.2.2. Dramatúrgia discursiva	83
4.1.2.3. Dramatúrgia mixta	84
4.1.3. Altres paràmetres de la dramatúrgia de textos narratius: la fidelitat respecte del relat original	85
4.2. Aportacions metodològiques de Jorge Dubatti	88
4.2.1. Concepte d'adaptació teatral	88
4.2.2. Tipologia i propostes d'anàlisi de l'adaptació teatral	89
4.2.3. Consideracions finals	93
4.3. Aportacions metodològiques d'Alejandro Finzi	93
4.3.1. Consideracions generals	94
4.3.2. Concreció de les tècniques d'adaptació	96
4.3.2.1. Procediments macrotextuals d'adaptació	98
4.3.2.2. Procediments microtextuals d'adaptació	99
4.3.3. Conclusions	102
4.4. Aportacions metodològiques de Juan Antonio Hormigón	103
4.5. Aportacions metodològiques d'Yves Lavandier.....	106
4.6. Aportacions metodològiques de José Luis Alonso de Santos	108
4.7. Aportacions metodològiques d'Ignacio García May	110
4.8. Aportacions metodològiques de José Luis Sánchez Noriega	111
4.9. Conclusions	115
III. SEGONA PART. METODOLOGIA D'ANÀLISI D'ADAPTACIONS TEATRALS PER A INFANTS DE NOVEL·LES	119
1. <i>Consideracions prèvies</i>	119
1.1. Valoració de les aportacions metodològiques presentades	119
1.2. De la proposta inicial a la formulació final	124
2. <i>Disseny d'un mètode</i>	127
2.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext	127
2.1.1. Emmarcament espaciotemporal	127
2.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador	127
2.1.3. Públic a qui s'adreça	128

2.2. Reescriptures de l'hipotext	129
2.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat	130
2.3.1. Títol	131
2.3.2. Identificació de l'autoria	131
2.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació	132
2.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs	132
2.4.1. Ficció	134
2.4.1.1. El món ficcional	135
2.4.1.2. La història	140
2.4.2. Discurs: mostració i estructuració	145
2.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i el lector/espectador.....	145
2.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació	152
2.4.2.3. Anàlisi de l'acció	154
2.4.2.4. Personatges	159
2.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica	164
2.5.1. Temàtica	164
2.5.2. Intencionalitat	164
2.5.3. Proposta ideològica	165
2.6. Tipologia de l'adaptació	167
2.7. Valoració crítica de l'adaptació	167
2.8. Conclusió	167
IV. TERCERA PART. APLICACIÓ DEL MÈTODE D'ANÀLISI.....	171
1. <i>Presentació dels textos analitzats dins del «Micalet Teatre». Raonament de l'elecció</i>	171
2. <i>Aplicació del mètode d'anàlisi a Àlícia (1997), de Pasqual Alapont</i>	179
2.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext	179
2.1.1. Emmarcament espaciotemporal	179
2.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador	186
2.1.3. Públic a qui s'adreça	195
2.2. Reescriptures de l'hipotext	199
2.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat	209
2.3.1. Títol	209
2.3.2. Identificació de l'autoria	213

2.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació	213
2.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs.....	215
2.4.1. Ficció	215
2.4.1.1. El món ficcional	215
2.4.1.2. La història	233
2.4.2. Discurs: mostració i estructuració	255
2.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i el lector/espectador	255
2.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació	262
2.4.2.3. Anàlisi de l'acció	263
2.4.2.4. Personatges	278
2.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica	322
2.5.1. Temàtica	322
2.5.2. Intencionalitat	324
2.5.3. Proposta ideològica	327
2.6. Tipologia de l'adaptació	327
2.7. Valoració crítica de l'adaptació	331
3. <i>Aplicació del mètode d'anàlisi a Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet (1998), de Vicent Vila</i>	333
3.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext	333
3.1.1. Emmarcament espaciotemporal	333
3.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador	336
3.1.3. Públic a qui s'adreça	339
3.2. Reescriptures de l'hipotext	341
3.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat	348
3.3.1. Títol	348
3.3.2. Identificació de l'autoria	349
3.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació	350
3.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs	351
3.4.1. Ficció	351
3.4.1.1. El món ficcional	351
3.4.1.2. La història	360
3.4.2. Discurs: mostració i estructuració	388
3.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i el lector/espectador	388

3.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació	395
3.4.2.3. Anàlisi de l'acció	398
3.4.2.4. Personatges	411
3.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica	435
3.5.1. Temàtica	435
3.5.2. Intencionalitat	436
3.5.3. Proposta ideològica	437
3.6. Tipologia de l'adaptació	441
3.7. Valoració crítica de l'adaptació	443
4. <i>Aplicació del mètode d'anàlisi a La volta al món en 80 dies (2005), de Juli Disla</i>	445
4.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext	445
4.1.1. Emmarcament espaciotemporal	445
4.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador	449
4.1.3. Públic a qui s'adreça	456
4.2. Reescriptures de l'hipotext	457
4.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat	462
4.3.1. Títol	462
4.3.2. Identificació de l'autoria	462
4.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació	463
4.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs	464
4.4.1. Ficció	464
4.4.1.1. El món ficcional	464
4.4.1.2. La història	472
4.4.2. Discurs: mostració i estructuració	490
4.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i lector/espectador	490
4.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació	495
4.4.2.3. Anàlisi de l'acció	498
4.4.2.4. Personatges	512
4.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica	532
4.5.1. Temàtica	532
4.5.2. Intencionalitat	533
4.5.3. Proposta ideològica	536

4.6. Tipologia de l'adaptació	544
4.7. Valoració crítica de l'adaptació	546
V. CONCLUSIONS GENERALS	549
VI. BIBLIOGRAFIA	559
ÍNDIX DE TAULES	
Taula 1. Pràctiques hipertextuals	64
Taula 2. Tipologia d'adaptacions de Dubatti segons la procedència i el context cultural	89-90
Taula 3. Conjunt d'adaptacions intergenèriques de la col·lecció «Micalet Teatre»	172
Taula 4. Adaptacions intergenèriques de la col·lecció «Micalet Teatre» sobre textos del segle XIX	174
Taula 5. Relació d'episodis no presents a l'hipertext de <i>Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet</i> (capítols XVIII a XXIX)	363-364

I. INTRODUCCIÓ

1.1. *Matèria d'estudi*

Dos són els conceptes bàsics que donen sentit al present treball: l'adaptació teatral per a infants de novel·les, d'una banda, i l'establiment d'un mètode d'anàlisi al respecte, de l'altra. D'entrada, les adaptacions són considerades una tècnica de creació feta servir al llarg de la història de la literatura des dels diferents gèneres textuais pels escriptors i les escriptores. L'aportació pedagògica que comporta el fet literari en el seu conjunt en les distintes etapes del desenvolupament educatiu competencial de l'alumnat és inqüestionable. Així doncs, no és d'estranyar la dedicació per part del món editorial actual d'una part dels seus esforços i del seu corpus a l'adaptació de textos pertanyents a la literatura universal.

Tot i que hi ha veus posicionades tant a favor com en contra d'aquest procés adaptador, com il·lustrarem amb més detall al primer capítol de la primera part d'aquesta tesi, no podem eludir-ne l'existència. De fet, segons Sotomayor (2005: 221): «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».

Òbviament, el teatre no és alié a aquesta tècnica. És per això que, a partir d'ella, s'han generat peces dramàtiques prenent com a punt de referència textos narratius, atesa la importància d'aquest gènere dins del camp de la formació literària educativa. Conseqüentment, parlar de teatre per a infants i adolescents¹ és fer-ho d'una eina educativa molt enriquidora, tant si ens hi acarem des d'una òptica dels textos dissenyats i adaptats per a ells i elles prenent-los com a públic receptor, com des d'aquella en què les obres són concebudes perquè les representen.² Aquest gènere els aporta tota una gamma d'experiències enriquidores, com apunta l'expert Martí Olaya (1993: 10):

¹ Emprarem aquesta etiqueta, i no la de «teatre per a infants i joves», d'acord amb el plantejament de Rosselló (2009). En ell es reflexiona sobre la idea que els textos teatrals objecte del nostre estudi s'adrecen majoritàriament a una franja d'edat d'entre tres i dotze anys.

² Al llarg del present treball, adoptarem l'etiqueta «teatre per a infants i adolescents» per referir-nos a les obres en què aquests en són espectadors i receptors, mentre que «teatre infantil o juvenil» serà aquell en què el text és interpretat i/o fet per ells mateixos (Rosselló 2000a: 33-41).

«Escoltar, llegir, improvisar o muntar teatre afina els sentits, desperta la imaginació, estimula les valoracions estètiques, ajuda a la solidaritat amb els altres, ensinistra la memòria... Altrament permet treballar la llengua d'una manera lúcida i beneficiar-se de la comprensió del text i de totes i cadascuna de les paraules que el componen ajudant-se dels signes de puntuació, del to, impostació i intensitat de la veu, de les pauses, fins i tot del tarannà dels personatges. I tant de manera activa (actuant, dient, llegint en veu alta), com passiva (escoltant, sentint, comprenent)».

L'adquisició de competències és un dels principals arguments a què s'acullen els pedagogs per defensar el paper del teatre a l'àmbit de les escoles i els instituts (Laferrière 1999, Subirà & Sitjà 2002, Motos 2020). D'una banda, perquè afavoreix la competència social i lingüística —com a agent actiu en dissenyar i efectuar posades en escena— i, de l'altra, ja que contribueix a la formació estètica i cultural —des de la perspectiva de la recepció teatral (Fangauf 2009). En aquest sentit, són interessants les reflexions sobre la funció de la literatura per a infants i joves del professor Bassa i Martín (1997-1998: 131):

«Té un paper educatiu que el converteix en un objecte possible d'estudi de les Ciències de l'Educació. [...] Des del moment en què es converteix en objecte-transmissor i va destinat a un receptor, en aquest cas l'infant o adolescent, duu un missatge immers. Missatge que té un contingut educatiu, explícit o latent, que podem descobrir, estudiar i analitzar, des d'una contextualització teòrica provinent del camp de les Ciències de l'Educació».

No obstant això, el moment actual de l'edició en la nostra llengua de llibres de teatre per a aquest receptor específic a tot el nostre territori lingüístic no mostra una situació precisament positiva. Així, per exemple, trobem el següent testimoni publicat a la revista *Faristol* per Portell, escriptor i pedagog (2021: 19):

«T'encarreguen un article sobre l'edició de textos teatrals per a infants i joves en l'actualitat. Creus entendre l'encàrrec i aleshores busques i rebusques, gires i regires i, al final, excepte una honrosa excepció, gairebé ho pots resumir en una sola paraula: desert».

Comptat i debatut, el teatre per a infants i adolescents és un gènere de difícil publicació necessitat d'una professionalització adequada per part de les editorials i d'una crítica literària i acadèmica específica (Gisbert 2015: 199), idea a la qual es refereix també Fluixà (2011). De fet, com exposa Foguet (2011: 93):

«És de doldre que l'animació a la lectura de teatre —i també les possibilitats pedagògiques que té— sigui un potencial tan desatès en tots els àmbits de l'ensenyament, en què la literatura dramàtica continua essent, tant en els plans d'estudi com en els llibres de text o lectures prescriptives, la ventafocs incompresa i passatgera dels gèneres literaris».

Dins de les editorials que publiquen teatre per a infants i adolescents en català al País Valencià, hem pogut constatar que Bromera és la primera a dedicar-s'hi exclusivament, encunyant la col·lecció «Micalet Teatre» l'any 1995 (Gisbert 2015). A més a més, com apunten els experts en el sector, és l'únic segell dins del nostre domini lingüístic al qual se li pot atribuir un principi de continuïtat; de fet, segueix activa en el moment de publicació d'aquesta tesi. Així, en paraules de Portell (2021: 19): «si hi ha algú que manté l'esperança des de fa dècades, la flama encesa dels textos teatrals, aquesta és l'editorial Bromera». En aquest sentit, cal tenir present que, anàlogament a aquesta col·lecció, i dins del paraigües de l'empresa alzirenca, es va crear a Algar la col·lecció en castellà, «Calcetín Teatro» (2016), i una altra orientada estrictament a l'àmbit lingüístic català, «La Formiga Teatrera» (2021) a Animallibres.

Per consegüent, el panorama a què ens acarem es veu molt reduït a l'hora de trobar llibres de text teatral. Vegem, en aquest sentit, les apreciacions fetes per Lluch & Valriu (2013: 135-136):

«El teatre, per les seves especials característiques, no és un gènere de consum. El teatre és essencialment representació, són pocs els lectors de textos teatrals i per això les obres es publiquen en petites col·leccions que sovint van més adreçades a l'adult que —després d'una lectura seleccionadora— podrà proposar l'organització d'una representació directament al lector infantil i juvenil. [...] Entre els editors que els anys noranta mantenen col·leccions de teatre en els seus catàlegs cal destacar La Galera (amb “Teatre Joc d'Equip” i “Taller de Teatre”, que aporta no tan sols obres, sinó també senzills textos de tècnica teatral), Edebé

i Edicions Bromera amb la col·lecció “Micalet Teatre” i “Bromera Teatre” per als més majors».

En revisar el catàleg de títols editats pel «Micalet Teatre» s’hi observa la presència destacada de les adaptacions tant intergenèriques com intragenèriques. Així, al si del primer tipus, han estat publicats, entre d’altres, textos que traslladen novel·les al gènere teatral com *L’illa del tresor* (1998), gràcies al treball de Ramon Moreno i Rafa Contreras, *Alícia* (1997) i *Tirant lo Blanc* (2006), a partir de la proposta de Pasqual Alapont, o *Els somnis de Gulliver* (1998), amb la tasca de Vicent Vila. Pel que fa al treball adaptatiu intragenèric aquest es plasma amb obres com *Somni d’una nit d’estiu* (2007), segons el plantejament d’Eduardo Zamanillo, *Cyrano de Bergerac* (2008) i *Hamlet* (2021), a partir de l’escriptura de Jaume Policarpo, o *Romeo i Julieta* (2005), d’acord amb la intervenció de Rodolf Sirera.

Atenent aquestes reflexions, ens plantegem la formulació d’una proposta metodològica mitjançant la qual siga viable establir una anàlisi comparativa entre el text novel·lístic i l’adaptació teatral realitzada a partir d’ell, és a dir, entre l’hipotext i l’hipertext. Així doncs, es busca donar compte i designar unes pautes a fi de sistematitzar-ne l’estudi entre ambdues produccions, la qual cosa generarà dades d’utilitat per a una posterior recomanació lectora del text adaptat en un àmbit, el de la literatura per a infants i joves,³ en què aquesta exerceix un rol molt rellevant. En connexió amb aquesta idea, examinarem com es planteja editorialment la presentació d’aquests treballs mitjançant el tractament de la paratextualitat i les conseqüències que se’n deriven. A més, el conjunt d’aquesta anàlisi buscarà contribuir a l’aprofundiment en l’estudi de les adaptacions i potenciar més la investigació del gènere teatral.

Per tal de comprovar-ne la validesa, i d’acord amb les reflexions suara exposades sobre la infraestructura editorial del teatre LIJ en català, seran matèria d’estudi tres textos de la col·lecció «Micalet Teatre»: *Alícia* (2016 [1997]), de Pasqual Alapont, *Pinotxo. Història d’un titella que volia ser xiquet* (2010 [1998]), de Vicent Vila, i *La volta al món en 80 dies* (2016 [2005]), de Juli Disla.⁴ La tria plantejada rau en la representativitat dels

³ A partir d’aquest moment, LIJ.

⁴ Cal tenir present que a l’índex i, per tant, als ítems que encapçalen cadascun dels apartats corresponents, hem introduït tan sols les dates de la primera edició per contrastar la data de creació dels hipotextos amb la dels hipertextos. No obstant això, ací ja ens referim a l’any de l’edició amb què es treballa a l’estudi. De la mateixa manera, dins del capítol corresponent a l’anàlisi de cada text emprarem les dates concretes de l’edició agafada com a referència, que no corresponen a la primera edició.

hipotextos d'on provenen dins d'un moment crucial per a la LIJ, el segle XIX, com analitzarem amb més detall al primer capítol de la tercera part d'aquesta tesi.

1.2. *Objectius*

Com es pot constatar a partir de les reflexions formulades fins a aquest moment, l'objectiu general del present treball és el disseny i la validació a partir de la posada en pràctica d'una metodologia concreta d'anàlisi d'adaptacions teatrals editades per a infants de novel·les que formen part de la LIJ. Aquesta tècnica de creació, que vincula dues obres entre si, és un recurs del qual es nodreix una part representativa de la producció literària adreçada a aquest sector de públic específic. En conseqüència, considerem necessari plantejar la creació i l'aplicació d'una estratègia d'estudi que ens permetrà, a més, l'establiment d'una valoració crítica dels hipertextos analitzats com a últim pas, justament, del mètode proposat.

Per tal d'assolir l'objectiu general assenyalat, esdevindrà necessari tenir en compte aquells de més específics als quals ens referirem a continuació:

a) Realitzar una breu caracterització dels trets generals que presenten els textos pertanyents a la LIJ en l'àmbit teatral pel que fa a alguns aspectes concrets tant de la ficció com del discurs: la temàtica, l'estructuració i la presentació dels esdeveniments, els personatges, el llenguatge, la ideologia i l'humor. Aquestes dades ens serviran de base per fer més sòlida la valoració crítica dels hipertextos analitzats.

b) Mostrar la diversitat terminològica generada al voltant del concepte de l'adaptació com a element rellevant a l'hora de generar unes expectatives concretes de lectura. És essencial partir d'una informació clara a fi d'establir una pressuposició real del producte que es té entre mans.

c) Recollir un ventall representatiu d'opinions, tant favorables com contràries, envers la utilització de l'adaptació com a tècnica per a fer arribar textos considerats molt representatius, fins i tot clàssics, dins del conjunt de la LIJ. En aquest cas no al·ludirem tan sols a la producció d'obres creades originàriament per a infants. També s'hi inclouran referències a títols no marcats o dissenyats d'entrada per a aquests lectors, però judicats com a membres de ple dret dins del circuit literari LIJ.⁵ Aquest objectiu serà d'utilitat per

⁵ En aquest sentit ens referim al concepte *éxitos suplentes*: «No hay que confundir esta amplitud variable del éxito original con las recuperaciones o las resurrecciones que permiten a la obra encontrar, más allá de las barreras sociales, espaciales o temporales, éxitos suplentes entre otros grupos extraños al público propio del escritor. [...] No hay coincidencia, ni convergencia entre sus intenciones y las del autor, pero puede haber compatibilidad. Es decir, que pueden encontrar en la

plantejar algunes de les problemàtiques a què es poden arribar realitzant adaptacions i reportarà indicadors en què caldrà reparar a l'hora de valorar críticament els hipertextos analitzats a aquest treball.

d) Explicar les línies generals de la teoria proposada per Gérard Genette a *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), com a base per desenvolupar estudis vinculats a la transtextualitat literària on s'encabeixen clarament les adaptacions. A partir d'aquestes reflexions, s'introduiran dos conceptes claus als quals ens referirem a la nostra metodologia d'estudi: hipotext i hipertext.

e) Referir les fases bàsiques que ha d'aplicar qui elabora l'adaptació com a passos necessaris perquè l'hipertext resultant pugui ser considerat positiu. En aquest sentit, es tracta de remetre a la selecció, el bricolatge literari, la interpretació i la posterior creació com a etapes que cal cuidar i que, com apuntàvem als objectius específics «a» i «c», aportaran també dades per avaluar qualitativament l'obra generada.

f) Descriure i valorar els diferents treballs elaborats per dramaturgs i crítics especialitzats a fi de donar constància dels processos i les tècniques que intervenen en la realització de la transmodalització, és a dir, en la transformació del mode narratiu al dramàtic, o a la inversa, amb el propòsit de comptar amb una ferma base teòrica i pràctica.

g) Formular una proposta metodològica concreta d'anàlisi de les adaptacions teatrals per a infants de novel·les tenint en compte les aportacions preexistents, i a les quals ens hem referit a l'objectiu anterior, definint-ne els passos i glossant-la amb els conceptes essencials.

h) Aplicar el mètode d'estudi dissenyat a partir d'aquest treball a tres títols de la col·lecció «Micalet Teatre» de l'editorial Bromera: *Alícia* (2016 [1997]), de Pasqual Alapont, *Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet* (2010 [1998]), de Vicent Vila, i *La volta al món en 80 dies* (2016 [2005]), de Juli Disla.

i) Extraure unes conclusions finals amb les quals siga possible validar l'efectivitat, o no, del model analític elaborat i apuntar-ne la rendibilitat a l'hora de categoritzar i valorar críticament l'adaptació. D'aquesta forma, el mètode també esdevindrà una eina per contribuir a la construcció d'uns paratextos editorials adients amb vistes a la recomanació posterior dels mediadors/es i gestors/es culturals.

obra lo que desean, aunque el autor no haya querido expresamente ponerlo o quizá ni ha soñado jamás en aquello» (Escarpit 1971: 108).

1.3. Estructuració

El cos central del nostre treball estarà organitzat en tres grans parts. En primer lloc, hi haurà el marc teòric. En segon lloc, procedirem al plantejament i l'exposició d'una metodologia d'anàlisi d'adaptacions teatrals per a infants de novel·les. Finalment, realitzarem l'aplicació pràctica d'aquesta sobre tres textos concrets amb les conclusions que se'n deriven. A continuació detallem i desglossem l'estructura interna de cadascuna d'elles.

a) Primera part. Emmarcament teòric

Aquesta estarà composta per quatre capítols. Al primer, ressenyarem quines són les característiques essencials comunes amb què es podrien definir les peces literàries adscrites a la LIJ a l'àmbit teatral. Es tracta de comptar amb una visió que ens permeta conèixer millor els textos amb què treballem i valorar críticament els hipertextos analitzats. Així mateix, també hi introduïrem la diversitat terminològica que envolta el procés de l'adaptació en tant que aquesta esdevé generadora d'unes pressuposicions interpretatives a partir dels elements paratextuals. En el cas de la LIJ, cal tenir-ne molta cura atenent l'existència d'un doble lector: l'adult, o recomanador, d'una banda, i l'específic, l'infant o l'adolescent, de l'altra. Finalment, clourem amb un recull d'opinions dels experts en la matèria sobre la conveniència, o no, d'aplicar l'adaptació com a eina de presentació dels títols considerats clàssics a l'àmbit literari que ens ocupa.

Una vegada plantejades les línies comunes que ens permeten conèixer l'emmarcament general del qual partim, tant pel que fa a la caracterització de la LIJ a l'àmbit teatral com a la complexitat terminològica i la controvèrsia d'aquesta tècnica, al segon capítol d'aquesta primera part ens referirem i analitzarem les aportacions de Gérard Genette a *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). A partir d'aquest text, trobarem els fonaments per tal d'acabar les relacions dels textos entre si, la transtextualitat. Des d'ací començaran a fer-se presents sistemàticament dos conceptes essencials al treball d'investigació: el d'hipotext, en relació a les novel·les, i el d'hipertext, per al·ludir a les peces teatrals.

En arribar al tercer capítol d'aquesta part teòrica, ens centrarem en la presentació i la reflexió al voltant de quines són les quatre fases a través de les quals s'ha de concebre el treball de l'adaptador. En aquest sentit, ens referirem als processos generals que cal aplicar per mirar de garantir la creació d'un hipertext òptim. Com veurem amb més

deteniment, en un primer moment és essencial realitzar una bona selecció de l'obra sobre la qual s'han d'efectuar les transformacions. Per aquesta raó, cal esguardar diferents característiques com ara, per exemple, la major o menor viabilitat de sotmetre-la a una transmodalització. Tot seguit, entraran en joc les tècniques del que es podria concebre com a bricolatge literari (Lévi-Strauss 1964). Amb aquest sintagma s'al·ludeix a la consideració de totes les operacions necessàries per generar un nou text sense descuidar, i ací rau la tercera etapa de la tècnica esmentada, la total i correcta interpretació de l'hipotext a fi d'establir un diàleg entre ambdues obres. Finalment, arriba la creació real i efectiva amb què es culmina el procés.

El marc teòric general es tancarà amb un quart capítol on presentarem i descriurem diferents propostes d'anàlisi exemplificadores dels nivells en què s'articulen les actuacions que cal aplicar a un text novel·lesc perquè aquest esdevinga teatral. Així, ens referirem, introduint-los ordenadament segons el seu grau d'especialització i aprofundiment de més a menys concreció, als treballs de José Sanchis Sinisterra (2003), Jorge Dubatti (1994), Alejandro Finzi (2007), Juan Antonio Hormigón (2002), Yves Lavandier (2003), Jose Luis Alonso de Santos (2012), Ignacio García May (2016) i Jose Luis Sánchez Noriega (2000). La seua tria rau en el fet de considerar-los eixos fonamentals en el desenvolupament d'uns estudis, els de les adaptacions teatrals, amb poca sistematització i aprofundiment, als quals aporten definicions i formulen propostes teòriques i metodològiques concretes. En el cas de l'últim d'ells, Sánchez Noriega (2000), tot i elaborar un plantejament adreçat a les adaptacions cinematogràfiques, també és rellevant per les connexions entre aquests dos llenguatges, el teatral i el fílmic, com s'hi explicitarà. Finalment, reflexionarem al voltant de les aportacions dissenyades pels autors que acabem d'esmentar per valorar quines són, al nostre criteri, les línies d'actuació més adequades als objectius que pretenem assolir.

b) Segona part. Metodologia d'anàlisi d'adaptacions teatrals per a infants de novel·les

A partir de les consideracions extretes de les reflexions al voltant dels plantejaments presentats a l'últim capítol de l'emmarcament teòric, formularem una proposta metodològica i en concretarem els components. Per tal de dur a terme aquesta tasca remetrem el lector a aspectes teòrics explicats a l'epígraf anterior, alhora que n'hi introduïrem puntualment d'altres a fi d'intentar consolidar el mètode proposat.

Com explicarem amb més detall en desenvolupar-lo, organitzarem l'esquema analític en set epígrafs:

1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext
2. Reescriptures de l'hipotext
3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat
4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs
5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica
6. Tipologia de l'adaptació
7. Valoració crítica de l'adaptació

Així doncs, es tracta de pautar unes línies i etapes de treball amb l'objectiu de sistematitzar l'estudi de l'adaptació teatral de textos novel·lístics amb el focus centrat en un receptor infantil.

c) Tercera part. Aplicació del mètode d'anàlisi

Arribarem en aquest punt a la tercera part en què es traslladaran les eines d'anàlisi plantejades a la praxi sobre tres textos concrets: *Alícia*, de Pasqual Alapont, *Pinotxo*. *Història d'un titella que volia ser xiquet*, de Vicent Vila, i *La volta al món en 80 dies*, de Juli Disla. Ara bé, prèviament a la tasca analítica, i mitjançant un breu primer capítol, detallarem els motius pels quals el vessant pràctic de la investigació se centrarà en la col·lecció «Micalet Teatre» i, específicament, en les tres obres concretes esmentades anteriorment, dins del ventall d'adaptacions que aporta la col·lecció.

Com a últim pas, i després de realitzar l'estudi específic de cadascun dels tres títols, plantejarem les conclusions a què hàgem arribat per ser capaços de validar la proposta metodològica a partir de la qual s'ha generat el present treball d'investigació. Així mateix, en verificarem la rendibilitat posterior com a instrument per valorar favorablement o desfavorable l'adaptació teatral d'un text novel·lístic dins de la LJJ.

II. PRIMERA PART. EMMARCAMENT TEÒRIC

1. *La literatura infantil i juvenil en l'àmbit del text teatral i l'adaptació*

1.1. Caracterització dels textos teatrals de la literatura infantil i juvenil

Encetem el marc teòric amb un primer pas que considerem rellevant de cara a les reflexions analítiques posteriors: un assaig de caracterització de les peces dramàtiques adscrites a la LIJ centrant-se en el text, és a dir, en la literatura dramàtica, i no en l'espectacle, la representació teatral. D'entrada, partim de la premissa que els trets que hi exposarem no es consideren línies definitòries ni estàtiques ni totalment homogènies a totes les obres. En aquest sentit, com afirma Nikolajeva (2005: 49-50):

«Proponents of the view of children's literature as a homogeneous genre come up with statements that children's literature is simple, action oriented, optimistic, repetitive, and didactic. Although these features match some children's texts, they certainly do not match all of them».

A més a més, cal ser conscients que el concepte d'originalitat associat a qualsevol producció estètica també justificarà els intents d'autors i autores per tal de desmarcar-se en major o menor proporció de les característiques explicitades a continuació. No obstant això, els treballs d'investigació i les publicacions científiques a què ens referirem per fonamentar aquest apartat estan basades en corpus analítics amplis, amb la qual cosa les informacions emprades en la nostra caracterització poden considerar-se representatives del conjunt.

En el camp de la narrativa, i en menor mesura en el de la poesia, s'han produït treballs d'investigació⁶ per traure a la llum aquells trets específics que acostumen a mostrar els textos pertanyents a aquests gèneres en adreçar-se a un públic infantil. En aquesta línia són interessants les aportacions de Sotomayor (2007: 16), qui exposa succintament com a característiques per al primer dels gèneres suara esmentats:

⁶ Dins del ventall d'estudis realitzats destaquem i remetem el lector a Palop (1978), Bortolussi (1985), Pelegrín (1990), Wall (1991), Sánchez Corral (1995), Cervera (1997), Colomer (1998, 2010), Lluch (1998, 2003), Sotomayor (2000, 2002), Tabernero (2005), Ballester & Mínguez (2005), Cerrillo (2007), Lluch & Valriu (2013).

«Un doble destinatario, linealidad cronológica, simplificación de recursos, reducción o eliminación de componentes de angustia o maldad extrema, tendencia a la voz narrativa en primera persona, etc., rasgos que van modulándose a medida que crece la edad del destinatario».

Pel que fa a la poesia, Sotomayor remarca (2007: 16):

«La cercanía a la lírica popular en sus temas y procedimientos y una notable reducción de los géneros históricos, además de la tendencia a la poesía narrativa o poesía con anécdota por encima de la que expresa emoción intimista, sentimiento o vivencia interior».

En referir-nos a l'àmbit teatral, la investigació centrada en un receptor infantil i adolescent ha generat al llarg del temps treballs remarcables tot i que esporàdics considerant la relativa rellevància donada a aquest gènere dins de la LIJ.⁷ Entre ells es podrien destacar la part dedicada al teatre a la *Historia de la literatura infantil española* de Carmen Bravo-Villasante (1959); la visió més àmplia i detallada elaborada per Juan Cervera (1982) amb la *Historia crítica del teatro infantil español*; l'obra d'Elisa Fernández Cambria (1987), *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud*; o *Estudio de los textos teatrales para niños* (1993), d'Isabel Tejerina Lobo. Tanmateix, la situació es va modificant progressivament i creix l'interés per centrar-hi la recerca investigadora malgrat que encara resten molts projectes per engegar, com explica Muñoz (2020).

Tenint en compte tant els títols esmentats fins ara com les aportacions realitzades per altres autors i autores que anirem incorporant al nostre estudi, les següents pàgines se centraran a tractar d'establir quins trets es poden remarcar com a característics del teatre per a infants i adolescents. Tot i que el nostre treball es focalitza en el primer grup de receptors i receptores, considerem productiu incloure el segon per veure'n el contrast evolutiu. Per tal d'organitzar les dades que hi adduirem establim sis subapartats d'acord amb el primer dels objectius específics formulats a la introducció de la tesi, tot i que som

⁷ En aquest sentit, són interessants les reflexions de Tejerina (2007: 59): «Al mismo tiempo, sin duda alguna, en la abundante nómina de autores y la considerable, incluso excesiva, cantidad de libros infantiles que se publican cada año, el género literario dominante es el narrativo, mientras que el teatro es el menos cultivado y editado».

conscients que en determinats moments s'hi produirà alguna intersecció entre ells ja que formen part d'un conjunt:

- a) Temàtica
- b) Estructuració i presentació dels esdeveniments
- c) Personatges
- d) Llenguatge
- e) Ideologia
- f) Humor

1.1.1. Temàtica

Prendrem com a punt de partença sobre aquest aspecte les reflexions al voltant de la LIJ, independentment del gènere analitzat, exposades per Ballester & Mínguez (2005: 30-31):

«Per a molts lectors no suficientment competents, la LIJ va associada a uns temes concrets poc atractius per als lectors adults. En els inicis de la investigació en LIJ, la llista de temes es feia i refeia contínuament per la dificultat implícita de definir-ne uns de concrets que serviren només per a aquesta parcel·la de la literatura. La conclusió és ben clara: no hi ha temes propis de la LIJ. [...] Els infants són susceptibles de llegir qualsevol obra que: a) entre dins de la seua esfera d'interés (condició perfectament aplicable a un lector adult competent), i b) compleixa amb uns criteris d'adequació al seu nivell de comprensió [...]».

En aquesta mateixa línia expositiva es manifesta Ewers (2012: 158):

«The points of reference for assessing the child suitability of literary themes are, on the reader's side —as was already the case with material and content— firstly their knowledge and experience of the world (factors concerned with familiarity) and secondly their likings and interests, wishes and desires, fantasies and dreams of the future (factors concerned with appeal)».

Efectivament, no hi ha un camp temàtic exclusiu i restringit. A més a més, cal considerar l'evolució d'aquests d'acord amb les noves característiques i valors de la

societat en què es troba el lector. D'aquesta manera, hi aniran tenint cabuda alguns, fonamentalment en adreçar-se al món adolescent, tradicionalment considerats tabú. Com explica Nikolajeva (2005: 14): «Recently, first the adolescent novel and then literature for younger children burst the boundaries of earlier taboo subjects by introducing such controversial themes as, for instance, homosexuality or incest».

Òbviamment, tampoc l'àmbit del text teatral es caracteritza per l'exclusivitat temàtica; així doncs, a partir d'ací ens referirem a les perspectives més generalitzades les quals presenten algunes diferències a mesura que el receptor canvia de pertànyer a l'etapa infantil a l'adolescent. A grans trets, i atenent les reflexions presentades al voltant de la caracterització general del teatre infantil per Sotomayor (2007: 21):

«Las obras destinadas al receptor infantil, aunque abordan una suficiente variedad de temas e historias, acusan una fuerte influencia de los cuentos populares: una vez más, el folclore, ahora en forma dramática, se identifica en la conciencia colectiva como la literatura infantil por excelencia, la genuina literatura de los niños y sobre todo de los más pequeños».

Considerant aquestes afirmacions, a l'oferta de peces teatrals infantils ens trobarem amb un món ficcional el qual, com apunta Rosselló (2009: 187): «sol situar-se en mons meravellosos, lligats als contes o faules tradicionals». En termes molt pareguts, encara que afegint-hi algunes matisacions, es manifesta Sotomayor (2007: 26) quan diu:

«Con el riesgo que conlleva cualquier generalización, se puede señalar como marca específica del teatro infantil en los dos primeros tercios del siglo XX una temática propia, bien cercana a los cuentos populares o bien con historias de animales, imaginativas y fantásticas y dominadas, aun en los mejores textos, por un irrenunciable mensaje aleccionador».

Tanmateix, aquesta perspectiva coexisteix amb una altra en què aquest mateix lector model rep obres en què es tendeix a la remodelació i a la reinterpretació de la literatura de tipus tradicional a què ens hem referit. Així, com apunta Tejerina (1993: 51):

«Un rasgo del teatro infantil de los últimos años es la desmitificación del cuento tradicional. Presentación de personajes arquetípicos ahora desfigurados o la

utilización de temas y situaciones consagradas a los que se impone una cierta deformación. Son producto de la labor creadora de autores modernos que utilizan la tradición literaria con la intención expresa de alterar su significado convencional ofreciendo otros modos de verla y de interpretarla».

En sintonia amb el procés maduratiu personal que s'experimenta a l'adolescència, els eixos temàtics es veuen modificats. Així, en l'àmbit del teatre s'hi constata un canvi respecte a l'etapa anterior on es potencien aquells associats a la creació de la pròpia imatge i dels conflictes consubstancials a l'edat, o a la preocupació per la problemàtica del món real en què s'hi inscriuen. Tampoc s'ha d'oblidar, però, la referència a la ciència-ficció tot i que aquesta és més aviat escassa, en paraules de Lozano (2012: 585). A l'hora de crear el text dramàtic, l'autor, com explica Santolaria (1998: 460):

«Pensando en los más pequeños, se ha decantado por una temática más imaginativa y fantástica, mientras que, otros, esperando captar al espectador adolescente, han incidido en la problemática contemporánea y en las inquietudes juveniles».

Consegüentment, i com argumenta Lozano (2012: 585-586) en estudiar el teatre específicament per a adolescents, existeix un distanciament gradual respecte tant dels contes meravellosos com de la fantasia, amb excepció de la mitologia o dels drames llegendaris amb càrrega simbòlica. A més a més, passa a mostrar-se un increment de l'anàlisi del món, tant de l'interior de l'adolescent com de l'exterior que li és més proper. Segons sintetitza a la seua tesi doctoral Lozano (2012: 586):

«La temática de maduración personal adolescente se traduce en los dramas juveniles en dos lenguajes: el simbólico, con protagonistas adolescentes en reinos míticos, viajes iniciáticos, o bien en clave realista con argot juvenil, relaciones padres e hijos y entre iguales, e incorporando la trama histórica pero con fondo madurativo. El enamoramiento aparece, bien como tema principal o secundario, en ambas tendencias».

Al costat d'aquesta oscil·lació temàtica entre l'apropament a un món fantàstic o la recerca d'un compromís més estret amb la realitat viscuda, que permet diferenciar a grans

trets el teatre segons el seu destinatari infantil o adolescent, idea a la qual al·ludia Fernández (1987:11-26), també cal tenir molt present el paper de les adaptacions teatrals dels clàssics. Així, a l'hora d'esbossar les tres línies bàsiques del teatre adreçat a un lector infantil i adolescent, per a Lluch & Valriu (2013: 135):

«La primera i probablement més estesa és la que adapta rondalles populars de diverses tradicions. [...] Una segona línia és la formada per les obres que adapten textos literaris clàssics, siguin o no infantils. [...] Finalment, en un tercer grup, caldria incloure les obres de creació actual que —en línies generals— presenten una temàtica molt semblant a la de la narrativa: crítica social feta sovint en clau d'humor de la problemàtica contemporània (la contaminació, la insolidaritat, la societat de consum, etc.) que es resol en propostes de to positiu a favor de la solidaritat, l'ecologia, el pacifisme, etc.».

També les reflexions i els estudis al voltant dels textos teatrals editats realitzats per Colomer (2010: 186) palesen aquesta tendència temàtica quan afirma que:

«Algunas de estas colecciones se basan en adaptaciones de cuentos y narraciones infantiles, mientras que las que se nutren mayoritariamente de textos de autor ofrecen adaptaciones de obras clásicas (de Shakespeare o Cervantes, por ejemplo), algunas obras infantiles realizadas esporádicamente por autores contemporáneos de teatro adulto (como Valle-Inclán, García Lorca o Alejandro Casona) y, finalmente, obras de autores que habitualmente se dirigen al público infantil, como José Luis Alonso de Santos, Pep Albanell o Luis Matilla».

1.1.2. Estructuració i presentació dels esdeveniments

Una de les restriccions literàries que marcava a *Poetics of Children's literature* Zohar Shavit (1986) com a importants quant a la construcció d'un text adreçat a un destinatari infantil, siga quin siga el seu gènere, era la de reduir al màxim la complexitat. Per aquesta raó, esdevenia convenient recórrer a la utilització d'estructures senzilles. En aquest mateix sentit, però centrant-se més en el gènere narratiu, Albanell (2005: 52) exposa unes pautes que té presents a la seua creació: «Fora convenient que l'argument

fos força lineal o que, si més no, no constituís un laberint argumental i, si era possible, que s'atengués a l'estructura clàssica de plantejament, nus i desenllaç».

Aquestes premisses són perfectament traslladables a la creació de textos dramàtics, no debades Sormani (2015: 25) indica la senzillesa com un tret definitori necessari del text teatral infantil: «Todo texto dramático para niños lleva incorporados, implícita o explícitamente, un despojamiento, una síntesis y una claridad necesarios para poder captar la atención del pequeño lector». Segons l'autora, aquesta esdevindrà palesa mitjançant diverses estratègies, una de les quals és bastir una intriga única el desenvolupament de la qual serà lineal. Així doncs, ens trobarem amb textos marcats per un ritme àgil on predominen l'acció i el moviment escènic, i al si dels quals s'eviten al màxim les manipulacions de l'ordre temporal, malgrat que aquestes esdevindran més presents en referir-se a un públic adolescent.

D'acord amb les investigacions de Rosselló (2009), des d'un punt de vista estructural, les peces teatrals acostumen a mostrar una seqüenciació formal explícita en escenes, actes, quadres o parts acompanyada freqüentment per títols, en el cas de textos infantils, i organitzada majoritàriament a partir de l'esquema: plantejament o presentació, nus o conflicte i desenllaç o resolució. Aquesta distribució tripartida tradicional o estructura tancada enllaça amb les investigacions realitzades per Tejerina (1993: 19) al voltant de la vinculació dels textos dramàtics, essencialment, per a infants, amb els estudis formulats per Propp (1977) sobre el *conte maravellós*, on la investigadora afirma que:

«La morfología y elementos comunes de todo relato *maravilloso* son aplicables no solamente, como cabría esperar, a las adaptaciones dramáticas de los tradicionales cuentos populares, sino que constituyen el entramado de buen número de obras teatrales enteramente originales, creadas para los niños por autores modernos. Unos y otros son, en definitiva, cuentos dramatizados en los que aparece la misma estructura de funciones definidora del tipo más representativo del relato folclórico».

En aquest sentit, l'estudiosa remarca la presència reiterada de vuit de les trenta-una funcions⁸ enumerades pel crític literari rus a un ampli conjunt de textos dramàtics per a infants, raó per la qual resulten molt significatives. Aquestes serien segons Tejerina

⁸ Per tal d'accedir al llistat complet de les funcions a què ens referim, remetem el lector a Propp (1977).

(1993: 22-41): allunyament, malifeta, marxa, recepció d'objectes o auxiliars màgics, lluita i victòria, esmena, càstig i matrimoni.

Com s'observa mitjançant les darreres reflexions, generalment les peces dramàtiques a què ens referim clouen els esdeveniments de la ficció, en paraules de Rosselló (2009: 200): «Amb un desenllaç resolutiu o tancat, on el conflicte o la crisi queden superats i on l'equilibri és restaurat amb un desenllaç “feliç”». Ara bé, si el text s'adreça a un lector adolescent, aquesta casuística es veu modificada i, com apunta Lozano (2012: 582): «El final feliz no es la única forma posible, ampliándose las posibilidades al final trágico o ambiguo».

En relació a la presentació dels esdeveniments, un tret sovint present a les obres teatrals per a infants és el de l'existència d'un narrador, el qual pot ser, o no, un dels personatges de la ficció. Així, com apunta Sotomayor (2007: 25):

«La ausencia de voz narrativa que supone la naturaleza esencialmente dialogal del texto dramático se ve alterada en no pocos casos por la presencia de un narrador, que tiene como función presentar, justificar y explicar la historia que a continuación se va a conocer. En cuanto que sirve para facilitar la lectura y la comprensión no es sino una consecuencia de la limitada competencia que se supone al receptor y de la dimensión educativa inherente a todo producto artístico y literario destinado a los niños».

Aquesta figura, el recurs a la qual queda atenuat o desapareix en tractar amb un lector adolescent (Lozano 2012: 581), contribueix a l'establiment d'una relació més directa entre la ficció escènica i el seu receptor, de manera que s'intensifica la interacció entre realitat i ficció aplegant a produir el que es coneix com el trencament de la quarta paret en algunes ocasions.⁹ A més a més, i com analitza Rosselló (2009), aquesta interrelació pot anar associada a l'establiment del joc entre diferents nivells ficcionals com ara el teatre dins del teatre o la divisió entre somni i realitat. També en aquest sentit s'entén l'aparició de desnivells informatius (Rosselló 2009) els quals contribuiran a

⁹ En utilitzar aquesta etiqueta ens estem referint al trencament de la frontera imaginària que separa els espectadors de l'espai escènic. Aquest s'assoleix amb estratègies diverses com ara, per exemple, la interpel·lació directa del personatge de la ficció al públic amb qui fins i tot pot establir un diàleg, o a situacions en què hi interactueu físicament.

generar situacions còmiques, de confusió o de suspens, entre d'altres opcions, molt usuals en pensar en peces adreçades al tipus de receptor que ens ocupa.

1.1.3. Personatges

A partir de les consideracions introduïdes fins aquest punt, és relativament senzill deduir quina serà la tipologia de personatges més representatius de la major part de les peces teatrals de la LIJ. Així, en el cas de les obres infantils, i en clara consonància amb la influència del folklore i el conte, esdevindrà quasi constant la presència d'un xiquet o xiqueta (o cadells). Aquesta figura mantindrà una estreta relació tant amb animals personificats com amb figures màgiques (bruixes, dracs, fades, follets, etc.) o objectes posseïdors d'atribucions i capacitats humanes. En canvi, en adreçar-se a un receptor adolescent, aquests seran desplaçats per personatges protagonistes adscrits a la seua mateixa franja d'edat aproximada i que, a diferència del que s'esdevé en els textos infantils, acostumen a moure's vinculats a un conjunt o grup d'amistats.

Mitjançant les dades suara explicitades, esdevé palesa una clara diferenciació entre els tipus de personatges segons l'edat del lector model concebut per l'autor o l'autora. No obstant això, en ambdós casos hi haurà una tendència creativa comuna procliu al maniqueisme. Si ens referim a les consideracions plantejades per Fernández (1987: 11-26), la investigadora apuntava la necessitat d'evitar caure precisament en l'establiment d'una diferència neta entre bons i dolents. Alhora, al·ludia a l'adequació d'incloure-hi personatges de diferents races i procedències geogràfiques per facilitar l'aprenentatge dels adolescents en la diversitat. Tanmateix, aquesta simplificació va aparellada constantment als textos teatrals, sobretot als infantils, com apunta Tejerina (1993: 75-76):

«El maniqueísmo es uno de los rasgos más frecuentes en estas piezas infantiles. División elemental y tajante de los personajes. Caracterización sin matices, radicalmente buenos o perversamente malvados. Contraste entre malos y buenos, que lo son por naturaleza, de los que se ignora y soslaya su particular circunstancia, las posibles razones de diversa índole que han influido en su condición y determinan en buena parte su conducta. Representativos los primeros de la maldad más arraigada, el orgullo, la ambición, la vagancia, la agresión... los segundos de la más acendrada bondad, la humildad, la

generosidad, el trabajo, la compasión y la solidaridad: encarnación de valores morales, modelos ejemplares para los niños».

No obstant això, aquesta tendència també arriba en tractar amb els adolescents. Així les coses, Rosselló (2009: 198), no sols corrobora la premissa anterior sinó que n'amplia el ventall d'aplicació afirmant: «És evident que en els productes per a infants i adolescents, la caracterització dels personatges no sol presentar una gran complexitat i la separació entre bons i dolents sol ser d'allò més clara».

Tanmateix, aquesta simplificació es va modificant paulatinament en considerar presents ambdós lectors models. D'acord amb les paraules de Tejerina (1993: 76-77): «En algunos textos modernos, el maniqueísmo tradicional se modifica introduciendo elementos de progresión en la trayectoria de los personajes. Un cierto relativismo se abre paso para romper con el personaje de un solo plano desde el principio hasta el final de la obra». Semblantment a aquestes manifestacions vinculades a la infantesa, Hübner (2009) també reflexiona sobre la importància i el treball actual per anar defugint aquestes figures unidimensionals en les obres teatrals per a adolescents.

A part de la progressiva desaparició dels personatges fantàstics en el pas de la infantesa a l'adolescència a què ens hem referit anteriorment, tant als textos infantils com als dissenyats per a un adolescent, és fonamental l'establiment d'una identificació entre protagonista i lector. Òbviament, aquest tret no serà distintiu tan sols d'un gènere de la LIJ sinó transversal a ella.¹⁰ Segons açò, afirma Prince (2015: 96): «L'identification avec le personnage doit être immédiate: le texte adressé à un enfant met en scène un enfant, et le texte adressé à un adolescent met en scène un adolescent».

En el cas dels adolescents, i seguint les indicacions del dramaturg alemany Hübner (2009), açò es materialitzarà en la necessària incorporació de personatges propers a ells i a elles tot i que no estrictament realistes, associats a històries de la seua quotidianitat més immediata. Així, com apunta Lozano (2012), s'hi faran presents protagonistes immersos

¹⁰ Per exemple, en parlar de la narrativa, afirma Díaz (2006: 73): «Uno de los rasgos característicos de la narrativa infantil y juvenil es que el protagonista puede clasificarse en la misma franja de edad de quien lee. Incluso el protagonista de una novela de adultos suele ser un adulto, así que no es de extrañar que el de una novela juvenil sea, casi siempre, un adolescente, de la misma manera que los álbumes ilustrados para prelectores, para primeros lectores o para lectores avanzados suelen estar protagonizados por niños (o por cachorros de otros animales) que representan la misma edad que sus lectores reales».

en la construcció de la seua personalitat, heroïnes rebels i valentes i adolescents en desacord amb l'autoritat familiar, entre altres figures.

1.1.4. Llenguatge

A l'hora de construir un text concebut per a un lector infantil i/o adolescent és fonamental reparar en la competència lingüística amb què aquest compta, la qual es troba en període de formació. Així, com afirma Ewers (2012: 149):

«Anyone who works in the field of children's literature constantly comes across the phenomenon that the means of linguistic expression employed by the author are subject to limitations out of consideration for the linguistic ability and competence of the age group being addressed. These limitations may be in morphology (avoidance of the passive, perhaps; sparing use of certain kinds of words like, for example, adjectives), syntax (sentence length; more paratactic than hypotactic sentence constructions), forms of speech (avoidance of, for example, indirect speech or free indirect speech) and finally semantics (orientation towards the limited vocabulary of certain groups; avoidance of foreign words and technical jargon)».

El fet de no posseir un domini tan assentat com el que sí que es pressuposaria en un lector adult, porta a remetre en aquest àmbit a un terme ja emprat a anteriors parcel·les de la caracterització que estem duent a terme: la senzillesa. No obstant això, i justament per l'evolució dels lectors en l'adquisició d'aquesta capacitat, així com per les vivències i interessos de les diferents etapes vitals, caldrà establir diferenciacions entre les obres infantils i les juvenils pel que fa a aquesta.

En referir-se al text dramàtic infantil, Sormani (2015) afirma que cal buscar el concepte de simplicitat general, per a la qual cosa des del punt de vista lingüístic s'ha de tenir molta cura tant amb el vocabulari com amb les estructures oracionals i discursives. Malgrat això, cal ser cauts, com adverteix Viana (2005: 89):

«La bona literatura destinada al món infantil és la que, tot i tenint present el condicionant de les possibilitats cognitives, adequa el llenguatge literari a la capacitat real de l'infant sense que això supose un empobriment lingüístic. Ben

al contrari, quan escrivim per als xiquets i xiquetes hem d'intentar fer una bona tria, com si fórem malabaristes de la paraula, per tal d'afavorir la construcció d'imatges intel·lectuals, per deixar les portes obertes a les seues reinterpretacions».

En línies generals, es tractarà d'unes peces teatrals per a infants on, segons Tejerina (1993: 131): «Lo predominante es un lenguaje sin grandes artificios, un diálogo predominantemente coloquial con frecuencia de oraciones suspendidas y frases hechas». Tot açò contribuirà a bastir un ritme àgil, al qual ens hem referit anteriorment en explicar l'estructuració i la presentació dels esdeveniments, reforçat per un llenguatge on és molt present, com apunta Sotomayor (2007: 22): «La profusión de exclamaciones, interjecciones, monosílabos y onomatopeyas que potencian la gestualidad y el movimiento escénico, en una concepción de la obra que apoya lo teatral en la acción más que en la palabra». Així mateix, també és recurrent dins del pla lèxic i semàntic d'aquestes creacions la incorporació de recursos al servei del joc textual com ara les cançons o els embarbussaments,¹¹ o la dels diminutius i els disfemismes amb intenció humorística.

En traslladar-se al receptor adolescent, la complexitat lingüística general augmenta. En paraules de Lozano (2012: 582-583):

«Se evita el lenguaje infantilizado [...] Se emplea, en general, un nivel estándar que permite incursiones en el lenguaje poético, con empleo de recursos estilísticos en obras más próximas al simbolismo o en las adaptaciones de clásicos. En los textos que optan por una estética más naturalista, el empleo de argot juvenil coincide con la novela para estas edades. Los términos malsonantes, y de connotación sexual dejan de ser un tabú, apareciendo en todo tipo de obras incluso fantásticas o folklóricas, aunque se evita la profusión de los mismos en una misma obra salvo excepciones. [...] Asimismo es frecuente el empleo de palabras de nivel culto, tecnicismos, arcaísmos y léxico especializado como el propiamente teatral. Se incorporan las variedades dialectales y el

¹¹ Ací caldrà tenir present la *repropuesta* a què es refereix Cervera (1991: 165) entesa com: «La presentación de elementos tradicionales más que actualizados insertos en otro contexto y con otros objetivos. Este es el uso que frecuentemente se hace del folclore, particularmente de canciones, trabalenguas, rimas».

reconocimiento de la adecuación lingüística como mecanismo de humor, empleándose registros formales e informales».

Amb tots aquests trets es busca l'establiment d'una estreta vinculació entre lector i text a la qual també féiem referència en parlar de les temàtiques tractades, formulada de la següent manera per Sotomayor (2007: 22):

«No es raro encontrar un lenguaje coloquial y de jerga en las obras juveniles, al igual que ocurre en la narrativa para este público, como recurso para lograr la identificación del receptor de esta edad al que se ofrecen temas también realistas y propios de su mundo, sobre todo en las obras dramáticas de los últimos años».

Tanmateix, i de la mateixa forma que alertàvem de l'empobriment lingüístic en tractar del receptor infantil, també cal buscar l'equilibri en el cas de l'adolescent ja que, com explica Hübner (2009):

«El llenguatge ha de funcionar teatralment, i no ser un poti-poti de les expressions de moda més habituals. [...] Dit d'una altra manera, un públic jove acceptarà amb més rotunditat un personatge dramàtic si aquest personatge parla com li agradaria parlar, per exemple, pel que fa a sortides amb gràcia o expressions lacòniques».

1.1.5. Ideologia

En al·ludir a les normes fonamentals associades tradicionalment per la crítica a la creació de la LIJ en qualsevol dels seus gèneres, Ewers (2012: 113) fa esment al component educatiu i, conseqüentment, ideològic d'aquests textos:

«One of the central responsibilities of children's literature is to mediate knowledge and values to its child and youth readers: mainly knowledge and values that are educationally relevant, which in the view of the period concerned should be mediated to the developing minds of these readers in the course of their enculturation».

Així doncs, i en tractar ja específicament l'àmbit del teatre per a infants i adolescents, Rosselló (2009: 200) afirma que: «Molt sovint ens toparem amb un discurs marcat per una forta càrrega de didacticisme, amb una rotunda i explícita lliçó final». En aquesta mateixa línia, Tejerina (1993: 73-74) explicava:

«El teatro infantil transmite modelos culturales, valores y actitudes, normas de comportamiento, ejemplos y respuestas que los adultos adaptan a la comprensión de niños y jóvenes y que éstos asimilan y suman a los que les son difundidos por otros medios».

Ara bé, com es manifesta aquest component ideològic? Segons la proposta d'anàlisi de Hollindale (2011: 36-45), es distingeixen tres nivells o formes d'introduir-lo: mitjançant una clara i deliberada explicitació de les creences socials, polítiques o morals particulars de l'escriptor [*active ideology*]; mostrant, inconscientment, uns valors i actituds que l'autor ha acceptat com a propis de la realitat en què viu [*passive ideology*]; o entenent que no sols transmet les seues pròpies idees sinó també les que conformen el món que comparteix amb els joves lectors [*organic ideology*].

En qualsevol cas, cal tenir present que, d'acord amb Hunt (2005: 30):

«Ideology is not a separate concept 'carried by' texts, but that all texts are inevitably infused by ideologies. This has been particularly difficult to accept in the case of children's literature, which is still widely assumed to be 'innocent' of concerns of gender, race, power, and so on —or to carry transparently manipulative messages».

Així mateix, conclou Machado (2000: 33): «Si estamos de acuerdo en admitir que es ingenuo imaginar libros sin ideología, comprenderemos también que esta aparece más o menos claramente. Pero ella está allí. No hay forma de eludirla».

I és que, com afirma Tejerina (1993: 75): «En la literatura infantil este componente ideológico cumple básicamente una función socializadora¹² que, de modo general,

¹² Recordem ací les tres funcions de la LIJ segons Colomer (2010: 15): «1. Iniciar el acceso al imaginario compartido por una sociedad determinada. 2. Desarrollar el dominio del lenguaje a través de las fórmulas narrativas, poéticas y dramáticas del discurso literario. 3. Ofrecer una representación articulada del mundo que sirve como instrumento de socialización de las nuevas generaciones».

podemos establecer en el ofrecimiento al niño de modelos de ser y actuar con la finalidad de afianzar la cohesión social».

Com ja hem vist, la seua presència n'està garantida, d'una o altra forma, tanmateix, el grau d'explicitació resulta molt més evident habitualment en adreçar-se a un lector model infantil (Lozano 2012). Existeixen molts mecanismes a fi de crear aquesta atmosfera. Malgrat això, no en realitzarem una enumeració exhaustiva atés que aquesta excedeix l'objectiu del nostre treball. Entre altres opcions, trobarem clars postulats moralitzadors tant en boca dels personatges com del possible narrador susceptibles de ser vehiculats mitjançant recursos molt freqüents en el teatre dissenyat per a aquest receptor, com les cançons o la tècnica del teatre dins del teatre.¹³ Així mateix, també assistirem a clausures marcades pel triomf d'aquelles figures representadores dels valors de la bondat, la humilitat, el treball, la constància i l'esforç, la igualtat entre gèneres, la tolerància, etc., el nom i la caracterització lingüística dels quals destacarà enfront dels antagonistes, els quals acabaran sovint escarmentats o ridiculitzats.

Tanmateix, la crítica adverteix del perill de ser excessivament explícits a fi de no caure en textos massa esquemàtics i previsibles que puguin crear rebuig en el receptor. Així, Tejerina (2007: 74) afirma:

«El peligro del didactismo simplista unido a la mediocridad estética ha sido y es una constante permanente en la creación para niños. La literatura nunca puede ser una doctrina, sí una interrogación sobre el mundo que contiene valores morales y sociales, y no es la tendencia ideológica la que otorga calidad a una obra o se la quita, sino el cuidado de las formas expresivas y la voluntad de estilo literario, por encima de la presión de enseñar una lección determinada».

Quant als textos adreçats a un lector adolescent, el component didàctic i ideològic pren un matís més subtil. Òbviament, no en serà alié, com no podia ser d'una altra forma, considerant, a més a més, que la seua difusió rau estretament vinculada al món educatiu, igual que succeïa amb el teatre infantil. Tanmateix, es tracta d'un receptor certament més autònom al

¹³ De fet, i en relació a aquesta última, Cervera (1991: 164) afirma: «El teatro dentro del teatro es un recurso histórico frecuente en el teatro infantil».

qual no cal facilitar-li aquestes marques tant a la vista, sinó que se'l guia perquè les deduïska.¹⁴ Segons l'estudi de Lozano (2012: 585):

«No podemos negar la permanencia de un afán didáctico en las obras juveniles que pesa sobre las posibilidades de experimentación del género, pero lo que supone una transformación similar a lo acontecido en la narrativa es la mayor complejidad para inferir esos valores, dotando al lector de un papel más activo y creativo en el proceso de lectura dramática y también como espectador».

Així doncs, el significat del text és creat mitjançant missatges generalment no tan explícits o evidents on part dels mecanismes responsables de la ideologia seran similars als exposats anteriorment en analitzar l'àmbit teatral infantil, com ara el llenguatge o la construcció dels personatges. No obstant això, s'incidirà molt més en la presentació de continguts temàtics vehiculats de manera més simbòlica o al·legòrica: comunicació social, solidaritat, lleialtat, etc. En qualsevol cas, com afirma Hübner (2009):

«Es tracta d'un valor *per se*, es fa per a adolescents i és el seu fòrum, fàbrica d'idees, caixa negra emocional, o bé tan sols un bon entreteniment. Qualsevol tipus d'objectiu pedagògic, sigui quina sigui la forma, no té res a fer dins del teatre per a joves. Els joves de seguida detecten si la llumeta vermella de la moral fa pampallugues o si algú se'ls pren seriosament».

1.1.6. Humor

En reflexionar al voltant dels ingredients que s'han de contemplar com a presents en un text teatral, tant si es tracta d'infants com d'adolescents, Fernández (1987) es refereix a la presència de l'humor. En relació a aquest component lúdic, Santolaria (1998: 460-461) afirma que:

«El teatro para la infancia y la juventud debe contemplar un doble objetivo: debe ser fuente de aprendizaje, pero también debe ser un juego y una diversión, es

¹⁴ Com afirma Albanell (2005: 52): «La bona literatura funciona amb un principi de gratuïtat, on les subtileses solen donar molt més rendiment que les evidències. [...] El lector jove, encara que s'estigui formant, està tan capacitat com un lector madur per a captar les subtileses que se li vulguen oferir, si estan ben utilitzades i són suficientment intel·ligibles (i intel·ligents)».

decir, se vuelve a la consigna dieciochesca: el teatro debe enseñar deleitando, o, como más recientemente se ha definido, el teatro debe ser una actividad formativo-recreativa».

No obstant això, i de forma semblant al que hem anat extraient a partir dels ítems anteriors de l'apartat en què ens trobem, cal establir novament una matisació diferenciadora entre els textos segons que l'orientació siga cap a una franja bé infantil, o bé adolescent. Així, l'humor, en paraules de Sotomayor (2006: 64-69):

«En la primera está presente de manera abrumadora, sea cual sea el tipo de libro, la edad del lector, el género o la intención. [...] En general, es difícil hablar de obras humorísticas para adolescentes: son muy pocas las que están planteadas en su totalidad desde esta perspectiva. Lo más habitual es encontrar recursos humorísticos en obras de los más diversos temas y géneros: encontrar usos irónicos, bromas, situaciones paródicas, personajes con algún rasgo prosódico, etc., en planteamientos de vida real, de aventura o de misterio, de viajes, historia...».

Per tal de referir-se tant a les eines i els recursos de creació de l'humor com al nivell i grau de complexitat en la seua construcció, tindrem present la distinció, recollida per Sotomayor (2006), entre *humor de situació* i *humor verbal*. Quant al primer, s'intenta bastir l'aspecte còmic incidint en el contingut (situacions, accions i conductes dels personatges, etc.), mentre que el segon focalitza en el llenguatge o la forma emprada a l'hora de presentar la història (jocs, dobles sentits, etc.). Ara bé, no ens detindrem a desglossar-los minuciosament, sinó que els esmentarem en línies generals. Recordem, en aquest sentit, que en part ja ens n'hem referit a epígrafs anteriors com és el cas del llenguatge, la temàtica o els personatges, atés que tots aquests components s'interrelacionen per construir un conjunt segons apuntàvem en encetar el present capítol.

Quant al teatre per a infants, esdevé molt present la incorporació de situacions i personatges generadors del somriure en el receptor a partir de l'estranyament propi del món al revés on s'inverteixen els rols i es provoca la ruptura dels esquemes preconcebuts esperables. Així, per exemple, trobem xicalla actuant com ho farien els pares i les mares i adults amb actituds infantils o poc assenyades; animals associats a uns paràmetres caracteritzadors prototípics esquarterats, com podria ser un lleó covard. A més a més, hi

descobrim sovint personatges ridículs o exagerats als quals es vincula amb caigudes o colps a la recerca de la rialla fàcil, ràpida i immediata.¹⁵ En definitiva, es tracta de circumstàncies en què la lògica i la raó es contravenen amb el funcionament de la realitat assumida pel receptor i les competències lectores amb què compta.¹⁶

Pel que fa a la part lingüística, la creació de la comicitat se sustenta molt en el joc fonètic i semàntic amb embarbussaments, acudits, rimes, cançons o onomatopeies. Al costat d'aquests recursos també s'hi mostren referències escatològiques més o menys vetllades i la utilització d'un vocabulari mal pronunciat o fins i tot incoherent semànticament en el context on apareix, sempre amb la consciència de moure's dins d'una competència lingüística específica. Com afirma Sotomayor (2006: 68-69): «El juego con el lenguaje ha sido siempre una de las más importantes fuentes de comicidad en la poesía, en el teatro (sobre todo en el teatro breve) y también en la narrativa. Pero no hay que olvidar que se requiere un suficiente dominio del lenguaje».

En tractar el teatre per a adolescents, i com introduïem abans atenent les aportacions de Sotomayor (2006), l'humor es concep més, no com el motor de l'acció, sinó com un recurs complementari. De fet, tot i que encara hi copsem algunes fórmules infantils com ara la presència de personatges còmics ridículs o exagerats, apareixen mecanismes que evidencien uns receptors dotats de major coneixement i bagatge respecte del món on viuen. A més, són també posseïdors d'una major formació tant lingüística com cultural i, òbviament, literària. En aquest sentit, i com afirma per referir-se al gènere teatral Lozano (2012: 583):

«Aumenta la comicidad de tipo verbal, con juegos de palabras, dilogías, que afectan incluso a la nominación del personaje, así como el reconocimiento lector del registro de determinados personajes, resultando cómica la falta de adecuación a la situación comunicativa. Se incorpora la parodia de personajes históricos o literarios que se actualizan, así como de personajes políticos, del cine o de la televisión».

¹⁵ Com afirma Colomer (2010: 29): «El humor en los libros para pequeños exige un progreso en la capacidad de distanciamiento. En esta etapa se basa en la inversión o transgresión de las normas de funcionamiento del mundo que ellos dominan. Las equivocaciones o las exageraciones configuran una parte importante del humor que comprenden. [...] El desorden de los objetos o la vulneración de normas y tabúes apelan a la complacencia por la transgresión de una represión ya interiorizada».

¹⁶ Recordem, en aquesta línia, les reflexions exposades per Lurie (2003) a l'hora de demostrar que un factor important per garantir la pervivència de les obres en la LIJ és la sàtira i la manera en què tracten part de les convencions socials establertes.

Es produeix, per tant, la recerca d'un humor bastit, eminentment, sobre el component *verbal*, sense anul·lar, evidentment, el de *situació*, on apareixeran l'absurd o els equívocs ja que, segons Sotomayor (2006: 68):

«En el mundo de los adolescentes ya no tienen cabida, en cambio, esas formas de humor elemental, donde la transgresión es transparente porque se basa en un contraste de realidades elementales, y pueden comprender formas de humor más complejas, cercanas a la ironía, por ejemplo».

Així doncs, es produeix un ascens quant a la complexitat de l'humor en funció de les competències del lector, però sense prescindir d'aquest element als beneficis del qual apunten treballs com ara el de Cervera (1991: 157): «Hacer resaltar los aspectos cómicos de la realidad es un buen procedimiento para desarrollar la observación crítica y potenciar la creatividad».

1.2. Adaptació: concepte, qüestions terminològiques, posicionaments envers el seu ús

1.2.1. Al voltant del concepte d'adaptació

D'acord amb allò indicat a la introducció, al llarg de la història de la literatura el teatre s'ha nodrit del recurs a les adaptacions de textos previs com una activitat associada a part del seu procés creatiu. Així, segons apunta l'estudiós argentí Gusmeroti (2015: 28):

«Obras literarias, históricas, filosóficas, religiosas, fábulas y leyendas, han sido utilizadas desde el comienzo de los tiempos para enriquecer y transformar las distintas formas del espectáculo, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, conectando las distintas culturas y geografías, y fortaleciendo ya sea objetivos pedagógicos, políticos o estéticos».

No obstant això, i com exposarem a continuació, no n'existeixen d'un sol tipus. D'entrada, assenyalarem una dicotomia rellevant que caldria tenir present des del principi per entendre adequadament l'anàlisi proposada en aquesta tesi: adaptacions intergenèriques i adaptacions intragenèriques. En referir-nos a les primeres, ho fem a aquelles produïdes mitjançant la transformació d'una obra pertanyent a un gènere a un altre diferent, com ara el pas de la novel·la al teatre. En canvi, la segona etiqueta al·ludeix

a peces que no modifiquen la seua caracterització genèrica, com podria ser generar una obra teatral partint d'una altra obra teatral prèvia.

Ambdues pràctiques impliquen la necessitat d'operar canvis sobre un text, per tant, estem fent esment a una tècnica concebuda com una operació hipertextual, emprant la terminologia plantejada per Gérard Genette a *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989 [1982]).¹⁷ De fet, mitjançant aquesta, s'estableix una vinculació que uneix un text a un altre anterior, una transformació:

«Toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de textos de segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente».
(Genette 1989: 14)

Pel que fa al nostre plantejament concret, ens centrarem en les adaptacions intergenèriques, com ja hem apuntat a la introducció i en l'enunciació dels objectius d'aquesta tesi, concretament de textos novel·lístics a textos teatrals. Aquestes han estat molt presents i jugat un rol important dins de l'evolució històrica del teatre, com apunta Corvin (1991: 13):

«Si adapter, c'est transposer un récit d'un genre littéraire dans un autre, l'écriture dramatique est à sa naissance adaptation: les tragédies grecques 'dramatisent' des mythes connus sous forme épique; Shakespeare crée la tragédie historique en adaptant des chroniques. Jusqu'à l'époque classique, bien des grandes pièces s'inspirent de textes antérieurs ou étrangers: l'adaptation est une dynamique essentielle du développement du 'genre'».

Si matisem encara un poc més el nostre àmbit d'estudi, hem de considerar l'anàlisi, específicament, d'aquelles adaptacions intergenèriques establertes entre novel·les i teatre cenyint-nos a la definició de Pavis (2016: 35):

¹⁷ A partir d'aquest moment emprarem la traducció al castellà del text de Genette publicada l'any 1989 a fi d'incloure'n les citacions textuais directes.

«Adaptación: Transposición o transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en una obra teatral, por ejemplo). La adaptación (o *dramatización*) afecta a los contenidos narrativos (el relato, la *fábula*), que son mantenidos (más o menos fielmente, a veces con diferencias notables), mientras que la estructura discursiva sufre una transformación radical, debido sobre todo a la adopción de un dispositivo de *enunciación* totalmente distinto. En este sentido hablamos de una novela adaptada al teatro, al cine o a la televisión. En el curso de esta operación semiótica de transferencia, la novela es transpuesta en diálogos (a menudo distintos a los del original) y sobre todo en acciones escénicas que utilizan todos los materiales de la representación teatral (gestos, imágenes, música, etc.)».

Dins de les adaptacions intergenèriques caldrà considerar diversos factors condicionants del treball realitzat atenent dues premisses clau: per a qui i per què adaptem?, les quals no en són, òbviament, exclusives, sinó que també estan presents a l'altre gran tipus d'adaptacions referit anteriorment. Quant a la primera, en el nostre cas, engegarem el procés a partir de l'anàlisi d'obres teatrals dissenyades adreçant-se a un lector infantil a partir de deu anys,¹⁸ com indica la coberta dels volums editats. Dues d'elles prenen com a punt de referència textos novel·lítics també concebuts en origen per a aquest tipus de receptors, *Alícia i Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet*; la tercera, *La volta al món en 80 dies*, és considerada un «èxit suplent» (Escarpit 1971) constitutiu de la LIJ i que, per tant, s'hi ha integrat tot i no estar originàriament marcada per a aquests receptors.

Un dels reptes a què caldrà parar especial atenció és la constatació d'una notable divergència al si dels lectors que abasta dos vessants que s'interrelacionen en certa manera: les seues competències i el context de recepció on se situen. Pel que fa a la primera perspectiva, entrarien en joc qüestions com ara quines capacitats i competències posseeix el receptor model a qui ens adrecem. En paraules d'Eco (1993: 80):

«Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe

¹⁸ En aquest sentit prendrem com a referència la distinció exposada per Fernández (1987), segons la qual es podria parlar dels dotze anys com al punt d'inflexió per establir la separació entre teatre per a infants o adolescents i a la qual s'adhereix la tesi doctoral de Lozano (2012).

suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente».

Conseqüentment, cal ser conscients a l'hora de posar en pràctica qualsevol adaptació, tant de les competències amb què compta el destinatari d'aquest producte com del grau en què les posseeix. Així, a un estudi sobre la narrativa per a infants i joves totalment extrapolable al gènere teatral, afirma Lluch (1998: 99):

«Ampliant i estructurant la hipòtesi d'Eco, pensem que el lector model, en un primer moment, implica una competència bàsica estrictament comunicativa —oracional, textual i sociolingüística— en la llengua en què es produeix el text; una competència genèrica que li permeta, en primer lloc, diferenciar un enunciat ficcional, d'un de no ficcional i, en segon lloc, reconèixer un determinat tipus de discurs i les característiques genèriques o regles de codificació que comporta, com també els diferents subtipus; una competència intertextual de caire no estrictament literari sinó cultural que opera en els límits de l'enciclopèdia; i una competència ideològica que comporta no sols uns coneixements sinó també, i fonamentalment, unes actituds».

Quant al context de recepció en què s'hi troba immers aquest receptor, evidentment, no presenta la mateixa caracterització quant a valors, interessos i capacitats; de fet, la societat de la segona meitat del segle XIX, moment de la seua creació narrativa, dista notablement del final del XX i principis del XXI quan ixen a la llum les peces teatrals emprades. És per això que són rellevants i prenen més sentit ací les reflexions anteriors aportades per Lluch (1998). Conseqüentment, totes aquestes circumstàncies indiquen la necessària consciència del context cultural des del qual s'ha d'accedir al text adaptat i al qual pertany el receptor, raó per la qual formarà una part important del mètode d'anàlisi que proposem i aplicarem posteriorment. Això justificarà la necessitat d'establir actualitzacions per assegurar-ne una correcta percepció. Com explica Huerta (2005: 4): «La figura del adaptador es importante: debe respetar el texto al tiempo que actualizarlo en todo aquello que suene anticuado o incomprensible para el gusto actual».

Tanmateix, ens situem al davant d'una operació complexa en què intervenen moltes variables i la qual pot comportar, si s'efectua superficialment, textos poc recomanables ja que, segons García May (2016: 263-264):

«[...] Actualizar no significa vestir con pantalones vaqueros a personajes que deberían vestir toga y meter proyecciones de vídeo donde antes había columnas. [...] La actualización, en su sentido más profundo, consiste en la conciencia de lo que el tiempo hace con nuestra mirada».

Arribem ara a la segona premissa rellevant a què al·ludíem en analitzar el procés d'adaptació: la raó per la qual és duta a terme. Potser senzillament es pretén contribuir a garantir la pervivència d'un text considerat significatiu dins de la història literària o, contràriament, es vol prendre com a base a fi de crear un nou producte artístic molt diferenciat. D'acord amb allò exposat anteriorment, les modificacions seran inevitables atesos els canvis associats tant a les característiques del lector com al context de producció. A més a més, cal reparar en què, en el nostre treball, ens acarem a un canvi de gènere, el qual implicarà unes convencions i un codi distint considerant l'entrada en funcionament d'elements d'un nou discurs: el teatral.

No obstant això, tot i les variacions produïdes en el traspàs d'un codi narratiu a un teatral, l'hipertext, al nostre entendre, hauria de conservar l'esperit original del text del qual ha partit per a ser considerat adaptació. Recordem, en aquest sentit, les reflexions fetes per Genette (1989: 19-20) afirmant que per poder parlar d'hipertextualitat —base que prenem per treballar i entendre l'adaptació—, s'han de donar dues premisses bàsiques: la derivació massiva, no puntual, del text, d'una banda, i l'oficialitat, més o menys declarada, d'aquesta.

Per tant: fins on cal actuar, doncs, sobre l'hipotext? Podem i/o hem de ser totalment o parcialment respectuosos amb l'original? Qui estableix els paràmetres, el nivell d'ajustaments operables? En aquest sentit, i com explicarem amb més profunditat al tercer capítol del marc teòric en abordar les fases essencials de l'adaptació, en la nostra opinió la darrera paraula la tindrà l'adaptador. Serà aquest qui podrà actuar d'acord a un objectiu personal —també comercial i editorial, òbviament— per a l'obtenció del qual haurà de sospesar els factors exposats fins ara si vol que el producte reïska.

Considerades aquestes reflexions, i segons veurem al quart capítol d'aquesta primera part amb més detall gràcies a les aportacions elaborades pels estudis de Sanchis

Sinisterra (2003), Dubatti (1994), Finzi (2007), Hormigón (2002), Lavandier (2003), Alonso de Santos (2012) i García May (2016), l'adaptació de textos narratius al gènere teatral és una operació amb múltiples zones complexes a què fer front. Ens referim, a tall d'exemple, a problemes d'escala relatius a la quantitat numèrica d'actors damunt l'escenari, dificultats a l'hora d'evocar el passat o la complexitat de reproduir el món interior i la consciència dels personatges, com bé apunta Apolo (2010).

1.2.2. Diversitat terminològica associada a l'adaptació

La complexitat quant als processos en l'adaptació amb què tancàvem l'anterior apartat, es fa extensiva al terreny de la terminologia. Així doncs, la nomenclatura per referir-se'n és rica i complexa atenent, sovint, l'aspecte, àmbit o funció sobre els quals es focalitza la tasca a l'hora de treballar amb l'hipotext. Tot seguit en parlarem, en línies generals, amb l'objectiu d'evidenciar-la i clourem l'epígraf exposant i raonant l'opció perquè ens decantem, «adaptació intergenèrica», així com la importància de reflectir-la adequadament als paratextos de la nova obra creada.

Dins del món teatral, com acabem d'assenyalar, els especialistes constaten la proximitat quant a l'etiquetatge associat al terme «adaptació», on esdevenen visibles múltiples vocables. Així, resulten significatives les següents reflexions de Dubatti (2008: 165):

«Las formas de explicitación del texto fuente suelen recurrir a un número contado de giros técnicos frecuentes: adaptación, versión, versión libre, versión libérrima, recreación, refundición, arreglo, basado en, inspirado en, a partir de, sobre la novela (el cuento, el poema, el drama) de, etc.».

Aquesta diversitat és susceptible de motivar freqüentment incerteses si no se'n realitza una concreció atesa la complicació d'establir-ne unes fronteres clares i precises. En aquest sentit es pronuncia Braga (2011: 61), qui afig, a més, altres formes a una nòmina ja de per si àmplia:

«El conflicto estriba en que esta diferente terminología se usa, como se ha visto, sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha

labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como “recreación”, “reescritura”, “recomposición”, “transliteración”, “refundición”, *creative rewrite*, *creative translation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*, *transposition*, *transplantation*, *tradaptation*, “adaptación libre” e, incluso, “retraducción”, por no mencionar los peyorativos “manipulación”, “plagio”, “crimen”, “collage” o “traición”».

Dins d’aquesta extensa varietat, i com apunta l’autor a què acabem de referir-nos, pareix que prenen més pes i es tendeix, generalment, a parlar fonamentalment de dues formes. Així, llegim a Braga (2011: 61):

«Ahora bien, es cierto que, en nuestros días, y en calidad de espectadores de teatro, cada vez nos estamos familiarizando más con los términos de “adaptación” y “versión”, que parecen haber substituido en los carteles y programas de mano a la palabra “traducción”».

Centrant-se en la diferenciació entre «adaptació» i «versió», però sense obviar el terreny de la major dificultat i confusió terminològica, Martínez Lax (2014: 141) explica que:

«La adaptación y la versión son términos que suelen utilizarse como sinónimos de un mismo proceso que interviene al texto aunque, metodológicamente, podemos establecer una frontera entre los dos teniendo en cuenta que, esta separación, nunca tendrá un carácter taxativo pero sí diferenciador».

En al·lusió a la perspectiva de la delicada línia diferenciadora suara apuntada, Apolo (2010: 35) tracta de ser més clarificador en puntualitzar a les següents afirmacions que:

«Sin embargo el lenguaje común suele distinguir un matiz de uso: se tiende a llamar “versión” a aquella obra que modifica otra obra (teatral), destacando justamente sus cambios, mientras que se suele llamar “adaptación” a aquella que traslada de un género al otro que sería “esencialmente lo mismo”. De este modo,

el matiz “adaptación” (de una novela al teatro, por ejemplo) estaría destacando las similitudes entre la novela y la obra resultante o, yendo más lejos, su identidad. Se declara entonces que tal obra es “la adaptación teatral” de tal novela o cuento para indicar que, en el fondo, son la *misma* cosa, mostrada de dos modos diferentes».

L'exposició realitzada per Pallín (2016: 227-228) quant a la utilització conceptual de les etiquetes «versió» i «adaptació» s'associa al concepte de dramaturgia, és a dir, a la transformació per a la posada en escena d'un text concret, i n'estableix la diferenciació a partir del percentatge d'alteració dels significats a què haja estat sotmés el text de pertinença:

«Solemos utilizar tres términos para designar las intervenciones que efectuamos en los textos para su representación: adaptación, versión y dramaturgia. No hay unanimidad en su uso. Yo tiendo a considerar que toda intervención es una adaptación: según la Real Academia, adaptar es ‘ajustar algo a otra cosa’ o ‘modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre un público distinto de aquel para el cual iba destinada o darle una forma diferente de la original’. Como toda intervención, sea menor o mayor, puede ser considerada una adaptación, tiendo a utilizar el término para las pequeñas modificaciones, meros ajustes para nuevas circunstancias de representación; y prefiero especificar que se trata de una versión en aquellos casos en que las intervenciones cambian ostensiblemente alguno de los sentidos del texto original».

Tot i que, com hem indicat, la dicotomia terminològica entre «adaptació» i «versió» és la més estesa, la riquesa d'etiquetes no es deté aquí. De fet, retornant a un dels especialistes en matèria teatral a qui ja hem acudit, Pavis (2016: 35-36), recuperem les etiquetes «adaptació» i «traducció» a fi de continuar amb la immensitat terminològica:

«El término adaptación es usado a menudo en el sentido de “traducción” o de traslación más o menos fiel, sin que siempre resulte fácil trazar la frontera entre ambas prácticas. Se trata, en tal caso, de una versión que adapta el texto original al nuevo contexto de recepción, con las supresiones y los añadidos que se

consideran necesarios para su revalorización. La relectura de los clásicos —concentración, nueva traducción, añadido de textos anteriores, nuevas interpretaciones— también es una adaptación, al igual que la operación que consiste en traducir un texto extranjero adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua de llegada. Llama la atención el hecho de que hoy, la mayor parte de las traducciones adoptan el título de adaptaciones, lo cual tiende a confirmar que toda intervención, desde la traducción al trabajo de reescritura dramática, es una recreación, y que la transferencia de las formas de un género a otro, lejos de ser inocente, compromete la producción del sentido».

En parlar de la «traducció» i la seua relació amb l'adaptació, considerem molt adequades les següents reflexions de Merino (1995: 400):

«La adaptación es, en esencia, un transvase intralingüístico que se efectúa dentro de la misma lengua, y dentro del mismo o diferentes medios o géneros. Cuando el producto adaptado es una pieza teatral extranjera, el proceso de traducción suele ser previo al de adaptación».

En aquest mateix sentit, Dubatti (1994: 18-19) afirma que traducció i adaptació són mecanismes de creació específics i diferenciables:

«De esta manera traducir no es adaptar en tanto esta última operación implica cambios y libertades sobre el texto-fuente que en la traducción están restringidos al máximo. [...] Si el traductor busca la equivalencia aproximada dentro de los límites que le imponen la lengua y su talento, el adaptador trabaja con un margen de creatividad y libertad definitivamente mayores. Su función es cambiar, modificar, generar novedades sobre el texto fuente. Por el contrario, el traductor aspira a funcionar como un intermediario “objetivo” que no imprime sino en lo estrictamente necesario las huellas de su subjetividad».

Un altre posicionament vinculat a la connexió entre traducció i adaptació el plantegen, per exemple, Brodie & Cole (2017). Segons aquestes autores, que desenvolupen la teoria plantejada per Hutcheon (2013): ¹⁹

«We propose that instead of an either/or dichotomy, translation and adaptation are understood as spectrum, or continuum, that is forever in flux and embodies the potential to look back on itself. Conceiving of these two terms in a more flexible manner does not solve the problems surrounding terminology usage; however, it does facilitate the employment of more precise markers within this continuum. [...] Our title consequently condenses two of the most polemic elements within theatre translation theory, to suggest that adaptation and translation can coexist on stage in mutual collaboration and as part of the same continuum. All translation involves an element of adaptation, and all adaptation an element of translation».

De forma semblant, Graham-Jones (2017) al seu article «The critical and cultural fault lines of translation/adaptation in contemporary theatre», publicat dins del treball de Brodie & Cole a què ens estem referint, diu:

«Instead of rehearsing the debates around two terms I now find inseparable, even synonymous, rather than opposed, I propose that we consider our artistic and scholarly theatrical work as ‘translational’. [...] I employ the adjective ‘translational’ not only as a way of acknowledging the always-present and always-find relationality in translation but also as a means of opening up the category of translation itself to consider not only the linguistic and cultural text—the play-script, if you will— but also other challenges faced in translating, translocating, and adapting a play to a different performance environment».

Pel que hem exposat fins ací, copsem la riquesa terminològica associada a la pràctica de l’adaptació teatral i a la qual podríem afegir també d’altres etiquetes com ara

¹⁹ Brodie & Cole (2017) citen al seu llibre el treball de Hutcheon (2013: 172): «Linda Hutcheon identifies a continuum of adaptation with literary translation at one end ‘in which fidelity to the prior work is a theoretical ideal, even if a practical impossibility’, and at the other end, spin-offs, expansions (sequels, prequels), fan zones and slash fiction».

les de «dramatúrgia» o «actualització». En el primer cas, i com apunta Rosselló (2011: 61) per al seu model d'anàlisi de l'obra teatral: «Utilitzem ací el mot per referir-nos a aquells aspectes de l'espectacle teatral fruit d'una determinada lectura escènica d'un text dramàtic o a la construcció d'un guió escènic a partir d'un material textual anterior».

Quant al segon mot emprat, ens estariem referint a l'estratègia associada sovint a l'adaptació —raó per la qual, de vegades, són considerades com a conceptes equivalents explicitades amb llegendes com ara “*actualització de l'obra (X) de (X)*”— a partir de la qual s'intenta aproximar el text al nou context a què és traslladat. Així, Laera (2014) afirma:

«Although adaptations often do not even try to be accurate and complete renditions of the source text, their intertextual engagement with their so-called 'original' often betrays attempts to make the audience relate more strongly to the adapted work. This often comes hand in hand with actualization (relocating an old source to more recent times) [...]».

També Gómez (2015: 14-15) al·ludeix a l'actualització vinculada a l'adaptació mitjançant aquestes afirmacions:

«En la actualidad, escritura, traducción y adaptación van de la mano. Puede afirmarse muy bien que, si la adaptación consiste en trasladar un relato de un género a otro, la escritura dramática es por naturaleza adaptación tal como pone de manifiesto el ejemplo de los clásicos griegos, los cuales imprimen una forma dramática a mitos que se presentan originalmente en forma épico-narrativa (lo mismo hace Shakespeare con las crónicas). [...] El otro aspecto relevante es la adaptación de textos dramáticos clásicos que necesitan ser traducidos y actualizados para el público contemporáneo. En este caso, el adaptador se convierte en un intermediario que traduce una obra de otro tiempo y, por tanto, ha de aplicar las modificaciones necesarias para el espectador al que va destinado».

Finalment, per centrar el nostre posicionament en relació a aquesta qüestió, prendrem com a referència els estudis realitzats per Laera (2014). Segons l'especialista

en teatre contemporani europeu, es pot parlar de l'existència de diferents tipus d'adaptació:

«depending on the nature of the adapted work, the kind of engagement with it and the product resulting from this process. In this intertextual sense, the process of adaptation implies negotiations of numerous kinds, such as interlingual, intercultural, intersemiotic, intermedial, but also ideological, ethical, aesthetic and political. [...] It is clear, though, that the multiple modalities of adaptation, stretching from accurate interlingual versions to radical reuses of a stimulus and intra-or intermedial renditions, make categorizations complex but necessary».

Davant d'aquesta diversitat suara referida, l'autora ens en planteja una àmplia tipologia aplicada al món del teatre. En un primer moment, i fent servir la classificació proposada per Jakobson (1959) a fi de donar compte de les traduccions,²⁰ ens parla d'adaptacions intralingüístiques, versions interlingüístiques i apropiacions intersemiòtiques. A més a més, aprofundint en la riquesa de la nomenclatura, afirma Laera (2014):

«Some theatre artists and scholars prefer the term 'appropriation' to define their work [...] because adaptation is perceived to be linked to literary practices and text-based theatre, or because it suggests the idea of a derivative endeavour of lesser value than an 'original' work. Others, like English Literature and Drama Scholar Julie Sanders, have sought to distinguish between the terms 'adaptation' and 'appropriation', the latter being more removed from its source. [...] However, I find it more useful to think of adaptation as a synonym of appropriation, because it is too problematic to draw the line between a 'faithful adaptation' and an 'unfaithful adaptation' (faithful or unfaithful to what, anyway?) If any difference can be elaborated between the two terms, appropriation emphasizes the idea of 'taking for one's own use' and therefore of conscious manipulation,

²⁰ Jakobson (1959) planteja tres tipus bàsics de traducció: intralingüística (reformulació o reescriptura, per mitjà de signes verbals dins de la mateixa llengua); interlingüística (traducció pròpiament dita, entre llengües); i intersemiòtica (transmutació, interpretació dels signes verbals d'un text mitjançant els signes d'un sistema no verbal).

and is thus often preferable in contexts in which there is a little or no concern, and productively so, with ‘staying true’ to the source».

Tot seguit, arribem a la classificació tipològica sobre l’etiqueta «adaptació» proposada per Laera (2014), qui exposa la possibilitat de parlar-ne de diversos subtipus. Ho fa tenint present la complicada i rica intersecció produïda en considerar el treball adaptatiu a partir de diferents mitjans, gèneres, cultures i períodes històrics en què s’hi produeix la transposició teatral al si de la qual s’explicita l’etiqueta amb què treballem: «l’adaptació intergenèrica». En aquest sentit, podem llegir (Laera 2014):

«Intramedial adaptations²¹ (work within the same medium, such as a written play script adapted into another play script); [...] Intermedial adaptations (transpose a source into another medium, for instance [...] a stage version of a novel); Intrgeneric adaptations (retain the same genre as their source) [...]; Intergeneric adaptations (we witness a genre shift) [...]; Intracultural adaptations (involves a transposition within the same culture) [...]; Intercultural adaptations (also known as transculturation, transfers one source from one culture into another) [...]; Intertemporal adaptations (relocates an old source, either written or set in the distant past, into more recent times. It is also known as actualization) [...]; Reconstructions (it attempts to stage a play in the manner in which it is supposed to have been staged at the time of writing or publication [...]; Intraideological transpositions (retain the ideological landscape of their source) [...]; Interideological transpositions (the ones that do not retain that ideological landscape)».

Comptat i debatut, i a fi de concloure aquestes reflexions, voldríem deixar clar que al llarg de la tesi, i considerant la diversitat terminològica suara exposada, ens referirem al concepte d’«adaptació». En concret, al·ludirem a aquella designada com a «intergenèrica» en la qual es produeix, com el propi nom indica, un trasllat de gèneres, en el nostre cas, de la novel·la al teatre.

Els hipotextos amb què treballem es vinculen a un receptor infantil i adolescent; els hipertextos, al primer d’ells. No obstant això, no se n’ha d’oblidar la pertinença a

²¹ El subratllat dels subtipus és nostre i respon a la voluntat de facilitar-ne l’observació i l’assimilació per part del lector.

contextos històrics diferents, la segona meitat del segle XIX, finals del segle XX i principis del XXI, on els referents socioculturals s'han vist notablement modificats.²² Conseqüentment, i com succeeix amb qualsevol creació que aspire a ser efectiva i ben rebuda, n'esdevé necessària una «actualització» d'alguns dels elements constitutius, la qual pot suposar omissions, reformulacions i/o incorporacions/desenvolupaments.

A més a més, tampoc no s'ha d'obviar que, malgrat treballar sobre textos editats a la col·lecció «Micalet Teatre», aquests estan vinculats a l'espectacle teatral i, per tant, associats a la dramaturgia per arribar a l'escenari, raó per la qual algunes de les modificacions esmentades abans esdevindran justificades. Així doncs, malgrat que seran esmentades les etiquetes introduïdes entre cometes a les línies anteriors, seran considerades operacions o passos contemplats a fi de realitzar una adaptació intergenèrica, és a dir, un producte amb entitat pròpia creat i rebut en relació a un text anterior pertanyent a un codi estètic distint.

1.2.3. Posicionaments envers les adaptacions

Com ja hem explicat tant al llarg de les reflexions introduïdes en caracteritzar la LIJ com a l'epígraf anterior, la presència del recurs a l'adaptació és molt present a l'àmbit literari en què ens situem. No obstant això, no es tracta d'un procés transformador exempt de controvèrsia tant si consisteix a realitzar, o no, un transvasament entre gèneres. D'entrada, i independentment d'aquesta última consideració, l'adaptació es considera vàlida i adequada en vistes, per exemple, al desenvolupament d'un programa educatiu, com demostra Méndez (2016: 71) a la seua tesi doctoral:

«Les adaptacions i versions literàries, en formats i gèneres diversos, mitjançant intervencions d'aula que servisquen per acostar els textos literaris a l'alumnat i tinguen en compte un enfocament globalitzador, comunicatiu i socialitzador, han esdevingut, a hores d'ara, recursos amb un valor didàctic inqüestionable per establir les bases de l'educació literària, i esdevenen textos cabdals en l'aprenentatge de lectors en edats primeres o en moments formatius que puguin resultar decisius, com ara l'adolescència, la incorporació tardana a alguna de les etapes del sistema educatiu, i també en la formació de mestres».

²² Recordem, en aquest sentit, que tot i les dates de les edicions amb què es treballa (2016, 2010 i 2016 per als textos d'Alapont, Vila i Disla, respectivament), les obres van ser creades els anys 1997, 1998 i 2005, com ja apuntàvem a la introducció.

Així mateix, autors com Lluch & Zayas (2015: 69) en parlar de criteris operatius i vàlids a l'hora de seleccionar llibres de cara al disseny del Pla Lector de centre, ens diuen: «La adaptación literaria es un buen tipo de lectura que aproxima al lector a las grandes obras de la literatura». En aquest sentit, es tracta de facilitar la democratització i l'obertura de la cultura convertint-la en accessible al màxim nombre de receptors possible, com explica García Padrino (1999: 158):

«En cuanto a las ventajas de las adaptaciones o vulgarizaciones respetuosas, sólo voy a resumirlas en dos aspectos: el primero, su carácter democratizador al hacer accesible a sectores más amplios unas obras que en su forma original están reservadas a unas selectas minorías. El segundo, su carácter de iniciación y motivación para un acceso posterior a un conocimiento más completo y fiel de la creación literaria original».

A més a més, alhora, i en paraules de Lefevere (1997: 141), una adaptació suposa un treball de manipulació, però a partir del qual se'n permet i garanteix la pervivència del text: «El valor “intrínseco” de una obra literaria no es modo alguno suficiente para asegurar su supervivencia. Esa supervivencia la aseguran, al menos en igual medida, las reescrituras. Si se deja de reescribir a un escritor, se olvidará su obra».²³

Tanmateix, cal ser cauts a l'hora d'acceptar i recomanar les adaptacions ja que de vegades, com apunta Carranza (2012):

«Se censuran no sólo temas o contenidos tabúes, sino también formas literarias como la sátira, la parodia, los juegos de palabras, las figuras retóricas, los finales abiertos o negativos, las descripciones minuciosas y cualquier atisbo de ambigüedad que otorgue mayor libertad a la actividad interpretativa del lector infantil. Un cúmulo de ‘formas prohibidas’ bajo la excusa de los supuestos

²³ De fet, Laparra (1996) indica que molts lectors afirmen i creuen haver llegit un text original quan, en realitat, han accedit a l'obra per mitjà d'una adaptació, d'una reescriptura, per tant. En aquest sentit, és molt important deixar-hi constància d'estar acarant-se a una adaptació, fet al qual es refereix Sotomayor (2005: 236), en el seu plantejament d'un conjunt de claus que tot text que es considere adaptat hauria de respectar: «Deben hacer explícita su condición de adaptaciones sin pretender hacerse pasar por el original». També en aquesta línia Lluch & Zayas (2015: 70) marquen tres criteris amb què ha de comptar una adaptació, un dels quals és: «Informar sobre los libros utilizados como fuente de la adaptación».

límites de comprensión del lector y la preservación de su salud psíquica, afectiva y moral. ¿Es el objetivo de tales adaptaciones, como nos invitan a creer, el rescate y transmisión de un patrimonio cultural universal, cuando éste resulta prácticamente irreconocible luego de tantos cercenamientos y cambios? ¿Qué es lo que estas adaptaciones buscan preservar en realidad?».

Òbviament, es tracta d'un tema complex ja que, a més, cal considerar que no sempre les adaptacions adscrites a la LIJ presentaran un resultat i una qualitat literària òptima ateses les actuacions operades sobre l'hipotext. En aquest punt, esdevé rellevant la figura del mediador cultural, entés en paraules de Lefevere (1997: 19) com a «lector professional» —aquells especialistes que des de l'àmbit acadèmic o educatiu viuen de la lectura a partir d'elaborar-ne antologies, crítiques, edicions...— el qual discernirà què fer arribar als «lectors no professionals», aquells que senzillament consumeixen literatura. Tot i això, i reprenent la idea de l'adaptació com d'una eina culturalment democratitzadora, apunta Soriano (1995: 41-42):

«Puede suceder que, en ciertos sectores y en determinados momentos, ese movimiento de democratización tenga sus tropezones e incluso sus retrocesos. Pero se trata de incidentes propios de la marcha. Esos contratiempos no ponen en jaque el principio de la adaptación sino más bien la calidad y la idoneidad de los adaptadores».

Si ens centrem exclusivament en l'àmbit teatral, constatem un increment notable de la controvèrsia suara explicitada, tant si ens referim a l'àmbit de la LIJ com al del teatre concebut per a adults. Açò es deu a l'establiment d'una dicotomia entre valorar la idoneïtat, o no, de realitzar adaptacions intragenèriques o intergenèriques, és a dir, entre obres de teatre o entre textos d'altres gèneres i el teatral. Quant al primer tipus, hi ha constants advertències dels perills potencials associats a aquesta tècnica, com refereixen les reflexions de Santoyo (1989: 103-104):

«La *adaptación* es un término que ha de definirse con extrema nitidez, por el peligro que entraña que los bucaneros teatrales lo utilicen como patente de corso para disfrazar todo tipo de inaceptables manipulaciones, textuales y escénicas. [...] La historia más reciente corrobora al tiempo que bajo esta etiqueta cabe

todo, incluida la destrucción del original. “Adaptar” ha venido significando “entrar a saco” en la obra ajena, sobre todo si es extranjera. Y no hay tal».

Certament, el procés d’adaptació requerirà un grau de transformacions, com hem indicat en nombroses ocasions fins aquí. Tanmateix, i en paraules d’Álvaro del Amo (2017: 15-16):

«No se trata de encastillarse en nada parecido a un purismo intransigente. [...] La obra teatral es lábil por definición, y no debe ser utilizada como un libro sagrado. Pero su misma fragilidad, su generosa disposición a ser utilizada de un modo u otro no significa que permita cualquier manipulación».

En aquest mateix sentit es manifesta García Garzón (1988: 69), qui sosté que, tot i que no qualsevol operació puga estar justificada en el procés adaptador, no s’ha de considerar el text com una peça inamovible:

«No hay que adoptar purismos inmovilizadores, pero tampoco es cuestión de considerar las obras ajenas como un mecano que se puede manipular indiscriminadamente y desmontar para hacer una chabola, aunque sea con nobilísimos materiales».

Així doncs, i de la mateixa manera que apuntàvem dins d’aquest mateix apartat per referir-nos a les adaptacions literàries en el seu conjunt, també en el món teatral caldrà comptar amb la perícia de qui la realitza. En aquest sentit, i explicitant l’actualització com una operació vinculada a l’adaptació referint-se concretament als clàssics,²⁴ apunta Alonso de Santos (2012: 503):

«La sabiduría y el sentido común del adaptador deberán dictar los límites. Adaptar a un autor es, sobre todo, ponerse a su servicio, y limpiar y aclarar en

²⁴ En aquest sentit, afirma Mayorga (2001: 62-63): «La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. [...] Sólo con una intervención responsable —artística— puede hacer justicia al original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico». D’una forma semblant, manté Santoyo (1989: 104): «La adaptación tiene un único objetivo: naturalizar teatro en una nueva cultura meta para lograr el “efecto equivalente” de que habla Newmark; acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* socio-cultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez».

su obra lo imprescindible para que un texto escrito hace años muestre su plena vigencia sobre el escenario de otra época. Hay unos límites que respetar y pienso que no vale hacer cualquier cosa, porque, indudablemente, los grandes autores del pasado forman parte de un patrimonio cultural que hemos de defender».

En suma, la realització d'adaptacions intragenèriques dins de l'àmbit teatral resulta una tècnica espinosa en què cal comptar amb nombroses variables com el canvi d'emmarcament espaciotemporal on se situa el receptor contemporani amb uns valors i unes normes diferents a les de l'hipotext, com apunta Llovet (1998). Així mateix, també s'ha de considerar si s'adreça a una audiència específica com pot ser la infantesa i l'adolescència enfront d'un receptor model originàriament adult.

No obstant això, en el cas de les adaptacions intergenèriques, concretament referides al pas de novel·la a teatre, i al voltant de les quals focalitzem aquesta tesi, a les circumstàncies suara exposades s'hi afig el repte de produir el canvi del codi textual emprat per a la seua construcció, el qual s'hauria d'associar a una nova creació en opinió de Yukelson (2010: 32):

«La continuidad entre narrativa y teatro de una adaptación de una novela a obra dramática en ningún caso debería reducirse a una operación de escritura de conversión sino de creación. Pensemos en lo estéril que resultaría si no hay diferencia entre una y otra práctica, en el insignificante aporte y en la redundancia sobre el texto de origen».

En una línia semblant es manifesta el dramaturg i assagista López Mozo (2007: 5-6) en reflexionar sobre l'adaptació intergenèrica vinculant-la a un treball concret a què ha tingut accés on l'hipotext narratiu era el *Quixot* de Cervantes:

«Sirviéndose de una novela conocida, el adaptador, devenido un autor, construye una obra nueva. Rinde, así, homenaje a su fuente y, al tiempo, enriquece su contenido al sugerir otras lecturas. Añadamos que, en este caso, el dramaturgo no se ve obligado a seguir fielmente la trama original ni el texto de que parte, ni a respetar la estructura narrativa que lo sustenta, libertad que le permite evitar algunos de los problemas que he apuntado derivados del tránsito de lo narrativo a lo representado».

Ara bé, i com es dedueix de totes les reflexions exposades fins aquí, la tasca de transformar un text narratiu en teatral no resulta senzilla perquè es plantegen interrogants de base rellevants al voltant dels quals cal reflexionar si s'aspira a obtenir un resultat positiu. Així, com mostra Apolo (2010: 35-36):

«¿Qué es aquello que se conserva del original, y hasta qué punto se lo conserva, en la transformación de un género a otro? La respuesta más básica, aunque no la única ni la más común, tiene que ver con un aspecto de la estructura de la narración: la trama. [...] Por lo tanto, una primera respuesta sencilla y posible a la pregunta [...] estaría respondida por esa abstracción que llamamos “trama”: la sucesión de hechos ordenados temporalmente, cuya relación es fundamentalmente causal. Leemos una novela y abstraemos su trama: podemos contar sus principales hechos, ordenados en el tiempo y encadenados según la lógica de causa y efecto. Luego, podríamos “poner en acción” esos hechos: distribuir los roles entre actores/personajes, traducir las acciones narradas a acciones físicas, y reponer o exponer los diálogos implicados en parlamentos para los actores. Y con esa simple y minuciosa operación ya tendríamos una adaptación teatral de una novela. Sin embargo, basta con apenas intentarlo —el modo más ingenuo y directo— para que las diferencias entre ambos géneros empiecen de inmediato a ofrecer resistencia».

En finalitzar la citació anterior, s'esmenta la resistència al canvi, ja que, com apunta Lange (2010): «Teatro y literatura —en este caso teatro y novela— son lenguajes diferentes, con soportes tecnológicos diferentes y con prácticas sociales asociadas diferentes». Açò explica que, si no es té en compte el plantejament anterior de Yukelson (2010) de l'adaptació intergenèrica com d'una nova creació, els resultats no reïsquen. Així prenen sentit les paraules de López Mozo (2007: 3) en afirmar el següent al voltant del treball sobre textos narratius per fer-los esdevenir teatrals:

«Diré también que, en ocasiones, algunos de estos trabajos responden a un deseo íntimo de los profesionales de la escena por recrear en las tablas obras que admiran o al intento bienintencionado de acercar al público textos importantes de la literatura, buscando una mayor difusión de sus contenidos, pero sea cual

fuere el móvil, desde el punto de vista artístico, que es lo que a nosotros, debe preocuparnos, el saldo suele ser negativo».

Tenint en compte totes les reflexions exposades fins aquí, des del nostre punt de vista, el recurs a les adaptacions vinculades al camp d'estudi que ens ocupa, el del teatre, és positiu tant si es tracta de la modalitat intragenèrica com la intergenèrica en relació a la LIJ. Pel que fa al primer grup, esdevé una eina eficaç per democratitzar l'accés a una cultura que, per l'especificitat del lector model infantil i juvenil, seria susceptible de ser difícil en circumstàncies com la recepció de textos teatrals clàssics o d'aquells destinats a ells però generats en contextos molt diferents. Quant a les segones, les intergenèriques, a més de complementar i ampliar la possibilitat d'accés suara referida, contribueixen a l'entrada en contacte del receptor amb un tipus de discurs diferent al de l'hipotext, el teatral, que potser li resulte més dinàmic i atractiu i, fins i tot, esdevinga iniciador del camí cap a una hipotètica dramatització del text en un context escolar amb els beneficis que això pot comportar en la seua formació.²⁵

No obstant això, tant en un cas com en l'altre, cal ser molt conscients que a fi d'obtenir uns resultats profitosos d'aquests productes literaris s'ha de respectar el sentit primer de l'original i deixar ben clar que s'està treballant amb una adaptació intergenèrica, per la qual cosa el tractament de la paratextualitat serà important, com veurem a la nostra proposta d'anàlisi a la segona part de la tesi. Òbviament, totes aquestes premisses presenten la seua complexitat, però creiem que paga la pena la pràctica a què ens referim des d'un punt de vista pedagògic a fi de contribuir al creixement personal dels futurs receptors i receptores.

²⁵ A fi d'ampliar aquesta informació remetem el lector a García-García, J.J, Parada-Moreno, N.J & Ossa-Montoya, A.F (2017).

2. Transtextualitat i adaptació: les aportacions de Gérard Genette

2.1. Reflexions introductòries

Quan un autor es posa davant d'un full en blanc per crear, està condicionat, conscientment o inconscient, per totes aquelles manifestacions culturals constitutives del seu bagatge intel·lectual (lectures, cinema, televisió, premsa, etc.). Recordem així les reflexions de Lefevere (2000: 235): «Literature is a system, embedded in the environment of a culture or society. It is a contrived system, i.e. it consists of both objects (texts) and people who write, refract, distribute, read those texts».

En aquest sentit, un text literari, per exemple, estableix nexes d'unió amb d'altres que bé es poden fer explícitament visibles, o bé tractar de diluir-se, i, fins i tot, d'amagar-se. Així doncs, es constata una àmplia gamma en la gradació segons la voluntat o intenció perseguida pel seu creador.

Aquest plantejament ens aproxima al concepte de la «transtextualitat» o «transcendència textual» plantejat per Gérard Genette a *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989 [1982]),²⁶ obra que prendrem com a referent i a la qual al·ludeixen, en un moment o altre, els autors que analitzarem en exposar les seues aportacions a l'adaptació.

En paraules de l'estructuralista francès, amb aquest terme es referiria a (Genette: 1989: 9-10): «Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». D'acord amb la proposta de l'esmentat narratòleg, poden establir-se cinc tipus de relacions transtextuals les quals esmentarem tot seguit i tractarem d'explicar breument. En finalitzar aquesta exposició ens centrarem en la darrera d'elles, la «hipertextualitat», atés que és la que s'adequa més a les adaptacions, objectiu del nostre treball:

a) Intertextualitat. Aquesta modalitat dona compte de la «relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette 1989: 10). Les relacions intertextuals estarien condicionades per la referència explícita i/o literal d'un text a un altre d'anterior, i se n'establirien tres variants: la citació, el plagi i l'al·lusió (Genette 1989: 10):

²⁶ Recordem en aquest punt la nota a peu de pàgina número 17 on explicàvem que emprarem la traducció al castellà del text de Genette publicada l'any 1989 a l'hora d'incloure'n les citacions textuals directes.

«Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, *el plagio* (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo».

b) Paratextualitat. Aquesta relació transtextual fa referència a la connexió establerta entre el text i l'entorn textual, principalment, editorial. Així doncs, la paratextualitat està constituïda per:

«la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede disponer siempre tan fácilmente como lo desearía y lo pretende». (Genette 1989: 11-12)

c) Metatextualitat: Genette explica mitjançant aquesta etiqueta la relació de caire essencialment crític bastida entre un text i els seus metatextos: «es la relación— generalmente denominada “comentario”— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica*» (1989: 13).

d) Arxitextualitat: Es tracta dels lligams d'un text amb les categories generals de què depèn: gèneres literaris, tipus de discurs, modes d'enunciació, etc. Així, per exemple, el fet que a la coberta d'un llibre se'ns indique amb un subtítol —element paratextual— que aquell text és una obra de teatre, «orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por tanto la recepción de la obra» (Genette 1989: 14).

e) Hipertextualitat: Aquesta modalitat és definida en paraules de Genette com:

«Tota relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de textos de segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente». (1989: 14)

Així doncs, es tracta de la vinculació que uneix un text a un altre d'anterior, la qual, segons Genette, mostra clarament ja d'entrada com un fet bàsic i essencial associat a la literatura:

«¿Y la hipertextualidad? También es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras: *Virgile travesti*, por ejemplo, es más hipertextual que *Les Confessions* de Rousseau». (1989: 19)

La hipertextualitat té lloc a partir de dos processos bàsics: la transformació o la imitació. Mentre que la transformació es caracteritza per referir-se essencialment a un text, o textos i, secundàriament, a un estil, la imitació, al contrari, ho fa a un estil i, en segon terme, a un text o textos. Comptat i debatut, i com explica l'autor tractant de simplificar la definició, en el primer cas «se busca decir lo mismo de otra manera», mentre que el segon, seria «decir otra cosa de forma parecida» (Genette 1989: 16). Així mateix, cal considerar que tant la transformació com la imitació van lligades a tres tipus de règim: el lúdic, el satíric i el seriós. Tot seguit introduïm el quadre general de les diferents pràctiques hipertextuals i, a continuació, el desenvoluparem (Genette 1989: 41):

Taula 1. Pràctiques hipertextuals

Règim Relació	Lúdic	Satíric	Seriós
Transformació	Paròdia	Transvestiment	Transposició
Imitació	Pastitx	Imitació satírica (charge)	Imitació seriosa (forgerie)

e.1) Transformació. En aquest primer cas, el producte derivat s'aparta de l'original buscant erigir-se com un text amb característiques i sentit propi, ja que la transformació el modifica directament posant-lo en un nou context tot i que s'exigeix un mínim respecte quant als elements que en conformen la faula, com ara les accions, els caràcters i les relacions vigents entre els personatges. Aquest procés transformador pot efectuar-se de forma diversa. Consegüentment, és viable referir-se a tres varietats d'hipertextualitat: la paròdia, el transvestiment i la transposició.

e.1.1) Paròdia. Es pot subdividir en estricta i mixta. En la primera, es pretén transformar una obra en una altra respectant l'estil expressiu i la faula d'un text seriós, però amb canvis macroestructurals temàtics de caràcter degradant —recordem el règim lúdic i sovint satíric de la paròdia. Així, per exemple, ens referiríem a la variació del nom o la jerarquia dels personatges, acompanyats de modificacions relatives a les seues accions i conductes, o canvis respecte de l'emmarcament espaciotemporal. Quant a la paròdia mixta, se centra a transformar una obra en una altra mantenint la faula tot i introduir canvis temàtics degradants, els quals afecten uns personatges vulgars que s'expressen amb una elocució que barreja estil elevat i baix alhora.

e.1.2) Transvestiment. A l'hora de dur a terme la transformació es respecten els aspectes essencials de la faula d'un text seriós o elevat i dels personatges; tanmateix, hi hauria una modificació en l'expressió lingüística de tipus degradant, i de règim satíric, la qual pot dur aparellat el canvi, la reducció o l'amplificació de determinades accions, situacions o objectes.

e.1.3) Transposició. Es tracta de transformar una obra en una altra mitjançant la reducció, l'augment o la substitució, o bé de qualsevol component o aspecte temàtic, o bé de la disposició macroestructural o de l'elocució verbal dins d'un règim seriós.

e.2) Imitació. Consisteix a reproduir el model hipotextual de forma més indirecta i complexa i en ell trobem, segons el *règim* (lúdic, satíric o seriós): el pastitx, la imitació satírica o *charge* i la imitació seriosa o *forgerie*, respectivament.

e.2.1) Pastitx. S'esdevé en bastir un text imitant un estil (esdeveniments, personatges, etc.) amb la funció d'entretenir i divertir, fonamentalment, a partir de l'exageració dels seus elements i trets característics.

e.2.2) Imitació satírica o *charge*. Pràctica que difereix de l'anterior pel que fa a la funció, en aquest cas, de burla degradant de l'estil que imita també fent servir la concentració i exageració d'uns trets identificadors tot i que amb major intensitat.

e.2.3) Imitació seriosa o *forgerie*. Ací es tracta de fer una imitació estilística respecte d'un altre text la funcionalitat principal de la qual és l'homenatge com a mostra d'admiració.

2.2. Transformació, transposició i adaptació

En parlar de la «transformació» com a procés bàsic de la «hipertextualitat», introduïem la referència a un triple mecanisme, un dels components del qual era la «transposició». Seguint les pautes de Genette (1989: 263), mitjançant aquesta s'hi produeixen tot un seguit de transformacions formals i temàtiques, dins d'un règim seriós, que estarien interconnectades²⁷:

«Dentro de cada una de estas dos categorías he tratado de avanzar según el mismo principio, si bien los últimos tipos de transposición «formal» estarán ya muy fuertemente, y no siempre a su pesar, comprometidos en el trabajo del (sobre el) sentido, y la frontera que los separa de las transposiciones «temáticas» parecerá muy frágil, o porosa. En lo que no veo inconveniente alguno, sino al contrario».

D'una banda, les primeres es refereixen a la forma externa (traducció, prosificació, versificació, transmetrització), l'estil (*transestilització*), l'extensió (per *reducció* —escissió, expurgació, concisió, *digest...*—, o per *augment* —amplificació, extensió, expansió...) o el mode (*transmodalització*), que pot ser *intermodal* (dramatització i narrativització) o *intramodal* (canvis narratius de temps, focalització, etc.). De l'altra, les segones, les temàtiques, es poden subdividir en tres subtipus: diegètiques (canvis en l'univers espaciotemporal i social en què es desenvolupa l'acció i en l'estatus social dels

²⁷ Així, en el cas de la transposició d'un gènere a un altre, com ara el pas de la narrativa al teatre que ens ocupa, hi hauria implicats canvis tant formals com temàtics.

personatges —professió, edat, sexe, nom), pragmàtiques (canvis en l'acció i els esdeveniments, en la història) i semàntiques (canvis de significat o sentit de la història).

Si parem atenció a les primeres, és a dir, a les «transposicions» formals, s'ha introduït el concepte de «transmodalització» que, en la seua variant «intermodal», ens permetria parlar de les «adaptacions intergenèriques» que són aquelles objecte del nostre estudi. És a dir, que Genette (1989) identifica que aquesta «transposició» és una «transmodalització», fet que es refereix a una «adaptació intergenèrica». Recordem, en aquest sentit, la definició que Pavis (2016: 35) dona del terme «adaptació»: «Transposición o transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en una obra teatral, por ejemplo)».

Tot seguit ens centrarem en la «transmodalització intermodal». No obstant això, a l'hora de fer l'anàlisi de les adaptacions teatrals de textos novel·lístics, a part de les transformacions específicament explicades a la transmodalització, també considerarem la resta dels mecanismes de transposició, tant temàtics com formals. Aquest fet es troba justificat per la interconnexió a què hem fet esment abans. En paraules de l'estructuralista francès (Genette 1989: 356):

«La dramatización de un texto narrativo [...] está en las raíces mismas de nuestro teatro, en la tragedia griega, que toma casi sistemáticamente sus asuntos de la tradición mítico-épica. Esta práctica se ha mantenido a lo largo de la historia, pasando por los Misterios (basados en la Biblia) y los Milagros (en las Vidas de santos) de la Edad Media, el teatro isabelino, la tragedia clásica, hasta el uso moderno de la «adaptación» dramática (y hoy, más frecuentemente cinematográfica) de las novelas de éxito, incluidas las auto-adaptaciones tan practicadas en el siglo XIX [...]».

Estaríem al davant, per tant, d'una praxi freqüent al llarg de la història, entre d'altres, per motius econòmics: «Se trata, pues, [...] de una práctica cultural muy importante y cuyas implicaciones sociocomerciales saltan a la vista. [...] Es comercialmente más ventajoso “llevar” un relato a la escena (o a la pantalla) que la inversa» (Genette 1989: 357-361).

Cal tenir present que aquesta variant de la transposició comporta tot un seguit de canvis en el pas de l'hipotext a l'hipertext que afecten essencialment «la temporalidad del

relato, al modo de regulación de la información narrativa, y a la elección de la instancia narrativa en sí misma» (Genette 1989: 357).

En primer lloc, esdevé necessària una reducció temporal de l'acció, la qual haurà d'intentar apropar-se a la durada real de la representació, per la qual cosa es realitzarà un procés de síntesi fruit del qual s'ometran alguns episodis de l'hipotext o bé simplement se n'hi farà esment. Es tracta, en definitiva, d'aplicar el principi de l'economia dramàtica.

Si ens fixem, retallar i substituir tindrà implicacions no sols formals, sinó també en la temàtica ja que el mecanisme de reducció emprat pot condicionar, i molt, aspectes semàntics i pragmàtics de l'hipertext, fet que palesa, novament, l'intercanvi entre la transposició formal i la temàtica. Així, per exemple, no té els mateixos resultats dur a terme una «escissió» sobre un text per transformar-lo en un altre: «El procedimiento reductor más sencillo, pero también el más brutal y el más atentatorio a su estructura y a su significación, consiste en una supresión pura y simple, o *escisión*, sin otra forma de intervención» (Genette 1989: 293), que aplicar una «expurgació»:

«...es una reducción con función moralizante o edificante, generalmente todavía *ad usum delphini*. No se suprime sólo lo que pudiera aburrir al joven lector o exceder sus facultades intelectuales, sino también y sobre todo lo que podría “chocar”, “turbar” o “inquietar” su inocencia, es decir, informaciones que se prefiere sustraerle todavía por algún tiempo sobre la vida sexual, claro, pero también sobre otras realidades (“debilidades” humanas) de las que no es urgente advertirle y darle una idea». (Genette 1989: 299)

Caldria analitzar i contemplar quina raó prevaldria a l'hora d'escometre l'escissió, com ara, posem per cas, criteris econòmics editorials per fer front a l'edició, però diferiria, en tot cas, d'una premissa moralitzant com la que suposa el segon procediment definit.

Una altra variació apuntada per Genette en parlar de les dramatitzacions és la relativa a la temporalització, concretament, als moments en què el text dramàtic, que es desenvolupa per definició en el present, ha de reflectir una ruptura temporal que ve donada al text narratiu: «Se sabe que la flexibilidad temporal del relato carece de equivalente en la escena, cuya característica esencial [...] se acomoda mal con las vueltas atrás y las anticipaciones que difícilmente podría presentar con signos del pasado o del futuro» (1989: 358).

Les mesures per resoldre aquestes circumstàncies, com apunta l'estudiós francès, passen per la utilització, per exemple, de relats d'exposició o de simultaneïtat, de forma que recorre a procediments narratius. Així mateix, també n'ha de fer servir per treballar aspectes del ritme narratiu:

«En lo que concierne a las variaciones de velocidad y de frecuencia, se encuentra todavía más desprovista, obligada como está por naturaleza a funcionar en tiempo real; no conoce, por definición más que la *escena* isócrona y la elipsis (entre los actos o cuadros); no puede practicar por sus propios medios ni el sumario ni el relato iterativo, debiendo también para esto recurrir a la narración, mediante la voz de un recitador o de uno de los personajes. En cuanto a la pausa descriptiva, no siente ninguna necesidad de ella puesto que muestra directamente, sin ayuda del lenguaje, sus actores y su decorado». (1989: 358)

En contrast, en la dramatització sí que podran reproduir-se literalment els discursos narratius en estil directe —evidentment amb les transformacions estilístiques i amb les reduccions, actualitzacions, etc., que l'adaptador crega convenient. Ara bé, què passaria amb la veu narrativa?: «En cuanto a la categoría de la *voz* (¿quién cuenta?), totalmente ligada por definición a la existencia de un discurso narrativo, desaparece completamente, salvo presencia de un recitador» (Genette 1989: 359).

A partir d'aquestes reflexions, Genette (1989) exposa, per tant, que en el traspàs del text narratiu al dramàtic s'hi produeixen pèrdues notables de l'hipotext, tanmateix, l'hipertext guanya en dramatisme, en la immediatesa de la seua representació.

2.3. Conclusiones i repercussions per al nostre estudi

Com hem vist al llarg d'aquest capítol, Genette (1989 [1982]) s'interessa per l'estudi de les relacions que es poden establir entre un text concret i els que l'envolten ampliant-lo, matisant-lo, etc. En aquest sentit, i a fi de donar explicació a aquests lligams, connexions i/o vinculacions, planteja el concepte de la «transtextualitat» o «transcendència textual» al si del qual n'estableix cinc tipus: la «intertextualitat», la «paratextualitat», la «metatextualitat», l'«arxitextualitat» i la «hipertextualitat».

En abordar la definició del darrer, l'investigador francès apunta la posada en pràctica de dos processos bàsics: la «transformació» i la «imitació», el primer dels quals

implica, al seu torn, tres varietats: la «paròdia», el «transvestiment» i la «transposició». Pel que fa a aquesta última, Genette es refereix a la producció d'un seguit de transformacions dins d'un règim seriós tant formals (que afecten l'estil, l'extensió o el mode) com temàtiques (que incideixen en la diegesi, la dimensió pragmàtica o la semàntica), les quals, però estarien interconnectades. Com hem explicat al llarg del capítol, al si de les formals estan les «transposicions» que en el seu vessant «intermodal» permeten parlar de les «adaptacions intergenèriques», en aquest cas, les que impliquen el pas de la narrativa al teatre, objecte central d'estudi d'aquesta tesi.

Vistes totes les aportacions i reflexions prèvies, és evident que la transformació per la qual ha de passar un text narratiu a fi d'esdevenir-ne un de teatral suposa la posada en marxa d'un procés complex. En aquest, intervindran diverses operacions textuais: addicions, reescriptures, canvis de ritme, to, etc. que, sovint, són difícils de sistematitzar i analitzar en estat, diguem-ne, pur.

Al nostre entendre, la proposta de Genette (1989) suposa un inventari —molt útil de cara a la posterior anàlisi— dels principals processos que operen a l'hora de dur a terme aquests mecanismes transposicionals a partir dels quals un text és generat arrancant d'un altre dissenyat prèviament. És per això que, al llarg del nostre estudi considerarem aquestes reflexions teòriques i metodològiques tot i les possibles reformulacions que puguin derivar-se, ja que l'estudi de Genette (1989) es fonamenta en una literatura per a adults, i la pròpia d'infants i adolescents, té algunes particularitats, com hem comprovat al primer capítol de la primera part en què ara ens situem. No obstant això, hem de ser conscients que la nostra proposta de mètode analític està concebuda per partir tant de textos narratius dissenyats i escrits exclusivament per a infants, com d'obres que han passat a formar part de les lectures d'aquest públic al qual se sumen els i les adolescents.²⁸

Més enllà de les transformacions explicades a la transmodalització, també considerarem la resta dels mecanismes de transposició exposats, tant temàtics com formals. Així doncs, tractarem de copsar com, i fins a quin punt, es reflecteixen i s'apliquen al nostre corpus de treball i ens permeten, en la mesura del possible, establir unes pautes comunes d'actuació aplicables a la delimitació d'uns mecanismes per a l'adaptació de textos per a aquests receptors concrets.

²⁸ Recordem ací l'etiqueta «d'èxits suplents» (Escarpit 1971) vinculada al tercer dels objectius del treball marcats al segon apartat de la introducció.

3. Fases essencials de l'adaptació: selecció, bricolatge literari, interpretació i creació

En referir-nos al concepte i procés de l'adaptació, hem fet esment a la creació d'un nou producte partint de l'existència d'un material previ. Com és obvi, cal delimitar, en primer lloc, quin text emprarem com a font. En aquest sentit, Hormigón (2002: 139-140) proposa cinc paràmetres essencials amb què cal comptar dins d'una fase inicial del treball dramaturgic on rau l'elecció del text:

«Condiciones materiales existentes para realizar la escenificación [...]; condiciones artísticas existentes para realizar la escenificación [...]; coincidencias estéticas e ideológicas entre la obra literariodramática y el director de escena [...]; sentido del texto en el conjunto de las pautas de un repertorio [...]; público potencial».

Pel que fa concretament al teatre per a infants i adolescents, aquest primer moment de selecció comporta una prioritització de la comèdia i el drama enfront de la tragèdia d'acord amb les opinions dels crítics. Per exemple, i segons Cervera (1991: 157):

«La comedia, con su tratamiento festivo y su desenlace feliz, es el género que, a primera vista, se ofrece como más apto para el niño, y lo cómico aparecerá a menudo en los ejercicios de dramatización. [...] No obstante hay que precaverse ante el riesgo de considerar que al niño sólo le puede entretener la risa fácil y los planteamientos chabacanos. [...] El drama [...] no sólo es manifestación apta para el niño, sino que el propio niño recurre a esa tesitura dramática en sus dramatizaciones. En cualquier caso, lo que no puede perderse de vista es la necesidad de su encuadre en el marco de la literatura infantil y su compromiso de servir a las necesidades del niño. De la misma forma que debe precaverse ante el riesgo de sensiblería y de ternurismo a que tan dados son algunos adultos cuando se dirigen al niño».

Mitjançant aquestes reflexions es reprenen diversos aspectes que influeixen en la tria com ara la clausura, l'humor o la funció de les creacions literàries, elements als quals ens hem referit en l'assaig de caracterització dels textos teatrals de la LIJ al primer capítol d'aquesta primera part. A ells també caldria afegir la innegable rellevància que comporta

la competència tant lingüística com literària del receptor i els temes a l'hora de triar un títol concret per procedir a adaptar-lo. En aquest sentit, argumenta Sotomayor (2007: 15-16):

«La madurez intelectual y afectiva que requiere la comprensión de la tragedia, así como su propia temática, hace a este género totalmente ausente de la producción para niños. Creaciones próximas a la farsa y formas específicas de teatro breve son las más habituales; aunque la conflictividad no esté excluida de este teatro, lo común es que los problemas de la realidad, cuando se plantean, queden matizados por elementos desdramatizadores».

Al llarg de la descripció realitzada dels textos teatrals en encetar aquest marc teòric, se'n reflectia una progressió relativa no sols a la complexitat sinó a la major o menor potenciació o al distint tractament atorgat a alguns elements com ara l'humor que permetia establir algunes puntualitzacions diferenciadores entre les obres adreçades a infants o a adolescents. A partir d'açò, seria viable considerar una distinció en relació al tractament majoritari d'un gènere teatral envers els altres? En aquest cas, no, atés que els estudis apunten a l'existència d'uns paràmetres similars. Així, en parlar de teatre per a adolescents Lozano (2012: 588) afirma que: «Desde el punto de vista genérico, no se excluyen los dramas, pero hay un claro predominio de la comedia y la farsa».

Una volta triat el text, qui s'encarrega de dur a terme aquest procés adaptatiu treballa amb un discurs preexistent al qual li aplicarà uns mecanismes i unes estratègies transformatives específiques associades a uns objectius concrets. Aquesta idea connectaria i ens permetria fer entrar en escena una etiqueta encunyada per Lévi-Strauss (1964 [1962]): el *bricolatge*.²⁹ L'antropòleg francès estableix una metàfora per tal d'explicar el funcionament del pensament mític amb la qual apareix la figura del *bricoleur*, contraposada a la de l'enginyer, com aquella persona que a l'hora d'actuar fa el següent (Lévi-Strauss 1964: 38-43):

«Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por

²⁹ A partir d'aquest moment ens referirem a la traducció al castellà del treball de Lévi-Strauss publicada l'any 1964 a l'hora de realitzar citacions textuais.

último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea. [...] Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad».

Aquesta analogia fou aplicada a la crítica literària per Gérard Genette (1970: 165), qui diu sobre el *bricolatge* que aquest empra:

«en una nueva estructura los residuos desafectados de viejas estructuras, haciendo economía de una fabricación expresa al precio de una doble operación: de análisis (extrayendo diversos elementos de diversos conjuntos constituidos) y de síntesis (constituyendo a partir de esos elementos heterogéneos un nuevo conjunto en el cual, finalmente, ninguno de los elementos heterogéneos a emplear desempeñará su función originaria)».

De fet, a *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette (1989: 495) vincula aquest terme obertament amb la hipertextualitat, terreny on ens movem a aquesta tesi per parlar de les adaptacions:

«La hipertextualidad, a su manera, se relaciona con el *bricolaje*. Es un término cuya connotación es generalmente peyorativa, pero al que ciertos análisis de Lévi-Strauss han dado algunas cartas de nobleza. No me detendré en ellos. Digamos solamente que el arte de “hacer lo nuevo con lo viejo” tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos “hechos *ex professo*”: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto».

Així doncs, és més que viable establir un clar paral·lelisme entre la tasca de l'adaptador i l'atribuïda per Lévi-Strauss (1964 [1962]), fet a què fa referència i expressa Gómez (2015: 411-412) amb les següents paraules:

«El *bricoleur* es un receptor o espectador que se transforma en agente de la obra y entra en posesión de la misma al divisar otras posibilidades de las cuales se siente creador. El material predeterminado, el texto literario, se convierte en estímulo para el adaptador que debe reorganizar los materiales para descubrirles un nuevo sentido como el pensamiento mítico».

Recordem, en aquest punt, la definició d'hipertextualitat proposada per Genette (1989: 14) i fixem-nos en un terme emprat cap al final «derivado de»:

«Tota relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de textos de segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente».

Tenint en compte les reflexions amb què encetàvem aquest apartat i la citació anterior, és obvi que en parlar d'una adaptació ens referim a un text derivat d'un altre. És així com ens trobem tot un seguit d'obres en què s'expliciten als pròlegs, les introduccions i/o les cobertes i contracobertes etiquetes com ara «basat en», «inspirat en», «versió lliure de» on entreveiem, al nostre parer, un argument que atorgue solidesa a la nova proposta de cara al nou lector potencial, per exemple. A més a més, cal ser molt conscients de l'especificitat que suposa la LIJ i, per tant, les implicacions representades per aquestes informacions dins dels components paratextuals de cara a l'existència d'un doble lector.

És en aquesta línia del fenomen de la derivació literària vinculada al món del teatre que Kowzan (1992: 77) basteix un repàs de la història literària i teatral on reflexiona al voltant del paper ocupat per les obres derivades, les quals defineix com: «aquellas cuyo TEMA está TOMADO DE OTRA OBRA». En paraules del semiòleg teatral lituà és notable la utilització d'aquest procés el qual Rodríguez (2006: 210) defineix com:

«Por obra derivada se entiende aquella obra literaria que resulta de haber tomado su autor conscientemente la historia o los personajes de una obra literaria

preexistente sin que tal hecho constituya una traba para la invención del autor. Más bien a veces lo contrario».

Es tracta, per tant, d'agafar una obra com a punt de partença per bastir-ne una altra, i en la qual, hi ha, evidentment, la possibilitat d'establir una gradació tenint en compte el nivell d'influència. Així, Kowzan (1992: 81) afirma:

«Podemos pasar ahora al segundo término de nuestra fórmula: el tema TOMADO DE otra obra. Haciendo hincapié en la noción de préstamo, conviene hacer una distinción lo más clara posible entre dos tipos de fenómenos muy frecuentes en literatura, pero demasiado a menudo confundidos por la crítica y la historia de la literatura. Por una parte está la semejanza, la analogía, la coincidencia, la reminiscencia, y por otra, la influencia efectiva, la imitación, la causalidad, en una palabra, el préstamo. [...] Resulta esencial no fundarse en comparaciones vagas y demasiado genéricas, ni en la simple anterioridad de una obra respecto de la pieza estudiada».

Com s'extrau de les anteriors consideracions, és important ser conscients tant del fet que partim d'una base, com que la derivació/adaptació aportarà i deixarà l'empremta nova del seu creador. En aquest sentit, llegim les paraules del dramaturg Alonso de Santos (2012: 503) per explicar els riscos i límits a què s'ha de fer front de cara a la pràctica adaptadora vinculada als clàssics:

«Finalmente es una cuestión de rigor, amor al original, preparación y talento. Pero también es preciso recordar que la historia del arte está formada de rupturas, mezclas, versiones y transformaciones de los materiales, y que un creador no es un conservador, sino básicamente un transgresor en busca de nuevas formas y caminos comunicativos».

S'estableix un diàleg amb l'obra primitiva, com apuntava Genette (1989: 495), a partir de la qual hi ha una «lectura relacional (leer dos o más textos *en función* uno del otro)» generadora d'un joc en què cal ser molt cauts:

«En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras existentes: en el fondo, el *bricolage*, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto “indebida”. [...] Por lo mismo, tratar y utilizar un (hipo)texto con fines ajenos a su programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela».

A partir d'aquest diàleg, l'adaptador haurà d'analitzar en profunditat l'obra seleccionada per tal d'extraure'n el contingut i el significat fruit d'una lectura interpretativa. Posteriorment aquesta es traduirà en un nou producte amb les reelaboracions pertinents —fet que examinarem amb deteniment més endavant. Des de la seua pràctica com a dramaturg, Sanchis Sinisterra (2013: 179) apunta i critica com s'ha entès tradicionalment la tasca de l'adaptació:

«En primer lugar, ¿por qué hablar de “dramaturgia” y no —como siempre se ha hecho— de “adaptación”? ¿Mera pedantería terminológica, moda foránea? No: más bien, precisamente, porque lo que “siempre se ha hecho” —y así suele entenderse al “adaptar” una obra clásica— ha sido efectuar un conjunto de operaciones reductivas, mutiladoras del texto original, tendentes sobre todo a abreviar, aligerar o suprimir el material dramático considerado innecesario, excesivo, prolijo, ininteligible y, en definitiva, ajeno a los gustos del público habitual. La obra queda así “podada”, “limpia”, “actualizada” y lista para el consumo: un producto reconocible, familiar, no demasiado distinto de los fabricados en el día, aunque, eso sí, con el genuino sabor y la prestigiosa aureola de Lo Clásico».

En canvi, ell postula la creació més que d'una adaptació d'una «adopció», en què el text desenvolupa un nou camí mitjançant la intervenció de l'adaptador (Sanchis Sinisterra 2013: 184):

«Ahora bien: adaptar un texto clásico puede ser una operación efectivamente mutiladora, reduccionista, que someta la complejidad de la obra a los tics y las convenciones de una teatralidad complaciente y trivial; o puede ser, en cambio, un intento de traducir los principios y soluciones dramáticas originarios a un

sistema teatral diferente, pero asimismo complejo, coherente y, en la medida de lo posible, riguroso.

En este último supuesto, el texto no es tanto adaptado como “adoptado”, acogido a un ámbito escénico que se rige por otras normas, que se basa en otros principios, que se orienta hacia otros objetivos, todo él surcado por otros valores y significados.

No es posible ser “fiel” a los clásicos. Todo proceso de adopción a una nueva patria impone renunciaciones, abandonos, cambios. El ámbito originario, el “hogar” de procedencia ya no existe. El tejido sociocultural y el sistema teatral que dieron al texto su forma y su sentido se diluyen poco a poco en el pasado. Sólo cabe esperar y desear que se produzcan también mejoras, ganancias, crecimiento: una nueva vida».

La importància de la lectura interpretativa com a pas previ a l'adaptació també l'apunta Oliva (2004: 46) en parlar de com és viable crear una lectura contemporània dels textos teatrals clàssics:

«Cualquier acercamiento actual a un texto clásico comporta la necesidad de partir de una idea o concepto concreto; el cual supone: a) la comprensión absoluta de la obra; b) su estudio profundo; c) el encuentro de posibilidades que haga evidente su contemporaneidad. De no contar con esta base, no se sabrá qué decir hoy desde el escenario si no se sabe qué dijo el autor siglos ha, al tiempo que surgirán multitud de errores y desenfoces que nublará cualquier tipo de acercamiento al texto. Es lo mismo que sucede cuando vemos a un actor en el escenario decir un parlamento que no entiende, aunque lo actúe brillantemente con el método que sea. Es imposible coordinar palabra y acción, como imposible es el director o adaptador que no sabe qué quiere decir o, si lo sabe, poco o nada corresponde con la obra que maneja».

En aquest mateix sentit, Alonso de Santos (2012: 512) manté que a l'hora d'adaptar un text per a la seua posada en escena:

«No se trata, por tanto, de reconstruir un cuadro del pasado, ni de destruirlo pintando sobre él uno nuestro, sino de elaborar un acto artístico dando una

mirada nueva a realidades estéticas de otros tiempos, manteniendo el difícil equilibrio entre preservar las tradiciones culturales y la transgresión que todo acto artístico innovador conlleva. La tradición no ha de llegar hasta nosotros de una forma rígida y cerrada, sino que ha de ser estimuladora, abierta y creativa».

Així doncs, i com ja hem exposat amb anterioritat, quan assistim al procés d'adaptar, el primer pas que caldria efectuar consisteix a decidir quin és el text a partir del qual es vol treballar, analitzar-lo i intervenir sobre ell com a tràmit previ a la reescriptura textual. A més, com apunta Sirera (2001: 16):

«Sólo es posible realizar una adaptación en condiciones si se está en posesión del instrumental necesario. Un instrumental que incluye por una parte unos conocimientos precisos de historia y crítica teatral y por otra, unas más que estimables dotes de escritura dramática».

Ara bé, quines pautes i criteris cal emprar per enfrontar-se a aquesta complexa tasca que comporta l'adaptació? Existeix un model unitari i generalitzador?

4. Propostes i models d'actuació per bastir adaptacions

La resposta a la qüestió amb què tancàvem l'anterior epígraf és negativa. De fet, no hi ha un únic model per traslladar materials narratius al teatre i crear-ne les adaptacions pertinents. No obstant això, sí que comptem amb autors vinculats a l'escriptura i a la teoria teatral que hi reflexionen, els criteris dels quals explicitarem tot seguit. L'ordre emprat per organitzar les diferents propostes respon a una gradació des de les metodologies amb major grau d'especificitat fins a aquelles que exposen un plantejament més genèric; tanmateix, l'última aportació introduïda a l'estudi sí que n'és de detallada, però la separem de la resta per tal com està presa agafant com a referència el món del cinema i no l'específicament literari.

4.1. Aportacions metodològiques de Sanchis Sinisterra

Sanchis Sinisterra és un conegut especialista en la teatralització de textos narratius. Al seu treball *Dramaturgia de textos narrativos* (2003), transcripció d'un seminari impartit per ell a Villa de Leyva (Colòmbia) l'any 1996, es proposa dues línies o àmbits d'investigació:

«Una tenía que ver con las relaciones entre el relato escrito y la narrativa oral. Éste sería el primer ámbito de investigación: la relación entre la práctica secular y universal del narrador oral —del juglar, del contador de historias, del *fabulatore* italiano o del rapsoda griego, de los narradores tradicionales de toda América o de la cultura africana del norte— y el relato escrito, con vistas a la teatralización del mismo. El otro ámbito de investigación es lo que he dado en llamar de *disociación contextual* entre **historia** y **discurso**, a partir de la gran aportación del estructuralismo francés, del estructuralismo checo, pero, también, del formalismo ruso: la distinción que estos establecen entre historia y discurso, que resulta ser una herramienta fundamental en el trabajo de la dramaturgia de los relatos». (2003: 13)

4.1.1. Primera línia d'investigació: relació entre relat escrit i narració oral

Pel que fa a la primera línia o àmbit, és a dir, la relació entre el relat escrit i la narració oral com a mecanisme de teatralització, proposa una gradació formada per tres

instàncies o nivells prenent com a base l'activitat del narrador oral. Un primer grau seria l'«epicitat pura»:

«El actor recita un texto narrativo, con un mínimo de códigos de gestualidad, de señalamiento espacial, utilizando, quizás, algún objeto que le sirva de algún modo como metáfora, como metonimia o como sinécdoque, de los elementos configurativos de la historia, para hacerlos presentes en el momento de la comunicación. Nos encontramos aquí con un texto que es «dicho», narrado, directamente al público por un único actor. [...] Es decir [...] un sólo actor —más cerca de nuestro tradicional narrador que del actor convencional—, ha de transmitir verbalmente el contenido del relato, recurriendo a mínimos elementos expresivos». (2003: 28-29)

Continuant amb aquesta gradació arribem al segon grau, «narradors múltiples»:

«Tendríamos un segundo grado cuando, en vez de un solo narrador, trabajamos con dos o más narradores en escena para hacerse cargo de la transmisión del relato. Ahí comienza a aparecer ya una polifonía de la voz narrativa, que nos va aproximando a la dramaticidad. [...] Esta multidimensionalidad del personaje provoca una cierta superación del terreno estrictamente épico, para adentrarnos en la complejidad dramática del personaje teatral». (2003: 29-30)

Finalment, tindriem la «narració dins de la quarta paret»:

«Imaginemos ahora la teatralización de un texto narrativo en la que los personajes relatan la historia y la dramatizan, con toda esta complejidad de la que estamos hablando: el actor, alternativamente, encarna una instancia narrativa o encarna un personaje; la acción física es la del personaje en situación, mientras que su palabra es una palabra narrativa en tercera persona, o en segunda, etc... pero en la que, en lugar de narrar al público, los actores-narradores se narran entre sí.

Simplemente por esta pequeña operación dramatúrgica consistente en instaurar la cuarta pared y hacer que un personaje narre a otro/s, nos colocamos ya en la vertiente de la dramaticidad». (2003: 31)

A partir d'aquesta triple gradació suara exposada, se'n generen tres tipus de receptors diferents qualificats pel dramaturg com: «omès» (assistim a una dramaturgia de «quarta paret» en què se n'exclou el públic), «inclòs» (es destrueix la «quarta paret» de forma que el narrador s'adreça directament al públic fent-lo partícip del relat) i «ficcionalitzat» (s'inclou el receptor mitjançant l'atribució que se li fa com un element amb entitat a la ficció) (2003: 120).

4.1.2. Segona línia d'investigació: dissociació contextual entre història i discurs

Sanchis Sinisterra parteix de la narratologia i de conceptes treballats pels estructuralistes i els formalistes com són «història» i «discurs», definits en els següents termes:

«La *historia* consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales concretas y según un determinado principio de causalidad. Todos los acontecimientos que un relato abarca, sea cual sea el modo en que son evocados, constituirían lo que los estructuralistas llaman la historia. El *discurso* sería, justamente, el modo en que ese relato concreto, ese texto concreto, presenta la historia al lector; lo que depende, de manera privilegiada, de recursos como la presencia o ausencia de narrador y su condición de estar personalizado o no personalizado en el relato, del punto de vista, de la distancia o escala narrativa, de las modalidades discursivas, del orden temporal de los acontecimientos —que puede coincidir o no con el orden de la historia—, etc.». (2003: 25)

A partir d'ells, proposa tres models de dramaturgia dels textos narratius: la «dramaturgia fabular o historial», la «dramaturgia discursiva» i la «dramaturgia mixta». Aquests responen a si la focalització de l'anàlisi recau en un element o en l'altre, o en ambdós, encara que Sanchis Sinisterra deixa ben clar que són dos nivells:

«Inextricablemente unidos, que sólo de un modo conceptual —por lo tanto, artificial— se pueden disociar. [...] Hay textos en los que es más evidente el que se pueda dilucidar la diferencia entre historia y discurso, lo cual dependerá de la

presencia o ausencia de narrador personalizado y de la secuencia temporal, entre otros factores». (2003: 25)

4.1.2.1. Dramatúrgia fabular o historial

Aquesta proposta se centraria, fonamentalment, en l'adaptació dels components de la història articulats en els següents plànols: la temporalitat, l'espacialitat, els personatges, el discurs i la figurativitat o versemblança (Sanchis Sinisterra 2003: 35-36).³⁰ Per a procedir a estudiar-los planteja tot un seguit de preguntes que traduïm i reproduïm a continuació:

- a) Temporalitat. Quines seqüències o episodis de la faula són inclosos en l'acció dramàtica?, en quin ordre són transmesos al receptor?, quina importància reben i quina "extensió" mereixen?, quins són tractats com a "antecedents" (sols evocats), "ocorrents" (visibles a l'espectador) o «imminents» (es percep que ocorreran).
- b) Espacialitat. Quin lloc/llocs de la faula és/són representats en escena?, des de quin/s lloc/s dramàtic/s és mostrada la faula?, quina funció i sentit té l'oposició escena/extraescena?
- c) Personatges. Quins subjectes de la faula es fan càrrec de la seua concretització?, quins subjectes aliens a la faula s'incorporen a l'acció dramàtica?, quina jerarquia dramàtica s'estableix entre ells?, quina estructura relacional n'organitza la interacció?, mitjançant quin punt de vista s'ofereixen al receptor els esmentats subjectes i, per tant, els esdeveniments de la faula?, com els distribueix l'economia dramàtica entre "resents" i "absents"?, d'aquests darrers, quins funcionen com a "referencials", "extraescènics" o "incorporis"?
- d) Discurs. Quins episodis i/o circumstàncies de la faula integren l'acció dramàtica des de la "dialogicitat" i quins des de la "narrativitat"?, com es dosifiquen i interpenetren ambdós modes dels discurs verbal?, quines modalitats del monòleg, del diàleg, del "triàleg" i del discurs coral són emprades en les interaccions de l'acció dramàtica? Quin paper desenvolupen el silenci, allò implícit, allò no dit... en el procés comunicacional?

³⁰ Aquesta informació està extreta directament del quadre a doble full plantejat per l'investigador. El presentem sota el format d'un llistat a l'igual que hem fet amb les propostes d'anàlisi d'altres autors.

e) La figurativitat o versemblança. Quin grau d'afinitat tenen els personatges i els esdeveniments de la faula amb la imatge de la realitat dels receptors de l'acció dramàtica?, en quina mesura aquests reconeixen com a versemblants les circumstàncies del món ficcional?, quins principis de causalitat regeixen l'encadenament dels fets en la faula i en l'acció dramàtica?, quin grau d'autoconsistència ofereix el "món possible" configurat per l'acció dramàtica?, quines creences, principis, valors, tabús, idees, sentiments i sentits posen en joc la faula i l'acció dramàtica?

El dramaturg valencià sosté la idea de l'existència de textos narratius més proclius que d'altres, d'entrada, per ser treballats des de la «dramatúrgia fabular o historial»:

«Convendría que tuviéramos en cuenta —a la hora de abordar la dramaturgia de un texto narrativo— lo que llamo propiedades de idoneidad de estos relatos para ser abordados desde la dramaturgia historial. Valga decir que toda modalidad de dramatizar textos narrativos es legítima; lo que señalo a continuación son condiciones que pueden aligerar el paso de un lenguaje —narrativo— a otro —escénico, porque presenten una relativa similitud entre las características propias de los dos lenguajes». (2003: 92)

És per això que en presenta una enumeració de les característiques, al seu parer, òptimes, a l'hora de prendre com a referència textos narratius a fi de dramatitzar-los segons aquest primer model de dramatúrgia. Es tractaria de la narració en tercera persona, l'estabilitat espacial, la continuïtat temporal, la concentració de personatges significatius i l'abundància de diàlegs i monòlegs.

4.1.2.2. Dramatúrgia discursiva

Un altre model de dramatúrgia proposat per Sanchis Sinisterra consisteix a centrar-se en l'especificitat del discurs, en la translació del text, del discurs, donant-li prioritat sobre la faula. Aquesta és una opció la importància de la qual, segons l'autor, prendria rellevància als nostres dies atesa la importància que rep a la pràctica el discurs sobre la història:

«Aprovecho para decir que la opción por una dramaturgia discursiva, no es ni caprichosa ni extraña. El teatro contemporáneo muy frecuentemente renuncia a la fábula, renuncia a contar historias. Y también la narrativa contemporánea muy a menudo renuncia a contar, y así hallaríamos no pocos relatos y novelas en los que la historia es prácticamente insignificante. De esta constatación se desprende la necesidad de indagar en las herramientas que nos permitan aplicar la intervención dramática a textos narrativos que no basan su interés en la fábula». (2003: 59)

Així doncs, ens trobem amb textos que per la riquesa de les seues «anomalies discursives», com les qualifica el dramaturg, ens condueix a aplicar aquest segon model. Estaríem parlant d'aquells en què trobaren: ambigüitats a l'hora de localitzar la veu narrativa, desdoblaments d'aquesta, confusió de temps verbals o imprecisió en les circumstàncies espacials d'enunciació, entre d'altres.

Dins de l'àmbit del discurs, i recurrent novament a l'ús de conceptes propis de la narratologia, caldria tenir molt presents tant les «modalitats discursives» (narració, descripció, diàlegs, monòlegs i soliloquis), com l'ordre temporal en què són presentats els esdeveniments. En aquest darrer punt ens referiríem als diacrònics —presentats al discurs d'acord amb la seua successió en el temps— i als anacrònics— alterats en relació a l'ordre en què s'han esdevingut desplaçant-se cap al passat «anacronisme retrospectiu» o el futur «anacronisme prospectiu». També la identificació al text de les figures del narrador i del narratori es basteixen com a element per treballar des de la perspectiva de la «dramatúrgia discursiva».

4.1.2.3. Dramatúrgia mixta

A mig camí entre les propostes anteriors, es trobaria un tercer model el qual:

«Utilizando como marco el nivel del discurso, insertaría en la acción dramática determinadas secuencias de la fábula. Con lo cual se produciría la acumulación de las ventajas —claro, también de las dificultades— de las dos modalidades de articulación del relato y la forma dramática que ya hemos esbozado.

Se trata, pues, de una opción dramática en la que el marco dramático esté determinado por la extrapolación del nivel del discurso —analizado,

obviamente, a partir de las leyes de funcionamiento del texto—, pero que, en su interior, vaya articulando una secuencia de acciones y situaciones proveniente de los acontecimientos de la fábula». (2003: 99)

En aquest vessant, Sanchis Sinisterra planteja els passos a seguir en l'anàlisi prèvia a la dramatització d'un text narratiu a partir de dos nivells que coincidirien amb la dualitat plantejada al llarg de tot el seu treball: història i discurs.

a) Història. En aquest primer nivell caldria:

- Identificar els subjectes de la història o personatges («resents» o «absents» i dins d'aquests darrers, «referencials», «extraescènics» i «incorporis»)
- Establir els esdeveniments per tal de reconstruir-ne, si s'escau, l'ordre.
- Localitzar els fets d'acord amb unes circumstàncies tant espacials com temporals.

b) Discurs. Ací la tasca consistiria en:

- Identificar qui narra els esdeveniments i mitjançant l'ús de quin/s mecanismes discursius ho fa, de manera que podrem establir una jerarquia i funció dels personatges. A més, obtindrem informació sobre el punt de vista transmés pel narrador (intenció, ideologia, valors...).
- Analitzar les circumstàncies espacials i temporals de l'enunciació, fet que ens capacitarà per establir el marc dramàtic: d'una banda, «intrínsec al text» —al relat original les circumstàncies d'enunciació estan clares i concretes de forma «explícita» o «implícita», d'altra, «extrínsec» —quan no es concreten les esmentades dades, situació en què se'ns planteja una doble opció: inventar-lo de forma independent però sense distorsionar-ne l'origen, o bé establir-lo per analogia a l'original.

4.1.3. Altres paràmetres de la dramàtica de textos narratius: la fidelitat respecte del relat original

Com apunta i explica Sanchis Sinisterra, en el procés de transvasament genèric de la narrativa al teatre, cal considerar tot un seguit de modificacions que tindran lloc i afectaran, en major o menor mesura, l'original:

«Deberíamos hablar de una gradación que va desde la fidelidad máxima a la palabra propia del discurso narrativo, hasta una reestructuración completa del modo expositivo y una re-escritura del material verbal. Podemos establecer niveles dentro de esta gradación, siempre y cuando no olvidemos que los límites entre ellos son, a menudo, difíciles de establecer». (2003: 121)

Tot seguit referirem un llistat d'aquestes variacions acompanyades d'una breu caracterització:

a) Màxima fidelitat. Com el seu nom indica, és aquella situació en què l'adaptador tracta de respectar al màxim el relat original tot i que, evidentment, esdevé necessari realitzar certes modificacions. Aquestes estarien justificades ja que el text de partença i el d'arribada es mouen en uns codis no totalment coincidents pel fet de tractar-se de gèneres distints amb semblances, però també especificitats diferenciadores.

b) Modificació i reelaboració. En aquest cas l'objectiu de l'adaptador és distanciar-se, en certa mesura, del model anterior per tal d'intervenir elaborant reajustaments voluntaris i conscients sobre l'original. Aquest procés dona lloc a diverses alternatives, en cap cas excloents entre si, articulades per Sanchis Sinisterra en quatre blocs:

- Modificacions gramaticals. Es produeix una alteració del discurs narratiu a partir de la qual allò que originàriament és un monòleg esdevinga, posem per cas, un diàleg entre diverses veus. Tanmateix, cal respectar al màxim l'essència del text original.
- Modificacions estilístiques. L'objectiu de l'adaptació és reescriure el text per fer-lo més interactiu i proper a la dramaticitat, ja que, en cas contrari, podríem trobar-nos amb un discurs massa retòric i artificial, i amb una sintaxi poc apta per al fet teatral.
- Modificacions de l'ordre d'exposició. S'esdevé una reestructuració de l'ordenació en què són disposades les accions i els esdeveniments tenint present una necessària justificació dels canvis produïts des del punt de vista de la creació de la dramatització del text.
- Inserció o empelt textual. El dramaturg afig al text original material nou a fi, per exemple, de desenvolupar més àmpliament un determinat esdeveniment i completar-lo perquè ho considera adient. Aquestes noves aportacions poden provenir tant d'altres textos preexistents de l'autor, com

del propi dramaturg que n'elabora l'adaptació. Així mateix, són susceptibles de tractar d'imitar l'estil de l'original o reivindicar-ne la pròpia especificitat autorial.

c) Caràcter total o parcial de la narració. A l'hora de plantejar-se la dramatització d'un text cal decidir si s'optarà per una actuació total o parcial sobre ell. Es farà necessari tenir present que si se n'agafa una part, el grau d'autoconsistència del sistema ficcional funcione, és a dir, que el receptor no haja de conèixer tot el text de partença per comprendre la nova producció, sinó que la part presa com a referència responga al seu «món possible» o univers ficcional característic.

D'acord amb la proposta desenvolupada per Sanchis Sinisterra, la teatralització d'un text narratiu és un procés complex que requereix una anàlisi de base per poder reeixir-hi:

«Insisto en que la tarea de dramatización de un texto narrativo requiere de una fase previa de análisis. Esta fase del análisis puede ser más o menos sistemática, más o menos rigurosa, más o menos adscrita a una técnica crítica de las varias corrientes de narratología que se conocen en los ámbitos académicos; pero es imprescindible que exista. Puede verse impulsada por una percepción puramente intuitiva de los textos mismos; puede ser producto de una determinada sensación que suscite y gobierne el análisis; pero, en todos los casos, debe permitirnos articular nuestras sensaciones y conducir las a una comprensión del funcionamiento que tanto nos provoca». (2003: 23)

En definitiva, es tracta d'establir uns procediments per tal de donar resposta a una «transmodalització» —emprant la terminologia de Genette (1989 [1982])—, que no busca: «Una *domesticación* de tales textos —convertir la sustancia peculiar de un relato en algo similar a las obras de teatro conocidas—, sino buscando una teatralidad distinta, una teatralidad diferente, desafiada y cuestionada por el texto narrativo originario» (2003: 11).

En suma, i com apunta Sanchis Sinisterra a un dels assajos recollits a *Fragmentos de un discurso teatral* titulat «Narratividad y teatralidad (*Bartleby, el escribiente*)»:

«La traslación de un texto narrativo a la escena no supone simplemente adaptar las situaciones, los personajes y los diálogos que constituyen la trama del relato

(su “historia” o “fábula”) a los códigos establecidos de la teatralidad habitual. Supone, fundamentalmente, indagar en la especificidad de su organización textual, de sus recursos narrativos, de sus estrategias enunciativas (su “discurso”), para derivar de ellos un diseño dramático abierto, más o menos anómalo, portador de hipótesis sobre otras dimensiones de la teatralidad.

Se trata, pues, de efectuar un rodeo por determinadas zonas de la narrativa contemporánea —aquellas, precisamente, en que las convenciones formales y los estereotipos ideológicos son relativizados o violentados—, con el fin de regresar al territorio teatral con una dosis de libertad y riesgo capaz de cuestionar las certidumbres de la práctica escénica». (2013: 269)

4.2. Aportacions metodològiques de Jorge Dubatti

4.2.1. Concepte d’adaptació teatral

En referir-se a l’adaptació teatral, el crític i historiador argentí utilitza la següent definició: «Versión³¹ dramática y/o espectacular de un texto-fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad» (1998: 60). Es tracta d’una delimitació conceptual, a partir de la qual se’n poden extraure una sèrie d’informacions remarcables i que la situen en la línia dels treballs desenvolupats amb anterioritat per Genette (1989 [1982]) o, amb posterioritat, per Finzi (2007).

Partim d’una condició bàsica i òbvia: el resultat del procés adaptador ha de ser arribar a un text teatral —una altra cosa, com veurem més endavant, és a partir de quin gènere es produeix l’adaptació atesa l’existència de diferents opcions. Es pren com a referent un text anterior, «texto-fuente» —allò que Genette (1989 [1982]) anomenava «hipotext»— l’existència del qual no s’oculta sinó que s’hi explicita mitjançant diversos procediments.³² La raó d’aquesta manifestació rau en la consideració del text triat com a

³¹ Cal tenir present, com apunta el propi Dubatti (2008: 155) a posteriors treballs, que, al seu parer, s’equiparen «versión» i «adaptació». Així, llegim: «Usamos los términos versión teatral y adaptación teatral como sinónimos».

³² Vegeu Dubatti (1994: 14-15), on analitza alguns dels mecanismes d’explicitació del text adaptat més comuns com ara: la introducció del títol i autor originals del text adaptat encapçalant el llibre i seguides d’un subtítol aclaratori («refundida y adaptada por»); el respecte envers el títol original del text adaptat, però l’omissió de l’autor d’aquest que és desplaçat pel nom de l’autor de l’adaptació amb un subtítol («*La Bella i la Bestia* de Ariel Bufano, adaptación libre sobre un cuento de Leprince de Beaumont»), etc.

posseïdor d'unes qualitats —«entidad», segons Dubatti— que cal aprofitar com a base³³ sobre la qual treballar i operar modificacions. Ara bé, quins són els processos que incidiran, i fins a quin punt, qualitativament i quantitativa en el text d'arribada?

4.2.2. Tipologia i propostes d'anàlisi de l'adaptació teatral

D'entrada, Dubatti estableix una primera distinció al si de les adaptacions atenent al gènere sobre el qual s'aplica la transformació i d'acord amb la qual es crea el binomi: «adaptació teatral genèrica» i «adaptació teatral poètica». Mitjançant la primera etiqueta s'està referint a textos originàriament no teatrals, com ara novel·les, pel·lícules, contes, etc. Quant a la segona, s'hi inclourien aquells textos que es mantenen en la mateixa poètica atesa la no modificació respecte del gènere a què pertanyen tant el text primer com l'adaptat: el teatre. Evidentment, aquesta diferent procedència repercutirà a l'hora de crear el nou text perquè les obres es mouran en llenguatges, signes i sistemes convergents, o bé, divergents.

Tenint en compte la procedència i el context cultural en què es duen a terme, «nacional» o «internacional», Dubatti (1994: 22) amplia l'anterior tipologia d'adaptacions de manera que resulta una quàdruple tipologia per la combinació amb el criteri exposat a l'anterior paràgraf. Així doncs, podríem distingir entre:

Taula 2. Tipologia d'adaptacions de Dubatti segons la procedència i el context cultural

Teatre comparat	Adaptacions poètiques internacionals	X (teatre) adaptat en Y (teatre) corresponen a àrees nacionals/ culturals diferents
Teatre comparat	Adaptacions genèriques internacionals	X (novel·la, poesia, cinema, etc.) adaptat en Y (teatre) corresponen a àrees nacionals/ culturals diferents

³³ Quan analitzàrem el concepte d'adaptació, en línies generals, ja introduïrem la idea de fer servir obres prèvies com a «garantia» per assegurar-ne l'èxit d'un nou producte (López 2007).

Teatre nacional	Adaptacions poètiques intranacionals	X (teatre) adaptat en Y (teatre) corresponen a la mateixa àrea nacional/ cultural
Teatre nacional	Adaptacions genèriques intranacionals	X (novel·la, poesia, cinema, etc.) adaptat en Y (teatre) corresponen a la mateixa àrea nacional/ cultural

Com exposa Dubatti (1994: 19) referint-se al treball de Bardenstein (1991: 184-186), és important ser conscients a l'hora de bastir una adaptació, no solament del possible transvasament intergenèric, sinó també de la possibilitat d'adreçar-la a unes circumstàncies culturalment diferents respecte a les pròpies de l'obra primitiva:

«Con acierto, Carol Bardenstein ha señalado el carácter *teleológico* de la adaptación, género marcado por el sistema objetivo, es decir, por las condiciones formales y culturales del teatro y la sociedad que reciben (engendran) la adaptación. Bardenstein distingue con terminología proveniente del campo de la traducción no sólo un texto-fuente y un texto-destino sino también una cultura-fuente y una cultura-destino cuyos sistemas de reglas condicionan el sistema de los textos».

Hem de ser conscients que el procés d'adaptació implica dur a terme una anàlisi comparativa, una confrontació entre l'hipotext i l'hipertext (Genette 1989 [1982]); tanmateix, quins aspectes o àmbits caldria estudiar? D'acord amb la proposta de Dubatti, tres són les àrees principals per considerar: el nivell de la faula, el del discurs i el semàntic.

▪ Pel que fa al primer nivell, és a dir, el de la faula, és clau, tant en l'adaptació poètica com en la genèrica, i fa referència als components de la història com ara motius, personatges, etc. i el tractament que reben al text adaptat³⁴ [Ta] i al text de l'adaptació [A].

³⁴ És Dubatti qui estableix aquest sistema de referències abreujades del qual farem ús a partir d'ací per referir-nos a l'estudi de la proposta de l'esmentat autor al nostre treball (1994: 13).

En principi, caldrà discernir entre aquells elements «invariants», considerats essencials i la supressió dels quals alteraria la base de la història, i aquells que, pel contrari, poden modificar-se sense afectar-ne l'entitat: «variants». A partir d'aquesta diferenciació se'n distingeixen sis subtipus tot i que l'estudiós indica que no es tracta d'un repertori de tècniques tancat sinó que se'n podrien aplicar altres de noves segons la naturalesa dels textos:

- «1) Identificación de la presencia o supresión de unidades invariantes de la fábula de Ta en A.
- 2) Identificación de la presencia o supresión de unidades variantes de la fábula de Ta en A.
- 3) Determinación de la repetición de elementos contenidistas de la fábula de Ta en A, pero con una nueva función.
- 4) Determinación del cambio de elementos contenidistas de la fábula de Ta en A, pero con una función análoga.
- 5) Amplificación o reducción del desarrollo de determinados elementos contenidistas de la fábula de Ta en A.
- 6) Incorporación de elementos contenidistas nuevos en la fábula de A, ausentes en Ta.» (1994: 24).

▪ Quant al segon nivell, el del discurs, en paraules de Dubatti:

«Se trata de discernir la articulación estética o formal de los componentes de la fábula a través de la descripción de su poética, es decir, como conjunto de procedimientos que, por selección y combinación, genera un determinado efecto teatral y porta una ideología estética». (1994: 24)

En aquest cas, l'autor estableix una diferenciació entre aquells processos que cal analitzar en comparar ambdós textos segons si es tracta d'una adaptació «genèrica» o «poètica». En el primer cas, els canvis a què es veu sotmés el text en ser transposat d'un gènere a un altre són molt importants ja que s'efectua una variació que afecta els codis d'expressió. Així doncs, caldria contemplar, per exemple, la doble enunciació³⁵ del

³⁵ Recordem que la doble enunciació consisteix, com molt clarament defineix Eladio de Pablo (2015: 41): «En que el discurso que un personaje dirige a otro personaje está dirigido simultáneamente al

llenguatge, pròpia del fet teatral, i la presència de les diverses tècniques o estratègies (títelles, projecció d'imatges, etc.) emprades per bastir el discurs.

Quant als processos que afecten el discurs en una adaptació poètica, l'estudiós argentí (1994: 25) proposa quatre àrees d'estudi sobre les quals es tractaran de copsar tant el manteniment com les supressions i/o les innovacions produïdes en:

- L'anàlisi de les didascàlies de l'obra dramàtica
- L'anàlisi dels parlaments dels personatges
- L'anàlisi de l'estructuració estètica del relat
- L'anàlisi de l'estructuració estètica de l'escena

▪ Finalment, està el nivell semàntic, on es tracta d'extraure aspectes relatius al tema, la proposta ideològica, el significat i la intencionalitat del text adaptat respecte del text d'adaptació. Per tal d'implementar aquesta anàlisi cal considerar la forma i tenir presents també els aspectes estudiats als dos nivells anteriors: la faula i el discurs.

Atenent el grau i la intensitat dels canvis a què es veuen sotmeses les obres en el procés d'adaptació, estructurades per Dubatti a partir dels tres nivells anteriors, es planteja l'existència de quatre tipus d'adaptació amb les seues respectives combinacions i formes híbrides:

a) Adaptació clàssica. És aquella en què, bé siga genèrica o poètica, l'adaptació manté i respecta la faula, el discurs i la semàntica del text adaptat. Tot i això, és possible introduir-hi algunes modificacions que no serien rellevants per al conjunt com ara, per exemple, la supressió d'alguna escena lateral.

b) Adaptació estilitzant. Consisteix a introduir en la transformació, tant genèrica com poètica, variacions de certa importància capaces de dotar de novetat i singularitat el text resultat de l'adaptació. No obstant això, es respecta l'essencialitat de la faula i del nivell semàntic, de forma que no es produïska cap inversió o oposició respecte del text font. Al seu interior s'ha de contemplar una subdivisió entre:

b.1) Adaptació estilitzant formal. Els canvis afecten fonamentalment els procediments estètics del discurs, gairebé no incideixen en la faula i inclouen nous matisos semàntics.

espectador, que debe recibir la cantidad de información pertinente en cada momento de la función para seguir su desarrollo con interés».

b.2) Adaptació estilitzant contextualitzadora. Són respectades l'estètica de la intriga, les didascàlies, la faula, la semàntica, l'escenificació i els parlaments dels personatges a excepció d'aquells aspectes d'aquests que afecten les estratègies de recontextualització.

c) Adaptació transgressora. S'aplica tant en l'adaptació poètica com en la genèrica, i comporta una reversió intencionada del text adaptat a partir de qualsevol, o de tots, els nivells a què ens hem referit abans: faula, discurs i semàntic. Estaríem parlant, posem per cas, d'aquelles obres en què s'hi estableix, conscientment, una paròdia sobre el text primer.

d) Adaptació lliure. En aquest tipus, el grau de reelaboració és tan alt que el text adaptat s'ha fet servir com a simple pretext per dissenyar una obra clarament nova.

4.2.3. Consideracions finals

Com apunta Dubatti (1994: 13): «Entre los muchos problemas de la teatrología, el de la *adaptación teatral* es uno de los menos estudiados desde una perspectiva teórica y metodológica, a la par que uno de los casos más frecuentes en la actividad teatral de cualquier país del mundo». És precisament per aquesta escassetat, que el crític i historiador argentí exposa una definició del terme «adaptació» a fi d'establir-ne, posteriorment, una tipologia i un mètode d'anàlisi específic el qual, com ell mateix indica, admet més subdivisions d'acord amb el cas específic amb què es treballa.

Així doncs, podríem parlar d'adaptacions: poètiques (internacionals i intranacionals), genèriques (internacionals i intranacionals), en un primer moment, i d'adaptacions clàssiques, estilitzants, transgressores i lliures, segons la relació i el grau de manteniment, supressió i/o innovació establerta entre el text adaptat i el text a partir del qual es fa l'adaptació. Per consegüent, i en termes generals:

«Las operaciones textuales fundamentales del trabajo de adaptación son, entre otras: a) los cortes; b) los agregados o adiciones (texto nuevo); c) las reescrituras (según la terminología propuesta por Lefevere) de diferentes tipos: la recontextualización cultural, el cambio de poética (subtexto escénico, matrices de representación), el cambio de tono o de ritmo, las estilizaciones, etc.». (1998: 60)

4.3. Aportacions metodològiques d'Alejandro Finzi

4.3.1. Consideracions generals

Docent, investigador i reconegut autor teatral argentí, Finzi planteja entre els seus estudis una obra en què reescriu la seua tesi doctoral destinada a exposar i explicar quines són les estratègies compositives que es duen a terme a l'hora de traslladar un text narratiu adaptant-lo al teatre: *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato: Estudio de «Vuelo nocturno» de Antoine de Saint-Exupéry*.

Per tal de posar en pràctica aquesta anàlisi, arranca d'un text específic ja que, com apunta:

«¿Puede abordarse la adaptación de un texto narrativo a un texto dramático, su ensayo de creación y la posterior enumeración y descripción de los procedimientos compositivos circunscribiéndose a un enunciado retórico y generalizador? Creo que no: las técnicas de producción discursiva son propias de cada pragmática estética y aunque asociables en diferentes niveles, las relaciones compositivas entre la adaptación teatral y una novela deben ser analizadas, primordialmente, con la finalidad de delimitar un campo específico de trabajo. Recién entonces sus resultados podrán ser aplicados en otras experiencias dentro del mismo campo relacional». (2007: 18-19)

Així doncs, parteix de la novel·la *Vol de nuit*, de l'escriptor i aviador francès del segle XX, per realitzar-ne una adaptació teatral, *Nocturno patagónico*. A partir d'aquesta explicitarà, en allò que ell qualifica com a «laboratorio dramático» (Finzi 2007: 19), quins són els procediments fets servir.

Prèviament a l'exposició de les esmentades tècniques, Finzi justifica la seua tasca a partir d'una constatació a què ja s'han referit d'altres dramaturgs treballats en la nostra investigació: l'escassetat d'estudis que tracten de donar llum sobre aquest transvasament intergenèric. En aquest sentit, són bastant clares les paraules emprades per l'argentí a la introducció del seu treball:

«... porque si bien la novela, una obra teatral, una película, un espectáculo de teatro-danza, la ópera, un espectáculo de nuevas tecnologías, un documental o un unitario televisivo tienen sus propias y particulares formas de composición narrativa, los estudios performativos sobre el discurso adaptativo teatral no

cuentan, hasta el presente, con un corpus de estudios teatrológicos lo suficientemente extendido. A nuestro juicio se está sólo inicialmente abordando la cuestión. En este orden, los antecedentes que estudian los procedimientos adaptativos entre una novela y una obra de teatro son infrecuentes y muy escasos». (2007: 19)

Amb aquesta premissa inicial, Finzi explicita una declaració d'intencions d'allò que pretén aconseguir amb la seua investigació i quina metodologia utilitzarà:

«La labor que aquí propongo desea contribuir al establecimiento de una teoría teatrológica de la adaptación. [...] Propondremos nuestro trabajo en dos partes. La primera considerará un abordaje analítico, implicado en dirección al establecimiento de una teoría teatrológica de la adaptación. La segunda se ocupará de la creación adaptativa y de la exhibición en nuestro “laboratorio dramaturgico”, en el cual se han de puntualizar y enumerar los procedimientos compositivos puestos en práctica en la adaptación de la novela de Saint-Exupéry. Lenguaje que se traduce en un conjunto de cruces operativos y de transformaciones posibles». (2007: 19-20)

Abans d'entrar de ple en l'exposició i definició de les tècniques adaptatives emprades, el dramaturg argentí parla de les dues tendències generals que prefiguren les ideologies tingudes en compte a l'hora d'adaptar:

«La primera tendencia indica que una operativa de adaptación sólo puede describirse *negativamente*, en tanto el paso entre los términos de la ecuación modelo/desviación se entiende como el establecimiento de una relación de subsidiariedad. En esta relación el segundo término es el resultado de una maniobra de evicción, por la cual, la obra resultante es permeable a una solución facilitadora de una recepción diferente o focalizada hacia el consumo de un público masivo. Por este procedimiento se interrumpen, desarticulan y condensan relatos, motivos y temas reconfigurándolos reductoramente en el texto de llegada [...].

La segunda tendencia prescribe que la operativa adaptativa se concibe cuando sus dos términos son considerados como *equivalentes* por su función

comunicativa, siempre reconociendo la peculiaridad del código estético al que pertenecen. El conflicto inmanente entre alteridad e identidad se resuelve en el espacio de la implementación de las técnicas procedimentales de cada género. Es ese espacio el que da cuenta, por un lado, de aquellas operaciones que han configurado el texto de partida y, por el otro, de aquellas que son propias del texto de llegada». (2007: 87-88)

Per a Finzi, l'adaptador ha d'establir un diàleg entre el text de partença i el d'arribada,³⁶ fet que explica mitjançant les següents paraules:

«El proceso dramaturgico de la adaptación se propone como mediación entre el campo imaginario de la novela y el artefacto escénico y se expresa en los tres procedimientos de base de configuración del lenguaje: la sustitución, la adición y la supresión. Este espacio de mediación debe comprenderse dentro de una ecuación procedimental: mediación/inmediación. La adaptación es reclamada y exigida por dos codificaciones que han de compartir un mismo universo semántico». (2007: 97)

És per això que l'execució dels procediments i operacions plantejades han de realitzar-se tant sobre el text de partida com sobre el d'arribada, ja que:

«Esto permite al adaptador establecer un dominio necesario e integral de los factores compositivos que deben emplearse en la ejecución de los procedimientos precisos implicados en la operación. No pueden ejecutarse sobre el texto de llegada sin que lo hayan sido primeramente sobre la obra narrativa». (2007: 112)

4.3.2. Concreció de les tècniques d'adaptació

A l'hora d'adaptar un text es produeix un pas o transferència entre dos elements en què, com explica Finzi remetent i traduint les paraules de Gaudreault & Marion (1998), apareixen dues operacions generals vinculables al procés que ens ocupa:

³⁶ Finzi (2007: 98) fa servir la terminologia «texto de partida» i «texto de llegada» per referir-se a l'obra original i a l'adaptació, tenint presents les nocions emprades per Mercier & Pelletier (1999).

«...pasando de un medio a otro, el “tema” de un relato sufre una serie de modificaciones “informantes” y “deformantes”, que estarían vinculadas a lo que se podría llamar “configuración intrínseca”, estando cada “tema” presuntamente dotado de su propia configuración. Esta configuración sería, siempre, más o menos compatible con tal o tal medio y pre-programaría, de alguna manera, todo proceso de adaptación» (2007: 90).

Segons el criteri de Finzi, tant l'operació d'«informació» com la de «deformació» són modes de l'adaptació que s'esdevenen simultàniament:

«Pueden ser contiguos, consecutivos y secuenciales en lo que concierne a la organización del plan de trabajo, el esquema que prevee o la estrategia compositiva del adaptador. Pero no lo son en tanto acontecimiento, por cuanto uno y otro modo son operaciones que se inscriben dentro del principio de economía escritural. Por este principio, sea cual fuere la organización temática que el adaptador se proponga componer en el texto de llegada, la obra resultante sostendrá una estructura enunciativa cuya eficacia comunicativa será la misma que la de partida. Eficacia que podrá leerse en los códigos comunicacionales respectivos». (2007: 91)

Així doncs, i continuant amb els postulats de Finzi:

«Entiendo su dinámica [del repertori de tècniques adaptatives exposades] en los dos modos de modificación, el de “información” y el de “formación” definidos por Gaudreault y Marion. Los tres procedimientos de base [substitució, addició i supressió] que operan en la información adaptativa son expresados por estos dos modos. La sustitución, la *inmutatio* de la retórica clásica, procede de una operación duplicada: por una parte es una “deformación” y por la otra, consiguientemente, es una “información”». (2007: 98)

Es tracta de considerar, doncs, que a l'hora de transformar un text, l'adaptador pot introduir noves informacions, com ara nous personatges enriquidors i potser

actualitzadors del relat. Mitjançant aquests, al mateix temps, el que està és «deformant» el text de partida atesa la introducció de modificacions.

Exposades aquestes reflexions, Finzi se centra en la presentació del ventall de tècniques emprades en l'adaptació de l'obra concreta de Saint-Exupéry, i ho fa a partir del plantejament de dos grans blocs: els procediments *macrotextuals* i els *microtextuals*. Pel que fa als primers, s'hi refereixen les operacions realitzades prenent com a base el text íntegre. Aquestes serveixen de preparació de les accions que afectaran el text d'arribada i les quals, a més, determinen el treball que es realitzarà sobre el text de partida. Quant als microtextuals serien procediments adaptatius posteriors als acabats d'esmentar i s'aplicarien després de l'establiment per part de l'adaptador d'una estratègia general o macrotextual sobre una seqüència, o un conjunt d'elles, i sobre els factors discursius que la integren.

4.3.2.1. Procediments macrotextuals d'adaptació

Etiquetats amb el substantiu «focalització», Finzi en proposa quatre tipus d'acord amb l'aspecte sobre el qual se centren:

a) Focalització de la intriga. Mitjançant aquesta tècnica, «el adaptador propone a la escena la modificación total o parcial del orden de las instancias de la ficción narrativa» (2007: 99). Els fets poden relatar-se seguint una seqüenciació diferent a la proposada al text de partida i, a més a més, són susceptibles de ser presentats totalment o parcial. Així mateix, es contempla l'opció de produir la transformació d'una veu narrativa extradiegètica en una metadiegètica amb, per exemple, un personatge que presente els fets implicant-se a l'escena (pas del discurs extradiegètic en autodiegètic). Com apunta Finzi (2007: 100): «la focalización de la intriga genera el *acontecimiento* al que entendemos como el paso de la *oratio obliqua*, el discurso indirecto, conformado en los usos predicativos del lenguaje, al estilo directo, configurado en la *oratio recta*, el diálogo teatral».

b) Focalització de la funció ideològica. El text de partida porta adscrita i transmet una determinada ideologia, un conjunt d'idees, creences i valors característics. Aquests han de mantenir-se integrats en el text d'arribada de forma que no es produïsquen contradiccions sinó un acord de reciprocitat tenint presents els límits ètics. Per tal d'aconseguir-ho, «el adaptador ejecutará maniobras tendientes a contextualizar el texto de partida determinando sus fuentes e influencias compositivas. En este orden buscará

conocer los modos de circulación y recepción epocales e históricos de la novela» (Finzi 2007: 100). En definitiva, no es busca una adaptació en què es produïsquen divergències i contradiccions en l'àmbit ideològic respecte del text de partida.

c) Focalització espacial. Es refereix a la relació existent entre l'espai o espais en què transcorren els fets de la novel·la i l'espai o espais creats per l'adaptador en dissenyar l'obra teatral. D'acord amb açò, Finzi planteja tres solucions: una primera en què se'n selecciona un de tot el conjunt d'espais apareguts al relat novel·lístic; una altra on se'n fan servir diversos respectant, o no, l'ordre d'aparició al text de partida; una darrera que presente espais adjacents en la pròpia escena.

d) Focalització temporal. Com es pot deduir a partir de la seua formalització, es tracta de definir el temps en què transcorre l'acció. Hi ha diverses propostes, quatre en concret, per treballar aquest ítem: establir una organització cronològica similar a la del text de partida; transformar-la i fer-ne una selecció pròpia; desenvolupar el temps a partir d'un episodi en particular; seleccionar entre temps objectius, propis de la novel·la, i subjectius, propis de la caracterització psicològica dels personatges.

4.3.2.2. Procediments microtextuals d'adaptació

Com ja hem apuntat, són tècniques a què l'adaptador ha de recórrer després d'haver pres les decisions macrotextuals explicitades anteriorment (definir com organitzarà i distribuirà les seqüències respecte del text de partida, especificar quin espai o espais presents al text sobre el qual adapta manté o modifica i com ho fa, etc.). En l'àmbit de la microtextualitat, Finzi planteja setze procediments alguns dels quals, com veurem més endavant, són susceptibles de subdividir-se:

a) Actualització. En aquest cas, l'adaptador renova situacions i personatges de forma que és factible introduir paràmetres espaciotemporals nous, més actuals. A fi d'aconseguir-ho és important apuntar el paper que juguen elements com el vestuari o l'utilatge. De vegades, com indica Finzi, aquest procediment és emprat com un mecanisme per parodiar el text de partida.

b) Evicció. Consisteix a eliminar respecte del relat novel·lístic personatges —potser un o més d'un— i seqüències narratives— també, en aquest cas, el nombre és variable. Aquest recurs vindria motivat per la consideració menor que aquests reben respecte de l'evolució del relat ja que no se'ls considera necessaris; d'aquesta forma, a més, s'afavoreix l'economia del relat performatiu.

c) Focalització en monòleg. Es produeix una síntesi mitjançant la qual a partir d'un únic personatge o d'una única situació es condensen diverses variables del relat. Així, per exemple, el parlament d'un únic actant és capaç de resumir les aportacions de diverses veus presents a la novel·la i introduir conjuntament un ventall d'accions.

d) Mixage. Es tracta de la utilització de titelles i d'altres artefactes i mecanismes associats a les noves tecnologies amb l'objectiu de substituir personatges i/o seqüències presents a la novel·la.

e) Fos. A fi d'afavorir l'economia del relat performatiu, l'adaptador introdueix seqüències pròpies del relat o indicacions espaciotemporals presents a aquest, mitjançant l'ús d'acotacions escèniques i/o diàlegs. Es tracta, com apunta Finzi, d'«assimilar», i no de «sintetitzar», per tal de condensar la informació necessària i així entendre l'obra correctament. Aquest procediment és intertextual i podrà ser decodificat pel receptor d'acord amb els seus coneixements previs del text. S'hi contempla l'establiment d'una subclassificació en els següents termes:

e.1) Fos d'espai. Són condensats a partir de les acotacions i/o dels diàlegs un o diversos espais de la novel·la.

e.2) Fos de temps. En aquest cas, el text d'arribada assumeix les seqüències temporals del text de partida mitjançant les acotacions i/o els diàlegs.

e.3) Fos de vestuari i utillatge. El text d'arribada assimila en les acotacions d'aquests elements escènics la caracterització o caracteritzacions de l'època mostrades al text de partida.

e.4) Fos de personatges. Un personatge, potser tant principal com secundari, n'assimila dos o més propis de l'obra narrativa.

f) Transcripció. Aquesta operació adaptativa s'identifica amb una citació intertextual i consisteix a traslladar un segment del text de partida, sense produir-hi cap alteració, i inserir-lo, al d'arribada, dins o bé de les acotacions o bé del discurs.

g) Ampliació. Es tracta d'un mecanisme invers al del fos d'espai, temps, vestuari i utillatge i personatges. Conseqüentment, es basa en un major desenvolupament d'algun o d'alguns d'aquests aspectes respecte del lloc i la importància que ocupaven al text de partida.

h) Duplicació. L'adaptador pren un personatge i el multiplica de manera que després d'aplicar aquest mecanisme s'arriba a un personatge col·lectiu/genèric segons s'observarà a les acotacions. Així mateix, també existeix l'opció de procedir a la

duplicació d'una escena, o de part d'una, per exemple, per encetar i tancar una representació teatral.

i) Congelació. Fent servir aquesta estratègia, que remet fonamentalment a l'escriptura de les acotacions teatrals, és detinguda al text d'arribada l'acció i el parlament d'un o més d'un personatge, i d'una o més d'una seqüència. D'aquesta manera es permet dur a terme una actualització, evocació, presentació o anticipació de fragments del relat narratiu. Els personatges congelats són presentats per aquells que estan actius i és profitosa, a més, per generar l'efecte del teatre dins del teatre.

j) Transposició. Es tracta d'un procediment tant macrotextual com microtextual que produeix una alteració que afecta l'ordre de les seqüències resultants dels processos de focalització de la intriga i de la focalització espaciotemporal. S'hi pot establir la següent subclassificació:

j.1) Transposició seqüencial. Es produeix una alteració total o parcial de l'ordre en què es presenten al text de partida els fragments o seqüències narratives. Aquesta modificació pot afectar, com hem apuntat, l'articulació d'un sol element o canviar totalment la distribució entre el que llegim inicialment al text de partida i el que trobem després de fer-ne l'adaptació.

j.2) Transposició espacial. S'altera l'ordre en què són presentats els espais respecte del text de partida.

j.3) Transposició temporal. Es modifica totalment o parcial l'ordre cronològic en què són presentats els fets respecte del text de partida.

j.4) Transposició de diàleg. Es produeix una variació en la seqüenciació del diàleg.

j.5) Transposició sintàctica. Executada conjuntament amb la focalització de la intriga i amb el procediment microtextual de l'evicció, consisteix a reorganitzar els enunciats del text de partida en una distribució oracional i de paràgrafs diferent. Aquesta tècnica és aplicable tant als fragments dialogats com a la informació present a les acotacions.

j.6) Transposició de vocabulari. L'adaptador altera el vocabulari emprat tot i tractant de mantenir l'equivalència entre tots dos textos. Aquesta modificació permet caracteritzar un personatge amb un idiolecte específic i, en certa manera, les novetats introduïdes a nivell lèxic contribueixen a l'actualització.

k) Interlineat. Es tracta de construir al text d'arribada oracions i/o frases dins de les quals s'encadenen fragments del text de partida. A diferència de la transcripció, ací sí que

tenen lloc modificacions respecte de l'original, fet relacionat amb la transposició o alteració sintàctica i de vocabulari.

l) Flash-Back. Mitjançant aquest mecanisme es reprén dins del text d'arribada un segment aparegut amb anterioritat de forma totalment idèntica —duu, per tant, aparellada, una tècnica microtextual de duplicació—, o s'hi poden operar modificacions —amb la qual cosa parlaríem conjuntament d'una tècnica microtextual de transposició.

m) Invenció. Com es pot deduir perfectament de l'ítem, aquesta tècnica es dona quan l'adaptador crea i insereix al text d'arribada un o més personatges, i una o diverses situacions noves i originals, és a dir, inexistents a l'obra de la qual partia. La invenció actua conjuntament amb la tècnica que explicitem tot seguit: l'empelt.

n) Empelt. L'adaptador crea i insereix al text d'arribada un o més personatges, i una o diverses situacions noves i originals, és a dir, inexistents a l'obra de la qual partia al servei de l'economia de la història. Es tracta d'una operació entesa com una maniobra de l'anterior.

o) Teiscopia. Es tracta d'integrar al si del diàleg tant descripcions espaciotemporals com accions que creen un món extraescènic.

4.3.3. Conclusions

Com es reflecteix a la proposta de Finzi, el treball que duu aparellat l'adaptació d'un text narratiu a un altre de teatral converteix en necessaris tot un seguit de passos i transformacions les quals plantegen un important grau de complexitat i anàlisi. D'acord amb les paraules de l'investigador i dramaturg argentí, esdevé indispensable un estudi previ del text sobre el qual s'ha d'operar si es pretén assolir una adaptació òptima.

Així doncs, com hem tractat d'explicitar en aquests epígrafs, cal tenir presents tot un seguit d'estratègies generals que Finzi anomena macrotextuals a partir de les quals partirà el treball de l'adaptador (focalització de la intriga, de la funció ideològica, espacial i temporal), les quals, una vegada estiguen delimitades, serviran per executar les tècniques específiques microtextuals (actualització, evicció, transposició...).

En suma, quan parlem d'adaptació d'una obra narrativa a una teatral —fet que ens ocupa—, han d'entrar en consideració una sèrie de recursos que superen de llarg la simple operació de retallar un text per crear-ne un altre cenyint-se al principi de l'economia discursiva. Cal anar molt més enllà i veure quines implicacions van aparellades al trasllat intergenèric.

4.4. Aportacions metodològiques de Juan Antonio Hormigón

El director d'escena, escriptor, dramaturg i pedagog teatral, proposa al nové capítol del seu treball *Trabajo dramático y puesta en escena* (2002), una metodologia del treball dramàtic. Tindrem en compte les reflexions vehiculades com a base, donada la seua idoneïtat per al nostre objectiu. En aquest sentit, és important remarcar que tracten no solament la translació d'un text teatral a l'espectacle —encara que és l'eix de la proposta d'Hormigón—, sinó la posada en escena d'un pertanyent a d'altres gèneres com ara el narratiu en què ens centrem. Així, llegim:

«Todo espectáculo teatral tiene un texto como antecedente. Este puede estar convenientemente estructurado y poseer los elementos propios del género literario dramático según unos determinados criterios preceptivos, pero puede tratarse también de un texto ubicable en otros géneros específicos diferentes tales como la narrativa, la poesía, el articulismo o el intercambio epistolar adecuadamente tratados. [...] La mayor parte de los espectáculos que se han realizado y realizan, tienen su antecedente en una obra perteneciente a la literatura dramática. Toda mi exposición girará en consecuencia en torno a este supuesto, que es el que aborda y utiliza habitualmente el director de escena».

(2002: 134)

Així doncs, i després de considerar aquestes reflexions, creiem que les consideracions analítiques poden ser vàlides al nostre estudi i per això passem a exposar-les tot seguit. La proposta d'Hormigón (2002: 139-168) està organitzada d'acord amb aquests punts:³⁷

- a) Fase inicial: elecció del text
- b) Fases prèvies a l'inici dels assajos
 - b.1) Primera fase: Informació bibliogràfica
 - b.2) Segona fase: Estudi sincrònic del text i les seues implicacions teatrals originàries
 - b.3) Tercera fase: Síntesi i inducció

³⁷ Convé apuntar que l'esquema amb el format que exposem no s'explicita a l'original en una única plana sinó que es desenvolupa, com pot deduir-se de la referència al grup de pàgines en la citació textual, al llarg del text.

- b.3.1) Lectura concreta i contemporània del text
- b.3.2) Orientació de les possibles tasques d'intervenció sobre el text
- b.3.3) Definició i inducció de l'estètica i l'estilística que presidirà la realització quant al treball actoral, l'elaboració de l'espai plàstic visual, la indumentària, la il·luminació, els elements sonors, etc.

c) Treball dramaturgic durant els assajos

Dins de tota aquesta aportació analítica, i d'acord amb l'objectiu del nostre treball, aquella part en què ens detindrem és en la tercera fase i, més específicament en la segona de les tasques dramaturgiques on es postulen orientacions per intervenir sobre el text. Després de realitzar l'elecció de l'obra d'acord a uns paràmetres específics,³⁸ analitzar-ne les característiques i efectuar una lectura contemporània del text original, s'obre un ventall de possibilitats per actuar sobre el text. D'acord amb la seua tipologia i amplitud, Hormigón n'estableix tres subgrups i afirma en parlar del tercer que:

«Utilizando la terminología con rigor, este sería el trabajo creativo dramáticoliterario que denominamos *adaptación*. Los enunciados en los apartados anteriores corresponderían a lo que habitualmente entendemos como *versión*. No obstante, en muchos casos la frontera que las separa es de difícil delimitación y no siempre es posible establecer las diferencias entre una y otra».

(2002: 164)

A continuació reproduïm la totalitat d'opcions explicitades per Hormigón:

- a) Intervencions sense modificar l'estructura del text original
 - a.1) Supressió de passatges topogràfics i ambientals que equivalen a descripcions espacioescenogràfiques.
 - a.2) Supressió d'interpolacions informatives.
 - a.3) Supressió de repeticions i resums d'accions realitzades.
 - a.4) Supressions en funció de criteris escènics propis, en relació al ritme, formalització del relat escènic, gust dominant, etc.

³⁸ Recordem l'explicitació d'aquests paràmetres al tercer capítol de la primera part en què ens situem: «Fases essencials de l'adaptació: selecció, bricolatge literari, interpretació i creació».

- a.5) Supressió d'escenes, seqüències i fins i tot d'actes per adequar l'extensió de l'original conservant-ne l'entitat.
- b) Intervencions amb modificació de l'estructura del text original
 - b.1) Supressió d'escenes i/o passatges que obrin cesures en el procés escènic, establint una nova estructuració d'episodis i seqüències.
 - b.2) Modificació de l'ordre de les escenes, quadres, episodis o seqüències, a fi de clarificar o obtenir major intensitat del relat escènic i el desenvolupament de l'acció.
 - b.3) Supressió de finals estereotipats mitjançant l'anticipació de la conclusió.
- c) Incorporació de materials textuais d'origen divers
 - c.1) Incorporació de materials procedents d'altres obres del propi autor.
 - c.2) Incorporació de materials procedents d'obres d'altres escriptors contemporanis a l'autor, no solament pertanyents a l'àmbit de la literatura dramàtica.
 - c.3) Incorporació de materials procedents d'escriptors d'èpoques distintes a la de l'autor.
 - c.4) Incorporació de materials textuais expressament escrits per al treball concret amb què es treballa.

Finalment, i després de plantejar que les possibilitats de treball i comentari són susceptibles d'amplificar-se, Hormigón matisa tres aclariments a les intervencions i incorporacions proposades sobre el text. A partir d'elles reprenem idees compartides per d'altres teòrics com la de la necessitat, per exemple, d'una formació i habilitats específiques per assegurar un bon producte:

«-Es evidente que en el trabajo de intervención sobre el texto pueden darse una, varias o la totalidad de las prácticas aquí anunciadas.

-Los directores que posean conocimientos y maestría literaria, podrán llevarlo a cabo ellos mismos si lo desean. De no ser así deberán contar con un colaborador específico, sea éste un escritor o un dramaturgista.

-La misión expresa del trabajo de intervención sobre el texto original consiste en articular con mayor precisión y coherencia la lectura contemporánea que hemos realizado. Dicha labor debe estar presidida por una economía estricta en el

tratamiento y una razonada fundamentación de los criterios utilizados, eludiendo cualquier arbitrariedad». (2002: 165-166)

4.5. Aportacions metodològiques d'Yves Lavandier

Al seu llibre *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic* (2003), Lavandier proposa una interessant reflexió al voltant dels orígens del drama, la qual abordarem, breument, abans d'entrar a analitzar les aportacions concretes al nostre camp d'estudi. D'entrada, al·ludeix al naixement del teatre en termes semblants als que ja hem exposat, és a dir, vinculats als ritus i a la religió i com a part fonamental de l'ésser humà:

«La dramaturgia está presente en todo ser humano. Los estudiosos del teatro tienen por costumbre situar el origen de la dramaturgia en el rito religioso. La imitación de las acciones humanas (o divinas) tuvo lugar, en un primer momento, en un espacio sagrado, siendo sus primeros actores sacerdotes —incluso en las civilizaciones llamadas primitivas. Los primeros temas fueron las actividades humanas esenciales (nacimiento, muerte, caza, etc.) y los elementos naturales (tormenta, sol, germinación, etc.). Poco a poco la representación se enriqueció. Y, sobre todo, pasó de lo sagrado a lo profano, aunque, y vamos a verlo, haya conservado algo de su carácter religioso (en el sentido etimológico del término). En Occidente este fenómeno tuvo lugar en dos momentos: en el siglo V a.C. en Grecia, y al final de la Edad Media en Europa». (2003: 19)

No obstant això, en planteja una altra teoria a partir de la qual els inicis del drama radiquen en els xiquets com a imitadors i primers adaptadors d'aquells comportaments que veuen al seu context:

«Pero yo veo otra génesis del drama, de naturaleza diferente y tal vez más profunda. Un bebé que aprende a andar o a hablar dispone de una fuerza instintiva: la imitación. Es decir, representa las acciones humanas de sus padres o de sus hermanos y hermanas. Más tarde, el niño no dejará de imitar a sus mayores. Hace más que eso: crea universos más o menos ficticios y representa en ellos distintos papeles. Fabulación y desdoblamiento forman parte de su vida

diaria. De hecho, situándonos en esa zona simbólica que se encuentra a caballo entre realidad y fantasía, la dramaturgia se asemeja al juego infantil de “hacer como si”. Hasta podemos manifestar que constituye el equivalente adulto. En resumen: el primer actor espectador-autor dramático no es ni el brujo pigmeo ni el sacerdote griego, sino el niño que todos hemos sido. Es, en parte, por lo que nos referiremos a él en esta obra. Subrayaré que el niño es en primer lugar espectador, después autor —adaptador, deberíamos decir—, y finalmente actor». (2003: 19-20)

Centrant-nos en el cas de l’adaptació de textos narratius tant a la pràctica teatral com a la cinematogràfica, el guionista i escenògraf francès constata sota un epígraf que palesa ben bé la seua postura al respecte —«Un intento a menudo vano» que:

«La adaptación de novelas constituye una parte importante del trabajo de los autores dramáticos, sobre todo en el cine. Los fracasos, tanto artísticos como comerciales, son innumerables, pero siguen obstinados en adaptarlo todo, incluso obras maestras de la literatura que no están hechas para la dramaturgia». (2003: 483)

Tanmateix, tot i explicitar que vol «convencer a los autores dramáticos para que escriban obras originales», planteja nou pautes metodològiques i regles que titlla de «sentido común» per tenir en compte, atés que «si desean a cualquier precio adaptar un relato corto o una novela, existen medios para salir airoso de la prueba sin perder credibilidad» (2003: 484). N’exposarem un breu resum (2003: 489):

1. Qüestionar-se i analitzar les raons que ens atrauen d’aquell producte per iniciar-ne l’adaptació.
2. Ser conscient que caldrà sotmetre el text a talls atés que la durada d’una representació en determina uns límits.
3. Cal que tinguem presents que per bastir una obra dramàtica no solament ens hem de quedar amb les imatges, sinó que són necessàries l’existència d’intriga i conflicte.
4. Llegir el llibre, deixar-lo un temps i retornar sobre ell bastant temps després quan l’obra adaptada tinga suficientment definida i bastida l’estructura.

5. Elegir el protagonista que visca més intensament el conflicte exposat i que facilite la transmissió del punt de vista elegit. Es tracta de seleccionar, en primer terme, els conflictes susceptibles de plasmar-se en accions.
6. Assignar al protagonista que hem triat un únic objectiu.
7. Seleccionar les escenes que respecten la unitat d'acció.
8. Eliminar escenes de la novel·la completes en comptes de mantenir-les totes, però escurçades.
9. Reescriure els diàlegs que ja existien al text narratiu.

4.6. Aportacions metodològiques de José Luis Alonso de Santos

Des de la seua pràctica com a dramaturg, Alonso de Santos (2012) ens ofereix un decàleg en què presenta les modificacions a què potser siga sotmés un text clàssic per construir-ne una versió contemporània. Hem de considerar que l'autor parteix de la base de textos d'origen teatral, fonamentalment. No obstant això, els postulats exposats són, al nostre entendre, transferibles i aplicables també a la dramatització de textos narratius.

Segons Alonso de Santos, la validesa del treball a partir dels clàssics és innegable, tot i que el fet que l'obra es trasllade a un context històric, social i cultural diferent al de la seua producció, fa necessàries adaptacions per vivificar el text:

«Los autores considerados como clásicos nos hablan de temas universales y eternamente vigentes en la naturaleza humana, y sus obras nos llegan con una belleza y valores que nos siguen conmoviendo. Pero un autor no es un museo, sino alguien a quien se debe recuperar escénicamente para que el público lo contemple como algo vivo. Son videntes que hablaron para el futuro, y ahora sus palabras resuenan en nuestros espíritus con igual, o más fuerza, que cuando se estrenaron por primera vez. Ahí reside su grandeza. Es precisamente esto lo que nos hace sentirlos como parte de la sociedad de todas las épocas. Por eso necesitamos unas representaciones de sus textos vivas y llenas de calidad, que no los recupere sólo con una visión historicista y cultural, sino que haga que cada puesta en escena destile sobre el escenario toda la riqueza y belleza que contienen». (2012: 494)

D'acord amb les reflexions exposades pel dramaturg, al llarg de la història del teatre sempre hi ha hagut veus a favor i en contra de la realització d'aquests treballs, fet a què

ja ens hem referit al segon epígraf del primer capítol d'aquesta primera part corresponent al marc teòric; allò, però, que s'ha de tenir present en dissenyar-les és «estudiar detenidamente la obra y mantener en la nueva versión el lenguaje, estilo y visión del mundo que el autor transmite en su obra» (2012: 513).³⁹

Fetes i considerades aquestes premisses, al *Manual de Teoría y Práctica teatral*, se'ns recomana (2012: 513-516):

1. Tallar, en el cas de les obres narratives o molt literàries, les explicacions llargues i retòriques, així com aquelles que aporten dades òbvies i les reflexions que fan els personatges sobre ells mateixos.
2. Reduir o eliminar els personatges secundaris que es reiteren en l'explicació i el comentari al voltant d'accions desenvolupades a la trama principal. Així mateix, cal suprimir la informació redundant referida als personatges caracteritzats negativament.
3. Alleugerir la càrrega moral dominant dels textos i potenciar la presentació de personatges amb emocions i sentiments, l'existència dels quals es veja immersa en dubtes que han de resoldre per a fer encaixar els seus ideals amb la realitat.
4. Abreujar aquelles acotacions explicatives que resulten excessivament retòriques i tendeixen a afavorir més la confusió que el contrari.
5. Fer les modificacions necessàries sobre el llenguatge per aconseguir eliminar-ne perllongaments innecessaris que, a més, resten immediatesa i vivacitat al discurs.
6. Minvar, en el cas dels textos marcats per la comicitat, la quantitat d'elements humorístics, que poden saturar l'espectador, i centrar-se en aquells més essencials per a la trama.
7. Resoldre els temps i espais dramàtics si aquests sols ho han estat literàriament al text de partença.
8. Suprimir els antecedents excessius que es poden produir abans d'entrar en una situació concreta.
9. Eliminar o justificar tot allò que puga ser considerat com a gratuït atés que no suppose o tinga en escena un desenvolupament causal. Mantenir la versemblança escènica.

³⁹

Recordem, en aquest sentit, la importància de l'estudi interpretatiu previ del text a què ens referíem en parlar de les funcions i atribucions de l'adaptador-*bricoleur*.

10. Fer desaparèixer tota pista falsa per al desenvolupament de l'obra i de la qual pot derivar-se una pressuposició que no tindrà lloc i confondrà l'espectador.

En suma, i segons Alonso de Santos (2012: 516): «Ya hemos dicho que la versión, la dramaturgia y la dirección, es cuestión de talento, de trabajo, de rigor y preparación, y no tanto una cuestión de fidelidad a un autor o a una obra por parte de los implicados en el hecho escénico».

4.7. Aportacions metodològiques d'Ignacio García May

El dramaturg espanyol ens planteja al treball «La dramaturgia de textos no dramáticos» (2016), una noció a què ja ens hem referit anteriorment: la idea de la creació en relació a uns elements previs:

«Todo texto proviene, consciente o inconscientemente, de otros que le preceden. El escritor escribe porque lee, porque escucha, porque ve. Todo ese material acaba constituyendo una especie de reserva mental, un almacén de ideas que se mezclan entre sí y que el buen escritor reorganiza (literalmente: recicla) una y otra vez». (2016: 252)

A partir d'aquesta pressuposició no és estrany, doncs, entrar en el tema de l'adaptació per a la qual García May indica quatre passos:

- «1) Reducción, en forma de escaleta, del argumento de la obra original, de forma que el adaptador pueda visualizar sin dificultad las acciones básicas.
- 2) Selección y, en su caso, reordenación de dichas acciones para que den lugar a una progresión dramática clara.
- 3) Condensación de personajes, no sólo por razones de economía, sino también y sobre todo para evitar la molesta repetición en ellos de funciones actanciales.
- 4) Reescritura a partir de los tres parámetros previos». (2016: 257)

Acte seguit, el propi autor matisa la utilitat i extrema simplicitat d'aquestes pautes d'actuació amb els següents termes:

«Ahora bien: si consignamos aquí tan elemental y hasta burdo esquema no es porque creamos que sirve como piedra de toque capaz de animar cualquier adaptación, sino porque la propia idea de “dramatización del material no dramático” implica, perogrullescamente, que el resultado final debe ser un texto dramático, y la única manera de entender qué es un texto dramático es ver lo que tienen en común todos los textos etiquetados como tales a lo largo de la historia, lo cual nos proporciona un patrón al cual son aplicables los cuatro pasos antes descritos. Y es que, si no fuera así, ¿para que necesitaríamos la adaptación? La dramatización del texto no precisaría pasar por más transformación que la que aparece automáticamente en cuanto se colocan las palabras en boca de un actor y encima de un escenario». (2016: 257)

4.8. Aportacions metodològiques de José Luis Sánchez Noriega

Ens referirem, en aquest apartat, a la vinculació entre el món del teatre i el cinema a fi de reprendre, a partir dels estudis teòrics concrets sobre l'adaptació d'obres literàries al cinema fetes per José Luís Sánchez Noriega, un model d'anàlisi que pot resultar d'utilitat a la nostra tasca.

Com apunta Alonso de Santos (2012: 214):

«Al hablar de géneros, estilos y tendencias, tenemos que referirnos, aunque sea brevemente, a las relaciones entre el teatro y el cine, dos medios comunicativos enlazados por una serie de constantes sociológicas, comunicativas e históricas. Hay similitudes evidentes entre el mundo del teatro y del cine, como también hay algunas diferencias notables».

És així com es pot entendre, en part, que el cinema haja recorregut a la literatura a l'hora de bastir part de la seua producció, fet que apunta Navarrete-Galiano (2016: 350):

«El denominado séptimo arte ha tenido una importante interrelación con la literatura, desde casi sus inicios, aunque es innegable que en un primer momento el cine tenía unas características documentales, ya que reflejaba la realidad, el mundo circundante de los operadores. [...] Cuando el cine contó con mejores soportes técnicos, que permitieron ampliar la duración de las películas y por ello

incrementar el minutaje de las historias narradas, se buscaba contar tramas de más duración. Se recurrió a la literatura, para aportar esos argumentos ya creados. Había varias cuestiones que llevaban a las productoras a incorporar las obras literarias, preferentemente libretos teatrales, al cine. Podía haber motivos económicos (éxito de público de estas adaptaciones, comedias conocidas por su temática o por sus autores, o por los propios intérpretes) por el prestigio de los trabajos (se trataba de autores clásicos). [...] La industria cinematográfica ha aportado historias nuevas y originales, pero la adaptación ha sido un recurso permanente y continuo».

La relació entre ambdós àmbits ha estat important al llarg de la història, fet a què també es refereix, per exemple, Demetrio Estébanez Calderón al *Diccionario de términos literarios* en l'entrada «Cine y Literatura» (1995: 156):

«Desde sus orígenes, y en su consolidación como arte autónomo, el cine está vinculado a dos géneros literarios fundamentales: el teatro y la novela. Ya en las primeras obras de G. Méliès aparece clara la idea de que el objetivo del cine es contar historias; para ello acude al teatro, en el que encuentra, además, un modelo para la configuración y encuadre del espacio escénico».

Així mateix, Sánchez Noriega afirma (2000: 45):

«La práctica de las adaptaciones de textos literarios al cine es tan antigua como el cine mismo o, más exactamente, como el momento en que el invento de los Lumière deja de ser una atracción de feria para convertirse en un medio de contar historias. [...] La historia del cine muestra que, cuando menos, se puede considerar que entre las obras maestras cinematográficas hay tantas películas basadas en textos literarios como en guiones originales».

Explicitada i contrastada, per tant, la vinculació entre literatura i cinema, ens detindrem en la definició que del terme «adaptació» aporta l'esmentat historiador i crític cinematogràfic al llibre *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000: 47):

«Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en escena en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico».

Fixem-nos que aquesta aproximació és totalment adequada i extrapolable al procés efectuat en la realització d'adaptacions de textos narratius al teatre ja que se'ns està parlant sobre la transformació d'un material preexistent per transportar-lo a un nou mode representatiu. És per això, precisament, que tindrem en compte la proposta de Sánchez Noriega, qui apunta (2000: 138):

«Nuestro análisis no va encaminado a descubrir equivalencias en las formas artísticas, o a aislar los elementos propios de cada lenguaje, o a indagar en el trabajo creador para emitir un juicio estético; más bien se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso».

L'esquema s'estructura a partir de cinc punts:

- «1. Texto literario y texto fílmico.
2. Contexto de producción.
3. Segmentación comparativa.
4. Análisis de los procedimientos de adaptación.

A. *Enunciación y punto de vista*. Se trata de ver las transformaciones que el autor fílmico ha operado sobre el material literario:

- A.1. Título: cambio total o parcial.
- A.2. Tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado.
- A.3. Focalización del conjunto del relato o de las secuencias más significativas. Cambio de focalización interna a externa, de interna

de un personaje a otro, de focalización interna o externa a relato no focalizado, etc. Razones para los cambios.

B. Transformaciones en la estructura temporal.

- B.1. Tiempo del autor y tiempo de la historia: distancia en el texto literario y en el fílmico y su relevancia para el relato.
- B.2. Ubicación temporal: elementos de los dos textos para un relato ubicado y transformaciones relevantes.
- B.3. Orden: linealidad y anacronías. Su función en los dos textos; cambios en el orden y su relación con la instancia narrativa.
- B.4. Duración (sumario, dilataciones, escenas, elipsis y pausas). Comparación entre la historia, el texto literario y el fílmico; transformaciones significativas.
- B.5. Frecuencia: repeticiones e iteraciones. Unificación de acciones reiteradas.

C. Espacio fílmico. Opciones de cuadro, fuera campo, perspectiva, profundidad de campo. Funciones equivalentes desempeñadas por el espacio dramático en cada texto.

D. Organización del relato. Procedimientos por los que se establece una macropuntuación que repite o modifica la organización del relato novelesco o teatral.

E. Supresiones:

- E.1. De acciones.
- E.2. De descripciones.
- E.3. De personajes.
- E.4. De diálogos.
- E.5. De episodios completos.

F. Compresiones. Acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico.

G. Traslaciones:

- G.1. De espacios.
- G.2. De diálogos.
- G.3. De acciones y/o personajes.

H. Transformaciones en personajes y en historias:

- H.1. De narraciones en diálogos.
- H.2. De diálogos directos en indirectos.

H.3. De acciones.

H.4. De personajes: en las relaciones de personajes, en los rasgos o en la ubicación.

I. *Sustituciones* o búsqueda de equivalencias. Elementos originales del texto fílmico destinados a proporcionar significaciones equivalentes a las de elementos omitidos del texto literario.

J. *Añadidos*:

J.1. Añadidos que marcan la presencia del autor fílmico.

J.2. Añadidos de secuencias dramáticas completas.

J.3. Añadidos documentales.

K. *Desarrollos*:

K.1. Desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas.

K.2. Desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes.

K.3. Desarrollos breves de acciones de contexto.

L. *Visualizaciones*. Acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

5. Valoración global. Resumen de las variaciones más significativas y juicio crítico del resultado obtenido». (2000: 138-140)

4.9. Conclusions

Com hem tractat de demostrar al llarg d'aquest quart capítol de la primera part, el teatre s'ha nodrit des dels seus orígens de materials procedents d'altres gèneres com ara els narratius emprant diferents tècniques adaptatives. Així, els autors seleccionen un text emprat com a matèria primera que caldrà analitzar interpretativament i a partir del qual comencen a aplicar processos d'allò que podríem titllar, seguint Lévi-Strauss (1964 [1962]), de bricolatge literari, per arribar a un nou producte. Tot seguit recordem les línies generals dels diferents models presentats.

Les reflexions del primer investigador analitzat, Sanchis Sinisterra (2003), giren al voltant de la necessitat d'una anàlisi de base per veure quins textos són més proclius a la dramatització considerant aquests factors: la temporalitat, l'espacialitat, els personatges, el discurs i la figurativitat o versemblança. Una volta seleccionat el text tenint-ne en compte la idoneïtat, i prèviament a la dramatització del text narratiu, esdevé necessari aplicar dos nivells d'anàlisi: el de la història i el del discurs.

Pel que fa al primer, es procedeix a la identificació dels subjectes de la història, l'establiment dels esdeveniments i la localització espaciotemporal dels fets. Quant al segon, el del discurs, la tasca implica: la identificació tant de qui narra els esdeveniments com mitjançant quin mecanisme discursiu ho fa; quin punt de vista es transmet; la jerarquització i anotació de les funcions dels personatges; i l'estudi de les circumstàncies espaciotemporals per determinar el marc dramàtic tant intrínsec com extrínsec al text.

Finalment, ja en el procés de transvassament genèric, cal valorar un ventall de modificacions. Mitjançant aquestes s'establirà una gradació: des de la fidelitat màxima a la reestructuració completa i la reescriptura del material verbal considerant variacions gramaticals, estilístiques, de l'ordre de l'exposició o d'inserció o empelt textual.

El model presentat per Dubatti (1994) s'organitza en tres àrees o nivells: el de la faula, el del discurs i el semàntic. Al si del primer considera els components de la història (motius, personatges, etc.) per veure'n la presència, supressió o amplificació, la seua aparició, però amb una funció potser anàloga o, contràriament, nova, i/o la incorporació de nous elements. En referir-se al discurs analitza el manteniment, la supressió i/o les innovacions que afecten les didascàlies de l'obra dramàtica, els parlaments dels personatges i l'estructuració estètica tant del relat com de l'escena. Finalment, al semàntic estudia com els possibles canvis efectuats a partir dels nivells anteriors de faula i discurs repercuteixen en la temàtica, la proposta ideològica i el significat/intencionalitat.

En el cas de Finzzi (2007), l'investigador també insisteix en la necessitat d'una anàlisi prèvia del text i l'aplicació d'un seguit d'estratègies tant a nivell general com específic. Dins de les primeres, o macrotextuals segons l'autor, s'encabeixen la focalització de la intriga, de la funció ideològica, i de l'espai i del temps. Quant a les microtextuals, el nombre és més elevat i inclou quinze procediments: l'actualització, l'evicció, la focalització en monòleg, el mixage, el fos, la transcripció, l'ampliació, la duplicació, la congelació, la transposició, l'interlineat, el flash-back, la invenció, l'empelt i la teiscopia.

A continuació, i per no densificar aquesta conclusió, n'englobem les més genèriques que també aborden, igual que les propostes anteriors, l'anàlisi prèvia i l'aplicació posterior d'unes pautes de «sentit comú», segons Lavandier (2003), com ara seleccionar les escenes que respecten la unitat d'acció o reescriure els diàlegs. De forma semblant, Hormigón (2002) remarca la conveniència d'escollir, analitzar les característiques, i fer una lectura contemporània del text original abans d'intervindre i actuar suprimint, modificant o incorporant materials. Alonso de Santos (2012) formula

un decàleg amb clares convergències metodològiques respecte dels anteriors on tenen cabuda, consegüentment, operacions com: tallar, reduir o eliminar, alleugerir, abreujar, modificar, minvar, resoldre, suprimir i fer desaparèixer. En una línia semblant, García May (2016) aborda l'adaptació com un procés que implica tècniques de reducció, selecció, reordenació, condensació i reescriptura. Finalment, Sánchez Noriega (2000) fa referència a procediments d'adaptació (enunciació i punt de vista, supressions, organització del relat, etc.) ja presents en les altres metodologies tot i aplicar-los a l'anàlisi del guió cinematogràfic.

Al llarg de tot aquest periple, cal ser conscients de fins a quin punt les operacions a què es veu sotmés el text font ens fan ser més o menys respectuosos amb els materials originals. S'obri així un debat sobre la fidelitat i l'originalitat respecte del punt de partença susceptible de justificar, en certa mesura, la diferenciació terminològica aparellada al camp de les adaptacions: versió lliure, recreació de, basat en... Estretament relacionada amb aquesta idea, cal afegir la diatriba entre aquells que reclamen o rebutgen l'opció de l'adaptació com un mitjà per accedir a obres considerades cabdals de la història de la literatura, o aquells que en marquen uns límits i als quals ens hem referit al segon epígraf del primer capítol d'aquesta primera part.

Aquestes reflexions ens duen a comprovar que l'establiment d'una delimitació esquemàtica i formal no resulta una tasca senzilla atés que el mètode emprat implica moltes variables fonamentades, evidentment, en l'objectiu primer de qui fa l'adaptació i el públic a qui s'adreça. Contràriament, doncs, al que s'ha intentat encabir sota aquesta etiqueta, adaptar no consisteix, com hem vist, en tallar un text i introduir-ne elements potser més actuals i propers a l'espectador, sinó que implica una lectura en profunditat i una reescriptura que ha d'estar ben dissenyada per poder reeixir-se'n.

Així doncs, existeixen diverses propostes les línies generals de les quals hem assajat d'esbossar al llarg dels diferents epígrafs precedents. Són plantejaments que emprarem en alguns aspectes com a pedra de toc per tal de tractar de bastir la nostra pròpia metodologia, el nostre mètode de treball.

III. SEGONA PART. METODOLOGIA D'ANÀLISI D'ADAPTACIONS TEATRALS PER A INFANTS DE NOVEL·LES

1. Consideracions prèvies

1.1. Valoració de les aportacions metodològiques presentades

Plantejades les bases dels estudis que tenim a l'abast i donen compte de la transmodalització produïda en la dramatització de textos narratius, passem a realitzar-ne unes reflexions crítiques amb l'objectiu de deixar clars els posicionaments i les premisses que farem servir. D'entrada, val a dir que no hi ha un model a emprar punt per punt, sinó que partirem de les nocions generals comunes a gairebé la totalitat de propostes i, després, en seleccionarem punts específics. Volem puntualitzar que l'opció presa no respon a una percepció negativa de cap dels mètodes exposats a l'anterior capítol, sinó més aviat a la convicció que tots generen aportacions significatives i profitoses encara que algunes són més específiques i, per tant, més pràctiques i potser més vàlides a la nostra finalitat. Així doncs, l'òptica de treball plantejada per tots ells es basa en l'anàlisi de l'obra adaptada tenint molt present el binomi existent entre «història» i «discurs». És a partir d'ell que es marquen una sèrie de reflexions al voltant dels processos implicats per arribar a l'hipertext amb major o menor grau de concreció.

A l'hora d'introduir les diferents propostes i models d'actuació per bastir adaptacions, vam especificar que deixaríem per al final aquelles més genèriques com són les de Lavandier (2003), Hormigón (2002), Alonso de Santos (2012) i García May (2016). Precisament per aquesta raó, ens referirem a elles ara en primer lloc atès que les considerarem, però a fi d'esbossar-ne les línies analítiques generals. Com bé apunta Lavandier (2003), existeixen unes pautes de «sentit comú», nou concretament, les quals cal sospesar a l'hora de bastir l'adaptació d'una novel·la o d'un relat curt i no eixir malparat. No tornarem a reproduir-les en aquest moment del nostre discurs per no estendre'ns innecessàriament, tanmateix creiem convenient contemplar-les com a eixos vertebradors. Triat el producte que s'analitzarà, comencen a aplicar-s'hi una sèrie de criteris tendents a sintetitzar el material previ. Així doncs, amb la consciència de la necessitat de realitzar-hi talls atenent al principi de l'economia discursiva, caldrà dur a terme eleccions i reescriptures de l'hipotext.

En una línia semblant, Hormigón (2002) aborda les diferents fases que considera adequades per traslladar un text teatral a l'espectacle tenint molt present el fet que no tots els treballs partiran originàriament d'aquest gènere, sinó que poden pertànyer a la narrativa, la poesia, etc. D'aquesta proposta en prendrem algunes nocions relatives al que l'autor qualifica com a les tres fases que es produeixen prèviament a l'inici dels assajos. Segons Hormigón, una volta escollit el text al voltant del qual es treballarà, esdevé necessària una reflexió bibliogràfica i una anàlisi de les característiques per dissenyar una lectura contemporània del text original després de la qual s'obrin diverses possibilitats d'actuació d'acord amb el criteri de l'adaptador.

Com hem exposat en altres punts d'aquesta tesi, i al·ludint al treball de Lluch & Zayas (2015), un element que cal deixar clar al lector en el moment d'acabar-se a la lectura d'una adaptació és el coneixement que ho està fent. Així doncs, no se l'ha d'enganyar duent-lo a pensar que està accedint al text original, d'una banda, o a una obra creada del no-res, de l'altra. En aquest sentit, connectem amb el plantejament d'Hormigón (2002) tant d'informar-se bibliogràficament com d'elaborar un estudi sincrònic del text i les seues implicacions originàries. Al nostre parer, és molt necessari dotar l'esquema d'anàlisi proposat dels fonaments que expliquen el text dins del context primer de producció de l'hipotext; d'eixa manera s'entendran millor determinades actuacions operades sobre l'adaptació. No obstant això, també cal obtenir dades de la creació de l'hipertext a fi de realitzar-ne la comparativa, idea connectada amb el mètode de Sánchez Noriega (2000). Segons ell planteja, és rellevant considerar com a dos primers punts d'estudi les indicacions relatives al text literari font i al text fílmic adaptat (sinopsi, fitxa tècnica...) i al context de producció.

Així mateix, també ens referirem a Hormigón (2002) quan exposa, d'acord amb la tipologia i l'amplitud, tres subgrups d'intervencions sobre el text: aquelles que no modifiquen l'estructura de l'obra original; les que, contràriament a aquestes, sí que ho fan; i, finalment, les que impliquen incorporacions de materials textuais d'origen divers. Tanmateix, i reincidint en la generalització de les propostes plantejades en encetar aquest capítol, creiem adequada l'aportació, alhora que massa àmplia quant a la formulació feta. La raó rau en el fet que l'obra d'Hormigón està orientada, principalment, al procés de translació d'un text teatral a l'espectacle i no tant al treball creatiu dramaticoliterari de les adaptacions. Efectivament, hi trobem els principis metodològics a què recorren tots els estudiosos analitzats, com ara les supressions o les reorganitzacions dels materials, però

el nostre propòsit seria tractar de ser més específics i és per això que, com veurem posteriorment, hi ha altres autors els estudis dels quals tindrem més presents.

També Alonso de Santos (2012), des de la seua experiència com a dramaturg, introdueix un seguit de premisses, deu concretament, en les quals no ens detindrem ni hi pararem excessiva atenció atés que són nocions bàsiques i generals en la mateixa línia que les dels anteriors autors exposats. Si ens fixem en la formulació d'aquest decàleg, trobem accions i processos amb clares convergències al bagatge de coneixements analitzats per d'altres investigadors: tallar, reduir o eliminar, alleugerir, abreujar, crear modificacions en el llenguatge, minvar, resoldre, suprimir, fer desaparèixer. Òbviament, els mecanismes a què fa al·lusió Alonso de Santos rau en l'essència de l'adaptació; no obstant això, la nostra pretensió és tractar, com ja hem dit, de concretar i anar a un major grau de minuciositat, per la qual cosa sí que considerarem les aportacions fetes per l'autor, però en línies generals. Recordem, a més a més, que Alonso de Santos parteix del treball de textos d'origen teatral i que la nostra base està en la dramatització de textos narratius. No s'ha d'entendre açò com una situació d'incompatibilitat, ja que creiem que les reflexions fetes ofereixen dades i tècniques totalment transferibles i aplicables al nostre propòsit, però no hem de deixar d'apuntar que l'objectiu de l'esmentat dramaturg no és, específicament, el nostre. És per això que no hi trobarem la concreció desitjada i que, consegüentment, no en traurem un alt rendiment.

Un fet semblant ocorre amb les aportacions metodològiques de García May (2016), a les quals el propi dramaturg s'hi refereix com a esquema molt elemental i bàsic. Novament se'ns situa en les directrius a què ja hem al·ludit en utilitzar aquestes quatre etiquetes: reducció, selecció i reordenació, condensació i reescriptura. Així doncs, i com apuntàvem, prendrem les referències als treballs generats per aquests quatre autors com una panoràmica, *lato sensu*, de les expectatives que cal tenir en ment en encetar el procés de l'adaptació. Amb l'afany d'apropar-nos a una major concreció d'elements per bastir una anàlisi més minuciosa i per establir una aproximació progressiva, parlarem, en primer lloc, del treball de Dubatti (1994).

Prenent com a base la delimitació en tres nivells, el de la faula, el del discurs i el semàntic, el crític i historiador argentí planteja un repertori de tècniques, no tancat, a partir del qual explicitarà una tipologia de les adaptacions. Tampoc en aquest sentit les reflexions són excessivament complexes quant al desenvolupament, ja que el propi estudiós parla de tres operacions textuais fonamentals vinculades a l'adaptació que no disten massa d'allò exposat fins ara: talls, agregats o addicions i reescriptures. No obstant

això, Dubatti, al nostre parer, traspasa les senzilles reflexions associades a les adaptacions formulant-se qüestions més directes com ara, per exemple, la reassignació de funcions a elements de la faula o la introducció de noves tècniques o estratègies per bastir el discurs. No arribarà al nivell d'especificitat de Sanchis Sinisterra (2003) o de Finzi (2007), autors en qui més ens centrarem, però introdueix algunes idees com les suara referides de gran utilitat com a base general a l'hora d'analitzar dins del discurs l'elecció i organització de les seqüències.

Així doncs, tot i que no assolirem amb Dubatti el grau de concreció desitjat, sí que obtindrem algunes reflexions destacables i, a més a més, incorporarem la classificació que dissenya per referir-se als quatre tipus d'adaptacions: clàssica, estilitzant formal o contextualitzadora, transgressora i lliure. És justament el fet de tractar-se d'unes línies bàsiques que permeten diferents combinacions i contemplen formes híbrides allò que ens atrau d'aquest plantejament. A més a més, si ens hi fixem, després d'aplicar les tècniques i raonaments d'aquells crítics que realitzen una aposta més específica, aquestes encaixen en l'anàlisi. Així, per exemple, segons el grau en què s'implementen recursos com ara el fos de personatges (Finzi) o l'anàlisi de les «modalitats discursives» de la dramatúrgia discursiva (Sanchis Sinisterra), serem capaços, posteriorment a l'estudi de l'obra, d'ubicar-la a una d'aquestes formes. No obstant això, cal prendre en consideració que no resulten etiquetes que es reduïsquen a compartiments estancs, ja que són susceptibles d'interrelacionar-se i matisar-se segons les possibilitats oferides pel text.

La recerca del detall quant a l'anàlisi és el motiu pel qual li atorgarem més pes en la nostra proposta, com acabem d'apuntar, a Sanchis Sinisterra (2003) i a Finzi (2007). D'entrada, volem deixar clar que n'aplicarem conceptes d'ambdues si bé no serà traslladant directament i sistemàtica al nostre treball les seues premisses. Així, per exemple, hem jutjat més pertinent establir dues primeres fases d'aproximació tant a l'hipotext com a l'hipertext, i un estudi de la paratextualitat de l'obra adaptada reparant, en part, en les reflexions metodològiques de Sánchez Noriega (2000). Serà a partir d'aquesta base que, prenent les línies generals d'anàlisi de textos teatrals marcades per Rosselló (2011) per raons d'exhaustivitat i sistematicitat, examinarem els constituents de la faula i del discurs per veure'n la comparativa. En aquest sentit, i a fi d'anar avançant en l'estudi de les adaptacions, elaborarem una caracterització de cadascun d'aquests ítems tant de l'hipotext com de l'hipertext que contrastarem per establir-ne tant convergències com divergències, les causes i conseqüències de les quals intentarem exposar.

Tres són les propostes plantejades per Sanchis Sinisterra (2003) a l'hora de referir-se a la dramatització de textos narratius en allò qualificat per l'autor com a línia d'actuació basada en la dissociació entre història i discurs: dramaturgia fabular o historial, dramaturgia discursiva i dramaturgia mixta. En principi, totes tres ens semblen interessants per tal com són formulades al voltant d'un ampli ventall de qüestions que afecten els diferents plànols de construcció tant de la història com del discurs. Se'ns susciten nombrosos interrogants associats a cadascun d'aquests nivells a partir dels quals s'introdueixen les necessàries reflexions que l'adaptador ha d'abordar per acabar la seua tasca.

Atesa la multiplicitat de preguntes, i tenint en compte que totes elles es basteixen sobre elements constitutius de l'obra teatral (temps, espai, personatges...) corresponents a les àrees d'anàlisi proposades per Rosselló (2011), aprofitarem les aportacions de Sanchis Sinisterra per crear-ne una comparativa. Gràcies a la complexitat i la riquesa reflexiva esgrimida per les reflexions del dramaturg valencià, considerem la possibilitat d'establir-les com a punt de partença per intentar formular epígrafs més concrets a la nostra proposta d'anàlisi. En definitiva, es busca aprofitar l'essència d'allò plantejat per l'autor, però atorgant-li una delimitació terminològica més sistematitzada.

En el cas de Finzi (2007), prendrem com a referència tant els procediments macrotextuals d'adaptació com els microtextuals. Així, després de dur a terme l'anàlisi dels aspectes de la història i del discurs segons com es troben al text adaptat, en compararem les diferències respecte de l'original. Evidentment, aquestes comportaran la utilització d'alguns dels ítems esgrimits per l'autor argentí com ara el de «transcripció», «transposició» o «empelt», entre d'altres. En les aportacions d'aquest darrer autor distingirem un ventall de conceptes, gran part dels quals són reflectits també per Sanchis Sinisterra, però els quals Finzi intenta delimitar i etiquetar de forma més concreta si bé també els aplica a diferents elements. Així, per exemple, en parlar de l'«evicció» ho fa tant dels personatges com de les seqüències constitutives del discurs.

Tot i que dissenyat per a l'adaptació de textos literaris al cine, ja explicàvem al quart capítol de la primera part la conveniència de prendre en consideració el model elaborat per Sánchez Noriega (2000). De fet, hem esmentat les aportacions del seu estudi als dos primers epígrafs del model que explicitem a continuació. Així mateix, aquest historiador i crític cinematogràfic es refereix al llarg de la seua primmirada anàlisi a diversos procediments d'adaptació —enunciació i punt de vista, transformacions en

l'estructura temporal, espai fílmic, organització del relat, supressions, compressions...— presents en les metodologies dels altres autors exposats al llarg del capítol precedent.

Així doncs, com s'ha pogut copsar a través d'aquestes reflexions, ens hem imbuït de les aportacions de tots i cadascun dels autors analitzats. Tanmateix, no ens hem decantat específicament i unívoca per cap, ja que n'aprofitem les nocions bàsiques atesa la presència de nombroses concomitàncies i coincidències.

1.2. De la proposta inicial a la formulació final

Considerem obvi que la recerca i l'establiment d'un patró d'anàlisi no és una tasca ni immediata ni instantània a la qual s'arribe en una primera aproximació, sinó que requereix de diverses etapes. Així doncs, implica una revisió constant i estar oberta a la reconstrucció. Conseqüentment, i després d'haver estudiat les propostes, les indicacions i les premisses formulades per la crítica al voltant de l'adaptació teatral de textos narratius, ha estat possible establir els fonaments d'on partir a fi d'elaborar el mètode que tot seguit exposem.

No obstant això, al llarg del procés ha resultat necessari anar introduint algunes matisacions, fonamentalment, respecte de la ubicació dels ítems estudiats encara que els canvis també han implicat la terminologia emprada. Així, per exemple, alguns conceptes s'han vist reabsorbits per d'altres i han deixat de constituir un punt del mètode per ells mateixos a fi d'evitar possibles redundàncies informatives.

Tenint en compte totes aquestes reflexions, hem cregut adequat deixar constància de les diferents modificacions operades des de la proposta inicial del mètode d'anàlisi dissenyada fins arribar a l'esquema final que aportem. Per tal d'evitar duplicitats de contingut i potenciar la claredat del conjunt, i atés que no s'han produït noves incorporacions significatives motivades per aquesta evolució en relació a epígrafs globals, les explicarem de forma progressiva en relació als set ítems on han quedat incorporades finalment:

- a) Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext
- b) Reescriptures de l'hipotext
- c) La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat
- d) Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs
- e) Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica
- f) Tipologia de l'adaptació

g) Valoració crítica de l'adaptació

2. *Disseny d'un mètode*

2.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext

En parlar de la presentació necessària amb què hauria d'obrir-se una adaptació literària, Lluch & Zayas (2015: 70) introduïen tres paràmetres: la incorporació de pròlegs o d'estudis per contextualitzar l'obra original en l'època en què fou creada, la necessitat d'informar sobre quins materials han estat emprats com a base a l'hora de bastir-ne l'adaptació i la preservació d'unitat en la qualitat. Coincidim plenament en la importància que té per al lector conèixer el punt de partença original, tot i que siga amb unes dades no excessivament minucioses. Açò li permetrà valorar l'hipertext des d'una òptica més crítica i bastir-ne, entre d'altres, interpretacions en clau d'humor o paròdia difícilment perceptibles si no es comptara amb elles. Així doncs, ací es tractaran tres subapartats: l'emmarcament espaciotemporal, la informació biogràfica i les dades sobre la producció literària dels autors i dels adaptadors, i el públic a qui s'adreça.

2.1.1. Emmarcament espaciotemporal

Com hem intentat mostrar en diversos moments d'aquest estudi, és important conèixer el punt de referència per comprendre les transformacions implementades. Així, per exemple, si no tenim en compte el context de producció d'un text i de l'altre, no assimilarem en la seua totalitat la significació del conjunt i no entendrem les possibles actualitzacions realitzades. Per tal d'evitar aquestes mancances, reconstruirem quines són les característiques definitòries essencials dels períodes temporals en què els textos han estat generats centrant-nos, fonamentalment, en els aspectes històrics, socials i culturals vigents.

2.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador

És viable que una part de la creació literària d'un escriptor siga deutora d'un producte anterior propi. Ens referim, per exemple, a l'opció de recuperar anècdotes argumentals o personatges susceptibles de tornar a prendre vida en treballs posteriors i adquirir, fins i tot, més entitat i cos. Així doncs, considerem necessària una caracterització bàsica de la producció literària d'ambdues figures autorals mitjançant la qual quede emmarcada l'obra analitzada. Gràcies a ella s'accedirà no sols a aquestes possibles convergències sinó també a entendre-la adequadament dins del conjunt del seu corpus creatiu. Igualment creiem important l'obtenció d'informació al voltant de la biografia tant

de l'autor com de l'adaptador a fi de millorar la comprensió del seu treball la gènesi del qual, posem per cas, pugui tenir origen en alguna de les seues experiències vitals.

Així doncs, en aquest moment, coincidirem amb el primer i el segon dels cinc punts plantejats per estudiar les transmodalitzacions produïdes en el pas dels textos literaris als fílmics per Sánchez Noriega (2000: 138):

«1. Texto literario y texto fílmico. Breve indicación de los textos que se van a analizar: edición del libro y ficha técnica y sinopsis del filme. 2. Contexto de producción. Se trata de obtener el máximo de información sobre el proceso de elaboración de los textos literario y fílmico y las condiciones de la adaptación (participación en el guión, limitaciones de la producción, etc.). También será pertinente informar sobre los autores y el lugar que ocupan los respectivos textos dentro de la obra de cada uno».

En una òptica semblant, Hormigón (2002) defensa, al seu model, la conveniència d'introduir un estudi sincrònic del text i les seues implicacions teatrals originàries després d'una fase d'informació bibliogràfica. Així doncs, remarca la importància d'aquest pas a l'hora de realitzar no solament la translació d'un text teatral a l'espectacle, sinó també la posada en escena d'un pertanyent a altres gèneres com el narratiu, per exemple.

Ara bé, a fi d'evitar-hi repeticions respecte d'altres punts de l'anàlisi proposada, no inclourem, a diferència del que planteja Sánchez Noriega (2000), una sinopsi argumental ni de l'hipotext ni de l'hipertext. Serà a l'hora de treballar la ficció, al punt quart, quan introduïrem referències als hipotextos per veure les omissions, reformulacions i incorporacions/desenvolupaments a què són sotmesos aspectes com ara els fets o episodis de la història.

2.1.3. Públic a qui s'adreça

Tampoc no és secundari, ni molt menys, comptar amb una idea clara al voltant dels destinataris del material literari atés que en condicionaran el resultat. Així, per exemple, no rep el mateix tractament el discurs d'una obra pensada bé per a un públic infantil o adolescent, o bé per a un adult, com hem pogut comprovar en realitzar l'assaig de caracterització dels textos teatrals de la LIJ al primer capítol de la primera part. A més a més, si a aquest paràmetre li afegim divergències substancials quant a l'emmarcament

espaciotemporal en el traspàs de l'hipotext a l'hipertext, com hem apuntat abans, aquestes dades resulten encara més necessàries ja que el receptor model no posseirà els mateixos trets. És per això que, en aquest epígraf, a més d'al·ludir a la franja d'edat a la qual es dirigeixen les produccions analitzades, ens referirem a la concepció dominant que es tinga del lector que les rebrà.

2.2. Reescriptures de l'hipotext

Hem de ser conscients que el receptor model dels textos teatrals amb què treballem, pot comptar amb un bagatge de lectures que, tot i no ser excessivament ampli i trobar-se en període de formació, recull majoritàriament els hipotextos d'on deriven les adaptacions. En aquest sentit, tant la transmissió des de l'àmbit educatiu, com la que arriba mitjançant els relats audiovisuals, proporciona als joves lectors unes nocions bàsiques d'aquests textos que en la major part dels casos han esdevingut clàssics de la LIJ. Lògicament, tampoc els mediadors i gestors culturals adults, futurs recomanadors d'aquests textos, en són desconixedors.

Tanmateix, açò és susceptible de contemplar-se com un factor capaç de provocar situacions no tan favorables com caldria esperar, atenent la possibilitat que ni uns ni altres coneguen l'hipotext original sinó que hi hagen accedit a través d'un hipertext previ al teatral editat que tenen entre les mans. A més a més, allò més negatiu fora no tenir consciència d'aquell fet ja que podrien haver-se apropiat a l'obra a partir d'una adaptació molt lliure i, fins i tot, seria potencialment viable considerar-la l'única opció possible. Consegüentment, es crearien desnivells perquè no acabarien de comprendre el significat de determinats personatges, situacions o missatges si no se'ls hi explicita la informació pertinent d'eixida.

Si bé és important, com indicàvem al punt anterior, establir una succinta però efectiva caracterització tant de l'hipotext com de l'hipertext en els tres aspectes exposats, cal també estudiar l'evolució del primer diacrònicament. Es tracta, en definitiva, d'exposar sintèticament com els textos novel·lístics de partença han anat sent reescrits. En aquest sentit, s'han de considerar les diverses modalitats emprades: des de les adaptacions dels propis textos narratius a d'altres que també ho siguen —pensem ací, per exemple, en versions abreujades per acostar xiquets i xiquetes als clàssics, o a la transmodalització que mena a la utilització de l'hipotext per a dissenyar peces teatrals, produccions cinematogràfiques i sèries de televisió, jocs d'ordinador, etc.

A partir d'aquesta informació, bastirem una doble imatge. D'una banda, de la repercussió i la importància d'un text dins del panorama cultural —fet que a més, en part, en justificaria l'estudi i l'anàlisi comparativa d'aquesta. De l'altra, elaborarem una revisió de les diferents reescriptures facilitadores de dades vàlides per entendre millor l'adaptació teatral amb què treballem. En aquest sentit, tal vegada el creador de l'hipertext haja tingut en consideració alguna d'aquestes reescriptures a l'hora de desenvolupar la seua producció i, consegüentment, serien més fàcilment comprensibles i explicables algunes de les omissions, reformulacions o incorporacions efectuades.

De totes aquestes reflexions hem d'extraure, entre d'altres aspectes, la necessitat òbvia d'armar la nostra anàlisi comparativa prenent sempre com a referència un hipotext íntegre a fi d'evitar interpretacions o plantejaments incorrectes. Tot i que no és imprescindible per garantir l'eficàcia de l'anàlisi, resulta interessant treballar partint de l'hipotext específic a partir del qual ha engegat el treball l'adaptador per poder accedir, per exemple, a informacions paratextuals complementàries significatives.⁴⁰ En aquesta línia, ens referim, posem per cas, a notes a peu de pàgina o apèndixs en què s'expliciten qüestions relatives al punt de vista lingüístic com ara la traducció dels noms d'alguns personatges o de jocs de paraules susceptibles de ser entesos millor així de cara a la interpretació de la ideologia de l'hipertext entre altres aspectes.

2.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat

Prenent com a punt de partida els estudis de Genette (1982, 1987) i les reformulacions que en fa d'aquests Lluch (2010), podem establir l'existència de tres tipus de paratextos a partir de la ubicació que tinguen respecte del relat: aquells més visibles, els paratextos del llibre i els externs. La importància que posseeixen com a elements creadors d'una primera hipòtesi de lectura és clau, és per això que els incorporarem al nostre mètode d'anàlisi. A l'hora de proposar l'estudi dels textos adaptats ens centrarem en tres àmbits: el títol, la identificació de l'autoria i l'explicitació del tipus d'adaptació.

⁴⁰ En el nostre cas, i com ja apuntàvem a la introducció, hem comptat amb la col·laboració dels tres adaptadors, Alapont, Vila i Disla. Mitjançant contactes telefònics i missatgeria electrònica ha estat factible establir una connexió permanent amb ells fruit de la qual ha resultat viable obtenir dades com les plantejades en aquest epígraf. A més a més, també ens han permès formular qüestions puntuals a l'hora d'aplicar l'anàlisi a les quals ens referirem en els moments pertinents.

2.3.1. Títol

Pel que fa al primer dels tres elements, i considerant com a referència novament el treball de Sánchez Noriega (2000), l'autor planteja una anàlisi que en contempla, per exemple, el canvi total o parcial. Des de la nostra perspectiva, caldria tractar d'establir-ne una delimitació major que donara compte, a més a més, de l'opció de mantenir-los sense operar-hi canvis. Així doncs, parlaríem de títols conservats íntegrament o modificats. Dintre d'aquesta segona opció s'analitzaria si el que es produeix és un escurçament o una reformulació i, en aquest darrer cas, a quin element se li atorga més importància com ara la història en general o un personatge, posem per cas.

A més a més, seria convenient tenir presents per tal de realitzar l'estudi dels títols i caracteritzar-los, tant en la forma primera com en l'adaptació, les reflexions de Genette (1987: 54-97) i les de Spang (1991: 82-83). D'acord amb les aportacions del primer, és viable establir una triple tipologia pel que fa als títols: temàtics (fan esment del contingut de l'obra), remàtics (es refereixen al text com a objecte emprant termes com ara «conte», «història», «aventura») i mixtos (fusionen elements dels dos tipus anteriors). Al seu torn, dins dels temàtics és possible diferenciar entre aquells que remetent al tema o a l'objecte central del llibre, els metonímics, els metafòrics i aquells que es mouen en el terreny de la ironia. En el cas de Spang (1991: 82), l'autor alemany exposa que:

«Los títulos pueden referirse a tres aspectos diferentes: a una o varias figuras del drama, a las circunstancias espacio temporales y al tema o conflicto de la obra. Con mayor o menor intensidad se encauza así nuestro interés y se orienta nuestra interpretación».

De forma complementària, en encetar l'anàlisi general de cadascun dels títols tant d'hipotextos com d'hipertextos en què se centra la tesi, inclourem entre parèntesi la data de publicació original. D'aquesta manera, es pretén facilitar una informació contextualitzadora de rellevància per a posteriors etapes de l'anàlisi.

2.3.2. Identificació de l'autoria

Pensem que és important fixar-se en l'aparició als paratextos tant del nom del creador de l'hipotext com del de l'artífex de l'hipertext. Així, per exemple, creiem significatiu per a una posterior classificació dels textos en una tipologia de l'adaptació, el

fet de trobar, o no, i a quin lloc concret —més o menys visible— una referència clara a l'autoria de l'obra de partida. En aquest sentit, caldria analitzar, entre altres coses, si la presència i/o absència va lligada a un mecanisme per captar l'atenció del mediador o gestor cultural que conduirà el jove lector al text o pot ser un indicador de fidelitat/desviament respecte de l'hipotext.

2.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació

Mitjançant aquest epígraf estaríem al·ludint a la possibilitat de trobar informació paratextual a diverses ubicacions (contraportada, coberta interior, pròleg...) que ens permetia acarar-nos al text amb una determinada visió prèvia contrastable a partir de les següents fases de l'anàlisi. Consegüentment, es tractaria de detectar etiquetes que explicitaren que estem al davant d'una adaptació més o menys fidel o lliure, per exemple. En aquest sentit, tant Sanchis Sinisterra (2003) com Dubatti (1994) introdueixen una tipologia al voltant de la qual incidirem més endavant després d'haver dut a terme l'anàlisi del text pròpiament dit.

2.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs

Des de les diferents propostes treballades al primer capítol d'aquesta segona part, trobem una base comuna fonamentada en la diferenciació entre història o faula i discurs, que parteix dels estudis crítics d'estructuralistes i formalistes. Recordem, en aquest sentit, que el primer terme s'empra per referir-se al conjunt organitzat d'accions i/o fets presentats i que constitueixen el text, mentre que el segon, se centra en la forma adoptada per tal de transmetre'ls i vehicular-los. Prenent com a pedra de toc conceptes bàsics de la narratologia (espai, temps, personatges, narrador), els autors analitzats tracten de sistematitzar, amb major o menor detall, i afegint en alguns casos nous nivells, quines transformacions intervenen en la transmodalització a què ens referíem en parlar de Genette (1989 [1982]).

Per tal de copsar-ne les reformulacions en la seua totalitat, una fase de l'estudi ha de passar per analitzar l'hipertext, en el nostre cas, l'adaptació publicada per Bromera. Així doncs, es pretenen definir els paràmetres bàsics a què hem fet esment tant de l'hipotext com de l'hipertext per a la posterior comparació. D'entrada, haguera sigut factible considerar més adequat treballar, en primer lloc, sobre la novel·la i, posteriorment, focalitzar-se en el text teatral, tanmateix, amb aquest plantejament tal

vegada es contribuïra a tractar-los com a compartiments estancs separats. A més a més, una proposta d'actuació semblant donaria pas a la reiteració d'informacions i considerem que també llevaria fluïdesa al discurs analític. És per això que s'integrarà l'estudi d'ambdós textos dins de cadascun dels apartats iniciant la tasca, habitualment tot i que no exclusiva, amb l'anàlisi de l'hipotext.

Per dur-la a terme prendrem com a referència el model proposat per Rosselló (2011) al qual recorren Lluch & Valriu (2013) en establir uns paràmetres a fi d'acabar-se a l'estudi de textos teatrals per a infants i adolescents. Així doncs, i per ser coherents amb aquesta, utilitzarem l'etiqueta general «Ficció» per a l'epígraf 4.1, i no «Història o Faula» —a la qual, com hem vist al llarg del marc teòric, es refereixen els autors analitzats. La raó rau en el fet que segons aquest darrer estudiós, el concepte «història» estaria més associat i restringit a les accions —fets o esdeveniments mostrats o presents mitjançant les intervencions verbals dels personatges o potser la utilització d'un narrador—, deixant de banda altres aspectes bàsics com ara l'espai, el temps i els personatges els quals caldria tenir presents i, de fet, formen part de la nostra proposta d'anàlisi.⁴¹

La tria d'aquest model ha estat realitzada tenint present que es tracta d'un mètode, al nostre parer, exhaustiu i sistemàtic el qual, a més a més, és fruit de les lectures i el treball pràctic per part de l'autor, fet que li atorga solidesa. Així doncs, es procedirà a plantejar de manera progressiva una caracterització de cadascun dels elements conformadors de l'obra adaptada al mateix temps que s'estableix la comparativa amb l'obra original per copsar-ne les semblances i les diferències. Quant a aquestes últimes, en línies generals, i com hem vist al quart capítol de la primera part al voltant dels mètodes d'actuació en relació a les adaptacions, s'associen a tres eixos fonamentals. En aquest sentit, pensem que les regles essencials comunes a les aportacions analitzades són:

- a) L'omissió de fragments, seqüències, parlaments, personatges, etc.
- b) La reformulació dels materials de l'hipotext a partir, per exemple, de l'actualització i de la reordenació.
- c) La incorporació de nous elements, bé siguin accions, parlaments o personatges, entre altres ítems o el major desenvolupament d'alguns ja existents.

A més a més, i contemplant el nivell semàntic introduït per Dubatti (1994) al costat dels altres dos suara exposats en abordar les adaptacions, i al qual Genette (1989 [1982]) també es referia en parlar de les transposicions, considerem rellevant incloure aquesta

⁴¹ Vegeu les reflexions fetes per Rosselló (2011: 38).

dimensió significativa a la nostra anàlisi. Estaríem parlant en aquest punt de centrar l'atenció en ítems com ara la temàtica de les obres analitzades, tant la principal com les secundàries, la intencionalitat perseguida en crear-les i la proposta ideològica que s'hi vehicula.

2.4.1. Ficció

A l'hora d'executar l'estudi del text teatral, Rosselló (2011) planteja una diferenciació entre dos blocs: l'anàlisi del món ficcional i de la història, d'una banda, i el de la mostració i de l'estructura discursiva, de l'altra. En el primer, es contenen l'emmarcament en una època i un macroespai ficcional, mentre que el segon encabeix: els fets conformadors de la diegesi, reflexions sobre la durada, personatges que hi intervenen, microespais i localització temporal. Es tracta, en definitiva, de bastir una primera imatge contextualitzadora que establisca les bases per passar, posteriorment, a una reflexió més primmirada de la diegesi pròpiament dita. Així doncs, es busca aportar al lector les nocions primeres que li permeten entendre el text abans d'analitzar-ne en profunditat la forma que se li dona.

Si ens hi fixem, ací enllaçaríem amb les propostes de Sanchis Sinisterra (2003) i Dubatti (1994). Pel que fa al primer, formulava tres models de dramaturgia dels textos narratius: la dramaturgia fabular o historial, la discursiva i la mixta. Al si de la primera, exposava la necessitat d'estudiar els següents plànols: la temporalitat, l'espacialitat, els personatges, el discurs i la figurativitat o versemblança. En el cas de Dubatti, parla de tres nivells: el de la faula, el del discurs i, finalment, el semàntic. Pel que fa al primer, considerava l'existència d'un repertori de tècniques formulades en termes de presència o supressió d'unitats, repetició d'elements bé amb una nova funció o amb una d'anàloga a la de la seua creació, ampliació o reducció d'unitats i incorporació de nous constituents.

Prenent en consideració aquests marcs metodològics, ens marquem els següents passos que segueixen, com hem apuntat anteriorment, les directrius establertes per Rosselló (2011). Seria en el moment de descriure i estudiar les modificacions operades respecte de l'hipotext durant l'anàlisi comparativa, quan s'introduirien les referències concretes als models dels autors a què hem al·ludit al corpus teòric per explicitar-ne les divergències i les semblances. A fi d'evitar-ne les reiteracions terminològiques constants i de dificultar i densificar el discurs, no les esmentarem de forma recurrent, sinó que remetrem als conceptes generals. Es pretén així buscar no perdre el fil de l'argumentació

tenint en compte la profusió d'aquests en alguns autors. Òbviament, al·ludirem al marc teòric, però tractarem de fer-ho de manera que quede inclòs mitjançant el menor nombre d'insercions d'etiquetes possible i referint-se als processos d'omissió, reformulació i incorporació/desenvolupament des d'una òptica més pràctica que és, a fi de comptes, la pretensió d'aquesta tesi.

2.4.1.1. El món ficcional

2.4.1.1.1. Època

Es busca delimitar quines són les coordenades temporals generals en què se situa la història de l'hipertext considerant aquelles modificacions que es puguin dur a terme amb l'objectiu, per exemple, d'acostar l'obra a un públic infantil i adolescent fent-ne una actualització.⁴² Per tal de realitzar l'anàlisi de l'època en què hi queda inscrita la ficció resultarà necessari buscar els indicadors temporals explícits proporcionats mitjançant diferents elements com ara les acotacions⁴³ referides específicament al temps o l'al·lusió directa en boca d'un personatge a una data.

No obstant això, caldrà anar un pas més enllà i sospesar altres aspectes tal vegada no tan directes, però sense els quals el text com a conjunt no funcionaria. En aquest sentit, ens referim als parlaments dels propis personatges amb l'aparició de referents culturals concrets (figures històriques, invents i descobriments, etc.) i les expressions, vocabulari i el registre de llengua reflectits; als tipus d'accions desenvolupats tant individualment com col·lectiva, considerant ací els tipus de relació interpersonal; i a l'utilatge que els acompanya i és constitutiu del seu món adduint qüestions relatives al vestuari, obres artístiques i literàries referides, mitjans de transport i/o de comunicació, etc.

2.4.1.1.2. Macroespai

⁴² Recordem, en aquest sentit, la segona de les accepcions al terme «adaptació» que exposa Ubersfeld (1996: 11-12): «il désigne le travail (c'est plus ou moins celui du dramaturge au sens moderne du terme) qui, prenant un texte ancien (une ancienneté qui peut n'être que de peu d'années) ou étranger, traduit, lui donne, par des changements didascaliques ou des modifications dans l'ordre des épisodes, une couleur qui convienne à l'univers du spectateur d'aujourd'hui. L'adaptation peut commencer à la traduction et comporter même des modifications du texte dialogué».

⁴³ Al llarg del present treball emprarem la proposta tipològica de les acotacions exposada per Rosselló (2011: 201-213). D'acord amb aquest plantejament es podria introduir una diferenciació a partir de tres criteris bàsics: les acotacions segons la informació (acotació d'identificació de les persones dramàtiques, acotacions indicadores de materials expressius diferents al contingut i la forma dels parlaments i qüestions relatives a la construcció de l'espectacle...); les acotacions segons la posició en el text (llindars, externes, intercalades, internes); les acotacions en relació als elements de la ficció (referides a l'espai, el temps, els personatges i a l'acció).

En el cas dels macroespais, els estudiarem, com apunta Rosselló (2011: 186), atenent als diferents objectes escenogràfics emprats (escenografia, utillatge, il·luminació, so, música, projeccions). Així mateix, partirem de les informacions que s'extraguen directament o indirecta dels parlaments dels personatges o de les acotacions.

2.4.1.1.3. Mons possibles

Tenint presents les dades anteriors, procedirem a establir quin tipus de món possible se'ns presenta.⁴⁴ Mitjançant aquest concepte ens estem referint a la creació de mons alternatius al real creats a partir de la ficció i que posseiran unes regles pròpies. En aquest sentit, i com apunta Garrido (2007: 29-31):

«La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a la *lógica del como o del como si*; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna. [...] En suma, cada universo de ficción encierra una serie de acontecimientos, personajes, estados, ideas, etc., cuya existencia se mantiene al margen de los criterios de verdad o falsedad y de posibilidad o imposibilidad en la realidad efectiva».

D'acord amb la proposta metodològica plantejada per Albaladejo (1998) existeixen tres tipus bàsics de mons possibles: el de la realitat efectiva, el ficcional versemblant i el ficcional no versemblant. Al primer grup, correspondrien els textos no fictionals de caràcter històric, periodístic o científic. Com explica l'autor (1998: 58):

«El *tipo I* de modelo de mundo es el de lo verdadero; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente. De acuerdo con estos modelos los productores elaboran estructuras de conjunto referencial que son parte del mundo real objetivo. La producción de los textos de lengua común se lleva a cabo con la constitución por parte del productor de

⁴⁴ Per tal de tenir una visió més completa de l'evolució de la teoria dels mons possibles amb les aportacions que n'han fet diferents teòrics remetem el lector a l'article de Zbudilová (2009: 185-198).

un modelo de mundo del tipo I, la cual realiza mediante la adopción de las reglas del mundo real objetivo, efectivo».

Atés que el nostre objecte d'estudi són textos literaris —concretament peces teatrals generades a partir d'obres narratives, cal considerar que aquest primer tipus de món quedarà exclòs de la metodologia d'anàlisi que plantejarem.

En parlar del món ficcional versemblant, ens estariem referint a construccions amb la tendència a assemblar-se al món objectiu o real encara que no hi coincidisquen plenament (1998: 58):

«El *tipo II* de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas. Los productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que, si bien no son parte del mundo real objetivo, podrían serlo, pues cumplen las leyes de constitución semántica de éste. La producción de los textos literarios de ficción verosímil [...] establece unas reglas que sin ser las del mundo real objetivo son similares a ellas».

I, finalment, Albaladejo caracteritza un tercer món, el ficcional no versemblant, que defineix com aquell al qual (1998: 59):

«Corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas. Éste es el tipo de modelos de mundo por los que se rigen los textos literarios de ficción fantástica, cuyos productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste».

De forma semblant a la proposta d'Albaladejo, Rosselló (2011: 39-40) reflexiona al voltant dels mons possibles en els següents termes:

«Els límits i la casuística dels diferents mons ficticials que podríem definir és una qüestió ben complexa. Tenint en compte la relació amb el món real,

plantegem de distribuir-los —d’una manera molt genèrica— en dos grans grups. Per tant, ja que pot ser un punt de referència útil, proposem de fer una divisió —no exempta d’encavallaments— entre els mons anomenats “de base realista” i els “desrealitzats” o no realistes».

Al si dels primers «estaríem davant obres en què el món presentat és una imitació, una simulació o un reflex del real», mentre que l’altra opció «donaria compte de tota una sèrie de ficcions que presenten mons que s’allunyen, en grau divers i mitjançant mecanismes distints, de la reproducció o imitació del món real» i en el qual podríem referir-nos a un món mític, un món meravellós,⁴⁵ un món fantàstic⁴⁶ i un món al·legoric simbòlic (Rosselló 2011: 40-41).

⁴⁵ En aquest sentit, Ottevaere-van Praag introdueix per parlar de textos narratius adreçats a infants i joves tres categories de narracions de caràcter meravellós per a la qual cosa té en compte les aportacions de Todorov (2009). Així explica que (2000: 180-181): «L’évolution et la forme variée des romans à affabulation merveilleuse nous a conduits, en fait, à les diviser en trois catégories selon que l’action se déroule dans un monde enchanté, dans deux mondes parallèles (réel et fabuleux) ou dans le monde réel. Les deux premières catégories comprennent des récits purement merveilleux (selon définition de Todorov: les éléments ne provoquent pas de réaction chez les personnages). A la troisième appartiennent des récits fantastiques-merveilleux (le héros, conscient de percevoir une réalité surnaturelle dans sa vie quotidienne, s’angoisse)».

A la primera categoria (2000: 180): «L’action se déroule dans *un seul univers*. Le héros vit d’emblée dans un monde enchanté. Créature fabuleuse ou humaine, il se sert d’instruments magiques. Temps et lieux sont indéterminés. Contes de fées d’auteur, récits de tonalité féerique, récits épiques inspirés par la mythologie et le folklore sont ici prédominants». A la segona categoria «L’action se déroule dans *deux mondes parallèles* : la frontière entre le monde réel et le merveilleux n’est pas mise en évidence. Le passage de l’un à l’autre ne constitue pas une épreuve pour le héros. a) Le héros quitte le monde quotidien. L’action se déroule presque entièrement dans le pays imaginaire. b) Le héros va et vient entre le monde réel et le monde fabuleux. Il entrevoit la réalité de loin à partir du monde fabuleux, ou il la côtoie dans un monde mi-réel mi-merveilleux, ou encore revient quotidiennement à son foyer». Finalment, a la tercera categoria «L’action se déroule dans *un seul monde* : il y a irruption du merveilleux dans le quotidien. a) La vie psychique du héros n’est pas affectée par l’élément surnaturel. Le passage de la réalité au merveilleux est clairement perceptible et le héros éprouve tout au plus un léger étonnement. b) Le héros est perturbé par sa prise de conscience de l’élément surnaturel, force magique soit extérieure, soit inhérente à sa nature humaine. Pris d’hésitation, il ne parvient plus à se situer entre réel et irréel. La ligne de démarcation entre le normal et l’invérifiable se fait floue. Cette incertitude est source d’angoisse».

⁴⁶ A l’hora de referir-nos a la literatura fantàstica remetem el lector a l’obra de Tzvetan Todorov qui afirma que (2009: 24): «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural [...] Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico».

Així mateix, afirma que (2009: 39): «no es posible excluir de un análisis, de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, géneros a los cuales se superpone». I proposa un contínuum mitjançant la seqüència: “extraño puro / fantástico extraño / fantástico maravilloso / maravilloso puro”. Pel que fa al primer, «se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos» (2009: 41). Al “fantástico extraño”: «los acontecimientos a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional» (2009:39). En el cas del “fantástico maravilloso” els esdeveniments són sobrenaturals i acceptats com a tals, en no ser explicats ni racionalitzats. Finalment, el “maravilloso puro” es dona quan: «los elementos

Finalment, com apunta Rosselló (2011: 41): «En el límit entre el món realista i el no realista, podem considerar la idea d'un món estrany, marcat per la seua improbabilitat, el seu caràcter extraordinari o escassa representativitat respecte a allò general o comú, però mai no impossible o sobrenatural».

Tot i que formalment la triple diferenciació d'Albaladejo que prendrem com a referència estiga ben clara i delimitada, el més habitual és que contemplada al si del relat concret no es done de forma aïllada i que, per tant, els models suara exposats convisquen. En aqueix cas, Albaladejo (1998: 61-65) proposa la *ley de máximos semánticos* d'acord amb la qual quan hi haja coincidències entre diferents tipus de mons, dominarà el de nivell més alt. Per tant, el ficcional no versemblant s'imposaria al ficcional versemblant i aquest al de la realitat efectiva. Així doncs, i en paraules d'Albaladejo (1998: 63-65):

«El receptor establecerá en su proceso de recepción el modelo de mundo según el tipo de discurso de que se trate. Para un texto histórico o periodístico o para el relato de un hecho cotidiano adoptará un modelo de mundo cuyas reglas procedan del mundo real objetivo, pero a propósito de la recepción de la novela *La feria de los discretos* de Pío Baroja construirá un modelo de mundo del tipo II y para la interpretación de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley el modelo de mundo que construirá será del tipo III».

Enllaçant amb el paper del lector en relació a aquest món, introduïm en paraules d'Eco (1993: 183) que «un mundo posible es una *construcción cultural*» i com ell mateix afirma (1993: 185):

«Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas *máximo y consistente* a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su “mobiliario” de individuos y propiedades. Por eso, un mundo posible se superpone en gran medida al mundo “real” de la enciclopedia del lector».

sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos» (2009: 46).

Es tracta, per tant, de tenir molt en compte la figura del lector model i el seu bagatge cultural a fi que el text siga productiu ja que si no contemplem aquests factors la interpretació pot quedar incompleta en jugar amb uns referents no compartits. Al voltant d'açò reflexiona Lluh (1998: 107-108):

«Partint de la hipòtesi d'un lector amb un coneixement del món reduït, és necessari que l'autor limite l'artifici cultural del món possible construït per mitjà del text als hipotètics coneixements reduïts del lector? O pot construir qualsevol món possible? Partim d'un exemple: l'obra abans mencionada *Alícia en terra de meravelles*. Per tal de fer una lectura crítica d'aquesta obra, el lector ha de comparar el món plantejat al text amb un món força estructurat. En aquest sentit, la interacció cooperativa entre el text i el lector serà sempre insuficient perquè el lector no podrà inferir prou informació per poder fer un reajustament flexible entre allò que llegeix i allò que coneix, ja que l'experiència del món en el qual viu no és suficient per permetre-ho».

Així doncs, caldrà considerar a l'hora de bastir una adaptació el fet d'aconseguir erigir un món possible d'acord i a partir de les regles que expliquen el funcionament del món real del lector perquè aquest n'establisca una interpretació adequada. Pensem, a més a més, que aquesta informació és important ja que estarà lligada a aspectes com ara la intencionalitat i la temàtica de l'obra, conceptes que abordarem al cinquè punt del present treball en estudiar la dimensió semàntica dels textos presentats.

2.4.1.2. La història

2.4.1.2.1. Fets o episodis de la història

Després de realitzar una primera lectura de l'obra adaptada, i atenent les característiques definitòries establertes a partir de l'aplicació del primer epígraf del model que presentem on dibuixem les línies generals del món ficcional en què ubiquem la història, continuarem amb l'anàlisi comparativa d'aquesta. En aquest punt, en descriurem les semblances i les diferències, és a dir, s'intenta constatar i estudiar què s'omet, es modifica o és incorporat com a nou o desenvolupat sobre una base preexistent (omissions, reformulacions, incorporacions/desenvolupaments) i quin és el resultat obtingut. Aquestes variacions, d'entrada imposades per la necessària simplificació dels fets atesa

la limitació temporal marcada pel gènere teatral respecte de la novel·la, poden estar justificades per diversos motius. Així, per exemple, hi ha factors com ara el canvi de context i, per tant, de referents culturals, o qüestions relatives a la ideologia que es vulga transmetre.⁴⁷ A més a més, hem de contemplar, com apunta Ottevaere-van Praag (2000: 19) en referir-se a la narrativa infantil i juvenil —reflexions d'altra banda traslladables perfectament als textos teatrals—, la recerca per part del lector d'un ritme àgil estretament relacionat amb algunes de les operacions que afecten el contingut diegètic.⁴⁸

Abans de continuar amb el desenvolupament d'aquest apartat, i tenint en compte la voluntat exposada anteriorment de fer partícip el lector de l'evolució i els canvis efectuats en la formulació de la nostra metodologia, cal considerar que, en un principi, la nomenclatura emprada per introduir aquest apartat era: «Reconstrucció de la història». No obstant això, fou modificat per la possibilitat d'incórrer en la creació d'unes expectatives inadequades en el lector ja que explicitat d'aquesta manera pareix que allò esperable fora trobar una sinopsi argumental completa del text.

Una volta contemplada aquesta puntualització, retornem a la fase del treball en què ens situem. Ací, tots els crítics analitzats coincideixen, malgrat la utilització de terminologies diverses, en un seguit de pautes. Aquestes passen per la necessitat d'aplicar talls (Lavandier 2003), i de seleccionar, reduir i reordenar els materials (García May 2016), fet susceptible de desembocar en modificacions, o no, en l'estructura de l'hipertext (Hormigón 2002). Tanmateix, al costat de la «poda» sobre el text i la tècnica reconstructiva, cal comptar amb la incorporació de nous materials textuais (Hormigón 2002) —«insercions o empelts textuais» en termes de Sanchis Sinisterra (2003), i

⁴⁷ Sobre la importància de la presència de la ideologia als textos per a infants i joves considerem interessants les reflexions d'Etxaniz (2004: 84): «Es un hecho indudable la estrecha relación existente entre la LIJ y la transmisión de diversos valores o, dicho de otra manera, el discurso moral de los libros que componen la literatura actual (en mayor medida la LIJ). El estilo, el léxico e incluso el idioma que utilizamos; los personajes, el papel que desempeñan, la actitud favorable o contraria a algunos estereotipos...fomentan una determinada ideología, un discurso (moral) concreto. Discurso éste que puede ser claramente impulsado por el escritor o el ilustrador de la obra, aunque a veces también puede aparecer a través de una redacción “neutra”, no rupturista, pero que afianza la ideología existente y potencia los estereotipos actuales. Mientras que en el primer caso el lector de la obra es consciente de la intencionalidad moralizante del autor, en el segundo caso la supuesta falta de una clara finalidad dificulta la percepción del discurso moralizante existente».

⁴⁸ Així llegim en paraules d'Ottevaere-van Praag (2000: 19): «Comment crée-t-il l'attente? C'est par sa *rapidité* que le discours narratif, dans le roman de jeunesse, entraîne un lecteur impatient d'arriver au dénouement de l'histoire. Celui qui parle ne peut donc s'attarder. Pour ne pas ralentir la progression du récit, il n'informe, ne détaille ni ne développe en abondance. Le lecteur ne lui demande pas de musarder en chemin au risque de lui faire perdre la trame romanesque. Il ne lui demande pas, par exemple, de s'entretenir avec lui pour analyser événements et personnages en dehors du déroulement de l'histoire».

«añadidos» (Sánchez Noriega 2000). També existeix la viabilitat d'implementar diferents tècniques o estratègies per bastir el discurs com ara les projeccions o el recurs als titelles, com apunten Dubatti (1994), o Finzi (2007) amb l'etiqueta «Mixage».

A més a més, cal considerar que aquestos processos no solament afectaran l'estructura formal, sinó que també incidiran sobre altres aspectes com ara la construcció dels personatges. Recordem per un moment en aquest punt la proposta de Sánchez Noriega (2000) quan parla de «supresiones», «compresiones», «traslaciones», «transformaciones», «añadidos» y «desarrollos», els quals afecten tant el llenguatge com les accions o els personatges, entre d'altres. Així doncs, i partint d'aquesta confluència a què ens acabem de referir, fem nostres les reflexions teòriques i metodològiques exposades i en plantegem uns ítems potser més generalitzadors amb els quals tractem de donar cabuda a totes les aportacions ateses les múltiples convergències.

Per tal de facilitar el seguiment i la sistematització de la informació que exposarem a aquest apartat, l'organitzarem en tres subgrups al si dels quals distribuïrem alfanumèricament les dades específiques:

- a) Omissió
- b) Reformulació
- c) Incorporació / Desenvolupament

2.4.1.2.2. Durada

Pel que fa a l'anàlisi de la durada, aquesta s'ha d'entendre com l'extensió temporal durant la qual transcorre una història o es desenvolupa una acció, és a dir, el moment que abasta el discurs ficcional. Així doncs, en aquest ítem esdevé necessari indicar quin és el període de temps abastat pel text: uns pocs anys, unes setmanes, un únic dia, hores..., la qual cosa estarà molt lligada a aspectes que considerarem posteriorment a l'hora d'estudiar el discurs com ara el ritme.

2.4.1.2.3. Nòmina de personatges. Classificació i jerarquia

Un dels quatre passos generals recomanats per García May (2016) a l'hora d'elaborar l'adaptació al teatre d'un text narratiu és el de la condensació dels personatges tant per raons d'economia com a fi de no repetir funcions a partir dels diferents actors. En aquest sentit, també Alonso de Santos (2012) explicita la conveniència de reduir o eliminar personatges, fonamentalment secundaris, amb la intenció d'alleugerir el discurs.

Finzi (2007) en parlar d'aquesta acció reductora utilitza dues etiquetes: d'una banda, està l'«evicció», que consistiria a eliminar personatges —també està la possibilitat de fer-ho amb seqüències narratives, com ja hem explicat—, i de l'altra, el «fos de personatges», amb el qual s'assimilen i agrupen mitjançant una única forma diverses persones del relat. Al mateix temps, en explicitar l'opció d'implementar noves incorporacions a la llista de persones dramàtiques emprant les tècniques de l'«empelt» i de la «invenció», estretament lligades i interrelacionades. Recordem també en aquesta línia les aportacions de Sánchez Noriega (2000), qui parla de conceptes semblants en referir-se a «añadidos», «desarrollos» i «visualizaciones».

Prenent com a referència la llista de persones dramàtiques, acotació lliniar per excel·lència en paraules de Rosselló (2011), es tracta de bastir una anàlisi comparativa per establir les diferències quantitatives en relació a aquest element del discurs teatral. Fruit d'aquesta són susceptibles de derivar-se aspectes vinculats a la ideologia i/o a l'objectiu buscat per l'adaptador respecte del text. Així, de la mateixa forma que pot desaparèixer una figura secundària perquè vagi aparellada a la supressió d'un passatge textual determinat considerat poc rellevant per entendre el conjunt de l'obra, potser la reducció estiga condicionada per motius moralitzadors ja que aquest personatge és considerat inadequat per al receptor infantil i adolescent.

També en aquest punt caldrà estudiar si les potencials incorporacions i/o desenvolupaments responen a un objectiu més didàctic i al·liconador, entre d'altres, o busquen crear la comicitat i la proximitat amb l'espectador. Recordem, no debades, que es tracta de dos aspectes els quals, com hem indicat a l'assaig de caracterització dels textos teatrals de la LIJ, són molt presents en aquestes produccions.

Establerta la nòmina de personatges, s'analitzaran les possibles variables operades que n'afecten la quantitat. Aquesta informació ens serà d'utilitat per reprendre-la després i veure quina repercussió representen els canvis produïts, o l'absència d'ells, des del punt de vista semàntic al sisé punt del mètode proposat. Dins d'aquesta tasca considerem important remarcar la possibilitat d'establir modificacions del gènere, la presència de personatges latents que s'incorporen com a nous elements o que es fan servir per a reemplaçar la presència física a escena de figures no aparegudes al text narratiu, o a la introducció de personatges col·lectius o comparsa que potser enriqueixen el text i/o es

facen servir per suplir algunes facetes de l'hipotext i actualitzar-lo o, millor dit, recontextualitzar-lo.⁴⁹

Així mateix, també ens serà d'utilitat estudiar ací la jerarquia establerta entre ells considerant possibles modificacions entre el caràcter principal o protagonista i el secundari. En suma, es tractarà de dibuixar una primera aproximació en què s'hi observe, doncs, un esbós atés que la caracterització més específica vindrà més endavant en un punt específic en parlar del discurs tenint en compte l'àmplia quantitat d'informació potencial subministrada per l'anàlisi comparativa.

2.4.1.2.4. Microespais

Quant a l'estudi dels microespais recorrerem a la utilització d'uns plantejaments semblants als introduïts en parlar dels macroespais en referir-nos a la construcció del món ficcional. Tanmateix, tot i que n'analitzarem la creació mitjançant els mateixos procediments (acotacions, referències directes als parlaments, objectes escènics), no farem esment als mons possibles entenent la correspondència d'aquests amb un emmarcament més general i ampli en què els microespais s'hi inclouen.

En aquest punt caldrà contemplar la proposta de Bobes (1987: 243) a partir de la qual hem de comptar amb l'existència d'espais que tot i no fer-se visibles es poden intuir: els espais latents.⁵⁰ Al si d'aquests podríem parlar de dos subtipus: els contigus, no visibles, però que suposadament envolten l'espai escenogràfic presentat, i els referits, introduïts mitjançant els parlaments dels personatges i constitutius del món ficcional recreat. A fi de no densificar el discurs ens referirem a aquests quan resulten rellevants a l'hora d'interpretar o entendre millor la història o la caracterització dels personatges, per exemple.

⁴⁹ Hauríem de reparar en aquest punt en la possibilitat de trobar-nos, de forma semblant al que explicarem en parlar de l'espai, amb personatges que l'adaptació teatral introdueix com a latents, és a dir, sense aparició física en escena però importants per al desenvolupament de la història. Hi ha diferents procediments per poder assolir aquestes situacions com ara, per exemple, la representació de converses telefòniques o la lectura de correspondència, entre d'altres, les quals donarien pas a situacions de diàleg escindit.

⁵⁰ Així llegim (Bobes 1987: 243): «Los espacios que crea el texto espectacular son de dos tipos: uno que reproduce los lugares donde transcurre la acción, al que denominaremos *espacio escenográfico* y que es el ámbito escénico adaptado mediante la decoración a las acciones que allí se representan, y al que hay que añadir los espacios latentes contiguos y los espacios narrativos que el texto literario pone en relación con el escenario». Més endavant, l'autora ho exemplifica de la següent manera (Bobes 1987: 255): «Si la escena es una plaza, ésa será el espacio presente y se prolongará con el interior del palacio o con las calles de la ciudad como espacios latentes; si la escena toma como lugar una sala, actuarán como espacios latentes contiguos el resto de las habitaciones de la casa y su exterior inmediato».

2.4.2. Discurs: mostració i estructuració

2.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i el lector/espectador

La introducció del lector al text teatral planteja una important divergència respecte del text narratiu. Qui presenta el discurs? Al voltant d'aquesta idea, Rosselló (2011: 49) exposa que hi ha:

«Una instància emissora real que engega el relat (*l'autor*), que en el cas de l'espectacle teatral esdevé força complexa per la quantitat de persones implicades en la producció i transmissió. Ara bé, l'obra teatral, més enllà d'aquesta instància productora-transmissora real, pot presentar a nivell textual una instància ficcional explícita que generarà el relat, tot i que aquesta no és la forma més habitual de construcció teatral».

I continua les seues reflexions dient (Rosselló 2011: 49) que es pot entendre el teatre, en termes de la narratologia genettiana, com:

«Una mostració, extradiegètica-heterodiegètica i amb una focalització externa. És a dir, un relat on la instància emissora queda pràcticament esborrada: no hi ha algú que mostra (una instància explícita generadora del relat), en diríem, amb la impressió aparent d'objectivitat, d'autonomia del món ficcional».

Tanmateix, i a part del paper clau que en aquest sentit desenvolupen les acotacions com a elements per construir i fer arribar el lector/espectador a la ficció creada, convé fixar-nos, en la possibilitat abans esmentada de crear una nova entitat que acomplisca el rol del narrador o en el fet d'atorgar-li aquesta tasca a un dels personatges de l'obra. Recordem, en aquest sentit, les aportacions de Finzi (2007) quan, en parlar de la «focalització de la intriga» com a procediment macrotextual d'adaptació, reflexiona sobre la possibilitat de transformar una veu narrativa extradiegètica en una metadiegètica.

Ara bé, cal actuar amb les degudes precaucions per no immiscir-se en terrenys inadequats en fer servir la terminologia. Com apunta García Barrientos (2017: 163):

«Una de las fuentes de confusión es sin duda el traspaso, sin las debidas cautelas y distancias, de conceptos narratológicos al análisis teatral, entre ellos particularmente el de “narrador”. [...] La diferencia esencial entre los dos *modos* de representación que distinguimos desde Platón y Aristóteles es que en el narrativo el mundo ficticio se sustenta total y exclusivamente en las palabras que cuentan la historia, y de ahí que la “voz” narrativa sea la categoría sustancial, a la que se pueden reducir todas las demás; mientras que en el dramático el mundo ficticio *se pone ante los ojos* del espectador —realmente en el teatro, formalmente en el libro— sustentándose en los “dobles” reales (personas, trajes, objetos, espacios, etc.) que lo representan, y de ahí que cualquier categoría “vocal” sea en el teatro imposible, como la de “narrador” auténtico, o reductible y subordinada a la de personaje, como la de “pseudonarrador”. Este es, a mi juicio, el punto de referencia que no debe perderse al traspasar conceptos de un dominio modal a otro».

Per fer front a aquestes qüestions on ens trobem amb una instància generadora explícita ens remetrem al treball d'Abuín (1997: 23-30), en què es refereix a quatre tipus de narradors en el teatre fent-se ressò de les classificacions de Richardson (1988).⁵¹ Així parlarem de narradors interns («internal narrators»), narradors monodramàtics («monodramatic narrators»), narradors presentadors («frame narrators») i narradors generadors («generative narrators»).

Pel que fa al primer tipus, el constitueixen «aquellos personajes que cuentan a otros personajes, como al espectador, lo que ha sucedido antes de que demarre la acción, o lo

⁵¹ Fixem-nos que Abuín (1997: 23) introdueix un diagrama de l'esmentat autor en què n'hi apareixen sis tipus; tanmateix, en explicar-ne la classificació introdueix una nota a peu de pàgina on afirma: «Incluir en tal clasificación algún modelo de narrador que, previamente, había desestimado para su definición, no es el único elemento contradictorio en el artículo de Richardson. Así, como quinto tipo de narrador, se encuentra la figura de un *autor implícito* («implied author»), «the idealized figure whose consciousness seems to have produced the text and whose personality we deduce entirely from the text» (1988: 211); y como sexto, la del *autor histórico* («historical author»), la persona biográfica que escribe el texto. Pero es evidente que, aun siendo concebible su presencia en la comunicación teatral, estas dos instancias no pueden ser estimadas, en ningún caso, dentro del conjunto de *narradores*» (1997: 26).

A més a més, Abuín (1997: 25) també explicita que la visió originària del narrador per a Richardson era més reduïda i diu citant l'esmentat autor: «In referring to narrator on stage, I do not mean characters that happen to relate actions that occur off-stage –e.g. the anonymous citizens who frequently divulge expositional material at the beginning of a Shakespearean play, or the dumbfounded messenger who reports the deaths in a Greek tragedy. Instead, I am designating the speaker or consciousness that frames, relates, or engenders the actions of the characters of a play – e.g., Gower, the dubious source and prologue of Shakespeare's *Pericles*, or Henry Carr, the dramatized psyche behind Stoppard's *Travesties*» (1988: 194).

que està passant fora de escena» (Abuín 1997: 23). En parlar de narradors monodramàtics ho fem del teatre desenvolupat (Abuín 1997: 23-24):

«como una especie de ‘spectacle de Soi’, a través del monólogo continuado de uno o varios personajes, a través de un extenso soliloquio que resume ‘l’état d’âme’, los pensamientos, las opiniones o los comentarios de un personaje que se supone solo o que, en todo caso, finge dirigirse a alguien que no está presente sobre la escena».

Al tercer grup, és a dir, els narradors presentadors, tenim «personajes que, dentro de prólogos o epílogos, permanecen fuera del universo ficticio de la obra para, desde el principio o desde el fin, discutir sus pormenores» (Abuín 1997: 26). Finalment, etiqueta els narradors generadors quan:

«Algún personaje, a diferencia de las categorías precedentes, crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición ‘ontológicamente’ distinta [...] El narrador presentará, en definitiva, la enunciación de los personajes como su propia creación, por mínima que sea la naturaleza de sus intervenciones». (Abuín 1997: 27-29)

És important en aquest punt considerar la possible funció o l'objectiu que el narrador triat per l'autor —bé siga un personatge inserit a la ficció o un emmarcador d'aquesta— complisca en relació a allò que ens està presentant. Així doncs, açò ens permetrà obtenir, com apunta Sanchis Sinisterra (2003) en parlar de la «dramatúrgia mixta», claus interpretatives al voltant de la ideologia, intenció i valors que es pretenen vehicular mitjançant el discurs. En aquest sentit, caldria comptar com a referent amb la proposta de Genette (1989 [1982]) a l'hora de classificar les funcions d'un narrador en què aprofita l'esquema comunicatiu de les funcions del llenguatge exposat per Jakobson. Aquest plantejament donarà lloc a cinc ítems: funció narrativa, de control o metanarrativa, comunicativa, testimonial i ideològica.⁵²

⁵² Segons Genette (1989 [1982]: 308-312) la primera funció es refereix a la relació del narrador amb la història; la de control o metanarrativa seria aquella en què el narrador pot referir-se al seu propi discurs des d'un pla metanarratiu per incidir en la disposició interna d'aquest; la funció comunicativa es referiria a la relació del narrador amb el narratari; la testimonial tindria el seu correlat amb la

Un altre aspecte que cal analitzar en considerar la interacció teatral és el de fixar-nos en qui és el personatge o els personatges des del punt de vista dels quals s'organitzarà la ficció.⁵³ En aquest sentit, estariem parlant del concepte de «focalització» de Genette (1989 [1982]). Com apunta Rosselló (2011: 52) per tractar aquest aspecte, el model prototípic emprat al relat teatral és el de la «mostració sense narrador generador i focalització externa», tot i que aquest puga ser transgredit mitjançant diferents procediments com ara l'ús dels monòlegs. Comptat i debatut, en referir-se a la «focalització» utilitzarem les reflexions i la tipologia exposada per Abuín (1997: 31-32):

«La *focalización externa (visión desde fuera)* habitual en teatro, tiende a representar, aunque pocas veces en su estado puro, las características materialmente observables de los personajes, de un espacio, de una o varias acciones. [...] Cuando un narrador haga uso de una capacidad de conocimiento ilimitada, cuando establezca en escena un control, por así decirlo, demiúrgico

funció emotiva de Jakobson; i, finalment, la ideològica, que es basa en l'avaluació que el narrador fa de l'acció i que pot ser delegada en un personatge.

53

A l'hora de referir-nos a l'anàlisi de la focalització en els textos narratius sobre els quals es basen les adaptacions teatrals amb què treballem, farem servir la proposta de Garrido (2007: 141-150), qui prenent com a base els estudis de Genette (1989 [1982]) parla de: *relat no focalitzat* (focalització zero), *relat focalitzat externament* i *relat focalitzat internament*.

Pel que fa al primer, «incluye todas aquellas narraciones que no experimentan restricción alguna en cuanto al volumen de saber a disposición del autor. Se trata, en otros términos, del narrador que disfruta del privilegio de la *omnisciencia*, el que, por tanto, no hace delegación de funciones. La concepción de la omnisciencia ha experimentado notables variaciones a través del tiempo. La omnisciencia tradicional tiende a fundamentarse en el dominio absoluto del tiempo en todas sus dimensiones y de la conciencia del personaje (el mejor ejemplo lo ofrece sin duda la novela realista). En cambio, el siglo XX se ha decantado —las razones ya se han examinado en otro lugar— por un tipo de omnisciencia mucho más sutil y frecuentemente camuflada tras la apariencia de un relato objetivo. Se trata de la omnisciencia basada en la ubicuidad o control absoluto del espacio (otro de los atributos de la divinidad)».

En parlar del relat focalitzat externament ho fem «de la modalidad narrativa con mayor restricción del saber a disposición del sujeto perceptor. Si se mantiene fiel a su estatuto, el narrador debería limitarse a informar sobre lo que él puede captar a través de los sentidos: actos y palabras, fundamentalmente (aunque no se excluye del todo el recurso a otras fuentes de información como documentos escritos, testimonios de terceros, etc.). Este narrador —tan apreciado por la escuela norteamericana y tan privilegiado por la narrativa del siglo XX— representa en realidad un ideal utópico: el ideal del relato que se cuenta a sí mismo, del relato sin narrador, en suma. [...] Esta creencia llegó a arraigar con tal fuerza entre los representantes norteamericanos que N. Friedman acuñó en un primer momento —decisión más tarde revocada— el término *cámara* para aludir a ese relato en el que el narrador se vuelve invisible y los hechos se presentan con la objetividad y «frialidad» de un registro mecánico».

Finalment, al relat focalitzat internament «el punto de observación se sitúa en el interior del personaje no tanto para encubrir como es éste sino más bien para percibir el universo representado a través de sus ojos. [...] el discurso narrativo alterna entre la referencia al mundo interior del personaje —a través del monólogo interior— y el análisis o valoración (con lo cual invade el ámbito de la *visión por detrás*). Así, pues, el procedimiento se adentra en el selecto universo de la omnisciencia, aunque sin alcanzar la capacidad de información propia del relato no focalizado».

sobre su universo diegético, se hablará de *focalización omnisciente*. [...] En un buen número de obras de Buero, se impone el punto de vista de uno o varios personajes (*focalización interna o visión desde dentro*) implantando esa misma perspectiva al público. [...] Por otra parte, una obra, [...] puede ser la visualización de la corriente de conciencia de un personaje, convertido entonces en *focalizador* absoluto: sueños, recuerdos, alucinaciones. Sólo si este discurso mental es pronunciado, esto es, manifestado verbalmente, se podrá hablar, en sentido estricto, de un narrador».

Reprement el concepte de monòleg a què ens hem referit abans, caldria també introduir-ne unes reflexions metodològiques aplicables a l'anàlisi. D'entrada, aquest s'hi defineix canònicament com un parlament inclòs en una obra en què parla un sol personatge sobre les seues reflexions i/o sentiments íntims. Llegim en aquest sentit la definició de Pavis (2016: 297) segons la qual «el monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo» i tot seguit n'estableix una classificació atenent a dos criteris: la funció dramaturgic exercida i la seua forma literària. Tenint en compte el primer factor parlem del monòleg tècnic, del líric i del de reflexió o decisió. D'acord amb el segon, ens referim a l'apart, les estàncies, la dialèctica del raonament, el monòleg interior i el diàleg solitari.

No obstant això, aquest plantejament del que es considera monòleg ha anat evolucionant i ha donat lloc a una àmplia diversitat expressiva atés que, com apunta Ryngaert (2010: 77):

«All'interno del testo pronunciato dagli attori vengono, di solito, individuati monologhi e dialoghi. Come succede spesso, però, tali grandi categorie, a prima vista facili da individuare, si fanno imprecise a causa della diversità delle estetiche e delle ricerche sceniche odierne, in cui talvolta si possono persino udire le didascalie, che pure in origine non erano destinate ad essere pronunciate».

Així, per exemple, Sanchis Sinisterra (2004: 162-163) reflexiona al voltant de la complexitat de definir el monòleg en els següents termes:

«En aras, pues de esa desconfianza que debe presidir el uso de términos y conceptos legados acríticamente por la tradición, preguntémonos de nuevo: ¿qué entendemos por monólogo? ¿Debemos seguir ateniéndonos a las concepciones classicistas, reformuladas modernamente por teóricos tan sólidos como Patrice Pavis, que lo identifican abusivamente con el soliloquio y lo definen como expresión de los sentimientos del personaje en situación de *soledad dramática*, es decir, sin otro destinatario que él mismo? La propia definición de Pavis (“Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta”) justifica su calificación de “antidramático”, en lo que coincide con otros muchos teóricos y prácticos de la dramaturgia que no dudan en condenarlo al desván de las convenciones obsoletas.

Pero si nos permitimos ceñirnos a criterios más específicos —e incluso más estrictamente etimológicos: “habla o discursos de un solo locutor”— y abrimos al mismo tiempo la perspectiva para abarcar la gran diversidad desplegada por la *dramaturgia realmente existente*, podemos considerar como monólogo toda secuencia dramatúrgica en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la “identidad” de su destinatario. Y es justamente este último factor el que determina, no sólo la naturaleza indudablemente *dramática* del monólogo —es decir, su intrínseca y rica teatralidad—, sino también la amplia gama de sus modalidades textuales».

Partint d’aquestes reflexions, el dramaturg proposa tres modalitats generals les quals presentaran diferents variants o submodalitats que poden anar combinant-se a la pràctica: I) el locutor (o subjecte monologant) s’interpel·la a si mateix; II) el locutor interpel·la un altre subjecte (o personatge B); i III) el locutor interpel·la al públic. Fruit d’aquesta temptativa de sistematització del discurs monologal s’obtindria el següent esquema de treball (2004: 170):

- I. El locutor s’interpel·la a si mateix.
 - a. en primera persona gramatical (jo integrat)
 - b. en segona persona gramatical (jo escindit)
 - c. en primera, segona i tercera persona (jo múltiple)

II. El locutor interpel·la un altre personatge

- a. present en escena
- b. absent d'escena
 - en l'extraescena contigua (interpel·lació immediata)
 - en l'extraescena remota (interpel·lació mediata)
- c. present en escena, absent per al locutor
 - en un altre espai real
 - en una dimensió virtual
- d. absent d'escena, present per al locutor
- e. tu múltiple

III. El locutor interpel·la al públic

- a. com a audiència indeterminada
- b. com a públic real del teatre
- c. com a audiència ficcionalitzada

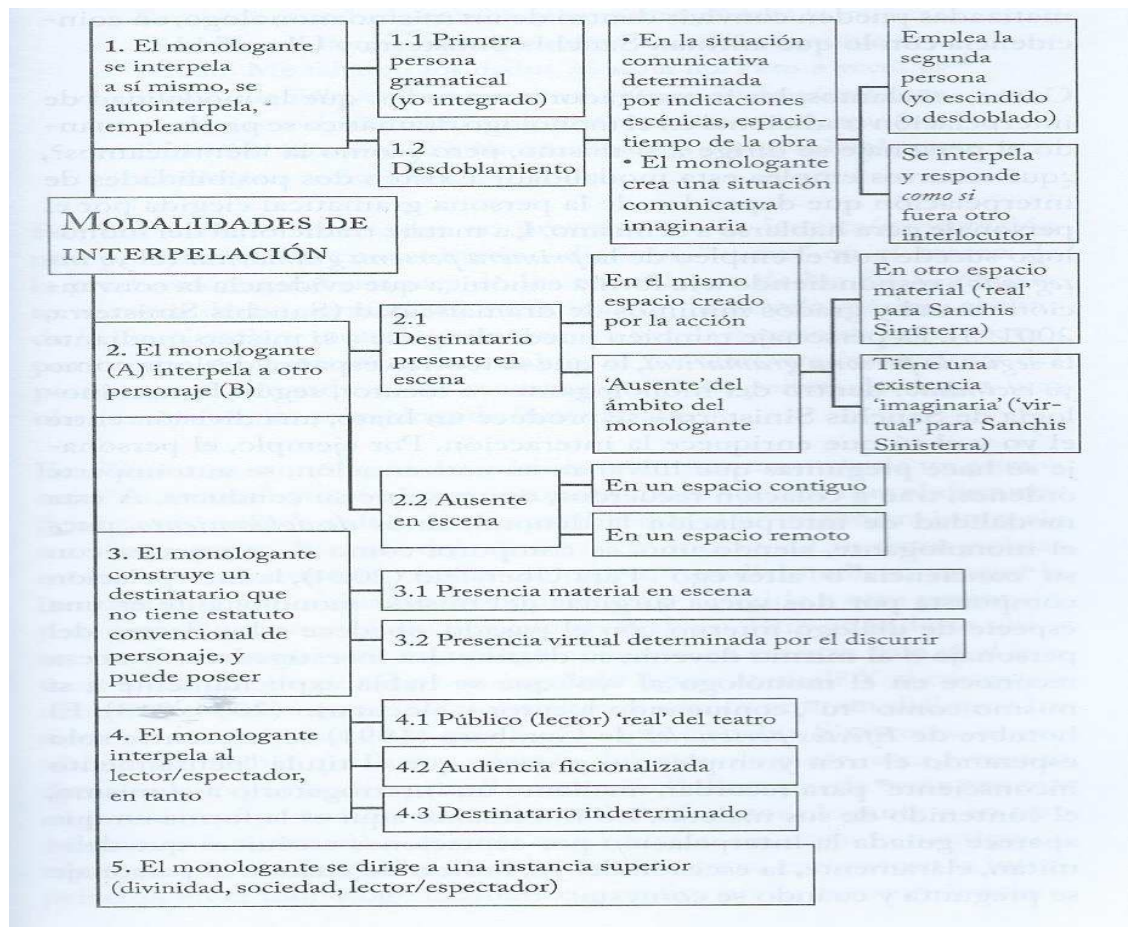
En un estudi destinat a analitzar les característiques del diàleg teatral, Ubersfeld (2004: 21) es refereix al monòleg teatral dins del segon capítol «Formes de l'intercanvi» de la següent manera:

«Los no diálogos, monólogos y soliloquios, son natural y doblemente dialógicos: primero porque suponen, por el hecho de que son teatrales, un alocutario presente y mudo, el espectador; diálogos, después, porque conllevan casi necesariamente una división interna y la presencia, en el interior del discurso atribuido a tal locutor, de un enunciador “otro”».

Tot seguit planteja una diferenciació del monòleg en termes semblants als de Sanchis Sinisterra suara exposats, en què Ubersfeld (2004: 21-25) parla de monòlegs adreçats a l'absent (mort, desaparegut, imaginari...), al jo (un jo passat, desitjat o un jo futur), o a una instància superior.⁵⁴ Serà partint de les premisses dels dos teòrics que acabem d'introduir que Fobbio (2009: 47) plantege un esquema classificatori del monòleg

⁵⁴ En aquest sentit també s'expressa Ryngaert (2010: 78) quan diu: «Un monologo, infatti, può essere analizzato come un dialogo con se stessi, ma anche con il Cielo, con un personaggio immaginario, con un oggetto, con il pubblico: ogni attore definisce il punto d'appoggio della propria recitazione e ogni *parola*, a teatro, cerca un destinatario».

dramàtic a partir de la consideració de les modalitats d'interpel·lació que dona lloc al següent esquema:



Així mateix, caldrà analitzar la relació de mostració establerta en relació amb el lector de forma que se'n remarquen les interaccions en què es trenquen, o no, l'existència de la quarta paret⁵⁵ —fet, d'entrada, que és molt habitual en les obres dramàtiques adreçades al públic infantil i adolescent (Rosselló 2009), per veure'n les implicacions i els efectes assolits des del punt de vista del subministrament de la informació.

2.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació

2.4.2.2.1. Mecanismes formals identificatius de la seqüenciació

Definits a l'anterior apartat els elements de la ficció, i tenint-ne presents les línies generals, procedirem a analitzar l'estructura emprada per organitzar el discurs. Així

⁵⁵ En emprar aquesta etiqueta s'al·ludeix a la separació existent entre l'escena (món creat a la ficció) i l'espai que ocupa el públic. Quan es parla de trencar-la s'indica que el text teatral inclou mecanismes per eliminar aquesta separació o barrera.

doncs, ens referirem a la divisió en actes i/o seqüències considerant, si s'escau, la presència i funció de títols, simplement numeracions o altres possibilitats.

2.4.2.2.2. Justificació de la seqüenciació

A més a més, una volta explicitats els possibles canvis, —bé siga mitjançant omissions, reformulacions o incorporacions/desenvolupaments analitzats en parlar dels fets o episodis de la història, és important estudiar l'ordre de presentació d'aquests en el conjunt del discurs respecte de l'hipotext. Estaríem al·ludint així a allò que Sanchis Sinisterra (2003) qualifica com a «modificacions de l'ordre d'exposició» i Finzi (2007) etiqueta com a «transposició seqüencial». Així mateix, també caldrà analitzar en aquest punt el recurs a les el·lipses, una de les tècniques emprades més freqüentment a l'hora de justificar els canvis de seqüència.

Tot i que en un primer estat del mètode d'anàlisi plantejat havíem proposat el desenvolupament d'aquest epígraf desglossat en dos subapartats —explicitació estructural, d'una banda, i tractament de les seqüències, de l'altra—, hem considerat més adequat estudiar-los de manera conjunta. La raó del reagrupament no ha estat altra que la verificació, a partir d'una primera aplicació pràctica sobre els textos amb què treballem, que emprar eixa separació contribuïa a la reiteració d'informacions.

En aquest punt se sospesaran també aspectes com ara la presentació cronològica dels fets o episodis de la història o l'alteració d'aquests mitjançant la utilització de mecanismes que la manipulen com ara les retrospeccions o analepsis i les anticipacions o prolepsis.

Fruit de totes aquestes actuacions és factible palesar qüestions relatives als objectius i la ideologia que es pretenga transmetre al lector, aspecte molt rellevant dins de l'àmbit infantil i adolescent en què es mou la col·lecció «Micalet Teatre» i que centra el nostre estudi.⁵⁶ Fixem-nos, novament, que al llarg de les diferents fases del mètode que proposem se n'anirà extraient informació de notable efectivitat per treballar la dimensió

⁵⁶ Convé tenir present que a l'hora d'analitzar els textos narratius a partir dels quals es fan les adaptacions teatrals amb què treballem farem servir com a referència el model d'estructura narrativa prototípica plantejada per Adam (1992), Adam & Lorda (1999) sobre el qual parteix i reflexiona Lluch (1998, 2003). Així podríem identificar en un text narratiu model aquestes cinc seqüències: una situació inicial on se'ns presenten els protagonistes en un lloc i un espai en què hi ha una estabilitat; l'inici del conflicte, justificat per una acció que desestabilitza l'anterior pau; el conflicte, entès com el conjunt d'accions que entren en joc per tractar de posar solució al conflicte anterior esmentat; la resolució del conflicte considerat com un desenllaç; i la situació final que suposa el retorn a l'estabilitat inicial tot i que n'haurà fet modificacions.

semàntica al sisé punt, amb la qual cosa s'evidencia el caràcter transversal i la interrelació necessària de tots els elements analitzats.

Enllaçant amb els procediments macrotextuals d'adaptació de Finzi (2007), també en aquest apartat caldria analitzar-ne la focalització de la intriga, l'espacial i la temporal per veure, respecte de l'obra de partida, on s'ha centrat el creador de l'hipertext: si són presentats tots els esdeveniments o pren una/es seqüències concretes, etc. En aquesta línia, Sanchis Sinisterra (2003) també apunta dins del que anomena «Altres paràmetres de la dramàtúrgia de textos narratius» que a l'hora de plantejar la dramatització d'un text narratiu cal decidir si se'n farà una actuació total o parcial a fi que l'espectador no es desvincule del referent.

Continuant amb la proposta de Finzi (2007), també seria aquest un bon moment per reflexionar al voltant dels procediments macrotextuals, especialment del «fos» d'espai, temps, vestuari i utillatge, i personatges. Si el principi de l'economia dramàtica comporta necessàriament la simplificació, creiem productiu contemplar les condensacions efectuades sobre aquests elements concrets. A més a més, apuntarem ací quina implicació ideològica es pot perseguir mitjançant aquesta assimilació de punts.

2.4.2.3. Anàlisi de l'acció

2.4.2.3.1. Motors de l'acció

Es tracta de reflexionar sobre quines són les causes que justifiquen l'inici i el desenvolupament de l'acció explicitada al llarg de la ficció. Al seu si caldrà contemplar allò que Rosselló (2011: 170-171) anomena «motors inicials», «motors interns», «motors principals» i «motors secundaris»:

«Plantegem la consideració del que anomenem els motors de l'acció (causes, motivacions, incidents desencadenants de reaccions o estats) que propicien canvis en els personatges i en les relacions bàsiques entre aquests (coincidència, oposició, contraposició, rivalitat, igualtat, jerarquització, protecció...) o en les situacions. [...] Els motors, d'acord amb la seua vinculació temporal amb el present de l'acció, podem observar-los com a inicials o interns. Els primers serien aquells que propicien o motiven la situació inicial de l'acció, mentre que els motors interns són aquells que sorgeixen en el transcurs d'aquesta, donant

lloc a canvis de situació. Segons la seua importància o abast respecte a l'acció, també podem considerar-los com a motors principals o com a secundaris».

2.4.2.3.2. Ritme

Així mateix, procedirem a l'anàlisi del ritme en què se'ns presenten els fets i els elements utilitzats per aconseguir un text amb major o menor dinamisme d'acord amb factors com ara el públic a qui s'adreça o la intenció pretesa. Recordem, en aquest sentit, les reflexions d'Ottevaere-van Praag (2000: 20) segons la qual el ritme és una clau de l'èxit en obres adreçades a un públic infantil i juvenil: «En résumé, rapidité, affectivité, et e outre une participation suffisante pour vaincre la distance émetteur-récepteur sont en tous les cas *trois* critères fondamentaux de succès».

Així doncs, caldria estudiar quins són els procediments i els recursos emprats per augmentar o alentir eixa percepció de major o menor rapidesa,⁵⁷ per a la qual cosa prendrem novament com a referència les reflexions de Rosselló (2011: 168):

«Veiem que el nombre i la durada de les seqüències, amb tots els canvis que aquestes porten aparellats, són un aspecte fonamental a l'hora d'observar un ritme més ràpid o més lent de l'acció. Uns canvis que des del punt de vista ficcional poden relacionar-se amb canvis d'espai, de personatges o amb el·lipsis temporals, les quals donen lloc a una determinada velocitat en el relat. [...] Així mateix, el tractament de l'acció verbal pot ser un factor important en la construcció d'un determinat ritme, atenent tant la durada i el to de les intervencions, com el nombre d'interlocutors i els canvis de possessió de torn. Sens dubte, també la presència de pauses i silencis en els parlaments contribueix a marcar un ritme concret.»

A més a més, a l'exposició de tècniques enumerades a l'anterior citació, creiem adequada la incorporació del sumari, que comporta una acceleració del ritme ja que concentra i resumeix fets o episodis de la història. Novament tractarem les el·lipsis ací,

⁵⁷ Al respecte del ritme Ubersfeld (1989: 156) diu: «El número y la sucesión de los *acontecimientos de la fábula*, el ritmo con que se siguen las unidades del texto, la extensión de estas unidades (sobre todo de las secuencias de duración intermedia, las *escenas*) pueden, según los casos, producirnos impresiones muy distintas de la duración temporal. El retorno a la progresión de las diferentes secuencias indica un tiempo progresivo o circular. Estas indicaciones son, no obstante, relativas: un gran número de acontecimientos, en un corto espacio de tiempo representado, puede dar la "impresión" de un tiempo extremadamente largo o, por el contrario, de una aceleración temporal».

com ho féiem en parlar de la seqüenciació, ja que mitjançant elles, que poden ser tant explícites com implícites segons la forma en què apareguen formulades,⁵⁸ s'aconsegueix avançar el temps silenciant un període que queda sobreentès.

2.4.2.3.3. Subministrament de la informació

Dins de l'acció examinarem com se'ns fa coneixedors dels fets i se'ns dosifiquen les dades i amb quin propòsit (crear intriga, sorpresa, suspens, humor), és a dir, com se'ns subministra la informació (mitjançant el codi tant lingüístic —diàlegs, monòlegs, apartats... —com paralingüístic⁵⁹ —gestos, trets prosòdics, moviments, etc.). Aparellats a aqueixes dades s'analitzaran els desnivells que poden generar-se entre els personatges i en relació a alguns d'ells i elles i el públic.⁶⁰ En aquest sentit, Spang (1991: 84-90) explica:

«Un fenómeno típicamente dramático es el de las discrepancias informativas que pueden surgir a lo largo de la representación y que albergan una eficacia dramática específica. La discrepancia más llamativa es motivada por el hecho de que los espectadores reciben la totalidad de las informaciones que se suministran a lo largo de una representación, mientras que las figuras, por no estar presentes generalmente durante la totalidad del drama, sólo perciben una parte mayor o menor. [...] Si la discrepancia de información entre distintos códigos es rara e insólita, el hecho de que las figuras dispongan de informaciones distintas de las del público, o que incluso unas figuras posean más informaciones que otras, es lo normal; es más, es imprescindible para el buen funcionamiento de la obra dramática. Técnicamente hablando, en gran parte la dinámica y la tensión del drama dependen de divergencias informativas entre el sistema de comunicación escénica y con el auditorio y entre las mismas figuras. [...]

⁵⁸ En aquest sentit, García Barrientos (1991:43) parla d'el·lipsis insignificants i significants atenent a un vessant semàntic en què la seua utilització es puga entendre com un recurs per crear un determinat efecte —posem per cas d'intriga o suspens.

⁵⁹ Per tal d'ampliar aquest apartat remetem el lector a l'estudi que en fa Rosselló (2011: 105-111) al si del qual fa referència a una àmplia bibliografia.

⁶⁰ Ací parlariem de la ironia dramàtica (Spang 1991: 91-92) «que sólo surge a través de las discrepancias informativas entre los dos sistemas de comunicación, más exactamente, cuando los espectadores poseen un superávit de informaciones que les permite reconocer que la réplica o el comportamiento extraverbal de una figura adquieren un significado adicional y opuesto ignorado por la misma figura. Desde el punto de vista de los medios empleados se distinguen, pues, una ironía dramática verbal y otra extraverbal. Ambas se producen tanto en la tragedia como en la comedia».

El superávit informativo del público frente a las figuras es lo normal y más frecuente. Puede establecerse ya desde el principio a través de un prólogo, tal como se observa en casi todos los dramas de la Antigüedad hasta en obras contemporáneas como *Los intereses creados* de Jacinto Benavente; si el prólogo, declamado por una figura del drama u otra que no pertenece al reparto, es la forma más directa y eficaz de crear una ventaja informativa del público, no es por ello la única, puesto que el autor puede configurar su exposición y el desarrollo del conflicto de tal manera que se le brinden siempre más informaciones al público que a las figuras».

Així doncs, també és significatiu conèixer la forma d'anar incorporant-la tenint en compte el major o menor dinamisme, per exemple, que es vulga aconseguir ateses, entre d'altres factors, les limitacions temporals a què ja ens hem referit amb anterioritat i que separen un text narratiu d'una obra teatral pensada per a la posada en escena. Justament per això serà important recuperar part de les reflexions extretes a l'anterior apartat com ara, per exemple, els «sumaris».

2.4.2.3.4. Clausura o final textual

Finalment, ens referirem al tancament, o no, de l'acció i les implicacions que se'n puguin derivar. Si considerem les reflexions proposades per Spang (1991) partint del treball de Klotz (1969), és possible parlar de formes de composició de la història tancades i obertes. D'entrada, Spang (1991: 131) afirma que «ambos son tipos ideales que en la realidad no se cultivaron con la pureza descrita sino mezclados e impuros». Pel que fa als primers, i segons Spang (1991: 132):

«Dos rasgos definen por tanto la forma cerrada: la estructuración de la historia como un todo acabado y su composición jerarquizada. ¿Cómo debe entenderse la jerarquización? En primer lugar, significa que el punto de partida para la composición no es el cuadro, la escena u otra unidad, que se acumularía más o menos independientemente por yuxtaposición, sino el drama entero que se subdivide en partes claramente distinguidas y subordinadas a la totalidad. Así se distinguen en el drama griego la *prótasis*, como primera fase de ambientación e introducción en el conflicto, la *epítasis*, como fase de densificación conflictiva

y, por último, la *catástrofe*, que se presenta como solución feliz o infeliz, trágica o cómica del conflicto. La convención terminológica castellana designa las tres fases con las voces: *enlace*, *nudo* y *desenlace*. [...] Esta tripartición que se refleja tanto en la estructuración del drama en tres como en cinco actos produce una sensación de equilibrio y simetría muy típica de la forma cerrada».

D'altra banda, les formes obertes són aquelles en què —com ben bé es dedueix per la pròpia etiqueta, l'acció no queda resolta. Així doncs, no es busca obtenir un final definitiu posseïdor, com l'altre model, de l'estructura plantejament, nus i desenllaç, sinó que s'opta per altres formes. En aquesta darrera línia Spang (1991: 133) introdueix les estructures «cíclicas, repetitives, contrastivas con sus tensiones y distensiones particulares».

Per al nostre model d'anàlisi de la clausura o final textual hi inclourem, a més, les aportacions de dues especialistes de la LIJ. En primer lloc, ens referirem a Ottevaere-van Praag (2000: 140) qui proposa tres categories distintes segons la similitud o l'oposició existent entre els inicis i els tancaments de les novel·les juvenils perfectament traslladables als textos teatrals resultants de l'adaptació sobre una base narrativa.

D'acord amb les reflexions de l'esmentada autora, treballem amb obres on sovint s'hi mostra un viatge iniciàtic⁶¹ cap a la maduresa i és rellevant, per tant, veure'n l'evolució i el possible contrast entre començament i acabament. Així doncs exposa l'existència de:

a) les narracions en què el desenllaç suposa un retorn a l'inici i la permanència de l'equilibri inicial, això sí enriquit per tot el conjunt d'aventures viscudes. L'heroi, qui al·ludeix als personatges amb què ha tingut contacte al llarg de l'aventura meravellosa, exòtica o real, troba una identitat perduda temporalment. Els procediments estilístics i discursius (ritme, to, metàfores, lèxic..) que es mostraven a l'inici, tornen a aparèixer al final;

b) aquelles en què es retorna al punt de partida malgrat que el protagonista no és exactament el mateix ja que ha trobat un nou equilibri i els fonaments del punt de partida seran diferents;

⁶¹ Ganna Ottevaere-van Praag (2000: 137): «Le roman à l'usage de la jeunesse relate essentiellement un voyage initiatique dont le point d'arrivée implique une progression sur la voie de la maturité. Le lecteur entend savoir si le protagoniste, arrivé au bout de son parcours et désormais transformé par ses expériences dans un univers appartenant soit à la réalité tangible, soit à l'imaginaire, reprendra un autre périple à son point de départ précédent ou repartira, au contraire, sur une nouvelle voie».

c) una tercera categoria en què tenim textos el final dels quals no retorna al punt de partida ja que el protagonista per trencar amb els conflictes i angoixes de l'inici de la història marca una ruptura amb el seu medi, fet que n'impossibilita el retorn.

Complementàriament, també ens fixarem, en segon lloc, en l'exposició formulada per Colomer (2005). De forma semblant al que succeïa en mostrar el plantejament anterior, es tracta novament de partir de reflexions vinculades als contes adscrits a la LIJ, no obstant tornem a remarcar ací la idoneïtat d'aplicar-les a l'àmbit teatral des del moment en què estem treballant amb hipotextos narratius. Des de la seua òptica, és viable l'existència d'una triple formulació que amplia aquella en què el final esperable era el premi per als bons i el càstig per als malvats. Així doncs, en paraules de Colomer (2005: 208):

«Por lo pronto, si se analizan las obras que se apartan de la norma habitual, puede verse que se han adoptado tres nuevas posibilidades básicas de desenlace:

-la aceptación y asunción del conflicto por parte de los personajes dentro de unas nuevas coordenadas de vida

-los finales abiertos que nos dejan sin saber cómo termina el conflicto planteado

-los finales negativos que dejan el conflicto sin solucionar».

2.4.2.4. Personatges

A partir de la primera informació quantitativa extreta mitjançant l'estudi de la nòmina de personatges i d'una primera classificació i jerarquia d'aquests a l'epígraf corresponent, el pas següent consistirà a elaborar-ne una caracterització. Aquesta en contemplarà tant el punt de vista extern com el de la psicologia i el món interior. Per dur-la a terme emprarem el mètode d'anàlisi de Rosselló (2011) que utilitzem com a referència metodològica. Així doncs, una volta definits quins són, i analitzades les convergències i les divergències entre hipertext i hipotext, ens fixarem en com són mostrats i construïts, sense oblidar-ne els latents, dels quals en parlarem sols si aporten un rol significatiu al conjunt.

Amb l'objectiu d'elaborar-ne la caracterització individual, tindrem en compte quatre grans apartats el tractament i presentació dels quals seran exposats de forma interrelacionada, sense seguir un model lineal concret, i posseiran, òbviament, més relleu

en alguns casos que d'altres:⁶² l'onomàstica (denominació i/o nom del personatge), la caracterització externa (cos, vestuari, veu i moviment propi), l'activitat/comportament (activitat no verbal, activitat verbal o interacció comunicativa tant entre personatges com amb el receptor de l'obra), la caracterització interna (moralitat, ideologia, estat emocional, traumes...). Considerem que és important deixar clar que a l'hora de treballar aquest epígraf no es tindrà en compte en cap cas la presència de les il·lustracions. De fet, atesa l'enorme variabilitat i amplitud d'aquest element paratextual requeriria un estudi més complex per ell mateix.

De forma paral·lela a la tasca suara explicitada seria necessari anar fent esment i detectant les possibles convergències i divergències entre ambdós textos, és a dir, l'original i l'adaptat. Consegüentment, s'analitzaran les previsibles conseqüències d'aquestes per a la visió conjunta del producte que es té a les mans com ara l'objectiu proposat o la ideologia que es pretén transmetre.

En desenvolupar aquest punt sospesarem un aspecte rellevant com és el llenguatge. Al llarg d'aquesta presentació metodològica ens hem referit a un element clau i, per tant, omnipresent en l'anàlisi de tots els aspectes relacionats amb la dramatització de textos narratius: l'economia discursiva. Així, per exemple, apuntàvem la necessitat de suprimir, condensar o fondre fets o episodis de la història els quals duïen aparellades, al seu torn, simplificacions i condensacions de personatges, espais, etc. Òbviament, la reducció implica la necessària reformulació de la paraula, fet al qual els crítics referits en el quart capítol del marc teòric d'aquesta tesi donen cabuda sota diferents ítems.

Així, per exemple, Sanchis Sinisterra (2003) analitza dins de la seua proposta d'una «dramatúrgia discursiva» quines són les modalitats emprades: narració, descripció, diàlegs, monòlegs i soliloquis. A més a més, també discorre dins de la «dramatúrgia fabular o historial» sobre com s'integra l'acció: des de la «dialogicitat» o des de la «narrativitat» i, en el cas de la primera, planteja la reflexió sobre la introducció de «triàlegs» i discursos corals. A més a més, en explicitar el que ell anomena «altres paràmetres de la dramatúrgia de textos narratius» també s'hi refereix a les «modificacions gramaticals» a fi d'exposar la possibilitat, per exemple, d'assolir que un monòleg a l'hipotext esdevinga un diàleg entre diverses veus a l'hipertext.

En semblants termes, Finzi (2007) proposa dins dels procediments microtextuals d'adaptació la «transcripció», la «transposició de diàleg», la «sintàctica» i la de

⁶² Estaríem parlant, en aquest sentit, de personatges principals o secundaris, o d'obres en què l'autor faça un ús irònic o potser al·legòric del noms propis emprats, entre altres opcions.

«vocabulari» i l'«interlineat» per donar compte tant de les modificacions com del manteniment íntegre d'aspectes textuais en el traspàs teatral. Així, per exemple, l'adaptador pot valorar l'alta representativitat d'un parlament concret i considerar la necessitat de mantenir-lo íntegre. En canvi, és susceptible d'estimar la conveniència d'actualitzar-lo per aplegar millor al receptor o, fins i tot, de dotar-lo o complementar-lo amb la comicitat.

Veiem, en aquest sentit, allò que Alonso de Santos (2012) marca com una de les deu premisses que convé considerar en la tasca adaptadora: eliminar explicacions massa llargues i retòriques capaces d'allargar el discurs i dificultar-ne la comprensió.⁶³ Evidentment, aquesta opció per les modificacions o les conservacions lingüístiques s'hi relacionarà amb factors com ara la reducció de la història o la introducció de nous referents culturals més propers al receptor que també permeten assolir de forma òptima una funció ideològica i/o didàctica específica. Hem de tenir present, a més a més, que la voluntat de ser més o menys fidel a l'original té molt a veure amb aquest punt.

Així mateix, caldrà considerar el llenguatge emprat des del punt de vista de les funcions que desenvolupa al si del text dramàtic a partir de les intervencions dels personatges —aspecte ja introduït en parlar del propòsit de l'autor mitjançant la inserció d'un personatge que actuara com a narrador. Com apunta Ubersfeld (1989: 31):

«Si admitimos la hipótesis de que la actividad teatral constituye un proceso de comunicación (pero sin reducirla sólo a eso) deberemos concluir que las seis funciones de Jakobson son pertinentes tanto para los signos del texto como para los signos de la representación».

Així doncs, d'acord amb l'autora francesa (1989: 188): «su aplicación al análisis del discurso del personaje es, además de cómoda, bastante rentable» i en fa referència a cadascuna de forma succinta.⁶⁴

Segons Spang (1991: 259-260) la funció referencial serà fonamental: «en todas las intervenciones de índole descriptiva, ambientadora y caracterizadora; desde un punto de vista formal en las intervenciones narrativas tal como el relato del mensajero, la

⁶³ A més a més, aquest punt l'hem de considerar com a part important del procés transformador atés que els textos fruit de l'adaptació s'adrecen a lectors amb unes competències lingüístiques (oracionals, lèxiques i textuais) en període de formació i als quals, per tant, cal adequar-se.

⁶⁴ Vegeu Ubersfeld (1989: 188-190).

teicoscopia, las lecturas y relatos de sucesos y acciones no representados en general»; la funció expressiva «desempeña un papel más importante en el sistema de comunicación exterior, es decir, en la relación entre actores y público. Ahora bien [...] no se debe perder de vista que el código verbal no es el único responsable, sino que intervienen otros diversos factores»; la funció apel·lativa o conativa que «en el drama es una de las posibilidades más poderosas para adelantar y agudizar el conflicto y crear tensión dramática»; la fàtica, «se observa en la interrelación de las figuras entre sí como también en el contacto entre ellas y el público. [...] No se trata simplemente del establecimiento del contacto acústico, sino también del psíquico, es decir, se despierta y alimenta el interés y la benevolencia (o irritación) del público por medio de diversos recursos»; la funció metalingüística⁶⁵ «se observa [...] aunque quizá con menor frecuencia. La mayoría de las veces será de manera implícita, originada por alguna divergencia de código entre las figuras, por dificultades de comunicación en general»; i la funció poètica que «normalmente tiene relevancia sólo para el espectador, quien puede hacerse cargo de la elaboración “densa” del discurso mientras que los interlocutores de la figura, si los hay, atienden generalmente sólo al valor informativo de la réplica». Així mateix, hem de considerar que el model de llengua emprat per l’adaptador així com els diferents registres utilitzats també constitueixen una font d’informació molt enriquidora a l’hora de delimitar la caracterització d’un personatge. Estaríem parlant del seu idiolecte, com diu Ubersfeld (2004: 67-68):

«El sello distintivo del personaje teatral, que determina su rol en el diálogo, es su lenguaje y, más precisamente, su *idiolecto*, es decir, el conjunto de particularidades lingüísticas que diferencia su voz de la de los otros hablantes. Particularidades del orden del *significante* del discurso: vocabulario, sintaxis, elementos que son propiamente lingüísticos, pero también ritmo, retórica, que son de orden estilístico. [...] El idiolecto del personaje está en conexión no sólo con las características individuales, sino también con la pertenencia social y la relación con el mundo, la situación existencial, aspectos que esta palabra especial nos dice y nos muestra. [...] Se puede considerar no sólo el significante del

⁶⁵ Al voltant de la funció metalingüística, Ubersfeld (1989: 31-32) diu: «No frecuente en el interior de los diálogos —que no reflexionan mucho sobre sus condiciones de producción—, se presenta de lleno en todos aquellos casos en que se da la teatralización (por ejemplo, en el teatro y en cualquier caso en que la escena nos advierta que estamos en el teatro); es como si dijera “mi código es el código teatral”».

discurso del personaje sino también su contenido: recurrencia de temas, frecuencia de tal o cual palabra clave o de fórmulas características de un grupo o de una formación discursiva».

Estretament vinculat al llenguatge emprat per un personatge i que, com acabem d'esmentar, el caracteritza, hauríem de referir-nos en aquest punt al bagatge cultural que se'n pot extraure.⁶⁶ Així doncs, serien susceptibles d'anàlisi les referències a elements com ara lectures, manifestacions audiovisuals, etc. Aquestes, alhora que definitòries d'un personatge concret, també ens aportarien dades per ser capaços d'interpretar una determinada intencionalitat transmesa a partir de l'obra segons qui les faça servir, en quin context i amb quin to específic (humor, paròdia). Al mateix temps, contribuïran també, per exemple, a arredonir l'emmarcament dels fets o episodis de la història en una època concreta.

Inicialment, el mètode d'anàlisi que proposàvem incloïa un cinquè i últim punt dins de l'apartat del «Discurs» en què ens trobem etiquetat com a «Suports constructius diferents a la paraula i la paraverbalitat». A l'empara d'aquest epígraf hagueren tingut cabuda l'anàlisi de projeccions, la presència de titelles, la projecció d'ombres xineses, etc. En suma, es tractava de copsar l'existència de diferents eines al servei de la complementació de la paraula. Tanmateix, a mesura que hem anat traslladant el model d'estudi a la pràctica, hem comprovat que esdevenia necessari desenvolupar-los en moments determinats concrets previs, on la seua anàlisi resultava més productiva, que no posposar-la.

Tal vegada una de les circumstàncies en què açò s'ha fet més evident haja sigut en acarar-se als fets o episodis de la història. En aquest cas, i a fi de referir-se'n a l'omissió, la reformulació i/o la incorporació/desenvolupament, esdevenia més efectiu considerar aquests aspectes atés que estratègies com la de recórrer a representar-ne part utilitzant titelles o projeccions és un recurs bastant emprat, fonamentalment, en textos adreçats a un públic infantil, com hem vist al primer capítol del marc teòric. Així doncs, buscant l'eficàcia i l'eficiència del mètode, hem ressituat aquestes reflexions i han passat a contemplar-se com a punts no individuals.

⁶⁶ Vegeu De Marinis (1982: 139-155) «Testo spettacolare, contesto culturale e pratiche intertestuali» qui parla d'intertextualitat 1. Sincrònica: a) involuntària i b) voluntària (explícita i implícita); 2. Diacrònica: a) involuntària i b) voluntària (explícita i implícita).

2.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica

2.5.1. Temàtica

D'acord amb les estimacions aportades per presentar i justificar la triple diferenciació d'aquest cinquè apartat, aquest ítem tractaria de respondre a l'anàlisi comparativa des del punt de vista del significat. En aquest sentit, i aprofitant les informacions obtingudes relatives a la ficció i al discurs s'estudiarien les implicacions semàntiques derivades de les possibles modificacions introduïdes o l'absència d'aquestes. Podrien analitzar-se els desviaments o les incorporacions de noves temàtiques a partir d'elements com ara l'estudi dels fets o episodis de la història o el treball sobre els personatges a tots els nivells (caracterització externa i interna). Així podríem copsar, en part, si l'hipertext tracta de mantenir-se més o menys fidel a l'obra de pertinença o en realitza una recontextualització tan pregonada que sembla no tenir res a veure amb aquell text inicial.

2.5.2. Intencionalitat

Pel que fa a aquest epígraf, allò pretés és identificar el propòsit que mou l'autor a crear la seua obra, tant en el cas de l'hipotext com en el de l'hipertext. Ens referim a quina és la voluntat del text, la qual pot adoptar una opció principal acompanyada d'altres secundàries copresents dins d'un ampli ventall de possibilitats. Així, per exemple, l'obra és susceptible de voler erigir-se com un model de conducta on els lectors s'hi emmirallen i que mene a la imitació o justament al rebuig. També seria viable considerar el text com una pretesa guia de coneixement enciclopèdic del món, o erigir-la com un recurs per desenvolupar la creativitat individual o fomentar el goig personal. En qualsevol cas, no oblidem el pes atorgat a la LIJ com a eina formativa, fet al qual apuntàvem al primer capítol del marc teòric.

A fi de bastir aquest punt, seria convenient estudiar com el context sociocultural en què es creen una i altra obra i el lector model⁶⁷ que s'hi té en ment incideixen en el

⁶⁷ De Marinis (1982: 191) fa una classificació en dos grans blocs —tot i que especifica que hi ha un continuum entre ambdós— atenent al concepte d'espectador model proposat per Eco: «A) *Spettacoli "chiusi"*: Sono quelli che prevedono un destinatario reciso, richiedendo un tipo ben definito di competenze per la loro "corretta" interpretazione: teatro per bambini o per ragazzi, psicodramma, teatro di propaganda politica [...] B) *Spettacoli "aperti"*: Al polo opposto (ma abbiamo già detto che si tratta degli estremi teorici di un continuum di sfumature) si situano quei tipi di spettacolo che decidono di rivolgersi a un destinatario non troppo preciso e non troppo caratterizzato dal punto di vista enciclopedico, interstestuale e ideologico».

missatge i la intencionalitat que s'hi transmet. Fixem-nos que, en aquest moment de l'anàlisi, ens seran molt vàlides i necessàries les informacions obtingudes a partir del primer epígraf d'aquesta proposta d'estudi de les adaptacions teatrals. En relació a aquest epígraf caldria sospesar, a més, aspectes com ara la interpretació que el lector li pot donar al text a partir de les seues competències. Com afirma De Marinis (1982: 115):

«La ricezione del testo spettacolare si configura come un '*attività interpretativa*' ben più vasta della semplice decodifica. Essa richiede —come vedremo meglio in seguito— competenze di ordine contestuale, intertestuale ed enciclopedico, involgendo anche problemi di pragmatica oltre che di sintassi e di semantica. Nel testo spettacolare —come in ogni altro testo, d'altronde— non c'è soltanto materia di codice ma anche di libera interpretazione e di lavoro inferenziale».

2.5.3. Proposta ideològica

Estretament relacionada amb la intencionalitat parlariem de la proposta ideològica⁶⁸ que se'ns fa arribar considerant aspectes com ara el llenguatge, el món ficcional creat, la clausura o final textual que se li atorgue,⁶⁹ etc. Es tracta, al remat, de copsar si l'autor es decanta per uns valors i creences més o menys conservadores o progressistes en relació a la visió del món vehiculada tant a l'hipotext com a l'hipertext, per a la qual cosa és fonamental conèixer-ne el context de producció i recepció. Recordem, en aquest sentit, les aportacions de Lluch en parlar de l'estudi de la ideologia (2003: 35)⁷⁰:

«El análisis concreto de diferentes textos nos irá dando las pistas porque los recursos son muy diversos, por ejemplo, la parodia de determinadas actitudes, la perspectiva que adopta el narrador, el personaje al que se le da protagonismo, la

⁶⁸ Seguint la definició d'Estébanez Calderón al seu *Diccionario de términos literarios* per ideologia entenem (1995: 544): «El conjunto de ideas, creencias, valores y representaciones (mitos, símbolos, imágenes, etc.) que conforma una determinada visión del mundo y sirve de pauta a los individuos de un definido grupo o clase social, o comunidad nacional, religiosa, cultural, etc., para relacionarse con el mundo, con los demás miembros del grupo (...) y con otros grupos o colectividades humanas».

⁶⁹ Com diu Ubersfeld (1989: 158): «Un final que expresa la *restauración del orden* o el *eterno retorno* supone una ordenación temporal y, en consecuencia, una significación ideológica muy distintas de las que supondría un final abierto (*en apertura sobre lo nuevo*)» (1989: 158). En aquest mateix sentit Rosselló (2011: 58-59) diu: «és important prestar atenció a la clausura o final de l'obra, ja que sol marcar una lectura (o, fins i tot, una lliçó) sobre allò presentat i, més en general, sobre una visió o concepció de la vida i del món».

⁷⁰ Per tal d'ampliar la relació de la ideologia i la literatura que ens ocupa remetem el lector a l'article de Machado (2000: 24-33).

valoración de determinadas conductas u opiniones dentro del relato, las partes del mundo que se muestran y que se esconden, el tipo de lectura que se propone, las relaciones intertextuales que se valoran, etc».

També Olaziregi (2009: 16-17) es refereix a algunes de les estratègies narratives que es poden emprar per estudiar la ideologia de la LIJ i que, pensem, són aplicables *lato sensu* al món del teatre⁷¹:

«Análisis del lenguaje utilizado: hablas, hibridación...; análisis de las ilustraciones: caricaturización, anacronías, hiperrealismo...; personajes: tipología (llanos/complejos), funciones (sujeto/objeto; ayudante/oponente...). Valor semántico de los nombres...; narrador: modos, niveles (intradiegético, extradiegético...). Estilos narrativos (directo, indirecto, libre)...; tiempo: orden (anacronías: prolepsis/analepsis); duración (escena/resumen/pausa); frecuencia: repeticiones...; espacio: abierto/cerrado; cronotopo...; análisis del autor/lector implícito (metacomentarios...); intertextualidad: parodias, citas, pastiches... Reescritura de textos clásicos y universales; simbología».

Així mateix, Rosselló (2011: 58) al·ludeix al contingut ideològic potencialment transmissible a una obra teatral de la següent manera:

«La ideologia, així doncs, apareix lligada, respecte a un component de ficció o de contingut, al motiu (o motius) sobre els quals es construeix l'acció i al tema (o temes) sobre els quals ens parla l'obra. És evident que un mateix motiu i tema pot ser abordat de maneres ben diverses. Així, podrem veure una mirada estereotipada, farcida de clixés o de tòpics, plana, o una mirada més complexa, matisada i plural; podrem deduir-ne un posicionament, per exemple, conservador (o, fins i tot, retrògrad), progressista (o radical, o revolucionari) o un de més o menys ambigu; o ens trobarem amb una visió optimista o pessimista respecte a la realitat i a les seues possibilitats de canvi i de millora».

⁷¹ Volem indicar que a l'article d'on hem extret aquesta citació l'autora fa una introducció d'aquests ítems d'anàlisi no en un únic paràgraf, com el que nosaltres hem fet servir, sinó mitjançant una relació de punts.

2.6. Tipologia de l'adaptació

Després d'haver elaborat una anàlisi comparativa dels textos adaptats en relació als originals sobre els quals s'han creat, seria interessant establir-ne una classificació tipològica. Per tal de dur-la a terme emprarem la proposta de Dubatti (1994) atès que dona compte de les quatre línies bàsiques que creiem que sintetitzen el ventall de possibilitats; un ventall que, com el propi estudiós argentí afirma, són susceptibles de combinar-se per establir-hi formes híbrides. Així doncs, en aquest punt, arribaríem a exposar les conclusions derivades de la nostra anàlisi d'acord amb aquesta esquematització:

- Adaptació clàssica
- Adaptació estilitzant
 - Adaptació estilitzant formal
 - Adaptació estilitzant contextualitzadora
- Adaptació transgressora
- Adaptació lliure

2.7. Valoració crítica de l'adaptació

Per tancar el model d'anàlisi, i a fi d'arrodonir el treball realitzat, es durà a terme una succinta exposició de les idees i conceptes detectats al llarg dels diferents passos i considerats rellevants per valorar-ne críticament el conjunt. Recordem, en aquest sentit, que un dels objectius específics que ens marcàvem a la introducció d'aquesta tesi, concretament l'«i», plantejava la rendibilitat associada a l'estudi que analitzem a l'hora d'emprar-lo com a eina per a crear els paratextos de les editorials i d'on extraure dades que contribuïsquen, o no, a una posterior recomanació de l'hipertext estudiat per part d'un gestor o mediador cultural. Consegüentment, aquest seria el moment adient per fer el pas.

2.8. Conclusió

Així doncs, de manera resumida, presentem el resultat de la investigació, un mètode d'anàlisi de les adaptacions teatrals per al públic infantil.

1. *Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext*

1.1. Emmarcament espaciotemporal

- 1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador
- 1.3. Públic a qui s'adreça
- 2. *Reescriptures de l'hipotext*
- 3. *La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat*
 - 3.1. Títol
 - 3.2. Identificació de l'autoria
 - 3.3. Explicitació del tipus d'adaptació
- 4. *Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs*
 - 4.1. Ficció
 - 4.1.1. El món ficcional
 - 4.1.1.1. Època
 - 4.1.1.2. Macroespai
 - 4.1.1.3. Mons possibles
 - 4.1.2. La història
 - 4.1.2.1. Fets o episodis de la història
 - 4.1.2.2. Durada
 - 4.1.2.3. Nòmina de personatges. Classificació i jerarquia
 - 4.1.2.4. Microespais
 - 4.2. Discurs: mostració i estructuració
 - 4.2.1. Tipus d'interacció entre obra i lector/espectador
 - 4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació
 - 4.2.2.1. Mecanismes formals identificatius de la seqüenciació
 - 4.2.2.2. Justificació de la seqüenciació
 - 4.2.3. Anàlisi de l'acció
 - 4.2.3.1. Motors de l'acció
 - 4.2.3.2. Ritme
 - 4.2.3.3. Subministrament de la informació
 - 4.2.3.4. Clausura o final textual
 - 4.2.4. Personatges
- 5. *Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica*
 - 5.1. Temàtica
 - 5.2. Intencionalitat
 - 5.3. Proposta ideològica

6. *Tipologia de l'adaptació*

- Adaptació clàssica
- Adaptació estilitzant
 - Adaptació estilitzant formal
 - Adaptació estilitzant contextualitzadora
- Adaptació transgressora
- Adaptació lliure

7. *Valoració crítica de l'adaptació*

IV. TERCERA PART. APLICACIÓ DEL MÈTODE D'ANÀLISI

1. Presentació dels textos analitzats dins del «Micalet Teatre». Raonament de l'elecció

L'any 1995, l'editorial Bromera amplia la seua oferta i aposta novament pel gènere dramàtic, com ja feu el 1989 amb el naixement de «Bromera Teatre», en aquest cas amb el llançament d'una nova col·lecció destinada al públic infantil i adolescent: «Micalet Teatre». Des d'aleshores ençà, seixanta-cinc títols configuren⁷² i s'adscriuen a aquest nou segell constituït com una de les poques apostes amb continuïtat quant a la publicació de textos teatrals en català adreçats a aquest públic específic.⁷³ És per aquesta raó, i per la presència destacada de les adaptacions al seu si, pel que considerem justificat, com explicàvem a la introducció, partir de tres dels títols que hi editen.

Dins del catàleg que la conforma, és possible trobar una important diversitat de línies temàtiques que van des de la incorporació de rondalles populars com ara *Els valents de Valor* (2010), de Manuel Molins; a l'adaptació de clàssics de la literatura universal, amb *Tirant lo Blanc* (2006), segons la proposta de Pasqual Alapont; la inserció de la mitologia i la cultura clàssica, *Maleïda poma* (2010), d'Anna Ballester; o textos de creació actual centrats en continguts socials com ara la igualtat entre homes i dones de la mà d'*Empar, la becadeta i el 'Patiarcat'* (2019), de Fani Grande. No ens centrarem ací a estudiar-ne les diferents opcions existents⁷⁴ atés que la tasca sobrepassaria els objectius marcats al nostre treball d'investigació.

Així doncs, les següents planes es dedicaran a analitzar les adaptacions teatrals per a infants que prenen com a base textos novel·lístics. Si revisem el fons de títols adequats per formar part d'aquest bloc, el corpus d'investigació potencial estaria constituït per aquests deu títols que suposen adaptacions intergenèriques⁷⁵:

⁷² Xifres actualitzades a 27 de juliol de 2024 d'acord amb el web oficial de l'editorial Bromera.

⁷³ Per tal d'accedir a una caracterització detallada dels elements paratextuals que conformen la col·lecció en conjunt, remetem els lectors a Aleixandre (2018).

⁷⁴ A fi d'aprofundir en l'estudi al voltant de les línies temàtiques generals del teatre per a infants i adolescents, independentment de segells editorials i col·leccions, remetem el lector als treballs de Lluch & Valriu (2013) i Gisbert (2015).

⁷⁵ Taula revisada a 27 de juliol de 2024 segons el web oficial de l'editorial Bromera.

Taula 3. Conjunt d'adaptacions intergenèriques de la col·lecció «Micalet Teatre»

Títol	Autor
<i>Alícia</i>	Pasqual Alapont
<i>Pinotxo (Història d'un titella que volia ser xiquet)</i>	Vicent Vila
<i>Els somnis de Gulliver</i>	Vicent Vila
<i>El príncep i la flor</i> ⁷⁶	Antoni Martínez - Vicenta Cerveró Pozo Revert - Rafael Tomás Sanchis
<i>La volta al món en 80 dies</i>	Jules Verne - Juli Disla
<i>Tirant lo Blanc</i>	Joanot Martorell - Pasqual Alapont
<i>Els viatges de Marco Polo</i>	Pasqual Alapont / Panxi Vivó
<i>L'illa del tresor</i>	Robert Louis Stevenson - Ramon Moreno - Rafa Contreras
<i>El geperut de Notre-Dame</i>	Víctor Hugo - Jaume Policarpo
<i>Kafka i la nina viatgera</i>	Jordi Sierra i Fabra

Recordem que l'objectiu general del present treball és el disseny i la validació a partir de la posada en pràctica d'una metodologia concreta d'anàlisi d'adaptacions teatrals per a infants de novel·les, editades i que formen part de la LIJ. Per tal d'aconseguir-ho considerem preferible concentrar la tasca i no voler abastar més enllà d'uns límits, creiem,

⁷⁶ D'acord amb la informació facilitada a la coberta posterior del volum, es tracta d'una obra que ret homenatge a *El petit príncep*, d'Antoine de Saint-Exupéry.

raonables. Així doncs, a l'hora de plantejar quines de les adaptacions teatrals de la col·lecció «Micalet Teatre» seleccionem per a l'anàlisi, hem pres com a criteri de referència la pertinença dels textos al segle XIX. La raó la trobem en els treballs de Colomer (2010) i Lluch & Valriu (2013). En paraules de Colomer (2010: 83-84):

«A lo largo del siglo XIX fueron surgiendo distintos tipos de géneros entre los libros infantiles. A medida que su lectura y sus traducciones se extendían —en muchos casos con décadas de retraso en España—, algunas obras demostraron su capacidad de conexión con la infancia y la adolescencia y han quedado consagradas por la historia de la literatura infantil y juvenil como los clásicos de este tipo de literatura. Esta etapa de creación de unas bases literarias puede alargarse en solución de continuidad hasta la segunda guerra mundial. A partir de entonces, el enorme desarrollo en la producción de libros infantiles y los cambios sociales emergentes durante la segunda mitad del siglo XX caracterizan un nuevo período que prepara la ruptura generalizada que ha supuesto la década de los setenta del siglo XX respecto de los rasgos anteriores».

En una línia semblant, Lluch & Valriu (2013: 9) també remarquen la importància del segle XIX com el d'assentament i desenvolupament de les bases de la literatura que ens ocupa:

«La literatura per a infants s'inicia al final del segle XVIII i es consolida al XIX a Europa. El segle XIX significa un gran canvi, però un canvi lent perquè majoritàriament el nen entra en el mercat laboral massa prompte per poder rebre una instrucció que li permeti l'accés a la lectura i consolidi aquest hàbit. [...] La instauració de l'ensenyament obligatori a la major part dels països d'Europa durant el XIX i, consegüentment, la necessitat de produir una literatura per a una part de la població que accedia al món de la lletra impresa va ser la fita més important. Aquest és el segle en el qual es publiquen obres avui considerades clàssiques com *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann (1845), *Cuore* d'Edmondo De Amicis (1886) o *Alícia en terra de meravelles* de Lewis Carroll (1865): llibres pensats i editats específicament per a un públic infantil. Però, sobretot, és el segle d'una sèrie d'obres que molt prompte esdevingueren els clàssics de la

literatura per a joves: *Viatge al centre de la Terra* (1864), de Jules Verne, o *L'illa del tresor* (1882), de R.L. Stevenson, en serien exemples».

Tenint en compte les aportacions d'aquestes estudioses en la matèria —comunament establertes i acceptades pels especialistes—, veiem, per tant, que el segle en què ens centrem exerceix un paper fonamental per a una LIJ de la qual també forma part el teatre, gènere que ens marquem com a objecte d'investigació.

Si realitzem un breu repàs pels títols publicats a la col·lecció «Micalet Teatre» que suposen una adaptació intergenèrica —entenent aquesta com la transformació d'una obra que prové d'un altre gènere al teatral—, n'obtenim els resultats de la taula anterior, com ja havíem apuntat en centrar-nos en les novel·les. De totes elles, cinc s'encabeixen dins del paràmetre cronològic amb què encetàvem aquestes reflexions:

Taula 4. Adaptacions intergenèriques de la col·lecció «Micalet Teatre» sobre textos del segle XIX

TÍTOL	AUTOR	DATA
<i>Notre-Dame de París</i>	Victor Hugo	1831
<i>Alícia en terra de meravelles</i> i <i>Alícia a través de l'espill</i> ⁷⁷	Lewis Carroll	1865 i 1871
<i>La volta al món en 80 dies</i>	Jules Verne	1873
<i>L'illa del tresor</i>	R.L. Stevenson	1883
<i>Les aventures de Pinotxo. Història d'un titella</i>	Carlo Collodi	1883

Amb l'objectiu d'aportar uns resultats més primmirats, a aquesta primera selecció considerem adient aplicar-li una segona premissa que combina tant la representativitat temàtica com el nombre d'hipotextos sobre els quals es treballa. Consegüentment, el

⁷⁷ Cal tenir present que l'adaptació de Pasqual Alapont, com veurem en elaborar-ne l'anàlisi, utilitza ambdues novel·les.

corpus es circumscriurà a un triplet distintiu, a més a més, de cultures literàries europees diferents: l'anglesa, la italiana i la francesa.

Una de les qüestions a què al·ludíem en bastir el marc teòric és la necessària reducció operada sobre els textos a l'hora d'adaptar-los. Per eixa raó resulta interessant veure com es du a terme l'esmentada estratègia treballant a partir d'una peça teatral dissenyada a partir de dos textos anteriors. Així les coses, el fet d'emprar un títol genèric —*Alícia*—, ens du a pensar que existirà un equilibri entre els dos hipotextos, la qual cosa es confirmarà, o no, a partir de l'anàlisi. En aquest cas, comptem amb les novel·les de Carroll a les quals ens referirem de forma simplificada com *ATM* (*Alícia en terra de meravelles*) i *AE* (*Alícia a través de l'espill*).

A més a més d'aquesta doble font per a la creació de l'adaptació, també ens decantem per aquestes atesa la significació que tenen per a la literatura del *nonsense* que les han dutes, com veurem al llarg dels primers punts de la nostra anàlisi, a ser uns dels textos anglesos més citats i haver estat estudiats des de múltiples perspectives. Així mateix, com apunta Hunt (1994: 59) en relació a la literatura anglesa: «Conventionally, the period between the publication of Kingsley's *The Water Babies* (1882), Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), and the First World War has been regarded, as we have seen, as the first golden age of children's books».

En aquest mateix sentit, també Colomer (2010: 90-91) reconeix en *Alícia en terra de meravelles* una obra cabdal dins del circuit literari que ens ocupa i la qualifica com:

«El origen real de la entronización del modelo literario fantástico para niños y la constitución decisiva de una literatura infantil y juvenil con voz propia. [...] El traslado a un mundo de fantasía con animales parlantes, pociones mágicas, rimas absurdas, adivinanzas o juegos de palabras muestran la deuda folklórica de Carroll, pero la decidida ampliación de las posibilidades de la ficción fantástica emprendida por él y seguida por muchos autores posteriores provocó que, gradualmente, los temas de imaginación fueran ocupando el corazón mismo de la literatura infantil y juvenil».

Les següents paraules de Hürlimann (1968: 180) ens permetran enllaçar els textos de Carroll amb una altra de les obres que proposem per al nostre estudi, *Les aventures de Pinotxo. Història d'un titella*, de Carlo Collodi:

«Si se intenta seguir el estudio del *nonsense* como género literario y de las formas narrativas de él derivadas, que no se alimentan de las circunstancias exteriores, sino que irrumpen en lo irreal e imposible y toman como única norma la capacidad de pensar y sentir del niño lector, sólo los países nórdicos, esto es, Inglaterra y Escandinavia, parecen interesantes, prescindiendo de escasas excepciones. Los relatos que de tal modo se apartan de la realidad no son en absoluto cuentos. Las viejas reglas de juego de éstos quedan violadas con gran fuerza en todos los sentidos. No existe regla alguna para este género literario, que se mueve en un reino comprendido entre los cuentos de hadas y la exposición de la realidad. De los primeros, se diferencia por la naturaleza de los personajes, que son únicos y peculiares y no están tipificados como en los cuentos. De la realidad, se distingue por la índole del argumento».

A partir d'aquestes reflexions, incloses sota el títol «Fantasía y realidad. Lo desatinado, desde Peter Pan hasta Pippa Mediaslargas», l'autora basteix un breu recorregut per diversos textos el segon dels quals és l'escrit per Collodi. Prèviament a la seua caracterització, però ja després d'haver introduït el subapartat «Pinocho», ens diu (1968: 181):

«La simple enumeración de todos los libros posteriores que se colocan en este reino intermedio entre la realidad y el mundo de lo inconsciente y de los sueños nos llevaría muy lejos. Por lo tanto, voy a seguir el mismo principio que en otros capítulos de este libro, limitándome a nombrar las obras con las que estoy familiarizada y cuyo efecto sobre los niños conozco con certeza».

És justament després, que Hürlimann (1968: 181) presenta l'obra de l'autor italià de què ara parlem en els següents termes:

«*Le Avventure di Pinocchio* de Collodi, publicadas el año 1883 en italiano y que han sido objeto durante nuestro siglo de incontables traducciones, refundiciones e imitaciones, pertenece sólo en forma limitada a este género de literatura, si bien acaso sea la mejor variación meridional de esta posibilidad de relato. Lo anima un hombrecillo de madera, que vive en un mundo de pobres y de ricos, de amargura y de belleza, en una palabra, en el mundo real. El irreal hombrecillo

no está elegido aquí para encarnar un poético mundo de ensueño, como Peter Pan. Por el contrario, es el símbolo del ingenio y de la saludable razón humana y un medio popular e infantil para revestir un relato, sacado de un mundo próximo a la realidad, con un argumento cordial. Y fue esta mezcla peculiarísima de realidad descrita con energía, de descaro picaresco y de una irrealidad en la que se mezclan las hadas y aparece un hombrecillo de madera lleno de razón natural, lo que dio al libro su poder de atracción que no perderá jamás».

Per entendre el desenvolupament de la LIJ al segle XIX —primer criteri en què ens hem basat— cal sospesar les novel·les d'aventures i el paper que exerciren. En paraules de Colomer (2010: 85):

«Durante el siglo XIX la aventura fue uno de los géneros narrativos más estables en la oferta adolescente o en el paso de novelas adultas a este tipo de público. El patrón general de la lucha por la supervivencia en un escenario lejano se desglosó en variantes, relacionadas con distintos subgéneros de la literatura de adultos, que configuraron líneas de aventura de gran rendimiento posterior».

Ací tindriem dues opcions per analitzar: *La volta al món en 80 dies* (1873), de Jules Verne; i *L'illa del tresor* (1883), de Robert L. Stevenson. Estariem parlant d'unes narracions que cobreixen un ampli ventall de possibilitats com ara la realització de viatges o la vida d'uns pirates. Davant la impossibilitat d'examinar totes dues com correspondria, i atès que abans ja hem introduït dues obres més la importància de les quals creiem haver argumentat, aplicarem un criteri cronològic i ens quedarem amb Verne. A més a més, i sense desmerèixer en cap moment la tasca realitzada pels adaptadors del text de Stevenson, considerem interessant acarar-nos al treball de Juli Disla, un dels màxims exponents de la promoció de dramaturgs valencians sorgits a finals dels anys noranta i primers anys del segle XXI.⁷⁸

Per tant, i deixant constància que, òbviament, no volem menystenir la importància posseïda per la resta de les adaptacions que les ha convertides en obres de referència dins la literatura, esdevé necessari acotar el camp d'estudi ja que, cas contrari, no seria viable

⁷⁸ Per tal d'ampliar aquesta informació remetem el lector a Rosselló (2018b)

elaborar una investigació exhaustiva. És per això que, finalment, analitzarem tres títols: *Alicia, Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet* i *La volta al món en 80 dies*.

En definitiva, la representativitat de la producció literària en què ens centrarem, així com el grau de concreció que permet el fet de treballar en un camp d'estudi acotat i reduït, però suficient —al nostre parer—, ens permetrà veure la viabilitat del mètode d'anàlisi. Així mateix, esperem que siga d'utilitat i que, fins i tot, existisca la possibilitat d'extrapolar-lo a hipertextos propis d'un circuit literari més específicament adolescent. Per tant, i com ja havíem apuntat a la introducció, ens guien:

- La representativitat del segell Bromera quant a la riquesa en nombre de publicacions, la continuïtat en la difusió del teatre per a infants i adolescents dins del panorama editorial actual i el tractament donat a les adaptacions.
- La pertinença dels hipotextos al segle XIX, moment crucial per al desenvolupament de la LIJ, d'una banda, i el to distintiu dels títols elegits com a creacions característiques de tres formes d'entendre-la, de l'altra.

Finalment, és important recordar, com ja hem assenyalat en exposar la metodologia, que els hipotextos presos com a referència corresponen als indicats pels mateixos adaptadors, és a dir, Alapont, Vila i Disla: Alianza (1984 i 1986) per als dos textos de Carroll, Anaya (1983) en parlar de Collodi i Barcanova (2017) per a Verne. De fet, i gràcies a comunicacions puntuals establertes per correu electrònic, tots tres ens facilitaren molt amablement les seues fonts directes de treball, les quals hem pogut comprovar que realitzen un tractament molt acurat en l'edició respecte dels hipotextos angles, italià i francès, respectivament. En aquest sentit, per exemple, en parlar de l'obra de Carroll, García Déniz (1977) afirma que la traducció de Jaime de Ojeda per a Alianza, corresponent a l'edició amb què treballem, és la primera que considera l'obra com un clàssic i es distancia de treballs anteriors transformadors del text atenent a un públic infantil. En el cas de la novel·la de Collodi, hem establert comparatives constants entre el text d'Anaya en què es basa Vila i l'edició en italià de Paglieri (1981) a la contraportada de la qual llegim: «Il testo qui adottato è quello della prima edizione in volume (Firenze 1883), l'unico sicuramente rivisto da Collodi». Quant a Verne, la traducció feta per Leita amb Barcanova és valorada positivament i inclou el text íntegre de forma que és considerada una bona base de lectura, enfront d'altres reduïdes com la de Castellnou o complementàries com la de Cruïlla, com es defensa a la guia didàctica elaborada per Rofes (2020).

2. Aplicació del mètode d'anàlisi a *Alícia* (1997), de Pasqual Alapont

2.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext

En referir-nos als diferents processos operats a l'hora d'elaborar una adaptació dins del marc teòric d'aquesta tesi, incidíem en una estratègia imprescindible i delicada: la reducció. Òbviament, la complexitat d'aquesta s'incrementa si es treballa, a més, sobre dos hipotextos. Aquest és el cas de la primera adaptació intergenèrica analitzada. De fet, com explicàvem al primer capítol d'aquesta tercera part en què ens trobem, Alapont reconeix partir d'una dualitat: *Alícia en terra de meravelles* (1865) i *Alícia a través de l'espill* (1871). Justament aquesta era una de les raons per a triar el text teatral per a l'anàlisi: la duplicitat i l'objectiu d'observar si s'establí un equilibri entre ambdues obres, o no, tenint en compte l'elecció, simplement, del nom de la protagonista, *Alícia*, sense entrar en més detall en un primer moment.

Per tal de bastir aquesta anàlisi, i com apuntàvem a l'inici de la tercera part de la tesi, els hipotextos presos com a referència corresponen als indicats pel mateix adaptador: el segell Alianza, per als dos textos, en les edicions de 1984 i 1986 respectivament. En elles, segons la crítica, trobem les obres considerades i tractades com uns clàssics distanciatos de treballs anteriors transformadors del text atenent a un públic infantil, aspecte rellevant a l'hora d'establir la comparativa. En el cas de l'hipertext, ens referim, igual que succeirà amb la resta dels hipertextos estudiats, a l'edició impresa de l'editorial Bromera dins de la col·lecció «Micalet Teatre» que va veure la llum l'any 1997. No obstant això, cal tenir present que treballarem amb la 7a edició, publicada el 2016.

2.1.1. Emmarcament espaciotemporal

Cal situar ambdues novel·les de Carroll a Anglaterra, en el context de l'anomenada era victoriana, és a dir, al segle XIX, concretament, a la segona meitat d'aquest. Es tracta d'una època en què tenen molta rellevància els valors propis del progrés a molts nivells com ara el científic, l'econòmic o el tecnològic. Així doncs, aquell país destaca en riquesa i poder, tot i que hi compta amb una part no tan positiva.⁷⁹

⁷⁹ Vegem el que en diu a propòsit d'aquest període històric el llicenciat en dret i filosofia i lletres a més de traductor de l'obra de l'autor anglès, Rodríguez Santerbás (1990: 9): «Pero esa grandeza tiene su reverso. La revolución industrial no ha modificado sustancialmente la distribución de la riqueza: en 1871, la cuarta parte del territorio británico pertenece a sólo mil doscientos individuos. También resulta sorprendente comprobar que, a mediados de siglo, con un censo de veinte millones de habitantes, casi dos millones son obreros agrícolas; y no menos asombroso es advertir que el

La literatura desenvolupada en aquest període està carregada de lliçons morals i de crítiques als problemes socials. En aquest context, el més habitual és que les obres destinades als joves lectors perseguiren adoctrinar-los mitjançant la transmissió d'unes premisses on l'entreteniment i el gaudi quedaren gairebé marginades. Llegim, en aquest sentit, les afirmacions de Cohen (2015: 141-142):

«Children's book had existed for centuries before Charles came along. He did not invent the genre. But he did something significant. He broke with tradition. Many of the earlier children's books written for the upper classes had lofty purposes: they had to teach and preach. Primers taught children religious principles alongside multiplication tables. Children recited rhymed couplets as aids to memorizing the alphabet –A: "In Adam's fall we sinned all"; F: "The idle Fool is whipped at school". Children learned their catechism, learned to pray, learned to fear sin– and their books were meant to aid and abet the process. They were often frightened by warnings and threats, their waking hours burdened with homilies. Much of the children's literature of Charles's day, the books he himself read as a boy, were purposeful and dour. They instilled discipline and compliance».

Així doncs, en línies generals, la producció literària d'aquella època tractava d'emprar els textos adreçats a aquest potencial lector com un mecanisme a fi de crear allò que es podrien anomenar xicotets adults obediets que no deixaren volar la imaginació. Fixem-nos, per exemple, en les següents afirmacions formulades per Kendrick (2009: 20) al voltant de les històries que se'ls contaven per anar a dormir:

segundo sector laboral en orden cuantitativo —algo más de un millón de personas— lo forman los sirvientes domésticos. La condición de los obreros industriales de las grandes ciudades varía sensiblemente: en el extremo superior del proletariado urbano encontramos obreros especializados que integran una clase decente y respetable y que viven con modestas comodidades; en el extremo inferior de la escala social proliferan la miseria, la ignorancia, la brutalidad, el alcoholismo y la prostitución.

Quien deseara conocer los aspectos más sórdidos y degradantes de la Inglaterra victoriana podría visitar el alucinante Black Museum de Scotland Yard; o recurrir a los lúcidos ensayos de Henry Mayhew; o bien al libro *London/ A Pilgrimage* (1872), escrito por el periodista británico William Blanchard Jerrold e ilustrado por el dibujante francés Gustave Doré. Podría igualmente leer a Charles Dickens; y en la lectura de Dickens, siempre aconsejable, no sólo hallaría interpretaciones sociológicas, sino además satisfacciones estéticas».

«In nineteenth century England and America, most scary stories were written and published for the young with two purposes —to indoctrinate youngsters with the morals of the day and to expose superstition as a false belief system perpetuated by the foolish and the wicked».

En paraules de Leach (1971: 122): «English books written for children were supposed to be realistic in order to provide essential instruction in religion and/or morality, that the child might become a virtuous, reasonable adult». També en aquesta línia són aclaridores les reflexions de Scrittori (1991: 286): «Proprio nel periodo vittoriano, il mercato letterario aveva imposto la diffusione dei libri per ragazzi, ma nelle avventure infantili predominava un tono didattico e morale che finiva per far trionfare il punto di vista, spesso sadico, degli adulti».

Ens trobem en un context en què, a més a més, i com explicita Janer (2002: 203), hi ha una particular i contradictòria visió dels xiquets amb la qual queda justificada aquest tipus de producció:

«El cristianismo introduce algunas paradojas, aquellas que van a caracterizar la figura del niño a lo largo del siglo XIX: es inocente y puro, según la visión romántica que lo convierte en la encarnación del alma humana; pero está irremediabilmente corrompido, según la visión cristiana tradicional que exige su conversión. Y a partir de ello se desarrolla una literatura para niños donde se encarnan estas paradojas, edificante y moralizadora, surgida en la Inglaterra victoriana».

En aquella conjuntura és significatiu que Carroll es desmarque d'aquell propòsit moralitzador i cree unes obres originàriament vinculades al divertiment i l'entreteniment de les germanes Liddell les quals, com exposarem un poc més endavant, posarà per escrit a petició d'una d'elles, Alice. Recordem, en aquest sentit, les reflexions de Maristany (1990: 29): «Por más que los lectores de *Alicia* sean también (y acaso fundamentalmente) adultos, conviene recordar que el propósito inicial del autor —la circunstancia que impulsó su invención— fue cautivar y entretener a unas niñas».

Aquest fet contribueix a explicar la repercussió d'uns textos —idea sobre la qual retornarem per explicar-ne les reescriptures al segon punt d'aquesta anàlisi—, que no

responen a l'objectiu comú a l'època quant a les obres per a infants. Segons Pascua (2000: 47-48):

«Otro elemento muy importante, al menos para los niños de la época de Carroll, es que el autor rompió con la tradición de escribir para enseñar o para sermonear a los niños, para rezar y temer a Dios y al pecado. En la época victoriana todo libro para niños debía tener su moraleja y Carroll rompió con ello».

D'acord amb Leach (1971: 123): «Indeed, one of the most striking features of the book, especially if one reviews what was standard fare for children of the time, is the strong reaction *against* didacticism which so many of the episodes illustrate».

En termes semblants es manifesta Cohen (2015: 142) quan, a més, al·lega l'estil de Carroll com un dels eixos per entendre'n l'èxit al context i introdueix la paròdia com a objectiu:

«The prose of children's books before *Alice* was also formularized. Most earlier writers (contemporaries and later writers too) wrote down and condescended to children. They rarely gave the young credit for much intelligence, let alone sensitivity or imagination. The sentiment was heavy, often couched in purple prose. The language tended to be monosyllabic and dull. The Puritan traditions forbade anything lighthearted. Growing up was a serious affair, and the devil had his pitchfork ready, waiting to lead child into evil ways.

The *Alice* books fly in the face of that tradition, destroy it, and give the Victorian child something lighter and brighter. Above all, the books have no moral. [...] He was fed up with all the moral baggage that burdened children, that perhaps he himself struggled with when a boy, and he was not purveying it —he went further and parodied the entire practice of adult moralizing».

Així doncs, i d'acord amb Janer (2002: 203-204), al costat d'una producció literària moralitzant apareixeran uns textos centrats no en marcar uns patrons correctius sinó en dibuixar el xiquet com a protagonista i heroi de les pròpies aventures. En aquest sentit, l'estudiós mallorquí afirma:

«*Alicia en el país de las maravillas* debe considerarse la más importante de estas obras. Aunque tuvo algunos precedentes, por ejemplo: *The Water Babies*, de Charles Kingsley, que indudablemente inspiró a Carroll. [...] Alicia aparece en el momento en que la literatura para niños combina el moralismo recalcitrante, una religiosidad terrorista y el sentimentalismo nostálgico. Puede entenderse con facilidad que su publicación fuera un acontecimiento. Emerge con ella un prototipo de niña que representa la inocencia en el seno de la corrupción».

En definitiva, i per comprendre la contribució i la rellevància de les obres de Carroll en què ens centrem, reproduïm tot seguit aquestes reflexions exposades per Cohen (2015: xxii): «The most important factor is that Carroll revolutionized writing for children: children's books after Carroll were less serious, more entertaining, and sounded less like sermons and more like the voices of friends than earlier prototypes».

Una vegada definit l'emmarcament espaciotemporal en què es produeixen les aventures d'Àlicia, les quals apunten cap a la representativitat que tindran i justificaran en gran mesura les reescriptures implementades emprant diferents modes, passem a exposar-ne breument la gènesi a fi de complementar les informacions anteriors.

Durant una excursió pel Tàmesis, Charles Dodgson —vertader nom de Lewis Carroll⁸⁰—, va improvisar una història, la d'una xiqueta que perseguia un Conill Blanc amb un rellotge. En aquella eixida, l'autor es trobava acompanyat per Lorina, Alice i Edith —filles del nou degà de Christ Church College d'Oxford on Dodgson treballava com a professor i hi vivia—, i el seu company el reverend Robinson Duckworth. Aquesta situació inicial de senzill divertiment ocorreguda una vesprada de l'estiu de l'any 1862 donà pas, per la insistència d'una de les xiquetes, Alice Liddell, al fet que l'autor anglès la posara per escrit. Consegüentment, començà a gestar-se el primer esborrany del text que es titularia *Alice Under Ground*.

Aquest es constituïria en un regal de Nadal a l'esmentada xiqueta bastit el 1864, i comptava amb la inclusió d'il·lustracions elaborades pel propi autor. És amb motiu de la insistència del novel·lista Henry Kingsley i d'alguns amics de Carroll com ara els MacDonald, que va sorgir la idea de publicar les aventures d'Àlicia, fet materialitzat el

⁸⁰ L'autor dissenyà el pseudònim que emprava a partir de la llatinització i la inversió de l'ordre dels dos primers noms (Charles Lutwidge). Així doncs, Lutwidge esdevingué Lewis i Charles es transformà en Carolus i, posteriorment, Carroll.

1865. Fou de la mà de l'editor Alexander MacMillan i amb el treball del famós il·lustrador John Tenniel, que *Alice's Adventures in Wonderland* veié la llum.

A més del canvi en el títol del text de Carroll, s'hi produïren més modificacions les quals, en paraules de Maristany (1990: 30), remarquen una nova orientació del text ampliant el radi d'influència més enllà del públic infantil:

«Al comparar ambas versiones, notamos que las *Aventuras subterráneas* pasan sustancialmente a *El país de las maravillas*; sólo están sometidas a ciertas ampliaciones y a cambios menores. El estirón mayor de la obra se produce en los capítulos VI («Cerdo y Pimienta»), VII («Una merienda de locos»), XI («¿Quién robó esas tartas?») y XII («La declaración de Alicia»), prácticamente escritos para la edición (1865). Son los capítulos donde más se concentran los diálogos, tan ricos en juegos verbales. Y este recurso revela sin duda cierto cambio de orientación en Carroll: la acción, que tanta importancia cobra en la primera mitad de la obra, pasa luego a un segundo plano, y a cambio, como compensación el autor desarrolla su fantasía por los dominios del juego argumentativo y del lenguaje. Personajes de tanto relieve, creados para la edición, como el Gato de Cheshire, el Sombreroero y la Libre de Marzo, son instrumentos de estos nuevos caminos y aventuras de Alicia que, definitivamente, desmarcarán la obra de un género y un público exclusivamente infantiles».

L'èxit obtingut per l'obra des del mateix moment de la seua publicació, li reportà crítiques molt favorables, fet que explicarà i justificarà una important producció hipertextual. En aquest sentit, el biògraf americà Morton Cohen apunta (2015: 131):

«*Alice's Adventures in Wonderland* was widely reviewed and earned almost unconditional praise. Charles's diary lists nineteen notices [...]. The *Athenaeum* (December 16) was a clear exception: "We fancy that any child might be more puzzled than enchanted by this stiff, overwrought story"».

Consegüentment, no és estrany que Carroll es plantege la creació d'una segona aventura d'Àlicia que es publicarà el 1871 amb el títol *Through the Looking Glass and*

What Alice Found There, i a la qual ens referirem com *Alícia a través de l'espill*.⁸¹ També aquest text comptà amb suport de públic i crítica (Cohen 2015: 133). En relació a la seua gènesi, indica Maristany (1990: 33):

«Creció lenta y fragmentariamente en buena parte con “pedazos” de episodios que había contado a las hermanas Liddell cuando, con anterioridad al paseo en barca del 62, aprendían a jugar al ajedrez, y con otros elementos de muy distinta procedencia, como la primera estrofa de Jabberwocky ya aparecida bajo el título de “estrofa de poesía anglosajona” en una revista privada de su juventud. O como el motivo fundamental del espejo que, al parecer, se lo sugirió otra niña también de nombre Alice en 1868».

Quant a l'adaptació teatral elaborada per Alapont, hem de tenir present la seua gènesi, com se'ns indica a la introducció al llibre editat per Bromera elaborada per Josep Antoni Fluixà (2016: 10): «per a ser representada inicialment a la Sala Escalante de València». Bambalina Titelles⁸² en feu l'estrena l'1 d'octubre de 1997. Així doncs, i a diferència dels hipotextos de Carroll, hem de concebre l'obra com una producció elaborada a finals del segle XX i vinculada estretament al circuit teatral valencià.

Aquestes circumstàncies, evidentment, condicionaran el text. Així, per exemple, el caràcter humorístic transmés per Alapont no respon exactament a la voluntat de la paròdia de la literatura moralitzant plantejada per Carroll, entre altres coses, perquè aquesta no és la línia fonamental vigent en ser generada, tret que contrasta amb la quasi hegemonia del segle XIX. A més a més, les convencions socials i les lectures d'un receptor model de l'hipertext analitzat divergeixen d'aquelles tan estrictes recognoscibles pels lectors de Carroll. Consegüentment, és evident que *Alícia* no ens semblarà tan diferent a altres textos actuals com sí que els resultava als lectors decimonònics, fet que, òbviament, no li lleva ni una engruna de valor. Paral·lelament a aquestes divergències, també hem de ser conscients de les importants variacions del llenguatge. Mitjançant elles serem capaços de parlar d'un anostrament lingüístic i d'una certa modernització tenint present la voluntat

⁸¹ A partir d'ara, *AE*.

⁸² Bambalina Titelles és una companyia fundada l'any 1981 a València. Des dels seus orígens, sota les ordres de Vicent Vila, Jaume Policarpo i Josep Policarpo, es marca com a objectiu explorar diferents formes d'expressió a partir de la utilització de titelles. Amb el temps, s'han consolidat tant a nivell nacional com internacional, fent de la convivència a l'escenari entre els titelles i els seus manipuladors —tècnica japonesa anomenada *bunraku*— un dels seus trets distintius en obres adreçades tant a un públic infantil com adult.

de l'adaptació de ser una obra protagonitzada per una xiqueta en un emmarcament més aviat atemporal, però fàcilment identificable al de la contemporaneïtat del segle XX.

A part de totes les diferències apuntades no se n'ha d'oblidar una de ben important: el transvasament genèric. Evidentment, bastir una peça teatral concebuda per a la representació condicionarà el producte final. És clar que es podria haver intentat mantenir una imitació fidel de l'hipotext obviant-ne aspectes com ara per exemple la reformulació de les referències intertextuals; tanmateix, caldria plantejar-se si realment s'aconseguirien establir els ponts comunicatius entre el text i el lector.

En definitiva, es tracta de tres obres que, a banda de ser generades en segles diferents partint d'una concepció i visió del món i dels xiquets que en formen part ben distinta, no mantenen una mateixa relació amb la literatura que els és contemporània. Malgrat això, sí són posseïdores d'una voluntat essencial comuna: moure el somriure en el receptor.

2.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador

Nascut el 1832 a Daresbury, comptat de Cheshire, al si d'una família nombrosa amb onze fills dels quals ell n'era el primer xic, Charles Dodgson —vertader nom de Lewis Carroll—, es va veure molt marcat per un pare estricte i autoritari que exercia com a pastor protestant. Així doncs, psicològicament, es caracteritzà per ser una persona conservadora i religiosa i, tot i la influència paterna, no arribà a esdevenir sacerdot, sinó simplement diaca de l'Església Anglicana.

Destacà pels bons resultats al llarg dels seus estudis i, orientat pel professorat, va decidir guiar els seus passos cap a les matemàtiques i la lògica. En aquest sentit, l'any 1850 va ingressar com a estudiant al Christ Church College d'Oxford, lloc al qual estaria vinculat posteriorment perquè hi treballà com a professor, la qual cosa, com hem vist, resultà important en parlar de la gènesi d'*Alícia en terra de meravelles*⁸³ pel contacte amb les filles del degà Henry Liddell.

S'ha especulat molt al voltant de la vida privada de Dodgson i de la seua relació amb les xiquetes. Fins i tot s'ha arribat a parlar d'un home amb dues cares antagòniques com si es tractara d'una doble personalitat.⁸⁴ Tanmateix, aquestes reflexions sobrepassen

⁸³ A partir d'ara, *ATM*.

⁸⁴ Veieu en aquest sentit les reflexions que aporta Deaño (1982: 8), estudiós de l'obra matemàtica de Carroll al seu pròleg a l'obra *Lewis Carroll. El juego de la lógica y otros escritos*: «[Charles Dodgson]: Hombre de vida ordenada, casta, apacible; burgués británico de la segunda mitad del siglo XIX; diácono de la iglesia de Inglaterra; remilgado, altivo, impoluto, profundamente aburrido

amb escriu l'objecte del nostre estudi i no entrarem a debatre-les atés que, a més a més, no són productives per a l'objectiu que ens marquem. Senzillament ens quedem, al respecte, amb les reflexions de Cohen (2015: xxi), un dels grans experts en Carroll:

«No consensus has emerged. Lewis Carroll remains an enigma, a complex human being who has so far defied comprehension. The man himself is a puzzle, on the surface a tall, straight figure dressed in black, formal, precise, exacting, and proper in every detail of behaviour. But his severe exterior concealed a soaring imagination, a fountain of wit, a wide-ranging and far-reaching appreciation of the human condition, and the knowledge of how to touch others, how to move them, and how to make them laugh».

Malgrat que el nom de l'autor anglés sovint sols és associat a les aventures d'aquella curiosa xiqueta victoriana de set anys, convé remarcar, com apunta Cohen (2015: xx), que també destacà per altres facetes en les quals hi va reeixir:

«He was an extraordinarily gifted man and, in spite of a deaf right ear and an incurable stammer, lived a busy and productive life. But it was not an ordinary life, nor are the products of his labours merely plentiful or sufficient. They are, in fact, overpoweringly numerous and often brilliant.

Had he never written his children's books, he would still enjoy a permanent place in posterity in more than one discipline. His bibliography contains over three hundred separately items. He was one of the earliest art photographers and has been acknowledged to be the finest photographer of children of the nineteenth century. [...] Although early critics failed to grasp the significance of his work in mathematics and logic, recent writers have come to grips with these esoteric studies and have shown that he broke new ground in numerous branches of this specialty and that his work was occasionally ahead of its time. While not in a class with his predecessors Augustus DeMorgan and George Boole, nor

en clases y en reuniones sociales, autor de libros de Geometría... [Lewis Carroll]: Domesticador de serpientes y sapos; prestidigitador; editor, siendo niño, de revistas manuscritas para niños; [...] inventor de cajas de sorpresas, de rompecabezas, de aparatos inútiles; insomne, creador de juegos de palabras...»

producing authoritative compendiums as did his contemporaries John Venn and John Neville Keynes, his work is unique, meaningful, and influential».

Carroll va demostrar de ben jove, i amb anterioritat a les aventures d'Àlícia, la seua creativitat en redactar i il·lustrar revistes d'àmbit familiar com ara *Useful and Instructive Poetry*, *The Comet* o *The Rectory Umbrella*, així com amb la publicació de diversos poemes a revistes literàries de l'època. En opinió de Susina (2010: 13):

«Carroll's apprenticeship as a children's author began much earlier when he was still a child. Seventeen years before *Wonderland*, Carroll began a series of remarkable family magazines that he wrote and edited beginning when he was thirteen years old, between 1845 and 1862. [...] But beyond acknowledging their existence, few critics beside Jean Gattegno have bothered to examine the family publications that were so instrumental in Carrolls development as a writer. Yet, the early works are the fertile soil from which his later, and best-known, children's books grew».

La producció de l'autor anglés, però, no acabà en crear personatges com ara el Conill Blanc, el Gat de Cheshire, el Cuc o el Barreter Boig, sinó que continuà amb obres que, tanmateix, li reportaren menys reconeixement. És el cas, per exemple, de *Phantasmagoria and Other Poems*, on tracta d'exposar la problemàtica a què s'enfronten els fantasmes en aconseguir espantar la gent al seu dia a dia; *The Hunting of the Snark*, el més llarg i complex poema de l'absurd de tota la llengua anglesa, com apunta Cohen (2015: 487); o la novel·la fantàstica dividida en parts titulada *Sylvie and Bruno*. A més a més, és interessant remarcar l'adaptació feta pel propi Carroll d'Àlícia adreçada per a lectors d'entre zero i cinc anys, *The Nursery "Alice"*, la qual aparegué aproximadament vint-i-cinc anys després de la publicació del llibre original.

Segons la crítica especialitzada, la literatura escrita per Lewis Carroll, mort el 1898, destaca gràcies a la seua contribució al *nonsense*. En aquest sentit, Lerer afirma (2008: 191):

«This idea of linguistic nonsense takes hold as a force in children's literature in the mid-nineteenth century and never seems to let go. True, there had always been baby talk. Parents must have "goo-ed" and "gaa-ed" at their children for

millennia. Lullabies and nursery rhymes hinge on repeated nonsense syllables. But the idea of nonsense as a force of the imagination, of nonsense as a challenge to the logic of adulthood and the laws of civil life —this was a new idea in Victorian England. The masters of that nonsense were, of course, Lewis Carroll and Edward Lear. But there is more to this tradition than the games of Alice or the limericks of a sad cartoonist».

En definitiva, trobem en aquest autor anglés del segle XIX un home que passa a la posteritat, fonamentalment, a partir de les dues novel·les que analitzem en les quals, a diferència dels estrictes llibres moralitzadors de l'època adreçats als xiquets, busca el seu somriure.⁸⁵ Uns llibres que, com diu Cohen (2015: 138), «reflect England's rigid social scale more than they criticize it»⁸⁶ i en els quals tracta els seus receptors com a iguals, sense un to condescendent, com si fora un d'ells. Fixem-nos en aquesta línia en les reflexions de Virginia Woolf (1947: 70-71) per intentar explicar-ne l'èxit i veure com són obres receptores del beneplàcit d'un lector adult:

«Wisps of childhood persist when the boy or girl is a grown man or woman. Childhood returns sometimes by day, more often by night. But it was not so with Lewis Carroll. For some reason, we know not what, his childhood was sharply severed. It lodged in him whole and entire. [...] He slipped through the grown-up world like a shadow. [...] But since childhood remained in him entire, he could do what no one else has ever been able to do —he could return to that world; he could re-create it, so that we too become children again. [...] It is for this reason that the two Alices are not books for children; they are the only books in which we become children. President Wilson, Queen Victoria, *The Times* leader writer, the late Lord Salisbury —it does not matter how old, how important, or how

⁸⁵ Una mostra ben primerenca del rebuig manifestat per Carroll envers les cançons i els poemes moralitzants que buscaven instruir la xicalla victoriana, la tenim al poema «My Fairy», que publicà als seus tretze anys a *Useful and Instructive Poetry* (1845). En ell se'ns presenta una fada que recorda constantment al narrador què és allò que ha d'evitar fer. El poema acaba amb un últim vers on resa «Moral: You musn't». Es tracta de criticar el gran nombre de prohibicions adreçats als infants: no plorar, no riure, no tastar, no preguntar.

⁸⁶ Podríem completar aquestes afirmacions continuant les paraules de Cohen (2015: 138): «Charles has a good ear and captures the speech and manners of several social grades. His listeners were undoubtedly amused by his imitation of the Cockney, the parvenu, the social climber, the huffy academic. In fact, most slices of the social pie are represented, from the royals and the aristocratic Duchess to the pretentious Rabbit with his waistcoat, gloves, and watch, hobnobbing with the aristocracy, to the carpenter and the Gryphon, who favors double negative».

insignificant you are, you become a child again. To become a child is to be literal; to find everything so strange that nothing is surprising; to be heartless, to be ruthless, yet to be so passionate that a snub or a shadow drapes the world in gloom. It is to be Alice in Wonderland.

It is also to be Alice Through the Looking Glass. It is to see the world upside down. Many great satirists and moralists have shown us the world upside down, and have made us see it, as grown-up people see it, savagely. Only Lewis Carroll has shown us the world upside down as a child sees it, and has made us laugh as children laugh, irresponsibly. Down the groves of pure nonsense we whirl laughing, laughing- [...] And then we wake. None of the transitions in Alice in Wonderland is quite so queer».

Pel que fa a l'autor de l'adaptació teatral analitzada, podem dir que Pasqual Alapont i Ramon, nascut a Catarroja l'any 1963, és Llicenciat en Geografia i Història per la Universitat de València. Tanmateix, la seua trajectòria professional es lliga des de ben aviat al món literari tant en la novel·la com el teatre al qual es dedicarà des d'un doble vessant: el de la pràctica escènica (actor, director...) i el de l'escriptura (autor, traductor, guionista, adaptador...). Tenim, en aquest sentit, un autor al voltant del qual hi ha certes especificitats ja que, com apunta Rosselló (2000: 10):

«De tota manera, el que resulta especialment peculiar en el cas d'Alapont, i el singularitza, és el fet de compartir la dedicació al teatre amb una producció ben significativa de textos per a públic infantil i juvenil, que comporta a hores d'ara una important trajectòria com a narrador, per la qual cosa ha estat àmpliament reconegut».

Així doncs, és possible afirmar que és des del món narratiu des d'on realment cal establir-ne els principis, encara que s'ha anat ampliant la gamma de gèneres conreats. Segons indica Fluixà (2006: 46):

«Si bé és cert que la seua activitat com a escriptor —tret de la publicació inicial d'uns poemes a l'antologia *L'espai del vers jove*, l'any 1985— s'inicià i consolidà com a narrador d'obres infantils, també és cert que, amb el pas dels

anys, ha diversificat la seua producció fins a convertir-se en un dels escriptors més polifacètics pel que fa a l'ús de diversos gèneres i registres literaris».

Pel que fa a la diversitat a què es refereix Fluixà, hem de tenir present que Alapont no solament es dedica a crear per a un sector de públic infantil i juvenil. Així, per exemple, també ha destacat amb obres concebudes per a un circuit teatral adult, les quals han estat guardonades, com ara *Currículum* (1994), escrita conjuntament amb Carles Alberola i guanyadora del Premi de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana al millor text l'any 1995.

Dins del camp de la narrativa, una de les primeres fites que cal inscriure en la producció literària d'Alapont té lloc l'any 1984 en què esdevingué guanyador del Premi Enric Valor de narrativa infantil amb *Mitjacua i la sargantana del mar*, text escrit amb la col·laboració d'Antoni Torregrossa. Serà dos anys més tard que assistim a la seua primera obra en solitari, *No sigues bajoca!*, en la qual coneixerem Manel i el seu avi Frederic, uns personatges esbojarrats les aventures dels quals es completaran amb *Estàs com una moto!*, *Me'n vaig de casa!* i *Cagadets de por*.⁸⁷ Es tracta de textos que, segons Fluixà (2018: 26):

«En realitat, esdevingueren tot un fenomen que va ser imitat per altres autors. De sobte, com una ràfega d'aire fresc, la narrativa infantil valenciana s'omplia de xiquets amb un comportament desimbolt i rebel capaç de captar simpaties a pesar de la seua actitud no recomanable. [...] Amb aquestes obres, l'autor aconsegueix una aportació reeixida al gènere de la narrativa infantil valenciana i deixa fixades, alhora, algunes de les característiques estilístiques i temàtiques de la seua obra posterior, com ara l'estructura escènica de les narracions que escriu, en les quals, més que una trama contínua, es descriuen fets successius viscuts pels personatges. Per això, la majoria de les seues narracions tenen un narrador en primera persona i una estructura identificable amb el diari. A més, l'element fantàstic —tan abundant en la literatura per a infants— a penes és

⁸⁷ Segons Ibarra (2018: 27): «La saga suma quasi setanta edicions sense interrupció fins a l'actualitat, xifra prou elevada que parla de la bona acollida entre lectors de generacions diferents. Les claus del triomf de públic són algunes de les constants de la marca Alapont: l'humor més desimbolt i, al mateix temps, intel·ligent, com a pilar de l'encadenament d'escenes hilarants al ritme d'estudiats jocs lingüístics, i la creació de personatges ben característics, sovint, a més, narradors, amb una visió hiperbòlica de la realitat des de la qual es pot explicar la successió sense treva de malifetes i trapelleries».

present en l'obra de Pasqual Alapont. De fet, les seues històries parteixen de la realitat i només la transformen per contemplar-la a través dels ulls ingenus i rebels dels infants».

A part d'aquesta tetralogia, Alapont també ha destacat per escriure textos amb un perfil més aviat juvenil entre els quals podríem destacar *Pipistrellus pipistrellus: Set dies en la vida d'un quiròpter* (1994), finalista del Premi Vila de l'Eliana (1993); *Quin sidral de campament!* (1996); *Menjaré bollic@os per tu* (2000), guardonada amb el Premi Bancaixa de Narrativa Juvenil 1999; *Un estiu sense franceses* (2000); o *L'ovella negra* (2001), Premi Edebé de Literatura juvenil 2001 i Premi Crítica Serra d'Or de literatura infantil i juvenil 2002. D'acord amb el que afirma Fluixà (2006: 46):

«Són obres que tenen totes en comú un tractament humorístic dels fets exposats i una crítica irònica i sovint corrosiva de determinats comportaments i actituds dels adults en relació amb el món dels infants. Unes característiques que —unides al seu estil directe i intencionadament acostat al llenguatge col·loquial dels joves— han fet que funcionen molt bé com a lectures recomanades en el món escolar».

A més a més, també trobem un Alapont que experimenta i obre noves vies temàtiques. En elles, deixa enrere el vessant humorístic a fi de produir textos juvenils on reflexiona amb un to seriós al voltant d'aspectes com ara la violència de gènere i d'altres situacions acarades amb una òptica crítica. Considerem, en aquest sentit, obres com ara *L'infern de Marta* (2003), Premi Protagonista Jove 2004, *Barrots daurats* (2003), *Plens de ràbia* (2005) o *El racó de Penélope* (2012), Premi Gran Angular.

Però l'autor també s'hi ha atrevit amb novel·les destinades a un públic adult com, per exemple, *Tota d'un glop* (2009), un retrat irònic del món editorial amb el qual guanyà el Premi Joanot Martorell de narrativa de Gandia 2002. Així mateix, catalogades en col·leccions com ara «Trànsit» o «L'eclèctica», etiquetades des de Bromera com a «llibres per a totes les edats» i «lectors adults en general», han vist la llum *És complicat* (2017) i *El mal que m'habita* (2017), Premi Alfons el Magnànim de València de Narrativa. A més a més, com apunta Usó (2018: 28):

«Entremig, ha publicat alguns contes: “El somni de Gaspar”, “La lloba de la marjal”, “Homenatge a Príap”, inclòs dins *Escriure el país*, i un dels relats de *Subsòl*, l’obra col·lectiva d’Unai Siset en la qual tots els membres assumien de manera conjunta l’autoria dels relats que havia escrit cadascun d’ells».

Copsem, per tant, una àmplia creació escrita⁸⁸ que el consolida com un narrador ben experimentat, fonamentalment, en el camp de la LIJ.

A l’inici d’aquest apartat ens hem referit a la vinculació d’Alapont amb el món teatral des d’una doble perspectiva: d’una banda, la de la pràctica escènica, de l’altra, la de l’escriptura. Quant a la primera, ens remetem a les dades aportades per Rosselló (2000b: 13), que en basteixen una bona síntesi:

«Com a resultat del període de formació en el camp del teatre (1986-88), tenim la participació com a actor en l’espectacle *Woyzech*, de Büchner (1988), dirigit per Juan Mandli. A continuació entra a formar part del grup La Colla, de l’Alcúdia, on treballa d’actor en el muntatge *L’autèntic amic*, de Goldoni (1990). Després, s’incorpora a la companyia Moma i actua en l’exitós muntatge *La cantat calba*, de Ionesco (1991), sota la direcció de Joaquín Hinojosa. El 1993 apareix en *El muntaplats*, de Harold Pinter, sota la direcció de Carles Alfaro. Anys després serà el responsable de la versió valenciana de *La lliçó*, d’Eugène Ionesco, muntada per Moma Teatre el 1996».

Després de deixar a un marge aquest primer vessant dins del món teatral, ha centrat els seus esforços en l’escriptura i la direcció escènica. També ací ha creat textos pensats tant per a infants i adolescents, per un costat, com per a un públic adult, per l’altre. Pel que fa al primer grup, la incursió inicial en solitari com a autor vingué amb *Això era i no era* (1993), un encàrrec del grup La Colla dirigit per Alapont i en la qual es reutilitzen

⁸⁸ A més de les obres esmentades podríem afegir-ne una extensa nòmina: *El primer dia d’escola* (2006), *El quadern taronja de Morgana* (2009), *Qui té por de Morgana?* (2010), *Morgana la dels ulls verds* (2011) —trilogia que es troba a la col·lecció «El Club de la Ciència» de l’editorial Bromera—, *El cavaller de l’oceà Antàrtic* (2013), *La banda dels mitjos lladres* (2013), *Tres colps en la nit* (2015)..., però no reproduïrem de forma exhaustiva tota la producció narrativa atés que considerem que el lector d’aquest treball pot fer-se una idea suficientment raonada —i aquest és ací el nostre propòsit—, de la profusió narrativa d’Alapont.

textos pertanyents a la LIJ com ara, per exemple, *ATM*,⁸⁹ precisament un dels hipotextos a partir dels quals bastirà anys més tard l'adaptació teatral en què ens centrarem.

En aquesta mateixa línia de teatre per a infants i adolescents trobarem tres adaptacions teatrals de textos considerats clàssics com són *Els viatges de Marco Polo* (1996), *Alícia* (1997) i *Tirant lo Blanc* (2006). Les dues primeres obres foren dissenyades per Alapont *ex professo* per a la representació i mostren els trets específics de la producció de l'autor analitzat. Com apunta Herreras (1998: 16):

«La seua obra és una interessant experiència en què la paraula infantil adquireix un gran sentit, per la seua capacitat per unir somni i comicitat, bogeria i sentit comú. Condiments que han pogut aportar a les seues incursions en el teatre les adaptacions com *Els viatges de Marco Polo* i *Alícia*, ambdues estrenades a la sala Escalante, o la magnífica *Això era i no era*, obra que dirigí ell mateix per al grup La Colla».

Quant a l'adaptació de *Tirant lo Blanc*, es tracta d'una proposta que pren com a referència aquells episodis del text original considerats més atractius per tal de fer una primera aproximació a l'obra de Martorell.⁹⁰ En aquest cas, i a partir d'una dramatúrgia de Pasqual Alapont, el text fou representat l'any 2008 per la companyia de teatre CRIT a la Sala Matilde Salvador de València.

Pensant en un públic més adult, les primeres obres van ser escrites en col·laboració amb Carles Alberola. Estaríem parlant de *Pandemònim* (1993) i *Currículum* (1994), la segona de les quals fou guardonada el 1995, com ja hem apuntat abans, amb el Premi Generalitat Valenciana al millor text teatral, i que esdevé el primer espectacle de la companyia Albena Teatre. Si resseguim la trajectòria d'Alapont en aquest circuit adult

⁸⁹ Si ens fixem, a l'escena cinquena, Alapont fa que el protagonista arribe al jardí de la reina Josefina la Lletja on troba dos sentinelles, Abraham Donat i Perot Marrasquí, que vigilen aquell espai perquè la Reina no puga trobar-se amb cap estrany que la contemple. Si no feren correctament la tasca, serien transformats en animals, motiu pel qual viuen atemorits i volen dissenyar un complot contra la monarca. Evidentment, es tracta d'una clara al·lusió al jardí de la Reina de Cors de la primera obra en què Carroll ens narra les aventures d'Alícia.

⁹⁰ Com s'apunta a la introducció a l'esmentat text (*El Abanico* 2009: 8): «Se centra, fonamentalment, en la conversa del cavaller Tirant amb l'ermità Guillem de Varoic, del qual aprén la noblesa de l'orde de Cavalleria. Però també relata el viatge posterior que fa el guerrer a Grècia per a defensar la ciutat de Constantinoble davant l'atac del Gran Turc. En aquesta campanya, Tirant lo Blanc s'enfronta amb els enemics de l'imperi grec en multitud de batalles que mostren el seu valor, l'astúcia i la bondat que el caracteritzen. Però en la cort grega, Tirant coneixerà també Carmesina, i els dos protagonitzaran escenes de galanteig bellíssimes».

trobem *Beatrius* (1996), primera obra teatral, a part de les infantils, escrita en solitari i amb la qual obtingué el Premi Societat Coral el Micalet 1996. Molts textos han contribuït a fer de l'autor analitzat un escriptor prolífic, entre els quals citem, per esmentar-ne alguns, *Tres tristos traumes* (1998), *Bultaco 74* (2004), *Pell de corder/Una teoria sobre això* (2005), *Ficció* (2013) —escrita conjuntament amb Carles Alberola—, o *Demà podries morir* (2016).⁹¹

A l'hora de caracteritzar aquest teatre ens quedem amb les paraules de Rosselló (2018a: 29), el qual centra l'atenció per definir l'Alapont dedicat a l'escriptura, fonamentalment, en dos textos: *Una teoria sobre això* i *Ficció*. Quant a la primera, «en aquesta peça trobem alguns dels elements característics de la seua dramaturgia, com són el retrat generacional, especialment el de personatges masculins, o una mirada agredolça cap a les relacions familiars i als traumes o ferides dels seus protagonistes».

Pel que fa a *Ficció*, obra dissenyada amb motiu de la celebració dels vint anys de la companyia Albena Teatre, Rosselló (2018a: 29) explica:

«Aquests dos textos escrits amb Alberola [l'altre text a què es refereix és *Currículum*], junt amb *Matant el temps*, així mateix un monòleg, responen a una de les línies interessants de creació en què el nostre autor ha reeixit, el de l'autoficció, una fórmula molt conreada en els darrers anys però que el 1994 fou tota una novetat en el nostre teatre. En aquests casos, realitat i ficció, és a dir, actor i personatge, es donen la mà i s'entrelliguen, tot creant [...] un joc ben efectiu de “màscara reals”, el qual ha permès encetar noves vies per aconseguir la identificació i la complicitat amb el receptor».

Així doncs, i per concloure aquest apartat podem dir, com creiem que queda palés gràcies a totes les dades exposades, que Alapont és un autor amb una extensa i molt premiada trajectòria ben bé mereixedora d'un estudi més aprofundit el qual, evidentment, ultrapassa els nostres objectius presents.

2.1.3. Públic a qui s'adreça

⁹¹ Per tal de tenir una visió exhaustiva de la trajectòria teatral de Pasqual Alapont remetem el lector a la base de dades «Dramatea» del Centre de Documentació Escènica de l'IVC.

D'acord amb la informació introduïda en realitzar l'emmarcament espacio-temporal de la producció novel·lística de Carroll, la gènesi d'ambdós textos d'Alícia està vinculada, en primer terme, a un públic infantil específic. No obstant això, i com apunta Wong (2009: 135):

«Certainly the pronounced range and striking variety of Carroll criticism strongly suggest that any interpretation of the *Alices* is more subjective than an objective exercise. In fact, the *Alice* books are so difficult to define (much less to master) that scholars do not even agree whether or not they belong to children's literature».

Així doncs, existeixen diferents posicionaments alguns dels quals qüestionen si realment les novel·les de Carroll són apropiades per a xiquets i xiquetes, atés el plantejament de situacions abstractes i jocs de paraules que potser escapen a la seua comprensió. És el cas, per exemple, del que explica Heath quan afirma (1974: 3): «Of all those who read them, it is the children especially who have the smallest chance of understanding what they are about». També Ojeda (1986: 19) reflexiona al voltant de la dificultat que pot comportar per als xiquets, sobretot, la segona part:

«Los caracteres del País de las Maravillas, a pesar de todo su encanto, no son tan arquetipos del disparate como los del Espejo; pertenecen más bien al mundo de los cuentos infantiles y, en efecto, tienen para los niños un valor mucho mayor que para los adultos. Por el contrario, *A través del espejo* es demasiado intelectual para la mentalidad infantil y su lectura les aburre tanto como les encanta el País de las maravillas. En cambio, los adultos leen el País con bastante desconcierto, pero salen muy seguros de sí mismos y de lo mucho que les ha gustado Carroll después de leer el Espejo».

Hi ha autors, fins i tot, que afirmen que els llibres d'Alícia han esdevingut peces literàries més pròpies d'un circuit literari adult i no tant d'un infantil. Així, Lancelyn (1971: 60) explica que:

«*Alice* has moved up in the literary scale and been accepted officially as a classic for the adult —for without question the reader of mature age gets much out of it

that is lost upon the child, or perceived in a different way. It is partly as an excuse for this new attitude that critics have tried so hard to prove the Dodgson meant very much more by his two stories than mere lighthearted amusement for children».

En aquest mateix sentit, Sigler (1997: xiii), en referir-se als nombrosos estudis dissenyats al voltant de les dues novel·les de Carroll en què ens centrem, diu:

«After the 1920s, reviewers who had been fascinated by the *Alice* books as children —and who were of the same iconoclastic generation as Woolf and Joyce— began to study and critique them as more complex works, elevating their cultural status to that of innovative adult literature».

Com manté Haughton (1998: 12) es tracta d'uns textos que, tot i ser creats pensant en un determinat circuit lector majoritàriament infantil, van ser capaços de captivar els adults al mateix temps:

«*Alice's Adventures in Wonderland* originated as a children's story and was marketed as a book for children, yet since the day of its first publication it has appealed to adults too and, with the Bible and Shakespeare, is reputed to be the most quoted of English texts. Carroll's two dream books about a seven-years-old middle-class Victorian girl offer themselves as absurd and riddling parables of narrative and linguistic innocence, but they are also allegories of experience: incarnations of philosophical sophistication and perverse intellectual wit, constructed around the adventures of a child».

Així mateix, Pascua (2000: 43-44) exposa que els textos de Carroll reben una bona acceptació per part tant de xiquets com d'adults, atés que cadascun d'ells sap extraure'n un profit d'acord amb els seus interessos i capacitats:

«Parecen tener dos tipos diferentes de destinatarios, como si fueran dos libros en uno. [...] A los niños lo que realmente les gusta son esos episodios del mundo maravilloso, comunes en todos los cuentos de hadas: lo imprevisto, la acción, lo

disparatado, el contacto absolutamente natural con los animales, lo extraños que son algunos (muchos de ellos inventados), la forma tan extraña en que se comportan los adultos, etc.

Sin embargo, lo que gusta a los adultos es lo que menos interesa a los niños, o lo que no son capaces de captar: los dobles significados de las palabras, el humor, el juego de lo lógico y lo ilógico, la crítica y referencias a la sociedad victoriana cerrada, etc.».

També Leach (1971: 121) al·ludeix a aquesta diferenciació entre allò que el receptor, segons siga un infant o un adult, pot obtenir de la lectura d'aquests textos:

«Confronted with *Alice in Wonderland*, the adult reader does not quite know what to think. He senses that it is an original work of the imagination, with meaning for adults as well as for children. He dismisses as a fantastic diversion for children the plot witty dialogue as though it were intended for him alone. Thus the part which is quite peripheral to the meaning of the book —divorced from character and action— he makes central in his appreciation».

En paraules de De la Mare (1971: 97) seria viable justificar aquesta dualitat quant a l'acceptació en les novel·les de Carroll que analitzem en establir un terme mitjà⁹² entre ambdós tipus de lectors: «Even though there are other delights in them which only many years' experience of life can fully reveal, it is the child that is left in us who tastes the sweetest honey and laves its imagination in the clearest waters to be found in the *Alices*».

Durant el procés de preparació per a l'edició d'*ATM* l'any 1865, Carroll havia sotmés el text original a ampliacions que afecten tant personatges com capítols. Segons Maristany (1990: 30) aquestes evidenciaran un nou rumb a partir del qual les aventures d'Àlícia s'eixamplarien a un públic més adult com hem vist a l'epígraf corresponent a l'emmarcament espaciotemporal d'aquesta tercera part.

Òbviament, no serem nosaltres els qui donem solució a aquesta diatriba, tanmateix, com a lectors de les obres de Carroll en diferents etapes vitals, considerem un dels grans

⁹² Recordem com s'estableix un cert paral·lelisme entre aquest posicionament i les paraules de Woolf (1947: 71), les reflexions de la qual introduïem en parlar de la biografia i la producció literària de Carroll, segons la qual: «The two *Alices* are not books for children; they are the only books in which we become children».

encerts d'ambdues obres la capacitat d'adaptar-se al lector en diversos moments de la seua trajectòria personal. Així doncs, naixen com a textos dissenyats per a xiquets i xiquetes, però són capaços d'atraure aquests mateixos lectors i lectores passats uns anys quan en fan noves relectures amb l'obtenció, potser, d'uns nous significats. Com diu Phillips (1971: 18): «Written originally for children, they have transcended that audience. Like all true classics, they are multileveled and continue to entertain one with subsequent readings». En aquesta mateixa línia, Auden (1971: 37) afirma que: «A child who enjoys *Alice* books will continue to enjoy them when he or she is grown up, though his “reading” of what they mean will probably change».

Quant a l'adaptació teatral realitzada per Alapont, no hi ha cap dubte que s'adreça a un receptor infantil, fet que en condicionarà, com anirem veient, les característiques. Comptem amb diferents vies d'informació clarificadores de l'adscripció de l'hipertext a aquest públic lector, les quals introduïrem tot seguit.

En primer lloc, en parlar de la creació literària de l'autor de Catarroja indicàvem el disseny d'*Àlícia ex professo* per ser representada per Bambalina Titelles a l'Escalante Centre Teatral. Recordem, en aquest sentit, que si bé no ho ha estat al llarg de tota la seua història, en el moment de l'estrena (1997) aquest espai sí que palesava una clara estratègia de producció i d'exhibició de teatre per a infants i adolescents.

A més a més, hem de tenir present que el text s'edità en una col·lecció, «Micalet Teatre» de l'editorial Bromera, dirigida a un públic específicament infantil i adolescent. Conseqüentment, si recorrem als paratextos externs de l'obra editada, a la coberta posterior s'inclou la recomanació perquè aquesta siga rebuda per lectors a partir de deu anys.

2.2. Reescriptures de l'hipotext

Com hem comprovat en analitzar l'emmarcament espaciotemporal en què es produeixen, les obres protagonitzades per Àlícia van ser molt ben rebudes per públic i crítica des d'un principi. De fet, com apunta Lerer (2008: 192): «The *Alice* books became classics within only a few years of their publication». Per tant, no ens ha d'estranyar, com diu Cohen (2015: 134) que «Neither *Alice* book has ever gone out of print; both are, in fact, firm bulwarks of society, both in the English-speaking world and everywhere else. Next to the Bible and Shakespeare, they are the books most widely and most frequently translated and quoted».

Recordem, en aquest sentit, que —i a açò ja hem al·ludit en parlar de la gènesi dels textos—, gran part de l'èxit rau en l'evitació d'un adoctrinament moral, l'humor que impregna les històries i el tractament dels xiquets com a iguals, sense buscar ser condescendent amb ells. En paraules de Colomer (2010: 90-91):

«Con todo, cabe atribuir a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, seudónimo de Charles Ludwidge Dodgson (1865), el origen real de la entronización del modelo literario fantástico para niños y la constitución decisiva de una literatura infantil y juvenil con voz propia. Carroll inventó la historia para una Alicia real y sus hermanas una tarde de verano. Lejos de cualquier propósito didáctico típico de la época, Carroll creó un auténtico relato literario en el que manipuló el modelo de fantasía existente al fusionar las fronteras de realidad y fantasía y al mezclarlo con otros modelos narrativos como el *non sense* y la parodia de los convencionalismos sociales o de la interrogación sobre el mismo lenguaje. El traslado a un mundo de fantasía con animales parlantes, pociones mágicas, rimas absurdas, adivinanzas o juegos de palabras muestran la deuda folklórica de Carroll, pero la decidida ampliación de la ficción fantástica emprendida por él y seguida por muchos otros autores posteriores provocó que, gradualmente, los temas de imaginación fueran ocupando el corazón mismo de la literatura infantil y juvenil».

Coincideix amb aquestes reflexions Maristany (1990: 30), per al qual Carroll va ser capaç de fusionar dos mons literaris de forma que destacà al seu context literari:

«Cada autor, si es verdaderamente original, se inscribe en una tradición y con su obra modifica a ésta sustancialmente. Tal ocurre con Lewis Carroll. Él, por una parte, tenía tras de sí un género narrativo infantil por excelencia, el cuento de hadas [...] y por otra, una modalidad lúdica, el *nonsense*, que contaba desde antiguo con un rico caudal en literatura inglesa, tanto en prosa como en verso. [...] Pues bien, estos dos géneros, tan distintos entre sí, confluyen en la obra de nuestro escritor».

Per a Lluch (2014: 153) un dels factors que més contribuïren a l'èxit d'*ATM* rau en el tractament transgressor conferit al text. Així, després d'exposar la competència

enciclopèdica requerida per l'obra a fi de ser entesa per un lector no contemporani a l'autor —textos emprats a l'educació, literatura moralitzadora, regles de conducta i bons hàbits—, exposa:

«This framework works as a hypotext that maintains a relationship of burlesque transvestism with a clear intention of thematic transformation and above all, of ideological transvaluation. Only with this ability is the reader able to enjoy the continuous transgressions in the rules of the characters that intervene.

It is precisely in this transgression that we find one of the keys to interpreting the humour. This is why *Alice* represented one of the first best-sellers of children's literature in Britain, and has become a literary classic».

Pel que hem analitzat fins al moment, doncs, no ens ha de sorprendre que les històries d'aquesta xiqueta anglesa creada en l'era victoriana hagen generat al llarg del temps nombroses traduccions i una diversificada i àmplia gamma d'hipertextos.

Quant a les primeres, i si ens fixem en les dades aportades per López Guix (2015a), tan sols quatre anys després de la primera edició d'*ATM* tenim ja una traducció, la primera de totes, que fou feta a l'alemany per Antonie Zimmermann. L'èxit de l'obra de Carroll justifica el fet que, a part de l'anteriorment esmentada, deu anys després de la seua aparició impresa, el 1865, hi haguera traduccions al francès (1869, Henri Bué), al suec (1870, Emily Nonnen), a l'italià (1872, Teodorico Pietrocòla-Rossetti), al danés i al neerlandés (ambdues de 1875 i d'autor desconegut).

Pel que fa a Espanya, la primera traducció fou en català, va córrer a càrrec de Josep Carner l'any 1927 i tenia il·lustracions de Lola Anglada.⁹³ La primera en castellà la feu Juan Gutiérrez Gili i, segons López Guix (2015b), també és del 1927, tot i que veié la llum uns poc mesos després. Tan gran és la repercussió dels textos d'Àlícia que, com apunta López Guix (2015c):

«En los cien años de vida de *Alicia* en España, las ediciones y reimpressiones de las versiones en castellano de la obra, tanto abreviadas como íntegras, superan

⁹³ Fins el 2015, any en què es compliren 150 anys de la primera publicació d'*ATM* (1865) i motiu pel qual l'editorial Baula en feu una edició d'ambdues obres traduïdes per Salvador Oliva, tenim, entre altres traduccions en català, les següents: *Les aventures d'Àlícia* publicades el 1990 per Barcanova amb traducció de Víctor Compta que inclou ambdues obres de Carroll; *Àlícia al país de les meravelles*, editada el 1996 gràcies a la tasca de Salvador Oliva a l'editorial Empúries; *Les aventures d'Àlícia al país de les meravelles*, traslladada el 2007 a Teide per Jordi Vidal; o *Àlícia al país de les meravelles*, traduïda per Francesc Parcerisas el 2011 per a Vicens Vives.

las ochocientas. El inventario que he podido establecer no deja de tener un carácter tentativo, pero lo abultado de la cifra permite ver en esa producción editorial el reflejo de ciertas dinámicas culturales e incluso de otras más generales».

En definitiva, es tracta d'una remarcable quantitat de textos al si dels quals trobarem llibres adreçats a un públic específicament infantil sota diferents formats (encunyats, desplegable, còmics, llibres per colorejar...); d'altres dissenyats per a un públic juvenil que presenten versions íntegres —o quasi—; i, finalment, els textos complets per a un públic adult en sentit ample on s'aporten anotacions, introduccions i estudis crítics previs. Fixem-nos, en aquest punt, en la producció d'una amplificació del públic receptor —fet al qual ja ens hem referit al darrer apartat del primer epígraf d'aquest capítol i que remetia, en part, al dilema de si les obres de Carroll són per a xiquets o per adults—, i que esdevindrà més evident en al·ludir a determinats hipertextos com ara algunes pel·lícules concretes o els videojocs.⁹⁴

Com ja hem apuntat en parlar de la importància dels textos originals dedicats a Àlicia, no s'ha de descuidar un nombrós ventall d'hipertextos que els prenen com a referència. No caldrà anar molt lluny en el temps per trobar-ne alguns dels primers, els quals correran a càrrec del propi Carroll. Així, per exemple, l'autor anglès feu una adaptació per xiquets de zero a cinc anys, *The Nursery "Alice"*, apareguda uns vint-i-cinc anys després d'*ATM*. Com apunta Cohen (2015: 440-441):

«*The Nursery "Alice"* is a larger, thinner volume than its parent, contains fifty-six pages of text, about one-quarter of the full *Alice*, a cover in color by Gertrude Thomson, and those twenty colored Tenniel illustrations. Charles omitted most of the verse, appended at the end *An Easter Greeting to Every Child Who Loves "Alice"* and *Christmas Greeting (From a Fairy to a Child)*, and wrote a preface. [...] Charles did more than merely condense his story; he tried to explain the story and teach the child about the characters. The text is really addressed to the mothers acting as Charles's surrogates in bringing the book, the text, and the

⁹⁴ En aquest sentit, McKenna (2012: 6) exposa a la seua tesi *The Modern Alice. Adaptations in Novel, Film and Video Game from 2000-2012*: «Historically Lewis Carroll's novels, *Alice in Wonderland* and *Through the Looking Glass*, have been adapted many times in mediums which include: movies, video games, novels, etc., attracting audiences of varying ages. Over time, the audience of *Alice* has changed from the three young girls to a broader, older audience».

pictures to the child's awareness. He took great pains with the tale, leaving much out and adding new material».

Aquesta versió, darrere de la qual es pot copsar un vessant didàctic, tractava d'ampliar la recepció de la seua obra i concedia molta importància tant a l'oralitat com al paper de les il·lustracions, encara que aquestes darreres ja van desenvolupar un rol importantíssim al text original.⁹⁵ Segons afirma Susina (2010: 85):

«I believe that this version of *Alice* was created for pre-readers who were expected to follow the story from the illustrations as an adult read a narrative that carefully linked the story to the various visual elements in the illustrations. It also provides a rare glimpse into Carroll's storytelling technique».

Tanmateix, no fou aquest l'únic hipertext en què hi participà Carroll, ja que també va prendre part en l'adaptació de les aventures d'Alícia a l'escena amb el text *Alice in Wonderland: A Musical Dream Play, in Two Acts, for Children and Others* (1886). Es tracta d'una opereta en què es combinen passatges i personatges d'ambdues novel·les molt ben rebuda per la crítica. Així mateix, també mostrà interès per vincular la seua obra a la llanterna màgica i autoritzar d'altres productes, com apunta Susina (2010: 67-68):

«Carroll was also actively involved in the production of non-book items inspired by the *Alice* books. These spin-offs include E. Stanley Leathess *Alices Wonderland Birthday Book* (1884), which is a date book with selections from the *Alice* books. The Wonderland Postage-Stamp Case (1890) featured, on the outer cover of the case, a colorized version of Tenniels illustration of Alice holding the baby; the inner sleeve reveals Alice holding the pig. The reverse side of the case shows the Cheshire Cat reduced to its grin. In 1890, Carroll also authorized a «Mad Tea Party» tablecloth. In 1892, he agreed to a set of ivory-

⁹⁵ Recordem que la redacció de les aventures d'Alícia prèvia a l'edició de 1865 comptava amb il·lustracions del propi Carroll. A més, hi ha determinats moments en què l'autor, per tal d'explicar alguns elements narratius recorre a la imatge de Tenniel com a eina aclaridora. En aquest sentit, per exemple, a *ATM*, per presentar el Grifo diu: «Al poco rato se encontraron con un Grifo profundamente dormido al sol (si no sabéis lo que es un Grifo, vedlo en la ilustración siguiente)» (1984: 150).

carved parasol handles in the shape of characters from *Wonderland* and *Looking-Glass*».

Òbviamment, més enllà dels creats per Carroll, trobem una àmplia varietat d'hipertextos generats prenent com a base les dues novel·les de l'autor en què ens centrem, de forma que entra en joc la transformació intermodal. Així, Lawson (1999: 157), en un article on estableix paral·lelismes entre aquestes novel·les i *Pinocchio* afirma: «Both works were enormously successful in their own day, have remained in print ever since, have been translated around the world, have inspired innumerable other versions, on stage, in film, through television, and have generated multifarious by-products».

En aquest mateix sentit, Falguera & Selfa (2015: 45) elaboren un breu recorregut pels diferents hipertextos de gran utilitat amb l'objectiu de copsar alguns dels mitjans que han pres els llibres d'Àlicia com a hipertextos:

«La novela ha inspirado numerosas obras de teatro, pantomimas, musicales, ballets y óperas, entre otras manifestaciones literarias y artísticas. [...] Asimismo, *Alicia* y sus personajes han inspirado canciones y videoclips de artistas como los Beatles, Tom Waits, Enrique Bunbury o Tom Petty. Así, en 1969, Salvador Dalí hizo trece ilustraciones basadas en *Alicia en el país de las maravillas*. Y la novela también ha sido fuente de inspiración para numerosas obras literarias, entre ellas la novela *Finnegan Wake* del escritor irlandés James Joyce, publicada en 1939. Y, naturalmente, también se han hecho adaptaciones cinematográficas. Pensemos en la excelente película de Tim Burton de 2010, que también incorpora elementos de la segunda parte de la novela escrita por Carroll en 1871, *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*».

També Sigler (1997: xiii), qui eleva a la categoria de mite la protagonista d'ambdues novel·les de Carroll, explica que aquestes obres: «Still inform popular culture in general. Both the *Wonderland* and *Looking-Glass* stories have been adapted for stage, ballet, opera, film, and television [...]. Numerous clubs and societies are devoted to *Alice* study and fandom, both in America and abroad».

Si ens centrem, posem per cas, en el món audiovisual, és interessant l'estudi dissenyat per Cheron (2016), on es realitza un repàs de les principals adaptacions dutes a terme al cinema:⁹⁶

«*Alice's Adventures in Wonderland* fait l'objet d'adaptations cinématographiques dès les débuts du cinéma. L'une des premières versions est un court-métrage de huit minutes, réalisé en 1903 en Angleterre par Cecil Hepworth et Percy Stow. Entre 1923 et 1927, Walt Disney tourne une série de films courts regroupés sous le titre de *Alice Comedies*, mettant en scène une Alice visitant régulièrement un univers appelé Cartoonland. Puis, en 1933, sort une nouvelle transposition américaine réalisée par Norman Z. McLeod. Ce long métrage marque le début d'une longue série de ré-adaptations du texte le plus connu de Lewis Carroll. Par exemple, Disney revient en 1951 avec un *Alice in Wonderland* entièrement en dessin animé. Jan Svankmajer met en scène *Alice*, en 1988, dernière transposition pour le cinéma avant la sortie du long métrage de Tim Burton en 2010».

Així mateix, Pérez Morán (2010b: 42) escriu un article, com ell mateix apunta, amb motiu de l'estrena de la primera de les pel·lícules en què Tim Burton (2010) pren Alícia com a referència, les paraules del qual remarquen el ressò dels textos de Carroll al cinema:

«Parecía doblemente sugestivo no sólo estudiar las distintas adaptaciones de los dos libros de Lewis Carroll, sino también rastrear citas, inspiraciones y referencias en otras películas. Una labor tan estimulante como inabarcable, que nos lleva a saltar de casilla en casilla».

Algunes de les referències a què fa al·lusió Pérez Morán (2010b: 48) són obres com ara *Luna Nueva* (1940) de Howard Hawks; *Acción judicial* (1991) de Michael Apted; la primera entrega de *Matrix* (1999) de Lana i Lilly Wachowski; o *Más allá del espejo*

⁹⁶ A aquesta llista pensem que caldria afegir, tot i que les crítiques no foren massa favorables però sí el seu ressò mediàtic, la pel·lícula estrenada per Tim Burton el 2016 basada en la segona de les novel·les protagonitzades per Alícia (*AE*). Suposem que Cheron no l'esmenta perquè encara no hauria estat estrenada en preparar l'article. Per tal d'obtenir una informació més detallada i crítica d'algunes d'aquestes adaptacions remetem el lector a la investigació de Pérez Morán (2010a).

(2006) de Joaquim Jordà.⁹⁷ Tanmateix, i ací enllaça amb les reflexions de Falguera & Selfa (2015), caldria considerar també el món de la música i el de la televisió:

«Podríamos seguir escuchando ecos, que además no se limitarían al cinematógrafo, ya que tirando del hilo observamos que la banda sonora de *Where the Truth Lies* (2005), de Atom Egoyan, incluye la canción “White Rabbit”, de The Wonderland Band, una de las composiciones que aluden a Carroll (amén de otras de Los Beatles, Tom Petty o Jefferson Airplane). También la televisión lo ha utilizado y *Perdidos* [...] posee una referencia atractiva: John Locke le dirá a Jack Shepard que está “siguiendo a su Conejo Blanco” cuando éste persigue en la isla a su padre no por casualidad Christian Shephard (que “suena” como “pastor cristiano”) y que a la postre será la clave absoluta».

Allò que d'entrada, com apunta Sigler (1997: xviii), era un «private occasional writing for a particular child» es va transformar en «a public text for popular consumption». Un hipotext que s'ha anat reescriuint al llarg del temps i que també ha arribat al món digital. Així, per exemple, els textos de Carroll s'han pres com a referència per a la creació de videojocs com ara *American McGee's Alice* i la seua seqüela, *Alice: Madness Returns*. Com els propis dissenyadors afirmen, no és un producte adreçat específicament als xiquets, i consisteix, en paraules de McKenna (2012: 15), a trobar una Alícia que:

«Has been admitted to a mental asylum after her parents died in a fire. She believes that her adventures in Wonderland are a bad nightmare that she does not wish to revisit; however, in each game, she is forced to return to either defeat a new evil or to reclaim memories which are buried there. In the games, she is guided by the Cheshire Cat who gives her cryptic clues to continue through the game».

Aquesta evolució en el camp informàtic ens du a descobrir, fins i tot, una aplicació per a l'iPad dels textos d'Alícia. Com apunta Kérchy (2016: 42): «The Alice for the iPad application [...] makes use of new media technology in creatively innovative hypertexts

⁹⁷ A fi d'accedir a una explicació més detallada on s'explicita en què consisteixen exactament aquestes referències i on se n'aporten d'altres, remetem el lector a l'estudi de Pérez Morán (2010b).

which nevertheless preserve a certain degree of textual sincerity and a resulting aura of authenticity».

Si consultem la descripció que se'n fa a <https://itunes.apple.com>, llegim:⁹⁸

«Enjoy Lewis Carroll's original Alice In Wonderland digitally remastered for the iPad. Alice for the iPad is a stunning treasure for the whole family to enjoy, one of the most gorgeous books in all of human history. [...] Tilt you iPad to make Alice grow as a house, or shrink to just six inches tall. Throw tarts at the Queen of Hearts- they realistically bounce off her! Witness the Cheshire Cat disappear, and help the Caterpillar smoke his hookah pipe. [...] This wonderful book includes hundreds of pages and amazing animated scenes. Watch as full screen physics modelling bring illustrations to life».

No ens estendrem més en l'exposició de les diferents transformacions intermodals elaborades a partir dels hipotextos de Carroll atés que no és aquest un dels objectius específics del nostre treball. Tanmateix, aquest punt situat prèviament a l'anàlisi comparativa vol deixar constància del ressò que els hipotextos han tingut al llarg del temps i com han generat nous productes de consum entre els quals, òbviament, també cal considerar l'adaptació teatral que analitzem. Així doncs, per tal d'ampliar la informació al voltant de les diferents formes en què els textos d'Alícia han estat reescrits remetem el lector, fonamentalment, a tres treballs: *Alice in Transmedia Wonderland*, d'Anne Kérchy (2016), al qual ja ens hem referit abans; *Alices Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*, de Will Brooker (2004); i *All things Alice: The Wit, Wisdom, and Wonderland of Lewis Carroll*, de Linda Sunshine (2004).

Com hem observat fruit de les dades aportades, les obres de Carroll han tingut una àmplia difusió que les ha dutes a comptar amb un extensíssim nombre de traduccions i han generat una notable font d'hipertextos. Probablement la raó que ha situat ambdues aventures d'Alícia en un lloc tan privilegiat dins del panorama cultural ha estat la nombrosa possibilitat d'interpretacions i disciplines des de les quals ens hi podem acarar. Així, Beseghi (2015: 10) afirma que:

«Senza perdere il proprio valore di documento che irride alla pedagogia vittoriana (in quanto gli insegnamenti sono costantemente messi in ridicolo, le

⁹⁸ [Consulta: 23 agost 2018].

poesie edificanti ridotte a una brillantissima parodia) e a una critica sferzante della società d'allora, dispotica e ingiusta, *Alice nel paese delle meraviglie* è un testo che contiene anche un repertorio prezioso per la psicoanalisi, la linguistica, la logica, la semiotica. Al centro di un'affascinante e raffinata ermeneutica, che ha messo a confronto diverse e sofisticate interpretazioni, il libro si offre a un approccio interdisciplinare. Satira della società vittoriana, specchio della mente infantile che giudica il mondo degli adulti, saga dell'inconscio...».

Sigler (1997: xiii-xiv) fa referència també a aquesta multiplicitat interpretativa que es pot derivar de les aventures d'Alícia per situar-les com a textos d'èxit i va un poc més enllà:

«Yet the key to the enduring power of these two Victorian children's fantasy novels and their pinafores young heroine has both eluded and absorbed critics ever since the books' publications. [...] A possible answer may be found in the very number and variety of responses enabled by the form and content of the novels. Their loose, episodic dream structure and playful use of symbolic nonsense enable varied and even contradictory readings. The *Alice* books' enduring power and appeal may very well lie in the fact that, like dreams, they *can* mean whatever readers *need* to mean».

Al seu estudi, Kérchy (2016: 3) emprà aquestes paraules per referir-se a la capacitat dels textos de Carroll de captar el públic i adaptar nous mitjans:

«I believe that Alice's unfailing ability to amaze is due to her fundamental characteristic ambiguity that entails a plethora of interpretative possibilities and hence a rewarding adaptability to multiple mixed media forms which stimulate senses beyond the verbal games establishing the trademark charm of the original books».

Així doncs, més enllà de la innovació que suposaren els textos en la seua època o de les característiques lingüístiques i literàries que la convertiren en un clàssic, la diversitat interpretativa i la seua capacitat per aportar noves lectures n'han contribuït a la vitalitat. I és que, com apunta Calvino (2016: 4) en parlar dels clàssics: «són llibres que

com més penses que coneixes per haver-ne sentit a parlar, més nous, sorprenents i inèdits trobes en llegir-los de veritat» i cada relectura és una forma de redescobrir un text que «no acaba mai de dir allò que ha de dir» (2016: 5).

2.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat

2.3.1. Títol

Prenent com a referència el personatge principal de les obres de Lewis Carroll, Pasqual Alapont focalitza la seua adaptació en la figura de la jove Alícia optant, per tant, per un títol temàtic (Genette 1987). Tanmateix, a quina de les novel·les en què aquesta s'erigeix com a protagonista: *ATM* o *AE*? Tenint present la informació paratextual aportada per la introducció que construeix Fluixà (2016: 10):

«Alícia, escrita per a ser representada inicialment a la Sala Escalante de València, és una recreació lliure i adaptada a l'escena teatral de l'obra clàssica *Alícia al país de les meravelles* de l'escriptor anglès Lewis Carroll —pseudònim del conegut matemàtic Charles Lutwidge Dogson—».

Si resseguim la informació introduïda per Fluixà (2016: 10), hi trobem esmentades i destacades quatre obres: *ATM*, *AE*, *Sílvia i Bruno* i *La caça del Snark*. No obstant això, se'ns diu que «indiscutiblement, la primera és la més universalment coneguda i la que pren Pasqual Alapont com a model per construir-ne l'adaptació teatral».

Fruit d'una comunicació a través de correu electrònic datada a 4 de juliol de 2017, el propi Alapont ens indicava, preguntat per quina font havia fet servir a l'hora de crear l'adaptació teatral amb què treballem:

«En el cas d'*Alícia* tenia diverses versions, algunes d'abreujades. Coneixia l'*Alícia en terra de meravelles* de Josep Carner, però vaig treballar sobretot, crec recordar, a partir de les traduccions de Jaume de Ojeda per a Alianza editorial, perquè havia de consensuar una dramaturgia amb la direcció del projecte d'espectacle teatral que Bambalina Titelles va encarregar al madrileny Joaquín Hinojosa i que s'havia d'exhibir en la Sala Escalante».

A més a més, a aquesta primera informació se'ns va afegir en un correu posterior amb data 22 d'agost de 2017 la traducció de Salvador Oliva per a Empúries com un altre dels punts de referència per bastir el seu treball.

Així doncs, podríem pensar que Alapont s'ha decidit per escurçar el títol atenent, potser, a un criteri d'economia literària o bé seria una opció considerar que respon a la creació d'una adaptació, com hem apuntat abans, lliure. Evidentment, dur a terme el transvasament al teatre de la creació de Carroll ha de passar per uns filtres reduccionistes. De fet, i amb açò coincidim amb Fluixà, esdevé necessària aquesta llibertat donada la impossibilitat de transportar a un escenari el text complet de l'autor anglès. A més a més, existeix una dificultat afegida, al nostre parer, associada a la representació de passatges carregats d'un alt grau d'abstracció o aquells en què la transició entre accions dins d'un mateix capítol obligaria a marcar a l'espectacle un ritme potser excessiu i difícil de pair pel públic infantil i adolescent a qui s'adreça.

Tanmateix, si ens endinsem en el text teatral, comprovem que la història està bastida a partir de la combinació tant del primer com del segon llibre des del mateix començament. Així, per exemple, l'entrada al món de les meravelles on s'esdevindrà l'acció conjuga en el cas de l'adaptació teatral procediments d'ambdues obres: la caiguda llodriguera avall, d'*ATM*, i el fet de travessar un mirall, propi d'*AE*.

Amb l'afany d'acaçar el Conill Blanc i poder així eixir en part del tedi en què es troba asseguda al costat de la seua germana, qui està abstreta en la lectura, de l'Alícia de Carroll a *ATM* se'ns diu que:

«Y ardiendo de curiosidad, se puso a correr en pos del conejo a través de la pradera, justo para ver cómo se colaba raudo por una madriguera que se abría al pie del seto.

Un momento después, Alicia también desaparecía por la madriguera, sin pararse a pensar cómo se las iba a arreglar para salir después.

Al principio, la madriguera era como un túnel que se extendía hacia adelante, pero de pronto torció hacia abajo, tan inopinadamente que Alicia no tuvo tiempo ni para pensar en detenerse y se encontró cayendo vertiginosamente por lo que parecía un pozo muy profundo». (1984: 34)

Serà en finalitzar la caiguda, que la jove es trobe davant d'un llarg passadís pel qual corre el Conill Blanc i que la condueix a una habitació amb diverses portes. Ací fan acte

de presència l'ampolla que la convidava amb un «Beu-me» i el pastís etiquetat amb un suggerent «Menja'm» i que serviren per modificar la grandària d'Alícia. Doncs en el cas de l'adaptació teatral analitzada, a més de la diferència contextualitzadora d'Alícia i la seua germana —a qui Alapont dota de nom propi—, Elisa, mentre que Carroll no li n'assigna cap— que es troben repassant les lliçons, veiem com la jove en perseguir el Conill i caure pel seu cau xoca frontalment amb un espill:

«(ALÍCIA arriba finalment a terra i cau damunt d'una pila de branques i de fulles seques, just a temps de veure com desapareix el CONILL a través de l'espill. ALÍCIA tracta d'anar al seu darrere, però no pot travessar l'espill perquè, en acostar-s'hi, deixa de veure'l i, en canvi, hi veu la seua imatge reflectida)». (2016: 27)

La presència d'aquest element esdevé real en el cas d'*AE* quan la protagonista, qui està jugant amb un dels seus gatets, reflexiona en veu alta adreçant-se a ell sobre l'existència de la Casa de l'Espill, és a dir, aquella reflectida pel mirall del seu saló:

«¡Ay, gatito, qué bonito sería si pudiéramos penetrar en la casa del espejo! ¡Estoy segura que ha de tener la mar de cosas bellas! Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través. ¡Pero, cómo! ¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través! —Mientras decía esto, Alicia se encontró con que estaba encaramada sobre la repisa de la chimenea, aunque no podía acordarse de cómo había llegado hasta ahí. Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia, como si fuera una bruma plateada y brillante. Un instante más y Alicia había pasado a través del cristal y saltaba con ligereza dentro del cuarto del espejo». (1986: 38)

Si retornem a l'adaptació d'Alapont, Alícia estableix un monòleg a l'inici de la tercera seqüència. En ell mostra estar desorientada després d'haver caigut pel cau en una mena de pou i veure la fugida del conill a través del mirall. Així doncs, fins i tot arriba a plantejar-se aquella situació com si fora un somni:

«ALÍCIA. [...] I ara què faig? (*Mirant cap a dalt.*), no puc tornar a casa pel pou. (*Mirant l'espill.*) Si almenys poguera trobar el conill... Bah, dec estar somniant...! Això és: estic somniant. De segur que si tinc paciència em despertaré al costat d'Elisa. (*S'asseu.*) No es pot travessar un espill, és impossible». (2016: 28)

És en aquell instant que apareix el Gat de Cheshire, personatge d'*ATM* que insta la jove, provocant-ne l'enuig, a passar a l'altra banda del mirall dient-li que si posa realment ganes a fer-ho, ho aconseguirà:

«GAT. No hi ha res impossible, si ho desitges de veres.

ALÍCIA. És clar que ho desitge.

GAT. (*La cua del GAT desapareix.*) Sí? No em faces riure, vols?, que perd la cua.

ALÍCIA. He dit que vull passar a través de l'espill.

GAT. Res. Ho veus? No ha passat res; no ho desitges prou. Has d'agafar aire, tapar-te el nas i contenir la respiració.

ALÍCIA. (*Alçant la veu.*) Vull passar a través de l'espill!

GAT. (*Maliciós.*) I jo vull ser la mona furona.

ALÍCIA. (*Cridant.*) Vull passar a través de l'espill!

GAT. (*Maliciós.*) Què? Com?

ALÍCIA. (*Agafa aire, es tapa el nas i conté la respiració. Esgargamellant-se.*) He dit que vull passar a través de l'espill!!

(*Es produeix un soroll, com una mena d'explosió, amb trons, llamps, crits i fum. Fosc.*)». (2016: 29-30)

Hem pogut comprovar com l'entrada al món de les meravelles per part d'Alícia es realitza a partir d'una combinació d'elements d'ambdós textos que s'interrelacionen i interactuen entre ells. Aquesta relació, també present en parlar de l'aparició dels personatges i dels esdeveniments que protagonitzen com veurem, ens du a pensar, per tant, que l'escurçament dels títols temàtics dels hipotextos de Carroll simplement al nom d'Alícia respon a una doble funció. D'una banda, focalitzar l'atenció del lector en el personatge principal, el qual segur forma part del seu imaginari com a receptor model a

partir del món audiovisual, per exemple, i, de l'altra, no tancar la possibilitat d'incorporar històries succeïdes en ambdues parts de la novel·la de Carroll. En definitiva, Alapont apunta així a una referència àmplia a l'univers literari d'Àlícia generat per Carroll amb el qual juga.

2.3.2. Identificació de l'autoria

Si analitzem el llibre editat per Bromera des de l'òptica dels paratextos externs, observem com la primera referència a l'autor dels hipotextos apareix a la coberta posterior. En aportar la informació sobre la producció literària del creador de l'adaptació, Pasqual Alapont, se'ns diu que el llibre que tenim entre les mans és l'adaptació d'una de les obres més conegudes de Lewis Carroll. És dins del volum, concretament en parlar de l'obra —epígraf que segueix al de la informació biogràfica i de la producció literària de l'adaptador—, on s'explicitarà, com ja hem dit en l'anterior apartat, l'autoria dels hipotextos.

A partir d'aquest ítem ubicat a la desena pàgina, Fluixà, autor de la introducció i les propostes d'escenificació, exposa breument les dades que considera més significatives de cara al lector —potser seria més adequat referir-se al mediador cultural per tractar-se d'una col·lecció adreçada a infants i adolescents. Així, a més d'informar sobre la gènesi d'*ATM*, esbossa algunes pinzellades sobre la vida de Lewis Carroll i la seua producció.

La no aparició del nom de l'autor dels hipotextos en un paratext extern més visible com ara la portada o el lloc —circumstància que sí que es dona en algunes de les adaptacions publicades a la col·lecció de Bromera amb què treballem—, pensem que respon al fet que amb un títol temàtic com ara *Àlícia*, no hi havia dubte que el text creat per Alapont té un referent anterior. A més, és una tècnica adequada considerant que no és una adaptació provinent d'una única obra i, d'entrada, no se sap fins a quin punt empra cadascuna. Hem de ser conscients, també, que aquest personatge forma part de l'imaginari col·lectiu del receptor model a qui s'adreça el «Micalet Teatre». Així mateix, no es crea l'expectativa de fer pensar en un text fidel als originals.

2.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació

Resseguint l'anàlisi dels altres dos paràgrafs constitutius del conjunt d'aquest apartat titulat «L'OBRA» presents a la introducció, és important remarcar la indicació que és justament la primera de les dues novel·les, *ATM*, el model emprat per l'adaptador

com a punt de partença. És significatiu veure com Fluixà (2016: 10) explica que es tracta d'una:

«adaptació necessàriament lliure perquè no sempre es pot traslladar a l'escena tot allò que succeeix a la novel·la de Carroll. No obstant això, la versió que llegireu tot seguit manté fidelment l'esperit de l'obra original, ja que s'allunya de la visió tradicional dels contes de fades —present en altres versions— on tot sembla que ocorre d'una forma lògica per tal de castigar o recompensar l'actitud dels personatges».

A més a més, si continuem amb les dades facilitades sobre l'adaptació teatral veiem com s'hi insereixen algunes apreciacions més relatives al grau de complexitat del text o a com aquest ha estat utilitzat:

«De tota manera, convé destacar que la versió d'Alapont elimina determinats aspectes, sobretot formals, que són freqüents en l'obra original de Carroll i que, probablement, són un tribut a la moda literària de l'època, en la qual predominava, principalment a Anglaterra, la poesia anomenada del *nonsense* (l'escriptura sense sentit o disbarat) que es caracteritzava per les associacions de sons i jocs de paraules, per l'ús de rimes capritxoses i per l'autonomia de les frases absurdes. En aquest sentit, la versió de Pasqual Alapont és, potser, més fàcil d'entendre i de llegir, entre altres coses perquè també hi ha una actualització de la història que, sense alterar bàsicament l'argument de l'obra original, aconsegueix fer-nos-la més pròxima». (Fluixà 2016: 11)

En definitiva, es pretén deixar clar al futur lector d'aquest text quin és el punt de partença de l'*Alícia* d'Alapont, del qual indica que és una primera aproximació gràcies a la qual «tal vegada, algun dia desitgeu conèixer més directament» (Fluixà 2016: 11). Fixem-nos, a més a més, com la referència al criteri de la senzillesa apuntada a l'anterior citació potser estiga més adreçada als mediadors o recomanadors culturals, els quals podrien considerar l'obra de difícil lectura per a un receptor de deu anys si es tractara d'una adaptació clàssica molt fidel a l'hipotext. Després de realitzar l'anàlisi comparativa detallada comprovarem fins a quin punt estem davant d'una versió lliure respectuosa amb l'essència, malgrat que d'entrada semblen termes un tant divergents.

2.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs

2.4.1. Ficció

2.4.1.1. El món ficcional

2.4.1.1.1. Època

La societat victoriana de la segona meitat del segle XIX és aquella en què cal situar la ficció de Carroll. Es constitueix com una època marcada per l'ideal de progrés, l'esperit de descobriment i d'aventura i, en el terreny literari, s'hi adverteix cert esperit didàctic i moralista tot i que, com apunta Colomer (2010: 91):

«Lejos de cualquier propósito didáctico típico de la época, Carroll creó un auténtico relato literario en el que manipuló el modelo de fantasía al mezclarlo con otros modelos narrativos como el *non sense* y la parodia de los convencionalismos sociales o de la interrogación sobre el mismo lenguaje».

Al llarg tant d'*ATM* com d'*AE*, l'autor parodia poemes didàctics i cançons pròpies del folklore anglès. N'és un exemple, la cançó emprada pel Barreter basada en *Twinkle, twinkle, little star* (Brilla, brilla, xic estel):

«Sucedió en el gran concierto ofrecido por la Reina de Corazones, y en el que me tocó cantar:

‘Brilla, luce, ratita alada,

¿en qué estarás tan atareada?’

Conoces esa canción, ¿no es verdad?’

“Algo parece que me suena”, dijo Alicia.

“Como sabes, tiene más estrofas”, añadió el sombrerero:

‘Por encima del Universo vuelas

como una bandeja de teteras.

Brilla, luce...”» (1984: 122)⁹⁹

⁹⁹ El text original de la cançó a què ens referim traduït de l'anglès al català seria: «Brilla, brilla, xic estel, / que és ben fosc al teu voltant. / Tan enlaire, enmig del cel, / talment sembles un brillant».

I no solament es tracta de versionar còmicament aquest tipus de peces, sinó que, a més a més, n'extrau personatges com ara Humpty Dumpty, al qual dota d'una nova personalitat convertint-lo a *AE* en un professor arrogant i petulant que alliçona la xiqueta: Zanco Panco. Aquestes reconstruccions literàries, juntament amb d'altres aspectes caracteritzadors de la cultura anglesa, com ara la pràctica del te representada pel Barreter i la Llebre, evidencien la utilització de Carroll d'aspectes i continguts vinculats a aquella estricta època victoriana a fi d'executar-ne una crítica. És en aquesta mateixa línia com podríem realitzar una lectura de les convencions socials que marquen les relacions interpersonals i que són invertides amb el conseqüent desgrat d'Alícia. Així, per exemple, trobaríem, per no anar-nos-en més lluny de l'escena anteriorment esmentada del berenar amb Barreter i Llebre, la queixa de la jove en oferir-se-li un vi inexistent:

«“¿Te apetece un poco de vino?”, insinuó meliflua la Liebre de Marzo. Alicia miró por toda la mesa sin ver más que té, por lo que observó: “No veo ese vino por ninguna parte”. “No lo hay”, replicó en seguida la Liebre de Marzo. “Entonces, no ha sido nada amable el ofrecérmelo”, dijo Alicia enojada. “Tampoco lo ha sido sentarse a esta mesa sin haber sido invitada”, repuso la Liebre». (1984: 117-118)

O quan la protagonista femenina protesta, tot seguit, pels comentaris vessats pel Barreter:

«A todo esto, el Sombrerero, que había estado observando a Alicia con gran curiosidad, le dijo: “¿Lo que tú necesitas es un buen corte de pelo!”. Era lo primero que se le había ocurrido decir en un buen rato. “¿Debería usted acostumbrarse a no hacer comentarios personales!”, contestó Alicia. “¿Es de muy mala educación!”». (1984: 118)

També Tweedledum i Tweedledee (Tararí i Tararà) a *AE* mostren una reflexió relacionada amb les convencions socials quan són preguntats per Alícia per la manera d'eixir del bosc on s'hi troba immersa:

«¿Lo has empezado todo muy mal! —exclamó Tararí—. Lo primero que se hace en una visita es saludarse con un “hola, ¿que tal?” y luego ¡un buen apretón de

manos!— Y diciendo esto los dos hermanos se dieron un fuerte abrazo y extendieron luego sendas manos para que Alicia se las estrechara». (1986: 81)

En definitiva, es tracta de copsar el fet que, a través de la descripció social bastida per Carroll, el lector és capaç de crear-se una imatge de com era el context històric tot i que siga a partir d'un món oníric, com és el de les meravelles, o un que funciona a l'inrevés, com el que existeix darrere del mirall del saló de casa d'Alícia. De fet, convé tenir present que a cap dels dos textos hi ha una època definida explícitament del nivell realista en què se situa Alícia en els plantejaments previs a les aventures. Però com es construeix açò en l'adaptació teatral d'Alapont? Ens mantenim en aqueix vessant o l'època és diferent? Com condiciona el moment històric i el receptor l'obra publicada per Bromera?

D'entrada, hem de ser conscients que el lector model a qui s'adreça l'adaptació no posseeix el mateix bagatge cultural que el receptor original de les aventures d'Alícia. En aquest sentit, és fàcil comprendre la necessitat d'incorporar-hi matisacions i variacions atés que sense una explicació prèvia desconexaran gran part de les poesies i dels personatges de la literatura popular infantil anglesa d'aquells segles.¹⁰⁰ El mateix Alapont afirmava, en l'entrevista de 4 de juliol de 2017 a què ja ens hem referit, que:

«Atesa l'escriptura original de Carroll, els jocs de paraules, la tradició cultural que era més popular i recognoscible per als lectors anglesos i les referències sobre l'època victoriana, i atés també el públic receptor, vaig haver de fer una versió bastant lliure».

Així doncs, i com apunta Fluixà (2016) a la introducció del text amb què treballem, Alapont dissenya una actualització de l'obra considerant-la com una primera incursió en el món d'Alícia que, amb el temps i per iniciativa personal, puga suposar la via d'entrada directa al clàssic complet.

L'època en què ens endinsem amb l'*Alícia* de l'autor de Catarroja és la societat contemporània al moment de la creació d'aquesta adaptació estrenada l'1 d'octubre de

¹⁰⁰ Tinguem presents en aquest sentit les següents paraules de Gardner (2017: xxiii): «No hay libros infantiles más necesitados de explicaciones que los de *Alicia*. Muchas de sus gracias están entretejidas con usos y acontecimientos victorianos que los lectores americanos de hoy desconocen. Muchos de sus chistes sólo podían apreciarlos los residentes en Oxford; otros eran personales, destinados sólo a Alice».

1997. Aquesta ubicació temporal també vindria determinada per la reproducció d'algunes frases que recorden clarament el món audiovisual del qual en són coneixedors els lectors. Així, per exemple, quan el Barreter és jutjat per haver-se negat a menjar del pastís elaborat per la Reina per por a ser enverinat, la monarca introdueix una expressió ben típica de les pel·lícules on apareix representada la justícia:

«CONILL. Silenci! (*Pausa.*) Majestat, ens hem reunit ací per jutjar el barreter.
REINA. S'obri la sessió. (*Mirant ALÍCIA amb recel.*) Des d'ara, tot allò que diga qualsevol dels presents podrà ser utilitzat en la seua contra. (*Al CONILL.*) Endavant... Quina és la sentència?». (2016: 92)

L'època en què se situa l'adaptació és atemporal i a açò contribuirien, fonamentalment, les formes del llenguatge emprat. De fet, si ens fixem en les acotacions i en la informació extreta a partir dels diferents parlaments, no hi ha mencions específiques a utilitat que ens pugua recordar una època determinada. De la mateixa manera, tampoc se'ns parla de pràctiques culturals específiques d'un determinat moment històric ja que, per exemple, en introduir el joc compartit entre la Reina i Alícia s'al·ludeix a un de ben peculiar totalment inventat: «busca forats i guanyaràs», molt diferent del partit de croquet d'ATM o dels escacs d'AE.

En el cas dels elements escènics s'hi expliciten medalles, estris de cuina, taules, bancs, jocs de te, coladors, etc. que ben bé són susceptibles de ser considerats propis de qualsevol època. Tampoc sobre el vestuari es va més enllà del fet que Alícia porte un vestit, però no se'l descriu d'acord a uns canons estètics concrets:

«REINA. (*Furiosa, cridant, molt marcial.*) Obri la boca quan em parles, posa't la camisa per dins, ajunta els talons, mira'm als ulls i digues sempre sa Majestat.
ALÍCIA. (*Seguint les indicacions de la REINA, obri molt la boca, s'arregla el vestit i ajunta els talons.*) Dic que m'alegre molt de tornar-los a veure..., molt, molt..., li ho jure, a Sa Majestat». (2016: 79)

En el cas del Conill (2016: 24) seria significativa la presència dels guants, element associat a una situació d'etiqueta o a una altra època, i que tindrà rellevància a la fi de l'obra sobretot per demostrar que allò viscut per Alícia ha estat real, i no un somni com li diu Elisa: «(*Apareix un CONILL amb ulleres, vestit amb pantalons, jupetí i amb una*

corbata de llacet, pel lateral esquerre i travessa l'escenari.)» (2016: 24). Tanmateix no es consideraria tan important la seua presència com a element contextualitzador, perquè no és exclusiu d'unes coordenades temporals, sinó per la seua contribució al desenvolupament de la història tenint present la persecució d'Àlícia envers el Conill per tornar-li el que perd.

Així mateix, quan se'ns presenta l'Ocell Babau a la cinquena seqüència, també es dona una pinzellada mínima per recordar, si més no, l'època victoriana en què se situa originàriament la immersió d'Àlícia al món de les meravelles: «*(Entra un altre animal per la dreta, l'OCELL BABAU, molt arreposat, amb aires de gentleman i un pèl sarcàstic.)»* (2016: 36).

En llegir la introducció de Fluixà (2016: 13-14) s'hi esmenta aquesta postura de l'atemporalitat que defensem quan llegim:

«Els fets ocorreguts en *Àlícia*, com segurament deveu haver deduït de la lectura dels apartats anteriors, no es desenvolupen en cap època determinada, sinó en un temps i en un espai totalment irreal i fantàstics. En conseqüència, els objectes que hi apareixen, com també els vestits i els decorats, no tenen perquè respondre a la coherència de cap període històric concret. De fet, tant en la novel·la de Carroll, com en la versió teatral d'Alapont, podem afirmar que la història d'Àlícia no arranca a partir d'un temps remot, típic en les rondalles i en les narracions de fades, sinó des del present de la protagonista que ben bé pot ser el nostre mateix».

De forma semblant, en parlar de les propostes escèniques se'ns remet a les il·lustracions del llibre creades per Francesc Santana que són ben modernes¹⁰¹ o es fa referència a la possible consulta d'aquests aspectes mitjançant la indagació bé en llibres il·lustrats o en les diferents versions cinematogràfiques realitzades.

Al remat, podem concloure que *Àlícia* juga amb una atemporalitat que perfectament podria encaixar amb el moment actual, la qual cosa es demostra, fonamentalment, en la

¹⁰¹ Vegem en aquest sentit la il·lustració elaborada per Santana dels Bessons (2016: 75) caracteritzats amb patins, ulleres de sol i un radiocasset com si es tractara d'uns cantants de hip-hop o de rap, o la de l'Herald de la Reina (2016: 96-97) amb un tupè i unes patilles que el fan assemblar-se a Elvis Presley, però que apareix calb a la pàgina 77. No obstant això, convé tenir present que aquestes pinzellades modernes a l'hora de caracteritzar els personatges no apareixen directament al text teatral.

inclusió d'un llenguatge i d'uns referents culturals específics. Aquests contribueixen en part a bastir un món ple de situacions i comportaments absurds fàcilment recognoscibles com a propis pels lectors i que, d'altra banda, són una peça clau en el desenvolupament d'un to general humorístic.

2.4.1.1.2. Macroespai

En encetar l'adaptació teatral ens trobem Alícia a la natura repassant les lliçons que calia dominar memorísticament com ara les taules de multiplicar o algunes nocions de geografia. És a partir d'aquestes darreres com accedim a una informació de gran ajuda a fi d'anar dibuixant l'aspecte analitzat. Com apunta Elisa en parlar dels continents: «ELISA. ... I Oceania... Bé... Nosaltres vivim a Europa, també anomenat el vell continent, i tot just a l'altra banda de la Terra, en aquest punt oposat diametralment a nosaltres, al revés que nosaltres, a Austràlia i Nova Zelanda, viuen els nostres antípodes» (2016: 23).

D'entrada, la informació és bastant general, però si resseguim el fil d'aquestes lliçons de vesprada d'estiu, observem que quan Elisa cau en el somni víctima de la lassitud i Alícia es posa a repetir la taula del nou, la xiqueta introdueix una llista de normes quotidianes i de coneixements dels quals es queixa i on, simptomàticament, es fa referència a Anglaterra:

«ALÍCIA. (*Continua gronxant-se i cantant amb desgana.*) Nou per tres, vint-i-set; nou per quatre, fes-te... el llit; deixa't la roba ben plegada... i puja't, Alícia, els calcetins; tanca la boca quan menges, mou el raspall, renta't les dents... i nou per deu... Estic farta d'estudiar... No em fa cap falta la taula del nou, ni tampoc saber que Londres és la capital de Roma...». (2016: 24)

En un primer moment podríem pensar que aquesta aportació de dades fora una coincidència fortuïta, però cal reparar en què, com exposarem tot seguit, Alapont recorre a algunes informacions i referències que també ens dibuixen un món anglosaxó. Recordem, en aquest sentit, que les novel·les de Carroll remetent a les terres angleses i suposen una visió d'alguns dels seus elements.

Un dels personatges del llibre de Carroll més fixats a l'imaginari col·lectiu, juntament al Gat de Cheshire i la Llebre, és, possiblement, el Barreter Boig. Renyit amb

el temps, per a ell s'ha detingut per sempre més a les sis, donant lloc a una associació d'idees típicament anglesa:

«“Y desde entonces”, siguió diciendo el Sombrero, cada vez con más pena, “el Tiempo no quiere saber nada conmigo y ¡para mí son siempre las seis de la tarde!”

A Alicia se le ocurrió entonces una idea luminosa: “¿Es por eso que hay tantos cubiertos de té servidos en esta mesa?”, preguntó.

“Así es”, contestó el Sombrero con un suspiro; “por aquí es siempre la hora del té, y no nos da tiempo para lavar la vajilla entre té y té”». (1984: 123)

L'acotació amb què Alapont enceta la setena seqüència, reprén aquesta situació tan representativa del món anglosaxó i ens mostra el Barreter i la Llebre en els següents termes: «(A un ritme frenètic ballen i canten la cançó del no-natalici mentre se serveixen i prenen te amb pastes i canvien cada volta, el Barreter de barret, i tots dos, de cadira i lloc a taula.)» (2016: 52).

Així doncs, tot i que no es distingeix una acotació on explícitament se'ns indique aquesta ubicació anglesa, sí que existeixen, a més del manteniment d'alguns dels noms dels personatges com ara el del Gat de Cheshire, algunes referències que ens remeten a aquelles coordenades espacials. De fet, com diu Fluixà a la introducció de l'adaptació teatral (2016: 14):

«Potser, descobrireu que el nostre món real és absurd i incoherent com el de la protagonista d'aquesta història que, aparentment, només es desenvolupa en un únic escenari: el del jardí inicial on es troben les dues germanes, ja que el món del país de les meravelles és únicament un somni».

No obstant això, és interessant remarcar que juntament a aquestes pinzellades, els habitants de la terra de meravelles empren al llarg dels seus parlaments fórmules lingüístiques i referents que ens allunyarien d'aquell emmarcament anglosaxó a fi de fer més nostra la història. En aquest sentit, estaríem parlant d'expressions com ara la de ser una «mona furona», explicitada pel Gat de Cheshire per burlar-se d'Alícia quan aquesta no és capaç de travessar el mirall; el comentari de l'Albatros que es riu de la protagonista

quan no creu que siga una xiqueta i parla d'una «figa palera»; o la frase repetida en boca de diferents personatges per marcar incredulitat com és «mamar-se el dit».

No ens detindrem ara a analitzar-les atés que els dedicarem un estudi més primmirat als epígrafs corresponents tant a la caracterització dels personatges com a l'anàlisi comparativa de la dimensió semàntica, però considerem interessant apuntar-ho ací per tal com pot resultar un contrast significatiu. Al nostre parer, Alapont aconseguiria d'aquesta forma conservar part de l'essència del macroespai de Carroll al mateix temps que la contraposició li permet jugar amb els coneixements enciclopèdics del seu receptor. D'aquesta manera és factible potenciar la comicitat de les situacions i aconseguir que aquest faça més seu el missatge transmés.

2.4.1.1.3. Mons possibles

L'adaptació de Pasqual Alapont parteix d'una època indefinida, com ja hem tractat de mostrar, que ens situa en un món realista, el d'Alícia i la seua germana Elisa. Aquest és canviat per un altre amb unes regles i uns personatges un tant peculiars, però no sempre contradictoris amb les pautes d'actuació del nostre món real: el dels somnis. Així, per exemple, i com anirem desglossant, les referències temporals presenten especificitats il·lògiques com ara la possibilitat de recordar fets del futur. Tanmateix, Alícia manté amb la resta de personatges d'aquella terra de meravelles unes pautes de relació interpersonal basades en principis de conducta molt reals els quals mouen el receptor directament a pensar sobre el funcionament de la societat real.

D'acord amb l'*ATM* de Lewis Carroll, la presentació d'Alícia és la d'una jove acompanyada de la seua germana, a la natura, que mostra una actitud avorrida i ensopida:

«Alicia estaba empezando ya a cansarse de estar sentada con su hermana a la orilla del río sin hacer nada: se había asomado una o dos veces al libro que estaba leyendo su hermana, pero no tenía dibujos ni diálogos, y ¿de qué sirve un libro si no tiene dibujos o diálogos? se preguntaba Alicia.

Así pues, se puso a considerar (con algún trabajo, pues con el calor que hacía aquel día se sentía adormilada y torpe) si el placer de tejer una cadena de margaritas le valía la pena de levantarse para ir a recogerlas, cuando de golpe saltó corriendo cerca de ella un conejo blanco de ojos rosados». (1984: 33)

Pel que fa al text teatral, Alapont modifica lleugerament la ubicació espacial en traslladar Alícia i Elisa a l'ombra d'un arbre sense introduir cap tipus d'esment a un curs fluvial. No obstant això, varia l'actuació d'ambdós personatges atés que ací la protagonista està repassant conceptes propis de les seues lliçons escolars amb un cert desinterés i d'una forma peculiar ja que es troba penjant de la branca d'un arbre:

«(Són les primeres hores d'una vesprada resplendent d'estiu. Se senten ací i allà, entre l'arbreda, els refilets dels pardalets i s'hi respira una atmosfera d'ensopiment. ELISA està asseguda a l'ombra d'un arbre i llig un llibre.)

ELISA. Els cinc continents són...

ALÍCIA. ... Europa, Àsia, Àfrica, Amèrica... i Oceania.

ELISA. ... I Oceania... Bé... Nosaltres vivim a Europa, també anomenat el vell continent, i tot just a l'altra banda de la Terra, al revés que nosaltres, a Austràlia i Nova Zelanda, viuen els nostres antípodes.

ALÍCIA. *(Es deixa caure d'una branca de l'arbre que fins ara l'ocultava i queda suspesa enlaire com una rata penada.)*». (2016: 23)

Amb aquesta situació, Alapont introdueix un element present a *ATM* quan la protagonista cau per la llodriguera i li venen al cap conceptes estudiats. En aquest moment n'aprofita, fonamentalment, un, el dels Antípodes, al qual li traurà partit per augmentar la comicitat. Així, en el cas de la novel·la se'ns diu:

«No tardó en reanudar sus cavilaciones: “¡A lo mejor caigo a través de toda la tierra! ¡Qué divertido sería surgir de golpe por donde vive toda esa gente que anda sobre la cabeza! Los antipáticos, según me parece...” (Esta vez sí que se alegró de que no hubiera nadie escuchando, porque algo no le sonaba bien en lo que había dicho)». (1984: 36)

En canvi, a la peça teatral, Alícia, que exposa tota una teoria de com devien comportar-se als Antípodes, en ser aquesta criticada i desmuntada per Elisa introdueix el terme *antipàtics*, no com la confusió a què remet Carroll, sinó com a mostra del seu

desgrat. Així, copsem en aquest cas una reutilització de la informació que palesa, en part, el caràcter somiador i imaginatiu d'Alícia¹⁰² (2016: 23-24):

«ALÍCIA. (*Es deixa caure d'una branca de l'arbre que fins ara l'ocultava i queda suspesa enlaira com una rata penada.*) Uuuh! Això vol dir que als Antípodes tot és al revés que aquí?

ELISA. Com al revés?

ALÍCIA. Sí... Que els antípodes caminen cap per avall...

ELISA. Què?

ALÍCIA. I que, a Austràlia, les flors i els animals parlen... I les coses...

ELISA. No, jo no t'he dit això. això no és possible, ho saps perfectament.

ALÍCIA. (*Incorporant-se dalt la branca.*) Quina pena! Tan simpàtics que m'estaven començant a caure els nostres antípodes... i ja s'estan tornant antipàtics...»

Després d'aquestes reflexions inicials, comença un somni que difereix entre ambdós textos, ja que Carroll ens fa veure que és Alícia qui s'adorm. En canvi, Alapont mostra com és la germana qui queda trasbalsada mentre escolta les lliçons enunciades amb desgana per l'altra:

«ELISA. Vinga, comença ja... Nou per zero... (*Tanca els ulls i s'acomoda per dormir.*)

ALÍCIA. (*Sospirant i gronxant-se de costat com un pèndol, inicia la cançoneta de la taula de multiplicar amb desgana.*) ... zero; nou per un, nou...

ELISA. (*Amb els ulls tancats i una gran lassitud.*) Això és, molt bé, continua». (2016: 24)

¹⁰² Açò no lleva que en un moment de perplexitat pel que està veient, Alícia es confonga tot i que rectifica ràpidament: «ALÍCIA. (*A la seua germana. Incorporant-se dalt la branca.*) Eh, Elisa, mira, un conill que parla. Deu ser un antipàtic, vull dir, un antípoda. Elisa! (*Baixa de l'arbre.*) Elisa, desperta't!» (2016: 25). Un fet semblant el trobem a la següent seqüència quan Alícia cau per on s'ha amagat el conill i diu, al nostre entendre amb to triomfal i satíric provocant la germana: «Eh, Elisa! Elisa, he caigut a les antipàtiques, no m'espereu a sopar!» (2016: 26), ja que a la següent escena, la tercera, diu: «Ai, mare, que t'hi jugues que de veres he caigut als Antípodes» (2016: 27).

Així, en finalitzar *ATM*, la germana d'Alícia li diu que tot ha sigut un somni. De fet, al text de Carroll, mentre Alícia cau seguint el Conill ja s'introdueix la idea que està dormint:

«Al llegar a este punto, sin embargo, Alicia comenzó a sentirse muy dormida, y continuó diciendo así, entre sueños: “¿Comerán murciélagos los gatos? ¿Comerán murciélagos los gatos?”, y a veces también se le escapaba un “¿Comerán gatos los murciélagos?”, pues como veréis, ya que no sabía cómo contestar a ninguna de las dos preguntas, no importaba cuál de las dos se hiciera. Alicia sentía que se estaba durmiendo del todo y estaba justo empezando a soñar que se paseaba con Dina de la mano, y que le preguntaba con mucha ansiedad: “A ver, Dina, dime la verdad, ¿te has zampado alguna vez un murciélago?”, cuando de golpe y porrazo cayó con gran estrépito sobre un montón de palos y hojas secas; la caída había terminado». (1984: 36-37)

En canvi, al text teatral es demostra, finalment, per la desaparició del guant del Conill que deixa penjat Alícia després de comentar-li a Elisa tot allò viscut, que en realitat tot allò ha sigut real.

En entrar en escena el Conill i perseguir-lo, Alícia s'endinsa en un nou món on els principis de la lògica semblen trencar-se totalment i és precisament ella, fantasiosa com ha demostrat ser-ho en definir els Antípodes d'entrada, qui ha de representar, paradoxalment, el seny. Així, abans de contactar amb el primer habitant d'aquell món amb qui interactua —el Gat de Cheshire—, està convençuda que tot és un somni i diu en trobar-se davant el mirall que ha travessat el Conill:

«ALÍCIA. [...] I ara què faig? (*Mirant cap a dalt.*), no puc tornar a casa pel pou. (*Mirant l'espill.*) Si almenys poguera trobar el conill... Bah, dec estar somniant...! Això és: estic somniant. De segur que si tinc paciència em despertaré al costat d'Elisa. (*S'asseu.*) No es pot travessar un espill, és impossible». (2016: 28)

No obstant això, Alícia accepta en part allò que li ocorre, a l'igual que passa a *ATM*,¹⁰³ perquè ho considera positiu. Així, es posa a parlar amb total naturalitat amb un gat que introdueix una de les premisses principals de la moralitat de l'obra d'Alapont: res hi ha impossible si es desitja realment. Ara bé, Alícia sí que té dubtes d'ella mateixa i es replanteja qui és realment després de discutir amb l'Albatros, com li explica al Cuc: «ALÍCIA. (*Eixugant-se les llàgrimes amb la màniga.*) No ho sé, senyor cuc, quan m'he alçat de bon matí estava segura que jo era Alícia, però ara... m'han passat coses tan estranyes que ja no sé ben bé qui sóc» (2016: 35).¹⁰⁴

Trobem trencada a partir d'aquest punt una de les primeres regles de la lògica realitat —més enllà de la personificació dels animals— i que és representada pel Cuc: sols es poden recordar coses que succeiran, però no aquelles passades. Aquesta teoria, desenvolupada a *AE* en boca d'un personatge totalment diferent com és el de la Reina Blanca, serveix a l'obra teatral per incorporar tres personatges —l'Ocell Babau, l'Ou i la Foca— introductors d'un element important per a la història: el banquet i el pastís de la Reina. Així doncs, en interrogar Alícia sobre què és el que desitja, el Cuc diu:

«CUC. (*Espantat.*) La reina? Recorde una història terrorífica sobre la reina. Una història que passarà l'any que ve.

ALÍCIA. L'any que ve! Aleshores és impossible que ho recorde, això! Jo no puc recordar res que no m'haja passat abans.

CUC. Quina desgràcia! T'acompanye en el sentiment... Mala memòria la que només funciona cap arrere.

ALÍCIA. I quines coses recorda millor vosté?

CUC. Les que estan a punt de passar, naturalment. Per exemple, recorde ben bé la trompada que et pegaràs amb un ou d'ací a un moment». (2016: 35)

En termes molt semblants s'expressa la Reina Blanca en mantenir aquest diàleg al cinquè capítol d'*AE*. Mitjançant ell exposa el funcionament de la memòria en un doble sentit, fet que Alapont redueix a un, potser per augmentar l'estranyesa d'aquell nou món

¹⁰³ A *ATM*, Carroll escriu en finalitzar el primer capítol: «Claro que esto es lo que generalmente sucede cuando se comen pasteles; pero es que Alicia estaba ya tan acostumbrada a que todo cuanto le sucediera fuera algo extraordinario, que le parecía francamente una sosada y una estupidez que la vida discurriese normalmente, como si nada» (1984: 42).

¹⁰⁴ Recordem que, abans que l'Albatros, el Conill i el Porc Espí ja havien fugit d'Alícia titllant-la de monstre (2016: 31-32).

dibuixat. També és viable entendre'l com un recurs rendible a l'hora de fer avançar la història atés que, com hem apuntat, li serveix per introduir nous personatges i fets:

- «— No comprendo nada —dijo Alicia—. ¡Qué lío me he hecho con todo eso!
- Eso es lo que siempre pasa cuando se vive marcha atrás— le explicó la Reina amablemente—: al principio se marea una un poco...
- ¡Viviendo marcha atrás! —repitió Alicia con gran asombro—. ¡Nunca he oído una cosa semejante!
- ... Pero tiene una gran ventaja y es que así la memoria funciona en ambos sentidos.
- Estoy segura de la *mía* no funciona más que en uno —observó Alicia—. No puedo acordarme de nada que no haya sucedido antes.
- Mala memoria, la que sólo funciona hacia atrás— censuró la Reina.
- ¿De qué clase de cosas se acuerda usted mejor?— se atrevió a preguntarle Alicia.
- ¡Oh! De las cosas que sucedieron dentro de dos semanas— replicó la Reina con la mayor naturalidad—». (1986: 97)

Qüestionada la nostra convenció segons la qual recordar implica considerar fets del passat, no del futur, assistim a les peculiars reflexions dels conspiradors anti-banquet reial. A partir d'aquestes s'introdueix una altra desviació respecte de la lògica molt comuna al món on s'ha endinsat Alícia: la carrera boja com a mostra de l'absurditat d'una actuació.

En la fugida per evitar coincidir amb la Reina, l'Ocell Babau, l'Ou i la Foca emprenen una mena de cursa que recorda en certa manera la carrera plantejada per Carroll al tercer capítol d'*ATM* i que serviria als animals i la pròpia Alícia per assecar-se.¹⁰⁵ En aquest cas, l'adaptació teatral n'inclou, a més, un component més còmic en parlar, fins i tot, de subcomitès organitzadors:

¹⁰⁵ Vegeu les paraules del Dodo: «“Lo que me proponía manifestar”, dijo el Dodo con tono ofendido, “es que la mejor manera de secarnos sería una carrera en comité”. [...] Lo primero que hizo fue trazar una pista para la carrera, más o menos en círculo (“la forma exacta no importa demasiado”, dijo), y luego todo el grupo se fue situando por aquí y por allá. Nadie dio la salida con el consabido “¡A la una, a las dos y a las tres! ¡Ya!”, sino que cada uno empezó a correr cuando quiso, de forma que resultaba algo difícil saber cuándo iba a terminar la carrera» (1984: 59-60).

«(Els tres, L'OCELL BABAU, l'OU i la FOCA se situen, agenollats, al voltant d'ALÍCIA, com si es prepararen per a fer una cursa.)

ALÍCIA. (*Alçant-se.*) Però què significa açò, què és el que passa?

FOCA. I qui dóna l'eixida?

OCELL BABAU. (*Alçant el cap.*) Podríem crear un comitè d'eixides.

OU. No, no tenim temps, ens haurem de conformar amb un subcomitè d'eixides imprevistes.

FOCA. Preparats?

TOTS. Sí!

OCELL BABAU. Llestos?

TOTS. Sí!

OU. Ja!

(*L'OCELL BABAU, L'OU i la FOCA ixen corrents en tres direccions diferents.*)». (2016: 42)

Una altra evidència d'aquest món en què Alícia aparenta ser la més assenyada de tots i en el qual les directrius organitzatives semblen totalment trastocades, la veiem en la relació mantinguda tant entre la Reina i el Rei com amb el seu fill.¹⁰⁶ Més enllà del menyspreu mostrat per la monarca envers el seu consort i que la duen a adreçar-se a ell com un estúpid incapaç de fer res, la criança donada al seu fill no s'ajustaria a la pròpia d'un món realista. Recordem en aquest sentit la incapacitat d'ambdós de tenir-ne cura. Així, se'ns diu:

«REI. Bé, vull dir... eh, hum! Estimada, vés amb compte, agafa'l bé que li pots fer mal.

REINA. (*S'acosta al REI amenaçadorament, agafant el bebé d'una cama i arrossegant-lo per terra.*) Insinues que no sé tractar el meu príncep, l'alegria del meu cor?». (2016: 46)

¹⁰⁶ Assistim novament a un intercanvi de papers i situacions que ja analitzarem en deteniment en parlar específicament dels personatges perquè en el cas d'ATM, la criatura a qui Alícia tracta de defensar del llançament d'estris i plats és el fill de la Duquessa. A més, la relació entre els monarques a ATM no és tan extrema i ell apareix com a conciliador, però no com un ésser ridiculitzat per l'agressivitat de l'esposa.

Tanmateix, tampoc es dona un comportament massa correcte per part d'ell, tot i no ser tan exagerat com el de la Reina, per la forma com parla de la seua criatura: «REI. (*Tractant de calmar el xiquet, que no para de plorar. Angoixat.*) Ei, escolta, què faig amb açò?» (2016: 47)

És Alícia qui intervé per recriminar-los aquella conducta, fet que la Reina vol solucionar amb una de les seues frases més reconegudes —«Que li tallen el cap!»—, després d'acusar la jove justament de no ser educada ni saber com cal comportar-se:

«ALÍCIA. (*Angoixada.*) Aaaah!!! Vaja amb compte, per favor, que pot caure.

REINA. Ei, qui ets tu?

ALÍCIA. Sóc Alícia.

REINA. Alícia? I per què et fiques on no et demanen? No t'han ensenyat urbanitat, a tu?

ALÍCIA. Naturalment, estic molt ben educada.

REINA. Sí? (*Alçant la veu.*) Obri bé la boca quan em parles, posa't la camisa per dins, ajunta els talons, mira'm als ulls i digues-me sempre Sa Majestat... Ho has entés?» (2016: 46-47)

L'acció d'Alícia de bressolar el bebé serà l'única forma de tranquil·litzar la criatura tot i que provoca l'enuig de la Reina per veure's qüestionada, encara que no li dona excessiva importància atés que és l'hora del partit, com li recorda el Conill. Definitivament, la protagonista formula obertament que aquell món no li agrada perquè són tots molt poc assenyats:

«GAT. (*Se situa prop d'ALÍCIA.*) Perdona. Digues, és cert que te'n vols tornar a casa?

ALÍCIA. Sí, ací tots són bojós.

GAT. Sí, tots som una miqueta insensats ací. I tu, tu també ho ets.

ALÍCIA. Jo? Seria incapaç de fer les coses que feu vosaltres». (2016: 50)

Si reflexionem sobre allò exposat fins ací, copsem com Alícia en travessar el mirall ha entrat a formar part d'un món on els personatges, les accions, els comportaments i les reaccions mostrades pels seus habitants no corresponen plenament amb un món real com aquell del qual ella prové. Tanmateix, hem de fixar-nos que, a banda del fet que els

animals es troben personificats i interactuen amb total naturalitat amb els humans, i que determinades normes com la del temps passat i futur siguin trastocades, no s'hi fan presents elements d'utilitatge o se'ns transporta a espais fantàstics.¹⁰⁷ És el cas, per exemple, del Barreter i la Llebre que es troben en una taula com si fora un berenar qualsevol:

«(Mentre, al final de l'escena anterior, ALÍCIA parlava amb el GAT de Cheshire, apareix en primer terme una gran taula que creua l'escenari de banda a banda, amb deu cadires a cada costat i els serveis corresponents per a prendre el te. A pesar del gran nombre de cadires i serveis, només hi ha dos comensals a taula, la LLEBRE i el BARRETER boig, el qual porta damunt seu les eines del seu treball: un xerrac, tenalles, martell...)» (2016: 52)

Una altra cosa és que tinguen actuacions trencadores de clixés, com ara la celebració del no-natalici,¹⁰⁸ però les relacions entre tots està marcada per uns principis on semblen governar les normes socials bàsiques, sobretot per part d'Alícia. De fet, la xiqueta tracta de forma educada i respecta les distàncies i les jerarquies de cara als adults i als càrrecs com ara els reis. Així, la fórmula de vostè és l'emprada a l'hora de dirigir-se a la resta de personatges tret del cas del Gat de Cheshire i dels Bessons. Possiblement açò respon a la voluntat de remarcar l'estreta relació mantinguda amb el primer, que l'aconsella des de la seua incursió a aquell món i la guia, i la semblança quant a l'edat pel que fa als segons, malgrat introduir la fórmula de cortesia després en un incís.

Els mateixos personatges amb què es troba la protagonista li recorden, encara que a la seua manera, les normes de cortesia. Així, per exemple, ja hem parlat de la Reina i dels consells que li facilita per adreçar-s'hi. En aquest mateix sentit, també els Bessons incideixen en com cal començar una conversa:

«BESSÓ 2. El que passa és que no hem començat bé.

BESSÓ 1. Exacte, comencem pel començament.

¹⁰⁷ Fixem-nos en l'acotació de la cinquena seqüència quan es remet a la il·luminació per crear la sensació d'estar a un altre món: «(A poc a poc, mentre ALÍCIA corre, l'escenari es va il·luminant i deixa al descobert el mateix espai de l'inici però amb els colors alterats, irreal.)» (2016: 33).

¹⁰⁸ El no-natalici, és a dir, la celebració dels tres-cents seixanta-quatre dies que un no compleix anys, apareix a AE de mà de Humpty Dumpty —Zanco Panco en la traducció d'Alianza. Tenim ací un altre exemple d'intercanvi de personatges i històries entre l'original i l'adaptació a què dedicarem més atenció en analitzar els apartats corresponents.

ALÍCIA. El començament?

BESSÓ 2. Sí, primer hem de saludar-nos.

BESSÓ 1. (*Allargant-li la mà.*) Hola, com va això?

ALÍCIA. (*Donant-li la mà. Amb desgana.*) Jo bé, gràcies. I vosté?

BESSÓ 1. Bé, bé... Sento Mama Cul Baixet... Molt de gust.

ALÍCIA. Què?

BESSÓ 2. No, què no. Has de dir molt de gust.

BESSÓ 1. O com va això?» (2016: 68-69)

És justament amb els Bessons i la seua cançó interpretada a cor amb el Barreter que Alícia mostra la importància a què ens hem referit de ser assenyats i no perdre l'enteniment tot i no deixar d'intentar assolir els somnis:

«BESSONS I BARRETER. (*Cantant.*)

Per tot això convé no despertar mai més
i ser per sempre aquell que tots desitjaríem.

Som vius al capdavall perquè fantasiem
que un no és o és allò que vol, Alícia.

ALÍCIA. (*Cantant.*)

Tampoc no cal que fem del somni veritat
perquè potser perdrem el nostre enteniment.

Així jo crec que cal volar de tant en tant
i fer real ara mateix tot el que desitgem». (2016: 74-75)

La nova aparició del Rei i la Reina amb el joc «busca forats i guanyaràs» i la denúncia de les trampes per fer quedar bé a la Reina aconseguixen que Alícia torne a declamar el seu desgrat per aquell món i la voluntat de marxar a casa. Davant d'aquesta circumstància, el Gat de Cheshire li diu que també el món d'on ella ve és així i li planteja si no serà precisament ella l'estranya entre tots:

«GAT. T'agrada el nostre món, Alícia?

ALÍCIA. (*Amb ràbia.*) No, no m'agrada gens ni miqueta.

GAT. Ja te n'has cansat?

ALÍCIA. Sí, ací tot és al revés, la gent no escolta, és tramposa, cruel, i les coses més senzilles són les més complicades.

GAT. Com a tot arreu, no? O és diferent allà d'on tu véns?

ALÍCIA. (*Orgullosa.*) Jo no sóc així.

GAT. Potser ets tu la que vas al revés de tots, no?

ALÍCIA. O potser són els altres els qui no van bé.

GAT. Qui ho sap, pot ser». (2016: 88)

Fins i tot arriba a ser tan absurd tot, que el Barreter es manifesta satisfet al judici a què el sotmet la Reina acusant-lo de no haver-se volgut menjar el pastís cuinat per ella quan vol condemnar-lo a perdre el cap. És Alícia qui ha d'intervenir intentant obrar lògicament:

«REINA. Molt bé. Que li tallen el cap!

LLEBRE. (*Trencant-se de riure.*) Això és, que li tallen el cap.

BARRETER. (*Picant de mans.*) Bravo! Bravo!

ALÍCIA. Però què diu?

REI. Espera, estimada, espera, no ens precipitem. Encara no hem sentit la defensa.

ALÍCIA. (*A la REINA.*) Majestat, Majestat..., ningú pot ser condemnat per no menjar-se un pastís.

BARRETER. (*Irritat.*) Com que no?

ALÍCIA. (*Al BARRETER.*) Però què vol? Que li tallen el cap?» (2016: 94)

No és d'estranyar que finalment Alícia, envoltada i pressionada per tots els personatges d'aquell món després de manifestar com de repugnant és el pastís de la Reina que el Barreter no ha volgut ingerir, esclate dient: «Sou bojos, no dieu més que bajanades. Tot és absurd! Tot és injust! Estic farta» (2016: 98).

Aquesta construcció del món tan peculiar al qual accedeix Alícia fruit de la seua curiositat, guarda l'essència d'aquell dissenyat per Lewis Carroll. Així, si ens fixem, també als textos novel·lístics la protagonista exposa plantejaments al voltant de les normes d'educació recuperades amb majors o menors reescriptures a l'adaptació. És el cas, per exemple, de la forma d'Alícia de criticar la cuinera de la Duquessa qui llança

estris tant a ella com a la seua criatura, situació semblant a la de la seqüència del Rei, la Reina i el seu nadó.

Un cas similar l'observem al convit del Barreter i la Llebre. Aquests li ofereixen un vi inexistent a Alícia, acció que l'enutja per considerar-ho una falta de cortesia, fet que es modifica mínimament entre un text i l'altre. També les queixes davant l'aplicació inadequada de les normes durant el joc de croquet d'*ATM* a fi de beneficiar la Reina de Cors tenen cabuda al text teatral tot i que amb un altre joc «busca forats i guanyaràs».

En definitiva, el món ficcional creat per Alapont respecta les bases d'aquell bastit pel novel·lista anglès. Tanmateix, l'adaptació teatral en dibuixa un de més similar al real pel fet que no trobem qüestions com ara l'augment i la minva d'Alícia o la desaparició total d'una escena com quan a *AE* Alícia passa de trobar-se en una tenda a estar-ho a una barca.¹⁰⁹ Al nostre parer, i amb açò coincidim amb una idea apuntada per Fluixà a la introducció de Bromera en afirmar que Alapont adapta lliurement, açò es deu a la viabilitat de la posterior representació del text. Òbviamment, aquesta actuació provoca la impossibilitat de mantenir-ho tot igual i traslladar-ho a l'escenari —i hem de recordar que el text d'Alapont es dissenyà per a dur-se a la Sala Escalante.

Consegüentment, la falta de lògica creiem que radica més en els comportaments i els parlaments dels personatges, però sobre un món més o menys pautat d'acord amb el model que té el lector on existeixen les jerarquies. Es parteix, pensem, d'un model menys abstracte i difícil de copsar que el que de vegades basteix Carroll. D'aquesta forma també esdevé més clarament entenedora la ideologia que Alícia vol transmetre: cal erradicar un món dominat per tramposos, insensats, etc.

2.4.1.2. La història

2.4.1.2.1. Fets o episodis de la història

a) Omissió

a.1) La segona seqüència d'*Alícia* pren com a referència un dels passatges més coneguts de la novel·la: la caiguda de la xiqueta pel cau del Conill. Aquesta part de la història, esdevinguda al primer capítol en el cas d'*ATM*, ens mostra un breu monòleg de la protagonista. Mitjançant aquest deixa clara la fascinació per tot allò que veu, i palesa

¹⁰⁹ Al cinquè capítol Alícia es mostra perplexa perquè quasi sense successió de continuïtat passa d'estar parlant amb la Reina Blanca a trobar-se a una tenda de la qual en un moment inesperat desapareix momentàniament per veure's remant a dalt d'una barca.

el desig de poder contar-ho després a Elisa, entenem, com a símbol de victòria de la imaginació davant l'avorrida realitat.

En cloure's la davallada, la xiqueta observa un mirall a través del qual ha desaparegut el Conill que està perseguint i alhora troba una xicoteta porta darrere la qual se li presenta un món aparentment ple de meravelles. Així doncs, es recullen les dues vies per continuar el viatge corresponents a cadascuna de les entrades emprades per accedir a aquells nous mons de les novel·les de Carroll. En aquest punt, Alapont en tria una i n'omet l'altra.

Per tant, l'adaptació teatral esmenta, malgrat no arribar a desenvolupar-la, l'existència d'un jardí al qual s'accedeix per una porta minúscula estretament vinculada a la qual existeix una part de la història d'*ATM* suprimida per Alapont. De fet, al vestíbul on Alícia aterra, troba l'aliment i la beguda que la faran minvar i créixer per assolir el desig de travessar l'entrada, omesos a l'hipertext. Finalment, Alícia continua la seua trajectòria, amb la seua mida normal, creuant el mirall en una demostració clara d'un dels valors claus promulgats al text: si ho desitges molt, pots aconseguir-ho.

a.2) Una volta dins de la terra de meravelles a l'hipotext, Alícia és confosa pel Conill Blanc amb la seua criada. Conseqüentment, l'atragat personatge l'envia a casa perquè li duga un ventall atesa la pèrdua de l'anterior amb les presses. En aquest moment de l'hipotext, la protagonista experimenta un creixement desmesurat d'acord amb el qual es converteix en una gegant que ocupa literalment tot l'espai físic de l'habitatge. La conseqüència generada per haver begut d'una botelleta a causa de la seua insaciable curiositat, provoca la congregació d'una allau de gent a l'exterior. Després de sospesar múltiples opcions com ara la de cremar l'edifici per acabar amb l'Alícia monstre, li llancen pastissos màgics. En ingerir-ne part, recupera la grandària normal i fuig.

Aquest fragment de la història queda omès en la creació de l'hipertext. Com hem apuntat en diferents moments, resulta necessari escurçar l'hipotext pensant en la futura representació. Aquest fet augmenta exponencialment en tractar-se d'una adaptació bastida a partir de dos hipotextos, com és el cas. En conseqüència, al nostre parer, resulta lògic prescindir d'un episodi que clarament suposa clucar l'ull a uns elements utilitzats anteriorment per Carroll, però als quals Alapont ja no havia donat entrada des d'un principi.

a.3) En haver aconseguit travessar el mirall del segon hipotext de Carroll, i després d'haver inspeccionat l'interior de la casa on es troba aquest element, Alícia ix al jardí. Assistim ací a un episodi de la història en què es veu immersa entre un munt de flors que

l'escruten al detall tractant de descobrir a quina rara espècie desconeguda pertany. El debat acaba en aparèixer la Reina Roja i plantejar-li l'opció de rebre el seu títol nobiliari si aconsegueix arribar a la vuitena casella en una partida d'escacs gegants que ocupa tota una praderia.

Quant a l'hipertext, no es realitza cap esment al desenvolupament d'un joc de taula. Conseqüentment, Alapont ha suprimit una franja de la història marcada pel debat d'unes flors part de l'objectiu de les quals era introduir la figura de la Reina Roja i el seu desafiament a Alícia. Ambdues són vistes com flors estranyes, malgrat que diferenciades per les nou puntes al cap de la seua majestat en clara al·lusió a la corona.

a.4) L'itinerari d'Alícia a *AE* està dissenyat com un constant desplaçament mitjançant diversos recursos i mitjans. Un d'ells és un viatge amb tren amb què pretén atènyer la quarta casella del tauler d'escacs. Ací comparteix trajecte amb un cavaller blanc, una cabra, un escarabat i un cavall. Més endavant, quan aquest descarrila, es troba en un paratge natural on un mosquit l'ensinistra sobre la multiplicitat d'insectes peculiars habitants d'aquelles terres. Durant aquests moments, la novel·la sembla potenciar els diàlegs reflexius i la descripció de la fauna en detriment de l'acció. Per aquesta raó, en creiem justificada l'omissió a l'hipertext ateses les possibles implicacions alentidores associades.

a.5) Tampoc l'adaptació teatral incorpora l'episodi del món del mirall en què Alícia, de sobte, desapareix del bosc on conversa amb la Reina Blanca i n'assisteix a la transformació en una vella Ovella teixidora propietària d'una tenda. De la mateixa manera, no està present el passeig realitzat amb aquesta en una xicoteta barca durant el qual s'esdevé l'aparició d'uns joncs, símbol de la dificultat d'aprehendre la bellesa de la vida, fugaç i passatgera. Al nostre parer no han estat introduïts per Alapont per tal com mostren reflexions bastant abstractes i complicades d'interpretar correctament pel receptor a qui s'adreça.

a.6) Finalment, ens referirem a l'absència dels tres episodis marcats per les batalles presents a *AE*. En primer lloc, l'hipertext prescindeix de l'enfrontament bèl·lic entre els bàndols del Lleó i l'Unicorn, clara al·lusió simbòlica a l'enfrontament entre Anglaterra i Escòcia. L'episodi mostra una forta càrrega interpretativa en clau històrica anglesa potser massa específica i allunyada dels interessos i propòsits d'un hipertext valencianitzat.

En segon lloc, tenim el combat entre el Cavaller Roig i el Blanc. Alícia és feta presonera pel primer a la setena casella i després d'una disputa és salvada. Tot i que la

capacitat física del seu rescatador és certament qüestionable, es tracta d'un moment on la protagonista mostraria certa feblesa i dependència. Així doncs, creiem que contrastaria excessivament amb la imatge de fortalesa bastida al llarg de tot l'hipertext, per la qual cosa queda exclosa del conjunt.

L'última de les batalles de la tríada compta amb ambdues reines com a protagonistes. Elles examinen les capacitats per a l'aritmètica i el llenguatge d'Alícia a fi de comprovar si serà capaç d'ostentar amb dignitat el títol en haver arribat a la vuitena casella. En aquest moment, la protagonista perd parcialment els nervis i reacciona de forma que retorna al món realista d'on ha partit tot. Aquests fets de la història expliquen i condicionen un final que no coincideix amb l'utilitzat a la clausura de l'hipertext, proper al d'*ATM*. Consegüentment, té més sentit prescindir-ne i obviar, a més, una altra situació tal vegada massa abstracta per a un receptor infantil.

b) Reformulació

b.1) *Alícia* parteix d'una situació molt similar a *ATM*: l'avorriment d'una xiqueta de set anys en l'emmarcament d'un jardí on es troba amb la seua germana. Ara bé, aquesta circumstància conté reformulacions significatives per entendre, com veurem més endavant, la psicologia del personatge. Així, per exemple, Alapont ens presenta Alícia penjant de les branques d'un arbre a l'estil d'una rata penada. A més a més, la causa de l'ensopiment de la protagonista és l'obligatorietat d'haver de repetir unes lliçons memorísticament i no el tedi sobrevingut mentre la germana llig un llibre sense cap il·lustració ni diàleg —cosa incomprensible per a Alícia.

El retrat d'Elisa com si fora una institutriu i la queixa d'Alícia d'haver de suportar-ho, remarca una crítica fàcilment recognoscible pel lector que pot adoptar com a pròpia: aprendre les coses sense buscar comprendre-les sinó sols repetir-les, no és agradable. A més a més, els adults condicionen els xiquets amb una tirallonga de normes diàriament les quals esdevenen desconhortadores i coarten la imaginació. Estàriem parlant, entre d'altres, del moment en què Alícia proposa la seua hipòtesi personal de com són els antípodes i rep un judici negatiu per part d'Elisa.

També Carroll exposa en boca d'Alícia una apreciació desfavorable sobre l'educació rebuda mentre cau per la llodriguera del Conill i parla, o quan s'obliga a recordar tot allò après a escola per comprovar que no s'ha transformat en cap altra persona. És a dir, Alapont condensa informacions dels dos primers capítols d'*ATM* i els

fon priorititzant una idea: les normes quotidianes i els aprenentatges esdevenen feixucs i la imaginació, representada en el Conill que parla i apareix al final d'aquesta primera seqüència, és clarament millor.

b.2) Mitjançant el moment de preparació, encara que molt breu, del pastís reial per part del Conill i el Porc Espí a la quarta seqüència, l'adaptació reformula un element clau respecte de les novel·les a fi d'entendre el text d'Alapont. Si resseguim la història d'*Alícia* veurem com al llarg de les seqüències se'ns parla d'un banquet reial on la Reina regala un pastís als súbdits. Tanmateix, atesa la seua pèssima qualitat s'ordixen tot un seguit d'intrigues com ara la dels conspiradors representats per l'Ou, l'Ocell Babau i La Foca, amb la pretensió de no tastar-lo. Recordem, a més, l'acusació rebuda pel Barreter de traïció i el seu judici per no voler ingerir-lo pensant que la Reina desitjava enverinar-lo. Fins i tot el Cuc també advertia Alícia dient-li que era millor menjar-se una «bonyiga de vaca al forn».

Consegüentment, el pastís i el banquet esdevenen un pilar clau per entendre les accions dels personatges teatrals. De fet, Carroll el plantejava com el motiu desencadenant d'un esbojarrat judici a l'onzé capítol d'*ATM*. No obstant això, tenia una motivació diferent: tractar d'esbrinar qui havia furtat els pastissos elaborats per la Reina i el Barreter n'era un dels tres testimonis presentats, no el presumpte culpable.

b.3) En cloure's la cinquena seqüència de l'hipertext assistim a una nova reformulació associada a una fugida present a *ATM*: «Una carrera en comité y una historia con cola». Carroll ens mostrava com Alícia, després d'aconseguir eixir del bassal creat per les seues pròpies llàgrimes, es reuneix amb un conjunt d'animals entre els quals destaquen un ratolí i un Dodo. Per tal d'eixugar-se, opten per organitzar una cursa que cadascú comença quan vol i que no està dissenyada amb una meta específica.

En el cas de l'adaptació, s'hi afig un nou personatge, l'Ou, i el motiu de la cursa n'és un altre —fugir perquè la conspiració no siga descoberta ja que s'aproxima algú. Sí que existeix un «subcomité d'eixides imprevistes» (2016: 42), la qual cosa atorga certa uniformitat, malgrat això, i com se'ns diu a l'acotació, cadascú segueix una direcció diferent a la dels altres per marxar (2016: 42). Fruit d'aquesta situació reformulada queda refermada l'absurda comicitat de tota aquella circumstància i es manté l'agilitat en el ritme a l'hipertext.

b.4) A la sisena seqüència es fan presents els reis i assistim a la primera declamació a l'obra de l'arxiconeguda sentència reial: «Que li tallen el cap!». Aquests es materialitzen

a *ATM* al vuité capítol vinculats a la partida de croquet. En canvi, l'adaptació utilitza un episodi casolà per incloure'ls: la discussió pel tracte proferit al Bebé Príncep.

El llançament d'objectes per part de la Reina al seu espòs i el diàleg entre ambdós dominat pels crits i els retrets d'ella, són emprats per Alapont a fi de dibuixar el caràcter de dos éssers totalment oposats en què s'incideix en la ridiculització fonamentalment d'ell. Si bé la novel·la de Carroll ens mostrava un monarca amb no massa intel·ligència ni iniciativa, no aplegava a l'extrem de còmica inferioritat dibuixada a l'adaptació. Per a assolir-ho s'adopta i reformula un element carrollià com a font: la discussió viscuda al sisé capítol entre la Duquessa i la seua cuinera i en la qual perilla una criatura que acaba esdevenint un porc. Es produeix, per tant, una reassignació de fets entre personatges emprada a l'adaptació per menysvalorar el Rei i incrementar la tirania de la Reina. A més a més, el tracte atorgat per ambdós a la seua criatura amb cançons en boca de la Reina de to semblant a les emprades per la Duquessa de Carroll, contribuirà a la crítica d'Alícia sobre la poca sensibilitat dels habitants d'aquell món.

b.5) Recuperat d'*AE*, amb la compareixença dels Bessons Alapont manté un fet important de la història present a l'hipotext, el qual sotmet a algunes transformacions. Ens referim al diàleg de la protagonista amb aquesta parella, equivalent a Tararí i Tararà a la novel·la. Després de reflexionar amb ells sobre les convencions socials i arribar a consideracions absurdes, Alícia els sol·licita les indicacions adients per eixir del bosc. Tanmateix, ells, lluny de complir els seus desigs, trauen a col·lació el gust per la poesia.

Carroll introdueix a partir d'aquest gènere literari la història de la Morsa i el Fuster, la qual és reformulada a l'adaptació teatral en la de la Foca i el Sabater. La novel·la ens mostra la història de dos personatges que enganyen unes ostres per menjar-se-les i als quals Alícia qualifica de «tipos de mala catadura» (1986: 87). En canvi, Alapont planteja una primera reflexió sobre els límits entre somni i veritat amb la figura d'un Sabater que quan dormia somiava que era una Foca i un dia va despertar i veié que realment era una Foca que somiava ser un Sabater.

Els Bessons, després d'interrogar Alícia sobre la moralitat del poema —fet que ens recorda la Duquessa d'*ATM* qui buscava un ensenyament a tot—, afirmen que Alícia la desconeix potser perquè no és real sinó producte dels somnis del Barreter. Així doncs, assistim a una transformació temàtica i a una reassignació ja que a *AE* els germans asseguraven que la xiqueta era producte del somni del Rei Roig. A més a més, l'inici de la història del Sabater amb una clara al·lusió als versos de Vicent Andrés Estellés «No hi havia a València...» o el poema «A la vora de la mar...» tractat de declamar per Alícia,

ens remetent a una valencianització dels referents a la qual dedicarem més atenció en parlar dels personatges.

b.6) Si resseguim el fil de la història de l'adaptació teatral, veiem com se'ns fa present el joc de «busca forats i guanyaràs». Substitut de la partida de croquet de la Reina de Cors de Carroll, es mostra una pràctica molt original consistent a ficar una pilota semblant a les de tennis dins d'un colador. Evidentment no és una activitat existent fora d'aquell món de meravelles, tanmateix, tampoc no era real l'adaptació a què l'autor anglès sotmetia el croquet; de fet, recordem que a *ATM* trobàvem cartes que feien d'arcs, erigons en qualitat de boles i flamencs emprats com a pals. Malgrat això, el dibuix plantejat per Carroll sí que recordava en un sentit ampli el joc de partença real. Un tret compartit per ambdues pràctiques, mantingut tant a l'original com a l'adaptació, és el de testimoniar mitjançant elles les trampes aplicades per aconseguir la sempiterna victòria de la Reina. Es tracta, per tant, d'una transformació gràcies a la qual s'evidencia el mateix missatge, però que incideix en la reconstrucció dels personatges.

Ara bé, en el cas de l'adaptació teatral el joc serveix, a més, per explicitar la valentia d'Alícia i accentuar la ridícula del Rei. Pel que fa a la primera, en aquesta novena seqüència veiem una xiqueta decidida a queixar-se obertament de tots aquells enganys. Fins i tot acusa de tramposa la Reina, la qual cosa desencadena la ira d'aquesta i els inútils intents del Rei per apaivagar els ànims que el desacrediten encara més. També a la novel·la se'ns mostren els retrets al comportament reial quan s'adreça al Gat de Cheshire; tanmateix, en notar la presència de la Reina, tracta de disfressar les seues paraules a fi de no enutjar-la.¹¹⁰ Caldrà esperar fonamentalment al creixement físic esdevingut durant la realització del judici al capítol final d'*ATM*, just abans de despertar, per veure com Alícia mostra determinació i planta cara.¹¹¹

Així doncs, s'hi produeix una reformulació lligada a l'evolució psicològica de la protagonista. L'adaptació va mostrant *in crescendo* les males aportacions d'aquell món sobre ella i la fan esclatar obertament ja en el moment del joc. No obstant això, el desencadenant final de l'enuig i la consegüent tornada al món real els trobarem a la

¹¹⁰ «“Y la Reina, ¿qué tal? ¿Te gusta?”, la preguntó el Gato en voz baja. “¡No me gusta nada!”, exclamó Alicia. “¡Es tan..., tan...!””, pero en ese mismísimo momento Alicia se dio cuenta de que justo detrás de ella estaba la Reina escuchando lo que decía, de forma que continuó diciendo: “...es tan seguro que va a ganar la Reina que no vale la pena que los demás sigan jugando”. La Reina sonrió complacida y continuó su camino». (1986: 139)

¹¹¹ «“¡A callar!””, vociferó la Reina poniéndose morada de rabia. “¡Pues no me callo!””, respondió Alicia. “¡Que le corten la cabeza!”” chilló la Reina con toda la fuerza de sus pulmones; pero nadie hizo el menor movimiento. “¿Quién le va a hacer caso?”, dijo Alicia (que para entonces ya había recobrado su estatura de todos los días). “¡Si no son más que un mazo de cartas!”». (1986: 192-193)

dotzena seqüència. Es tracta, per tant, de descobrir amb aquestes modificacions una Alícia, la d'Alapont, menys dòcil i amb caràcter.

Quant al tractament del Rei a aquesta novena seqüència, recordem-ne la presentació realitzada per Carroll com una persona temerosa de la Reina, però compassiva i més racional perquè, d'amagat, anava perdonant-los la vida als condemnats a ser decapitats per l'esposa. A més a més, en més d'una ocasió intenta defensar Alícia de l'arxiconeguda petició de la Reina que la faria perdre el cap al·legant que sols és una xiqueta, fet aparegut també a l'hipotext. No obstant això, l'adaptació teatral empra aquesta seqüència per incidir en una figura a l'ombra total no solament d'una dona marcial —molt semblant a la dibuixada per Carroll—, sinó menysvalorada fins i tot pel servei representat en la figura de l'Herald. Per tant, al nostre parer, Alapont utilitza el joc, en part, per marcar més negativament aquest homenet.

b.7) Amb el judici es materialitza una part de la història presa d'*ATM*, tot i que s'hi produeixen reformulacions notables vinculades a la forma. Així, per exemple, ni l'acusat ni el motiu que el du a ser-ho són els mateixos. L'adaptació ens mostra un Barreter imputat per haver-se negat a menjar del pastís reial al·legant por a ser enverinat; en canvi, l'autor anglès introduïa la Sota com a culpable d'haver furtat els pastissos elaborats per la Reina.

Al llarg del text teatral s'ha al·ludit al famós dolç i a la gestació d'un complot per no acudir al banquet i menjar-ne. Aquest motiu temàtic culmina amb un procés legal en què Alapont recupera bona part dels personatges apareguts en les diverses seqüències per acabar d'arrodonir-ne la construcció psicològica. En aquest sentit, per exemple, la Llebre i, fins i tot, el Barreter, que n'és l'acusat, es manifesten il·lògicament satisfets amb la sentència de la Reina de perdre el cap. El propi Rei, en una mostra més de ridiculització, vol donar indicacions a la Reina de com ha d'avançar el judici i demostra una immensa incapacitat mental. Tampoc a *ATM* el monarca tenia massa clara l'organització que havia de seguir i era aconsellat pel Conill. A més a més, la Reina acabava anul·lant-lo en proclamar la sentència abans del veredict, moment en què Alícia es rebel·lava. Tanmateix, els parlaments que li atribueix Alapont contribueixen a remarcar-ne la insignificança enfront de la resta.

El moment central de la seqüència és aquell en què Alícia és obligada a menjar del pastís. Davant del seu pèssim gust, el vomita i afirma que és repugnant, a la qual cosa, i dins de la lògica d'aquell món, la Reina respon que on estaria el mèrit d'ingerir-lo si estiguera bo. Açò desencadena l'esclat final de la xiqueta qui afirma estar-ne farta i és

envoltada per tots fins al punt de veure's acorralada i fugir per aplegar on es troba el mirall, tretzena seqüència. Si bé Carroll fixava el fet de despertar del somni en el moment de la rebel·lió d'Alícia contra la Reina i les cartes s'alçaven contra ella, Alapont modifica i reprén el mirall com a lloc de fugida, atesa la seua condició com a via d'entrada a aquell món. Així doncs, aplicat el mètode indicat pel Gat de Cheshire d'agafar aire i retenir la respiració i, desitjant-ho fortament, Alícia abandona la terra de meravelles.

c) Incorporació / Desenvolupament

c.1) Un objecte possessió del Conill serà l'element justificador del primer desenvolupament dels fets de la història analitzats: el rellotge. En consultar-lo al banquet en presència del Barreter, la Llebre i Alícia, s'adona que s'ha espatllat. A partir d'ací ha de suportar i lamentar els esbojarrats remeis aplicats per part dels seus amfitrions amb la voluntat de reparar-lo: untar-li melmelada o mantega. En el cas d'*ATM* el rellotge inutilitzat marca els dies del mes en comptes de les hores del dia, i també ha sofert unes accions semblants a les presentades a l'adaptació.

Malgrat això, Alapont amplia la circumstància explicant detingudament com s'esdevé aquella mena d'operació quirúrgica frustrada. D'aquesta manera s'utilitzen expressions tretes de context clarament intensificadores de la comicitat textual. A més a més, el desenvolupament d'aquesta situació mostra una altra de les característiques d'aquell món molestes a ulls d'Alícia: la falta de sensibilitat reflectida ací en el fet d'eludir responsabilitats després de la destrossa feta en una possessió aliena. L'enuig i la indignació sentides per Alícia justificaran l'aparició del Gat de Cheshire, a qui ja ens hem referit com la veu de la seua consciència. Ell insisteix novament en voler fer-li veure que malgrat que afirma no suportar aquell món, té curiositat per saber-ne coses.

c.2) El desenvolupament de l'aspecte musical associat a la presentació i la construcció dels fets de la història és un altre aspecte remarcable a l'hipertext. El Barreter creat per Carroll explicava que havia renyit amb el Temps quan la Reina de Cors feu un lleig comentari durant un concert ofert per ella mateixa en què l'home hagué de cantar.

Tot i que aquest sols interpreta quatre o cinc estrofes d'aquella cançó perquè Alícia les escolte i puga jutjar, Alapont aprofita l'episodi per introduir més extensament la musicalitat, represa amb els Bessons i la pròpia xiqueta en seqüències posteriors. Així doncs, l'adaptació teatral incorpora un element popularitzat gràcies a l'adaptació cinematogràfica de Disney feta el 1951. Consegüentment, s'aconsegueix augmentar el

ritme de l'acció alhora que es fomenta la connexió amb un públic infantil a l'aprenentatge del qual sovint s'associen les cançons com a element lúdic. A més a més, aquest element és susceptible de ser reconegut fàcilment pel receptor atesa la gran probabilitat que forme part de les seues competències dins d'un bagatge cinematogràfic.

c.3) L'onzena seqüència de l'hipertext correspon a la preparació del judici al Barreter i suposa un desenvolupament a l'hora que una incorporació respecte d'*ATM*. Si ens fixem, l'hipotext ens plantejava com mentre la Tortuga Artificial interpretava una cançó s'escoltava un crit indicant el començament d'un judici. En aquest moment Alícia, desconcertada, preguntava al Grifo sobre què es tractava, però no rebia cap resposta sinó una ordre per acudir-hi.¹¹²

En canvi, l'adaptació teatral acreix més aquesta part de la història i incorpora la Llebre i els Bessons com a encarregats de preparar físicament el lloc on es produirà el judici. A més a més, és important constatar la construcció de la seqüència teatral a partir d'un ràpid intercanvi de preguntes entre els personatges suara esmentats i la protagonista a fi de recrear l'excitació del moment. Al mateix temps es genera més expectació per la forma reiterativa en què es plantegen els interrogants com ara quan la Llebre diu: «Que què li ha passat? De veres vols saber-ho?» (2016: 89) o els Bessons: «Que si se sap alguna cosa? De veres vols saber-ho?» (2016: 90). En finalitzar la seqüència, es resol el dubte i es prepara ja el lector per acarar el judici, tot i que serà a l'inici de la dotzena seqüència quan el Conill en llegirà formalment l'acusació.

c.4) Amb l'acotació que encapçala la darrera seqüència veiem com la protagonista ja ha aconseguit travessar el mirall i fa el mateix amb la porta situada a l'escorça de l'arbre per on entrà a la llodriguera. Esgotada a causa de l'esforç generat per la tensió de la fugida, es queda adormida al terra envoltada de petites llums. És aleshores que Elisa esdevé present i tracta de despertar-la mentre Alícia, mig entre somnis encara, pronuncia expressions pròpies de la situació final acabada de viure a l'altra banda del mirall, com ara que vol travessar-lo o que sí que accedirà a menjar del pastís reial.

A partir d'aquest moment Alapont planteja un diàleg entre les germanes. En ell, mentre Alícia resumeix les experiències viscudes a la terra de les meravelles, Elisa,

¹¹² A *AE* llegim: «“¡Que se repita el coro!””, insistió el Grifo, y la Tortuga Artificial se disponía precisamente a hacerlo cuando se oyó en la distancia una voz que proclamaba estentóreamente: “¡Comienza el juicio!””. “¡Ven!””, gritó el Grifo, y cogiendo a Alicia de la mano salió corriendo muy aprisa sin esperar a que la Tortuga acabara su canción. “¿De qué juicio se trata?””, jadeó Alicia mientras corrían; pero el Grifo sólo contestó: “¡Vamos!””, y se puso a correr aún más aprisa, mientras que cada vez con menos fuerza les llegaban, con los golpes de la brisa que los seguía, esas melancólicas palabras: “Soo-oo-pa de la noo-oo-che. ¡Hermosa!, ¡hermosísima sopa!”» (1984: 169).

racional, mira de convèncer-la que tot ha estat un malson. Així doncs, aquesta darrera intenta desmuntar les teories de l'altra, que confon les cuques de llum amb fragments del mirall i diu no ser capaç de trobar ja la porta al tronc de l'arbre.

Una anàlisi comparativa amb el text de Carroll permet observar com aquesta seqüència, corresponent en part al darrer capítol d'*ATM*, en manté l'essència. Tanmateix, Alapont l'amplia a fi de deixar clar un missatge: tot allò succeït a la xiqueta ha sigut real. Si ens fixem en la proposta de Carroll, Alícia també desperta cridant assetjada i explica a Elisa el que ha viscut —tot i que l'autor anglés no ho explicita amb detall en boca de la xiqueta i simplement diu: «y empezó a contarle a su hermana todo lo que pudo recordar de sus extrañas aventuras que acabamos de leer» (1984: 194). Serà després, quan Alícia marxa, que, asseguda i amb els ulls tancats, la germana recrea mentalment, i ací sí que se'ns ho manifesta, tots aquells personatges relatats per Alícia. No obstant això, afirma que sap que només òbriga els ulls tot tornarà a la realitat i associa elements d'aquella història irreal amb d'altres que l'envolten; fet recordatori en part a la justificació d'Elisa d'allò que Alícia imagina amb la realitat, com ara les cuques de llum referides anteriorment a l'hipertext.¹¹³

Així doncs, la germana en un primer moment l'escolta, la besa i acaba ràpidament amb aquestes paraules: «Un sueño ciertamente muy extraño, querida; pero ahora corre y ve a merendar, que se está haciendo tarde» (1984: 194). A partir d'aquest comentari, Alícia «se puso en pie y echó a correr, pensando todo el rato, como era justo, en lo maravilloso que había sido su sueño» (1984: 194). Per tant, veiem com la protagonista de Carroll accepta sense més la posició de la germana segons la qual res ha estat real.

En canvi, Alapont ens mostra com Alícia, davant la incomprensió d'Elisa, simula acceptar els postulats d'aquesta i li atorga la raó. No obstant això, abans de marxar trau el guant del Conill de la butxaca i sense que la germana el veja el deixa a l'abast de l'animal de qui s'acomiada dient: «Adéu, señor conill... Espere que algun dia ens tornem a veure...» (2016: 104). Encara que Alícia no ho veu, el text d'Alapont finalitza quan la

¹¹³ Així, Carroll diu: «Y mientras continuaba así sentada con los ojos cerrados, casi creyó encontrarse realmente en ese país maravilloso, aunque sabía que con sólo abrirlos todo recobraría su insulsa realidad: la hierba, agitada tan sólo por el viento, y las ondas del estanque, azotadas por los juncos de la orilla; el tintinar de la porcelana se tornaría en los cencerros de las ovejas de un rebaño vecino, y los gritos agudos de la Reina en las voces de un pastorcillo, y los estornudos del niño porcino, el graznido del Grifo y todos esos otros sonidos tan notables, se convertirían (lo sabía) en el confuso clamor del activo corral de una granja vecina, mientras que a lo lejos, el mugido de unos bueyes tomaría el lugar de los sollozos acongojados de la Tortuga Artificial» (1984: 195).

silueta del Conill recupera la seua possessió fent còmplice així el lector de la veracitat de les aventures d'Alícia:

«(ALÍCIA sospira i comença a anar-se'n darrere de la seua germana. La llum continua decreixent. L'escenari queda buit i fosc tret d'un raig de llum que il·lumina el guant que penja de la branca. La silueta del CONILL sorgeix de les ombres i, àgilment, s'apodera del guant i desapareix. Un últim i dèbil raig de llum ens permet veure, per un instant, la branca, ara buida, de la qual penjava el guant. Fosc.)». (2016: 104)

Trobem, en aquest sentit, un cert eco amb l'acabament d'AE. Al quart capítol Tararí i Tararà exposaven a la protagonista la teoria que ella era producte del somni del Rei Roig i, en finalitzar la història, ja reubicada al món realista, Alícia dubta: «Tuve que ser yo o tuvo que ser el Rey rojo, a la fuerza. ¡Pues claro que él fue parte de mi sueño!..., pero también es verdad que yo fui parte del suyo» (1986: 183). La darrera oració del text finalitza amb una pregunta que insta el receptor: «¿Quién creéis vosotros que fue?» (1986: 183). Així doncs, es deixaria oberta la via de reflexió en tots dos casos.

De l'estudi d'aquest epígraf podem concloure que Alapont basa fonamentalment la seua adaptació en la reformulació de fets procedents d'ATM alhora que juga amb situacions concretes d'AE i dels seus personatges. Com hem tractat de mostrar, a partir d'aquest procediment vinculat a alguns episodis de la història i l'ampliació d'altres, basteix un text respectuós amb l'essència del primer text de Carroll. No obstant això, ens fa conscients en diverses ocasions que no sols té en compte aquell sinó tot l'univers ficcional d'Alícia, fet ja apuntat en estudiar el títol de l'hipertext. Al nostre entendre Alapont aconsegueix així prioritzar uns valors concrets i donar sentit a algunes de les supressions realitzades, les quals potser responen a un intent d'alleugerir el text de complicats referents historicoliteraris per al lector actual.

2.4.1.2.2. Durada

L'estada al món de les meravelles d'Alícia, que conforma tot el llibre a excepció d'unes poques pàgines d'inici i final, és prou limitada en el temps. Açò sorprèn considerant la gran quantitat de personatges i situacions en què es veu immersa, els quals doten el text d'una important dosi de dinamisme. Si recorrem a ATM, observem que des

l'inici al final de la història no ha transcorregut un període de temps dilatat. Així, la germana d'Àlicia diu:

«“Despierta, querida Alicia”, le dijo su hermana; “¡te has quedado dormida un buen rato!”

“¡Ah! ¡No sabes qué sueño más raro he tenido!”, dijo Alicia, y empezó a contarle a su hermana todo lo que pudo recordar de sus extrañas aventuras, que acabamos de leer; y cuando hubo acabado, su hermana la besó y le dijo: “Un sueño ciertamente *muy* extraño, querida; pero ahora corre y ve a merendar, que se está haciendo tarde.”» (1984: 194)

Tampoc la segona part de les aventures d'Àlicia en aquell món darrere del mirall que representa una partida d'escacs té una durada superior a la d'unes hores. De fet, en despertar, la xiqueta li parla a un dels seus gatets contrastant un fet del present amb un altre ocorregut aquest mateix dia: «Te estoy preguntando algo muy serio, querido mío, así que no debieras de seguir ahí lamiéndote una patita de esa manera...¡Como si Dina no te hubiera dado ya un buen lavado esta mañana!» (1986: 183)

Si comparem aquestes informacions amb l'adaptació constatarem el respecte de la peça teatral també quant a aquesta durada. Vegem, per exemple, el diàleg mantingut entre Elisa i Àlicia quan la segona aconsegueix eixir del somni:

«ELISA. Àlicia, desperta't, per favor.

ALÍCIA. Eh... (*Incorporant-se.*) Elisa?

ELISA. Uf! Ja era hora.

ALÍCIA. On sóc?

ELISA. On has de ser? T'has quedat adormida i has estat somniant.

ALÍCIA. Somniant? No, no... Jo he passat a través de l'espill.

ELISA. Quin espill ni quins romanços... No t'has mogut d'ací en tota la vesprada». (2016: 101-102)

En definitiva, Alapont contempla el temps transcorregut entre l'inici i el final de la història d'acord amb els paràmetres elegits en el seu moment per Carroll a fi de desenvolupar la incursió en els mons en què la situa.

2.4.1.2.3. Nòmina de personatges. Classificació i jerarquia

Com és previsible partint d'una adaptació teatral aglutinadora d'una història construïda a través de dos llibres, i considerant la durada de l'hipertext condicionada per la representació a escena, no és d'estranyar copsar una notable minva en relació a la nòmina de personatges. Així doncs, i com s'observa a l'acotació llindar on en consta la llista, se'n troben divuit entre principals i secundaris, mentre que la suma d'*ATM* i la seua segona part, *AE*, en constituïria molt més del doble.

Més enllà de la consideració numèrica, creiem important remarcar una informació apuntada pel propi adaptador en l'entrevista¹¹⁴ que mantinguérem. Així, en ser preguntat pels criteris a l'hora de seleccionar escenes i personatges, respongué: «Vaig utilitzar els episodis que em semblaven més interessants des del punt de vista teatral i també els personatges més atractius». Dins d'aquesta selecció han estat clarament prioritzats els corresponents a *ATM*. Malgrat això, també se n'insereixen alguns de ben significatius d'*AE*, com ara uns bessons ben *nostrats* bastits a partir dels personatges Tararí i Tararà.

No hi ha noves incorporacions *sensu stricto* sinó més aviat reformulacions i combinacions dels papers d'alguns personatges entre ells —allò que Finzi (2007) anomena «fos de personatges». És el cas, per exemple, de l'Herald aparegut al final de la vuitena seqüència, un element bàsic per al peculiar joc de «busca forats i guanyaràs». Aquest personatge desenvolupa un rol similar a l'acomplit per les cartes a l'obra original de Carroll en la partida de croquet: posar totes les facilitats possibles perquè la Reina guanyi i els altres participants queden malament.

Una altra reformulació la trobem amb el Bebé Príncep que al text original és fill de la Duquessa —i acaba convertint-se en un porc. Pel que fa a la peça teatral, no perd la seua condició humana, però és fill de la Reina, atés que la Duquessa no hi apareix en cap moment. No obstant això, és clau a l'hora de manifestar una situació idèntica: el tracte inadequat rebut per un nadó. Finalment, la substitució de la Paloma acusadora per un Albatros, a la cinquena seqüència, tot i que es manté el seu rol, en seria un altre cas d'aquestes modificacions a què al·ludíem.

Tanmateix, allò més cridaner a l'anàlisi d'aquest aspecte és l'establiment per part d'Alapont d'una nova jerarquia que afecta part dels personatges. De fet, a alguns els dota de més importància per al desenvolupament del fil argumental —cas representat al nostre

¹¹⁴ Entrevista del 10 d'abril de 2018.

entendre pel Gat de Cheshire—, mentre que a d'altres els la reduïx —com ocorre amb l'Ou que correspon a Zanco Panco.

Pel que fa als personatges principals, l'obra teatral ens presenta els següents: Alícia, el Conill Blanc, el Gat de Cheshire, el Reina i la Reina, el Barreter Boig i la Llebre, tots ells d'*ATM*, i els Bessons, d'*AE*. En el cas dels secundaris, comptaríem amb Elisa —germana d'Alícia—, el Porc Espí, l'Albatros, el Cuc, l'Ou, l'Ocell Babau, la Foca, el Bebé Príncep i l'Herald.

Si ens parem a analitzar la correspondència entre la importància de què els dota Carroll i l'emprada per Alapont, cal apuntar algunes variacions importants. Aquest fet, esbossat adés i que tractarem de precisar tot seguit, va lligat a la combinació o fos de fragments d'històries de diversa procedència quant als personatges en les obres originals que al text teatral s'hi condensen, com hem vist a l'anterior apartat.

En un primer moment parlarem dels protagonistes. En referir-nos a aquests considerarem tant els personatges que han mantingut el seu rol de protagonista com aquells que, per diversos motius que tractarem d'exposar, l'han vist reduït. A part del personatge d'Alícia, el qual centra òbviament la història de forma que es constitueix com a títol, cobra importància, al nostre parer, la figura del Gat de Cheshire. A *ATM* aquest s'introdueix al sisé capítol quan Alícia arriba a la casa de la Duquessa. És precisament al final de la trobada quan el Gat, preguntat per la xiqueta, li indica el camí que la menarà bé a casa del Barreter bé a la de la Llebre. Ací el felí es constitueix en una mena de guia en reflexionar sobre una qüestió tan òbvia com que si camines sempre arribaràs a algun lloc, la qual reprén Alapont.¹¹⁵ A més a més, apareixerà novament al vuité capítol per conversar amb Alícia, la qual mostra el seu enuig per les constants trapes succeïdes durant la partida de croquet de la Reina:

«¿Qué tal? ¿Cómo te va?», preguntó el Gato tan pronto le hubo aparecido el resto del hocico para poder hablar. [...] “No están jugando limpiamente”,

¹¹⁵ En el cas de l'obra de Carroll (1984: 110) llegim: «“¿Me podrías indicar, por favor, hacia dónde tengo que ir desde aquí?”. “Eso depende de a dónde quieras llegar”, contestó el Gato. “A mí no me importa demasiado a dónde...”, empezó a explicar Alicia. “En ese caso, da igual hacia a dónde vayas”, interrumpió el Gato. “...siempre que *llegue* a alguna parte”, terminó Alicia a modo de explicación. “¡Oh! Siempre llegarás a alguna parte”, dijo el Gato, “si caminas lo bastante”». A l'adaptació teatral d'Alapont (2016: 51) llegim amb similars termes: «GAT. Si tu ho dius... Bé, aleshores, digues-me, on vols anar? / ALÍCIA. Tan se val... sempre que arribe a alguna banda. / GAT. Oh, sempre arribaràs a alguna banda..., si camines prou».

empezó diciendo Alicia con tono algo quejumbrosos, “y se están peleando todo el tiempo, de forma que no hay quien oiga nada...”». (1984: 138-139)

Aquest rol d'orientador és més desenvolupat a l'hipertext ja que el Gat de Cheshire és qui dona entrada a Alícia al món de les meravelles i, com apunta Fluixà (2016: 12), «les seues paraules funcionen com si foren la consciència de la xiqueta». La jove, en perseguir el Conill Blanc i caure pel cau, comprova com aquest se li escapa a través d'un mirall. És en aquell moment que apareix el Gat per instar-la a endinsar-se a l'altra banda, fet que trobem a la tercera seqüència. S'enceta a partir d'aquest moment un seguit d'intervencions del felí que en certa manera serveix de guia, ajuda i referent a la protagonista. Així, per exemple, quan discuteix amb els Reis pel tracte que donen al seu fill, i Alícia afirma la voluntat de marxar d'aquell món de bojos, ell li diu que si ho desitjara prou ja n'hauria eixit i tracta d'avançar-se a ella dient-li quins són els seus interessos reals:

«GAT. (*Se situa prop d'ALÍCIA*). Perdona. Digues, és cert que te'n vols tornar a casa?

ALÍCIA. Sí, ací tots són bojos.

GAT. Sí, tots som una miqueta insensats ací. I tu, tu també ho ets.

ALÍCIA. Jo? Seria incapaç de fer les coses que feu vosaltres.

GAT. Tu ets una insensata perquè vols quedar-te en el nostre món.

ALÍCIA. No, vull anar-me'n, vull tornar a casa.

GAT. Res... Ho veus? No passa res... Això és que no ho desitges prou». (2016: 50-51)

Després de discutir amb el Barreter i la Llebre per haver fet malbé el rellotge del Conill, el Gat torna a esdevenir present, a la setena seqüència, i s'ofereix obertament i explícita com a ajuda, circumstància que corrobora la nostra teoria del seu rol com a guia:

«(*Mentre ALÍCIA tracta de despertar el BARRETER, es destaca la figura del GAT de Cheshire damunt de l'arbre.*)

GAT. Necessites ajuda, Alícia?

ALÍCIA. Eh? Ah, ets tu... No ho aguante. Vull tornar a casa.

GAT. I per què no te'n vas?

ALÍCIA. Perquè no trobe l'eixida.

GAT. L'eixida és molt fàcil, ja ho saps.

ALÍCIA. (*Amb desgana.*) Sí, ja ho sé, ho he de desitjar intensament. Com si fóra tan fàcil!». (2016: 64)

Així doncs, Alícia sol·licita la seua presència i es lamenta que desaparega just abans de fer l'entrada els Bessons a la seqüència vuitena: «ALÍCIA. No te'n vages ara, per favor, et necessite. Gat! On ets, gatet? No em deixes, no vull estar sola. Gatet! Ei, gatet! Gatet!» (2016: 66).

Serà novament després d'una situació tensa, en aquest cas la discussió amb la Reina per les trampes fetes al joc i les formes poc assenyades de tractar el Bebé Príncep, que torne a eixir en una situació crítica en què la jove plora desconsoladament. En aquestes circumstàncies, el Gat qüestiona les crítiques d'Alícia a aquell món de bojós i li planteja el dubte de si no és ella realment qui no actua com cal, en una línia semblant al text de Carroll, tot i que en aquell cas allò que el Gat volia demostrar és que també ella està boja com ells. Així, al text teatral, i després de reconèixer que tots són un poc insensats,¹¹⁶ se'ns diu:

«ALÍCIA. (*Orgullosa.*) Jo no sóc així.

GAT. Potser ets tu la que vas al revés de tots, no?

ALÍCIA. O potser són els altres els qui no van bé.

GAT. Qui ho sap, pot ser». (2016: 88)

En canvi, la novel·la planteja aquesta qüestió, com acabem de dir, assimilant Alícia a aquell món de bojós com una més, i no deixant-la a ella com un exemple precisament de seny i ells de bogeria:

«“Pero es que a mí no me gusta estar entre locos”, observó Alicia. “Eso sí que no lo puedes evitar”, repuso el Gato; “todos estamos locos por aquí. Yo estoy loco; tú también lo estás”. “Y, ¿cómo sabes tú si yo estoy loca?”, le preguntó Alicia. “Has de estarlo a la fuerza”, le contestó el Gato; “de lo contrario no habrías venido aquí”». (1984: 111)

¹¹⁶ Vegeu: «ALÍCIA. Sí, ací tots són bojós. / GAT. Sí, tots som una miqueta insensats ací. I tu, tu també ho ets». (2016: 50)

També creiem que veu incrementada en certa manera la seua importància la figura dels Bessons 1 i 2 que correspondrien, com hem dit adés, als germans Tararí i Tararà d'*AE*. Personatges molt *nostrats* i, per tant, pròxims al lector, aquests estrambòtics actants, com qualifica Alapont, es veuen reforçats respecte de la novel·la —tot i que eren protagonistes de tot un capítol. Així les coses, aporten juntament amb el Barreter la clau de la moralitat de l'adaptació teatral quan mitjançant la cançó diuen:

«BESSÓ 1. Però com vols que et creiem,
si nosaltres no sabem,
de somni o realitat,
on és la veritat?

BESSÓ 2. Tenir vida al capdavall,
què és sinó somniar?
I, digues què és somniar
Sinó viure al capdavall. [...]

BESSONS I BARRETER. (*Cantant.*)

Per tot això convé no despertar mai més
i ser per sempre aquell que tots desitjaríem.
Som vius al capdavall perquè fantasiem
que un no és o és allò que vol, Alícia.

ALÍCIA. (*Cantant.*)

Tampoc no cal que fem del somni veritat
perquè potser perdrem el nostre enteniment.
Així jo crec que cal volar de tant en tant
i fer real ara mateix tot el que desitgem». (2016: 73-74)

Contràriament als casos anteriors, el personatge de Zanco Panco, introduït a *AE*, perd pes dins l'adaptació d'Alapont i passa a ser un personatge més aviat secundari el qual, a més, modifica significativament la seua caracterització, com veurem en parlar de la descripció externa. Si bé Carroll ens planteja una figura petulant que tracta de posar Alícia en constants estretors a partir d'endevinalles, Alapont el converteix en component

d'un tercet còmic juntament amb l'Ocell Babau i la Foca que recorden en part¹¹⁷ el tercer capítol d'*ATM*: «Una cursa política». Així doncs, ben lluny del seu posat vanitós i presumptuós, el qual queda en entredit amb part dels seus comentaris generats d'acord amb una senzilla operació matemàtica,¹¹⁸ Alapont en potencia més el vessant humorístic. A més a més, l'utilitza com el cap pensant d'aquell trio tan peculiar organitzador d'un complot per no assistir al banquet de la Reina i que acaba agafant com a eix vertebrador el Barreter.

També el protagonisme del Cuc es veu reduït al text teatral pensem que a causa de la diferent contribució d'aquest a la història general. Hem de recordar que a *ATM* dona la clau a la protagonista de com anar augmentat i minvant-ne la mida a fi d'ajustar-se a les necessitats mitjançant la ingesta d'un extrem o l'altre d'un bolet; en canvi, a la peça teatral aquesta modificació de grandària no queda reflectida en cap moment. El paper de l'insecte es limita a servir de nexa introductori d'uns nous personatges a partir de la teoria de «recordar fets del futur» exposada per la Reina Blanca a *AE* i a avançar-nos una caracterització de la Reina.

En el cas de la resta de personatges que hem considerat protagonistes tenint-ne en compte l'aportació a la història —la qual es veu traduïda també en una major presència a escena—, tant el Conill, com el Barreter i la Llebre, i les figures dels Reis continuen desenvolupant un paper rellevant. No obstant això, i com observarem en caracteritzar-los, presenten determinades especificitats i alguns desenvolupen accions i plantegen parlaments associats a altres personatges dels hipotextos.

Seguint amb la jerarquització encetada amb els protagonistes, arribem ara als secundaris. Dins del món en què se submergeix l'Àlícia d'Alapont, trobem un complot organitzat contra la reina atés que ningú vol menjar el pastís preparat per la monarca. Al capdavant de la conspiració podríem situar el Barreter, qui arriba a ser jutjat a la fi de l'obra i és un personatge certament protagonista, i la Llebre. Al seu voltant, i estretament vinculats temàticament, existeix un primer bloc de personatges secundaris: l'Ou, l'Ocell Babau i la Foca. No ens detindrem en el cas del primer per tal com ja l'hem introduït a l'apartat anterior a fi de veure'n la pèrdua de protagonisme respecte del relat de Carroll, tanmateix sí que apuntarem alguns aspectes dels altres dos.

Cap d'ells té una correspondència directa amb personatges d'ambdós textos de Carroll. No obstant això, seria viable establir-ne un cert paral·lelisme amb el Dodo

¹¹⁷ Tenim un exemple de barreja d'unes històries amb d'altres i d'uns personatges amb d'altres.

¹¹⁸ Vegeu la discussió al voltant del nombre de dies que hi ha per celebrar el no-aniversari (1986: 115).

d'*ATM*, en el primer cas, i amb la Morsa de la història introduïda a *AE*. Pel que fa a l'ocell, Carroll el configura com l'ideòleg de muntar una cursa perquè tant els animals com Alícia, que han estat submergits en el basal de llàgrimes d'aquesta, puguin assecat-se. D'altra banda, Alapont el relaciona amb una altra carrera igualment il·lògica per fugir de la proximitat dels reis contra els quals, recordem-ho, estan intrigant.

Fer coincidir la Foca amb la Morsa de la història contada per Tararí i Tararà vindria marcat per la introducció dels Bessons i potser fora més complicat. Ja hem apuntat en anteriors ocasions el paral·lelisme entre ambdues parelles de personatges. Doncs bé, en el cas de la novel·la, aquests germans introdueixen el relat de «La Morsa y el Carpintero», el qual a l'adaptació és substituït per «La Foca i el Sabater». Tot i que d'entrada contenen situacions temàtiques diferents, sí que podria entreveure's una certa semblança si més no quant a la inclusió d'aquesta al text com un element comú: la història dins la història.

No obstant això, no se'ns aporta informació suficient com per poder fer coincidir aquesta foca amb aquella temerosa i ximple que apareixeria en aquesta reunió secreta la qual, a més a més, es mostra primer cronològicament parlant al text d'Alapont respecte de la història dels Bessons. Potser com estem veient en el cas d'altres personatges, l'adaptador juga a fondre, combinar i reformular accions de diferents figures per combinar-les o desdoblar-les.

A l'ombra de quatre personatges protagonistes com són Alícia, els Reis i el Conill, n'observem quatre secundaris que també presenten especificitats respecte de les obres de Carroll: Elisa, el Bebé Príncep, l'Herald i el Porc Espí. Quant al primer, tenim la germana d'Alícia, qui no es veu significativament modificada tret del fet que se la dota de més entitat en atorgar-se-li un nom propi, cosa que Carroll no fa. Al nostre parer, açò respondria més aviat a una necessitat teatral ja que en facilita la referència directa durant els diàlegs posteriorment.

Vinculats als Reis tenim el Bebé i l'Herald. El primer, com ja hem apuntat, recorda el fill de la Duquessa d'*ATM*. Tot i no intervenir amb diàlegs, és important per l'enfrontament que el tracte que rep crea entre Alícia i els monarques; de fet, aquest esdevé un dels motius pels quals la jove no se sent a gust a aquell món. En el cas de l'Herald, ens trobem amb una figura que substituiria en certa manera les cartes integrants del joc de croquet de la Reina presentat per l'autor anglès. Tanmateix, dins de la seua secundarietat, en rep més importància per evidenciar més profunditat psicològica i contribuir a remarcar la caracterització dels seus senyors.

El cas del Porc Espí seria un exemple, com el del Gat de Cheshire en parlar dels protagonistes, d'un personatge que cobra importància respecte de l'original tot i que no ix del rang secundari. Així, a *ATM* apareix caracteritzat com la pilota emprada al joc de croquet, però, en cap moment se li cedeix la veu. Contràriament a això, Alapont n'augmenta la importància de forma relativa en presentar-lo a la quarta seqüència com l'ajudant ximple del Conill que trau del sac la sal per al pastís de la Reina. Ells dos són els primers a introduir el dolç com a part de la història encara que no es justifica el paper que tindrà posteriorment. A més a més, és la primera de moltes figures que titllaran Alícia de monstre, fet que l'arriba a dubtar realment de qui és.

Cloem aquestes reflexions amb l'Albatros, substitut de la Paloma d'*ATM* i que es refereix a la xiqueta com a monstre del dimoni repugnant i menja-ous en trobar-la amagada dalt d'un arbre prop d'on té construït el niu. Dins del rol de personatge secundari, és important remarcar-ne la contribució al fet que Alícia es plantege seriosament en què s'ha convertit en caure pel cau del Conill i accedir a aquell món. A més a més, segueix la varietat d'etiquetes amb què es referiran a ella: monstre menja-ous, la franxute i la vaca.

2.4.1.2.4. Microespais

Alícia se situa aparentment en un únic escenari: el jardí del món realista en què es troben la protagonista i la seua germana Elisa: «(Són les primeres hores d'una vesprada resplendent d'estiu. Se senten ací i allà, entre l'arbreda, els refilets dels pardalets i s'hi respira una atmosfera d'ensopiment. ELISA està asseguda a l'ombra d'un arbre i llig un llibre.)» (2016: 23).

No obstant això, una volta aconseguida la immersió en el món del somni, posteriorment a la caiguda pel cau i l'episodi del mirall, Alícia va trobant un seguit de personatges —o millor dit ells la troben a ella ja que no necessita desplaçar-se perquè apareguen—, a partir dels quals es creen diferents espais i/o situacions. A l'inici, en eixir darrere del Conill i endinsar-se en l'arbre, cau per una llodriguera i aterra sobre una pila de branques i fulles seques. Allí té accés visual a un jardí a través d'una diminuta porta. Tanmateix, en poder creuar el mirall oblida l'espai natural i entra en un món del qual se'ns diu que posseeix: «*colors alterats, irreals*» (2016: 33).

Tot i que l'adaptació no compta amb acotacions indicatives d'estar al davant de diferents microespais especificats i etiquetats, —palau reial, bosc, jardí dels reis, etc.—,

aquests són creats a partir de l'utilatge.¹¹⁹ Així, per exemple, observem la informació de la setena seqüència on apareixen el Barreter i la Llebre: «(*Mentre, al final de l'escena anterior, ALÍCIA parlava amb el GAT de Cheshire, apareix en primer terme una gran taula que creua l'escenari de banda a banda, amb deu cadires a cada costat i els serveis corresponents per a prendre el te.*)» (2016: 52).

Suposem, en aquest cas, que es tracta de la casa de la Llebre, ubicació del capítol set «Una merienda de locos» corresponent a *ATM* on es fan presents aquests personatges. No obstant això, així com l'autor anglés sí que ho explicitava,¹²⁰ en aquest cas ho hem de pressuposar.

Així doncs, la importància dels objectes esdevé clau per facilitar el lector la construcció d'una nova imatge situacional. En aquest sentit, a l'hipertext resulta molt rellevant la figura d'un arbre. Aquest tindrà múltiples funcions com ara la de ser el lloc des d'on faça la seua entrada a escena Alícia en despenjar-se de les branques enfront d'Elisa, emprar-lo com a porta d'accés i abandonament del món de meravelles paral·lelament al mirall, o utilitzar-lo com a refugi davant dels desconeguts, entre d'altres.

Tanmateix, a part d'aquestes tècniques emmarcadores, hi ha moments del text en què l'entrada i l'eixida dels personatges es du a terme entrellaçant-se sense l'existència de modificacions escenogràfiques. És el cas, per exemple, de les seqüències vuit i nou en què després de la conversa entre Alícia i el Gat de Cheshire amb motiu de trobar el Barreter i la Llebre, i el primer dels dos haja quedat dormit damunt la taula, el felí s'esvanisca —com la gran majoria de les ocasions en què s'hi fa present—, i entren directament a escena els bessons: «(*Mentre ALÍCIA busca el GAT de Cheshire dos éssers amb una aparença estrambòtica, bessons, apareixen en escena i se la miren estranyats. Tot seguit se situen darrere d'ella reproduint la seua actitud de recerca.*)» (2016: 67).

Un cop interpretada entre el Barreter, els Bessons i Alícia una peça musical, apareix una pilota i l'Herald, i Alapont ens transporta a la novena seqüència al joc de «busca forats i guanyaràs»; un joc, però, que no sabem ben bé on té lloc i on apareixen els reis:

¹¹⁹ L'excepció a aquesta manera de procedir la trobem a l'onzena seqüència de l'hipertext quan la Llebre, juntament amb els Bessons, munten sobre l'escenari els elements necessaris per al judici a què sotmetran el Barreter. Així, una acotació ens informa que: «(*La LLEBRE arriba amb un gran estat d'excitació i comença a disposar les coses per a un judici. Tot seguit s'incorporen els bessons, els quals també l'ajuden a preparar la sala: retiren els serveis de te, la taula i col·loquen els estris per al judici, entre els quals hi ha un tron gran i un de xicotet.*)» (2016: 89).

¹²⁰ Vegem el fragment concret: «No tardó mucho en llegar a la casa de la Liebre de Marzo; pensó que tenía que ser la casa indicada, pues las chimeneas tenían la forma de unas orejas muy largas y el techo estaba tapizado de piel. [...] La Liebre de Marzo y el Sombreroero estaban tomando el té frente a la casa, en una mesa dispuesta bajo un árbol» (1984: 113-117).

«(Les trompetes i la fanfara precedeixen l'entrada de la REINA, que arriba del bracet del REI. Tots dos porten una escumadora a la mà.)» (2016: 78). En canvi, a l'hipotext sí que coneixem el jardí com a la ubicació exacta on els monarques practiquen el croquet.

Així doncs, en línies generals, els microespais recreats, tot i que no són explicitats com a tals sinó construïts a partir de l'utilatge i interpretats pels paral·lelismes amb les novel·les de Carroll, parteixen fonamentalment d'*ATM*, igual que passava amb la nòmina de personatges.

2.4.2. Discurs: mostració i estructuració

2.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i el lector/espectador

Al llarg d'ambdues novel·les de Carroll, albirem una focalització zero que es fa present des de l'inici de la incorporació d'Àlícia al país de les meravelles. Així, per exemple, en finalitzar la caiguda per la llodriguera del Conill Blanc se'ns diu:

«Alrededor de todo el vestíbulo se veían varias puertas, pero estaban todas cerradas con llave. Después de haberlas probado inútilmente todas, bajando primero por un lado y subiendo luego por otro, Alicia se paseó por el medio de la habitación, pensando tristemente cómo se las iba a arreglar para salir de ahí» (1984: 38).

Es tracta d'un narrador, per tant, amb coneixement dels pensaments d'Àlícia i que en determinats moments recorre a l'ús dels parèntesis per avançar-nos reaccions que aquesta experimentarà amb posterioritat als fets ocorreguts. En aquesta línia, per exemple, tenim el moment en què la xiqueta observa el Conill:

«La cosa no tenía nada de *muy* especial; pero tampoco le pareció a Alicia que tuviera nada de *muy* extraño que el conejo se dijera en voz alta: “¡Ay! ¡Ay! ¡Dios mío! ¡Qué tarde voy a llegar!” (cuando lo pensó más tarde, decidió que, ciertamente, le debía de haber llamado mucho la atención, mas en aquel momento todo le pareció de lo más natural); pero cuando vio que el conejo se sacaba, además, *un reloj del bolsillo del chaleco*, miraba la hora y luego se echaba a correr muy apresurado, Alicia se puso en pie de un brinco (...)». (1984: 33-34)

De forma similar, el narrador emprà aquests recursos tipogràfics per anar donant-nos característiques de la psicologia d'Alícia o per informar-nos de les situacions en què la protagonista relatava a la germana, un cop finalitzada la història, tot allò que li havia succeït. En el primer cas, podríem esmentar el moment quan Alícia, travessat el mirall a la segona part de les seues aventures, llig el poema titulat *Galimatazo* o *Jabberwocky*:

«—Me parece muy bonito —dijo Alicia cuando lo hubo terminado—, sólo que es *algo* difícil de comprender (como veremos a Alicia no le gustaba confesar, y ni siquiera tener que reconocer ella sola, que no podía encontrar ni pies ni cabeza al poema). Es como si me llenara la cabeza de ideas, ¡sólo que no sabría decir cuáles son!» (1986: 48).

Un cas semblant el tenim quan el narrador ens planteja la imatge d'una Alícia que es comportava, de vegades, com si fora dues persones alhora. Així, se'ns diu:

«Es que Alicia solía darse por lo general muy buenos consejos (ahora, que rara vez los seguía), y a veces se regañaba tan severamente que se le saltaban las lágrimas; se acordaba incluso de unas buenas bofetadas que se dio ella misma por haber hecho trampas jugando al croquet consigo misma, pues a esta niña tan original le gustaba mucho comportarse como si fuera dos personas a la vez» (1984: 41).

Quant a la segona funció, la d'incorporar referències a les circumstàncies en què la xiqueta narra els fets ocorreguts, podem esmentar, posem per cas, aquesta situació del nové capítol també del text de 1871 on Alícia, ja convertida en Reina, debat amb les seues homòlogues roja i blanca: «(—¡Y lo que me apretujaban! —diría Alicia más tarde, cuando contaba a su hermana cómo había transcurrido la fiesta—. ¡Cualquiera hubiera dicho que querían aplanarme del todo entre las dos!...)» (1986: 173).

També Carroll, en algun moment concret recorre als parèntesis per adreçar-se directament al narratori tractant d'incloure'l en l'acció. Quan Alícia viatja pel tauler d'escacs que representa el món a l'inrevés a l'altra banda del mirall, es troba en un moment concret dalt d'un vagó de tren. Serà en aquella situació que llegim:

«Alicia se dijo así misma —Pues en ese caso no vale la pena decir nada—. Esta vez las voces no corearon nada, puesto que no había hablado, pero con gran sorpresa de Alicia lo que sí hicieron fue *pensar a coro* (y espero que entendáis lo que eso quiere decir... pues he de confesar que lo que es yo, no lo sé). Tanto mejor no decir nada. ¡Que el idioma está ya a mil libras la palabra!». (1986: 67)

Així mateix, quan Carroll explica l'estranya carrera en comitè organitzada pel Dodo, emmarcada dins l'aventura subterrània d'Alícia, també opta per un mecanisme d'aproximació semblant i escriu: «“¡Vaya!”, dijo el Dodo. “La mejor manera de explicarlo será haciéndolo”. (Y como probablemente habrá entre vosotros quien también quiera hacerlo, algún día de invierno, os voy a contar cómo se las arregló el Dodo.)» (1984: 60).

Juntament amb la focalització zero, Carroll també dona pes dins de les seues obres a la utilització del monòleg interior per veure les reflexions que Alícia s'anava plantejant. La caiguda pel cau del Conill Blanc i el moment en què recull el ventall i els guants, el primer element dels quals li serveix per reduir la seua enorme mida que quasi no li permet estar a aquell vestíbul en què es troba, ens aporta un bon exemple de les cavil·lacions de la protagonista:

«“¡Dios mío! ¡qué cosas más raras están pasando hoy! Y pensar que tan sólo ayer todo sucedía como de costumbre. Me pregunto si habré cambiado de alguna manera durante la noche. Veamos: ¿era yo la *misma* esta mañana al levantarme? Casi creo recordar que me sentía algo diferente. Pero si no soy la misma, la pregunta siguiente es ¿quién soy yo? ¡Ah! ¡*Eso* sí que es un misterio!” Y con esto se puso a pensar en todas las niñas de su edad que conocía, para ver si se había transformado en una de ellas». (1984: 48)

Així mateix, a *AE*, després de l'episodi de la batalla entre el lleó i l'unicorn, Carroll ens mostra una Alícia immersa en els seus pensaments —concretament en aquest punt reflexiona sobre la possibilitat exposada per Tararí i Tarará de ser producte del somni del Rei Roig:

«Sin embargo, ahí continuaba aún a sus pies la gran fuente sobre la que había estado intentando cortar el pastel. Así que, después de todo, no he estado

soñando —se dijo a sí misma...— a no ser que fuésemos todos parte del mismo sueño. Sólo que si así fuera, ¡ojalá que el sueño sea el mío propio y no el del Rey rojo! No me gusta nada pertenecer al sueño de otras personas —continuó diciendo con voz más bien quejumbrosa— como que estoy casi dispuesta a ir a despertarlo y ¡a ver qué pasa!

En este momento sus pensamientos se vieron interrumpidos por unas voces muy fuertes, unos gritos (...). (1986: 139)

Si traslладem ara el focus de la nostra anàlisi a l'adaptació teatral, copsem com Alapont no recorre a la creació d'un personatge que actue com a introductor de la història. De fet, hi entra directament amb una acotació externa que ens informa de l'espai escenogràfic, la localització temporal de l'acció i la situació inicial:

«(Són les primeres hores d'una vesprada resplendent d'estiu. Se senten ací i allà, entre l'arbreda, els refilets dels pardalets i s'hi respira una atmosfera d'ensopiment. ELISA està asseguda a l'ombra d'un arbre i llig un llibre.)».
(2016: 23)

Així doncs, l'hipertext ens facilita un emmarcament concret i progressivament va mostrant i dibuixant tant l'acció com els personatges a partir dels fets i dels parlaments d'aquests. En aquest sentit, és suficientment caracteritzadora de la forma de ser d'Alícia l'acotació a partir de la qual es fa visible al text, ja que d'entrada sols se li escoltava la veu: «ALÍCIA. *(Es deixa caure d'una branca de l'arbre que fins ara l'ocultava i queda suspesa enlaire com una rata penada.)* Uuuh! Això vol dir que als Antípodes tot és al revés que ací?» (2016: 23).

No obstant això, observem l'existència de dos personatges que en certa manera s'aproximen a aquesta funció del narrador però sense arribar a esdevenir-ho: el Cuc i el Gat de Cheshire. Pel que fa al primer, s'incorpora al text a la cinquena seqüència en un moment en què Alícia dubta de la seua pròpia identitat. És ell qui, amb la teoria de recordar coses que s'esdevindran en el futur, introdueix una seqüència mitjana on es desenvolupa la reunió secreta de l'Ou, l'Ocell Babau i la Foca. De fet, quan aquesta es clou s'adreça a Alícia i li diu:

«CUC. T'ha agradat la meua història, de com Alícia es va trobar amb els conspiradors anti-banquet reial?

ALÍCIA. La seua història? La de vosté?... Si m'ha passat a mi.

CUC. N'estàs segura? Pensava que era un record meu, però... bé, no ho sé, com que acaba de passar ja no me'n recorde ben bé». (2016: 43)

No podem afirmar realment que siga narrador de l'adaptació, per tant, de tot el conjunt, sinó el presentador d'uns fets concrets a Alícia els quals, però, ja hem vist que és ella qui els viu.

Quant al Gat de Cheshire, com veurem en reconstruir i caracteritzar els personatges, actua com si fora la veu de la consciència d'Alícia. És cert que en determinats moments li avança part de la informació futura com ara en parlar-li del joc de «busca forats i guanyaràs». Malgrat això, al nostre parer, la seua funció principal no és la d'introduir la història de cara al lector, sinó ser l'interlocutor d'Alícia amb ella mateixa, amb el seu subconscient. En aquest sentit, l'animal li recorda constantment que no marxa d'aquell món malgrat trobar comportaments i éssers desagradables per a ella perquè la curiositat la supera. A més a més, ell és qui l'empenta a capbussar-s'hi quan veu, frustrada, que el Conill ha travessat el mirall i creu no poder seguir-lo per saciar l'interés inicial.

Mitjançant acotacions referides justament a les accions i als personatges, l'autor ens va mostrant com se senten de forma semblant a aquella focalització zero de Carroll. És el cas, per exemple, del moment en què en aquesta primera seqüència d'Alícia se'ns explica que: «(*Sospirant i gronxant-se de costat com un pèndol, inicia la cançoneta de la taula de multiplicar amb desgana.*)» (2016: 24). A més a més, aquestes informacions esdevenen evidentment necessàries per ser capaç d'entendre les relacions interpersonals com ara quan Alícia ensopega amb l'Ou i llegim:

«OU. Alerta, alerta!... A veure si mira per on va.

ALÍCIA. (*Apartant-se.*) Oh, perdone... (*L'OU deixa un banquet al costat d'ALÍCIA i se'n va per l'esquerra. ALÍCIA es queda mirant-lo. Un pèl irritada.*) Disculpe, no l'havia vist». (2016: 36)

Al mateix temps, la informació facilitada a partir d'elles possibilita la incidència d'Alapont en el vessant humorístic pel contrast existent entre allò dit pel personatge i el que fa. En aquesta línia és significatiu parlar, per exemple, de la relació existent entre la

Reina i la seua criatura. Si bé ella recrimina a l'espòs no saber com actuar amb el fill d'ambdós i es postula com una mare amantíssima, les accions no ho corroboren:

«REINA. (*S'acosta al REI amenaçadorament, agafant el bebé d'una cama i arrossegant-lo per terra.*) Insinues que no sé com tractar el meu príncep, l'alegria del meu cor?

REI. Jo no he dit exactament això.

REINA. (*Desplaçant-se per tot l'escenari i gesticulant exageradament amb la mà que sosté el bebé.*) Ah, tot ho he de fer jo: governar el país, preparar el banquet, fer el pastís per als nostres súbdits... I damunt encara he d'escoltar les teues queixes estúpides». (2016: 46)

Si en el cas dels textos de Carroll apuntàvem a la utilització dels monòlegs interiors per arribar al pensament d'Alícia, també l'adaptació teatral n'empra. No obstant això, aquests no són gaire extensos, tret relacionat, com veurem més endavant, amb el ritme àgil de què Alapont dota l'acció. Inserir al final de la primera seqüència trobem el moment en què Elisa s'adorm i Alícia elabora un breu soliloqui. Mitjançant aquest arribem a entendre el cansament d'una xiqueta no massa reeixida acadèmicament davant les constants ordres imposades:

«ALÍCIA. (*Continua gronxant-se i cantant amb desgana.*) Nou per tres, vint-i-set; nou per quatre, fes-te... el llit; deixa't la roba ben plegada... i puja't, Alícia, els calcetins; tanca la boca quan menges, mou el raspall, renta't les dents... i nou per deu... Estic farta d'estudiar... No em fa cap falta la taula del nou, ni tampoc saber que Londres és la capital de Roma... (*Apareix un CONILL amb ulleres, vestit amb pantalons, jupetí i amb una corbata de llacet, pel lateral esquerre i travessa l'escenari.*) D'ara... endavant... no... faré... res... Elisa...! Elisa!». (2016: 24-25)

La totalitat de la segona seqüència, una de les més breus de l'adaptació teatral, constitueix un monòleg en què es reproduïx tot allò que a Alícia se li passa pel cap mentre cau per la llodriguera del Conill. Conscient en tot moment, i considerant la possibilitat d'arribar a les «antipàtiques» —nova mostra del poc profit obtingut de les lliçons per la protagonista i que també ens mostrava Carroll—, la xiqueta exclama:

«ALÍCIA. Aaah! (*ALÍCIA cau molt lentament pel cau del CONILL. Durant la seua caiguda veu tot d'objectes que semblen suspesos enlaira, il·luminats com si tingueren llum pròpia: mapes, llibres, quadres, un armari, pots... Una música que remarca la màgia d'aquest espai acompanya la seua caiguda.*) Eh, on sóc? I on es deu haver ficat el conill? No el veig enlloc. Oh, que bonic és tot açò. Iuhu! Quines ganes que tinc de tornar i contar-ho a Elisa. (*De sobte, preocupada. Mirant avall.*) Oh! Mare de Déu, la pinya que m'espera. Confie que no estaré caient tota la vida. Segurament, ja dec haver fet uns quants quilòmetres, uns cinc mil potser, això vol dir que dec estar arribant al centre de la Terra. (*Fent botzina amb les mans cap amunt.*) Eh! Elisa!, Elisa, he caigut a les antipàtiques, no m'espereu a sopar!». (2016: 26)

Un altre exemple remarcable de monòleg, en aquest cas el més extens de què disposem a l'hipertext, és aquell amb què s'inicia la tercera seqüència. Després d'una acotació informativa tant de l'espai escenogràfic com, en part, de l'acció, Alícia reflexiona sobre la impossibilitat d'avançar i mostra el descobriment d'una porta que condueix a un magnífic jardí. Tot seguit, en constatar la impotència de fer cap altra cosa sinó esperar per despertar d'allò que considera un somni, apareix el Gat de Cheshire (2016: 27-28).

Dins d'aquest apartat de la interacció també és significatiu remarcar que l'hipertext no fa servir els apartats ni tampoc procedeix a trencar la quarta paret. En el cas dels hipotextos, sí que havíem apuntat determinats moments en què mitjançant recursos tipogràfics com ara els parèntesis subministrava informació al narratori i fins i tot s'hi adreçava obertament i en buscava la proximitat. Quant a l'hipertext no trobem aquests procediments; el més semblant el copsaríem en la formulació d'una pregunta «Tots ho han vist, no?» (2016: 82) utilitzat per Alícia quan observa les trampes de la Reina i amb la qual sembla buscar la complicitat dels presents. No obstant això, més que un apart —el qual, a més, no se'ns explicita—, pensem que es tracta d'una pregunta adreçada a l'Herald i al Rei, també presents al joc, tot i que el públic se'n podria donar per al·ludit.

En línies generals, hem estat capaços de copsar com Carroll construeix les seues Alícies partint d'una focalització zero que recorre a l'ús del monòleg interior i tracta d'establir uns vincles directes amb el lector mitjançant apreciacions incorporades a partir, per exemple, de la utilització dels parèntesis. Semblantment, l'adaptació teatral també fa

seua la reproducció del flux de consciència de la protagonista i, tot i que no formula una interacció directa amb el narratori, li facilita la informació necessària amb un ritme àgil a partir de l'ús d'acotacions, dels parlaments i les accions dutes a terme pels personatges. No es procedeix a la incorporació d'un personatge amb la funció de ser introductor o presentador de l'acció sinó que anem avançant al llarg del text al mateix ritme que Alícia.

2.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació

2.4.2.2.1. Mecanismes formals identificatius de la seqüenciació

L'adaptació teatral d'Alapont s'estructura en catorze seqüències d'extensió desigual, cap de les quals consta de títol a diferència dels textos de Carroll en què sí se n'utilitzen de temàtics per conèixer tant l'acció i la situació —*El charco de lágrimas* (ATM), *Una merienda de locos* (ATM), etc.—, com els personatges que les protagonitzen —*Historia de la Tortuga Artificial* (ATM), *Tararí y Tarará* (AE), *Zanco Panco* (AE), etc. Majoritàriament presenten una formulació breu a partir de sintagmes nominals, com hem vist als exemples anteriors, malgrat que també en trobem un nombre molt reduït sota una construcció oracional simple, com ara *El Conejo envía un Pepito* (ATM), *¿Quién robó las tartas?* (ATM) o «*Es de mi propia invención*» (AE) i *¿Quién lo soñó?* (AE).

Si recordem que Alapont parteix de dos textos i fon en una mateixa figura elements de la història propis de distints personatges, fins i tot de textos diferents, no és d'estranyar que no recórrega a mantenir aquells títols. Tanmateix, en podria haver emprat perfectament uns altres. No obstant això, creiem que tant la complexitat de la història com l'extensió total de l'obra —vuitanta-dues pàgines incloent-ne les il·lustracions— i la franja d'edat a què va adreçada —«a partir de 10 anys»—, no ho faria necessari. Així doncs, l'opció d'Alapont es caracteritza senzillament per una enumeració correlativa: seqüència 1, seqüència 2, etc.

2.4.2.2.2. Justificació de la seqüenciació

Quant a l'organització de seqüències, cal tenir present que aquestes venen marcades a l'hipertext, a l'igual que succeïa amb les novel·les, bé pel canvi de microespai —com ara l'entrada d'Alícia al cau del conill a través de l'arbre per caure al llarg d'aquella espècie de túnel subterrani—, bé per la desaparició i incorporació d'un personatge —cas del Barreter i la Llebre o els reis, entre d'altres casos.

Pel que fa a l'extensió, aquesta s'incrementa en la zona central del text. Així, de la cinquena fins a la novena seqüència comptabilitzem cinquanta-cinc pàgines, més de la meitat del total, a les quals s'esdevenen la major part dels fets. En canvi, entre les altres n'és significativa la brevetat ja que marquen: o bé un monòleg d'Alícia en caure (seqüència dos), un diàleg entre la protagonista i el Gat que actua com la veu de la seua consciència on valoren els fets segons es desenvolupen (seqüència deu) o un moment en què abans de despertar tots intimiden Alícia (seqüència tretze).

A més a més, convé apuntar també la contribució d'aquesta estructuració a crear un ritme ràpid afavoridor del clima de sorpresa constant i d'excitació aparellades al descobriment d'un nou món; un lloc on la lògica de les coses sembla estar absent tot i que de vegades done la sensació de comptar amb arguments de més pes que els nostres.¹²¹ És important remarcar, a més, en aquest sentit, el respecte de l'hipertext per una linealitat en què no es fan presents ni les el·lipsis ni cap altra alteració temporal en la seqüenciació dels fets característica dels hipotextos de Carroll.

2.4.2.3. Anàlisi de l'acció

2.4.2.3.1. Motors de l'acció

D'acord amb allò apuntat en alguna ocasió en parlar d'Alícia, i com desenvoluparem més en profunditat en analitzar-ne el personatge, estem al davant d'una xiqueta inquieta, desperta i imaginativa. És precisament aquesta caracterització la que explicarà el motor inicial de l'acció tant de les obres de Carroll com de l'adaptació teatral: la curiositat.

ATM ens mostra una Alícia avorrida que no acaba d'entendre la germana, ja que té a les mans un llibre sense diàlegs ni dibuixos, i davant la qual apareix un Conill Blanc d'ulls rosats. Moguda per la curiositat, la xiqueta de set anys persegueix l'animal amb la qual cosa s'endinsa en el món de les meravelles. En el cas d'*AE* l'interés de la protagonista, que ara ja té set anys i mig, la duu, malgrat no aplegar a comprendre exactament com, a travessar el mirall de l'habitació on es troba. D'aquesta forma arriba a un món que funciona com una partida d'escacs al tauler del qual va avançant per assolir un objectiu: ser coronada Reina i guanyar al Rei.

¹²¹ Estaríem parlant ací, per exemple, del parlament del Gat de Cheshire que es manté tant a *ATM* com a *Alícia* en què se'ns diu que si camines prou segur que arribaràs a algun lloc, o el moment en què el Barreter i la Llebre volen convèncer Alícia que és millor rebre regals i menjar pastissos tres-cents seixanta-quatre dies que no sols un en al·lusió als aniversaris.

Si ens traslladem a la proposta bastida per Alapont, Alícia està fastiguejada per haver de repassar les lliçons sota el guiatge de la seua germana Elisa. En un moment en què aquesta darrera s'adorm, i mentre Alícia es queixa de totes les pautes de conducta rutinàries així com dels coneixements que l'obliguen a adquirir, fa acte de presència l'estressat Conill Blanc. Sense pensar-s'ho dues voltes, es llança a perseguir-lo¹²² ja que li desperta una doble curiositat: en primer lloc, que un animal puga parlar —fet que atribueix a què siga un habitant dels antípodes¹²³—, i, en segon lloc, que introduïska al seu parlament amb ell mateix la figura d'una reina. Així doncs, la curiositat la duu a caure per una llodriguera on trobarà un mirall que caldrà travessar si vol avançar.

En el cas d'*ATM*, base principal presa per Alapont, Carroll ens mostra com en finalitzar la caiguda pel cau es troba en un vestíbul. Allí hi ha unes portes infranquejables per la seua grandària que la durien a un jardí fascinant l'accés al qual esdevindrà motor intern de l'acció, com observem a aquestes dues citacions:

«“Lo primero que he de hacer”, se dijo Alicia, “es crecer hasta recobrar mi propia estatura; y lo segundo, encontrar la manera de entrar en aquel precioso jardín. Me parece que éste será un buen plan de acción”. Parecía, efectivamente, un proyecto excelente, muy sencillo y al punto: la única dificultad estaba en que no tenía ni la menor idea de cómo ponerlo en práctica». (1984: 78)

«Hacía tanto tiempo desde que Alicia perdiera su tamaño normal, que todo le parecía al principio bastante extraño; pero se acostumbró al cabo de algunos minutos: “¡Animo! Ya he realizado la mitad de mi plan. ¡Qué desconcertantes son estos cambios! ¡Nunca puede estar una segura de lo que va a ser al minuto siguiente! Sin embargo, la cosa es que ya he recobrado mi tamaño propio, y lo que tengo que hacer ahora es entrar en aquel hermoso jardín; sólo que... me pregunto ¿Cómo me las arreglaré para lograrlo?”». (1984: 96)

Caldrà esperar fins al final del seté capítol perquè, després de diverses modificacions d'estatura i la trobada de diferents personatges (Ratolí, Dodo, Paloma,

¹²² «ALÍCIA. La reina?... Quina reina? (*Entrant en l'arbre a través de la porta.*) Espere'm, senyor conill... On va?... Vull anar amb vosté. (*La llum desapareix gradualment.*) Oh, que fosc que és tot, no s'hi veu res». (2016: 25)

¹²³ Recordem que allí segons Alícia tot funciona al revés del món en què ella viu i que a Austràlia, que correspondria als seus Antípodes, «“les flors i els animals parlen... I les coses...”». (2016: 24)

Cuc, Duquessa, Gat de Cheshire, Barreter, Llebre...), siga capaç d'endinsar-s'hi i continue les seues aventures amb molts altres éssers (la Reina de Cors i el Rei, el Grifo, la Tortuga Artificial...):

«Una vez más se encontró en el largo vestíbulo de antes y cerca de la mesita de cristal. “Esta vez haré las cosas un poco mejor”, se dijo, y empezó por tomar la llavecita de oro de encima de la mesa y abrir la puerta que conducía al jardín; una vez hecho esto, se puso a mordisquear metódicamente el trocito de seta que había guardado cuidadosamente en un bolsillo y fue menguando hasta lograr una estatura de un palmo. Entonces se adentró por el estrecho pasadizo y, *al fin*, se encontró en el ansiado jardín, entre las alegres flores y las frescas fuentes».

(1984: 127-128)

Hi ha doncs al llarg de la història una constant sèrie de transformacions de la realitat i de metamorfosis que se succeeixen ràpidament. Alícia va veient-se'n involucrada per la seua pertinaç curiositat, la qual es manté també en gran part com a motor intern de l'acció. En definitiva, es tracta, doncs, d'avançar, detenir-se i continuar endavant per saciar l'interés¹²⁴ sense valorar les conseqüències derivades de les accions efectuades.¹²⁵ Fins i tot en els moments complicats en què arriba a plantejar-se si realment li paga la pena haver entrat en aquell món, l'afany per descobrir pot més.¹²⁶

L'adaptació feta per Alapont no introdueix cap referència a la modificació de les mides físiques d'Alícia sinó a la voluntat i el desig real d'assolir un objectiu per part d'una jove: descobrir un nou món. En aquest sentit, i després de la curiositat que l'ha moguda a actuar com ho ha fet, tracta d'autoconvèncer-se que està somiant. És aleshores quan apareix el Gat de Cheshire per animar-la a complir el propòsit de seguir el Conill i satisfer la curiositat que sent.

¹²⁴ Cal tenir present que a *AE* al motor inicial n'afegim també un d'intern: arribar a una casella determinada per ser proclamada Reina. No obstant això, no el desenvolupem ací perquè d'aquesta segona part de les aventures d'Alícia Alapont sols pren per a l'adaptació l'espill, uns pocs personatges i algunes temàtiques vinculades a ells, però no l'estructuració de la partida d'escacs.

¹²⁵ «Un momento después, Alicia también desaparecía por la madriguera, sin pararse a pensar cómo se las iba a arreglar para salir después». (1984: 34).

¹²⁶ «“¡Cuánto mejor estaría ahora en casa!”, pensó la pobre Alicia. “Allí al menos no estaría creciendo y menguando todo el tiempo, ni a las órdenes de ratones y conejos. ¡Casi deseo no haberme metido por la madriguera del conejo!... Y, sin embargo, a pesar de todo...¡Vamos! ¡Hay que reconocer que esta forma de vivir es bastante curiosa!”». (1984: 72).

A partir d'aquest moment comença a trobar una sèrie de personatges transmissors d'unes sensacions no tan bones com esperava on emergeixen les trampes i la insensibilitat davant el sofriment dels altres. Davant d'aquestes circumstàncies Alícia afirma en més d'una ocasió la voluntat de marxar d'aquell món segons ella tan diferent al seu. Tanmateix, el Gat de Cheshire insisteix que allò sols són paraules vanes ja que l'anhel per conèixer-ho tot amb detall la domina. Vegem, però, més detingudament com es desenvolupa l'acció del text d'Alapont.

En finalitzar la caiguda per la llodriguera, tercera seqüència, Alícia se sent desconcertada: «I ara què faig? (*Mirant cap a dalt.*), no puc tornar a casa pel pou. (*Mirant l'espill.*) Si almenys poguera trobar el conill...» (2016: 28). Enmig d'aquesta incertesa fa acte de presència el Gat de Cheshire, a qui Alícia demana ajuda per eixir d'allí i li reconeix que: «anava darrere d'un conill, però s'ha ficat per allà [referint-se a l'espill] i l'he perdut» (2016: 29). Així doncs, se'ns mostra novament la formulació del motor inicial apuntat en encetar aquest epígraf al·ludint a la primera seqüència de l'adaptació i que retrobarem a la fi de la quarta, quan el Conill fuig espantat d'Alícia per considerar-la un monstre.¹²⁷ Observem com la curiositat que l'ha moguda a actuar inicialment, l'ha abocada a no saber com tornar-se'n i busca la companyia del Conill almenys per no donar-ho tot per perdut.

Si resseguim el fil de l'adaptació, quan Alícia és trobada pel Cuc plorant i aquest li pregunta què és allò que vol aconseguir, cinquena seqüència, ella respon que va darrere d'un conill: «Vull acompanyar-lo i conèixer la reina» (2016: 35). La xiqueta es despreocupa de com ser capaç de tornar al seu món, idea que al principi semblava angoixar-la, i es deixa dominar una altra vegada per la curiositat. És així com, en finalitzar la present seqüència, i contràriament a les advertències del Cuc, posats en pràctica els mecanismes indicats pel Gat de Cheshire a fi d'aconseguir els desitjos, entra en contacte directe amb els reis i la criatura d'ambdós a la sisena seqüència.

Interrogada per la Reina sobre el motiu que l'ha duta a la seua presència, Alícia reformula el seu objectiu, suposem que intimidada per l'actitud severa d'aquesta, i després de fer-li una reverència afirma: «Només volia conèixer el jardí de sa Majestat» (2016: 47). L'entrada del Conill anunciant l'hora d'iniciar el partit trenca una situació en què la protagonista es mostra indignada pel tracte infringit al bebè príncep i dona pas a una nova aparició del Gat. Aquest pregunta a Alícia: «Digues, és cert que te'n vols tornar a casa?» (2016: 50). Davant la resposta afirmativa d'ella, el felí dubta de la certesa de tot

¹²⁷ «ALÍCIA. (*Ix corrents darrere del CONILL.*) Eh, senyor conill, espere! No sé com puc tornar a casa, deixe'm que l'acompanye». (2016: 32).

allò, com hem apuntat adés, i proposa la seua pròpia hipòtesi que reafirma la curiositat com a eix i motor fonamental: «No, que no vols. Et mors de ganes d'assistir al banquet de la reina. Ei que sí!» (2016: 51). Alícia ho nega, però no deixa clara la motivació real que té, ja que quan el seu interlocutor li demana on vol anar si no és a l'esmentada festa, ella diu: «Tant se val... sempre que arribe a alguna banda» (2016: 51).

En aquest moment, setena seqüència, entren a escena el Barreter i la Llebre, i posteriorment, s'hi incorpora el Conill. La falta de cortesia mostrada pels dos primers a partir del trencament d'un rellotge, motiven que Alícia, novament, en fer-se present el Gat, manifeste el desig de tornar a casa. Segons ella no és capaç d'aconseguir-ho perquè no troba l'eixida, però l'animal insisteix, igual que a l'anterior seqüència, que realment no ho desitja, sinó que vol investigar més: «Sents curiositat encara de saber com és el nostre món, no és això?» (2016: 64).

Mentre Alícia busca el Gat de Cheshire, que s'acaba d'esvanir deixant-la sola, apareixen els Bessons als quals pregunta si han vist l'animal. Quan aquests li demanen la raó per la qual el necessita, exposa: «Per eixir del bosc i tornar a casa» (2016: 68). A partir d'aquest moment, i amb la resta dels personatges amb qui va coincidint, Alícia manifesta constantment gran pressa per marxar atés que la curiositat està donant pas a la frustració de veure determinats comportaments i actituds. És per això que gairebé no vol detenir-se a declamar poesia amb els Bessons —malgrat acabar fent-ho finalment moguda per la voluntat de demostrar que és real, i no un somni, com aquests diuen. Així mateix, d'entrada també defuig jugar a «busca forats i guanyaràs» —malgrat que ho accepta per no ofendre una Reina molt susceptible. Tanmateix, podem pensar que du a terme aquestes accions sols per justificar-se i evitar problemes o és que realment, com hem vist afirmar al Gat en nombroses ocasions, l'ànsia per saber acaba perdent-la?

En definitiva, el motor principal generador de les accions de la protagonista tant inicialment com internament és la curiositat. Consegüentment, i tot i manifestar explícitament el desig de retornar al seu món perquè aquell no li agrada ateses les conductes negatives d'alguns dels seus habitants, l'interés per descobrir coses noves i viure experiències diferents s'apodera d'ella. La idea de seguir el Conill, desitjar conèixer la Reina, voler jugar a «busca forats i guanyaràs»... no són sinó manifestacions del caràcter propi d'una xiqueta oberta a explorar el món. No obstant això, és conscient que deixar volar la imaginació és bo, però sense viure en un constant somni.

2.4.2.3.2. Ritme

En analitzar la durada de les històries plantejades per Carroll afirmàvem que aquesta era breu i comprenia unes quantes hores d'una vesprada en el cas d'*ATM* i una franja temporal inferior a la del dia a *AE*. De la mateixa manera, Alapont respectava aquest interval entre principi i final per introduir un ampli ventall de situacions i personatges tot i que, evidentment, menor pels condicionants associats a un text dissenyat per a la representació i més limitat en el temps. Així doncs, no ens ha d'estranyar un ritme ràpid i àgil tant dels hipotextos com de l'hipertext malgrat que la condensació dels elements de la història al segon faça que aquest resulte sensiblement major.

D'acord amb la reconstrucció de l'acció analitzada, s'ha tractat d'evidenciar com la successió de circumstàncies diferents a totes tres obres anava enllaçant-se gairebé sense donar lloc a detenir-se en assimilar la interacció de la xiqueta amb un personatge per substituir-lo gairebé immediatament o, fins i tot, quasi solapar-los. En aquest sentit tindríem, per exemple, la cinquena seqüència de l'adaptació d'Alapont. En ella, el Cuc i la seua teoria sobre recordar fets del futur justifiquen l'aparició en escena de l'Ou sense quasi haver tingut temps ni d'assimilar allò que l'animal li deia que s'esdevindria:

«ALÍCIA. I quines coses recorda millor vosté?

CUC. Les que estan a punt de passar, naturalment. Per exemple, recorde ben bé la trompada que et pegaràs amb un ou d'ací a un moment.

ALÍCIA. (*Incrèdula.*) Amb un ou?... Jo? (*Del lateral dret entra precipitadament un OU de grans dimensions, d'aspecte molt nerviós i maneres brusques, i ensopega amb ALÍCIA*).» (2016: 35)

Així mateix, aquest ritme accelerat explica també que quasi sense adonar-se'n els personatges es transformen i els espais canvien de forma sorprenent per a Alícia. Açò és el que succeeix al cinquè capítol d'*AE* en què passa d'estar amb la Reina Blanca al bosc a una tenda on l'atén una vella Ovella teixidora:

«Miró a la Reina y le pareció como si se hubiera envuelto de golpe en lana. Alicia se frotó los ojos y miró de nuevo. No podía explicarse lo que había sucedido. ¿Se encontraba acaso en una tienda? ¿Y era aquello verdaderamente... y estaba ahí, de verdad, una *oveja* sentada al otro lado del mostrador?». (1986: 101)

L'organització de l'obra teatral en catorze seqüències també ajuda a remarcar la intensitat del ritme de l'acció. Hem de tenir en compte que el conjunt de l'hipertext posseeix, incloses les il·lustracions, vuitanta-una planes amb la qual cosa l'extensió de cada seqüència no serà molt gran. Així, si ens fixem, comprovarem com n'hi ha de molt breus, tant que o bé no superen la pàgina o arriben com a molt a les tres.¹²⁸

En línies generals, l'extensió és major a mesura que Alícia se submergeix en el món de les meravelles mentre que les primeres seqüències, preparatòries, són més breus per ressaltar el constant canvi i dinamisme. De fet, en les quatre inicials assistim a la trobada del Conill, la caiguda per la llodriguera, la presentació del Gat, el traspàs del mirall, la trobada amb els primers habitants d'aquell món —però sense possibilitat de diàleg, i la presa de consciència d'on ha arribat.

També els trets caracteritzadors dels diàlegs contribueixen a crear eixa sensació d'agilitat. La brevetat de les intervencions imprimeix al text un ritme molt dinàmic que de vegades confereix sensació d'atropellament. Estaríem parlant, per exemple, de l'onzena seqüència de l'obra d'Alapont en què per marcar l'acceleració prèvia a la preparació del lloc on s'esdevindrà el judici, els parlaments es basteixen bàsicament a partir d'oracions simples formulades en modalitat interrogativa. Fins i tot els dos monòlegs d'Alícia a la segona i tercera seqüència, intervencions que *a priori* podríem considerar més extenses atesa la seua naturalesa, no superen un full cadascuna si en descomptem, a més, les acotacions.

Un altre recurs que al nostre entendre agilitza l'obra l'observem en la incorporació de les cançons com a transmissores de contingut. A més de potenciar el vessant lúdic molt sovint associat a una obra adreçada potencialment a receptors de deu anys, el cant, acompanyat també del ball, proporciona al text un caràcter més viu i contribueix a augmentar el ritme. En moments puntuals, Carroll ens mostra com Alícia taral·leja amb Tararí i Tarará una cançó. Així, amb una lletra provinent d'un conte més antic en què hi apareixen, el Barreter canta cinc versos d'una peça per explicar la discussió amb el Temps:

«—¡Sí que tenía gracia aquello— solía decir Alicia cuando le contaba luego a su hermana toda esta historia— encontrarme de pronto cantando en corrillo “que llueva, que llueva, la vieja está en la cueva”! La cosa es que no sé exactamente

¹²⁸

En el cas de seqüències d'una pàgina tenim la segona, la desena i la tretzena, en el de les segones, s'exemplifiquen en les seqüències primera, quarta i onzena.

cuándo empecé a hacerlo, pero entonces ¡sentía como si lo hubiese estado cantando durante mucho, mucho tiempo!

Como los otros dos bailarines eran gordos, pronto se quedaron sin aliento. —Cuatro vueltas son suficientes para esta danza— jadeó trabajosamente Tararí; y dejaron de bailar tan súbitamente como habían empezado; también se interrumpió la música al mismo tiempo». (1986: 81)

De la mateixa forma, a l'altra banda del mirall, Alícia escolta una balada, la del Cavaller blanc. També hi ha alguns fragments en què s'introdueix la recitació com ara la història de la Morsa i el Fuster per part dels germans bessons i, fins i tot la pròpia Alícia exposa al Cuc una història en vers per demostrar com la seua memòria ha anat minvant. No obstant això, creiem que Alapont va més enllà i desenvolupa en major mesura aquest recurs de forma que, per exemple, el Cuc es presenta davant d'Alícia amb una breu cançó: «CUC. (*Cantant.*) Jo sóc un cuc gras i gandul, / i per això no tinc estrès. / Sempre que puc m'assec de cul, / en tot el dia no faig res» (2016: 34). També el Barreter, al qual s'uneix la Llebre, incorpora al seu convit la cançó del no-natalici, la qual no apareix a cap de les obres de Carroll sinó que aquell sols formulava en paraules de l'ou Zanco Panco l'existència d'aquestes celebracions:

«—Quiero decir que, ¿Qué es un regalo de cumpleaños? —Pues un regalo que se hace en un día que no es de cumpleaños, naturalmente. Alicia se quedó considerando la idea un poco, pero al fin dijo: —Prefiero los regalos de cumpleaños». (1986: 114)

Els Bessons recorren a la música per unir-se al Barreter a la vuitena seqüència. Mitjançant aquesta reflexionen sobre la importància dels somnis i la frontera amb la realitat —missatge central de l'obra— interpretant cinc versos d'una peça. Açò dona lloc al fet que la protagonista també responga emprant el cant i a la qual, com se'ns diu a una acotació, mouen al ball.

Així doncs, com hem tractat de demostrar, *Alícia* conserva l'agilitat quant al ritme que posseeixen les obres de Carroll malgrat que, condicionat tant per ser un text dissenyat per a la representació com pels receptors models als quals va adreçat, l'intensifica. En aquest sentit, tenen un paper cabdal l'organització de la història i la distribució que se'n

fa en seqüències breus, la construcció dels parlaments i el desenvolupament del vessant musical.

2.4.2.3.3. Subministrament de la informació

En parlar dels motors de l'acció, tant de l'inicial com dels interns, apuntàvem la importància cabdal que hi jugava el caràcter despert i inquiet d'Alícia en totes les obres. És precisament aquesta característica la que mourà la xiqueta a capbussar-se en el país de les meravelles, del qual anirem coneixent-ne el funcionament al mateix ritme que ella ho faça. Així doncs, com tractarem d'exposar a continuació, després d'aquella immersió Alícia va descobrint personatges el comportament dels quals la sorpren en no ajustar-se als convencionalismes que ella té interioritzats. Se li van plantejant situacions extraordinàries esdevingudes de forma lineal en el temps, fet que no lleva que en algun moment de les novel·les s'hi referisca puntualment al futur com ara quan diu a *ATM* que posarà per escrit tot allò que li ocorre:

«Cuando leía cuentos de hadas nunca imaginé que tales cosas pudieran ocurrir de veras, y ¡he aquí que me encuentro en medio de una aventura de ésas! Creo que debiera de escribirse un libro sobre mí. ¡Y tanto que debiera de escribirse! Lo escribiré yo misma cuando sea mayor, pero... ¡Si ya no puedo ser *mayor!*», añadió lastimera. “Al menos ya no me cabe ser mayor *aquí dentro*”». (1984: 72)

Així mateix, a *AE* també inclou alguna referència al futur per indicar el moment en què li contava a la germana tot allò viscut: «(—¡Y lo que me apretujaban!— diría Alicia más tarde, cuando contaba a su hermana cómo había transcurrido la fiesta—. ¡Cualquiera hubiera dicho que querían aplanarme del todo entre las dos!»)» (1986: 173).

Atés que l'adaptació, com ja hem explicitat, suprimeix i modifica seqüències i n'altera l'ordre d'altres, la resseguirem a fi de desenvolupar aquest punt tenint en compte que respecta els mateixos paràmetres lineals, temporalment parlant, on trobarem alguns enigmes que Alícia anirà resolent. No obstant això, hem de considerar l'organització de l'adaptació teatral dels diferents personatges i situacions al voltant, en major o menor mesura, d'un eix concret que s'anirà desvetllant paulatinament: el banquet reial on l'element principal és un pastís. Contràriament, les Alícies de Carroll van sumant situacions i personatges que, tot i reaparèixer al llarg de la història en algunes ocasions,

no estan tan cohesionats temàticament, per la qual cosa més que als dubtes d'Alícia sobre el banquet assistim a les successives situacions en què es veu immersa per avançar en el coneixement d'aquell món. Així les coses, cada capítol finalitza amb la formulació d'una incògnita que es descobrirà al següent.

Després d'emmarcar-nos en el context i dibuixar la imatge d'una xiqueta inquieta, curiosa i cansada a qui obliguen a seguir unes normes, Alapont planteja un primer desnivell informatiu. Aquest, compartit pel receptor amb Alícia, és el motor inicial de l'acció: el significat de les paraules del Conill i la curiositat que desperten en ella. Apressat, l'animal va parlant amb ell mateix i introdueix un element clau que incrementa l'interés de la protagonista: «Oh, Déu meu, que tard, la reina em tallarà el cap» (2016: 25). Decidida a saber més coses, el segueix i cau per una llodriguera on observa coses fascinants i manifesta obertament: «Quines ganes que tinc de tornar i contar-ho a Elisa» (2016: 26).

En aterrar al fons del cau, a més del mirall, troba una porteta xicoteta que fa visible als seus ulls un jardí del qual diu: «Oh, que bonic! En ma vida he vist un jardí tan antípoda. Ha, i quines personetes, semblen de plastilina!» (2016: 28). Ací es formula un altre desnivell informatiu perquè el lector no sap què és realment allò que ella veu ja que simplement se'ns diu a una acotació: «*(Tot seguit, una llum encegador i una música estrident penetren en l'habitació.)*» (2016: 27). Així doncs, per les cares i els gestos expressats, que passen de l'espant inicial a l'alegria posterior, el lector ha de deixar volar la imaginació.

Una vegada aconsegueix travessar el mirall, en gran part pels ànims del Gat de Cheshire, i just abans de ser conscient d'haver aconseguit aplegar on volia, Alícia assisteix a un brevíssim diàleg entre el Conill i el Porc Espí sobre la sal com a element necessari per al pastís de la reina. D'entrada, la xiqueta no li atorga major importància a aquell dolç, cosa que canviarà al llarg de la història, sinó a captar l'atenció del Conill a qui vol acompanyar. Hi hauria ací, afegit al desnivell de no tenir clar encara quin paper juga en el conjunt de l'acció la Reina, el de l'aparició d'un pastís que tindrà repercussió per entendre el conjunt de l'adaptació. Fixem-nos, però, que el lector desconeix els detalls a l'igual que Alícia.

Després de rebre els atacs físics i verbals d'un Albatros, Alícia comença a dubtar qui és realment, pensament que manifesta al Cuc en preguntar-li sobre la seua identitat. En aqueix moment la xiqueta, plorosa i angoixada, diu: «No ho sé, senyor cuc, quan m'he alçat de bon matí estava segura que jo era Alícia, però ara... m'han passat coses tan

estranyes que ja no sé ben bé qui sóc» (2016: 35). Alapont està construint ací ja un primer moment de recapitulació, tot i que no explicita els fets, d'utilitat al lector per entendre'n l'estat d'ànim. També trobem afirmacions semblants a aquestes en boca d'Alícia a *ATM* en explicitar unes quantes vegades no saber qui és per tants fets com li han ocorregut recentment. Així, la xiqueta intercanvia aquestes paraules amb el Cuc:

«Pues verá usted, señor..., yo..., yo no estoy muy segura de quien soy, ahora, en este momento; pero al menos sí sé quién *era* cuando me levanté esta mañana; lo que pasa es que me parece que he sufrido varios cambios desde entonces». (1984: 85)

Tanmateix, la incertesa està més en sintonia amb canvis de mida que amb el fet de trobar-se animals que parlen i haver arribat, suposadament, als antípodes.

La irrupció de l'Ou, l'Ocell Babau i la Foca implica un nou desnivell informatiu que continua mantenint viu l'interés d'Alícia. En coincidir amb ells, apareix la idea d'una reunió secreta desconeguda tant per la xiqueta com pel lector l'objectiu de la qual és, com apunta la Foca, preparar: «un complot per a no assistir al banquet de la reina: no volem menjar-nos el seu pastís» (2016: 40). A partir d'aquella situació titllen Alícia d'espia i la sotmeten a un interrogatori que acaba en una ràpida fugida dels animals a l'escotar uns sorolls i témer ser descoberts. Tot i que la Foca dona una formulació parcial del que es desenvoluparà a posteriori, ja que ara tenim coneixement de més elements (pastís, Reina, banquet, complot), realment els habitants del país de les meravelles compten amb més informació sobre allò que Alícia i el lector. Fixem-nos en aquest punt, per exemple, que quan la Foca li demana què preparen, la resposta de la xiqueta evidencia incertesa atés que no se li aporten suficients dades per entendre-ho i es limita a un simple: «Però...» (2016: 40).

Serà amb la reaparició del Cuc que clou aquesta cinquena seqüència quan es mostre l'intent d'Alícia per resoldre allò insinuat per l'anterior grup de personatges. Així doncs, per tal d'eixir de dubtes, li diu: «El que no entenc és per què tenen tanta por d'assistir al banquet de la reina» (2016: 43). Davant d'aquesta incertesa, el Cuc aporta un poc més de llum a la situació: «Ets boja?... Perquè hauran de tastar el seu pastís... Jo m'estimaria més menjar una bonyiga de vaca al forn» (2016: 43). No obstant això, tampoc la resposta la deixa massa satisfeta perquè afirma que podrien anar-hi però no tastar-lo perquè ningú: «no pot ser obligat a fer res que no vulga fer» (2016: 43). El caràcter especial de la Reina

és al·ludit per l'animal com a justificació del fet que una opció com l'exposada per Alícia no resultaria viable. Tanmateix la xiqueta es manté ferma en les seues conviccions i manifesta el desig de conèixer-la ja que: «Una reina que regala pastissos als seus súbdits? A mi em sembla molt generosa» (2016: 43). En definitiva, copsem com hi ha un desnivell atés que no tenim, tampoc Alícia, la informació que sí que posseeixen els habitants d'aquell món per haver de voler evitar la monarca.

Partint de la discussió amb l'home i la necessària intervenció de la protagonista per salvar el bebé príncep dels possibles danys ocasionats per les atencions familiars, se'ns aporten dades més concretes. Mitjançant elles es pretén fer entendre la por de tothom envers la Reina encara que no obtenim aclariments del pastís, al qual de moment no s'han referit. No obstant això, en un moment àlgid de la discussió en què la regent volia veure rodar el cap d'Alícia per posar en dubte el seu instint matern protector, apareix el Conill qui fa al·lusió al partit de forma que es generarà ací un nou desnivell informatiu. Malgrat això, la protagonista no li donarà massa importància ja que no en formula cap qüestió relativa. Contràriament, se centra més a manifestar-li al Gat de Cheshire el desig de retornar a casa perquè allí tots són uns insensats. No obstant això, el felí trau novament a col·lació el tema del banquet de la Reina al qual, segons ell, Alícia desitja vertaderament assistir.

D'entre les coses desconegudes per Alícia d'aquell nou món, i també el lector, una és la celebració dels no-natalicis. És així com davant del cant i del ball del Barreter i la Llebre se'ns exposa una nova teoria al voltant de les festes dels dies que no coincideixen amb els aniversaris. En mig d'aquell context s'hi fa present el Conill recordant novament l'existència d'un pastís i d'un banquet: «Ai, Déu meu! Ja són les sis i encara no s'ha preparat el pastís. [...] Aaah! Però encara esteu així? El banquet no es fa ací» (2016: 59). Enormement disgustat en comprovar que el seu rellotge s'ha espatllat, insisteix en els tres elements al voltant dels quals sembla girar la seua vida i, en part, la de la resta de personatges: «Ara sempre arribaré tard, i la reina..., la reina... em tallarà el cap. La reina! El pastís! El banquet!» (2016: 63). Així doncs, tot i que comptem amb algunes pistes més per saber que cal previndre's del pastís i de la Reina, encara hi ha certs desnivells informatius que justifiquen la voluntat d'Alícia de satisfer la seua curiositat.

Les circumstàncies en què es va veient involucrada, la menen a criticar aquell món del qual diu: «No crec que puga haver-hi res de pitjor» (2016: 64). En aquest context el Gat la insta a esperar a conèixer el joc de «busca forats i guanyaràs» abans de jutjar. Paral·lelament a les advertències dels perills que pot sofrir si hi juga amb la Reina, la

desconcerta en qualificar-lo com quelcom bonic. Assistim, per tant, a un nou desnivell informatiu associat un cop més a les ganes de saber d'Alícia.

Recordem que durant la seua primera aparició, els reis abandonaven l'escena perquè era l'hora del partit i no rebíem més informació al respecte. No obstant això, si anem lligant caps, és viable arribar a la conclusió que se'ns parla del mateix joc que aquell amb què s'interromp la conversa d'Alícia amb el Barreter i els Bessons en aparèixer en escena una pilota. En aquell moment Alícia reacciona desorientada preguntant: «Què passa? Per què pareu? (*Agafant la pilota.*) Què és açò?» (2016: 76) i els seus interlocutors fugen davant la imminent arribada reial. A més a més, al desnivell de no conèixer bé a quin joc es refereixen s'hi afig, una altra vegada, el pastís: «BARRETER. [...] Vaja, que no pense tastar la seua porqueria de pastís. (*Se'n va.*) / ALÍCIA. Però quin pastís? Espere, per favor!» (2016: 77)

Els dubtes generats en Alícia pel Gat de Cheshire en parlar de «busca forats i guanyaràs» són resolts al llarg de la novena seqüència. En ella veiem una pràctica que deixa al descobert una altra faceta de la Reina que cal unir a la d'insensible: la de ser tramposa. Amb els pertinents moviments de l'Herald, la monarca ix sempre guanyadora, la qual cosa provoca un enorme enuig en Alícia que ara sí que comença a posseir informació més que suficient per saber per què tots l'advertien d'ella i la temien. Serà amb els plors del bebé príncep, i davant l'anunci de l'Herald de l'arribada de l'hora del banquet, que cloga la partida. La Reina, més preocupada per no haver preparat encara el pastís que pels laments del fill, marxa.

Després de reiterar-li al Gat el desgrat provocat pel comportament de la gent a aquell món, l'animal desapareix i Alícia es troba amb la Llebre i els Bessons mentre organitzen les coses per al judici al Barreter. Tota aquesta onzena seqüència es formula a partir de jugar a nombroses interrogacions que contribueixen a l'establiment de desnivells informatius. Així, Alícia encadena una pregunta darrere d'altra: «Què és el que he de saber? [...] Què ha passat? [...] Que ja s'ha celebrat [el banquet]? Què li ha passat, al Barreter?» (2016: 89).

El famós banquet ja s'ha esdevingut i, com li expliquen la Llebre i els Bessons, el Barreter no ha volgut menjar del pastís reial per por a ser enverinat. Açò ha motivat la seua detenció per ser jutjat. S'enceta a partir d'ací un destrellat judici amb el qual Alícia vol defensar el Barreter dient, per exemple: «Majestat, Majestat..., ningú pot ser condemnat per no menjar-se un pastís» (2016: 94). A més a més, continua sense comprendre realment el temor del món envers el dolç reial, moment en què l'insten a

ingerir-ne una porció. En fer-ho ix de dubtes ja que el vomita tot just després de qualificar-lo com a «repugnant» (2016: 98). Tots riuen i la Reina diu que així és com ha de ser perquè sinó no hi hauria mèrit a menjar-ne. Aquest fet, amb el qual ja tenim totes les claus per entendre que els habitants del món de les meravelles evitaren tant la Reina com el pastís, finalitza l'estada d'Alícia a aquell lloc. Profundament alterada i assetjada per tots, busca el mirall i el travessa per tornar a la realitat.

Elisa no creu res del que li explica la germana i ho atribueix tot a un somni. No obstant això, Alícia, en comptes de claudicar, fingeix acceptar aquella posició i opta per deixar el guant del Conill penjant a una de les branques de l'arbre perquè aquest el recobre. Ací s'hi produirà un nou desajustament informatiu ja que el lector copsa com tot és real quan la silueta de l'animal apareix i el guant es fa fonedís, mentre que Elisa ja havia marxat i no ho ha pogut observar. Es tracta, per tant, de suscitar un gest de complicitat al receptor qui ha compartit l'evolució d'Alícia al país de les meravelles.

Com a conclusió podem afirmar que Alapont subministra la informació de forma pautaada i progressiva per mantenir l'interés tant d'Alícia com del lector en conèixer aquell món. Així doncs, anem desxifrant parcialment aspectes relacionats amb un mateix fet: el pastís reial del banquet. No obstant això, i per ser capaços d'entendre millor la psicologia dels personatges ens els presenta en altres situacions, com ara el tracte dels reis amb el fill o la partida de jocs, o el Barreter actuant amb la Llebre. D'aquesta manera el receptor comprén millor per què temen la Reina o per què el Barreter és tan boig d'alegrar-se en ser condemnat.

Si ens fixem, no tenim apartats al text, llevat del «Tots ho han vist, no?» (2016: 82) pronunciat per Alícia però que principalment es refereix al Rei i a l'Herald presents a la partida. Per tant, creiem que Alapont juga a crear la sorpresa en el lector conjuntament a Alícia a mesura que avança per aquelles estranyes terres perquè s'hi identifique. També Carroll feia una dosificació informativa progressiva a fi de descobrir aquell món i saciar la curiositat de la protagonista, però, com hem apuntat en encetar l'epígraf, no li dona tanta continuïtat a un mateix eix temàtic com la proposada a l'adaptació. Així, a diferència d'aquella, va enllaçant els capítols formulant diferents incògnites i situacions resoltes en acabar el següent.

2.4.2.3.4. Clausura o final textual

Com hem exposat en reconstruir la història i també en parlar de la durada de l'acció, les novel·les de Carroll ens mostren les aventures d'una xiqueta curiosa que, immersa en una atmosfera propera a un ensomni relativament breu, descobreix mons meravellosos als quals accedeix bé per endinsar-se a la llodriguera d'un Conill, bé per travessar un mirall. En ambdós casos, i després d'una discussió o enfrontament —en un cas en plantar-li cara a la Reina de Cors de la baralla, i en l'altre a la Reina Roja dels escacs—, recupera la consciència i es tanca la història de l'estada a aquells mons.

Tanmateix, posteriorment als fets que allà ocorren, totes dues històries ofereixen una certa reflexió en tornar al punt d'inici o tornada al món realista dins la ficció. En el primer cas, la germana d'Alícia es dedica a recordar tot aquell material que li ha contat, conscient que tot ha estat un somni, i es posa a imaginar com serà la xiqueta de major. Quant al segon, tenim la pròpia Alícia plantejant-se si ella fou un somni del Rei Roig o la cosa funcionava a la inversa i queda llançada una pregunta: «¿Quién creéis *vosotros* que fue?» (1986: 183).

Pel que fa a l'adaptació teatral, l'entrada al món de les meravelles es produeix mitjançant la combinació dels dos procediments proposats per Carroll a cadascuna de les novel·les. Així mateix, l'eixida coincidirà en ambdós hipotextos amb una forta discussió en què tot aquell reialme es veu involucrat amb la Reina al capdavant.

En aquest cas Alapont, en un gest de complicitat al lector, evidencia que tot allò viscut per Alícia ha estat real i deixa fins i tot oberta la possibilitat d'una continuïtat i, per tant, d'un final no tancat totalment: «ALÍCIA. (*En veu baixa.*) Adéu, senyor conill... Espere que algun dia ens tornem a veure...» (2016: 104). A *ATM*, Alícia acceptava que tot havia estat un somni:

«“¡Ah! ¡No sabes qué sueño más raro he tenido!”, dijo Alicia, y empezó a contarle a su hermana todo lo que pudo recordar de sus extrañas aventuras, que acabamos de leer; y cuando hubo acabado, su hermana la besó y les dijo: “Un sueño ciertamente *muy* extraño, querida; pero ahora corre y ve a merendar, que se está haciendo tarde”. Así que Alicia se puso en pie y echó a correr pensando todo el rato, como era justo, en lo maravilloso que había sido su sueño». (1984: 194)

En canvi, en finalitzar *AE* es deixava entreoberta una certa possibilitat:

«Ahora, veamos, gatito: pensemos bien quién fue el que ha soñado todo esto. [...] *Tuve* que ser *yo* o *tuvo* que ser el Rey rojo, a la fuerza. ¡Pues claro que él fue parte de mi sueño!..., pero también es verdad que yo fui parte del suyo. [...] ¿Quién creéis *vosotros* que fue?» (1986: 183)

Quant a l'hipertext s'explicita clarament que tot allò exposat no ha estat fruit de la imaginació malgrat que Elisa no en siga conscient, atés que no veu la recuperació del guant per part del Conill, i vulga convèncer la germana que tot ha estat un malson: «Però quina bogeria t'ha entrat?... No comprens que t'has quedat adormida mentre estaves estudiant la taula del nou?» (2016: 102).

2.4.2.4. Personatges

Per tal de dur a terme i organitzar el present apartat considerarem l'ordre d'aparició dels personatges en funció de la llista present a l'adaptació (2016: 21). Així doncs, partirem del text d'Alapont per tal d'establir progressivament els nexes convergents i/o divergents respecte de les novel·les de Carroll.

ELISA

Germana d'Alícia, se'ns presenta com una persona responsable que tracta d'instruir-la en aquells conceptes bàsics que haurien de formar part de la seua educació. No se'ns dona informació al voltant de la seua aparença externa ni de l'edat. No obstant això, sospesant la tasca instructora del principi i el rol de persona assenyada que vol fer veure a Alícia que tot ha estat un somni, pensem que és major que la protagonista. Com bé apunta Fluixà a la introducció: «No sabem ben bé si tenen pares o no, però, per l'ambient on es mouen —un jardí ben cuidat— i per la roba que vesteixen,¹²⁹ sembla que formen part d'una bona família» (2016: 12).

¹²⁹ En aquest punt dissentim, en part, d'aquestes afirmacions atés que llevat de la sisena seqüència en què la Reina dona unes mínimes instruccions a Alícia de com endreçar-se per estar a la seua presència, no hi ha informació específica sobre la vestimenta ni d'Alícia ni d'Elisa: «REINA: Sí? (*Alçant la veu.*) Obri bé la boca quan em parles, posa't la camisa per dins, ajunta els talons, mira'm als ulls i digues-me sempre Sa Majestat... Ho has entès?» (2016: 47). Pensem que potser aquesta afirmació vinga donada, en part, per les il·lustracions o per la tradició audiovisual que envolta l'obra, ja que el propi Fluixà a l'hora de fer les propostes escèniques, diu (2016: 113): «En principi, si més no, comptem amb un clar avantatge: hi ha molts llibres il·lustrats amb l'obra completa o amb un resum infantil, i també hi ha distintes versions cinematogràfiques de la història. Fins i tot, sense anar més lluny, aquesta edició de l'adaptació teatral de Pasqual Alapont també va acompanyada d'uns dibuixos ben suggeridors. Per tant, si comenceu per observar prèviament tot aquest material gràfic, tindreu ja una idea aproximada de com han d'anar vestits i caracteritzats els personatges».

Respecte d'*ATM*, observem un parell remarcable de diferències que afecten tant l'onomàstica com la seua intervenció en els fets. Pel que fa a la primera qüestió, l'autor anglés es refereix al personatge simplement per la relació de parentiu, però no n'aporta un nom concret. Al voltant d'aquest assumpte vam intercanviar uns missatges amb Alapont amb data 11 d'abril de 2023 en què ens facilita els següents raonaments:

«En diverses ocasions, en la meua adaptació teatral, Alícia es dirigeix a la germana. Em devia semblar més “normal” que la cridara pel seu nom que obviar-ne la interpel·lació. De més a més, podia resultar desequilibrat, en l'atribució de papers, que els lectors infantils, a qui anava dirigit el text, es trobaren amb “Alícia”, d'una banda, i “Germana” de l'altra. La tria del nom, tot i la distància, em sembla òbvia. Elisa i Alícia són dos personatges de caràcters ben diferents, una, la més xiqueta, és més imaginativa, i l'altra, la més gran, està més apegada a la terra. Però en certa manera podrien ser el mateix personatge, d'ací l'assonància evident entre Alícia i Elisa. Crec que Lewis Carroll ens parla un poc d'això. Ell va explicar un conte a les germanes Liddell, però hi ha la constatació del poder de la imaginació dels infants en contraposició al món dels adults, més preocupats per qüestions pràctiques. Em fa l'efecte que és un advertiment perquè no ens n'oblidem».

A *ATM*, la protagonista es troba al costat de la germana, qui llig una obra considerada avorrida per la jove a causa de les seues característiques —no té diàlegs ni dibuixos. En canvi, a l'adaptació teatral el que es presenta és una situació diferent en què la germana pren part activa, fet relacionat amb una major individualització i amb el qual connectaria la coneixença del nom. Així, al llarg de la caiguda pel cau del Conill Blanc, l'Alícia de Carroll repassa uns conceptes apresos coincidents en part amb els introduïts per Alapont amb especial esment als Antípodes. No obstant això, no se'ns indica cap relació de la seua germana amb la memorització¹³⁰ d'aquests, sinó que els empra per comprovar si no s'haurà convertit en una altra persona.

També seria interessant apuntar, si més no, que Alapont recorre al fet que és ella qui s'adorm mentre Alícia recita la taula del nou, detecta la presència del Conill i el

¹³⁰ Vegem en aquest sentit les paraules de la introducció escrites per Fluixà on se'ns diu (2016: 12): «Elisa, la germana d'Alícia, és l'altre personatge real de l'obra i actua sempre, en els seus gestos i en les seues paraules, com una autèntica institutriu».

persegueix. En canvi, segons Carroll la germana no interactua al principi amb l'altre personatge i és Alícia qui adverteix caure en un profund somni mentre es precipita per la llodriguera. En definitiva, i com ja hem apuntat en introduir els personatges secundaris, Elisa pren més pes específic i contribueix més activament al text teatral.

ALÍCIA

Protagonista indiscutible tant d'ambdós textos novel·lístics com del teatral, és una xiqueta inquieta, espavilada, curiosa i entremaliada. A grans trets constatem la inexistència de canvis molt significatius quant a la construcció del personatge respecte de l'original anglès. No obstant això, copsem la introducció al seu vocabulari de formes i referents valencians en un intent d'acostar-la a un nou lector. A més a més, també s'observen determinats actes intensificadors d'un caràcter viu i juganer.¹³¹ En aquest sentit, fixem-nos en la primera aparició al text teatral que tenim d'ella. Després d'haver-ne escoltat la veu se'ns la presenta despenjant-se d'un arbre i introduint una teoria que evidencia la seua imaginació i una lògica pròpia d'un infant:

«ALÍCIA. (*Es deixa caure d'una branca de l'arbre que fins ara l'ocultava i queda suspesa enlaira com una rata penada.*) Uuuuh! Això vol dir que als Antípodes tot és al revés que aquí?

ELISA. Com al revés?

ALÍCIA. Sí... Que els antípodes caminen cap per avall...

ELISA. Què?

ALÍCIA. I que, a Austràlia, les flors i els animals parlen... I les coses...». (2016: 23-24)

Instruïda per Elisa, Alícia mostra desgana per l'estudi i aprofita per deixar-nos-ho clar en el moment que se li demana repassar la taula del nou. A més a més, aprofita la circumstància no sols per encetar la cançoneta de la taula de multiplicar, sinó per

¹³¹ Aquest tret caracteritzador, però, no és nou de l'adaptació teatral ja que Carroll posa en boca d'Alícia comentaris que ens fan veure-la com una xiqueta que es clava constantment en situacions on la rinyen. Així, per exemple, a l'inici d'*AE* llegim en adreçar-se a un dels seus gatets: «¡Van ya tres faltas y todavía no te han castigado por ninguna! Bien sabes que te estoy reservando todos los castigos para el miércoles de la próxima semana... ¿Y qué pasaría si me acumularan a mí todos mis castigos, —continuó diciendo, hablando más consigo misma que con el minino—, qué *no me harían* a fin de año? No tendrían más remedio que mandarme a la cárcel supongo, el día que me tocan todos juntos"» (1986: 36).

evidenciar el rebuig envers les contínues normes de conducta que se li dicten diàriament i amb les quals el lector infantil pot veure's identificat.

A part de la comicitat provocada per les deficiències en els seus coneixements sobre geografia, també presents a *ATM* tot i que amb lleugeres modificacions,¹³² s'enceta en aquest moment la persecució del Conill Blanc. Durant aquesta, Alícia cau per la llodriguera on s'ha entaforat l'animal i queda meravellada per tot el que veu, malgrat mostrar-se preocupada pel colp que li vindrà:

«ALÍCIA. Eh, on sóc? I on es deu haver ficat el conill? No el veig enlloc. Oh, que bonic que és tot açò. Iuhu! Quines ganes que tinc de tornar i contar-ho a Elisa. (*De sobte, preocupada. Mirant avall.*) Oh! Mare de Déu, la pinya que m'espera. Confie que no estaré caient tota la vida». (2016: 26)

La capacitat de meravellar-se davant el nou món en què s'ha endinsat rau en l'essència mateixa de tots els textos d'Alícia. Així, per exemple, a la tercera seqüència, després de caure, descobreix una porta que la menaria a un jardí del qual se'ns diu:

«ALÍCIA. Ai, mare, que t'hi jugues que de veres he caigut als Antípodes. (*ALÍCIA s'arma de coratge una altra volta i obri. Se sent una música esbojarrada i la llum inunda l'habitació. Molt a poc a poc, ALÍCIA s'atreveix a mirar a través de la porta. El seu rostre, adés espantat, esdevé gradualment jovial.*) Oh, que bonic! En ma vida he vist un jardí tan antípoda. Ha, i quines personetes, semblen de plastilina!». (2016: 27-28)

La impossibilitat de travessar aquella porta du Carroll a mostrar-nos una jove Alícia que ha de menjar i beure uns productes màgics per minvar o augmentar de mida.

¹³² A *ATM* després d'haver sofert les primeres transformacions de mida causades pels productes que troba a la tauleta de vidre un cop finalitzada la caiguda, Alícia es planteja una sèrie de reflexions sobre els seus coneixements per veure si realment és ella o s'ha convertit en una altra persona i, a diferència de l'Alícia d'Alapont, sí n'és conscient de les errades: «[...] y también estoy segura de no ser Mabel, porque yo sé toda clase de cosas y, en cambio, la pobrecilla ¡qué tonta es! Además, ella es ella y yo soy yo... ¡Dios mío! ¡Qué rompecabezas! Voy a ver si al menos sé las cosas que antes sabía. Veamos: cuarto por cinco son doce, cuatro por seis son trece, y cuatro por siete... ¡Ay, Dios mío! ¡Así no llegaré nunca a veinte! Bueno, de todas formas la tabla de multiplicar no me vale; probemos con la Geografía. Londres es la capital de París, y París es la capital de Roma, y Roma es... ¡No, estoy segura de que todo esto está mal!» (1984: 48).

Al mateix temps reflecteix una faceta de la psicologia de la xiqueta propera al desdoblament intern on sembla voler imposar-hi la lògica:

«Es que Alicia solía darse por lo general muy buenos consejos (ahora, que rara vez los seguía), y a veces se regañaba tan severamente que se le saltaban las lágrimas; se acordaba incluso de unas buenas bofetadas que se dio ella misma por haber hecho trampas jugando al croquet consigo misma, pues a esta niña tan original le gustaba mucho comportarse como si fuera dos personas a la vez».
(1984: 41)

Tanmateix, la curiositat sembla superar-la i així ho demostra, per exemple, quan a la casa del Conill Blanc es decideix a ingerir un beuratge les conseqüències del qual, evidentment, desconeix:

«Recogió el abanico y un par de guantes, y estaba ya a punto de salir del cuarto cuando su mirada se posó sobre un pequeño botellín que estaba al lado del espejo del tocador. No tenía, esta vez, ninguna etiqueta que dijera “BÉBEME”, pero de todas formas lo destapó y se lo llevó a los labios: “Estoy convencida de que siempre que como o bebo algo”, se dijo, “me sucede algo interesante; de forma que voy a ver qué efecto me va a causar este brebaje”». (1984: 70-71)

Alapont es manté fidel a aquesta pauta psicològica i, al nostre entendre, la potencia un poc més. Així, d'entrada, es planteja que tot allò és un somni del qual despertarà si té paciència, però apareix llavors el Gat de Cheshire que li diu que res no és impossible i la insta a travessar el mirall:

«ALÍCIA. [...] I ara què faig? (*Mirant cap a dalt.*), no puc tornar a casa pel pou. (*Mirant l'espill.*) Si almenys poguera trobar el conill... Bah, dec estar somniant...! Això és: estic somniant. De segur que si tinc paciència em despertaré al costat d'Elisa. (*S'asseu.*) No es pot travessar un espill, és impossible. [...]

GAT. No hi ha res impossible, si ho desitges de veres». (2016: 28-29)

La lògica i el seny d'Alícia s'imposen sobre la resta de personatges del món de les meravelles tant a les novel·les com a la peça teatral. Consegüentment, la protagonista s'enutja davant de comportaments, actituds i situacions que contravenen el que ella coneix a la seua vida quotidiana i la fan rebutjar aquell món i voler eixir-ne. Estaríem parlant, posem per cas, del tracte al Bebé dels Reis, l'acció del Barreter d'acabar de destrossar el rellotge del Conill Blanc i evitar donar-ne ni una mínima disculpa, les trampes al joc de «busca forats i guanyaràs» per beneficiar la Reina o l'estafa que sent Alícia quan l'Ou dona per vàlida una resposta de l'Ocell Babau a una endevinalla.

Tot i les modificacions dels personatges i l'atribució d'accions diferents d'uns a d'altres respecte de les obres de Carroll —fet a què ja ens hem referit—, Alícia no es veu com una figura substancialment distinta. No obstant això, i a l'igual que succeïx amb altres actants com ara els Bessons, es veu afectada per una valencianització a nivell lingüístic. Així, per exemple, a les exclamacions realitzades en caure per la llodriguera, lluny d'estar emprant el constant «Dios mío» de Carroll, Alapont opta per una crossa molt més nostra amb forma doble: la invocació a la Mare de Déu o a la pròpia mare.¹³³ També quan els Bessons li demanen recitar un poema, ella es decanta per una cançó popular del nostre imaginari col·lectiu i diu: «A la vora de la mar / hi ha una donzella / que... que brodava un mocador / per a... per a la reina./ I... i...» (2016: 72).

CONILL BLANC

En el moment que apareix, Alícia veu una escletxa per on fugir de la rutina imposada pel repàs de les lliçons. Es tracta, per tant, del primer contacte, tot i que indirecte, establert amb un personatge del món de les meravelles.¹³⁴ A part de no sofrir modificació quant a la seua onomàstica, tampoc existeixen divergències significatives respecte de l'aparença física o el vestuari malgrat haver-ne de puntuals. Així, Alapont ens diu d'ell a la primera acotació en què l'insereix: «(*Apareix un CONILL amb ulleres, vestit amb pantalons, jupetí i amb una corbata de llacet, pel lateral esquerre i travessa*

¹³³ Veieu en aquest sentit uns exemples a la segona i tercera seqüències: «Oh! Mare de Déu, la pinya que m'espera» (2016: 26); «Ai, mare, que t'hi jugues que de veres he caigut als Antípodes» (2016: 27).

¹³⁴ De fet, la primera criatura amb qui parla l'Alícia d'Alapont directament procedent d'aquell món serà el Gat de Cheshire ja que la xiqueta li pregunta al Conill on va tan de pressa, però no rep d'entrada la més mínima atenció per part d'aquest que apareix i desapareix fugaçment: «CONILL. (*Consultant el rellotge de nou.*) Oh, Déu meu, que tard, la reina em tallarà el cap. (*Desapareix per una porta que hi ha dissimulada en l'escorça de l'arbre.*) / ALÍCIA. La reina?... Quina reina? (*Entrant en l'arbre a través de la porta.*) Espere'm, senyor conill... On va?... Vull anar amb vosté. (*La llum desapareix gradualment.*) Oh, que fosc que és tot, no s'hi veu res» (2016: 25).

l'escenari.)» (2016: 24). A *ATM*, se'l dotava d'aquest rellotge tan característic per definir-ne l'estrés constant i la pressa, i també es parlava de la roba malgrat no dir res d'un ulleres o de cap complement al coll:

«Así pues, se puso a considerar (con algún trabajo, pues con el calor que hacía aquel día se sentía adormilada y torpe) si el placer de tejer una cadena de margaritas le valía la pena de levantarse para ir a recogerlas, cuando de golpe saltó corriendo cerca de ella un conejo blanco de ojos rosados.

La cosa no tenía nada de muy especial; pero tampoco le pareció a Alicia que tuviera nada de muy extraño que el conejo se dijera en voz alta: “¡Ay! ¡Ay! ¡Dios mío! ¡Qué tarde voy a llegar!” (cuando lo pensó más tarde, decidió que, ciertamente, le debía de haber llamado mucho la atención, mas en aquel momento todo le pareció de lo más natural); pero cuando vio que el conejo se sacaba, además, un reloj del bolsillo del chaleco, miraba la hora y luego se echaba a correr muy apresurado, Alicia se puso en pie de un brinco al darse cuenta repentinamente de que nunca había visto un conejo con chaleco y aún menos con un reloj de bolsillo». (1984: 33-34)

La interacció amb Alícia es veu modificada, en part, per la supressió de passatges en el transvasament intergenèric no obstant això, el punt de partença és similar. A *ATM*, Alícia persegueix el Conill, cau per la llodriguera i una volta allí sent les petjades de l'animal que, apressat, perd un guant i un ventall en espantar-se al trobar una Alícia gegantesca. Pel que fa a l'obra de teatre, Alícia aconsegueix travessar el mirall alentada pel Gat de Cheshire. Allí veu el Conill interactuant amb un Porc Espí. Ambdós li fugen en considerar-la un monstre i en aquest moment el primer perd un guant. Tanmateix, no hi haurà una conversa o coneixença real entre ells:

«CONILL. (*Tractant d'arreglar la bossa de la sal amb les mans, el CONILL deixa caure un guant.*) Atenció, la sal... No la deixes caure, animal!

ALÍCIA. Sóc jo, senyor conill, Alícia.

CONILL. (*Es gira, mirant per damunt de les ulleres.*) Eh? Ah! Un monstre, un monstre! (*Ix corrents.*)

ALÍCIA. (*Ix corrents darrere del CONILL.*) Eh, senyor conill, espere! No sé com puc tornar a casa, deixe'm que l'acompanye». (2016: 31-32)

Amb l'estrés que el caracteritza en ambdós textos, el Conill torna a aparèixer a la setena seqüència enmig de la celebració del Barreter i la Llebre del no-natalici. Durant l'acte formal de presentació iniciat pel boig humà, comença la interacció real amb la protagonista:

«BARRETER. I la senyoreta és... (A ALÍCIA.), com et diuen?

ALÍCIA. (*Fent una reverència.*) Sóc Alícia.

CONILL. (*Fent una reverència. Amb por.*) Oh, quina delícia. (*Al BARRETER.*) És de veres o fictícia?

BARRETER. No sé, a mi em sembla que és una vaca». (2016: 60)

Finalitzada aquesta peculiar introducció, el Conill consulta el rellotge i comprova que s'ha espatllat, fet aprofitat pels amfitrions d'aquella particular festa per iniciar una operació reparadora que agreuja la situació. En aquest moment, el Conill es mostra angoixat a la recerca de refugi i comprensió en Alícia. Aquesta situació ens el presenta com un ésser un tant fràgil capaç de passar ràpidament de la indignació a la desesperació i el plor. L'esmentada circumstància obliga Alícia a manifestar-se enèrgica alhora que conhortadora davant la destrucció de l'aparell.

Així doncs, la imatge del Conill contrasta amb la dibuixada per Carroll. L'autor anglès ens el mostra al quart capítol d'*ATM* com algú molt decidit que confon Alícia amb la seua criada Mariana i l'envia a casa. Tanmateix, quan la jove es transforma en un ésser gegantesc invasor d'aquell domicili, aquest no dubta a emprar els mètodes necessaris a fi de fer-la fora fins a l'extrem de voler botar-li foc a l'edifici.

El rol de figura amb seguretat en si mateix també es veu diluït durant la realització del judici a Alícia a la dotzena seqüència i que correspon, tot i les modificacions de forma i objectiu, amb els darrers capítols d'*ATM*. Alapont ens mostra el Conill erigint-se com a simple presentador dels fets. D'altra banda, Carroll el converteix en àrbitre i guia del Rei, desconixedor de com ha de comportar-se ni quins passos seguir, circumstància equivalent a l'adaptació teatral a com el Rei ha d'actuar respecte de la Reina, vertadera jutgessa del cas. Així doncs, el personatge teatral es mostra desconcertat quan la Reina vol dictar sentència abans de començar quasi el judici, però es limita a evidenciar novament el seu nerviosisme:

«CONILL. Silenci! (*Pausa.*) Majestat, ens hem reunit ací per jutjar el barreter. REINA. S'obri la sessió. (*Mirant ALÍCIA amb recel.*) Des d'ara, tot allò que diga qualsevol dels presents podrà ser utilitzat en la seua contra. (*Al CONILL.*) Endavant... Quina és la sentència? CONILL. La sentència? (*Durant el següent parlament del REI, gradualment, la LLEBRE i el BARRETER rebenten de riure, el CONILL es posa nerviosíssim i la REINA es mostra cada volta més exasperada.*)». (2016: 92-93)

Contràriament, a *ATM* intervé directament per modificar la situació quan el Rei no procedeix com cal:

«“Eso es algo muy trascendente”, aseguró el Rey, volviéndose hacia los jurados. Apenas empezaron éstos a anotarlo en sus pizarras cuando el Conejo Blanco interrumpió: “Intrascendente es lo que su Majestad ha querido decir, naturalmente”, dijo con un tono de gran respeto, pero frunciendo el cejo y haciéndole al Rey muchas muecas significativas mientras hablaba». (1984: 187)

Com apuntàvem en parlar del llenguatge d'Alícia, també el Conill mostra un lèxic que l'apropa al del lector valencià actual. Per exemple, en adreçar-se al Porc Espí empra aquestes expressions: «Afanya't, soca, que em tens fart» o «Atenció, la sal... No la deixes caure, animal!» (2016: 31). Un cas semblant l'observem quan vol marxar de la festa del no-natalici dient: «CONILL. Bé, xiqueta o vaca, me'n vaig corrents com una traca. (*Mirant el rellotge.*) És tard, són les sis... Déu meu, les sis encara!» (2016: 60). Així doncs, a part de la rima, tret caracteritzador de gran part de les intervencions del Conill i que no trobem a les obres angleses, notem novament un intent d'aproximar els personatges a l'entorn valencià.

GAT DE CHESHIRE

Al nostre entendre, l'atípic felí cobra més importància a l'hipertext. No obstant això, una comparativa entre totes dues figures d'acord amb els plantejaments proposats en el conjunt dels tres textos analitzats no evidencia notables diferències ni quant al físic ni pel que fa a la seua construcció psicològica. Contràriament, no s'esdevé el mateix amb

el llenguatge, en què, a l'igual que en la major part dels personatges, trobem una nostració lingüística.

La seua primera aparició a *ATM* va aparellada a l'entrada d'Alícia a la cuina de la Duquessa, sisé capítol. D'ell es remarca aquell tret considerat més característic, el somriure:

«Los únicos que no estornudaban en esa cocina eran la cocinera y un gran gato que estaba cerca del hogar, sonriendo de oreja a oreja.

“Por favor, me podría usted decir”, empezó Alicia algo tímidamente, pues no estaba segura de que fuera de buena educación que hablase ella primero, “por qué sonríe su gato de esa manera?”

“Es un gato de Cheshire”, repuso la Duquesa, “por eso sonríe”». (1984: 104)

No obstant això, tot i que la manifesta desconexió d'Alícia pel fet que els gats d'aquesta espècie puguen riure és aprofitada per la Duquessa per burlar-se'n, el focus d'atenció es desvia de l'animal i es col·loca en l'actitud amb què és tractada la criatura allí present. És just en el desenllaç del capítol, quan l'infant desapareix dels braços d'Alícia convertit en un porc, que reapareix el Gat de Cheshire i pren la paraula participant activament. En aquest moment, Carroll aprofita els pensaments de la jove protagonista per caracteritzar-lo físicament amb un poc més de detall. Per tant, en mostrar-se sobre la branca d'un arbre, llegim: «El Gato sonrió al ver a Alicia. Parecía tener buen carácter, consideró Alicia; pero también tenía una uñas muy largas y un gran número de dientes, de forma que pensó que convendría tratarlo con el debido respeto» (1984: 110).

S'inicia en aquest punt un breu diàleg on són tractades qüestions com ara quina dreuera cal seguir per anar a algun lloc, la qual acaba amb una obvietat: «“Siempre llegarás a alguna parte”, dijo el Gato, “si caminas lo bastante”» (1984: 110). Així mateix aquesta conversa és emprada per afirmar la bogeria pròpia de tots els habitants d'aquella terra de meravelles, fins i tot la d'Alícia, atès que encara roman allí. Aquestes digressions són represes també a l'hipertext en voler evidenciar que per molt que la jove expliciti el desig d'anar-se'n, no és una opció real. En plantejar-li que potser ella siga qui va contra la lògica i no la resta, el Gat s'autodefineix psicològicament:

«“Eso sí que no lo puedes evitar”, repuso el Gato; “todos estamos locos por aquí. Yo estoy loco; tu también lo estás” [...] “Y ¿cómo sabes tú si yo estoy loca?”, le preguntó Alicia. “Has de estarlo a la fuerza”, le contestó el Gato; “de lo contrario no habrías venido aquí”. Alicia pensó que eso no probaba nada; pero continuó de todas formas: “Y ¿cómo sabes que tú estás loco?” “Para empezar”, repuso el Gato, “los perros no están locos, ¿de acuerdo?” “Supongo que no”, dijo Alicia. “Bueno, pues entonces”, continuó diciendo el Gato, “verás que los perros gruñen cuando algo no les gusta, y mueven la cola cuando están contentos. En cambio, yo gruño cuando estoy contento y muevo la cola cuando me enojo; luego estoy loco”». (1984: 111-112)

Si ens traslladem a l’adaptació teatral, el Gat, mostrant posseir un paper més protagonista, esdevé un interlocutor constant d’Alícia. De fet, ha estat ell qui l’ha instat a endinsar-se en el món de les meravelles travessant el mirall. Així doncs, l’acotació i el diàleg que l’emmarca ens introdueix un animal estandard d’una de les moralitats claus, al nostre entendre, marcada pel text teatral: no hi ha res impossible si un s’esforça realment i posa els mitjans per assolir-ho. Així, llegim:

«ALÍCIA. [...] No es pot travessar un espill, és impossible.

(Gradualment, dalt d’una branca, es destaca la figura d’un GAT rodanxó, el GAT de Cheshire, amb el cos de color blau i ratllat i un somriure d’orella a orella.)

GAT. Impossible? Què és el que és impossible? [...]

GAT. No hi ha res impossible, si ho desitges de veres». (2016: 28)

Definit per ell mateix com «un gat que no diu res, però que tot ho sap» (2016: 29), la seua aparició serà una constant de l’obra, sobretot en aquells moments claus en què Alícia es veu frustrada per les accions i reaccions del il·lògics habitants de la terra de meravelles (2016: 88). Aquesta presència és major que en l’original de Carroll on aflorarà després del moment inicial de presentació amb la Duquessa a la partida de croquet de la Reina. Aquella circumstància, de forma semblant a l’hipertext, s’esdevé una crítica de la jove protagonista a aquell món concretada en les trampes de la monarca:

«“¿Qué tal? ¿Cómo te va?”, preguntó el Gato tan pronto le hubo aparecido el resto del hocico para poder hablar. [...] “Y la Reina, ¿qué tal? ¿te gusta?”, le preguntó el Gato en voz baja. “¡No me gusta nada!”, exclamó Alicia. “¡Es tan..., tan..!”, pero en ese mismísimo momento Alicia se dio cuenta de que justo detrás de ella estaba la Reina escuchando lo que decía, de forma que continuó diciendo: “... es tan seguro que va a ganar la Reina que no vale la pena que los demás sigan jugando”». (1984: 139)

En aquest moment, el Gat de Cheshire és vist pels reis, amb els quals interactua breument. No obstant això, és temps suficient per ser mereixedor de la famosa petició de la Reina amb què solucionava qualsevol cosa que no li vinguera de grat: tallar-li el cap (1984: 140). És interessant remarcar que a l'hipertext el Gat mai dialoga o es relaciona amb ningú que no siga Alícia —de fet sols els Bessons a la vuitena seqüència l'esmenten per burlar-se d'Alícia i introduir un component humorístic.¹³⁵ Així doncs, aquesta no relació interpersonal justificaria, com apunta Fluixà a la introducció, la possibilitat de considerar que: «les seues paraules funcionen com si foren la consciència de la xiqueta» (2016: 12).

En síntesi, Alapont dota de més protagonisme el Gat, el qual és físicament i psicològica semblant al de l'autor anglés. No obstant això, Carroll no en diu res de la policromia del cos, la qual pot recordar-nos els vius colors de la versió Disney tot i les divergències entre el blau ratllat present a Bromera segons les acotacions (2016: 28) i el rosa intens de la pel·lícula. A més, es tracta d'un personatge que, a l'igual que molts dels presents a l'hipertext, insereixen tocs al seu llenguatge emprant referents culturals valencians al discurs. Així, per exemple, quan vol provocar l'enuig d'Alícia perquè desitge realment travessar l'espill se'n burla maliciós dient: «I jo vull ser la mona furona» (2016: 30).

PORC ESPÍ

¹³⁵ Alícia estava parlant amb el Gat, que desapareix sobtadament, i per no sentir-se sola el busca. Canvia l'escena i hi apareixen els Bessons amb els quals manté el següent diàleg a propòsit del felí: «ALÍCIA. Vaig darrere d'un gat. / BESSÓ 2. Un gat? / ALÍCIA. Sí. / BESSÓ 1. Ah! Era de color blau? / ALÍCIA. Sí. / BESSÓ 2. I tenia el cos a ratlles? / ALÍCIA. (*Animada.*) Sí. / BESSÓ 1. I un somriure d'orella o orella? / ALÍCIA. Sí, sí, sí. / BESSÓ 2. Doncs no, no l'hem vist. / ALÍCIA. Què? / BESSÓ 1. Que no en sabem res. / BESSÓ 2. Així que no hi insistisques més, per favor. / ALÍCIA. Però què preteneu, burlar-vos de mi? / BESSÓ 2. Qui? / BESSÓ 2. Nosaltres?» (2016: 67-68).

És un personatge secundari tot i desenvolupar una major entitat respecte d'ATM. En descriure els elements del joc de croquet de la Reina, l'autor anglès esmenta els eriçons com a part dels animals emprats en qualitat d'estris:

«Alicia pensó que nunca había visto un campo de croquet más raro: estaba ondulado de surcos y crestas, unos erizos vivos hacían de bolas de croquet, y los mazos eran unos pájaros flamencos, igualmente vivos, y los soldados formaban los arcos curvando sus cuerpos de naípe a cuatro patas». (1984: 136-137)

D'ells se'ns diu que en un moment concret es barallen —tot i que no es reproduïx cap parlament— i és aleshores quan Alícia vol aprofitar el desconcert per provocar un colp i avançar. Seria una trampa, però recordem que es tracta d'un joc trucat en què tots tenen clara la necessitat d'ajustar-se a la Reina i fer el que siga pertinent perquè acabe victoriosa. En el cas de l'hipertext, el croquet ha estat substituït per una altra pràctica —«busca forats i guanyaràs»— en què prenen part activa l'Herald, un colador, pilotes i tantes escumadores com participants hi haja.

La modificació substancial d'un joc per un altre, ens podria dur a pensar en la desaparició dels eriçons a l'obra d'Alapont, tanmateix aquest pren entitat pròpia en individualitzar-se i desvincular-se d'aquella pràctica a fi d'esdevenir ajudant del Conill Blanc. Així doncs, tot i fer-ho en una part ínfima d'una breu seqüència, la quarta, és significatiu anotar que és el primer de diversos personatges en qualificar Alícia de monstre. Veiem la situació concreta: el Conill es queixa de la poca destresa del Porc Espí quan li sol·licita la sal per al pastís reial. Aleshores Alícia, qui acaba de travessar el mirall, passa de l'observació a l'acció:

«CONILL. (*Desesperat.*) Les cinc? Les cinc! Les cinc!!! Ai, senyor, amb la pressa que tinc. Vinga, vinga, dóna'm la sal.

PORC ESPÍ. I per a què la vols, la sal?

CONILL. Per al pastís de la reina, pardal!

ALÍCIA. Ei, però si és el conill... Senyor conill!

CONILL. Eh, qui em crida?

PORC ESPÍ. Ah!... Un monstre!... Jo me'n vaig! (*Llança la sal a l'aire i ix corrents.*)». (2016: 31)

Així doncs, cobra importància respecte de l'obra original pel fet de dotar-lo d'entitat i diàleg, per bé que siga breu. Després de la primera desqualificació envers Alícia que hem apuntat, trobarem la de l'Albatros, titllant-la de «repugnant monstre menja-ous» (2016: 34) —aproximant-la a la «víbora» de la Paloma de Carroll— o a altres etiquetes gens adequades com la de «vaca» per part del Barreter atés que Alícia reconeix menjar encisam (2016: 60).

ALBATROS

Equivalent a la Paloma dibuixada per Carroll, aquest personatge apareix a la cinquena seqüència. Després d'una primera no massa bona presa de contacte amb els habitants de la terra de meravelles —el Conill i el Porc Espí—, Alícia es refugia dalt d'un arbre amb l'objectiu de protegir-se d'uns sorolls que l'esglaien: «(*Se senten xiuxiuejos i sorolls que provenen dels laterals. ALÍCIA se sobresalta, s'acosta a l'arbre i puja a les branques més altes. Tremolosa.*)» (2016: 33). Just en aquell moment apareix en escena l'Albatros que va a parar al lloc triat per la jove per aixoplugar-se: «(*Tot seguit se senten uns gralls i un ALBATROS es deixa caure, després d'efectuar un vol trepidant per damunt de la platea, a sobre de l'arbre.*)» (2016: 33).

S'enceta a partir d'ací un breu diàleg en què l'ocell acusa Alícia de ser un monstre amb l'única pretensió de menjar-se els ous que cova al niu. Les semblances d'aquesta circumstància amb la trobada a *ATM* són evidents. No obstant això, hi ha una doble diferència. D'una banda, la Paloma s'adreça a Alícia com si aquesta fora una serp —i no un repugnant monstre menja-ous. D'altra banda, la causa que la humana estiga a l'alçada del niu de l'au a l'hipotext és la ingesta del bolet proporcionat pel Cuc a partir de la qual té unes dimensions que la fan sobreeixir per la copa de l'arbre. Així doncs, es produeix una reordenació en la seqüència dels fets ja que Alapont inverteix l'ordre d'aparició del Cuc¹³⁶ i l'Albatros/Paloma.

En paraules de la Paloma de l'hipotext, Alícia és un terrible ofidi, un altre de tants dels quals ha hagut de fugir per protegir les seues cries:

¹³⁶ Avancem, en aquest punt, una possible hipòtesi del motiu d'aquesta modificació de l'ordre de la història: a l'hipotext, el Cuc facilita a Alícia un fong que li permetrà augmentar i minvar de grandària i a partir d'ací es troba en situacions complicades com la que hem descrit amb la Paloma; tanmateix, a l'hipertext el Cuc té el paper d'introduir la teoria de «recordar el futur» —representada a *AE* amb el personatge de la Reina Blanca— a més de concretar el difícil caràcter de la Reina un poc abans de la seua aparició i previndre així Alícia. A açò cal afegir el fet que al llarg de l'adaptació teatral Alícia no varia físicament.

«“¡Como si no bastase con estar empollando huevos!”, siguió la Paloma.
“¡Encima hay que guardarlos día y noche contra las serpientes! ¡Como que no he podido cerrar el ojo durante estas tres últimas semanas!”

“¡Siento mucho que haya sufrido tantas molestias!”, dijo Alicia, que empezaba a comprender lo que quería decir la Paloma.

“¡Y justo cuando escojo el árbol más alto del bosque”, continuó, sin oír nada, la Paloma, elevando la voz hasta chillar, “y justo cuando ya creía que me iba a ver libre de ellas al fin, tienen que empezar a bajar culebreando desde el cielo! ¡Qué asco de víboras!”

“Pero ¡si no soy una serpiente!”, le dijo Alicia, “Soy una..., una...”». (1984: 95)

Alícia es defensa refermant-se en la seua condició humana, la qual cosa és rebatuda per l’ocell qui diu conèixer perfectament com és una xiqueta. Després d’una argumentació tan poc lògica com la majoria de les emprades en aquells territoris, expulsa la jove bruscament. El violent i agressiu comportament verbal de l’Albatros és aprofitat per Alapont a fi de remarcar la idea de monstre, terme amb què just a la seqüència anterior l’havien qualificada el Conill i el Porc Espí.

A més a més, contribueix a fer dubtar Alícia de qui és realment quan es troba sola, la qual cosa li transmet posteriorment al Cuc. Consegüentment, l’Albatros, tot i ser considerat un personatge secundari, és important per la reincidència en una idea: la de la monstrositat d’Alícia. De fet, aquesta es qüestiona qui és realment i si s’ha transformat, potser, en allò que ja li han dit tres vegades: «(*ALÍCIA baixa precipitadament de l’arbre i es deixa caure a terra.*) ALÍCIA. (*Afligida. Amaga el cap entre els braços i somica.*) Ah, un monstre?... És possible que m’haja transformat de veres en un monstre?» (2016: 34)

També a la novel·la en nombroses ocasions diu Alícia que sabia qui era abans, però que començava a dubtar-ho a causa de les contínues transformacions tanmateix, en aquells cas, li ho expressava obertament al Cuc. En canvi, al text teatral s’ho planteja, a més, prèviament en la seua soledat, com hem vist a l’anterior citació.

Lluny del rebuig que potser es cree amb la intervenció de l’au a l’hipotext per la manera d’abordar Alícia, a l’adaptació teatral se la dota d’un toc còmic. Aquest radica fonamentalment, al nostre entendre, en els girs lèxics emprats. D’entrada, i com hem apuntat, la seua aportació a nivell de la història no dista gaire entre tots dos textos, però

les formes utilitzades, molt properes al registre col·loquial compartit pel públic model, provoquen un predomini de l'humor:

«ALBATROS. Aparta't, monstre del dimoni.

ALÍCIA. Però què diu? Jo no sóc cap monstre, sóc una...

ALBATROS. Una què? Una què? Vinga, a veure quina t'inventes ara.

ALÍCIA. No sóc més que una xiqueta.

ALBATROS. Ja! I jo sóc una figa palera.

ALÍCIA. És cert, li ho assegure, sóc una xiqueta.

ALBATROS. Et penses que em mame el dit? Encara em diràs que mai no t'has menjat un ou». (2016: 34)

CUC

Caracteritzat a *ATM* per una arrogància i una petulància que irriuen Alícia notòriament, la gran eruga blava facilita a la xiqueta un remei per controlar a plaer la grandària que vol obtenir després de les modificacions sofertes amb la ingesta del pastís i del líquid d'un flascó. La descripció es pot completar amb trets com ara la parsimònia i l'ensopiment definitoris de les seues actuacions.

D'entrada, i llevat del color al qual Alapont no s'hi refereix i al gènere masculí atorgat, a l'hipertext el Cuc presenta una aparença física semblant. Açò se'ns mostra a través tant d'una acotació com d'un cant del propi personatge en què s'autodefineix:

«(A poc a poc descendeix de l'aire un fong enorme amb un CUC assegut al damunt i fumant un narguil.)

CUC. (*Cantant.*) Jo sóc un cuc gras i gandul,

i per això no tinc estrés.

Sempre que puc m'assec de cul,

en tot el dia no faig res». (2016: 34)

No obstant això, la manera emprada per dirigir-se a Alícia no és tan taxativa i eixuta i això contribueix a la suavització del caràcter. Així, per exemple, si ens fixem a *ATM*, la brusquedat per encetar la conversa amb Alícia la intimida:

«Alicia y la Oruga se estuvieron contemplando en silencio durante algún tiempo. Al fin la Oruga se quitó la boquilla del narguile de la boca y les habló con voz lánguida y adormilada.

“¿Quién eres *TU*?”, preguntó la Oruga.

No era ésta precisamente la manera más alentadora de iniciar la conversación. Alicia replicó, algo intimidada: “Pues verá usted, señor..., yo..., yo no estoy muy segura de quien soy, ahora, en este momento; pero al menos sí sé quién era cuando me levanté esta mañana; lo que pasa es que me parece que he sufrido varios cambios desde entonces.”

“¿Qué es lo que quieres decir?”, dijo la Oruga con severidad. “¡Explícate!”». (1984: 85)

A diferència d'aquest tractament i de les fórmules lingüístiques associades a aquella actitud («sentenció», «insistió de manera inapelable»), l'adaptació teatral ens mostra un personatge amb un to diferent, molt més conciliador. Així, es dirigeix a Alícia dient-li: «Hum! Bon dia, criatura. Qui ets tu?» (2016: 34). A més a més, tampoc no se'n dibuixa com una figura superba ni tan radical quant als seus posicionaments ja que, per exemple, després de l'episodi dels «conspiradors anti-banquet», relativitza la seua postura:

«CUC. T'ha agradat la meua història, de com Alícia es va trobar amb els conspiradors anti-banquet reial?

ALÍCIA. La seua història? La de vosté?... Si m'ha passat a mi.

CUC. N'estàs segura? Pensava que era un record meu, però... bé, no ho sé, com que acaba de passar ja no me'n recorde ben bé». (2016: 43)

Fins i tot tracta d'advertir Alícia dels perills de mantenir contactes amb la Reina, per a la qual cosa no recorre a un registre tan formal com el que correspondria al personatge original per referir-se al pastís reial:

«ALÍCIA. El que no entenc és per què tenen tanta por d'assistir al banquet de la reina.

CUC. Ets boja?... Perquè hauran de tastar el seu pastís... Jo m'estimaria més menjar una bonyiga de vaca al forn». (2016: 43)

A les majors o menors diferències físiques i psicològiques apuntades, caldria afegir la idea ja plantejada d'acord amb la qual Alapont fusiona en el personatge part d'un altre present a *AE*, la Reina Blanca, i a l'atribució d'un nou paper dins de la història. Així les coses, el Cuc pren parcialment el rol de narrador que ens permet conèixer el complot contra el pastís de la Reina —menjar del qual sols n'han fet un breu esment amb anterioritat el Conill i el Porc Espí sense referir-se a cap estratagema. A més a més, serveix d'introducció de ses majestats a la sisena seqüència:

«ALÍCIA. Una reina que regala pastissos als seus súbdits? A mi em sembla molt generosa. M'agradaria conèixer-la.

CUC. Francament, no t'ho aconselle per res del món.

ALÍCIA. (*Agafant aire, tapant-se el nas i contenint la respiració.*) És el que més desitge.

(*Se sent un gran estrèpit de plats i cassoles i uns crits fortíssims d'un bebé; el CUC es refugia entre les fulles i ALÍCIA s'amaga darrere de l'arbre.*)». (2016: 43-44)

OU

Personatge secundari que ens du a pensar, com ja hem apuntat, en l'ou Zanco Panco si més no d'entrada per la seua aparença externa. Apareix a la cinquena seqüència quan el Cuc, en una demostració a Alícia de la possibilitat de recordar coses futures, li'n parla:

«ALÍCIA. I quines coses recorda millor vosté?

CUC. Les que estan a punt de passar, naturalment. Per exemple, recorde ben bé la trompada que et pegaràs amb un ou d'ací a un moment.

ALÍCIA. (*Incrèdula.*) Amb un ou?... Jo?

(*Del lateral dret entra precipitadament un OU de grans dimensions, d'aspecte molt nerviós i maneres brusques, i ensopega amb ALÍCIA.*)». (2016: 35)

A part del caràcter nerviós, justificable per ser un dels conspiradors reunits contra la Reina —concretament envers l'obligació de menjar-se'n el pastís—, estem al davant d'un personatge que desitja donar la imatge de domini i control de la situació. En aquest sentit, s'assembla a aquell bastit a *AE*, ja que Zanco Panco és un petulant que creu saber-

ho tot encara que la seua incapacitat per realitzar una senzilla resta ho contradiga. De la mateixa manera, tampoc la figura creada per Alapont, tot i ser la directora en part de les actuacions i les ordres, destaca per la seua intel·ligència. Així ho veiem en la reacció a la presentació que l'Ocell Babau li fa d'Alícia:

«OU. Xut! (*Assenyalant ALÍCIA.*) Qui és ella?

OCELL BABAU. No patesques, és A Mi Em Diuen Alícia.

OU. A Mi Em Diuen Alícia?

OCELL BABAU. No, a tu no, a ella.

OU. (*Desconfiat.*) No em sona, és francès això?». (2016: 38)

Des de ben aviat, l'Ou pren el paper més propi d'un detectiu que creu trobar en la humana una espia a la qual cal investigar. Per aquest motiu, i a instàncies de l'Ocell Babau, creen una comissió d'interrogatoris. El personatge opta per un posat sever i seriós a partir del qual llegim:

«OU. Xut!

ALÍCIA. Jo no sóc cap intrusa. Anava seguint el conill blanc i he caigut per un pou.

FOCA. (*Espantadíssima.*) Seguia un conill! Oh, Déu meu... Bé, potser és millor que me'n vaja.

OU. Alto, d'ací no es mou ningú... Primer hem d'interrogar la francesa.

ALÍCIA. No sóc francesa; només vull saber on s'ha ficat el conill.

FOCA. (*Rosegant-se les ungles.*) Oh, una altra volta el maleït conill! Ho heu sentit? M'estic posant malalta.

OU. T'advertesc que no et servirà de res negar el teu passat *franxute*. Hem d'aclarir açò com siga». (2016: 39)

Tanmateix, és la pròpia Alícia qui escolta com l'un i l'altre no saben per on començar a interrogar-la. Així, l'Ocell Babau torna a desplaçar la pretesa intel·ligència organitzativa de l'Ou i proposa resoldre la situació muntant una subcomissió de preguntes. Amb motiu d'aquesta, s'intensifiquen tant l'absurditat del moment com la del propi personatge. De fet, aquest pren el posat seriós d'un investigador desitjós d'acorrallar el presumpte delinqüent, però deixant anar una estrambòtica endevinalla:

«OU. (*Torna a posar una cama damunt del banquet i se situa frec a frec d'ALÍCIA. Refregant-se la cara amb la mà, amb actitud fatigada.*) A veure, digues: què és una cosa llarga a migdia i curta a la nit, roja per fora i groga per dins, que quan l'agafes fort amb els dits se'n va corrents per l'aigua i perd el primer tren de les cinc?». (2016: 41)

Finalment, caldria tenir en compte que el regust per les endevinalles ens ajuda novament a establir un paral·lelisme amb el Zanco Panco novel·lesc, el qual es vanta de saber respondre a tot com si es tractara d'un joc d'endevinar i de ser un excel·lent recitador de poemes:

«—¿Por qué está usted sentado aquí fuera tan solo? —dijo Alicia que no quería meterse en discusiones.

—¡Hombre! Pues porque no hay nadie que esté conmigo —exclamó Zanco Panco. —¿Te creíste acaso que no iba a saber responder a eso? Pregunta otra cosa.

—¿No cree usted que estaría más seguro aquí abajo, con los pies sobre la tierra? —continuó Alicia, no por inventar otra adivinanza sino simplemente porque estaba de verdad preocupada por la extraña criatura. —¡Ese muro es tan estrecho!

—¡Pero qué adivinanzas tan tremendamente fáciles que me estás proponiendo! —gruñó Zanco Panco». (1986: 111)

OCELL BABAU

Entra en escena juntament amb l'Ou i la Foca com a part d'un trio ben còmic i és caracteritzat per Alapont de la següent forma mitjançant una acotació: «(*Entra un altre animal per la dreta, l'OCELL BABAU, molt arreposat, amb aires de gentleman i un pèl sarcàstic*)» (2016: 36).

Aquest personatge, que en certa manera recorda la figura del Dodo del tercer capítol d'*ATM* pel suggeriment de crear un comitè d'eixides per fugir d'escena¹³⁷ a més de pel

¹³⁷ Recordem, en aquest sentit, que després d'eixir xops per haver caigut en un bassal creat per les llàgrimes d'Alícia, el Dodo és l'au que proposa tant a Alícia com a la resta d'animals fer una carrera

seu posat, manté una línia de comportament un tant peculiar. Així les coses, tot i que és Alícia qui s'espanta en trobar-se'l, és ell qui es fa l'espantat pel crit proferit per ella. Mitjançant aquesta situació s'evidencia novament l'absurditat i la manca de lògica d'aquell món on finalment és ell qui perdona quan hauria de ser qui demanara disculpes:

«OCELL BABAU. Em permets?

ALÍCIA. (*Girant-se.*) Aaah!

OCELL BABAU. (*Molt afectat, histriònic.*) Aaah! Per què m'espantes? Què t'he fet jo?

ALÍCIA. És vosté qui m'ha espantat.

OCELL BABAU. (*Mirant en totes les direccions, molt exagerat, com si esperara trobar-se amb algú altre.*) Qui, jo?

ALÍCIA. Ai, no: jo.

OCELL BABAU. (*S'asseu en el banquet amb les cames ben estirades.*) Doncs no ho tornes a fer més. No m'agrada que m'espanten.

ALÍCIA. Però...

OCELL BABAU. Bé, d'acord, tornem a començar, et perdone, com si no haguera passat res. Qui ets tu?». (2016: 36)

Caracteritzat per una accentuada teatralitat¹³⁸ en les seues intervencions, es mostra exagerat fins al límit de generar una visió humorística d'ell mateix. Un cas l'observem quan Alícia es presenta després de l'ensurt inicial i l'au es posa a declamar el nom d'aquesta de forma un tant peculiar:

«ALÍCIA. A mi em diuen Alícia, i he caigut per...

OCELL BABAU. Vés per on, quin nom més bonic. (*Declamant.*) A Mi Em Diuen Alícia. (*Per a ell.*) A Mi Em Diuen Alícia? (*Desconfiat.*) No el coneixia. És francès?» (2016: 36-38).

per eixugar-se a partir de la qual assistim, fins i tot, a un peculiar lliurament de premis (1984: 59-62).

¹³⁸ Quan Carroll es refereix al Dodo també al·ludeix en determinats moments a aquesta característica com ara el moment en què premia a Alícia: «Nuevamente se agruparon todos alrededor suyo mientras el Dodo le entregaba solemnemente el dedal, pronunciando con voz engolada estas palabras: “Os suplicamos, distinguida amiga, que aceptéis este elegante dedal”; al término de esta breve alocución todos vitorearon con entusiasmo» (1984: 62).

A més a més, aquest vessant còmic associat al nom de la xiqueta s'accentua quan, en presentar-la a l'Ou, com hem vist en caracteritzar aquest personatge, es genera una absurda confusió sobre qui és ella. La ridícula del comportament de l'Ocell, que fa honor a la seua onomàstica de babau, continua en augment en la forma tan poc apropiada de comportar-se davant d'una circumstància on es requereix secret i ocultació:

«FOCA. (*Xiuxiuejant.*) Eh, és ací on se celebra la reunió secreta contra la reina?
OCELL BABAU. (*Cridant, molt alegre.*) Ah, sí, passa, passa, acabem de descobrir una intrusa. Li diuen A Mi Em Diuen Alícia.
OU. Xut!». (2016: 38)

Propostes com la de crear una comissió d'interrogatoris o un subcomité de preguntes per descobrir les vertaderes intencions d'Alícia tampoc deixen el personatge en un lloc intel·lectualment massa elevat i encara menys quan després de formular aquestes possibilitats no té idea de per on avançar:

«OU. (*A l'OCELL BABAU.*) I què li preguntarem?
(*L'OCELL BABAU, ple d'entusiasme, obri la boca, com per a dir alguna cosa però, tot seguit, la tanca amb desànim. L'OCELL BABAU i l'OU mostren una actitud pensativa, molt reconcentrada. ALÍCIA i la FOCA es queden en segon terme.*)
ALÍCIA. Per què no em pregunten simplement qui sóc i què faig ací?». (2016: 40)

Juntament amb la comicitat aportada al text, introdueix una interessant —tot i que breu— reflexió sobre l'hàbit de realitzar trampes a la terra de meravelles per aconseguir el que es vol malgrat fer-se'n l'ofés al principi. Així doncs, és condecorat per l'Ou per resoldre una endevinalla, circumstància que recorda amb variacions *ATM* on és precisament el Dodo qui atorga un premi a Alícia en participar en la carrera per eixugar-se:

«OCELL BABAU. (*Insegur.*) Una trompeta?
OU. Fantàstic! Et mereixes un premi. (*Trau una condecoració i li la col·loca, a l'OCELL BABAU.*)

ALÍCIA. Una trompeta que s'escapa per l'aigua i perd el primer tren de les cinc?
 On s'ha vist això?
 OCELL BABAU. (*Ofés.*) Insinues que el concurs està trucat?
 ALÍCIA. És clar que està trucat.
 OU. Mira, guapa, si vols guanyar un premi, organitza tu el concurs.
 ALÍCIA. Però això és una estafa repugnant.
 OCELL BABAU. (*Estranyat.*) Això és el que fem tots, és el més natural». (2016: 41-42)

FOCA

Espantívola sense cap raó aparent ni lògica, representa l'última baula del grup conspirador anti-banquet reial ja que no té poder de decisió sinó que, ans al contrari, les seues accions són governades per les ordres de l'Ou. De forma semblant als seus companys, pronuncia i profereix interpretacions lingüístiques absurdes, encara que semblen ser considerades més desbaratades que les dels altres pels comentaris que en verteixen:

«OU. (*A ALÍCIA, indicant-li un banquet.*) Asseu-te! (*A la FOCA.*) Tu, vigila que no vingui ningú.
 FOCA. Ningú? I què li dic si ve, al tal Ningú?
 OU. Res, talòs!
 FOCA. (*Anant-se'n cap al lateral dret per vigilar el camí per on han arribat. Molt atemorida.*) Ah! D'acord». (2016: 39)

Mentre l'Ou i l'Ocell Babau cavil·len infructuosament com interrogar la xiqueta, la Foca i Alícia queden en un segon terme. És aleshores quan l'animal li confessa les vertaderes intencions que els mouen: el complot. Ben aviat l'animal és apartat d'ella per complir la seua missió de guaita a partir de la qual torna a aparèixer la confusió ningú/algú. Tanmateix, en aquest cas és ràpidament solucionada per la pròpia Foca qui demostra ser conscient del seu error: «FOCA. Atenció, atenció... S'acosta ningú. / OCELL BABAU i OU. Ningú!... Ningú?... Com que ningú? / FOCA. Ah!... Vull dir algú!» (2016: 42).

En resum, es tracta d'un personatge amb una contribució mínima a la història la finalitat del qual, al nostre entendre, és incrementar l'humor. No tindria una equivalència directa amb cap figura de les novel·les de Carroll tot i que, si més no pel tipus d'animal, ens faria pensar en la Morsa de la història contada pels germans Tararí i Tararà a *AE*.

REI

Si partim d'*ATM*, recordarem que dins del tàndem conformat amb la Reina de Cors apareix com la figura secundària. Es tracta d'un regent sense forma humana sinó de carta —contràriament al que ens mostra Alapont—, sovint a l'ombra de la monarca. Així, quan a la partida de croquet el Gat de Cheshire li profereix una resposta irreverent, en comptes de prendre una determinació directa i enfrontar-se, acudeix a la seua cònjuge perquè en siga l'executora després de tractar de protegir-se físicament darrere d'Alícia:

«“No me gusta nada el aspecto que tiene”, confesó el Rey; “pero, en fin, puede besarme la mano, si quiere”.

“Prefiero no hacerlo”, observó el Gato.

“¡No seas impertinente!”, replicó el Rey. “Y ¡no me mires de esa manera!”, añadió parapetándose detrás de Alicia.

“Un gato bien puede mirar a su rey”, sentenció Alicia; “lo he leído en alguna parte, pero no recuerdo dónde...”

“Pues hay que eliminarlo entonces”, dijo el Rey con mucha determinación; y llamó a la Reina, que pasaba por ahí en aquel momento: “¡Querida! ¡Me gustaría que ordenases que eliminaran a este Gato de ahí!”». (1984: 139-140)

Tot i aquest caràcter secundari respecte a l'esposa, és ell qui exerceix de jutge al capítol final del text de Carroll, encara que no queda en massa bon lloc en evidenciar desconèixer el correcte funcionament d'un judici. De fet, necessita recórrer a l'ajuda constant del Conill Blanc, i no deixa de fer disbarats. Per això en un determinat moment el narrador ens diu: «Este hermoso discurso motivó una ronda general de aplausos, y en verdad que era la primera vez que el Rey había dicho algo sensato en aquel día» (1984: 189). Serà la Reina qui prenga un paper més efectiu i resolutiu i se superpose a l'espòs:

«“¡Que el jurado considere su veredicto!”, ordenó el Rey por enésima vez aquel día.

“¡No, no!”, atajó la Reina. “¡La sentencia primero!... ¡Ya habrá tiempo para el veredicto después!”

“¡Qué insensatez!”, exclamó Alicia en voz muy alta. “¿A quién se le ocurre una cosa semejante? ¡La sentencia antes que el veredicto!”

“¡A callar!” vociferó la Reina poniéndose morada de rabia.

“¡Pues no me callo!”, respondió Alicia.

“¡Que le corten la cabeza!”, chilló la Reina con toda la fuerza de sus pulmones; pero nadie hizo el menor movimiento». (1984: 192)

L’adaptació teatral pren com a referència eixa caracterització de Carroll i l’exagera. D’aquesta manera ens presenta la figura d’un Rei no solament dèbil i feble psicològicament en relació a la monarca, sinó també inferior físicament —fet al qual l’hipotext no al·ludeix: «(*IX el REI, un homenet baixet i d’aspecte ridícul, perseguit per una pluja de plats i estris de cuina.*)» (2016: 45).

Una disputa domèstica en què el nadó d’ambdós n’és el centre, esdevé l’acció triada per Alapont a l’hora d’introduir el monarca. Aquest reclama respecte i consideració envers la seua persona sota una allau d’objectes llançats a l’aire amb la clara voluntat de tallar-li el cap. Tanmateix, en una demostració evident de feblesa de caràcter no és capaç de mantenir-se i fer-se valdre davant l’esposa:

«REI. (*Excusant-se.*) Però si jo només volia jugar, estimada. Un xiquet s’ha de criar al costat del seu pare, necessita un exemple de fortalesa, com ara jo, no et sembla?

REINA. (*Irònica.*) Un exemple de què?

REI. Bé, vull dir... eh, hum! Estimada, vés amb compte, agafa’l bé que li pots fer mal». (2016: 46)

És tractat com una persona inepta,¹³⁹ tot i ser ell qui realment vetlla per les bones formes amb la criatura en no arrossegar-la o llançar-la pels aires com la mare encara que

¹³⁹ Són nombroses les ocasions en què la Reina el té en menys. Vegem, per exemple, aquesta citació: «REINA. Alça’t, inútil. No tens... / REI. Dignitat? / REINA. Sí, això és, dignitat» (2016: 81).

no actua sempre adequadament.¹⁴⁰ S'esforça per complaure la Reina, més aviat per temor que per cap altre motiu. A més a més, intenta deixar-la en bon lloc constantment com ara en afalagar-la davant Alícia malgrat que el seu criteri queda un poc en entredit pel resultat declamat:

«REINA. Qui té son?

ALÍCIA. El xiquet.

REI. Sí, son, son, molta son... Per què no li cantes una cançó de bressol, estimada? (A ALÍCIA.) La reina en coneix moltes, saps?

REINA. Ara?

REI. Sí, aquella tan dolça i agradable.

ALÍCIA. Oh, sí, per favor.

REINA. No sé, no sé... D'acord, si hi insistiu. (*Sacsejant el bebè amb força.*) El meu xiquet és fava, tararot com el primer, jo li pegue si no calla, una xufa en el clatell...». (2016: 48)

Un altre fragment semblant és quan al joc de «busca forats i guanyaràs» parlen de la victòria de la Reina i de la distància a què es capaç d'arribar amb els seus llançaments:

«REINA. Has vist quin tir, estimat?

REI. Fantàstic!

REINA. I això que hui no em trobe bé, em fa mal el colze. (*Mirant cap arrere, per on han arribat.*) Què dec haver fet, uns tres-cents metres?

REI. No, no ho crec.

REINA. (*Amb acritud.*) Què has dit?

REI. Uns vuit-cents o nou-cents diria jo més aviat.

REINA. (*Mirant a l'horitzó, fent visera amb la mà.*) Tant? Tu creus?». (2016: 78)

¹⁴⁰ Després de discutir pel motiu perquè plora el xiquet, i de tornar-li a tirar en cara la seua inutilitat, el Rei mostra un tracte gens apropiat cap a ell: «REINA. On l'has deixat? / REI. No sé... Però no et poses així. De segur que hi ha una explicació... Em deu haver caigut. Jo què sé» (2016: 86). Finalment, però, cap dels dos acudix a veure què és el que realment li passa al xiquet i marxen amb la preocupació del banquet i del pastís en ment: «(El REI i la REINA se'n van pel costat contrari d'on provenien els crits del príncep, el qual torna a marranejar.)» (2016: 86).

Conciliador és un altre dels trets característics del Rei. Sempre s'esforça per treure ferro a les situacions complicades i calmar les aigües per por al mal geni i l'agressivitat de l'esposa encara que no se'n reïx. Per exemple, quan es retroben per segona vegada amb Alícia i aquesta tremola a causa de la por generada pel caràcter de la Reina, s'estableix una argumentació en què mostra la voluntat de quedar bé amb ambdues a fi d'evitar la confrontació malgrat ser ignorat:

«ALÍCIA. (*Espantada i alhora indignada.*) Tremole de por, tremole perquè vós sou molt...

REI. El que la xiqueta, en fi, el que ella vol dir, estimada, és que...

REINA. Tu calla!

REI. Bé, si ja ho saps... que no se'n parle més.

REINA. (*A ALÍCIA.*) Què dius que sóc, molt què?

ALÍCIA. Molt... molt... massa severa, perquè... perquè potser us equivoqueu. Jo no us vull fer cap mal, i si em talleu el cap...

REINA. (*Incisiva.*) Si et talle el cap... què?

ALÍCIA. Si em talleu el cap i jo no us pensava fer res, haureu estat injusta.

REINA. T'equivoques.

REI. Dona..., ben mirat...

REINA. Si et talle el cap, de segur que ja no tramaràs res més.

REI. Això és cert, no es pot discutir, no, de cap manera.

REINA. És el més just... no creus?

ALÍCIA. Per a vosté potser, però no per a mi.

REI. Bé, sí, tot és relatiu. Recorde... Bé d'açò fa molt de temps...

REINA. Que li tallen el cap!!!». (2016: 79-80)

És considerat un ningú no solament per la dona, que constantment el mana callar o l'amenaça físicament,¹⁴¹ sinó també pel seu seguici, com ara l'Herald, quan rep ordres contradictòries dels monarques per actuar sobre Alícia:

¹⁴¹ Tinguem present, en aquest sentit, que el Rei acaba sent bufetejat tant per la Reina com per Alícia en plena baralla dialèctica sobre les trampes de la monarca al joc. Vegem-ne les acotacions: «(*El REI se situa entremig d'ALÍCIA i de la REINA per mirar de tranquil·litzar-les.*) [...] (*La REINA pega una bufetada al REI, que el fa fer mitja volta.*) [...] (*ALÍCIA pega una bufetada al REI, que també el fa fer mitja volta.*)» (2016: 85).

«ALÍCIA. Auxili! Auxili!

REI. (*A l'HERALD.*) Espera, un moment.

HERALD. (*A la REINA.*) Però ací qui mana? Vós o (*Referint-se al REI, despectivament.*) el senyor.

REINA. (*Al REI.*) Com t'atreveixes?

REI. Bé..., jo...

REINA. (*Agafant el REI del coll.*) Contesta! Contesta!». (2016: 80)

Tampoc el do de paraula és el seu fort, com es veu en intentar explicar-li a Alícia les regles del «busca forats i guanyaràs». Tot i que postil·la que si segueix les seues instruccions res fallarà, tot convida a dubtar-ho:

«REI. (*Agafant ALÍCIA.*) Però si és molt fàcil. (*En veu baixa.*) No la faces enfadar, és molt sensible [*referint-se a la Reina*]. (*Mentre el REI tracta d'ensenyar ALÍCIA a jugar-hi, la REINA es prepara en un racó. En veu alta.*) Agafa la meua paleta, jo t'hi ensenyaré. El primer que has de fer és... No, no, agafa-la fort. Això és. On estava? Ah, sí, tens una pilota, no?, vull dir, m'entens, no?, doncs quan veges un forat, eh... Com era?». (2016: 82)

Així mateix, no demostra en absolut ser massa competent al judici on vol aconsellar la Reina els passos a seguir, ja que aquesta en el seu rol dominant és qui disposa des del seu tron, com connota la mida molt superior de la cadira d'un i altre personatge:

«REI. Però, estimada, primer s'han d'interrogar els testimonis, i després... eh, després hi ha tot allò tan divertit, ja saps, el veredict, i... i... Jo, en fi, si em permeteu... Bé, tots em coneixeu, no?, voldria, no sé, vull dir, tractaré..., això sí, amb la meua agilitat mental, tractaré... El que vull dir... En realitat, vull dir tres coses, no? La primera és que... que... Bé, la primera no és tan important. La segona és que... que... hum... i la quarta...». (2016: 93)

Fixem-nos en aquest punt que en el procés de ridiculització a què se sotmet el personatge analitzat, fins i tot se li eliminen atribucions respecte d'ATM com ara la d'exercir de jutge. D'acord amb allò indicat en encetar la caracterització, no és que el Rei a ATM eixira massa ben parat d'aquella situació, encara que ací no se li dona ni l'opció.

REINA

Semblantment al que succeïa en parlar del seu consort, es tracta d'una figura humana i no d'una carta. De caràcter molt enèrgic i prepotent idèntic al plantejat a *ATM*, és un personatge que viu en un constant estat d'enuig. Aquest tarannà, que la du a pretendre solucionar-ho tot amb una arxiconeguda ordre, s'evidencia des que apareix per primera vegada a escena llançant-li estris de cuina a l'espòs per haver despertat el seu benvolgut bebé.

La imatge facilitada per Carroll des de la seua primera aparició també es troba en la línia de la brusquedat en les maneres i el llenguatge. Espantats per les possibles conseqüències d'una actuació negligent, els tres jardiniers reials es llancen al terra davant l'arribada de la comitiva reial mentre Alícia queda dempeus i es mostra als monarques:

«Cuando el cortejo llegó a la altura de Alicia, todos se detuvieron y la miraron. La Reina preguntó con severidad: “¿Quién es ésta?” La pregunta iba dirigida a la Sota de Corazones, pero éste sólo se inclinó, sonriendo, por toda contestación. “¡Imbécil!”, increpó la Reina agitando la cabeza con impaciencia; y volviéndose a Alicia continuó: “¿Cómo te llamas, niña?”». (1984: 133)

La xiqueta respon amb educació, d'entrada, per presentar-se. Tanmateix, quan la Reina li pregunta per la identitat dels jardiniers estesos a terra, fa gal·la de poc de tacte i en provoca la fúria: «Esto encolerizó de tal modo a la Reina que se puso toda colorada, y después de atravesarla con una mirada de bestia salvaje comenzó a gritar desaforadamente: “¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten...!”» (1984: 134).

Alapont mostra la primera interacció entre aquest personatge i el d'Alícia motivada per una altra raó de ben diferent —la xiqueta qüestiona el tracte d'aquesta envers el fill d'ambdós monarques en llançar-lo per l'aire. La situació genera una reacció molt crítica de la Reina qui l'adverteix de com cal actuar davant d'ella i en desaprova la intromissió. En aquest cas, és la pròpia Alícia qui introdueix l'amenaça de perdre el cap, la qual acaba tot just d'escoltar adreçada al Rei per la seua cònjuge:

«REINA. Ei, qui ets tu?

ALÍCIA. Sóc Alícia.

REINA. Alícia? I per què et fiques on no et demanen? No t'han ensenyat urbanitat, a tu?

ALÍCIA. Naturalment, estic molt ben educada.

REINA. Sí? (*Alçant la veu.*) Obri bé la boca quan em parles, posa't la camisa per dins, ajunta els talons, mira'm als ulls i digues-me sempre Sa Majestat... Ho has entés?

ALÍCIA. Sí, sí... Ho he entés...

REINA. Més et val... Perquè... si no ho fas així, m'ofendràs... I si m'ofens a mi, ofens la dignitat reial... I si ofens la dignitat reial, comets un delict de lesa majestat.

ALÍCIA. De lesa majestat? I què és això?

REINA. És el pitjor... El pitjor crim que es pot cometre... I si el comets...

ALÍCIA. Em... tallaran... el... cap?

REINA. Exactament... I ara, digues-me... Què fas ací?». (2016: 47)

Tot i partir de situacions diferents, tant l'hipotext com l'hipertext, ens mostren un personatge arbitrari i cruel autoconsiderat superior a la gent del seu entorn. No obstant això, l'adaptació n'accentua el vessant còmic mitjançant la inversió i l'exageració dels rols estereotipats propis d'un matrimoni d'història infantil en què poguérem esperar la figura d'una Reina complaent i comprensiva amb l'espòs poderós i decidit. Per tal d'assolir aquesta imatge hem de tenir present que, a més, el text teatral atribueix a la Reina una maternitat pròpia d'un altre personatge diferent a *ATM*: la Duquessa. A partir d'ací, les incongruències entre l'amor professat al fill i el tracte que li dona, o l'al·lusió a situacions quotidianes com el canvi de bolquers, les cançons de bressol o l'alimentació del xiquet, causen comentaris i situacions absurdes on queda ben a les clares que ella, igual que succeïa a *ATM*, és qui governa realment.

L'afany de victòria i el desig de quedar sempre per damunt també és comú al personatge tant en *ATM* com a l'hipertext. Si bé el joc que ho demostra és diferent entre un text i l'altre, tothom a la cort és sabedor de la imperiosa necessitat de la Reina per guanyar, la qual cosa provoca les conseqüents trames que ofenen Alícia. La figura de l'Herald ens recorda constantment l'excel·lència de la regent:

«HERALD. (*Com el que recita una lliçó apresada, mirant-se les ungles, amb actitud indolent.*) Sa Majestat ha guanyat. La reina ha guanyat una altra volta. És

cert que podria haver guanyat qualsevol altre, però tots sabem que sa Majestat és la millor... La millor de tots... Déu salve la reina». (2016: 78)

Durant el judici al Barreter per no haver volgut menjar del pastís reial, la monarca es mostra impetuosa fins al punt d'arribar a demanar que es dicte sentència sense ni tan sols haver realitzat els pertinents interrogatoris.¹⁴² Ací es manifesta novament la superioritat de què Alapont la dota en convertir-la en jutgessa mentre Carroll, com hem vist, atorgava aquest rol al Rei malgrat acabar fent-se ella amb el control. La pròpia lectura de l'acusació per part de la Llebre explicita una clara visió de com la veuen i el temor de tots envers ella:

«LLEBRE. La nostra magna reina / un gran pastís va fer / i el donà de regal / al senyor barreter, / el qual tot agre / el dolç ha rebutjat / perquè tenia por / de ser enverinat. / Per tant: / o bé l'acusat malpensà / i s'equivocà totalment / quan per assassina prengué / la nostra reina excel·lent, / o bé el reu l'encertà de ple / i s'oposà al desig reial. / En tots dos casos l'animal / culpable és de traïció». (2016: 93)

En definitiva, resulta un personatge bastant peculiar caracteritzat per la necessitat de controlar-ho i dominar-ho tot. Manté les línies essencials traçades a *ATM* encara que duent-les a l'exageració més còmica mitjançant accions, algunes de les quals són més quotidianes i properes al lector.

BEBÉ PRÍncep

És el benvolgut fill dels regents, el qual no rep un tracte tan amorós i acurat com el que pertocaria a una criatura i les necessitats del qual són un tant desateses pels seus progenitors. Més que dotar-lo d'entitat com a personatge, és emprat més aviat com un objecte llançat alguna que altra vegada per l'aire o, fins i tot, utilitzat per la Reina amb l'objectiu de pegar al marit. Així doncs, no és d'estranyar que Alapont simplement faci referència a les acotacions als tremends brams i plors, però no n'aporte cap dada caracteritzadora.

¹⁴² A *ATM* és motiu de discussió entre Àlicia i la Reina el fet que quan el Rei exhorta el jurat per emetre un veredict, la Reina demane primer la sentència (1984: 192).

Present a la seqüència sisena, n'esdevé l'eix temàtic gràcies al qual se'ns donen unes primeres pinzellades sobre els seus pares. Així mateix, esdevé personatge latent a la novena seqüència quan se l'escolta bramar, cosa que lluny de provocar la preocupació real dels progenitors motiva que en parlen però no acudisquen a vigilar-lo.

A l'hora de bastir-ne l'anàlisi comparativa amb *ATM* caldria remetre'ns a la criatura de la Duquessa amb la qual Alícia interactua al sisé capítol. La noble es troba a la cuina de sa casa amb un nadó en braços que plora i crida mentre ambdós reben el llançament d'estris per part de la cuinera sota l'atenta mirada del sempre somrient Gat de Cheshire. L'ambient, carregat fins a l'extrem de pebre, és bastant complicat i el tracte donat per la Duquessa a la criatura, així com part de la situació viscuda a la llar, és clarament identificable amb el que Alapont transmet *a posteriori* a l'hipertext.

A part de les evidents semblances, la principal divergència rau en el fet que Carroll —a banda de no vincular el bebé a la Reina— sí que en donava una caracterització —encara que mínima—, i acabava transformant-lo en un porc. Així doncs, Alícia trau la criatura d'aquella perillosa cuina quan la Duquessa se'n va per a preparar-se per anar a jugar al croquet amb la Reina i, a més, n'assisteix a la metamorfosi:

«El niño volvió a gruñir, y Alicia le miró a la cara con mucha ansiedad, para ver si le pasaba algo. No cabía la menor duda de que tenía una nariz *sumamente* respingona, que parecía más un hocico que una verdadera nariz. Además, los ojitos se le estaban poniendo demasiado pequeños para ser los de un niño. Total, que a Alicia no le estaba gustando nada el aspecto que estaba cobrando la criatura. “A lo mejor es porque ha estado llorando”, pensó, y le miró de nuevo a la cara para ver si descubría alguna lágrima.

Pero no; no había allí lágrimas en absoluto. “Si piensas convertirte en un cerdito, querido niño”, le dijo Alicia muy seriamente, “ten en cuenta que no querré saber nada contigo, así que ¡mucho cuidado!”». (1984: 108)

És interessant fixar-se que la protagonista assumeix aquell canvi com allò més natural i fins i tot se n'alegra. D'aquesta manera copsem com accepta la *lògica* d'aquell nou món en què s'ha endinsat:

«Ahora sí que no cabía la menor duda: ¡no era ni más ni menos que un cerdito! Y a Alicia le pareció bastante absurdo continuar llevándolo en brazos.

Así pues, lo colocó en tierra, y se sintió muy aliviada al ver que trotaba sin más hacia el bosque, donde se encontró al poco. “Si hubiera crecido”, se dijo Alicia, “se habría convertido en un niño espeluznantemente feo; pero, en cambio, como cerdo me parece que resultará bien hermoso.” Y con esta conclusión se puso a pensar en todos los niños a los que sabía que les sentaría bien convertirse en lechones; y se decía: “¡Si tan sólo supiera la manera de lograrlo!”». (1984: 109-110)

Així doncs, la figura del Bebé Príncep és emprada al text teatral, al nostre parer, com un recurs per intensificar la comicitat partint del tracte rebut —certament semblant al del text original. En canvi, a la novel·la potser siga més una mostra de la immersió i acceptació d’Alícia per les regles de convivència de la terra de meravelles.

BARRETER BOIG

Quant a la caracterització física, no en rebem informació a cap dels textos. En el cas d’*ATM* se’ns introdueix com un assistent que pren el te juntament amb la Llebre i el Liró, però del qual sols bastim una caracterització psicològica pels actes i parlaments. Pel que fa a l’hipertext, se l’associa amb l’utiltatge propi del seu ofici, en un emmarcament similar, i sense especificar-ne l’aparença:

«(Mentre, al final de l’escena anterior, ALÍCIA parlava amb el GAT de Cheshire, apareix en primer terme una gran taula que creua l’escenari de banda a banda, amb deu cadires a cada costat i els serveis corresponents per a prendre el te. A pesar del gran nombre de cadires i serveis, només hi ha dos comensals a taula, la LLEBRE i el BARRETER boig, el qual porta damunt seu les eines del seu treball: un xerrac, tenalles, martell... A un ritme frenètic ballen i canten la cançó del no-natalici mentre se serveixen i prenen te amb pastes i canvien cada volta, el BARRETER de barret, i tots dos, de cadira i lloc a taula.)». (2016: 52)

Òbviament, l’adjectiu que acompanya la professió del personatge és el tret més definitori d’una figura que, a més, mostra no tenir pèls a la llengua i dir les coses de front. Així, quan Alícia s’enutja després de l’oferiment de la Llebre d’un vi inexistent, al

Barreter no li suposa cap problema fer-li saber que tampoc ella és cap exemple.¹⁴³ Aquest darrer fet és explicitat per Carroll en boca de la Llebre i queda reproduït per Alapont com segueix:

«ALÍCIA. (*Disgustada.*) Aleshores, per què me l'ha ofert? No és gens amable, això.

BARRETER. Tampoc no és molt amable asseure't a una taula sense haver estat convidada». (2016: 54)

De la mateixa manera, i referint-nos a les bones maneres, a *ATM* Alícia critica del Barreter que proferisca comentaris personals, mostra de molt poca educació, mentre que després és ell qui li retrau el mateix defecte:

«“¿Debería usted acostumbrarse a no hacer comentarios personales!”, contestó Alicia. “¿Es de muy mala educación!” [...]

“¿Nadie le ha preguntado a usted su opinión!”, dijo Alicia. “¿Quién está haciendo ahora comentarios personales?”, replicó triunfalmente el Sombrerero». (1984: 118-125)

El to burlesc i despectiu també caracteritzen el Barreter a ambdós textos. Quan Alícia rep les explicacions del que és una celebració com aquella del no-natalici,¹⁴⁴ s'adreça en diverses ocasions a ella amb el qualificatiu «fava». No pel mateix motiu temàtic, sinó per les intervencions d'Alícia en el conte del Liró, Carroll posa en boca d'ell per parlar de la xiqueta el mot «Boba» (1984: 126).

Davant el que Alícia considera una festa estúpida, el Barreter intenta fer-li'n veure els beneficis i opta per un to de superioritat i un didactisme amb què busca, al nostre parer, ridiculitzar la postura d'Alícia. Tanmateix, dins del propi raonament, el Barreter n'ix perjudicat i dibuixat com una persona curta d'enteniment incapaç de realitzar una senzilla operació matemàtica:

¹⁴³ Recordem que també la Reina havia acusat anteriorment Alícia de tenir un comportament inadequat quan adverteix la monarca de no saber tractar el fill: «REINA. Alícia? I per què et fiques on no et demanen? No t'han ensenyat urbanitat, a tu?» (2016: 47).

¹⁴⁴ Com ja hem apuntat en encetar aquest epígraf, el motiu del no-natalici apareix al text de Carroll vinculat a Zanco Panco, personatge d'*AE*.

«BARRETER. A veure: tres-cents seixanta-cinc menys un... això són... Vejam, d'un a cinc en van... eh... hum... quatre, i no en porte cap... Ara, de zero a sis, eh... si tenim en compte que... hum... la suma dels catets és com una hipotenusa gran, vaja, una hipotenusa enorme, desproporcionada, això vol dir que... que... Què us dona, a vosaltres?». (2016: 58)

Aquesta idea de qüestionar la intel·ligència d'altri també rau en *ATM*. En aquell text recordem que el Barreter planteja una endevinalla a Alícia al poc de conèixer-la i, quan després de donar-li un temps per resoldre-la, ella se'n veu incapaç, lluny de tota lògica llegim:

«Con esto, el Sombreroeró volvió a dirigirse a Alicia para preguntarle: “¿Has encontrado ya la solución a la adivinanza?”

“Pues no; me doy por vencida”, replicó Alicia. “¿Cuál es la respuesta?”

“No tengo la menor idea”, dijo el Sombreroeró». (1984: 121)

Amb l'aparició del Conill Blanc a escena, es produeix una nova situació que mostra l'absurd del raonament del Barreter que no és gaire diferent, com hem anat veient al llarg de l'anàlisi, al de la resta d'habitants d'aquell món. Ací Alapont recorre a una estratègia lingüística semblant a l'emprada amb l'Albatros —que identificava Alícia amb un monstre menja-ous, una serp per a Carroll—, per referir-se a ella com si fora una vaca, pensament corroborat per la Llebre. Aquesta nova situació amb el Barreter, sense correspondència amb la novel·la, es dona en fer-se les presentacions enfront del Conill Blanc:

«BARRET. I la senyoreta és... (A ALÍCIA.), com et diuen?

ALÍCIA. (*Fent una reverència.*) Sóc Alícia.

CONILL. (*Fent una reverència. Amb por.*) Oh, quina delícia. (*Al BARRETER.*) És de veres o fictícia?

BARRETER. No sé, a mi em sembla que és una vaca.

ALÍCIA. Què vol dir que sóc una vaca? Sóc una xiqueta.

BARRETER. Et penses que em mame el dit? Encara em diràs que no t'has menjat mai un encisam.

ALÍCIA. Bé, sí que me n'he menjat algun.

LLEBRE. Ah! Ho veus? Ets una vaca, una espècie repugnant de vaca». (2016: 60)

L'hipertext ens mostra un home manifestar amb una clara tendència a ficar-se on no el demanen. De fet, quan el Conill s'adona que té el rellotge espatllat, adopta les tasques pròpies d'un cirurgià sense seny amb pretensions de voler donar-se-les de geni. No obstant això, sols és capaç d'empitjorar la situació amb pràctiques absurdes com emprar mantega i melmelada o submergir en te el preuat objecte d'un atònit Conill Blanc. A més a més, es desenten quan la malifeta ja és irreparable i amb tota la parsimònia i tranquil·litat del món es posa a dormir. En aquest punt hem de prendre en consideració que Carroll ens explica que qui té el rellotge inutilitzat és el propi Barreter i que també ha emprat, juntament amb la Llebre, els mètodes abans descrits per reparar-lo.

Així doncs, pensem que els canvis a què assistim amb l'adaptació teatral serveixen per augmentar la comicitat vinculada al Barreter. De fet, l'actuació tant d'ell com la de la Llebre ens recorda en part a situacions pròpies d'un parell de pallassos dels quals, semblantment amb molts dels personatges, també en valencianitza la parla. En aquest sentit, de boca d'ell eixiran expressions col·loquials com ara «Et penses que em mame el dit?» (2016: 60) o quan parla amb la Llebre de fer la becadeta llarga «com un dia sense pa» (2016: 64).

La bogeria del Barreter duta a l'extrem ens el presenta com l'acusat feliç de ser-ho i satisfet amb una sentència condemnatòria. Jutjat per haver rebutjat menjar un tros del pastís reial per por a ser enverinat, com proclama el Conill en llegir la sentència, el Barreter es mostra d'acord amb la decisió de la Reina de fer-li perdre el cap i és en aquell moment quan Alícia intervé per defensar-lo:

«REINA. Molt bé. Que li tallen el cap!

LLEBRE. (*Trencant-se de riure.*) Això és, que li tallen el cap.

BARRETER. (*Picant de mans.*) Bravo! Bravo!

ALÍCIA. Però què diu?

REI. Espera, estimada, espera, no ens precipitem. Encara no hem sentit la defensa.

ALÍCIA. (*A la REINA.*) Majestat, Majestat..., ningú pot ser condemnat per no menjar-se un pastís.

BARRETER. (*Irritat.*) Com que no?

ALÍCIA. (*Al BARRETER.*) Però què vol? Que li tallen el cap?». (2016: 94)

En el cas de l'hipotext, Carroll planteja el motiu temàtic del pastís des d'una visió diferent¹⁴⁵ i descarrega les culpes en la Sota mentre que el Barreter hi assisteix com a primer dels testimonis cridats per aclarir els fets. Així doncs, i com hem apuntat en encetar aquest epígraf, la figura analitzada pren un rol de més relleu a l'adaptació teatral en focalitzar-se sobre ella la culminació del complot encetat a la cinquena seqüència amb l'Ou, l'Ocell Babau i la Foca.

Poc abans de finalitzar la setena seqüència, el Barreter eludeix la seua responsabilitat en l'espantament del rellotge del Conill Blanc i es gita damunt la taula per dormir davant l'exasperació d'Alícia, qui parla aleshores amb el Gat de Cheshire. Tot seguit entrem en una altra seqüència en què apareixen els Bessons, personatges defensors de la hipòtesi que Alícia és producte del somni del Barreter, al qual se li dona d'aquesta manera també més importància respecte del text de Carroll.¹⁴⁶ Així, mentre que l'autor anglès defensava aquesta mateixa tesi a *AE* però atribuint-la al Rei Roig, Alapont la fa recaure en el personatge que analitzem:

«BESSÓ 2. (*Pegant-li uns colpets al BARRETER.*) Ets un somni del barreter.

ALÍCIA. (*Tremolosa.*) No faces això, per favor.

BARRETER. (*Despertant-se.*) Eh, què passa?

ALÍCIA. (*Alleujada.*) Ho veieu, el barreter s'ha despertat i jo no he desaparegut. Això prova que sóc real.

BESSÓ 1. Et penses que ens mamem el dit? (*Pegant un altre colp al cap del sabater.*) El barreter és molt bo somniant i no és la primera volta que ens enganya». (2016: 72)

A més a més, en despertar del somni i mitjançant la interpretació cantada de la història del lleter, Alapont se serveix del Barreter, juntament amb els Bessons, per introduir una de les lliçons que creiem que vol transmetre amb aquesta adaptació teatral: cal deixar volar la imaginació i somiar, però també saber ser reals. Així, llegim:

¹⁴⁵ A la novel·la se'ns diu que algú ha furtat els pastissos fets per la Reina (1984: 175).

¹⁴⁶ Recordem, en aquest sentit, que també el Conill quan parla per primera vegada amb Alícia li diu si és real o fictícia (2016: 60).

«BESSONS I BARRETER. (*Cantant.*)

Per tot això convé no despertar mai més
i ser per sempre aquell que tots desitjaríem.
Som vius al capdavant perquè fantasiem
que un no és o és allò que vol, Alícia.

ALÍCIA. (*Cantant.*)

Tampoc no cal que fem del somni veritat
perquè potser perdrem el nostre enteniment.
Així jo crec que cal volar de tant en tant
i fer real ara mateix tot el que desitgem». (2016: 74-75)

LLEBRE

Forma un esbojarrat tàndem amb el Barreter amb qui comparteix una psicologia absurda molt comuna al món en què viuen. Juntament amb ell, la Llebre esdevé com el membre secundari d'una parella de pallasos i d'ella es remarca constantment al llarg de les acotacions la idea que està rient o reprimint-se de fer-ho. Aquest humor intenta transmetre's, a més, gràcies a alguns dels seus parlaments amb jocs lingüístics propers a l'onomatopeia com ara el «tracatrac» (2016: 62)¹⁴⁷ per referir-se a l'acció feta pel Barreter de sacsejar el rellotge del Conill dins la tetera com si fora una coctelera a fi de reparar-lo. Un altre exemple seria quan es lamenta, amb exagerades i dramatitzades paraules, després de tot el procés operator d'haver-lo fet totalment malbé:

«LLEBRE. (*Emocionada.*) Va ser un rellotge exemplar. Tota la vida marcant les hores, els minuts, els segons... No som res. Un dia falla i...

BARRETER. (*Emocionat.*) Sempre estava content, fes el que fes, tant si marcava les sis com si marcava les tres». (2016: 63)

L'entrada a escena a la setena seqüència ens mostra un personatge que actua de forma delirant interpretant la peça del no-natalici i dansant:

¹⁴⁷ Així llegim: «ALÍCIA. No es preocupe, ja veurà com... (*El BARRETER tira el rellotge dins de la tetera.*) Però què fa ara? / LLEBRE. El tracatrac. / BARRETER. (*Sacsejant la tetera com una coctelera.*) Un traca traca traca tractament de xoc» (2016: 62).

«(A pesar del gran nombre de cadires i serveis, només hi ha dos comensals a taula, la LLEBRE i el BARRETER boig, el qual porta damunt seu les eines del seu treball: un xerrac, tenalles, martell... A un ritme frenètic ballen i canten la cançó del no-natalici mentre se serveixen i prenen te amb pastes i canvien cada volta, el BARRETER de barret, i tots dos, de cadira i lloc a taula.)

BARRETER I LLEBRE. Ai, que feliços som, que contents que estem... (Cantant.) Si un dia estàs trist / el millor que faràs / és trobar un amic / dels que no facen anys. / Que feliços que som, / que contents que estem / ni tu ni jo fem anys / i junts ho celebrem. / Quina sort que tenim, / alegrem els semblants, / només un és dolent / de tres-cents no sé quants. / Que feliços que som / que contents que estem / ni tu ni jo fem anys / i junts ho celebrem». (2016: 52-53)

En aquest sentit, conserva l'essència de la Liebre de Marzo creada per Carroll tot i que sembla tenir en l'adaptació teatral major dinamisme a causa, suposem, de la voluntat d'incrementar el moviment a escena. Així, si bé se'ns diu a *ATM* que tant la Llebre com el Barreter es mouen de cadires rodejant la taula per tenir coberts nets per al te, no ho fan tan frenèticament com explicita Alapont en actuar en presència d'Alícia. A més a més, la representació de l'operació al rellotge del Conill Blanc, de la qual sols s'apunta com a fet passat a la novel·la, i que era una peça pertanyent al Barreter, és desenvolupada al teatre directament intensificant el ritme de l'acció. També aquesta fallida intervenció quirúrgica ens ajuda a remarcar el caràcter secundari de la Llebre respecte de l'humà —igualment pròpia del text original—, atés que és ell qui pren la iniciativa:

«BARRETER. (Agafant el rellotge.) Vejam... Ui, açò fa mala pinta.

CONILL. Oh!

BARRETER. (Li passa el rellotge, a la LLEBRE.) Què en penses?

LLEBRE. Sí, té molt mal aspecte.

CONILL. I ara què faré?

BARRETER. No patesca... (Reprimint el riure.) jo l'apanyaré. (S'asseu a taula, a la LLEBRE.) Vinga, porta'm el pacient!

LLEBRE. (Li'l tira per l'aire.) Això està fet al moment!». (2016: 61)

Al caràcter desenfadat caldria afegir-hi un toc de desvergonyiment i atreviment comú al personatge en ambdós textos. Aquest s'evidencia en produir-se l'oferta de

prendre vi a Alícia quan realment no n'hi ha, situació explicitada tant a la novel·la com a l'adaptació teatral. La diferència, però, rau en el fet que al text de Carroll és la Llebre qui prova de rebatre la crítica de la xiqueta pel que considera una falta d'educació i no té miraments per retreure-li-ho obertament. En canvi, al text teatral aquestes paraules recauen en la figura del Barreter. No obstant això, el caràcter descarat de la Llebre es reflecteix quan, de forma reiterada, tracta Alícia de fava per no comprendre els beneficis de celebrar els no-natalicis en comptes dels aniversaris.

Durant la participació en la preparació i posterior realització del judici al Barreter, la Llebre evidencia novament el seu constant estat d'excitació. Aquest és tan exagerat que és capaç de contagiar-lo a Alícia amb les seues preguntes constants prèvies a aclarir-li en companyia dels Bessons l'assumpte que afecta el Barreter:

«(La LLEBRE arriba amb un gran estat d'excitació i comença a disposar les coses per a un judici. Tot seguit s'incorporen els bessons, els quals també l'ajuden a preparar la sala: retiren els serveis de te, la taula i col·loquen els estris per al judici, entre els quals hi ha un tron gran i un de xicotet.)

LLEBRE. (A ALÍCIA.) Uf, no tenim temps, ajuda'm!

ALÍCIA. Què passa, per què no tens temps?

LLEBRE. Com, no ho saps?

ALÍCIA. Què és el que he de saber?

LLEBRE. El barreter, no te'n recordes?

ALÍCIA. Sí.

LLEBRE. És increïble. Agafa eixes tasses, vols?

ALÍCIA. Què ha passat?

LLEBRE. El banquet... ja saps, no?

ALÍCIA. Que ja s'ha celebrat?

LLEBRE. Que si s'ha celebrat? Et rius de mi?

ALÍCIA. No sabia res. Què li ha passat, al barreter?

LLEBRE. Que què li ha passat? De veres vols saber-ho? [...]

ALÍCIA. (Amb ansietat.) Però què passa?». (2016: 89-90)

La situació serveix, a més, per comprovar que està tan boja o més que el Barreter i actua contra tota lògica. D'aquesta manera s'expliquen determinats comentaris i accions

recriminats constantment per Alícia a fi d'evitar repercussions negatives amb la Reina en ple judici:

«LLEBRE. (*Rebentant-se de riure.*) Sí que l'has feta bona, barreter.

ALÍCIA. Xut! Calla, per favor, la reina ens està mirant. [...]

LLEBRE. (*Rebentant-se de riure.*) L'acusació, que fort!

ALÍCIA. Xut! Calla!». (2016: 92-93)

Si bé la participació al judici a l'hipotext era mínima i tenia lloc durant la declaració del Barreter en què aquest l'acompanya,¹⁴⁸ l'adaptació teatral ens mostra una Llebre un tant més implicada que acaba unint-se a la resta de personatges en l'acció d'acorrallar Alícia.

BESSONS

Alapont explota el vessant còmic i destrellat d'uns personatges presents a *AE*. Físicament, se n'aporten poques dades i són condensades a l'acotació amb què inicia la vuitena seqüència: «(*Mentre ALÍCIA busca el GAT de Cheshire dos éssers amb una aparença estrambòtica, bessons, apareixen en escena i se la miren estranyats. Tot seguit se situen darrere d'ella reproduint la seua actitud de recerca.*)» (2016: 67).

Aquest fet contrasta amb la descripció elaborada per Carroll en què se'ns mostren com dos homenets grossets que recorden col·legials i porten brodat al coll de la seua vestimenta les lletres distintives «RI» i «RA» completant l'inici del nom de cadascú.¹⁴⁹ Sotmesos a la valencianització onomàstica, es presenten a Alícia com a Sento Mama Cul Baixet i Sento Papa Cul Altet (2016: 69) i comparteixen amb els seus precedents el regust per la poesia.

És justament a partir d'aquesta que introduiran la de la Foca i el Sabater, imitadora dels coneguts versos de Vicent Andrés Estellés «No hi havia a València...» canviant-ne to i personatges en una nova aproximació de l'hipertext als referents valencians.¹⁵⁰ En aquesta mateixa línia, en sol·licitar la recitació d'una poesia a Alícia, ella en comença una, i s'hi torna a inserir una mostra del nostre folklore: «BESSÓ 2. (*Sarcàstic.*) A la vora

¹⁴⁸ Veieu el fragment on la Llebre aporta alguna precisió sobre una data que acaba de remarcar la confusió del poc útil i il·lògic testimoni del Barreter, o el moment en què nega haver intervingut en una conversa passada en què vol fer-la participar el Barreter (1984: 176-180).

¹⁴⁹ Per tal de veure'n aquestes dades remetem el lector al text (1986: 78-80).

¹⁵⁰ Tararí i Tararà parlaven de la història de la Morsa i el Fuster (1986: 82-87).

de la mar... mare, m'he deixat les espadenyes... / BESSÓ 1. (*Sarcàstic.*) No li digues res al pare que jo tornaré per elles» (2016: 72).

Des de l'entrada a escena, ambdós personatges estan molt associats a la mímica i la gesticulació ja que, com hem vist a l'anterior acotació, comencen imitant els moviments d'Alícia. Així mateix, més endavant, mentre el Barreter canta la història del lleter, abans d'unir-s'hi, també representen el que aquell està interpretant: «(*Mentre canta el BARRETER, els bessons escenifiquen la seua paròdia, dirigida a ALÍCIA, a la qual involucren a poc a poc perquè cante i balle amb ells, tots quatre damunt la taula.*)» (2016: 74).

Si bé coincideixen en un determinat moment amb l'obra de Carroll en el fet de cantar i ballar encara que breument (1986: 81), l'adaptació teatral treballa una perspectiva propera, si més no, als mims. Tampoc no s'ha d'oblidar un humor que, com succeïa amb el tàndem format per Barreter i Llebre, els aproxima als pallassos. Així, per exemple, a l'hora de recitar la peça protagonitzada pel Sabater i la Foca, el Bessó 1 sobreactua en un intent exagerat de dramatització que pel contingut presentat ridiculitza la situació i genera el riure: «(*Declamant, histriònic, enfilant-se a l'arbre.*)» (2016: 70).

De caràcter sorneguer i sarcàstic, ja d'entrada mostren aquesta psicologia en irritar Alícia. De fet, juguen a marejar-la descrivint-li el Gat de Cheshire detalladament a fi de crear-li falses esperances de saber per on està quan ella el busca i acaben dient-li que no l'han vist (2016: 67). El mateix tret es veu quan novament semblen prendre-li el pèl donant-li una solució un tant curiosa per eixir del bosc i aplegar a casa:

«BESSÓ 1. Eh, espera, no te'n vages.

BESSÓ 2. Per a què el vols?

ALÍCIA. (*Girant-se, molesta.*) Per a què vull el què?

BESSÓ 1. El gat.

ALÍCIA. (*Amb resignació.*) Per eixir del bosc i tornar a casa.

BESSÓ 2. Per a eixir?

BESSÓ 1. Del bosc?

ALÍCIA. (*Amb impaciència.*) Sí, del bosc.

BESSÓ 2. I no t'estimaries més... una porta.

ALÍCIA. Una porta?

BESSÓ 1. En lloc d'un gat.

BESSÓ 2. Per a eixir del bosc, volem dir.

ALÍCIA. Ai, però per què sou tan enrevessats?

BESSÓ 1 i 2. No som enrevessats!». (2016: 68)

Aquest enuig, coincident amb l'estat d'ànim de la xiqueta a *AE*, provoca la consideració d'Àlícia envers els germans com d'uns egoistes insensibles (1986: 90). De fet, fins i tot la menen al plor en intentar convèncer-la que sols és un somni del Barreter, res més. La diferència ací rau en el fet que Carroll planteja la protagonista com un producte creat durant la dormició del Rei Roig, encara que també causa les llàgrimes i la frustració en ella (2016: 71-72). És precisament a partir d'aquesta discussió entre somni i realitat,¹⁵¹ que Alapont emprà els bessons juntament amb el Barreter per introduir un dels missatges principals de l'adaptació:

«BESSONS I BARRETER. (*Cantant.*)

Per tot això convé no despertar mai més

i ser per sempre aquell que tots desitjaríem.

Som vius al capdavant perquè fantasiem

que un no és o és allò que vol, Àlícia». (2016: 74)

Atemorits per l'autoritat de la Reina, a l'igual que la resta de personatges, desapareixen d'escena quan aquesta hi entra i tornaran a fer-se presents per ajudar la Llebre a preparar físicament l'espai on tindrà lloc el judici contra el Barreter. Aquest moment de fugida serveix per remarcar un tret caracteritzador de la seua forma de parlar. Així, de manera semblant a l'hipotext, es complementen i l'un acaba la idea encetada per l'altre:

«BESSÓ 1. (*Temorenc.*) És la reina.

BESSÓ 2. (*Espantat.*) Sí? És estrany..., curios..., desconcertant...

BESSÓ 1. Sorprenent?

BESSÓ 2. Sí, també... Jo hauria jurat que era la reina.

BESSÓ 1. I jo què he dit, fava!

BESSÓ 2. Ah, sí? (*Anant-se'n.*) Corre!». (2016: 76)

¹⁵¹

Recordem que en ser presentada al Conill pel Barreter, l'animal personificat ja preguntava si la xiqueta era de veres o fictícia (2016: 60).

HERALD

Aquest personatge, que desenvolupa una funció semblant a la de les cartes d'ATM, i del qual no se'ns aporta informació física, és reiteradament caracteritzat com un ésser indolent que repeteix la mateixa cantarella en la qual la Reina sempre queda per damunt:

«HERALD. *(Com el que recita una lliçó apresada, mirant-se les ungles, amb actitud indolent.)* Sa Majestat ha guanyat. La reina ha guanyat una altra volta. És cert que podria haver guanyat qualsevol altre, però tots sabem que sa Majestat és la millor... La millor de tots... Déu salve la reina». (2016: 78)

Així doncs, no és d'estranyar que faci les trampes necessàries per aconseguir que qualsevol partida tinga una única vencedora, de forma semblant als moviments de tots els implicats al joc de croquet de la Reina de cors d'ATM:

«*(La REINA agafa la pilota, la llança cap amunt i la colpeja amb l'escumadora, bombada, a l'altre costat de l'escenari, on hi ha l'HERALD, impassible, amb el colador a la mà. La pilota va molt desviada, però l'HERALD es mou i col·loca el colador de manera que la pilota cau al seu interior.)*

HERALD. Dins!

REINA. Bé!

ALÍCIA. Però s'ha menejat. Tot ho han vist, no?

(L'HERALD dissimula mirant cap a una altra banda i xiulant.)

REI. Jo no he vist res.

HERALD. *(Indolent.)* Sa Majestat ha guanyat una altra volta. Podria haver guanyat qualsevol, però el joc ha sigut net, i la reina ha demostrat ser la millor... La millor de tots... Déu salve la Reina.

ALÍCIA. *(S'acosta a l'HERALD.)* Un moment, jo encara no he tirat.

REINA. Creus que pots superar això?

ALÍCIA. *(Agafant la pilota.)* Naturalment.

(La REINA i l'HERALD riuen per sota el nas.)». (2016: 82-83)

La situació canvia molt quan ha de referir-se al Rei. En aquest moment, l'Herald no es mostra tan asèptic i opta per manifestar una actitud més mordaç i sarcàstica amb l'objectiu de ridiculitzar-lo i així complaure la Reina:

«REI. (*A l'HERALD.*) Espera, un moment.

HERALD. (*A la REINA.*) Però ací qui mana? Vós o (*Referint-se al REI, despectivament.*) el senyor.

REINA. (*Al REI.*) Com t'atreveixes?

REI. Bé..., jo...

REINA. (*Agafant el REI del coll.*) Contesta! Contesta!». (2016: 80)

Tant és el menyspreu declarat envers el monarca que quan la Reina dubta de la dignitat del seu consort, una acotació explícita que no té cap problema de burlar-se'n semblantment a com havia actuat abans amb Alícia:

«REINA. Alça't, inútil. No tens...

REI. Dignitat?

REINA. Sí, això és, dignitat. (*L'HERALD riu per sota el nas.*) I tu de què rius? Vinga, deixa-la anar.

HERALD. (*Ajuntant els talons.*) Sí, Majestat». (2016: 81)

Així doncs, és un personatge sense correspondència unívoca amb cap figura de les novel·les —encara que sí amb certes semblances per la vinculació dels monarques al joc. L'Herald incideix en la caracterització d'aquells a qui serveix directament mitjançant la fredor mecànica d'uns gestos, d'una banda, i els comentaris jocosos, de l'altra.

2.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica

2.5.1. Temàtica

A partir de la multiplicitat de situacions en què s'hi veu immersa Alícia al llarg dels hipotextos, s'hi produeix una espècie de viatge iniciàtic cap a la maduresa. Associat a aquest itinerari, un dels principals nuclis temàtics, la protagonista ha de fer front a personatges representatius del comportament i el món dels adults, el qual no resulta massa ben valorat. En aquest sentit, afirmava Haughton (1998: 12):

«Like Henry James's *What Maisie Knew*, the stories give us not so much an adult's view of childhood as a child's view of adulthood. Seen through the lens of Alice, the world of adulthood is as dismayingly bizarre and perverse as those of Dickens and James».

Dins de la nòmina d'actituds i conductes a què ens referim observem, per exemple, la pedanteria del grandiloqüent Zanco Panco amb l'exposició de tot un tractat sobre el llenguatge i la seua arbitrarietat o l'autoritarisme inclement de la temuda Reina de Cors. També caldria esmentar la sensatesa i l'estrés del món adult reflectides en un Conill que mai arriba a hora, o l'ociositat i la incomprensió dels majors respecte als menuts a través de l'Oruga. Com afirma Buckley (1999: 296-298):

«Charles Dodgson (Lewis Carroll) improvisa entonces un cuento para ellas, y el cuento que les cuenta trata justamente de eso: del momento (¡terrible momento!) en que el niño, al dejar de serlo, comienza a penetrar en el (para ellos) fascinante, misterioso y absurdo mundo de los adultos. [...] Lewis Carroll nos cuenta en *Alicia en el País de las Maravillas* el último, y definitivo, sueño de la niñez: el sueño en el que el niño se enfrenta al mundo de los adultos, no para verlo desde fuera, sino para ingresar en él. Este mundo, para el niño, es a la vez atrayente y repelente, misterioso y pedestre, racional y profundamente absurdo».

Vinculats a aquesta transició cap a la maduresa aniran mostrant-se al llarg de la història aspectes temàtics com ara la hipocresia o la corrupció els quals caldrà afrontar a fi de prendre'n una determinació. En aquest sentit, copsem el segon gran nucli temàtic dels hipotextos: la recerca de la identitat. Alícia necessita actuar davant d'aquelles circumstàncies i replantejar-se qui és, amb què està en desacord i què li sembla adequat. En definitiva, comença a forjar-se i a autodefinir-se mitjançant els enfrontaments i els enuigs a què es veu sotmesa. Conseqüentment, i d'acord amb Cohen (2015: 139-140):

«He endows his heroine, and by extension all children, with the means of dealing with a hostile, unpredictable environment. At the close of both books, we have a catharsis, an affirmation of life after Wonderland and life on this side of the looking-glass. Although unconventional, the endings are happy, as fairy-tale

endings should be. In both cases, Alice should meet a strong male rescuer, a Prince Charming, and they should fall in love and live happily ever after. But she does not. She succeeds, but not through the formula of grand romance. Instead of honeyed happiness, she gains confidence, a way of dealing with the world; instead of love, she finds advancement, recognition, acceptance».

Quant a l'hipertext, considerem que són respectats aquests eixos temàtics introduïts i desenvolupats abans. No obstant això, tal com hem tractat de demostrar al llarg de l'anàlisi, s'hi han operat algunes reformulacions i fusions associades a l'enllaçament de personatges i fets de la història entre si. Aquests processos han afectat el punt de partida a partir del qual eren plantejats i desenvolupats els esmentats temes. A més a més, i segons també hem intentat evidenciar, n'han intensificat el vessant còmic, satíric i burlesc apropant-los al context lingüístic i cultural d'uns nous lectors.

2.5.2. Intencionalitat

Al primer epígraf d'aquesta anàlisi comparativa, remarcàvem que lluny de la funció moralitzadora atribuïda durant l'època victoriana als textos, i de la qual evidentment no escapaven els llibres per a xiquets i xiquetes, ambdós hipotextos no cercaven l'adoctrinament del lector. Així doncs, s'ha generat moltíssima literatura al voltant de les possibles interpretacions i funcions atribuïbles a aquestes creacions, com apunta Gardner a la introducció d'*Alicia anotada*¹⁵²: «Como Homero, la Biblia y todas las demás grandes obras de fantasía, los libros de *Alicia* se prestan fácilmente a todo tipo de interpretaciones simbólicas, ya sean políticas, metafísicas o freudianas» (2017: xiv).

En aquest mateix sentit, en tenim una síntesi¹⁵³ bastant diversificada en paraules de Kérchy (2016: 35), qui afirma:

¹⁵² Hem de tenir present que la primera publicació del llibre *Alicia anotada* es feu en 1959, la va seguir en 1990 *Alicia más anotada*, i se'n va fer una combinació definitiva en edició especial per commemorar el cent cinquanta aniversari, l'any 2015. Nosaltres treballem amb la traducció d'aquesta darrera edició publicada el 2017 a l'editorial Akal.

¹⁵³ Podríem ampliar aquestes reflexions amb l'exposició que, en termes semblants, fa Sigler (1997: xvi) i la qual empra l'autora per demostrar un creixent interès per analitzar l'obra des de la perspectiva adulta: «Since the early 1930s, critics have interpreted *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* as Freudian allegories of a desire to retreat back to the womb, as reflections of the nineteenth century ideology of imperialism, as archetypal visions of the comforting "secret garden" of childhood, as existential explorations of life as meaningless chaos, or conversely as meta-texts about the very "meaning of meaning". [...] Such interpretations may seem to suggest that the *Alice* books are, indeed, too complex for children. Certainly, the *Alice* book's appropriation as high literature culture in the early 1930s marked a significant decline in their appropriation and interpretation by popular authors. Unlike the large and coherent body of works

«Yet Alice remains an imaginary surface upon whom historically changing desires and fears are projected by means of metaphorical readings, which associate with the mythified character abstractions, even whole philosophies, self-reflexive meta-takes on real-life phenomena. In the eyes of the fellow Victorians she is the embodiment of the mystified, idealized Dreamchild, for the surrealists a traveller of dreamscapes and an alchemist of the words, for the 1960s' countercultures a rebel toying with hallucinogenic experiments, for Freudians the agent of infantile drives and neurotic fantasies, for feminists an empowering alternative for claustrophobic, domestic narratives of feminine helplessness, and for postmodernist scholars a language philosopher and ideology-critique challenging regimes of truth and rule-bound discourse to celebrate the transgressive, ludic aspects of speaking and being».

En clara al·lusió a aquesta multiplicitat interpretativa des d'un punt semàntic es refereix Scrittori (1991: 288-289) quan diu:

«Coerentemente con l'assunto carrolliano il testo dell'*Alice* è costruito su di una serie di possibilità linguistico-narrative che sfuggono ad una interpretazione univoca e definitiva; esso è una virtualità che il lettore può ricostruire di volta in volta, un *puzzle* in cui incastri e combinazioni sono difficilmente prevedibili».

Retornant a la biografia de l'autor anglés proposada per Cohen (2015), observem com una de les màximes aspiracions de Carroll era l'obtenció simplement del gaudi del seu receptor. Potser allò més important amb què compten els llibres d'Àlícia és que s'adrecen precisament als xiquets. Així, segons l'estudiós (Cohen 2015: 140):

«The *Alice* books affect children of all places at all times in a similar way. They tell the child that someone does understand; they offer encouragement, a feeling

that comment upon the characters, themes, and structures of the originals, the few *Alice*-inspired works of the last sixty years usually refer minimally or obliquely to the *Alice* books and tend to be directed at a sophisticated adult audience».

that the author is sharing their miseries and is holding out a hand, a hope for their survival as they pass from childhood into adulthood».

La dificultat d'establir una única lectura¹⁵⁴ o propòsit resulta també difícil si recordem unes paraules del propi autor escrites en relació a una obra posterior, *The Hunting of the Snark*. D'acord amb aquestes, totalment aplicables al conjunt de textos de l'escriptor anglès i que recull el seu nebot Stuart Dodgson Collingwood (1899: 173):

«As to the meaning of the Snark [he wrote to a friend in America], I'm very much afraid I didn't mean anything but nonsense! Still, you know, words mean more than we mean to express when we use them; so a whole book ought to mean a great deal more than the writer means. So, whatever good meanings are in the book, I'm glad to accept as the meaning of the book».

Al remat, part de l'èxit assolit per les aventures d'Alícia es deu a la manera en què Carroll s'hi adreça als joves lectors i el que són les seues pretensions. Així, segons Cohen (2015: 145): «Along the road he makes them laugh without requiring them to pay for their laughter». No obstant això, es pot inferir de la pretensió de desmarcar-se de la voluntat d'alliçonar moralment una certa intenció reivindicativa envers la literatura infantil del seu temps. Així mateix, Alícia es rebel·laria envers un món dominat pel *nonsense* representatiu, en certa manera, i paradoxalment, de les normes arbitràries i estrictes d'una societat victoriana caracteritzada pel rígid *common sense* anglès.

Pel que fa a l'hipertext, s'hi manté la voluntat d'entretenir i divertir el lector. No obstant això, i com hem tractat de demostrar al llarg de l'anàlisi tant de la història o faula com del discurs, considerem l'existència de dos missatges fonamentals que se'ns hi volen transmetre associats a eixa intenció. D'una banda, la importància dels somnis i dels límits que s'hi han d'establir respecte de la realitat i, de l'altra, la idea que res no és impossible si es desitja realment.

Evidentment, ni l'objectiu general de la LIJ actual ni el context social en què ha estat creada l'adaptació teatral responen a unes característiques idèntiques, per la qual

¹⁵⁴ En aquest sentit Phillips (1971: 18-19) afirma per referir-se a les novel·les que analitzem: «After a time the reader insists upon asking, "What does it mean?". Many critics have tried to "explain" or "explicate" *Alice*, but how do you explain nonsense? As Derek Hudson has observed, you might just as well attempt to dissect a soap bubble».

cosa no seria adient llegir *Alícia* des de l'òptica de la rebel·lió i reivindicació segons l'exposició anterior. Així doncs, és viable considerar l'hipertext com una obra que busca fomentar l'interés per gaudir còmicament de l'experiència lectora intentant, paral·lelament, reflexionar al voltant de les fronteres entre realitat i imaginació i de la força dels propis anhels.

2.5.3. Proposta ideològica

Tant els hipotextos com l'hipertext mostren una Alícia crítica davant d'uns patrons de conducta i uns valors reprovables com ara la falsedat, la falta d'empatia, l'arbitrarietat o l'abús de poder. Aquests justifiquen els constants enfrontaments i discussions de la protagonista amb l'entorn. Així doncs, es pretén transmetre en tots tres casos una proposta ideològica crítica amb la voluntat de subvertir uns trets que, si bé estan exagerats de forma hiperbòlica en la literatura fins a caure en l'absurd, semblen ser indestruïbles de la realitat gairebé atemporalment.

No obstant això, estimem que dins d'aquest trencament l'hipertext va un pas més enllà. Així, la constant reincidència en la idea de desitjar amb tota la força possible modificar allò considerat intolerable podria valorar-se com un crit més potent envers la transgressió. Alapont exposa mitjançant els parlaments d'Alícia la necessitat de lluitar a fi d'aconseguir els desitjos i deixar volar la imaginació però sense perdre de vista el món real. És aplicant aquestes premisses, fonamentalment la primera, com la protagonista assoleix justament els diferents propòsits que es marca a l'hipertext: ser capaç de seguir els passos del Conill Blanc, conèixer la Reina, retornar al seu món on l'espera Elisa, etc.

Paral·lelament a la contravenció a allò establert, copsem també una reflexió al voltant de la dificultat que sovint s'aplica a l'hora de dur a terme diferents accions quan aquestes realment podrien realitzar-se de manera senzilla. Aquest raonament ens du a pensar novament en un intent d'influir i modificar no solament valors vinculats a comportaments negatius sinó en la proposta d'una ideologia on primen la simplicitat i la precisió.

2.6. Tipologia de l'adaptació

Un cop analitzades les característiques que posseeix l'hipertext, i tenint en compte la tipologia exposada per Dubatti (1994), considerem que estariem parlant d'una adaptació estilitzant amb característiques tant de la vessant formal com de la

contextualitzadora, plantejament que tractarem de raonar tot seguit. A més a més, i per tal de donar una visió més completa, també ens referirem a la no adscripció d'aquesta adaptació a les altres opcions possibles delimitades per l'estudiós argentí.

A l'hora de reconstruir els fets o episodis de la història i analitzar el tractament de les seqüències, hem comprovat com l'hipertext fusiona tant personatges com passatges constitutius d'ambdós hipotextos. Així, per exemple, tot i que els individus i les accions parteixen bàsicament d'*ATM*, també se n'hi fan servir pròpies d'*AE*. És el cas, entre d'altres, de l'explicació i celebració del no-natalici, originàriament vinculada a Zanco Panco, i que Alapont posa en boca del Barreter i la Llebre dotant-los, a més, d'un caràcter més lúdic mitjançant el recurs al cant i al ball.

De la mateixa manera, també hi ha modificacions quant a l'ordre en la distribució temporal de les seqüències. En aquest sentit, al moment de l'aparició del Cuc a l'hipertext no se li assigna la funció de facilitar a Alícia una eina, el bolet, per augmentar o minvar la grandària que condicionarà l'evolució de l'acció, sinó la d'introduir la teoria de recordar fets futurs i inserir els primers indicis cap a la idea del banquet reial. A més a més, Alapont no aborda en cap moment aquestes transformacions físiques, fet que també justificaria la desaparició de personatges i episodis com el del ratolí i el basal de llàgrimes del qual, però, sí que n'aprofita un punt tot i modificar-lo: la carrera en comitè.

També s'hi efectua la supressió de capítols sencers d'ambdós textos de Carroll, tècnica necessària per considerar la limitació de la durada temporal de l'acció a la d'una representació —recordem que el text fou dissenyat per ser dut a escena. Pel que fa a aquesta tenim, fonamentalment, aquells relatius a aspectes potser més difícils de pair per un lector potencial a partir de deu anys atesa bé l'abstracció bé la vinculació a un bagatge cultural específic més propi del segle XIX que de l'actualitat. Estaríem parlant ací, entre d'altres, de la història de la Tortuga Artificial i de la Quadrilla de la Llagosta (capítols desé i onzé d'*ATM*) o la del Lleó i l'Unicorn (capítol seté d'*AE*).

Quant als personatges, a més de la fusió —com és el cas de la Reina, qui adopta parts de la història pròpies de la Duquessa de l'hipotext—, també hem analitzat algunes modificacions quant al pes que se'ls atorga en la seua jerarquia com a principals i secundaris. En aquest sentit, tindríem, posem per cas, la figura de l'Ou que ens recordaria Zanco Panco, al qual se li redueix importància o, en el pol oposat, la figura de l'Herald, que desenvoluparia molta més rellevància a l'hipertext en el seu rol de còmplice de les trames de la Reina i ridiculitzador del Rei.

La durada dels fets era coincident en ambdós textos i no superava les poques hores assignades al somni. No obstant això, ací sí que existeix una important diferència. Així, si bé Carroll deixa ben clar que Alícia ho ha imaginat tot, Alapont remarca la consciència de la xiqueta que tot ha estat real. Aquest fet juga a més amb la complicitat del lector en fer-li veure al final del text la silueta del Conill replegant el guant trobat per Alícia al principi de l'obra. A més a més, encara que el motor inicial de l'acció esdevinga en tots els textos estudiats la curiositat creixent d'una xiqueta de set anys, Alapont centra més la història en un banquet reial on hi haurà un pastís del qual tots semblen fugir. Es tracta d'agafar, tot i que reformulant-la, una part del capítol onzè d'*ATM* al voltant del qual se'ns presenten una sèrie de personatges. En canvi, l'autor anglès fa avançar la protagonista per aquelles terres plenes de meravelles, la qual cosa la du a anar descobrint figures un tant especials, però considerant que els primers set capítols tenen com a motor intern de l'acció la voluntat de poder accedir a un jardí.

Des del punt de vista de vista del llenguatge, hem observat com l'hipertext respecta l'essència de l'original mitjançant la construcció d'uns diàlegs que doten el text d'un ritme fluid i àgil, semblant al característic dels hipotextos, en què també es reproduïxen, tot i que breument, els pensaments d'Alícia a través del monòleg interior. La mostració amb focalització zero de Carroll, el qual a més s'adreça i interactua amb el lector mitjançant l'ús dels parèntesis, es trasllada a l'obra teatral a la reconstrucció a partir de les acotacions. A partir d'elles l'autor posa de manifest informacions relatives a la construcció psicològica que complementen les dades aportades des dels parlaments. No obstant això, sí que podríem apuntar el fet que Alapont no interactua directament amb el receptor llevat del gest de complicitat del final de l'obra en què el Conill replega el guant i confirma així la veracitat de tots els fets presentats.

Vinculat amb el vessant lingüístic observàvem com Carroll introduïa fins un total de vint-i-dues peces entre poemes i cançons pròpies del bagatge cultural dels seus lectors. Amb elles, lluny de perseguir la transmissió d'uns determinats continguts morals als quals s'hi associaven, buscava la paròdia i l'humor. En el cas de l'adaptació teatral, Alapont substitueix aqueixes composicions per d'altres —evidentment en un nombre més reduït, fàcilment recognoscibles per un lector actual. No obstant això, l'objectiu no s'allunyaria gaire d'aquella recerca de la comicitat, en la qual exerceixen una part important els jocs de paraules, presents tant als hipotextos com a l'hipertext. A més a més, s'hi produeix així un anostrament que du aparellada alhora la inserció d'expressions i modismes pròpiament valencians. Tot en el seu conjunt contribuiria a distanciar-nos d'una època

com la victoriana en què es troba immersa *Alícia*. Hi hauria, doncs, una estratègia de recontextualització que és la que ens permetria parlar, en part, d'una adaptació estilitzant contextualitzadora en paraules de l'estudiós argentí Dubatti (1994).

Quant al nivell semàntic reflexionàvem al voltant del fet que Carroll, lluny de la moralització estricta pròpia de la literatura victoriana adreçada als xiquets, pretenia divertir-los i mostrar-los una certa proximitat i complicitat per reflexionar sobre com acarar-se a l'incomprensible i moltes vegades absurd món dels adults. En aquest sentit, Alapont introdueix algunes matisacions noves ja que, al nostre parer, i com hem tractat de demostrar, allò que vol defensar és la idea que no hi ha res impossible si s'hi posa l'esforç suficient i que està bé somniar de tant en tant i lluitar per aconseguir que el que desitgem esdevinga factible però sense perdre el món real com a referent.

No obstant això, l'adaptació sí que respecta una de les metes assolides per les *Alícies* de Carroll, una xiqueta que s'enfrontava a un món ple de personatges que sovint li mostraven un caràcter hostil i autoritari i als quals és capaç de sobreposar-se, raó per la qual ix reforçada. En aquest mateix sentit, també hem copsat com la protagonista d'Alapont sap mantenir-se ferma i superar les adversitats reflectides en forma de males actituds com ara la insensibilitat o la descortesia. D'aquesta forma s'autoconstrueix una personalitat forta que l'ajuda a créixer psicològicament.

En definitiva, considerem que *Alícia* és una adaptació estilitzant emprant la classificació proposada per Dubatti (1994) atesa la presència de variacions de certa importància que contribueixen a donar un caràcter de novetat i singularitat a l'hipertext. Ara bé, aquestes respecten l'essència dels fets o episodis de la història i del nivell semàntic sense produir inversions o oposicions envers el text font. Bastir l'adaptació a partir de dos textos obligarà, evidentment, a modificar la forma del discurs per tal de combinar i reconstruir el material previ en una sola obra. A més a més, si es pretén aconseguir que un lector a partir de deu anys, al qual va potencialment adreçat i les competències lingüístiques i literàries del qual estan en formació, comprega el text, resulta necessària l'aplicació d'estratègies de recontextualització que faciliten aquest objectiu.

Així doncs, tot i les variacions a què Alapont sotmet els hipotextos, aquestes no arriben a ser transgressores en el sentit que hi haja una reversió intencionada del text com la que en resultaria de bastir una paròdia, ni tampoc crea la sensació que els textos de Carroll siguin presos com un simple pretext. En aquest sentit, cal considerar l'existència de fragments de l'hipertext en què s'hi reproduïxen gairebé literalment alguns dels

diàlegs aportats pels personatges. Tampoc no l'etiquetaríem com a clàssica pel fet que, com hem intentat palesar, sí que es produeixen a l'adaptació modificacions rellevants que superen, per exemple, l'omissió d'alguna escena que puga ser considerada secundària o lateral.

2.7. Valoració crítica de l'adaptació

En analitzar els paratextos d'*Alicia* per estudiar l'explicitació del tipus d'adaptació al tercer punt del present treball se'ns remetia a l'etiqueta «versió lliure» en paraules de Fluixà (2016), creador de la introducció i les propostes escèniques. Com hem intentat demostrar en fer una aproximació tipològica seguint la proposta de Dubatti (1994), no estaríem d'acord amb aquesta categorització atés que considerem que l'hipertext introdueix noves matisacions respecte dels textos de Carroll. Tanmateix no creiem que ambdós hipotextos hagen estat un pretext per crear un text nou totalment diferent.

Certament, i així ho hem pretés evidenciar, Alapont posa a la base del seu treball aquells aspectes més característics emprats per Carroll identificables pel lector com a parcel·la indestruïble d'una història que, sense dubte, forma part del seu bagatge cultural. Així, per exemple, recorre a uns personatges clarament recognoscibles a partir de les altres adaptacions i/o versions que haja tingut vinculades a les aventures d'aquella xiqueta de set anys tot i que en tractar-los els caracteritza d'una forma un tant més específica. De la mateixa manera, comptem amb un element clau per entendre les obres de l'autor anglès, l'humor, la importància del qual s'evidencia al llarg de l'hipertext amb situacions il·lògiques, diàlegs sense trellat aparent i un llenguatge farcit de jocs lingüístics.

Convé tenir present que l'hipertext analitzat parteix d'un hipotext doble, *ATM* i *AE*, fet que condiciona evidentment el treball. Recordem, en aquest sentit, les reflexions incorporades al marc teòric d'aquesta tesi gràcies a diversos autors. Segons aquestes calia incidir en la necessitat de seleccionar seqüències, personatges, discursos, per tal de no bastir un text excessivament llarg el qual, d'una banda, excediria el temps bàsic d'una representació i, de l'altra, resultaria massa feixuc i potser fins i tot tediós per al receptor.

Així doncs, Alapont modifica i reelabora el material narratiu (Sanchis Sinisterra 2003) en haver d'operar una selecció de les seqüències, i reorganitzar-les per tal de dirigir el receptor cap a un fil argumental concret: la festa del pastís reial. Òbviament, a partir d'aquesta selecció pel que fa a la història, l'adaptador es veu obligat a posar en marxa diversos dels procediments microtextuals als quals fa referència Finzi (2007) com ara

l'evicció o el fos de personatges, però també recorre a l'ampliació en dotar de més entitat d'altres que als hipotextos passaven més desapercebuts, com ara l'Herald.

Així mateix, i seguint les directrius de l'estudiós argentí, al costat de transcripcions, tot i que breus, d'algunes de les intervencions dels personatges, també s'hi produeixen transposicions de vocabulari. Aquestes contribueixen a l'actualització lèxica de l'hipertext, en remarquen l'humor i contribueixen a anotar la història.

Considerem, en definitiva, que l'hipertext fusiona i combina de forma convenient i atractiva per a un lector actual dues de les novel·les per les quals Carroll és universalment conegut. Sense dependre estrictament dels hipotextos, ha estat capaç de bastir una obra respectuosa amb l'essència creada per l'autor anglès al mateix temps que la fa també seua recreant l'univers ficcional d'Alícia en el seu conjunt.

3. Aplicació del mètode d'anàlisi a Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet (1998), de Vicent Vila

3.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext

A l'hora de justificar al primer capítol de la tercera part d'aquesta tesi la tria de les obres a les quals s'anava a aplicar la tasca analítica, reflexionàvem sobre la representativitat dels diferents hipotextos seleccionats dins la LIJ. En el cas de la producció de Collodi no és sobrer recuperar, en aquest moment, les consideracions de Hürlimann (1968) segons les quals *Le Avventure di Pinocchio* es vinculava a una línia creativa que prenia força progressivament al segle XIX i estava ubicada en una dimensió intermèdia entre la realitat i la irrealitat, entre els contes de fades i la mostració de la realitat. Una creació que segons l'autora (Hürlimann 1968: 181): «pertenece solo en forma limitada a este género de literatura, si bien acaso sea la mejor variación meridional de esta posibilidad de relato», i l'èxit i difusió de la qual es troba ratificada per nombroses adaptacions intergenèriques, versions, etc. al llarg del temps.

Per tal d'elaborar la present anàlisi, i segons assenyalàvem en iniciar la tercera part de la tesi, l'hipertext adoptat com a referència correspon a l'indicat pel mateix adaptador: l'editorial Anaya en l'edició de 1983. Així mateix, i de forma complementària, també hem establert comparatives amb l'edició italiana de Paglieri (1981) a la contraportada de la qual resa: «Il testo qui adottato è quello della prima edizione in volume (Firenze 1883), l'unico sicuramente rivisto da Collodi». Quant a l'hipertext, ens referim, igual que s'esdevé amb la resta dels analitzats, a l'edició impresa per l'editorial Bromera dins de la col·lecció «Micalet Teatre» que va veure la llum l'any 1998. No obstant això, cal tenir present que treballarem amb la 3a edició, publicada el 2010.

3.1.1. Emmarcament espaciotemporal

En parlar de Carlo Collodi es fa necessari referir-se al *Risorgimento*. Mitjançant aquest terme es coneix el moviment renovador italià del segle XIX que va culminar amb la unificació política del país i amb el qual, com apunta Lawson (2009: 119): «sought to free the Italian regions which were under foreign rule and to unite the whole peninsula as one nation, a political condition not experienced since Ancient Roman times».

Assolida aquesta nova condició nacional, esdevenia primordial implementar una sèrie de mesures per consolidar aquell nou estat de coses i adquirir un compromís actiu

envers ell. En aquest sentit, Candeloro (1976: 59) exposa que «l'opera giornalistica e letteraria del Collodi è permeata da un forte impegno civile, che fu caratteristico degli uomini del Risorgimento»; no debades Collodi, com explica Richter (2013: 15): «dal punto di vista politico si sentiva legato alla corrente moderata del Risorgimento».

A fi de contribuir a la construcció i l'enfortiment d'aquella «Nova Itàlia», tant la literatura infantil com l'educació juguen un rol molt rellevant.¹⁵⁵ Així, tenint molt presents les circumstàncies socials i polítiques vigents, i com explica Bravo-Villasante (1988: 137):

«Los escritores no solamente forman al niño que será el hombre del mañana, sino al niño italiano que ve a la nación unida por vez primera. Al mismo tiempo que se forma esta conciencia de patria, se intenta despertar en el niño un concepto de igualdad ante las otras naciones».

Consegüentment, com recull Porras (1990: 569): «En el contexto de la regeneración moral italiana ocupó un lugar prioritario la tarea educativa confiada a la llamada comúnmente literatura de la Nueva Italia. Se trataba de 'fare gli italiani', de ahí el tono moralístico, pedagógico y divulgativo de la cultura literaria y científica». En aquesta línia s'inclourà Collodi, el qual, segons Sacchetti (1976: 549):

«Partecipa al movimento di elevazione spirituale e di educazione morale della gioventù, promosso da scrittori cristiani, fra cui Rosmini, Gioberti, Tommaseo, Capponi, Lambruschini, aderendo al pensiero mazzaniano: 'Senza una nuova educazione non può esistere moralmente la Nazione'».

¹⁵⁵ Sobre la importància de la literatura i l'educació al context diu Lawson (1999: 158): «In Italy, as in England, there had been a long tradition, dating from the late eighteenth-century beginnings of books for children, of moral and didactic tales. Their high moral purpose was reinforced in Italy by developing educational thought, by the active roles of priests, and by the sense of mission engendered by the Risorgimento movement for the independence and unification of the nation». En aquest mateix sentit, són interessants les aportacions sobre la situació de finals del segle XIX fetes per Garralón (2001: 74): «Los ciudadanos educados estaban más preparados para colaborar activamente en la reconstrucción de los países recién independizados —o en vías de serlo— y por ello la educación trataba de reflejar las inquietudes del momento. Los niños pasaron a ser una de las preocupaciones educativas institucionales. Si bien esto fue un hecho destacado en siglos anteriores, en esta época adoptó una nueva dimensión, la de llegar a un público amplio. Los encargados de los ministerios constataron la ausencia de libros idóneos para las nuevas sociedades y decidieron crearlos: en algunos casos, mediante concursos, como en Italia, impulsado por la Sociedad Florentina para mejorar los libros escolares [...]. En el caso de Italia, el concurso fue ganado por Luigi Alessandro Parravicini con su obra *Juanito* (1837), donde se presenta al niño modelo, obediente y bueno».

Com afirma Marcheschi (2016: 60-61): «Collodi era certo un uomo sensibile, ma era anche uno scrittore profondo, un lavoratore indefesso, che sentiva il dovere di dare un contributo intellettuale e pratico al miglioramento della società e dell'epoca in cui viveva». En definitiva, i atenent les explicacions de Lawson (2009: 11-12): «Because of his own patriotic and democratic inclinations, Lorenzini's¹⁵⁶ educational objectives would be fused together with his aspirations for the new nation of Italy».

En el cas del context de creació de l'hipertext, ens movem en una realitat i una situació totalment diferents: la València de finals del segle XX. L'obra de Vila analitzada en aquest treball forma part del circuit cultural d'una societat en què s'han assolit una sèrie de fites importants per a la normalització de la nostra llengua. En aquest sentit, també l'adaptació teatral respon a una voluntat de compromís i implicació en la formació i la consolidació d'uns receptors i unes receptores, tanmateix, parteix d'una perspectiva i una base molt diferents. Així, per exemple, Collodi escrigué, segons Rodari (1976: 38): «In un paese, e in un'epoca, in cui la maggioranza dei bambini, anzi degli italiani non sapeva leggere né scrivere e neppure parlare o capire la lingua nazionale», situació que afortunadament no s'assembla a la nostra actualitat. A més a més, també es tracta d'una organització social divergent d'aquella caracteritzadora de la regió de la Toscana on visqué Collodi i que era, com apunta Cambi (2013: 77): «una società prevalentemente agricola e ben scandita fra patriziato, borghesia e 'contadinanza', se pure dotata di una sua organicità e di capacità di rinnovamento (culturale, scientifico, tecnico, anche sociale, almeno nei progetti auspicati)».

Tampoc l'escala de valors i la ideologia són coincidents. Actualment, ens movem en una societat del benestar més laica que busca la igualtat entre homes i dones. En ella es palesen múltiples esquemes de família i es defensa èticament tot allò afavoridor del desenvolupament integral de l'ésser humà des de la llibertat. En canvi, a la Itàlia Collodiana, com afirma Porras (1990: 569):

«Antes que nada estaba la Patria. Tras la Patria ocupaban un segundo lugar el ejército y la monarquía. El país era pobre y los italianos debían ser educados en la moral del sacrificio y en la obediencia. La familia representaba una patria en miniatura y en el centro de la misma estaba la madre».

¹⁵⁶ Com explicarem en referir-nos a la biografia, el nom real de Carlo Collodi era Carlo Lorenzini.

Així doncs, en paraules de Volpicelli, *Pinotxo* reflectiria (1954: 409):

«Una morale sostanzialmente cristiana nei suoi elementi ultimi, ma pure scettica e pessimistica, perché filtrata attraverso l'esperienza di un popolo che ha dovuto sempre lottare, nei secoli, con la miseria, col malgoverno, con la smaccata prepotenza del forte, con l'arbitrio del privilegio».

En definitiva, ambdós textos estan construïts en moments històrics en què l'organització social i els valors que s'hi associen, o l'accés a la cultura i l'educació dels xiquets i les xiquetes divergeixen.

3.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador

Nascut a Florència, Carlo Collodi (1826-1890) era el pseudònim¹⁵⁷ utilitzat pel pare literari de Pinotxo. Des del punt de vista social, pertanyia a una família humil d'origen camperol que treballava al servei d'una altra de l'aristocràcia terratinent, els marquesos Ginori Lisci —com a cuiner, el pare, i com a costurera, la mare. Tot i que aquestes condicions feren difícil pensar en una formació acadèmica, Carlo va comptar amb l'ajuda de la Marquesa Ginori. Així doncs, ell, el major de deu germans, fou enviat al seminari de Colle Val d'Elsa. No obstant això, i atesa la falta no sols de vocació religiosa sinó també pels estudis, l'abandonà i es dedicà a treballar com a dependent en una llibreria alhora que començà a publicar articles periodístics.

Després de participar com a voluntari en alguns dels diferents conflictes armats en què es veu immersa Itàlia per arribar a la Unificació, Collodi potencia encara més el seu vessant periodístic i arriba a crear, fins i tot, un mitjà satíric, *Il Lampione*; no debades, i com apunta Richter (2013: 15):

«Collodi si considerò per tutta la vita in primo luogo giornalista [...]. Tra arte, politica, satira e belle lettere, si muoveva con grande abilità stilistica nell'ambiente, scriveva critiche teatrali e letterarie, saggi, polemiche, commenti, corrispondenze, rubriche di pettegolezzi...».

¹⁵⁷ El vertader cognom és Lorenzini, però el va canviar dins del món literari prenent com a referència el nom del poble de sa mare on va passar alguns anys de la seua infantesa i joventut.

A la seua trajectòria periodística cal sumar la tasca com a narrador i dramaturg. En el primer cas, Collodi es dona a conèixer l'any 1856 amb *Un romanzo in vapore*, al qual seguirà, sols un any després, *I misteri di Firenze*. Quant al món teatral, i com apunta Lawson (2009: 19): «Although keenly aware of his limited success as a dramatist, between the years 1853 and 1873 he wrote six plays in an attempt to improve the quality of the contemporary theatre».

La seua primera presa de contacte amb la literatura infantil la trobem l'any 1876. Fou aleshores quan els germans Felice i Alessandro Paggi li proposen traduir del francès alguns dels contes de fades i relats tant de Perrault com de Marie-Catherine d'Aulnoy i Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont. Conseqüentment, veu la llum *I racconti delle fate*. Un any després, i també incentivat pels Paggi, escriu el que serà el primer llibre per a la infància inventat per ell mateix, com diu Richter (2013: 27), *Giannettino. Libro per i ragazzi*. Es tracta de la nova i moderna versió d'un gran èxit dins del món dels llibres educatius elaborat per Alessandro Parravicini, *Gianetto* (1837), després de guanyar un premi de la Societat Florentina per al desenvolupament de textos dedicats a l'ensenyament (Bravo-Villasante 1988). Un text, però, en el qual Collodi va un poc més enllà, com en part ja havia fet amb *I racconti delle fate*. Així, seguint Lawson (2009: 20): «In 1877 Collodi's *Giannettino* appeared and, while it was self-evidently an educational book, its style was vastly more natural and the instruction was presented within a fictional context intended also to entertain».

Aquest personatge tindrà continuïtat i, com apunta Benítez (1972: 21):

«*Giannettino* conoce cierta fortuna en las escuelas, quizás por un sutil humorismo que lo impregna todo, y al que no estaban habituados los escolares de la época, y Collodi publica diferentes variaciones sobre el mismo tema: *La Geografia di G.*, *La Grammatica di G.*, *Viaggi di G. per l'Italia*, *La Lanterna magica di G.*».

Seguint aquesta estela, l'autor italià crea més obres per a infants en les quals juga a equilibrar els plats de la balança corresponents, d'una banda, a la part instructiva, i de l'altra, al vessant de la diversió i l'entreteniment. *Minuzzolo* (1878) n'és un bon exemple. Segons Richter (2013: 33): «Il protagonista del titolo è l'ex amico di Giannettino, un ragazzino un po' irsuto, tuttavia docile ad apprendere, che 'con tutti i suoi piccoli difetti, aveva buon cuore'».

Aquesta trajectòria creativa prepara convenientment el terreny per a l'aparició de la seua obra més coneguda mitjançant el recurs a la publicació fulletonesca, com ho han fet moltes peces literàries en aquest context. Així doncs, i citant Bettella (2004: 4): «Collodi's *Avventure di Pinocchio* was serialized in the children magazine *Giornale per i bambini* between 1881 and January 1883 first as *Storia di un burattino* and later with the title *Le avventure di Pinocchio*».

Cada dijous, les històries protagonitzades pel titella apareixien publicades en aquest setmanari infantil fundat per Ferdinando Martini com a suplement a *Il Fanfulla*. Posteriorment, són editades de manera conjunta en format de llibre l'any 1883 gràcies al treball dels germans Paggi amb il·lustracions d'Enrico Mazzanti.

Així doncs, com exposa Porras (1990: 569): «En Italia, en los años posteriores al Risorgimento ven la luz dos importantes obras: *Pinocchio* de Carlo Collodi y *Cuore* de Edmondo de Amicis, representantes ambas del nuevo resurgir del pueblo italiano y de los nuevos planteamientos sociopolíticos».

Poc més endavant, l'any 1886, deixa la direcció del *Giornalino* i aquell mateix any mor sa mare. S'accentua el seu caràcter solitari així com l'asma que patia i, finalment, mor el 1890 a causa d'un aneurisma pulmonar.

Quant a l'adaptador, Vicent Vila Berenguer (Albaida, 1954), podem afirmar que és un autor, director i assessor teatral amb una dilatada experiència molt vinculat al teatre per a la infantesa i bon coneixedor del món dels titelles. En referir-se a les noves promocions d'autors dramàtics dins del teatre valencià en un període concret comprés entre 1984 i 2005, Puchades (2006) el situa a la segona promoció de dramaturgs valencians del període democràtic. En ella recull una nòmina composta per aquells creadors que començaren a estrenar al llarg dels anys vuitanta entre els quals l'inclou.

És justament l'any 1981 quan després d'algunes experiències al món teatral va esdevenir un dels cofundadors de la companyia Bambalina Titelles. Entre les nombroses aportacions que en realitzà es poden esmentar espectacles com ara *Clarobscur* (1982), *El drac roig de Roseville* (1983), *La cova del Gran Banús* (1983), *Pinotxo* (1989), *El petit príncep* (1991) o *Jojo* (1991). Estretament relacionada amb aquest vessant del teatre per a infants n'observem la incorporació com a director a l'Escalante Centre Teatral, de caràcter marcadament familiar i molt vinculat a campanyes escolars per a infants i adolescents. Des del 1989, i durant més de vint-i-cinc anys, hi treballarà promovent, entre d'altres, l'Escola Escalante de Teatre o l'Espai d'Exposicions del Centre. En aquest context, és interessant remarcar l'estrena de tres textos de l'autor, també editats per

Bromera a «Micalet Teatre», com hem apuntat en referir-nos a *Pinotxo*, i que demostren una faceta creativa de Vila relacionada amb l'elaboració d'adaptacions intergenèriques: *Les botes del Gat amb Botes* (1998), *Els somnis de Gulliver* (1998) i *Contes de 'Les mil i una nits'* (2014).

Màster en Gestió Cultural per la Diputació de València i assessor teatral d'aquesta, Vila no cessa en l'escriptura de textos en posar-se al capdavant de l'Espai Escalante. Tanmateix, amplia el ventall de companyies amb les quals s'implica com són el Teatre de la Caixeta, Minimax, Teatre de l'Horabaixa o Posidònia Teatre, entre d'altres. Conjuntament a la faceta creadora està la formativa amb la impartició de cursos i tallers, o la simplement divulgativa del món teatral amb obres com ara *El titella perseverant. La mostra de titelles a la Vall d'Albaida després de 20 anys* (2005), on analitza la història d'aquesta Mostra fundada per ell mateix l'any 1985.

Ha sigut guardonat amb diversos premis com ara el Lambda de Teatre el 1995 amb *El baixador o l'encontre* o el Ciutat de València–Eduard Escalante de Teatre el 1997 amb l'òpera *La nit de Turandot*. Adreçant-se a les seues receptores i receptors més habituals, l'any 2017 enceta un projecte sota el suggerent títol *L'antic magatzem de dents del Ratolí Pérez*. Aquest consisteix en un espai cultural i teatral ubicat al barri valencià de Russafa on Vila, juntament amb un grup de professionals del teatre amb experiència en les arts escèniques per a xiquets i xiquetes, juga amb els límits entre la realitat i la ficció.¹⁵⁸

3.1.3. Públic a qui s'adreça

D'acord amb l'itinerari expositiu realitzat fins ací, seria si més no sorprenent una afirmació diferent a aquesta: l'obra de Collodi respon en el seu origen a uns receptors i unes receptores infantils.¹⁵⁹ En aquesta línia, i com indica Benedetto Croce (1937: 452):

«L'autore si mise a scrivere quel racconto strampalato delle avventure di un fantoccio di legno per attiare la curiosità e l'immaginazione dei bambini e

¹⁵⁸ Cal tenir present l'existència d'un àlbum il·lustrat publicat l'any 2018 per l'empresa de Torrent Malian Editora el text del qual correspon a Vicent Vila i les il·lustracions a Aran Delhom. En ell es presenten les diferents experiències produïdes per poder reconstruir aquell antic magatzem per encàrrec d'Odó Pérez, el famós ratolí.

¹⁵⁹ No obstant això, no s'ha de menystenir la importància d'acabar-se a la lectura/relectura d'aquesta obra des del món adult ja que, com apunta Rodari (1976: 47): «Pinocchio parla agli adulti della loro infanzia, gliela spiega, non come fa la psicologia coi suoi trattati, ma come fa il linguaggio della poesia con le sue immagini, con la sua pienezza e pluralità di significati. Ai bambini le immagini di Pinocchio hanno parlato direttamente, conquistando la loro fantasia. Negli adulti, le stesse immagini funzionano come detonatori della reminiscenza e della riflessione».

somministrare, attraverso quell'interessamento, osservazioni e ammonimenti morali [...]. Ma presto prese interesse al personaggio e alle sue fortune come alla favola della vita umana del bene e del male».

Des d'aquesta mateixa perspectiva, per tant, cal concebre les aventures del titella en paraules de Richter (2013: 45) com: «Un romanzo per bambini nel quale un narratore pedagogico ha utilizzato con coerenza le modalità di scrittura della modernità letteraria proprie del giornalismo».

Així doncs, Collodi escriu per a la xicalla tot i que es distancia en certa manera de la producció creada habitualment per a ells i elles en aquell context —fet que contribuirà en part a l'èxit i difusió del text, com veurem en tractar les reescriptures de l'hipotext. Evidentment, l'obra conté un component pedagògic clar,¹⁶⁰ i, quantitativament, les sentències moralitzadores ocupen un alt percentatge de l'escriptura, tanmateix, segons Marcheschi (2016: 76):

«*Le Avventure di Pinocchio* si rivelano sempre di più un romanzo assai lontano dalla retorica tipica della letteratura per ragazzi dell'Ottocento, piena di contenuti moralistici e particolari edificanti. Invece, a una lettura attenta e approfondita, vi scorgiamo uno sguardo critico sulla società del suo tempo, una visione lucida che non mira né a glorificarla né a giustificarla».

En aquesta mateixa línia, és interessant esguardar també que Collodi dota els xiquets i les xiquetes d'un rol diferent a aquell que habitualment tant autors com autores els donaven en la literatura pensada per a ells i elles. En paraules de Porras (1992: 207):

«Casi todos se movían en el terreno de la estructura pedagógica católica que consideraba al niño más objeto que sujeto de la educación. *Pinocho* va a ser patrón de sus propias determinaciones y responsable en todo momento de sus acciones. Este niño-marioneta representa a la infancia».

¹⁶⁰ En aquest sentit podem llegir afirmacions com les d'Asor Rosa (2013: 155), qui en referir-se a la literatura infantil italiana explica que tant en *Pinotxo* com en una altra obra clau d'aquell context, *Cuore*, d'Edmondo de Amicis: «“Ci sono un progetto e un'intenzionalità pedagogici”». Així mateix, afirma Marcheschi (2016: 72): «*Le Avventure di Pinocchio* sono così non solo un romanzo di suggestivo richiamo e straordinario estro umoristico, nel tripudio della parodia e degli ammiccamenti satirici, ma anche un'opera di eccellente pedagogia».

Es tracta, per tant, de dissenyar una nova perspectiva de la qual ells i elles en són el centre.¹⁶¹

També l'hipertext està concebut per a uns lectors i unes lectores infantils encara que pertanguen a realitats espaciotemporals i culturals diferents. En aquest cas, hauríem de considerar dos factors per evidenciar-ho: la plataforma des de la qual es difon el text i la seua vinculació a l'Escalante Centre Teatral. Pel que fa a la primera, ens movem en el terreny de la col·lecció «Micalet Teatre» de l'editorial Bromera. Aquesta adreça els seus textos a lectors i lectores en una franja d'edat compresa entre els vuit i els dotze anys, concretament la informació paratextual a la contraportada ens indica, en aquest cas, a partir de deu. Quant a la relació amb l'Escalante Centre Teatral, la introducció a l'edició de Bromera amb què treballem explicita la concepció de l'obra des de l'inici per ser duta a terme a l'Escalante,¹⁶² un referent dins del teatre familiar i de les campanyes escolars, on va ser estrenada el 9 de gener de 1989 per la companyia Bambalina Titelles.

3.2. Reescriptures de l'hipotext

Ben prompte les experiències de Pinotxo es van guanyar el favor del públic italià, el qual va condicionar la vida del personatge fins al punt de no deixar-lo morir al capítol XV com semblava ser el propòsit de Collodi.¹⁶³ D'acord amb l'estudi dut a terme per Lawson (2009: 8): «The tale was a popular success immediately in the early 1880s»; és per això que, segons indica aquesta mateixa autora en parlar de la publicació conjunta el 1883 de totes les aventures de Pinotxo (Lawson 2009: 22): «It was the first of innumerable editions. By 1900 the eighteenth edition had been published and reprinting accounted for millions of copies».

Aquesta acceptació tan favorable del públic, que amb el temps ha dut a la creació fins i tot d'un parc temàtic a Pescia, es complementa amb nombrosos estudis acadèmics sobre el text de Collodi. Així, en paraules de Richter (2013: 139-140):

¹⁶¹ Com diu Nobile (1992: 118): «A través de pruebas, errores, arrepentimientos, la educación se realiza mediante la experiencia personal, autónoma, sólo parcialmente mediatizada por el adulto, surgida del sufrimiento, del dolor y la expiación».

¹⁶² Com afirmen els creadors de la introducció i les propostes didàctiques del llibre (El Abanico 2010: 8): «L'obra que teniu a les mans va ser escrita inicialment per a ser representada a la Sala Escalante de València l'any 1989».

¹⁶³ Per tal d'elaborar un seguiment més detallat de les vicissituds de la publicació en fascicles del text, remetem el lector a l'apèndix de Pascual (1983: 233-251).

«Dal 1880, quasi ogni anno è apparsa almeno una nuova monografia sul romanzo di Collodi [...]. In realtà le numerose analisi e critiche dimostrano solo quanto il personaggio stimoli a sempre nuovi approfondimenti».

En aquest sentit existeix un centre d'estudis, la *Fondazione Nazionale Carlo Collodi* des del 1962, i s'han generat congressos específics al voltant de l'escriptor italià on, fonamentalment però no exclusiva, s'investiga l'obra que analitzem. A més a més, aquestes circumstàncies expliquen l'aparició de múltiples interpretacions associades als treballs que han vist la llum¹⁶⁴: filosòfiques, psicoanalítiques, etc. Açò demostra la vitalitat del text si bé, de vegades, poden resultar recensions més o menys qüestionables.¹⁶⁵

Atenent totes aquestes reflexions no ens ha d'estranyar llegir les afirmacions de Pezzini (2002: 7) al voltant de la multiplicitat de reescriptures del text:

«*Le Avventure di Pinocchio* di Collodi sono un testo di inesauribile vitalità, all'origine di una quantità di studi critici, di orientamento e profilo anche diversissimi, e soprattutto all'origine di infinite riprese e riproposte, di innumerevoli traduzioni, riduzioni, adattamenti, rielaborazioni creative e interpretazioni».

A fi d'aprehendre aquesta vitalitat i importància, i abans d'entrar a dibuixar en línies generals les reescriptures generades a partir de la història del titella, seria interessant plantejar breument les raons per les quals l'obra va reeixir tan notablement. Dues són les claus interrelacionades per copsar aquesta circumstància: la renovació literària, d'una banda, i la fusió entre fantasia i realitat associada a la utilització pedagògica,¹⁶⁶ de l'altra. Segons Moreno (1997: 149):

¹⁶⁴ No entrarem a exposar-les exhaustivament ja que no és aquest l'objectiu del present treball. No obstant això, per tal d'analitzar-les, remetem a la introducció feta per Gianfranco de Turrel (2001) a l'obra de Marcello Carosi, *Pinocchio: un messaggio iniziatico*. Allí trobem sota l'epígraf "Polisèmia di un 'pezzo di legno'", una interessant referència als treballs de Fazio-Allmayer (1945), Volpicelli (1954), Tempesti (1972), Manganelli (1977) i Gentile (1982).

¹⁶⁵ En aquest sentit, llegim les reflexions de Porras (1992: 216): «La crítica se ocupa ampliamente de él, aunque a veces, desgraciadamente, deformen la fisonomía en interpretaciones absurdas».

¹⁶⁶ Com indica Nobile (1992: 117): «La obra reúne la fascinación de los cuentos de hadas y del relato de aventuras, y mantiene un sabio equilibrio entre la invención fantástica y la narrativa realista. Toma prestado de la fábula el elemento de los animales humanizados en función simbólica, didáctica y moralizante; de los cuentos de hadas, los vuelos de la fantasía; del teatro, la vivacidad del diálogo;

«Collodi hace una narración didáctica y moralista dentro de un cuento fantástico. Pero este cuento moral, la historia de un muñeco desobediente que tiene que transformarse en un ser humano con conciencia moral y espíritu, se ve liberado de exceso de moralización a través de la fantasía».

Consegüentment, Collodi construeix, com apunta Asor Rosa (2013: 156):

«Un *proprio* mondo prodigioso, ben distinto da quello su cui pure aveva meditato, traducendo Perrault e la contessa di Aulnoy. Questo mondo è al confine tra umano e soprannaturale, come accade anche nella fiaba tradizionale, ma l'elemento soprannaturale, il tratto di inverosimiglianza fantastica, che caratterizza la fiaba, è da lui permanentemente radicato nella materialità e corporalità del mondo reale, diversamente da quanto accade il più delle volte nella fiaba e soprattutto, ovviamente, nella fiaba di magia».

En definitiva, Collodi tracta més aviat d'educar que d'instruir mitjançant el text (Bravo-Villasante 1988: 139) per transmetre una «moral pràctica» (Hazard 1988: 190), però sense caure en la norma estricta i encotillada.¹⁶⁷ En aquest sentit, Collodi concebia la formació com un engranatge a partir de tres factors, com explica Marcheschi (2016: 72-73):

«Secondo Collodi, l'avventura della vita era la forma di educazione più importante per i bambini, ma, da sola, quella non poteva bastare. [...] L'andare indipendente incontro alla vita, l'educazione familiare e la scuola dovevano di continuo intersecarsi».

Així doncs, existeix a l'hipotext, en paraules de Bertacchini (2015: 158-159):

del relato de aventuras, la tensión narrativa y lo imprevisible del desarrollo de cada episodio; de la literatura realista, la concreción del ambiente y del paisaje».

¹⁶⁷ En paraules de Nobile (1992: 118): «La moral de Pinocho es funcional para las exigencias de la infancia, imbuida de filosofía práctica, quizá un poco prosaica. Es la moral utilitarista del *do ut des* (doy para que des), basada en el concepto de reciprocidad, moral que puede encontrar alguna objeción en el ámbito pedagógico, pero que es compartida por el alma infantil, poniéndose a su nivel de comprensión».

«La perfetta riuscita di una fusione dell'idea e del presupposto morale col divertito senso di un realismo fiabesco e domesticamente concreto. Per cui anche l'assunto moralistico torna giustificato dall'azione, pronto a risolversi in brioso attivismo realistico-educativo. Riassunta così la moralità, divenuta in tal modo scolorita e *ismagiata*, la scadenza puntuale del precetto e la battuta dichiaratamente pedagogica sopravvivono solo come tasti e toni, come altrettanti pedali di quella variopinta e veloce sinfonia avventurosa che resta in fondo l'educazione di Pinocchio. Proprio un contesto sinfonico di avventure, all'interno del quale moralismo precettistico ed eversione ribelle, saggezza tradizionale e intemperanza burattinesca, esperienza e provvisorietà, sicurezza del certo e lusinga del miraggio finiscono per coesistere e comporsi in suggestiva armonia».

Al remat, Collodi reïx en ser capaç d'alliberar el text del llast moralitzador¹⁶⁸ mitjançant la presència de la fantasia, però sense oblidar la realitat. Ho assoleix amb un protagonista allunyat de la figura del xiquet modèlic¹⁶⁹ ja que posseeix tant defectes com virtuts, és entremaliat, però també bondadós. Aquestes premisses expliquen en part la bona recepció d'un dels llibres, com diu Marcheschi (2016: 29):

«Più letti, ripubblicati e tradotti nel mondo, con cifre da oscurare gli odierni *best-sellers*: versioni in più di 200 lingue, ma con edizioni a non finire e un universo di riscritture, adattamenti, riduzioni, *pièces* teatrali, fumetti, film, cartoni animati, sfornati in tutti i Paesi della terra».

¹⁶⁸ Una postura divergent la trobem en Sánchez Ferlosio (1972: 13): «En el *Pinocho* encontramos, además de la manipulación de los hechos en aras de la ejemplaridad, algo peor todavía: la inclusión de enunciados morales mondos y lirondos [...]. En la lectura se echará de ver hasta qué punto la inserción de frases como ésta —aunque artificiosamente puestas, en otros casos, en boca de los personajes— rajan completamente el espacio y el tiempo narrativos, como si de improviso el propio autor sacase la cabeza desgarrando el papel de la página para espetarnos, casi oralmente, tal admonición».

¹⁶⁹ Com explica Benítez (1972: 18): «Comparado con los niños de cartón piedra que aparecen en la narrativa italiana del XIX, con los buenos Juanitos ejemplares —y Collodi sabe algo de esto, pues también él escribió su *Giannettino*—, el sinvergüenza de Pinocho trae una ráfaga de aire fresco, un soplo de realismo». En aquesta mateixa línia exposa Nobile (1992: 117): «Los niños se reconocen en el personaje y en sus aventuras, se ven reflejados en sus defectos, en sus debilidades, en su arrojo y en su generosidad, en la fuerza de sus afectos y de sus sentimientos, en sus caprichos y sus travesuras, en su constante oscilación entre el bien y el mal: en ella se refleja la humanidad infantil de cualquier tiempo y lugar».

Com exposa Bettella (2004: 5): «If Collodi's masterpiece has generated endless revisitations, adaptations, interpretations, sequels, and even multi-media digital installations, Pinocchio the character has gained such a large mass appeal that it has become a universal cultural icon».

Justament aquesta àmplia multiplicitat de reescriptures fa quasi impossible referir-les totes.¹⁷⁰ Així doncs, i atés que aquesta tasca, a més, supera el nostre objectiu analític últim, realitzarem un recorregut per les fites més representatives dins del mercat editorial espanyol al si del qual ubicarem el text pres per Vila com a referència per bastir la seua adaptació teatral. Per organitzar l'itinerari reflexionarem al voltant d'alguns casos significatius distribuïts en dos grans apartats: les obres literàries, per raons evidents, i les cinematogràfiques, atesa la repercussió posterior d'alguna d'elles en l'imaginari col·lectiu.¹⁷¹

En el terreny literari, ja hem apuntat l'intens efecte de l'obra de Collodi en el món literari italià amb nombroses edicions.¹⁷² Aquest èxit es va reflectir ràpidament en la traducció¹⁷³ a altres llengües i països de les aventures del titella. Alhora, donà peu a la incorporació de modificacions a fi d'adaptar-les als nous contextos i, en alguns casos, a nous propòsits creatius posteriors. En aquest sentit, per exemple, i com ja havíem indicat, ens referirem a l'arribada de Pinotxo a Espanya.

Amb motiu del centenari de Carlo Collodi, Porras (1992) elabora un repàs de diferents notícies i articles generats a partir de l'efemèride a diversos mitjans de comunicació. Entre ells en cita un del periòdic *El País* on llegim les paraules de Moret (1990: 27):

¹⁷⁰ Fixem-nos en les següents afirmacions de Beckett (2004: 67): «L'histoire de Pinocchio est réappropriée et recyclée dans tous les genres littéraires ainsi que dans tous les médias de notre ère technologique».

¹⁷¹ Com afirma Beckett (2004: 46): «Bien qu'on donne à *Pinocchio* une place incontestée dans le canon de la littérature de jeunesse et qu'on le considère comme faisant partie de l'héritage littéraire de tous les jeunes, rares sont les enfants, voire même les adultes, qui portent le roman entier de Collodi dans leur bagage littéraire». En semblants termes es pronuncia Blanc (2009: 134): «il va sans dire que le succès du dessin animé de Disney est à l'origine de certaines représentations que le public s'est forgé du personnage de Pinocchio et de son univers».

¹⁷² A part, també és interessant esguardar les múltiples referències, les al·lusions o la inspiració que el text de Collodi ha generat dins de la literatura. Com apunta West (2006: 103): «The sophisticated narrative art, and the dark, transgressive elements of what is ostensibly an anodyne children's book have appealed greatly to many contemporary Italian writers. Among them are Italo Calvino, Gianni Celati, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, and Umberto Eco. This has been true for non-Italian writers as well, including the postmodern American author Robert Coover».

¹⁷³ Així apareix publicada en 1891 al Regne Unit, a França el 1902, als Estats Units l'any 1904, a Alemanya en 1905 i en el període comprés entre el 1911 i la Segona Guerra Mundial quasi tots els països europeus l'havien editada. Vegeu en aquest sentit l'explicació feta per Vázquez (2004).

«El primer *Pinocho* del que tenemos noticias en castellano nació en enero de 1900, se llamaba *Piñoncito o Las Aventuras de un títere* y lo imprimió en Florencia la editorial Bemporad. En 1912 la editorial Saturnino Calleja, de Madrid, publicó la primera versión de *Las Aventuras de Pinocho*».

L'entrada al circuit literari castellà porta aparellades modificacions respecte de l'hipotext. Així, com apunta Benítez (1972: 24):

«La traducción presenta, para nuestro gusto de hoy, demasiadas adaptaciones —no en lo fundamental, desde luego, aunque sí abundantísimos arreglos de detalle— de cara a España; para poderla aceptar en bloque resulta un considerable escollo esa españolización; los detalles italianos y de época desaparecen».

No obstant això, allò més significatiu és la variació del final. D'acord amb el text de Calleja, Pinotxo no sols no es transforma en xiquet —fet que incideix evidentment en el propòsit final moralitzador de l'obra original—¹⁷⁴ sinó que Calleja deixa oberta la possibilitat de noves aventures.¹⁷⁵

A la llum de l'última informació exposada, s'entén el pas donat per Salvador Bartolozzi, l'il·lustrador del primer text castellà del titella. Aquest, pocs anys després de la publicació suara esmentada, el va dotar d'una nova vida pròpia com a protagonista d'un conjunt de quaranta-vuit fascicles editats entre 1917 i 1929, la «Serie Pinocho».¹⁷⁶ Evidentment, ja no es tracta d'adaptar sinó de generar nous continguts, tanmateix considerem important si més no apuntar-ho com a mostra de la repercussió i el condicionament que exercirà sobre posteriors edicions de l'hipotext.

¹⁷⁴ Recordem, en aquest sentit, les reflexions de Bravo-Villasante (1992/2007: XII): «La metamorfosis del muñeco en niño es el momento en que el cuento culmina en su moraleja más profunda. Todas las aventuras del muñeco de madera, desde el principio hasta el final, son el proceso de transformación de la materia inanimada, del ser instintivo, al ser humano con conciencia moral y espíritu».

¹⁷⁵ A continuació reproduïm les últimes línies introduïdes per Rafael Calleja a la seua traducció de 1912 segons llegim al text publicat posteriorment per l'editorial José J. de Olañeta (2007: 172): «Pinocho logró realizar cuanto soñaba. ¿Quién no conoce hoy sus maravillosas nuevas aventuras? En la China, en la Luna, en el fondo del mar, en el Polo Norte, en la India, en la Isla Desierta, en todas partes ha estado y ha dejado memoria imperecedera. Sus aventuras son hoy más populares que todos los libros, y no hay un muchacho que no sea amigo del gran PINOCHO».

¹⁷⁶ Per tal de completar aquestes informacions remetem al treball de García Padrino (2002).

Resseguint algunes de les publicacions més rellevants a Espanya¹⁷⁷ del text de Collodi, trobem l'any 1914 aquella que veié la llum des de Joventut a càrrec de Teresa Dini recuperant l'hipotext original després de la repercussió dels treballs de Bartolozzi.¹⁷⁸ També cal destacar l'enllestida el 1934 per aquest mateix segell editorial a cura de Maria Santdiumenge, la primera edició en català de l'obra.

Fruit de l'estrena de la pel·lícula de Disney l'any 1940, es multipliquen les reescriptures del text, tot i que caldrà esperar al projecte d'Alianza (1972) per retrobar-se novament amb un treball fonamentat sobre el text original de Collodi a Espanya. Poc després, i amb motiu del centenari del personatge de Pinotxo, torna a donar-se un important creixement de les edicions que es poden considerar fidels a l'hipotext. Entre elles destaquem la traducció de José Goladrea realitzada per a l'editorial Anaya atés que n'és la base a partir de la qual Vila crea l'hipertext teatral en què es focalitza aquesta tesi.¹⁷⁹

El tractament cinematogràfic de l'hipotext també ha sigut molt rellevant i ha generat nombrosos resultats, el primer dels quals el trobem en la versió del director italià Giulio Cesare Antamoro l'any 1911. A aquest el seguiran d'altres que més o menys fidelment, i amb major o menor fortuna, han mostrat l'interés per les aventures del titella¹⁸⁰ fins als nostres dies.¹⁸¹ Dins d'aquest ampli ventall ens centrarem en l'aportació de Disney de l'any 1940.¹⁸² Com hem indicat en parlar de les edicions literàries dins del circuit espanyol, l'estrena d'aquesta factoria n'intensifica les reescriptures i en condicionarà la competència literària. De fet, els receptors, com apunta Lurie (2003: 223):

¹⁷⁷ Per fer-nos una imatge de la rellevància editorial del text, comptem amb un llistat complet des de 1941 fins al 2009 a Molina (2009: 249-251).

¹⁷⁸ En paraules de Beckett (2004: 57): «Les épisodes de Bartolozzi, qui racontent les prouesses héroïques et les glorieux du noble Pinocchio, étaient parmi les lectures préférées des jeunes espagnols et hispano-américains dans les années 1930».

¹⁷⁹ En aquest sentit, vam demanar a Vicent Vila en un correu electrònic amb data 28/08/2018 sobre l'edició o edicions concretes que feu servir per bastir l'adaptació teatral, a la qual cosa ens respongué: «La veritat que en aquest cas van ser poques les fonts utilitzades per a la versió de *Pinotxo. Història d'un titella*. Bàsicament vaig emprar la versió d'Anaya: *Las aventuras de Pinocho*, il·lustrades per Carlo Chiostri. La meua versió s'ocupa dels capítols més coneguts pel públic majoritari».

¹⁸⁰ A fi d'aprofundir en aquest aspecte remetem el lector als treballs de Bettella (2004) i de West (2006). En ells se'ns aporta una visió general del tema i se centra en l'anàlisi de les adaptacions de Disney, Comencini i Benigni, entre d'altres.

¹⁸¹ Així, per exemple, el moment en què ens trobem redactant aquest epígraf —agost de 2020— coincideix amb l'estrena d'una nova adaptació filmada per Matteo Garrone i que compta amb Roberto Benigni com a Geppetto. A més a més, està prevista una altra proposta de musical d'animació stop-motion per a la plataforma Netflix sota la direcció de Guillermo del Toro i Mark Gustafson.

¹⁸² Si el lector vol aprofundir en les característiques dels productes de Disney i la seua influència remetem als apartats corresponents dels treballs de Lluch dels anys 1998 i 2000.

«Conocen a Pinocho por la versión, simplificada y sentimental, de la película de dibujos animados de Disney o a través de versiones condensadas de su historia, consideradas más apropiadas para los niños. La novela original de Collodi — que sobrevive en ediciones en su mayor parte académicas— es mucho más compleja e interesante, y a la vez mucho más extensa».

Aquesta circumstància emmena repercussions negatives per a la pervivència de l'hipotext original ateses les modificacions introduïdes per Disney. De fet, resulten molt significatives en alguns casos en arribar a variar aspectes tant de l'emmarcament espaciotemporal com dels rols assignats als personatges dotant-los de major o menor protagonisme.¹⁸³ El problema rau sobretot en la conversió d'aquest hipertext cinematogràfic sovint en un nou hipotext —desplaçant l'original— sobre el qual les aventures de Pinotxo es reescriuen i és que, com diu Beckett (2004: 47): «C'est le film de Disney ou une version qui en est tirée, et non pas le roman de Collodi, qui constitue l'hypotexte des réécritures contemporaines pour la majorité des lecteurs, et sans doute pour un certain nombre d'auteurs et d'illustrateurs».

Així doncs, s'han de prendre en consideració totes aquestes informacions també sobre la filmografia ja que els lectors models als quals va adreçat l'hipertext de Vila molt probablement hagen accedit a les aventures de Pinotxo per aquesta via.

3.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat

3.3.1. Títol

Partim d'una obra el títol de la qual considerarem com a mixt, segons Genette (1987), tenint en compte la fusió realitzada entre la informació vehiculada mitjançant aquest i el subtítol. D'entrada, la portada destaca amb una tipografia major el nom del personatge principal, Pinotxo, i tot seguit introdueix una oració sintetitzadora ben a les clares de la història presentada: «Història d'un titella que volia ser xiquet». Així mateix, si ens fixem en el lloc del volum editat per Bromera també s'hi mantenen part d'aquestes dades tot i que incompletes per raons, suposem, d'espai: «Pinotxo. Història d'un titella...».

¹⁸³ Per tal de visualitzar amb més detall les divergències entre l'hipotext de Collodi i l'hipertext de Disney es recomana consultar els treballs tant de Lurie (2003) com de Bettella (2004).

Si confrontem aquestes indicacions amb l'hipotext, veiem com Vila recupera part del títol original de l'obra de Collodi.¹⁸⁴ Consegüentment, juga amb aquest material facilitant al lector de l'adaptació teatral la possessió de les claus per interpretar ja d'entrada el contingut del text que llegirà. Però, a més a més, mitjançant aquesta tria focalitza l'atenció des d'un primer moment en la voluntat de Pinotxo d'esdevenir un xiquet real de carn i ossos, idea desenvolupada a l'hipotext a partir del capítol XXV: «Pinocho promete al Hada que será bueno y que estudiará, pues está harto de ser un muñeco y quiere convertirse en un buen chico» (1983: 139).¹⁸⁵

Per tant, se'ns està plantejant amb aquest títol una clara referència tant a la figura central del text dramàtic com al tema i al conflicte plantejats (Spang 1991) de manera que es puga establir una primera hipòtesi de lectura. Aquesta deducció seria més específica que l'oferida pel títol de l'hipotext en què s'empra el substantiu genèric «aventures» i que, com hem vist, prengué en un determinat moment el propi Collodi. Així doncs, Vila reflecteix d'entrada el propòsit d'un titella d'esdevenir un xiquet, fet amb què l'autor italià culminarà el seu text com llegim al capítol XXXVI: «Por fin Pinocho deja de ser un muñeco y se convierte en un chico» (1983: 217).

3.3.2. Identificació de l'autoria

Caldrà arribar als paratextos del llibre (Lluch 2013) per localitzar referències a l'autor de l'hipotext. Així les coses, als més visibles (cobertes, llom, etc.) solament s'hi introdueix la figura del creador de l'adaptació teatral, en aquest cas Vicent Vila. Per a aconseguir-ho, s'utilitzen les convencions del disseny pròpies de la col·lecció com a unitat.¹⁸⁶ És en accedir a la «Introducció» que sota l'epígraf «L'inventor de Pinotxo» s'al·ludisca a Carlo Collodi per tal d'apuntar-ne breument algunes informacions tant biogràfiques com sobre la seua producció literària.

¹⁸⁴ Per no reiterar-nos en les dades, remetem ací el lector a l'explicació exposada a l'epígraf 3.1.2. «Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador».

¹⁸⁵ En aquest sentit, l'adaptació teatral ens mostra com el tronc del qual naixerà Pinotxo manifesta aquesta voluntat a Geppetto ja a la quarta escena en què comença a transformar-lo en titella: «TRONC: Sí, sóc un tronc! / GEPPETTO: Sí, però... Un tronc que parla... / TRONC: I vull ser un xiquet! / GEPPETTO: (*Emocionat.*) Un xiquet? Jo també en voldria un per a mi... Però demanes massa, jo sols sé fer joguines i titelles. (*Més tranquil.*) Si t'hi conformes...» (2010: 31).

¹⁸⁶ Vegeu la caracterització de la col·lecció elaborada per Aleixandre (2018). Cal apuntar que durant l'últim tram del procés de redacció/revisió d'aquesta tesi (abril de 2024) s'ha produït una renovació del disseny de la col·lecció a càrrec de Carles Barrios que afecta part del grafisme tot i mantindre'n l'essència creada per Enric Solbes. Aquesta es pot observar a partir de la publicació de l'adaptació intergenèrica *Kafka i la nina viatgera* (2024), de Jordi Sierra i Fabra.

En proposar el nostre model d'anàlisi plantejàvem la possibilitat de trobar en un lloc ben visible el nom de l'autor de l'hipotext com a recurs per captar l'atenció, essencialment, dels mediadors culturals que podrien decantar-se per triar un llibre o un altre fonamentant-se en un criteri de prestigi autorial. En aquest cas, creiem que la competència literària tant d'aquests com dels propis joves lectors a qui s'adreça la col·lecció és suficient per no requerir el nom de Collodi com a reclam. De fet, es tracta d'una obra molt difosa a partir d'altres mitjans com ara el cinema amb la factoria Disney a què ens hem referit en analitzar les reescriptures.

A més a més, com apunten alguns treballs, el personatge ha eclipsat l'autor¹⁸⁷ fins a convertir-lo quasi en un desconegut, fet al qual també es refereix la introducció de Bromera.¹⁸⁸ En conseqüència, pensem que el protagonista és considerat per ell mateix com a element suficient per atraure l'atenció del lector, no debades la coberta posterior afirma: «Així, d'un tronc que parla, naix a la vida Pinotxo, el més universal dels titelles».

3.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació

Dins de la «Introducció», se'ns explica la gènesi de l'hipertext per a ser representat a la Sala Escalante i es qualifica com una «recreació lliure». D'entrada, aquest sintagma predisposa el lector a accedir a una reescriptura més o menys allunyada de l'hipotext. Tenint present la proposta de Dubatti (1994) és viable parlar d'«adaptació lliure» com aquella en què el text adaptat pren l'anterior com a simple pretext per bastir una nova creació.¹⁸⁹ No obstant això, unes línies més avall aporta una informació susceptible d'induir a confusió en remarcar que l'hipertext de Vila «segueix l'obra original» i «manté [...] el fil de l'argument de l'original». A més a més, s'incideix en el fet que, a diferència

¹⁸⁷ Vegeu en aquest sentit les reflexions d'Ottevaere-van Praag (2000: 259): «*Les Aventures de Pinocchio*, la plus connue à l'étranger des œuvres italiennes pour les enfants, doit la célébrité à son héros dont la fortune est désormais indépendante du texte, et à l'image —un peu fade, pourtant, et que nous discuterons— transmise par le cinéaste Walt Disney. Quant au délicieux écrivain Carlo Lorenzini, dit Collodi, d'après le village natal de sa mère, chez nous on ne le connaît pas. Qui a lu l'œuvre originale de Collodi? Jamais on n'aura vu héros aussi populaire dans son pays et ailleurs, repousser à ce point son créateur dans l'oubli et accaparer toute la gloire».

¹⁸⁸ Així llegim (El Abanico 2010: 9): «Quasi tots sabem qui és Pinotxo, però coneixem poques coses sobre Collodi, la persona que s'inventà aquest personatge».

¹⁸⁹ Vegeu Dubatti (1994: 27): «Adaptación libre: aquella en la que, por el trabajo de reelaboración radical, el Ta se ha convertido en simple pretexto o disipador o basamento inicial de una creación manifestamente nueva. Seguimos hablando de adaptación y no de intertexto porque el Ta no funciona en A como un componente más sino como su condición de posibilidad, su génesis, su base y cimiento». [D'acord amb la terminologia emprada per l'autor Ta= text adaptat; A= text de l'adaptació].

d'altres adaptacions, la publicada per Bromera té en compte personatges de l'hipotext eliminats en d'altres.¹⁹⁰

En aquest moment de l'anàlisi no comptem amb suficients dades per saber fins a quin punt cal pensar en una modificació tan radical com l'adjectiu «lliure» sembla dur aparellada i com açò és compatible amb el seguiment de l'hipotext. Suposem que se'ns vol transmetre la idea que la història es respectarà —tot i les modificacions necessàries per abreujar un text narratiu d'acord amb la durada d'una representació teatral— malgrat existir la possibilitat de trobar alguna novetat (temàtica, actualització de referents, etc.).

Consegüentment, serà necessari aprofundir en l'estudi de l'hipertext a partir del següent epígraf d'aquesta anàlisi per crear-se una idea més clara i concreta. Potser mitjançant ella, es replantege la idoneïtat d'emprar una terminologia diferent en desenvolupar el punt a què en començar aquest subapartat ens hem referit: la tipologia.

3.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs

3.4.1 Ficció

3.4.1.1. El món ficcional

3.4.1.1.1. Època

Collodi enceta el text amb l'obertura característica dels contes de fades. No obstant això, tot seguit interpel·la el lector amb un pseudodiàleg i realitza una modificació que, en principi, s'apropa a un element aparentment real. Així doncs, en certa manera, ens informa que no ens acarem a una rondalla meravellosa¹⁹¹ prototípica malgrat establir-ne relació:

«Había una vez...

—¡Un rey!— dirán inmediatamente mis pequeños lectores.

—No, chicos, os habéis equivocado. Había una vez un trozo de madera.

¹⁹⁰ Així llegim (El Abanico 2010: 8-9): «Vicent Vila segueix l'obra original, *Les aventures de Pinotxo. Història d'un titella*, i recupera alguns personatges, com el Sr. i la Sra. Cirera o els quatre conills amb el taüt i els metges, que havien estat suprimits en algunes adaptacions de la novel·la; així mateix, manté els episodis més alligonadors per als xiquets (El país dels Babaus, la balena) i el fil de l'argument de l'original: l'aventura del tronc que es convertí en titella gràcies a l'art de Geppetto, un titellaire reconegut a Florència».

¹⁹¹ En aquest sentit afirma Valriu (2010: 346): «L'autor ens indica així, sense explicitar-ho, que no ens trobem davant una rondalla meravellosa, sinó davant una altra classe de relat. Però, malgrat no sigui una rondalla a l'ús, trobarem accions i personatges que ens remetent clarament a aquest gènere».

No era madera preciada, sino un trozo más del montón, de ésos que en invierno se echan a la estufa o a la lumbre para encender el fuego y caldear las habitaciones». (1983: 25)

Aquesta referència a l'atemporalitat i el plantejament propi d'un relat oral tradicional podria dur-nos a pensar en la impossibilitat de situar en un moment cronològic concret les vivències de Pinotxo.¹⁹² Tanmateix, a l'hipotext comprovem la presència tant de referents culturals com de formes de pensar i actuar o viure reflectides en diferents capítols que contribueixen a ubicar-la a la segona meitat del segle XIX en què fou escrita. Recordem, en aquest sentit, l'anàlisi aportada al voltant tant de l'emmarcament espaciotemporal com de la combinació de realitat i fantasia, part de la clau de l'èxit i les reescriptures del text.

Potser un dels recursos més evidents rau a la baralla mantinguda entre Pinotxo i els companys d'escola en què s'empren els llibres utilitzats per la seua formació (capítol XXVII). Entre ells s'identifiquen referents més o menys contemporanis a l'època a què al·ludim.¹⁹³ Concretament en dos casos corresponen a obres del propi Collodi (vegeu 3.1.2. «Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador»). Així, llegim:

«Entonces los chicos, despechados, porque no se podían medir con el muñeco cuerpo a cuerpo, pensaron echar mano de los proyectiles; y, desatando los paquetes de sus libros de escuela, comenzaron a lanzar contra él los *Silabarios*, las *Gramáticas*, los *Giannettinos*, los *Minuzzolos*, los *Cuentos de Thouar*, el *Pollo* de la Baccini, y otros libros escolares». (1983: 149)

¹⁹² Al voltant d'aquesta idea llegim Barcellona (2002: 72): «Il tempo delle favole è spesso caratterizzato dall'atemporalità che rende impossibile collocarne molte (non tutte) in un'epoca specifica: la favola appartiene soltanto al tempo in cui viene raccontata e per questo può essere ripetuta all'infinito, senza perdere la sua bellezza».

¹⁹³ Així ho demostra Goladrea (1983: 230) a la nota introduïda per referir-se a aquesta escena: «*Gianettino*: Adaptación realizada por C. Collodi de la conocida obra del pedagogo italiano Luigi Alessandro Parravicini (1800-1880), *Giannetto* (1837). Esta obra fue el libro de lectura de las escuelas italianas hasta que se publicó *Corazón* (1886) de Edmondo D'Amicis (1846-1908) [...]. *Minuzzolo*: obra de C. Collodi, publicada en 1877, cuyo protagonista es el amigo de Giannettino. *Pietro Thouar* (1809-1861), periodista, diputado y educador italiano, que se comprometió con un amplio programa en la educación del pueblo y de la infancia. [...] *Ida Baccini* (1851-1911): educadora italiana del pueblo y de la burguesía de la última parte del siglo XIX, primero como maestra, luego como directora de la revista para señoritas, *Cordelia*, y por fin como autora de libros para niños, entre los que desataca por su vivacidad *La memorie di un pulcino* (Las memorias de un pollo), publicado en 1875».

També les circumstàncies en què vivien els personatges situen els fets en una època on l'escassetat de menjar i les condicions dels habitatges demostraven les penúries quotidianes. Recordem, en aquest sentit, les guerres entre 1856 i 1870 per arribar finalment a la Unificació d'Itàlia, idees ben presents a l'hora de bastir la delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext. Com exposa Sacchetti (1976: 552-555):

«E intanto si acuivano i dissidi sociali e tanto meno si riusciva a risolvere i problemi di unità economica, civile, politica del Paese. Anzi la questione sociale si faceva sempre più grave e urgente, rivelando, anche per mezzo degli scrittori, il volto umile e doloroso dell'Italia. Vennero in luce i drammi del popolo, le sue condizioni di miseria e di arretratezza, specie nel Meridione. [...] Collodi trasporta dunque in quel mondo della fantasia tutta la realtà delle sue esperienze d'uomo e gli stessi insegnamenti ricavati vivendo nella società degli uomini, da cui ha imparato anche i segreti del mondo fanciullo. [...] Collodi nasconde aspetti reali della vita, tipi e casi della società, non solo di allora, ma anche di oggi e di sempre, con un umorismo che è anche saggezza e una forma di reazione sorridente e maliziosa alle miserie altrui».

No és estrany, doncs, que al principi de la novel·la se'ns presente en unes pèssimes i extremes condicions l'habitatge de Geppetto on el menjar era simulat:

«La casa de Geppetto era un cuartucho del bajo, que recibía luz por un hueco de la escalera. Los muebles no podían ser más sencillos: una mala silla, una cama no muy buena y una mesa muy estropeada. En la pared del fondo se veía un hogar con el fuego encendido; pero el fuego estaba pintado, y junto al fuego, también pintado, había una olla que hervía alegremente y exhalaba una nube de humo, que parecía humo de verdad». (1983: 33)

A més a més, Pinotxo ha de recórrer a l'almoïna per subsistir (capítol VI) o a furtar menjar (capítol XXI). També son pare ha de realitzar grans sacrificis com ara vendre's la casaca per afrontar la despesa de la cartilla (capítol VIII) necessària perquè el fill vaja a

l'escola malgrat el fred que haurà de suportar. Fins i tot arribarà a llevar-se el menjar de la boca a fi que el fill s'alimente.¹⁹⁴

També és interessant referir-se a la idea del paper del fill com a peça clau per garantir-se una vida mínimament digna en la vellesa. Aquest plantejament és apuntat en algunes ocasions quan Pinotxo pretén demostrar, penedit, la voluntat de ser útil per a la subsistència de son pare. Es representa, per tant, una manera de concebre el món més pròpia del segle de què parlem que no de l'actual:

«—Os prometo que iré a la escuela, que estudiaré y destacaré...
—Todos los chicos, cuando quieren conseguir algo, repiten la misma cantinela.
—¡Pero yo no soy como los demás chicos! Soy mucho mejor que ellos, y digo siempre la verdad. Os prometo, padre, que aprenderé un oficio y seré el consuelo y el báculo de vuestra vejez». (1983: 56)

En aquesta mateixa línia, Geppetto en demanar-li al mestre Cirera fusta per crear la seua marioneta (capítol II) exposa com a objectiu essencial perseguit obtenir un mitjà a fi de facilitar-se l'existència malgrat no ser massa pretensions amb els resultats finals: «He pensado hacerme un bonito muñeco de madera; pero un muñeco maravilloso, que sepa bailar, hacer esgrima y dar saltos mortales. Con este muñeco quiero recorrer el mundo, para ganarme un pedazo de pan y un vaso de vino» (1983: 30).

En parlar de l'hipertext creat per Vila no partirem d'aquest plantejament inicial que ens situa en el món de l'oralitat i de la faula, recurs potencial per marcar l'atemporalitat en certa manera, tot i que hem comprovat que Collodi no l'empra plenament. No obstant això, també copsarem, com veurem en parlar dels personatges, la presència d'elements fantàstics propis d'aquest tipus de relat.

Atesa la supressió de determinats passatges, podríem sospesar un distanciament de l'hipertext respecte d'aquella caracterització concreta d'un moment com el descrit per Collodi vinculat a la segona meitat del segle XIX. Entre ells ens referiríem a l'eliminació de les lectures formatives que ens ajudaven a ubicar-lo temporalment, o que no es recree una casa de Geppetto tan extremadament humil. Així mateix, no trobar Pinotxo sol·licitant menjar als altres, o que la voluntat del fuster de construir la marioneta fora simplement no sentir-se sol, també contribuirien en aquest sentit.

¹⁹⁴ A l'hipotext llegim: «—Estas tres peras eran mi almuerzo; pero te las doy de muy buena gana. Cómelas, y que te aprovechen» (1983: 53).

No obstant això, Vila opta per ficcionalitzar la producció del text de Pinotxo creant un joc de nivells metaliteraris que permeten mostrar que el text s'esdevé a aquell mateix segle. Estem parlant de les dues primeres escenes en què la Sra. Cirera critica l'home per interessar-se en les històries de l'editor Martini al «Giornale per i Bambini» i on al·ludeix als primers capítols de l'obra de Collodi:

«SRA. CIRERA. (*Furtant-li'l i llegint.*) “Giornale per i Bambini”. Amb açò passes el temps? Martini, l'editor, sí que deu estar content amb tu, que li compres tots els dies el diari! (*Plorant.*) Em faràs morir, sóc la vergonya de tota la Toscana, la dona d'un malfeiner! [...]

SRA. CIRERA. I no vull que lliges aquestes històries al nostre nét!

CIRERA. Però, si jo no li conte res!

SRA. CIRERA. No? I qui li ha contat l'estupidesa aquesta d'un tronc que parla i es queixa quan el tallen?». (2010: 22-23)

En definitiva, allò que està fent Vila és utilitzar la història de la creació literària de Pinotxo gestada per Collodi i difosa al periòdic com si fora una anècdota externa sense res a veure amb l'essència de la història que ell mateix està mostrant a les planes de l'hipertext. D'aquesta manera, s'estableix un moment lúdic pel fet de generar certa estranyesa en el lector.

Ara bé, tot i referir-se a aquell temps, tal vegada l'aspecte més diferenciador de l'època entre un text i l'altre estiga lligat al llenguatge emprat als parlaments. Aquest es distancia bastant del vocabulari i expressions més antigues presents a l'hipotext on llegim termes i estructures com ara «iracundo» (1983: 29), «granuja» (1983: 36), «báculo» (1983: 56), «bailaba el rigodón» (1983: 89), «infames» (1983: 103), «las reglas de urbanidad y buena crianza» (1983: 108). En el cas de l'adaptació teatral, s'ha produït una adequació a un registre on tenen cabuda expressions valencianes d'ús quotidià: «no contes romanços» (2010: 23), «no et queixes, borinot» (2010: 28). Tal vegada el personatge posseïdor d'un lèxic més acurat siga el Grill quan assumeix tasques de narrador encara que no arribe al registre de l'hipotext.

En síntesi, trobem una mateixa època en ambdues ficcions, la segona meitat del segle XIX, però construïda prenent un marc vital propi diferent, com hem indicat en analitzar el públic a qui s'adreça. Així, a l'hipotext juguen un rol important la pobresa, la penúria, una forma concreta d'enfrontar-se i concebre la vida més tradicional, i un

llenguatge propi d'aquella temporalitat. En canvi, l'hipertext opta per un emmarcament que parteix del mateix segle malgrat semblar un pretext ficcional atés que en part l'actualitza tenint en compte, per exemple, les exigències d'una competència lingüística, cultural i lectora a més de les vivències d'un xiquet o xiqueta dels nostres dies.

3.4.1.1.2. Macroespai

Tot i que les reflexions exposades al punt anterior ens fan pensar que Collodi situa les experiències de Pinotxo a Itàlia, no n'observem al llarg del text cap referència geogràfica explícita. En aquest sentit, afirma Valriu (2010: 351): «*Le avventure di Pinocchio* estan situades en dos plans espacials diferents. Un és el real, que podríem situar a qualsevol poble de la Itàlia del s. XIX, i un altre fantàstic. Pinotxo passa d'un plànol a l'altre amb la major naturalitat».

No obstant això, sí que existeix alguna evidència cultural que remet directament a un macroespai indefinit eminentment italià, com ara la utilització (capítol X) de les màscares de la *Commedia dell'arte*¹⁹⁵ al teatre de titelles (Arlequín, Polichinela, Rosaura...) o l'esment a les monedes emprades («cequíes» i «sueños»)¹⁹⁶. Així doncs, al llarg dels quinze primers capítols, el macroespai pertany a un món realista —tot i incloure personatges fantàstics— al qual retorna al final per convertir-se en xiquet. En canvi, a partir del capítol setze apareixeran emplaçaments més referits a la geografia pròpia d'una faula —encara que combinats amb alguns de reals. Estem parlant d'espais de localització incerta i imprecisa com ara el País dels Babaus (que inclou el Camp dels Miracles), l'Illa de les Abelles Industrioses o el País dels Joguets.

Contràriament a açò, l'hipertext deixa ben a les clares un emmarcament espacial concret: Florència. Així ho veiem en encetar la primera escena mitjançant el diàleg entre la Sra. Cirera i l'Hostalera quan la segona acudeix a casa de la primera a recollir un encàrrec:

«HOSTALERA. Una taula? Quina casualitat. Fa sis mesos li'n vaig portar una de la fonda perquè li apanyara una pota i avui, que he vingut a Florència amb el meu marit, m'he dit: "M'acostaré a cal fuster a veure si el despistat de Cirera ja

¹⁹⁵ Recordem que aquest és el nom rebut pel teatre de màscares sorgit a Itàlia durant el segle XVI.

¹⁹⁶ Pel que fa als «cequíes» estaríem parlant d'una moneda encunyada a diferents estats d'Europa, especialment a la República de Venècia ja al segle XIII. Quant als «sueños» ho faríem d'una vigèsima part d'una «lira», moneda italiana.

té arreglada la taula”. El meu home encara deu estar rient... (*Amb intenció.*)
Perquè encara no està llesta, veritat?». (2010: 19-20)

També s’hi observa aquesta ubicació quan Geppetto explica al mestre Cirera el motiu de crear la marioneta de Pinotxo, la qual serà admirada pel gremi d’aquella ciutat: «GEPETTO. (*Alleugerint la situació.*) El meu titella serà l’enveja de tots els artesans de Florència des del Pont Vell de l’Arno fins al Duomo» (2010: 25); o quan el Grill introdueix l’arribada del teatre de titelles de Menjafoc: «GRILL. [...] Però, què és aquest soroll? Ja no me’n recordava: és la música de Menjafoc, el titellaire, que com cada any torna a Florència amb el seu barracó de titelles!» (2010: 40).

Es tracta de prendre com a eix un espai real acotat ja que també hi veurem aparèixer dos dels mons imaginaris emprats per Collodi (País dels Babaus i País dels Juguets) però no amb un format «real» sinó vinculat al somni en el cas del segon (escena 13).

En resum, pel que fa a aquest ítem observem una clara diferència entre la no concreció específica —tot i que queda indicat a nivell general, com hem vist a l’època de l’hipotext—, i la referència a un emmarcament concret. Pensem que atés que Collodi escrivia expressament per als xiquets italians potser comptava amb la voluntat de no decantar-se per una opció concreta i així ajudar a la identificació de qualsevol dels seus compatriotes lectors. A més a més, l’abstracció podia jugar a favor de crear aqueix ambient de lectura similar al de la faula.

D’altra banda, l’hipertext de Vila s’ha inclinat per emprar el lloc de naixement de l’autor italià com a localització concreta al mateix temps que juga amb alguns espais latents referits també d’aquella geografia. Aquest darrer cas el trobaríem en la presentació de Menjafocs: «MENJAFOC. Senyores i senyors! Com cada any, torna a aquesta ciutat el Teatre de Titelles del Gran Menjafoc! Directament de Nàpols, l’espectacle que ha triomfat a Roma, Venècia, Milà i tot Europa!» (2010: 41).

3.4.1.1.3. Mons possibles

Tenint en compte les reflexions prèvies tant dins d’aquest epígraf com les aportades a l’anterior, creiem que l’hipotext se situaria en un món possible amb encavallaments entre un de «base realista» i un de «desrealitzat» (Rosselló 2011). Així, a l’inici de l’obra hi ha la presència d’un element propi de les narracions de caràcter meravellós: una fusta que pren forma i es comporta com un xiquet de carn i ossos, allò en què acaba convertint-

se. Posteriorment, apareixen una nòmina de personatges prototípics del món de les faules (Grill, Rabosa, Gat, Fada...) amb qui Pinotxo interactua al mateix temps que amb humans.

Com hem vist, podem reconstruir-ne l'època i l'espai a partir de certs indicadors (monedes, lectures, referents culturals com les màscares...) i l'obra ens presenta algunes accions pròpies d'un humà de la mà d'un titella com ara la d'assistir a l'escola amb xiquets reals. Si ens fixem, el punt de partença és la realitat d'un artesà que treballa amb un tros de fusta i es veu sorprès i aterrit perquè aquesta li parla:

«Esta vez el pobre maese Cereza cayó fulminado. Cuando volvió a abrir los ojos, se encontró sentado en el suelo. Su rostro parecía transfigurado; y hasta la punta de la nariz, que casi siempre tenía violácea, se le había puesto de color añil del pavor». (1983: 28)

Aprofitant la visita de Geppetto per obtindre uns taulons, Cirera, totalment desconcertat pel que li ha ocorregut, no dubta a lliurar-li-la. Serà durant el procés d'elaboració de la marioneta que en un primer moment Geppetto se sorprenga pel que veu, malgrat no esvalotar-se. Tanmateix, gairebé automàticament li dona un grau de normalitat:

«Hechos los ojos, figuraos su sorpresa al darse cuenta de que los ojos se movían y lo miraban fijamente. Geppetto al ver que lo miraban aquellos dos ojos de madera, casi se ofendió, y dijo con acento enojado:

—Ojazos de madera, ¿por qué me miráis?

Nadie respondió. Entonces, después de los ojos, le hizo la nariz». (1983: 34)

A més a més, quan Pinotxo interactua amb la resta del món el tracten generalment sense estranyesa, com un humà més. Així doncs, existeix una convivència entre la desrealització i una base versemblant. Com diria Albaladejo (1998) en la seua proposta de *ley de máximos semánticos*, quan hi haja coincidències entre diferents tipus de mons, dominarà el de nivell més alt. Per tant, el ficcional no versemblant s'imposaria al ficcional versemblant.

En el cas de l'hipertext, partirem d'un món possible «de base realista» molt concret —Florència, segle XIX—, en què l'aparició del tronc queixant-se (escena II) introduirà el caràcter meravellós que es desenvoluparà posteriorment. D'entrada trobarem una

situació real: un home i una dona discutint. Ella es burla de les històries que el marit llig al periòdic fent referència als primers capítols de l'hipotext:

«SRA CIRERA. I no vull que lliges aquestes històries al nostre nét!

CIRERA. Però, si jo no li conte res!

SRA. CIRERA. No? I qui li ha contat l'estupidesa aquesta d'un tronc que parla i es queixa quan el tallen?

CIRERA. Doncs...». (2010: 23)

Serà a continuació quan amb un joc de nivells metaliteraris, com ja hem exposat, Cirera entre en la història que llig i interactue amb el tronc.¹⁹⁷ En principi, ho considera una bogeria, tanmateix no arriba al grau de temor de l'hipotext:

«CIRERA. Però tu què t'has pensat? (*Li torna el colp. El TRONC s'alça i repeteix.*) Saps què et dic? Que seràs la pota d'una taula! Però, dec estar tornant-me boig? Parlar a un tronc! (*Sona la campaneta.*) L'hostaler, cal que m'amague!». (2010: 24)

Després d'això, li cedeix la fusta a Geppetto qui, a diferència del text de Collodi, sí que valora aquella situació com un sense sentit, tot i tardar ben poc en assumir aquell component estrany:

«GEPPETTO. És clar que et sent! (*A ell mateix.*) Però què dic, dec estar tornant-me boig? Parlar a un tronc!

TRONC. Sí, sóc un tronc!

GEPPETTO. Sí, però... Un tronc que parla...

TRONC. I vull ser un xiquet!

GEPPETTO. (*Emocionat.*) Un xiquet? Jo també en voldria un per a mi... Però demanes massa, jo sols sé fer joguines i titelles. (*Més tranquil.*) Si t'hi conformes...». (2010: 31)

¹⁹⁷ Fins i tot el Tronc tracta de convèncer-lo que és real quan li remet a les històries del periòdic: «CIRERA. Ja ho he sentit! (*Es rasca el cap.*) Quina ximplera, un tronc que parla! / TRONC: No és una ximplera! No has llegit el diari?». (2010: 24).

Així doncs, i tenint en compte la proposta d'anàlisi d'Albaladejo (1986), també ens trobaríem amb un món ficcional inversemblant; tanmateix, l'hipertext parteix d'un emmarcament més tangible i específic sobre el qual acaba dominant també l'altre. Vila no ens remet directament a un plantejament inicial propi d'una faula, però ens hi submergeix a partir dels personatges i també basteix un món on conviuen elements que s'atenen tant a la realitat com a tot el contrari.

3.4.1.2. La història

3.4.1.2.1. Fets o episodis de la història

Entre ambdós textos analitzats, s'hi observa un clar desnivell en aquest aspecte. Així, l'hipotext duplica en nombre la quantitat d'escenes en relació a l'adaptació teatral (trenta-sis capítols enfront de divuit escenes). Òbviament, açò fa necessària l'aplicació d'una sèrie d'operacions reconstructives entre les quals destaquen, com veurem al llarg d'aquestes línies, l'omissió i la reformulació. Malgrat això, també ens referirem a una incorporació remarcable a la primera i part de la segona escena de l'hipertext, i una de més secundària.

Cal tenir present que l'anàlisi d'aquest subapartat introduirà reflexions sobre aspectes com ara la caracterització dels personatges o la ideologia del text que tot i ser apuntades es desenvoluparan més acuradament a l'epígraf corresponent a aquell ítem de què es tracte. No obstant això, no volem deixar de referir-les ja que contribueixen a demostrar la imprescindible interconnexió amb què ha de comptar el text com a unitat global de significat.

a) Omissió:

a.1) La construcció de Pinotxo, molt més elaborada a l'hipotext, introdueix una ommissió parcial, però important, associada a un dels trets que l'imaginari col·lectiu hi vincula: el creixement del nas en relació a les mentides. Així, si ens fixem, Collodi detalla molt els passos per confeccionar la cara fent-ne una progressió (pèl, front, ulls, nas, boca, barbeta) en què té un paper important el quart element esmentat del qual se'ns diu:

«Entonces, después de los ojos, le hizo la nariz; pero la nariz, apenas terminada, comenzó a crecer, y, creciendo, creciendo, creciendo, llegó a convertirse en pocos minutos en un narizón sin fin.

El pobre Geppetto se cansaba de cortarla; pero cuanto más la cortaba y achicaba, tanto más larga se hacía aquella nariz impertinente». (1983: 34)

En aquest mateix sentit, trobem una altra omisió quan l'hipotext associa la llargària del nas del titella a un efecte relacionat amb la sorpresa, fet que no apareix al text de Vila. Així, quan Pinotxo retorna a casa famolenc després de la primera fuga que du son pare a la presó, llegim el següent:

«El pobre Pinocho corrió inmediatamente a la cocina, donde había una olla hirviendo, e intentó destaparla para ver qué había dentro; pero la olla estaba pintada en la pared. Imaginaos cómo se quedó. Su nariz, que ya era larga, se le alargó, por lo menos, otros cuatro dedos». (1983: 43)

Veiem, per tant, com Collodi no relaciona inicialment la mentida i el nas, fet al qual recorrerà al capítol disset, quan Pinotxo elabora un resum a la Fada de tot allò que li ha succeït i on no dirà la veritat en referir-se a les monedes que li volien furtar la Rabosa i el Gat. De la mateixa forma, l'hipertext introduirà aquest augment a un parlament semblant entre la Fada i Pinotxo a l'escena dotze. Mitjançant aquest, ell li relata les aventures viscudes al teatre de titelles, la Fonda del Carranc i el bosc on és atacat pels lladres.

a.2) Un altre exemple s'associa al moment immediatament posterior a la creació de Pinotxo per part de Geppetto. Al nostre parer, contribuirà a rebaixar el to indisciplinat i desafiant del titella amb un hipertext que ens el mostra menys irreverent quant al comportament —fet que estudiarem més específicament en parlar de la construcció del personatge. Constitueix una de les primeres accions realitzades pel protagonista i les conseqüències que se'n deriven.

L'hipertext ens deixa veure com Geppetto ensenya pacientment Pinotxo a caminar i l'ànima —tot i que en un determinat moment el titella li lleva la perruca i es riu de la seua calvície. Collodi plantejava també aquella burla relativa al cabell —malgrat no fer-ho al final de la creació, sinó a una etapa intermèdia—, però en agafar un poc de confiança amb els passos, i guiats pel seu progenitor, arranca a córrer i ix al carrer.

A partir d'aquesta fugida, l'hipotext dibuixa una situació gens favorable per a Geppetto, que és criticat per la gent que presencia l'escena. A més, és detingut per un agent de l'ordre i empresonat, fets no reflectits per Vila. En retornar a casa, i després d'una intensa conversa amb el Grill —conservada a l'hipertext, però reformulada sobretot

quant al desenllaç—, l'hipotext mostra Pinotxo sol i famolenc. Després d'alguns intents frustrats per menjar, decideix accedir al món exterior per demanar almoïna, cosa que no sols no fructifica sinó que li reporta arribar a casa mullat. A més, mentre tracta d'assecar-se cau en un profund son del qual desperta amb els peus cremats. Serà Geppetto, en tornar després d'haver estat empresonat, qui li'ls reconstruïska i es sacrifique de menjar perquè el fill puga fer-ho.

Tots aquests fets de la història posteriors a la fugida de casa, llevat de la primera aparició del Grill a què ens hem referit, formen part de l'hipotext des del final del capítol tercer fins al seté, i s'eliminen a l'adaptació de Vila. Consegüentment, l'hipertext en cancel·lar la fugida també esborra els fets directes que se'n deriven. No obstant això, sí que manté un episodi que s'hi intercala, el quart capítol, dedicat a l'aparició del Grill atesa la importància del personatge a l'hipertext com a veu de la consciència positiva. A més a més, i considerant açò, Vila l'amplia aconseguint que assumisca les funcions de narrador presentador en algun moment puntual.

a.3) Esdevingudes les primeres malifetes, l'hipotext perfila la imatge d'un Pinotxo que vol compensar son pare pels sofriments patits i li promet anar a l'escola. Tanmateix, les bones intencions desapareixen quan de camí escolta la música de l'espectacle del titellaire Menjafoc. Per accedir-hi, ven la cartilla adquirida amb gran sacrifici pel progenitor. En el cas de l'hipertext, se'ns mostra la transacció de Geppetto com a part de la sisena escena i l'entrada de Pinotxo a l'espectacle, tanmateix es cancel·la la idea que el titella es desfaça d'allò que tant li ha costat al pare.

Novament, la supressió contribueix a suavitzar la visió rebuda pel lector respecte del protagonista convertint-lo més en un personatge entremaliat i curiós que insensible i desagraït. A més a més, hem de tenir present que l'accés a l'espectacle de titelles s'esdevé a l'hipertext quan ja Pinotxo ha anat unes quantes voltes a escola i ha rebut bones consideracions per la gent. En canvi, a l'hipotext està associat al primer dia en què hi acudix i, per tant, a una falta a la paraula donada. En aquest sentit, a l'obra teatral llegim: «GRILL. (*Tornant. Al públic.*) El pobre Geppetto estava molt il·lusionat amb Pinotxo, i ell havia decidit aprendre molt. A l'escola tots se sorprenien de les seues habilitats i tothom el coneixia i l'estimava» (2010: 40).

a.4) Perseguit dins del bosc per la Rabosa i el Gat encaputxats a fi d'ocultar-ne la identitat, a l'hipotext Pinotxo arriba a la casa de la xiqueta/fada de cabells anyils per demanar auxili (capítol quinze). S'hi manté un diàleg entre ambdós en què ella afirma no poder ajudar-lo perquè tots a aquell habitacle, també ella mateixa, estan morts.

Consegüentment, els lladres el capturen i el penjen. A diferència d'açò, el primer contacte amb la Fada és eliminat de l'hipertext. Caldrà esperar al moment que Pinotxo estiga moribund dalt de l'arbre perquè ella acudisca al rescat com també s'esdevé a l'hipotext malgrat que d'una manera reformulada.

Al nostre parer, la cancel·lació a què ens referim és una forma de rebaixar un tant el dramatisme i la desesperació dels fets. A més a més, i açò ho tractarem amb més profunditat en parlar dels personatges, l'aparició per primera vegada de la Fada com a salvadora —no transformada en xiqueta, pot contribuir a reforçar-ne el caràcter positiu i meravellós des del principi.

a.5) Una vegada Pinotxo és salvat per la Fada i acollit a sa casa —fets presents tant a l'hipotext (capítols setze i disset) com a l'hipertext (escena dotze), es restableix físicament respecte les condicions en què es trobava. A partir d'ací ambdues obres divergeixen i s'hi efectua la més extensa de les cancel·lacions. Collodi palesa el desig del titella de buscar son pare i instal·lar-se juntament amb ell a casa de la Fada, vista com una germana i no com una simple xiqueta. L'objectiu últim d'allò és formar una família. Açò provocarà un ampli ventall d'aventures de les quals prescindirà l'hipertext, que elimina del capítol divuit al vint-i-nou. No obstant això hi haurà la reformulació d'un fet inserit en aquesta franja —l'aparició del colom que traslladarà Pinotxo al mar on es troba Geppetto, present a una part del capítol vint-i-tres i emprat per Vila a l'escena catorze.

Taula 5. Relació d'episodis no presents a l'hipertext de *Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet* (capítols XVIII a XXIX)

Capítols	Sinopsi
Divuit i dinou	La segona trobada de Pinotxo amb la Rabosa i el Gat. Aquesta el duu a comprovar al Camp dels Miracles l'engany a què ha estat sotmés amb l'estratagema de colgar monedes. Suposadament en fer-ho, germinaran i es multiplicaran mitjançant el naixement d'un arbre.
Dinou	L'il·lògic empresonament de Pinotxo per part d'un goril·la que exerceix de jutge en denunciar que la Rabosa i el Gat l'han timat i furtat els diners.

Vint-i-tres	El viatge de tornada a casa de la Fada en eixir de la presó. Durant el trajecte coincideix amb una serp que tira fum per la cua (capítol vint), cau en la trampa d'un llaurador per furtrar raïm i és obligat a actuar com a gos de vigilància (capítols vint-i-u i vint-i-dos), i descobreix una làpida al lloc on devia estar l'habitatge de la seua protectora.
Vint-i-quatre i vint-i-cinc	El canvi de rumb que el du a trobar son pare davant la defunció de la Fada i que el farà arribar al País de les Abelles Industrioses. Allà retrobarà la Fada convertida en una dona que pretén esdevenir sa mare i li promet transformar-lo en un xiquet de carn i ossos.
Vint-i-sis i vint-i-set	Les malifetes de Pinotxo a aquell nou país amb els companys de classe que estan a punt de provocar la mort d'un d'ells a una baralla i a partir de les quals el protagonista fuig dels agents de l'ordre capbussant-se al mar.
Vint-i-vuit i vint-i-nou	Els perills d'un primer contacte amb la mar en què salva de morir ofegat Alidoro, el gos dels carabiners que volien detenir-lo, i que al seu torn deslliura Pinotxo quan és capturat pel pescador verd i està a punt de ser fregit i devorat.

De forma semblant al que ja apuntàvem, totes aquestes cancel·lacions, d'altra banda necessàries per qüestions de temps a l'hora de traslladar la història dalt d'un escenari, minimitzen el vessant negatiu associat a Pinotxo a l'hipotext. Es tracta, per exemple, dels moments quan demana almoïna al País de les Abelles Industrioses on, en principi, la seua mandra per treballar fa que no encaixe.

No obstant això, cal tenir present que també aquesta desaparició d'episodis de la història difumina la progressiva transformació positiva de Pinotxo. Així, no es deixa corrompre pels enganys i és lleial a l'amo (capítol vint-i-dos), demostra un interès pels estudis valorat i reconegut per la gent (capítol vint-i-sis), i fa gal·la de l'altruisme per salvar la vida dels altres (capítol vint-i-vuit). Ara bé, açò coincideix amb el fet que Vila

planteja un Pinotxo menys roïn que el de Collodi i, per tant, no és tan necessari mostrar aquesta dinàmica de canvi. Això justificaria, en part, les esmentades omissions.

a.6) Ens referirem ara a la metamorfosi de Pinotxo en ase. L'episodi és recollit tant per l'hipotext (capítol trenta-dos) com per l'hipertext (escena tretze), tot i que reformulat quant al procés de transformació en animal i la situació en què es produeix: un somni. No obstant això, l'hipertext omet el capítol trenta-tres i part del trenta-quatre on es presenten els fets esdevinguts entre l'esmentada transformació i la trobada de Pinotxo amb Geppetto dins del monstre marí.

Una volta consumat el canvi físic després d'haver estat enganyat pel cotxer al País dels Juguets, el titella/ase a l'hipotext és venut al director d'una companyia de pallassos i acrobates. Aquest l'ensinistra per a un espectacle circense on Pinotxo veu la Fada entre el públic convertida en una senyora amb un camafeu on ell apareix dibuixat. Atés que el resultat en la funció no és l'esperat i l'animal acaba ferit, és novament venut i, en aquest cas, recau en un músic que vol arrancar-li la pell per confegir un tambor. Per aquest motiu, el llança al mar amb la voluntat d'ofegar-lo i estalviar-se haver de matar l'animal; tanmateix, durant el temps que es troba submergit, els peixos es mengen l'embolcall d'ase i trauen a la llum novament el titella com l'hem conegut al llarg de la història. En aquell moment Pinotxo aprofitarà per fugir nadant i serà engolit pel tauró gegant a l'interior del qual troba Geppetto després d'haver coincidit novament amb la Fada convertida en cabra a un escull enmig del mar.

Així doncs, l'hipertext ha recuperat part de l'estada al País dels Juguets i la consegüent metamorfosi, malgrat haver-ho transformat en un somni de Pinotxo enmig de les febres al palau de la Fada i haver-ne alterat l'ordre. D'aquesta manera, Vila estableix la connexió directa que condueix Pinotxo de casa de la Fada quan ja es troba recuperat després de ser salvat d'on l'havien deixat penjant els lladres, a la trobada al mar amb son pare posterior al viatge a lloms del Colom. Tanmateix, l'aparició d'aquest es dona en unes circumstàncies i un context diferents a les de l'hipotext. Desapareixen així alguns episodis en el pas de l'hipotext a l'hipertext per atenuar el to tan dur d'aquell primer tot i que l'objectiu moralitzador d'ambdues obres no es perd.

a.7) Ja fora del ventre de la balena de l'hipotext —tauró tant a l'adaptació com al text original—, Pinotxo busca refugi per a ell i son pare i el troba al final en casa del Grill. Allí passen un temps en què el protagonista mostra el millor de si mateix per cuidar Geppetto i aconseguir-ne la total recuperació. Al llarg d'aquest període, observem un seguit de fets condensats a l'últim capítol omesos a l'hipertext i dels quals sols en pren

un mínim detall com és l'ajuda d'uns pescadors: «GRILL. Van eixir de la balena ben abraçats. Pinotxo no se separava de Geppetto, perquè no s'ofegara, i així, al cap de dos llargs dies i nits perduts pel mar, van arribar a la platja, on uns pescadors els van dur a casa» (2010: 80).¹⁹⁸

Desapareixen, per tant, alguns esdeveniments importants respecte de l'hipotext amb què Collodi tancava algunes històries anteriors com ara el càstig final de la Rabosa i el Gat —que a l'hipertext no tornen a aparèixer després de deixar penjat a l'arbre el titella. En aquest mateix sentit, ens referim a la mort de Tinya —xiquet/ase company de viatge al País dels Joguets. En ser venut a un camperol, igual que Pinotxo al director de l'espectacle del circ, trau aigua lligat a una sènia i és substituït pel titella a fi de guanyar jornals per alimentar son pare malalt. Així mateix, també és suprimit el moment en què Pinotxo va al mercat per comprar-se roba amb part dels diners guanyats amb el seu esforç. Allí troba el Caragol —servent de la Fada— a qui cedeix les seues possessions quan li és explicada la gran necessitat d'ella, malalta a l'hospital sense cap recurs econòmic. Aquest fet li reportarà en part la transformació final en xiquet de carn i ossos com a mostra d'agraïment.

Per concloure i sintetitzar aquest primer subapartat, podem dir que l'hipertext es manté més fidel als primers quinze capítols de la novel·la que als vint-i-un restants —malgrat realitzar-ne algunes excepcions com ha estat explicat. En línies generals, considerem la contribució de les omissions a una minimització del to dur, i de vegades cruel, de l'hipotext, aparellada a una suavització del caràcter i el comportament del propi Pinotxo. No es tractaria, per tant, d'una estratègia simplement reductora sinó d'un mecanisme d'ajuda per desenvolupar una línia més amable respecte de l'hipotext.

b) Reformulació:

b.1) L'hipertext incorpora un personatge, la Sra. Cirera, la qual llança un significatiu advertiment al seu espòs a la segona escena perquè abandone la dèria de seguir les històries editades per Martini al *Giornale per i Bambini*. A partir d'aquest es genera un joc de nivell entre la ficció i la realitat. Així llegim:

«CIRERA. No plores, dona. Els temps estan molt difícils... Mira, avui mateix el diari diu... (*Trau el diari.*) No, aquest no és!

¹⁹⁸ Es refereix al taller de Geppetto.

SRA. CIRERA. (*Furtant-li'l i llegint.*) “Giornale per i Bambini”. Amb açò passes el temps? Martini, l’editor, sí que deu estar content amb tu, que li compres tots els dies el diari! [...] I no vull que lliges aquestes històries al nostre nét!

CIRERA. Però, si jo no li conte res!

SRA. CIRERA. No? I qui li ha contat l’estupidesa aquesta d’un tronc que parla i es queixa quan el tallen?». (2010: 22-23)

Mitjançant aquestes paraules, l’adaptació teatral reformula el capítol inicial de l’hipotext en què Collodi ens explica el primer contacte de Cirera i el tronc que esdevindrà Pinotxo emprant una tècnica simplificadora. Aquells fets desenvolupats a l’hipotext en tres queixes¹⁹⁹ del futur titella en tractar de ser transformat en la pota d’una taula, queden recollits ací en una única intervenció. No obstant això, al final d’aquesta mateixa escena, i coincidint amb l’arribada al taller de Geppetto, Cirera parla breument amb la fusta.

b.2) Geppetto, en exposar la voluntat que el porta a crear un titella, ens l’explica a l’hipotext com un mètode per ser capaç de guanyar-se la vida (1983: 30). D’altra banda, a l’hipertext en ser preguntat per la Sra. Cirera incorpora la idea que actua així a fi de no trobar-se sol. Davant d’aquesta asseveració, ella li retrau que si vol distreure’s es case i tinga un fill, apunt que agrega un nou desig verbalitzat després amb Pinotxo: «Jo també vull un xiquet...» (2010: 31). Consegüentment, s’hi opera una reformulació ja que, tot i que a l’hipotext Geppetto es refereix des del principi al titella com «su hijito» (1983: 35), aquest vol transformar-se en xiquet i li ho transmet a la Fada al capítol vint-i-cinc. De forma diferent, l’hipertext ens mostra un tronc que verbalitza aquell desig davant l’artista ja d’entrada:

«TRONC. I vull ser un xiquet!

GEPPETTO. (*Emocionat.*) Un xiquet? Jo també en voldria un per a mi... Però demanes massa, jo sols sé fer joguines i titelles. (*Més tranquil.*) Si t’hi conformes...

TRONC. Bé, almenys no seré la pota d’una taula...». (2010: 31)

b.3) Vinculat al moment del comiat entre Cirera i Geppetto una volta el tronc ha quedat en mans del segon, copsem una nova reformulació que contribueix a caracteritzar

¹⁹⁹ Així, llegim: «“¡No me pegues muy fuerte!”; “¡Ay! ¡Me has hecho daño!”; “¡Déjame! ¡Me haces cosquillas!”» (1983: 25-28).

el primer: la transacció econòmica. Si bé a l'hipotext se'ns deixa clar, després de la baralla entre tots dos generada pel propi tronc, que el canvi de mans és un regal, una manera enginyada per Cirera a fi de desfer-se d'un problema (1983: 31), a l'hipertext és un mitjà per obtindre diners, concretament dues monedes. L'ocultació de la venda a ulls de l'esposa, qui critica constantment que Cirera no treballa i estiguen pràcticament arruïnats, demostra la picardia d'ell que, al llarg de les tres primeres escenes, donava la imatge de ser una víctima en mans dels retrets d'aquesta.

b.4) La trobada del Grill i Pinotxo al capítol quart de l'hipotext, suposa una notable reformulació atesa la conversa i els resultats d'aquesta entre ambdós. En tots dos textos, l'animal és descobert al taller de Geppetto per Pinotxo i coincideixen en la necessitat de conscienciar el titella d'actuar correctament i formar-se. Tanmateix, mentre que el discurs de l'hipotext va més en la línia d'estigmatitzar Pinotxo parlant fins i tot d'acabar a la presó si no esdevé una persona de bé, l'adaptació teatral rebaixa un punt el to i se centra més en el desenvolupament acadèmic, la humilitat i la capacitat per saber apreciar les coses aparentment insignificants.

La diferència d'intensitat condicionarà com es resol l'escena en un i altre cas. D'una banda, l'hipotext tanca aquest episodi de la història quan Pinotxo mata el Grill d'una martellada. Aquesta actuació en justificarà l'aparició *a posteriori* com un esperit, llevat del moment en què esdevé un dels metges que assisteixen el protagonista a la casa de la Fada. De l'altra, l'obra teatral clou la interacció amb una cordial salutació en què Pinotxo demana perdó pel seu comportament i acaba preguntant-li que torne l'endemà. La incorporació parcial d'elements lúdics, com ara la música i el ball, facilita una resolució pacífica amb la qual l'animal assumirà en algunes ocasions el rol d'un narrador que s'adreça directament al públic i el guia.

Malgrat el tosc final, Collodi modalitza el discurs de la mort del Grill en un intent, potser, de llevar dramatisme a la situació i mostrar un Pinotxo no tan dolent: «Tal vez no pensaba que iba a darlo, pero desgraciadamente lo pegó en la cabeza, de manera que el pobre grillo apenas tuvo aliento para hacer: ¡cri-cri-cri!, quedando allí mismo seco y pegado a la pared» (1983: 41).

No obstant això, caldrà esperar al final de l'hipotext per veure Pinotxo dolgut i penedit d'aquesta mala actuació en sol·licitar al Grill alberg per a son pare. Es produeix, per tant, una reformulació amb doble funcionalitat: crear una imatge més bondadosa i reflexiva del protagonista des d'un principi, d'una banda, i facilitar l'assumpció del Grill d'una nova tasca com a narrador, de l'altra.

b.5) Un episodi important per constatar l'esperit de sacrifici de Geppetto l'advertim quan es desprén de la samarra per adquirir una cartilla perquè el fill pugui anar a escola. Present a ambdós textos, és reformulat parcialment en l'hipertext de manera que s'hi introdueix una actualització del text alhora que modifica l'hipotext, funcionalment parlant, quant a la caracterització aportada a la figura de Pinotxo.

Així, Collodi explica com Geppetto ven la peça d'abric per ser capaç de comprar el material necessari per al fill, amb què després hi comercialitza per accedir al teatre de Menjafoc. En canvi, Vila canvia l'esmentada cartilla per uns elements més actuals i associats a un públic dels nostres dies a més d'incorporar la roba que, en aquest cas, no construeix ell personalment com sí que passava a l'hipotext: «Geppetto, que era pobre y no tenía en el bolsillo ni siquiera un céntimo, le hizo entonces un trajecito de papel floreado, un par de zapatos de corteza de árbol y un gorrito de miga de pan» (1983: 57).

Així, l'hipertext ens explica:

«GEPPELTO. Bon dia, Pinotxo! Mira el que t'he portat. (*Obri el mocador i li mostra un vestit.*)

PINOTXO. Per fi tindrè un vestit!

GEPPELTO. (*Pel vestit.*) No és molt bonic, però és el millor que he pogut trobar. (*Va vestint-lo.*)». (2010: 39)

Assistim, per tant, a una reformulació actualitzada d'uns elements dels quals Pinotxo es despendrà esdevenint així un personatge que no dubta a ignorar el sacrifici dels altres prioritzant el benefici personal. En canvi, l'hipertext no arriba a mostrar aquell nivell de menyspreu pels altres atès que el titella no es desfà de cap dels objectes suara esmentats.

b.6) La presentació, inserció i posterior actuació a l'hipertext del titellaire Menjafoc, també implica una transformació significativa. D'una banda, Collodi l'incorpora d'entrada com un ogre que vol emprar Pinotxo com a llenya per a preparar el seu menjar. Aquesta és la manera triada a fi de castigar-lo per haver desmuntat la representació que havia preparat. D'altra banda, a l'hipertext ens és introduït mitjançant un breu monòleg a les portes del carro de vela utilitzat per a representar, com una manera de captar públic.

Posteriorment, en veure l'espectacle desballestat per culpa de Pinotxo, l'obligarà a compensar-lo d'una altra manera i evitar ser cremat: demostrar a l'auditori les seues

habilitats com a titella. El protagonista es posa a cantar i ací assistirem a una nova reformulació dels episodis de la història. Menjafoc l'obsequia amb unes monedes en senyal d'agraïment, mentre que a l'hipotext aquestes són rebudes com a mostra de compassió quan Pinotxo li reporta la trista història de son pare i les penúries per les quals passa. Conseqüentment, aquesta reformulació ens és d'utilitat per caracteritzar el personatge d'un titellaire que a l'hipotext dona almoïna evidenciant posseir un bon fons, mentre que a l'hipertext actua d'aquella manera més aviat com a símbol de gratitud comercial per un treball.

b.7) A l'hipotext, una volta ix del teatre, Pinotxo vol retornar a casa. Tanmateix, a l'hipertext marxa amb la voluntat d'anar a escola i complir amb les seues obligacions, moment en què coincideix amb la Rabosa i el Gat que el desvien amb falses promeses de riquesa presents a ambdós textos. Associats a aquests episodis, apareixen alguns personatges suprimits a l'hipertext, tractant de prevenir-lo amb els seus parlaments dels perills a què s'enfronta. Tot i no tindre cap repercussió real en l'actuació de Pinotxo, expliciten la crueltat dels lladres en devorar-los com ara ocorre amb la Merla blanca. Collodi ens mostra així episodis com els que s'esdevenen a la Fonda del Cranc on es consuma l'engany o la llarga persecució dels lladres a Pinotxo fins aconseguir penjar-lo.

En canvi, l'hipertext reformula aquests fets emprant, entre altres aspectes, les simplificacions. Així, per exemple, de l'estada a la Fonda del Cranc sols assistim al menjar, però Pinotxo no hi passa la nit perquè vol fer camí immediatament cap al Camp dels Miracles per multiplicar les monedes que li ha donat Menjafoc. A més a més, també la persecució pel bosc és reformulada tendint gairebé a la desaparició ja que els lladres esperen amagats darrere un arbre Pinotxo mentre ell, pensant que dormien a la Fonda, busca el lloc concret del Camp dels Miracles on dipositar les monedes.

b.8) L'intent de matar Pinotxo també suposa una diferent formulació entre Collodi i Vila. L'hipotext ens mostra com els lladres intercepten el protagonista al bosc i tracten de fer-se amb les monedes intimidant-lo. Davant la negativa del titella, que les col·loca sota la llengua, la Rabosa i el Gat actuen violentament. Després de forçar-lo amb un ganivet i coaccionar-lo amb el possible assassinat de son pare, reben una reacció inesperada per part de Pinotxo: li arranca d'un mos l'urpa al Gat i fuig. S'inicia així una persecució que ens duu a trobar la casa de la xiqueta/fada i es clou en penjar-lo d'una alzina. D'aquesta manera morirà i podran accedir fàcilment als diners.

Contràriament a açò, l'hipertext reformula i simplifica els episodis i, novament, en rebaixa l'agressivitat del to general. Efectivament, Vila indica com els lladres assalten

Pinotxo i quan ell traga les monedes decideixen penjar-lo perquè les vomite. Conseqüentment, tot i que l'amenacen directament a matar-lo, no es mostren armes blanques ni es fa pressió aprofitant l'existència de Geppetto. De la mateixa manera, tampoc existeix una carrera a la fuga o cap intervenció de la Fada.

A més a més, la forma i la intencionalitat no és la mateixa i queda suavitzada: no es pretén penjar-lo com si es tractara de la forca, sinó posar-lo de manera que vomite, sense anar més enllà. Així mateix, també cal assenyalar en relació a llevar intensitat a la violència que l'hipertext obvie l'atac de Pinotxo al Gat. Malgrat produir-se com a autodefensa i ser en part comprensible, no es realitza cap esment a l'amputació d'una part del felí.

b.9) Amb el dringar de campanetes previ a l'aparició de la Fada a l'hipertext, aquesta es transporta on es troba Pinotxo per despenjar-lo, salvar la seua vida i, posteriorment, dur-lo al seu palau. La forma de procedir difereix de l'hipotext en què aquest ésser màgic dirigeix un ampli operatiu amb nombrosos personatges (falcó, gossos...) enviats allà on se situa el titella. La reformulació ací es podria interpretar com un mecanisme per mostrar una figura més maternal ja que actua en primera persona. No obstant això, el tracte i la paciència demostrada per ella a l'hipotext amb l'episodi dels tres metges i la medicina —mantingut a l'adaptació teatral—, també l'humanitza tot i el seu caràcter evidentment sobrenatural.

Associada a aquest moment es produeix una interacció entre tots dos personatges al voltant de la situació en què s'havia vist immers Pinotxo tan a prop de la mort. Fruit d'aquesta, li resumeix breument allò esdevingut des que va coincidir amb Menjafoc amb diferències entre ambdós textos. D'una banda, l'hipotext explicita part dels episodis de la història d'acord amb la realitat com van esdevenir-se i Pinotxo sols menteix en afirmar què ha passat realment amb les monedes. Al seu torn, l'hipertext va més enllà i exhibeix un titella fanfarró i arrogant que exagera la realitat per quedar com un valent i a qui res no li afecta.

b.10) A l'hipertext, a causa de les grans impressions patides (el diagnòstic sense trellat dels metges, l'aparició dels conills negres amb un taüt per endur-se'l, la lluita per prendre's la medicina), Pinotxo cau en un profund somni. Mitjançant aquesta tècnica, no constitutiva de l'hipotext, Vila introdueix i reformula un episodi que sí que és present al text de Collodi: l'estada del protagonista al País dels Juguets.

Com indicàvem en parlar de les omissions, entre la curació a la casa de la Fada i la trobada amb el cotxer que el du al País dels Juguets havien desaparegut nombrosos fets.

Així doncs, l'hipertext reformula una seqüència concreta —la de l'arribada a l'esmentat país vinculada a l'hipotext i alhora al de les Abelles Industrioses— encabint-la dins d'una altra. Així mateix, existeixen també alguns detalls importants reformulats com ara la manera de transformar-se Pinotxo i l'amic en ases. D'una banda, a l'hipotext s'esdevé una metamorfosi un bon dia després d'haver transcorregut un temps a aquell lloc ple d'atraccions. En canvi, de l'altra, a l'hipertext és conseqüència de l'encanteri produït per una banda de música.

b.11) En despertar del somni, Pinotxo rep a casa de la Fada un missatge de son pare. Li arriba a través d'un Colom a lloms del qual viatjarà a buscar-lo al mar, ja que Geppetto anava a embarcar-se per intentar trobar-lo a l'altra part de l'oceà. Aquest episodi de l'hipertext constitueix una altra mostra de reformulació parcial quant al plantejament. Així, a l'hipotext l'aparició de l'au es dona quan Pinotxo torna a la casa de la Fada, al lloc de la qual descobrirà solament una làpida, després d'haver buscat son pare infructuosament. Tanmateix, l'adaptació teatral produeix una nova simplificació dels fets reduint les experiències i les penúries del vol de tots dos a un parlament de Pinotxo on es verbalitzen les el·lipsis.

b.12) Una vegada finalitza el vol amb el Colom, Pinotxo cau al mar, on és perseguit per la balena que acaba engolint-se'l. Coincidirà ací amb Geppetto, fet comú tant a l'hipotext com a l'hipertext, malgrat produir-se algunes transformacions simplificadores al segon. Així, s'observa la desaparició dels intermediaris previs a l'encontre com la tonyina o el procés per concretar la trobada i les expectatives de sorpresa generades.

També s'hi reformularà l'estratègia d'eixida. L'hipotext explica que l'animal pateix d'asma i necessita dormir amb la boca oberta per no ofegar-se —moment aprofitat per llançar-se a l'exterior. Contràriament, l'hipertext recorre a la tècnica de provocar fum cremant objectes. D'aquesta manera l'ésser marí esternuda i els expulsa, clara referència a allò present a la reescriptura audiovisual del clàssic de Collodi elaborada per Disney.

b.13) La metamorfosi final que du Pinotxo a ser un xiquet de carn i ossos també és construïda d'una forma diferent. D'una banda, l'hipotext presenta el titella en un somni ja a casa de Geppetto, després de totes les aventures viscudes, on se li apareix la Fada. Aquesta li agraeix les seues bones accions dels darrers capítols. En primer lloc, ajudar son pare fins al punt de sacrificar-se i desviure's per ell. I, paral·lelament, proporcionar-li a ella mitjans econòmics per restablir-se a l'hospital on estava ingressada. De l'altra, a l'hipertext, ubicats al taller de Geppetto amb una situació totalment normalitzada sense

indicacions de cap malaltia o necessitat que obligue Pinotxo a actuar en una determinada direcció, es fa present la Fada, qui converteix el titella en humà.

Des del nostre punt de vista, el tractament reflectit a l'hipotext respon a la voluntat de deixar ben palés que, tot i les nombroses promeses incomplides al llarg del text amb accions i comportaments pèssims, Pinotxo ha recapacitat finalment i s'ha ajustat al model que s'esperava d'ell i per això el premien. Quant a l'hipertext, ha tingut una conducta errònia, però no ha demostrat potser tanta mala intenció darrere de les seues actuacions, sinó un caràcter més aviat confiat i ingenu que l'ha menat a ser enganyat constantment.

c) Incorporacions:

c.1) Vila obri l'adaptació plantejant un joc entre el context de producció real de l'obra de Collodi i el nivell literari. Així, mentre l'hipotext s'inicia amb el primer contacte al taller de Cirera amb un tronc dotat de vida, l'hipertext genera un nou personatge: la Sra. Cirera. Juntament amb l'Hostalera de la Fonda del Carranc i l'esmentat fuster, contribuiran a ficcionalitzar part de la realitat extratextual de creació del text de partida. És així com cal entendre les paraules de l'esposa de Cirera en voler justificar que aquest no tinga enllestida la pota de la taula encarregada per l'Hostalera referint-se a l'editor encarregat d'indicar a Collodi l'escriptura de la història de Pinotxo:

«HOSTALERA. El seu marit no és a casa?

SRA. CIRERA. El meu marit? Doncs, no ho sé: estic tot el matí netejant i no l'he vist. Suppose que haurà eixit a casa de Martini, l'editor, a portar-li una taula que tenia encomanada» (2010:19).

En aquesta mateixa línia, però donant un pas més enllà, quan l'Hostalera se'n va, el matrimoni Cirera manté una discussió. Ella li retrau estar més pendent de les històries del periòdic on s'anaven publicant els fascicles de *Le Avventure di Pinocchio* que a les tasques pròpies del taller (2010: 22-23), com ja hem vist en analitzar l'època dins del món ficcional.

També el propi tros de fusta fa referència a les aventures de què ell és protagonista a l'hipotext en la seua primera intervenció quan parla amb Cirera:

«CIRERA. D'on deu haver eixit aquest tronc? Maleïts diners! (*Li pega un puntelló al TRONC.*)

TRONC. Ai, ai... Quina potada!

CIRERA. (*Molt sorprés.*) Què has dit?

TRONC. Que quina potada!

CIRERA. Ja ho he sentit! (*Es rasca el cap.*) Quina ximpleta, un tronc que parla!

TRONC. No és una ximpleta! No has llegit el diari?». (2010: 23-24)

Així doncs, l'hipertext recupera per a la primera i segona escenes un fragment del capítol primer. En ell se'ns conta com Cirera vol emprar un tronc trobat al taller per realitzar la pota d'una taula qualsevol —la qual a l'hipertext s'ha incorporat com un nou element per enllaçar amb la Fonda del Carranc que forma part del capítol tretze i es presenta a la novena escena. Tanmateix, el fa créixer connectant amb elements que apareixeran *a posteriori* i ficcionalitzant-ne d'altres reals.

A més a més, també agrega la Sra. Cirera al diàleg entre Cirera i Geppetto — present al segon capítol del text de Collodi— afegint així un matís de burla als propòsits de l'artista florentí de dissenyar un titella, no present a l'hipotext:

«GEPETTO. (*Alleugerint la situació.*) El meu titella serà l'enveja de tots els artesans de Florència des del Pont Vell de l'Arno fins al Duomo...

SRA. CIRERA. (*Escèptica.*) Una marioneta que balle i faça esgrima?

GEPETTO. I que faça bots mortals! Serà meravellosa!

SRA. CIRERA. (*Donant-li la raó com si fóra boig.*) Sí que serà meravellosa, sí! Me'n vaig cap a dins que tinc molta feina!». (2010: 25-26)

c.2) Associat a l'aparició del Gat i la Rabosa existeix un altre exemple del recurs a la incorporació encara que més secundari que l'anterior. En finalitzar la representació del titellaire Menjafoc, Pinotxo vol tornar a l'escola —camí de la qual s'havia desviat atret per la curiositat. És aleshores que coincideix amb el Gat i la Rabosa. Després d'embolicar-lo omplint-li el cap de fantasies i quedar per anar a la Fonda del Carranc, la parella de lladres es disposen a furta la recaptació de l'obra teatral. Aquesta acció no apareix reflectida enlloc al text de Collodi en què, això sí, s'hi fan presents tot just Pinotxo deixa el teatre per dirigir-se a casa. No obstant això, no s'hi esmenta cap interacció entre ells i Menjafoc. Així llegim:

«RABOSA. Amic nostre, tu vés endavant, nosaltres avisarem Geppetto i ens veurem a la Fonda del Carranc, a l'eixida de la ciutat!

GAT. A l'eixida de la ciutat!

PINOTXO. Sí, amics, a l'eixida de la ciutat! (*Se'n va PINOTXO. Els lladres es miren rient.*)

RABOSA. I ara li furtarem els diners al titellaire!

GAT. Els diners al titellaire?

RABOSA. Sí, els diners de les entrades! Com l'any passat!». (2010: 48)

Per tant, considerem que l'aplicació d'aquesta estratègia ací contribueix a accentuar negativament la caracterització d'uns personatges presentats ja a l'hipotext com roïns i traïdors. Consegüentment, no tindrien tanta repercussió sobre l'evolució dels fets encara que caldria contemplar-la.

c.3) Dins de l'àmbit de les incorporacions, l'hipertext ens proposa l'aparició de l'element lúdic associat al cant i al ball fins a tres ocasions: al taller de Geppetto amb el Grill i tots els elements presents (escena 5); en el moment de la disculpa de Pinotxo amb Menjafoc per haver interromput l'espectacle (escena 7); i quan el titella cau al mar per salvar son pare abans de començar la persecució de la balena (escena 16). Cal apuntar que pel que fa a la primera i a la darrera escenes podríem veure una influència del film de Disney.

Aquestes modificacions són susceptibles de ser enteses com una manera de dinamitzar l'adaptació teatral i dotar-la de major plasticitat i expressivitat. Així mateix, poden concebre's com un major apropament al receptor infantil actual més acostumat a assistir a espectacles teatrals, que no pas el de l'època de Collodi. A més a més, també el significat de les cançons quedaria un tant fora de lloc a l'hipotext. Així, la relació del Grill i Pinotxo acaba amb la mort del primer a mans del titella perquè no li agrada rebre lliçons i crítiques. En canvi, la primera reacció d'enuig de Menjafoc és emprar Pinotxo com a llenya per a cuinar i no li dona l'oportunitat, com sí que fa a l'hipertext, d'evitar aquell desenllaç demostrant les seues habilitats artístiques.

3.4.1.2.2. Durada

Existeix una clara diferència quant a l'extensió temporal del discurs ficcional entre la proposta de Vila i la de Collodi. Així, mentre que l'hipotext es desenvolupa al voltant

d'un període global aproximat de tres anys, el text creat a partir d'ell ho fa al llarg d'uns pocs mesos. Considerem que potser la major durada, associada a la multiplicitat d'episodis, estaria relacionada amb la voluntat d'evidenciar més clarament a l'hipotext l'evolució de Pinotxo i la transformació que se'n deriva. D'aquesta manera, es contribuiria a aconseguir-ne l'objectiu alligonador i moralitzador atorgat per la crítica.

Si observem l'hipotext, hi ha tres referències temporals claus per analitzar aquest apartat. Es presenten des de dos personatges —el Colom (capítol 23) i les paraules de Geppetto al ventre del tauró (capítol 35)—, i una intervenció del narrador quasi al final del text (capítol 36). Pel que fa a l'ocell, explica a Pinotxo què ha estat fent Geppetto mentre el titella deambulava pel món deixant-se embolicar per uns i altres. D'aquesta forma introdueix explícitament una referència temporal que ajuda a veure quin període de temps ha transcorregut: «—Hace más de cuatro meses que ese pobre hombre te anda buscando por el mundo y, como no ha podido encontrarte, se le ha metido en la cabeza buscarte en los lejanos países del nuevo mundo» (1983: 127).

Aquestes paraules tenen continuïtat quan Geppetto és localitzat al fons del monstre marí pel fill. Pinotxo vol saber quant de temps ha estat en aquella situació de confinament. La resposta la trobem en els següents termes: «—Desde ese día habrán pasado dos años; ¡dos años, Pinocho mío, que me han parecido dos siglos!» (1983: 213).

D'aquesta manera, se'ns presenta des de la perspectiva de la història de Geppetto —que s'esdevé paral·lelament a les aventures de Pinotxo pel món— una visió complementària dels fets. Així, se superposen aquestes dates a les facilitades al llarg de les experiències del titella que passa: tres o quatre dies (capítols 1 a 15), algunes jornades (capítols 15 a 19), quatre mesos a la presó (capítol 19), alguns mesos —quantitat no precisada— (capítol 26), cinc mesos al País dels Juguets (capítol 31) i tres mesos rebent classes al Circ (capítol 33). Finalment, el narrador exposa la redempció de Pinotxo quan s'esforça a cuidar els altres, el treball com un ase traient aigua d'una sènia durant més de cinc mesos (capítol 36) i l'esdevenir dels dies fins arribar al moment del somni en què desperta transformat (capítol 36).

Pel que fa a l'hipertext, també som capaços de resseguir la durada dels fets esguardant, en part, les figures del Colom —mitjançant un missatge llegit per Pinotxo associat a una intervenció de la Fada—, i les reflexions de Geppetto, quan per fi es retroba a l'estómac del peix amb el fill. En aquests casos, s'hi palesa una reducció notable dels temps. Quant al primer, a l'escena catorze, llegim:

«PINOTXO. Està buscant-me! Geppetto em busca! Però, on deu estar?

FADA. La carta és de fa uns dies, possiblement més d'una setmana!

PINOTXO. Tant de temps he estat inconscient? He d'anar a buscar-lo, he de buscar-lo pel mar!». (2010: 72-73)

Observem com Vila ha emprat el somni de Pinotxo a causa de les febres — aproximadament una setmana d'inconsciència— per a reduir la durada del discurs ficcional i sintetitzar-lo. Així, si bé l'hipotext la desenvolupa amb molts més detalls i li atorga més de cinc mesos de diversió al País dels Juguets abans de la transformació en ase, l'hipertext ho deixa en un dia. En aquest sentit, com explicita el Grill en referir-se als esdeveniments succeïts allí: «GRILL. Van passar tota la nit jugant amb les atraccions de l'Illa: pujaren a la sènia, als cavallets i als balancins, però en arribar el matí, va succeir una cosa molt estranya...» (2010: 69). En relació a les paraules directes de Geppetto dins del monstre marí, l'artesa acaba proporcionant, a l'igual que l'hipotext, unes dades concretes: «Aquesta balena se m'ha engolit i ja estic ací quasi una setmana...» (2010: 78).

Finalment, volem indicar que, a diferència del que ocorre en línies generals a l'hipotext, l'hipertext aporta indicacions temporals que permeten relacionar els episodis o fets de la història amb un temps anterior concret i específic a allò presentat pel text. Estaríem parlant, per exemple, de l'escena primera en què l'Hostalera afirma tenir encarregada la reparació de la taula feia ja sis mesos (2010: 19); de la setena, on Menjafoc vol captar l'atenció del públic i recorda que torna a la ciutat «com cada any» (2010: 41); o el final de la vuitena, vinculada a l'anterior, en què els lladres declaren la intenció de furtar la recaptació de Menjafoc com ho havien fet amb la de l'any anterior (2010: 48).

En canvi, l'hipotext, que marca des del principi de la història una imprecisió temporal amb aquell «Había una vez...» (1983: 25), redueix les al·lusions a un temps que no correspon exactament amb la durada dels episodis de la història, fonamentalment, a dues ocasions. D'aquesta manera, també juga amb la mateixa sensació d'inconcreció.

Així, d'una banda, el Grill justifica la seua presència al taller de Geppetto dient: «Yo soy el Grillo parlante y vivo en esta habitación desde hace más de cien años» (1983: 40). Aquest fet guarda un cert paral·lelisme amb l'hipertext: «GRILL. Potser, però quan el pare de Geppetto treballava ací, i tu i ell encara no havíeu nascut, els meus avantpassats ja vivien en aquesta casa» (2010: 36). En canvi, d'altra banda, en presentar la Fada, el narrador de l'hipotext intercala a les paraules del falcó unes indicacions no presents a l'hipertext:

«—¿Qué ordenáis, mi graciosa Hada? —dijo el Halcón bajando el pico en señal de reverencia (pues no hay que olvidar que la Niña de cabellos de color añil era un Hada muy buena, que desde hacía más de mil años vivía en las cercanías de aquel bosque)». (1983: 89)

3.4.1.2.3. Nòmina de personatges. Classificació i jerarquia

Estretament aparellada a les tècniques d'omissió, reformulació i incorporació/desenvolupament d'episodis de la història, s'observa una diferència quantitativa pel que fa al nombre de personatges i el pes que exerceixen. D'entrada, l'hipotext compta amb un nombre superior als cinquanta. Evidentment, la major part d'ells correspon a secundaris i, fins i tot, és viable incloure'n en aquesta xifra uns pocs col·lectius, o individuals, però que prenen la paraula per donar veu a aquell conjunt, en moments puntuals. Es tracta, per exemple, de la gent que observa l'episodi de la detenció de Geppetto (1983: 37) o els pescadors assistents a l'enfonsament de la barca de Geppetto al mar (1983: 130).

En canvi, a l'hipertext en superariem escassament la vintena, fet raonable tenint en compte, com hem exposat i explicat a l'anterior epígraf, les actuacions operades respecte dels fets proposats a l'obra en relació a allò plantejat per Collodi. Així mateix, també caldria considerar la reducció numèrica pel que fa a aquest element pels condicionants econòmics en abordar l'escenificació del text.

Quant als protagonistes, es conserven en el procés de reescriptura. En aquest sentit, Vila manté la importància associada a les figures de Pinotxo, Geppetto i la Fada, al temps que acreix la rellevància del Grill. Així, si bé a l'hipotext l'insecte adopta en diferents situacions la funció de recordar al protagonista principal què ha de fer i què no, l'hipertext l'eleva a veu contínua de la consciència. A més a més, després de la seua presentació a la cinquena escena, li atribueix puntualment tasques de narrador. Serà a partir d'ell —que s'adreça directament al públic—, com se'ns presente:

- a) L'arribada de Menjafoc i el seu espectacle de titelles (escena 6),
- b) L'entrada al malson de Pinotxo en què apareix el País dels Joguets i hi intercale un sumari del que allí va succeir (escena 13),
- c) La informació del que s'esdevingué amb Pinotxo i Geppetto entre l'eixida de la balena i l'arribada novament al taller (escena 18).

En relació a la nòmina de secundaris, l'hipertext en prescindeix d'una vasta quantitat, situació que té la seua raó de ser, principalment, en l'omissió de molts episodis en què aquests prenen part. Així, n'és remarcable l'esvaïment d'un nombrós bloc vinculat als constants trasllats de Pinotxo, fonamentalment, a partir del capítol dinou de l'hipotext: el jutge Goril·la que empresona Pinotxo (capítol 19), la serp que llança llum per la cua (capítol 20), el camperol a qui Pinotxo furta raïm (capítol 21), el carreter i l'obrer del País de les Abelles Industrioses (capítol 24), el gos Alidoro de qui fuig el titella (capítol 27) i el pescador verd que captura Pinotxo (capítol 28).

De la mateixa manera que observem la desaparició de secundaris paral·lelament a les omissions, també en trobem associades a la reformulació en la línia de les simplificacions o reduccions. És el cas, per exemple, tant del moment en què Pinotxo coneix la Rabosa i el Gat, com del trajecte realitzat després per arribar al Camp dels Miracles atenent les indicacions facilitades per aquests. Ací s'esvanixen alguns animals com la Merla blanca —devorada pel Gat al bosc (capítol 12) quan l'ocell tractava d'evitar que Pinotxo es refiara de la parella d'entabanadors. El mateix ocorre amb el Papagai que es burla de Pinotxo i li conta com els lladres han furtat les monedes que ell havia colgat al Camp dels Miracles quan aquest esperava recuperar-les multiplicades.

Un altre aspecte que cal considerar en relació als personatges secundaris mantinguts a l'hipertext és la idea que dins de la segona línia en què es troben també s'hi produiran algunes fluctuacions pel que fa a la seua rellevància dins del conjunt de la història malgrat que alguns s'hi mantenen, com és el cas dels tres metges (escena 12). En aquest sentit, per exemple, la Rabosa i el Gat continuen representant els personatges que viuen bé a costa d'enganyar els altres, però perden presència en l'adaptació de Vila. Així, una volta enredren Pinotxo i el deixen penjat al bosc no se'ls torna a fer presents més enllà d'alguna al·lusió en boca d'altres personatges. En canvi, a l'hipotext els retrobem al capítol final per veure'ls castigats i derrotats a causa de les seues conductes pèssimes, creiem que a fi de reforçar la intenció global moralitzadora i pedagògica de la novel·la.

En certa manera, enllaçaríem novament en aquest punt les omissions i les reformulacions amb els personatges. A més a més, tot i que el Gat actua en ambdós textos, fonamentalment, com a l'eco de la Rabosa, cal sospesar l'accentuació d'aquest tret a l'hipertext. Ací perdrà alguns moments de mínim protagonisme com quan devora la Merla blanca que adverteix Pinotxo (capítol 12).

També considerem significativa en relació als personatges secundaris la major visibilitat rebuda pels titelles de l'espectacle de Menjafoc a l'hipertext respecte al propi

fet de l'espectacle que recreen davant el públic. Si bé Collodi se'n refereix i en parla d'una nòmina important (Arlequí, Polítxinel·la, Rosaura, Gendarme i un grup d'elles sense nom dels quals sols sabem que canten i ballen a l'uníson), l'hipertext també ens diu a través d'una acotació inserida al discurs de Menjafoc que hi ha «altres titelles» (2010: 46), malgrat que sols individualitza Arlequí i Rosaura.

Ara bé, i ací rau la diferència, l'adaptació teatral no es limita a apuntar que es realitza una representació, sinó que la visibilitza desenvolupant-la perquè qui rep l'hipertext pugui resseguir-la. Conseqüentment, enriqueix la història i juga a crear ficció dins de la ficció o metateatralitat, en aquest cas, referint-se als següents personatges: Leandre, el Capità, el vell tutor de Rosaura i Pantaló.²⁰⁰

Per afegiment, en detenir la representació, aquests dos titelles també assumeixen un nou rol, el d'informar. En conseqüència, mitjançant allò que li manifesten a Menjafoc, el transcurs d'un cert temps (durada) a partir del qual Pinotxo té ja renom i fama, el lector és capaç de crear-se una imatge evolutiva. També, en aquest sentit, la rellevància d'un secundari com Menjafoc augmenta en adoptar unes tasques properes i complementàries, en part, a les del Grill quan actua com a narrador/presentador del seu propi espectacle (escena 7).

Pel que fa als personatges col·lectius, són presents tant a l'hipotext com a l'hipertext. Tanmateix, el primer els dota de paraula a partir d'una mínima individualització d'algun dins del bloc, tot i no atorgar-los nom propi, com hem explicat al primer paràgraf d'aquest epígraf. Contràriament a això, el segon no els facilita aquesta característica i els converteix en simples presències que acompanyen i creen una determinada atmosfera associats als protagonistes i als secundaris. En aquest sentit tenim:

- a) Tots els elements del taller de Geppetto que ballen i salten a les ordres del Grill (escena 5).
- b) El públic assistent a la representació al teatre de Menjafoc (escena 7).
- c) La xicalla que experimenta l'engany del Cotxer al País dels Juguets (escena 13).
- d) Els animals marins que dediquen un ball a Pinotxo quan aquest s'endinsa al mar per buscar son pare (escena 16).

Un altre punt per revisar són els personatges latents, que, com succeïa amb els secundaris, també són reduïts a l'hipertext. Ens referim, entre d'altres, a Melampo —gos

²⁰⁰ L'argument a què s'estan referint els personatges correspon a una de les obres de Carlo Goldoni titulada *L'autèntic amic*. Aquest autor del segle XVIII nascut a Venècia és considerat per part de la crítica com el fundador de la comèdia moderna italiana.

vigilant les funcions del qual assumirà Pinotxo (capítol 22), al qual no tindria sentit fer-hi esment ja que Vila ha omés l'episodi on és present dins de la seua història. També ací caldria adduir el venedor ambulant qui compra la cua de la rabosa per construir un espantamosques (capítol 36) i que no apareixeria per una raó semblant a l'exposada amb el gos.

Un altre cas és el llop. Tanmateix, ací es jugaria amb el lector de l'hipotext. De fet, no arribaria a rebre l'entitat de latent sinó més aviat de fictici tot i sí ser-ho a ulls de Pinotxo per confiar en els lladres. Davant l'estranyesa de Pinotxo en veure que el Gat ha perdut una urpa, i a fi que el titella no descobrisca que és ell qui li la va arrancar en defensa pròpia quan l'altre l'assaltà encaputxat, la Rabosa inventa una història. Segons aquesta el seu company s'automutilà per donar de menjar a un vell llop que demanava almoïna (capítol 28).

De forma semblant a aquest joc de la falsedat i la mentida, malgrat que sí que és respectat tant a l'hipotext com a l'hipertext, existeix el suposat metge que ha aconsellat als lladres menjar de règim, situació que provoca la comicitat en trobar-se asseguts a taula a la Fonda del Carranc (escena 9 i capítol 13). Potser el cas més remarcable del personatge latent afegit com a nou a l'hipertext siga el de l'editor Martini, per al qual Collodi va escriure les aventures de Pinotxo (escena 1), ja que s'hi juga amb un doble nivell en ficcionalitzar una part del procés creatiu real.

Significativament, l'hipertext incorpora a la nòmina de personatges secundaris una figura femenina: la Sra. Cirera, que apareix a la primera escena de l'hipertext. El diàleg inicial entre ella i l'Hostalera, així com el posterior enfrontament que manté actuant com a contrapunt tant de l'home com de Geppetto, ens serveix doblement. D'una banda, permet situar els episodis de la història en un marc espaciotemporal concret i, de l'altra, funciona com a element creador d'un to humorístic. D'aquesta manera, l'hipertext aporta un component lúdic que, associat a altres situacions analitzades com les cançons i els balls, suavitzen el to dur, en certs moments, de l'hipotext.

3.4.1.2.4. Microespais

Ambdós textos comparteixen un microespai inicial: la fusteria del mestre Cirera. Tanmateix, l'hipertext ens en facilita molta més informació. Açò es pot entendre, en part, considerant que a l'hipotext sols es desenvolupa el primer capítol, mentre que l'adaptació ubica allí les tres primeres escenes i hi incorpora més personatges i episodis: la descoberta

d'un tronc especial. En aquest sentit, si bé Collodi sols exposa que els fets ací narrats succeeixen al taller del vell fuster, no arriba a qualificar-lo i es limita a introduir alguns dels elements associats a aquest tipus de lloc:

«Volvió los ojos desencajados por toda la habitación para ver de dónde podía haber salido aquella vocecita, ¡y no vio a nadie!; miró debajo del banco, ¡y nadie!; miró dentro de un armario que estaba siempre cerrado, ¡y nadie!; miró en el cesto de las virutas y del serrín, ¡y nadie!; abrió la puerta del taller para echar una ojeada también a la calle, ¡y nadie! ¿Entonces?...». (1983: 26)

En canvi, la primera acotació de l'escena inicial de l'hipertext sí que ens dibuixa la senzillesa i, fins i tot, la pobresa d'aquesta fusteria a la qual, a diferència de Collodi, se li assignaran microespais latents contigus. En aquest sentit, estan el rebedor, el magatzem de les fustes o les habitacions interiors des d'on s'escolta cridar la Sra. Cirera amenaçant:

«(S'obri el teló. Corredor o estança de la fusteria del MESTRE CIRERA. Una taula, dues cadires i un quadre indiquen que es tracta d'una casa humil. Se sent la campaneta de la porta, que sona amb molta insistència. Ix la SRA. CIRERA pel fons esquerra.)». (2010: 19)

Així mateix, hi comptarem amb dos microespais latents referits, el segon dels quals esdevindrà present posteriorment a l'escenari. D'una banda, la casa de l'editor Martini on la dona de Cirera fingeix que està aquest per excusar-se davant l'Hostalera. De l'altra, la Fonda del Carranc d'on ve aquest darrer personatge.

Una volta Geppetto ha aconseguit la fusta de Cirera, la història es trasllada, tant a l'hipotext com a l'hipertext, a la vivenda taller de Geppetto, un lloc també humil, malgrat no arribar a l'extrem perfilat per Collodi:

«La casa de Geppetto era un cuartucho del bajo, que recibía luz por un hueco de la escalera. Los muebles no podían ser más sencillos: una mala silla, una cama no muy buena y una mesa muy estropeada. En la pared del fondo se veía un hogar con el fuego encendido; pero el fuego estaba pintado, y junto al fuego, también pintado, había una olla que hervía alegremente y exhalaba una nube de humo, que parecía humo de verdad». (1983: 33)

Pel que fa a l'hipotext es vol remarcar una situació de misèria absoluta²⁰¹ susceptible de ser identificada pel lector amb la pròpia²⁰² fins al punt d'aconseguir comprendre'l. La circumstància es veu complementada amb la necessitat de demanar almoïna en reiterades ocasions per part dels personatges. En canvi, Vila no arriba a un grau tan paupèrrim i ho suavitza dient a l'acotació amb què inicia la quarta escena:

«(Taller de Geppetto. Armaris i prestatgeries ocupen tot el fons de l'escena. Per algun lloc hi ha una finestra, un banc de fuster i un rellotge de paret. Uns pocs llistons i uns taulers de fusta indiquen on ens trobem. Entra GEPETTO amb el TRONC davall del braç.)». (2010: 30)

En aquest punt, a més, cal remarcar la importància ostentada per un objecte, el rellotge, com a desencadenant d'una breu seqüència que aporta un vessant alegre i lúdic a l'hipertext respecte de l'original; un rellotge que, alhora, ens mena a pensar —com ja hem esmentat en altres ocasions—, en una possible influència de l'adaptació cinematogràfica de Disney. Ens estem referint al moment en què el Grill mou en Pinotxo una reflexió sobre la importància de totes les coses malgrat semblar insignificants:

«(Fa un senyal. El rellotge dóna les dotze i se sent una música que ompli l'escena. S'obri una caixa de sorpreses que hi ha a la prestatgeria i n'ix un titella que saluda el GRILL. A continuació, tots els elements del taller: pinzells, eines, graneres i joguines cobren vida: tot ballant i saltant, saluden PINOTXO, que es meravella del que passa. A la fi, el GRILL dóna una ordre i tots els elements tornen al seu lloc.)». (2010: 37-38)

Una volta enllestit el titella a mans de Geppetto, existeix un primer desajustament dels microespais presentats quantitativament parlant. Així, a l'hipotext es retrata un Pinotxo desobedient que fuig al carrer, la qual cosa provoca l'empresonament del seu

²⁰¹ En aquest sentit, Collodi mostra a la seua història, com apunta Lurie (2003: 232): «la dura realidad económica de la clase obrera italiana de finales del siglo XIX, cuando el país experimentaba el difícil proceso de convertirse en una nación unida. Es un lugar de pobreza constante y penosa, sólo aliviada por el amor y el sacrificio».

²⁰² Remetem ací els lectors a l'epígraf 1 d'aquesta anàlisi on tractàvem les característiques de l'emmarcament espaciotemporal.

creador (microespai latent referit) que el durà a estar sol, desesperat i famolenc, i a haver de traslladar-se breument a un poblet proper. En canvi, l'adaptació exposa una visió molt més amable: Geppetto marxa a dormir i desapareix de l'escena —deduïm l'existència d'un dormitori com a microespai latent contigu. Pinotxo descansa després d'interactuar amb el Grill i, transcorreguts uns dies, rep els elements necessaris per anar a l'escola. Així doncs, l'absència d'aquests microespais, associats òbviamment també a l'omissió d'episodis, contribueixen a endolcir la història.

En encetar-se la sisena escena de l'hipertext se'ns ubica en un microespai constituït d'un desnivell entre l'hipotext i l'hipertext: l'escola. Si bé en ambdós textos el titella explicita una clara animadversió davant aquesta institució, a l'hipotext sempre sembla comptar amb l'excusa perfecta per no acudir-hi. No obstant això, caldrà esperar al capítol vint-i-sis, al País de les Abelles Industrioses quan visca amb la Fada —microespai no present a l'hipertext—, perquè es faci evident que hi assisteix a més del fet de destacar-hi:

«El caso es que, después de aquel puntapié y de aquel codazo, Pinocho conquistó inmediatamente la estima y simpatía de todos los chicos de la escuela; y todos le hacían mil halagos y todos le querían entrañablemente.

Hasta el maestro estaba muy satisfecho, pues lo veía atento, estudioso, inteligente, siempre el primero en entrar a la escuela y el último en ponerse de pie, terminada la clase». (1983: 144:145)

A partir d'aquest episodi, i tenint en compte l'advertència del narrador que no tot era tan bo perquè es juntava amb mals companys com ara Torcida —nom òbviamment molt clarificador del caràcter i comportament d'aquest—, Collodi aprofitarà per consignar una nova desviació de Pinotxo del camí marcat moralment com a positiu. Conseqüentment reapareixen les ganes de no treballar i no haver d'obeir els adults que estan a la base del personatge de l'hipotext.

Diferentment, l'hipertext emprarà sempre l'escola com un microespai latent referit. Així, a la cinquena escena, després dels parlaments entre el Grill i Pinotxo, l'animal aconsegueix convèncer-lo de la necessitat d'aprendre. Tant del parlament de Geppetto com del del Grill, s'infereix l'assistència del protagonista a aquella institució durant un temps abans que aparega la distracció negativa a partir de la qual l'hipotext concatenarà una sèrie d'aventures:

«GEPPETTO. [...] Tota la ciutat comença a parlar de tu, i de les coses fantàstiques que pots fer. Vull que continues estudiant i aprengues molt. [...]

GRILL. (*Tornant. Al públic.*) El pobre Geppetto estava molt il·lusionat amb Pinotxo, i ell havia decidit aprendre molt. A l'escola, tots se sorprenien de les seues habilitats i tothom el coneixia i l'estimava». (2010: 40)

Així doncs, aquest tractament diferent del microespai contribuiria a donar una imatge menys desafiant i rebel de Pinotxo a l'hipertext. Tot plegat, Collodi presenta un titella agraït amb son pare per haver-li refet els peus cremats tot i el mal que Geppetto ha hagut de patir —l'empresonament sense cap culpa més que la desobediència del protagonista. De fet, li promet compensar-lo anant a l'escola, però ja el primer dia es bota el seu compromís i la paraula donada.

La primera eixida de Pinotxo del clima de protecció representat per la casa paterna a l'hipertext, a part de l'el·lipsi esmentada abans a l'escola a la qual no se li dona forma directament dalt de l'espai escènic, l'observem vinculada al teatre de titelles de Menjafoc. Construït a l'hipotext com una sala amb un pati de butaques al voltant de la qual hi ha tant espais latents contigus (les bambolines), com d'altres presents (la cuina del titellaire), l'hipertext la redueix a un carro de vela. Al si d'aquest pressuposem un espai interior latent contigu quan el propietari, després de pagar Pinotxo per la seua intervenció musical, s'adreça a la resta de titelles dient que tornen dins per a preparar els propers espectacles. Conseqüentment, assistim a una nova simplificació associada, en aquest cas, a una reformulació dels episodis de la història atesa la desaparició a l'hipertext de l'opció de veure's sacrificat al foc com a combustible.

Una vegada encetada aquesta desviació del protagonista sobre l'itinerari personal esperat —de casa a escola, i d'escola a casa— l'hipertext va encadenant episodis que traslladen Pinotxo. Així passa per la Fonda del Carranc, el bosc, el Palau de la Fada —on mitjançant el somni ens ubicarà al País dels Juguets—, la platja i el mar, a les profunditats del qual es veu obligat a romandre dins d'una balena, i, novament, al punt de partença després de la conversió de tronc en titella, el taller de Geppetto.

Tots aquests microespais, respectats en línies generals sobre l'hipotext, evidencien una estructura cíclica de retorn a l'origen, però amb un desencadenament final espacial un tant diferent respecte de l'hipotext. Així, Pinotxo despertarà transformat en una

persona després de l'aparició en somnis de la Fada, i no a l'humil taller, sinó que passarà de la cabana del Grill prop del mar, a un lloc descrit en aquests termes:

«Ahora imaginaos cuál sería su asombro, cuando, al despertarse, se dio cuenta de que ya no era un muñeco de madera, sino que, por el contrario, se había convertido en un chico como todos los demás. Echó una ojeada alrededor y, en lugar de las típicas paredes de paja de la cabaña, vio una bonita habitación amueblada y adornada con una sencillez casi elegante». (1983: 225)

Encara que Geppetto a l'hipotext explica que sí que és sa casa, s'hi remarca que s'ha produït un canvi quant al microespai fruit de les bones accions finals de Pinotxo. En conseqüència, el tractament diferenciat d'aquest microespai permet a Collodi accentuar la moralitat de la història, mentre que en el cas de Vila, on ja hem vist com no s'incidia tant en aquella pobresa, la contraposició no esdevé necessària.

El trajecte de formació i maduració personal de Pinotxo és molt més complex a l'hipotext i va associat a nombrosos episodis a partir dels quals el titella es veu situat, pel desnivell quantitatiu a què ens hem anat referint, a molts altres microespais no recollits per l'adaptació, òbviament. En aquest sentit, alguns se simplifiquen a l'hipertext, com ara el País dels Joguets, paral·lelament al qual trobàvem a l'hipotext les cases on s'allotjaven els xiquets abans de ser transformats en ases, o les places on posteriorment eren duts pel cotxer amb la voluntat de comerciar amb ells.

El mateix ocorre amb el colomer al qual descansa Pinotxo en el vol camí a la trobada de Geppetto al mar a cavall de l'ocell que l'hi condueix. Ací, Vila omet qualsevol referència al descans a aquell microespai on l'esmentat Colom també prenia veu per moralitzar el protagonista semblantment al que havia fet Geppetto a l'inici (capítol 7) de l'obra: «—Hay que convencerse, chico —replicó la Paloma—, de que, cuando se tiene hambre y no hay otra cosa que comer, hasta las algarrobas resultan exquisitas. El hambre no tiene caprichos ni es golosa» (1983: 129).

Un cas semblant s'esdevé respecte del País dels Babaus i del Camp dels Miracles als quals dirigeix Pinotxo els seus passos a l'hipotext guiat per la Rabosa i el Gat. Aquestes ubicacions, presentades com a microespais físics per Collodi, es podia comprovar que són espais latents referits totalment inventats per aquests lladres a l'hipertext a fi d'enganyar el protagonista tot i que amb un objectiu comú en ambdós textos: furtar-li les monedes. Així, la novel·la n'aporta la següent descripció:

«Después de caminar durante medio día, llegaron a una ciudad llamada “Atrapatontos”. Nada más entrar en la ciudad, Pinocho vio todas las calles llenas de perros pelones, que bostezaban de hambre; de ovejas esquiladas, que temblaban de frío; de gallinas sin cresta y sin barbas, que pedían un grano de maíz de limosna; de grandes mariposas, que ya no podían volar, porque habían vendido sus bellísimas alas de colores; y de pavos reales sin cola, que se avergonzaban de dejarse ver, y de faisanes, que caminaban a pasos cortitos, lamentando sus centelleantes plumas de oro y plata, perdidas ya para siempre. [...] Atravesaron la ciudad y, saliendo fuera de sus muros, se detuvieron en un campo solitario, que, poco más o menos, se parecía a todos los demás campos». (1983: 104-105)

En canvi, l'adaptació introdueix aquests microespais en boca dels lladres, els quals donen les indicacions a Pinotxo per realitzar-hi el trajecte —evidentment falses, com a estratègia de distracció. Tanmateix, el propi titella en ser abordat per aquests encaputxats farà patent amb el que diu no haver-hi arribat encara —i, de fet, no ho aconseguirà perquè és penjat d'un arbre abans:

«PINOTXO. Doncs, ara no us les puc donar, perquè les necessite per a anar al País dels Babaus, però quan torne, que en tindrè moltes, us en podré deixar algunes!

RABOSA I GAT. El País dels Babaus? (*Riuen.*)

PINOTXO. Sí, al Camp dels Miracles plantaré les meues monedes i demà en tindrè moltes, així Geppetto es podrà comprar una samarra nova!

RABOSA. El Camp dels Miracles? Trau els diners o et matem ací mateix!». (2010: 56)

Hem de notar que, a banda de les simplificacions, hi haurà altres microespais que desapareixen totalment de l'hipertext per estar associats, com hem exposat, a episodis de la història omesos. Trobarem en aquesta línia, entre d'altres:

- La presó en què és tancat Pinotxo.
- La propietat del llaurador on és pillat i castigat el titella per furtar raïm.
- El País de les Abelles Industrioses.

- La casa del Grill situada a la platja on s'allotgen pare i fill en eixir del ventre de la balena.
- La propietat del llaurador Giangio on treballa Pinotxo lligat a una sènia.
- El mercat on troba el criat de la Fada, el qual l'informa del seu lamentable estat de salut a causa dels disgusts provocats pel protagonista.

En definitiva, l'hipertext redueix i alhora transforma, en alguns casos, els microespais malgrat respectar aquells que són essencials i al voltant dels quals deriven l'aparició de personatges tant principals —Fada—, com secundaris —Menjafoc, Rabosa, Gat, Cotxer, etc. A més a més, com és d'esperar, determinades ubicacions s'esvaneixen associades a la cancel·lació d'algunes seqüències de forma que contribueixen a minvar tant l'extensió com a alleugerir el to dels fets presentats o a reduir-ne la moralitat.

3.4.2. Discurs: mostració i estructuració

3.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i el lector/espectador

A l'hipotext ens trobem una focalització zero. Al principi, apareix un pseudonarrador ja que formula una presentació de la història com si pretenguera exposar una manifestació literària oral (conte, rondalla...) i simulara ser-ne el narrador adreçant-se directament als receptors, però sense anar a contar-la. D'aquesta forma, a més de captar l'atenció del públic i convertir-lo en certa manera partícip d'allò que està explicant, adopta no solament una funció narrativa, sinó també comunicativa en fer veure que trenca la barrera i fusiona ficció i realitat creant un desdoblament:

«Había una vez...

—¡Un rey!—dirán inmediatamente mis pequeños lectores.

—No, chicos, os habéis equivocado. Había una vez un trozo de madera». (1983: 25)

Aquesta estratègia de captació durà Collodi a mantenir periòdicament al llarg de la història un vincle amb aquest receptor en què, i ací rau potser la clau del funcionament d'aquesta tècnica, els lectors s'hi emmirallen en formar-ne part. Així doncs, el contacte s'evidencia en exclamacions i preguntes on es busca establir certa complicitat amb qui llig. Dels múltiples casos en què açò s'esdevé, en posarem un exemple dels primers capítols atés que enllaçarà amb un altre aparegut quasi al final i el qual serveix per dirigir

un gest de complicitat al lector. Després de ser creat per Geppetto, assistim al moment en què Pinotxo li fuig i es veu en el carrer davant d'un agent de seguretat que s'endurà son pare a la presó. Fixem-nos en els detalls aportats sobre com anava a ser représ el titella:

«El carabinero, sin moverse, lo agarró limpiamente por la nariz (era un narizón desproporcionado, que parecía hecho aposta para ser atrapado por los carabineros), y lo devolvió a las manos de Geppetto, quien, a título de correctivo, quería darle inmediatamente un buen estirón de orejas. Mas figuraos cómo se quedó, cuando, al buscarle las orejas, no las pudo encontrar. ¿Sabéis por qué? Porque, con la prisa por acabarlo, se había olvidado de hacérselas». (1983: 36)

Al voltant d'aquest detall físic torna l'hipotext quan Pinotxo es troba al País dels Joguets i comença la metamorfosi en ase. En aquest passatge, el narrador fa l'ullet al lector i introdueix un comentari amb el qual, a més d'adreçar-s'hi novament, juga a recordar-li una circumstància que ja li ha explicat també dirigint-se-li directament i contemplant uns coneixements comuns:

«Vosotros sabéis que el muñeco, desde el nacimiento, tenía unas orejas muy pequeñas, tan pequeñas, que no se distinguían a simple vista. Imaginaos, pues, cómo se quedó, cuando se percató de que sus orejas le habían crecido tanto durante la noche, que parecían dos escobas de espadaña». (1983: 185)

El control i el domini quasi total de la informació per part del narrador, es veuen trencats significativament en algunes ocasions. Un cas es palesa just en encetar la història quan es deixa clar el desconeixement de la procedència del tros de fusta emprat com a matèria primera per crear el titella. Creiem que ací Collodi juga amb la incertesa per remarcar el caràcter màgic com a punt de partença al món possible en què ens ubicarà, tot i que acabava d'explicar que l'objecte no tenia res d'especial:

«No era madera preciada, sino un trozo más del montón, de ésos que en invierno se echan a la estufa o a la lumbre para encender el fuego y caldear las habitaciones.

No sé cómo, pero lo cierto es que un buen día ese trozo de madera apareció en el taller de un viejo carpintero, cuyo nombre era maese Antonio, aunque todos

le llamaban maese Cereza por la punta de su nariz, que estaba siempre brillante y violácea como una cereza madura». (1983: 25)

Aquest distanciament del domini per part del narrador també s'evidencia, malgrat que amb una funció diferent, quan Pinotxo, enutjat amb el Grill, li llança un martell. En aquest cas, introdueix la forma del dubte, de no conèixer realment les pretensions del protagonista en actuar així. Considerem el plantejament com una forma de minvar la violència de l'esmentat comportament i tractar d'entendre'n millor l'acció. Al mateix temps, la imatge que el lector es basteix del titella es vol mostrar justificada per una reacció inconscient darrere de la qual no existeix maldat:

«Al oír estas últimas palabras, Pinocho pegó un brinco furioso y, tomando de encima del banco un martillo de madera, lo lanzó contra el Grillo parlante.

Tal vez no pensaba que iba a darlo, pero desgraciadamente lo pegó en la cabeza, de manera que el pobre grillo apenas tuvo aliento para hacer: ¡cri-cri-cri!, quedando allí mismo seco y pegado a la pared». (1983: 41)

Dur les regnes de la història i guiar el lector, mostra a l'hipotext un narrador que desenvolupa una funció metanarrativa o de control, al mateix temps que testimonial en posar de manifest les emocions pròpies en part dels episodis presentats de manera que al mateix temps transmet una determinada visió ideològica.

Pel que fa a la primera, tenim exemples en finalitzar alguns dels capítols de la novel·la on el creador va deixant pistes d'allò que posteriorment ocorrerà.²⁰³ Açò està lligat, òbviament, a la voluntat de generar expectació en el lector per continuar l'adquisició i lectura dels diferents fascicles en què l'obra de Collodi veié la llum al *Giornale per i bambini* originàriament.

Són significatius dos casos: d'una banda, el que trobem al tercer capítol a partir del qual introdueix el conjunt del que succeirà i crea unes determinades expectatives de lectura: «Lo que pasó después es una historia tan insólita, que casi no la podéis creer, y

²⁰³ En aquest sentit és interessant remarcar les anotacions realitzades per Pascual (1983). Segons les dades que ens hi exposa en parlar de l'estructura (1983: 246-247): «Tampoco la actual división en capítulos es obra de Collodi, aunque al final no quisiera modificarla. De la correspondencia entre Biagi y Collodi y la desigual periodicidad de aparición de los sucesivos capítulos se deduce que Collodi iba enviando bloques más amplios de texto, que Biagi distribuía según su criterio y las necesidades del periódico».

os la contaré en los capítulos siguientes» (1983: 38). D'altra banda, el moment en què tot semblava prendre un nou rumb favorable a Pinotxo al País de les Abelles Industrioses amb la Fada, però que prompte es desestabilitzarà: «¡El desgraciado no sabía en ese momento con qué miedos y qué terribles desgracias se iba a enfrentar!...» (1983: 146).

Quant a la funció testimonial a la qual creiem que va lligat un posicionament ideològic, podem esmentar, entre altres, el moment en què Pinotxo accedeix al teatre de Menjafoc. El titella no valora suficientment els sacrificis de Geppetto i això ho remarca l'hipotext mitjançant aquesta exclamació del narrador: «Y el libro fue vendido en un abrir y cerrar de ojos. ¡Y pensar que el pobre Geppetto se había quedado en casa, temblando de frío, en mangas de camisa, por comprar la Cartilla a su hijito!» (1983: 61).

Cal no oblidar tampoc la cessió de Collodi de part de la funció narrativa als propis personatges en algunes ocasions. Potser els casos més remarcables els tindríem en els capítols en què Pinotxo realitza una intervenció narrativa adreçada a una altra figura d'allò que li ha esdevingut fins a aquell moment. Mitjançant aquesta tècnica —molt útil per assegurar el seguiment de la història per part del lector—, el narrador empra el protagonista per a recapitular uns fets que ell mateix ja ha narrat. Així, per exemple, Pinotxo li conta al músic que el compra:

«—Sabed, pues, que yo era un muñeco de madera, como lo soy hoy; pero estaba a un paso de convertirme en un niño, como uno de tantos de los que hay en este mundo; sin embargo, por mis pocas ganas de estudiar y por hacer caso a los malos amigos, me escapé de casa... y un buen día, al despertarme, me encontré transformado en un burro con mis buenas orejas... ¡Qué vergüenza para mí! ¡Una vergüenza, querido amo, que pido a san Antonio bendito que no os la haga experimentar!... Llevado a la venta al mercado de los burros, me compró el Director de una compañía ecuestre, quien se le metió en la cabeza que tenía que hacer de mí un gran bailarín y un gran saltador de aros; pero una noche, durante el espectáculo, tuve una mala caída en el teatro y quedé cojo de las dos patas. Entonces el Director, no sabiendo qué hacer con un asno cojo, me mandó a revender... ¡y vos me habéis comprado!». (1983: 205)

En acarar-nos a l'hipertext, trobem una mostració sense narrador generador o presentador que ens endinse a la història. A grans trets, copsem una focalització externa en què desenvolupen un paper essencial les acotacions i els parlaments dels personatges

per bastir una imatge concreta d'allò que s'esdevé. No obstant això, en alguns moments específics comptem amb figures que assumeixen parcialment les funcions de narradors. És el cas de l'Hostalera en la primera escena quan ens posa en antecedents de què l'ha dut a la fusteria de Cirera, situa espacialment la història i comencem a conèixer el caràcter d'aquest últim:

«HOSTALERA. Una taula? Quina casualitat. Fa sis mesos li'n vaig portar una de la fonda perquè li apanyara una pota i avui, que he vingut a Florència amb el meu marit, m'he dit: "M'acostaré a cal fuster a veure si el despistat de Cirera ja té arreglada la taula". El meu home encara deu estar rient... *(Amb intenció.)* Perquè encara no està llesta, veritat?». (2010: 19-20)

Un exemple semblant el marquen algunes de les paraules de la Fada a Pinotxo en què es tracta de deixar constància d'allò que està succeint-li a Geppetto mentre el titella no el veu i avança paral·lelament:

«FADA. *(Entrant en escena, per davant de la cortina.)* No tingues por, Pinotxo: vindràs al meu palau i t'ajudaré, però no oblides mai que Geppetto et busca i està patint molt per tu! *(El despenja de l'arbre i se l'emporta entre els braços.)* [...] FADA. Tranquil, has de recuperar-te i anar amb Geppetto, que et busca desesperadament. Prompte arribaran els metges que he cridat per tal de donar-te el que necessites [...]». (2010: 60-61)

En aquesta mateixa línia, quan pare i fill es retroben al ventre de la balena, Geppetto desenvolupa tasques narratives exposant tot allò que havia fet i no s'havia vist especificat al text: «GEPETTO. He estat buscant-te al teatre de titelles, al bosc. He anat a la Fonda del Carranc i al mar... Després, quan navegava amb la meua barca, aquesta balena se m'ha engolit i ja estic ací quasi una setmana...» (2010: 76-78).

Potser el més remarcable d'aquests canvis en la interacció el vegem encarnat en el Grill. Aquest personatge s'adreça directament al públic i en certa manera pren la veu per exercir com a narrador d'alguns moments concrets i d'una escena gairebé de forma completa organitzant, guiant i fent avançar el lector. La primera ocasió en què açò s'evidencia és en finalitzar la sisena escena quan proporciona dades relatives a un temps no especificat associat a una el·lipsi. Al mateix temps, en aquest breu apart, les seues

paraules són introductòries d'allò que acte seguit observarem. Així doncs, aconsegueix en certa manera una funció de control tot i que no de forma tan evident i explícita com la mostrada per l'hipotext:

«GRILL. *(Tornant. Al públic.)* El pobre Geppetto estava molt il·lusionat amb Pinotxo, i ell havia decidit aprendre molt. A l'escola, tots se sorprenien de les seues habilitats i tothom el coneixia i l'estimava. *(Se senten crits i rialles de xiquets enmig d'una música que s'acosta.)* Però, què és aquest soroll? Ja no me'n recordava: és la música de Menjafoc, el titellaire, que com cada any torna a Florència amb el seu barracó de titelles!». (2010: 40)

Pel que fa a l'ocasió més extensa en què el Grill assumeix un rol de narrador, cal traslladar-se al palau de la Fada. Després de figurar com un dels tres metges que assisteixen Pinotxo, el titella entra en un malson i és l'animal qui el presenta segons ens indica l'acotació corresponent i el primer parlament de l'escena:

«*(Aquesta escena es durà a terme amb ombres projectades sobre la cortina. S'hi utilitzaran plantilles planes retallades en fusta o cartó. El GRILL, des d'un costat de la cortina, narrarà l'escena al començament, després, se n'anirà volant i sols sentirem la seua veu.)*

GRILL. Pobre Pinotxo! L'estranya malaltia diagnosticada pels metges, la visió dels conills i la recepta desagradable el tenien mig endormiscat, i la febre li produïa malsons... Somiava que s'allunyava de la casa de la fada en un ingràvid viatge per les tenebres buscant Geppetto... *(Se'n va volant i desapareix.)*». (2010: 67)

Al llarg d'aquesta mateixa escena, el Grill apareixerà fins a tres ocasions per tal d'acabar de situar Pinotxo: «GRILL. De colp, va descobrir un estrany paratge. Va veure algú... Tal vegada, era un xiquet o un follet, potser un dimoni o ell mateix!» (2010: 67). També descriurà el lloc on arriba el protagonista juntament amb Tinya després de la seua trobada: «GRILL. Una estranya força els arrossegava cap a un destí incert i desconegut, per camins mai transitats... Van arribar a un port on els esperava un vaixell que els va portar a una illa que semblava un parany d'on mai no podrien eixir...» (2010: 69).

I, finalment, indicarà l'inici de la metamorfosi en ase: «GRILL. Van passar tota la nit jugant amb les atraccions de l'Illa: Pujaren a la sènia... als cavallets i als balancins, però en arribar el matí, va succeir una cosa molt estranya...» (2010: 69).

L'hipertext tanca amb una escena que és introduïda per l'insecte, on torna a assumir tasques narratives creant el resum d'uns episodis de la història elidits: «GRILL. Van eixir del ventre de la balena ben abraçats. Pinotxo no se separava de Geppetto, perquè no s'ofegara, i així, al cap de dos llargs dies i nits perduts pel mar, van arribar a la platja, on uns pescadors els van dur a casa» (2010: 80).

Un altre canvi quant a la focalització respecte de l'hipotext és aquell corresponent a la utilització dels monòlegs. En aquesta línia, en copsem un breu però significatiu en iniciar-se la novena escena després de l'emmarcament proporcionat per l'acotació. La representativitat d'aquest cas rau en el fet que el personatge protagonista ens retrotrau amb la seua intervenció a les primeres escenes en què lluitava per no esdevenir part d'un moble sinó una marioneta. Així doncs, Vila enllaça dos episodis de la història:

«(Una porta al fons de l'escena i un quadre adient, defineixen l'espai. PINOTXO, assegut en una taula, espera els lladres.)

PINOTXO. Com tarden! *(Pausa. Mirant al seu voltant.)* La Fonda del Carranc! Sort que Geppetto em va arrebregar a temps, perquè si no, jo hauria estat la pota d'una taula d'aquesta casa! *(Entren els lladres.)*». (2010: 49)

Per cloure aquest apartat farem referència als monòlegs de l'hipotext. Aquests presenten més profunditat i extensió ja que són emprats, en part, per mostrar els laments de Pinotxo sobretot en començar a ser conscient de no haver actuat com calia. Així doncs, s'hi veu una diferenciació que incideix més en el to reflexiu i de maduresa adoptat progressivament pel protagonista a l'hipotext associat al caràcter moralitzador:

«Mientras tanto iba diciendo para sus adentros: “¡Cuántas desgracias me han ocurrido!... ¡Y me las merezco, pues soy un muñeco testarudo y quisquilloso... y siempre quiero hacer las cosas a mi manera, sin hacer caso a los que me quieren y que son mil veces más sensatos que yo!... Pero de ahora en adelante me propongo cambiar de vida y convertirme en un chico juicioso y obediente... Sobre todo después de haber comprobado que los chicos, si son desobedientes, pierden siempre y no les sale una a derechas. ¿Me habrá esperado mi padre? ¿Lo

encontraré en la casa del Hada? ¡Pobre hombre, hace tanto tiempo que no lo veo, que me consumo por hacerle mil caricias y comérmelo a besos!... ¿Y el Hada me perdonará la fea acción que le he hecho?... ¡Y pensar que he recibido de ella tantas atenciones y tantos cariñosos cuidados!... ¡Y pensar que, si hoy estoy vivo, se lo debo a ella!... ¿Acaso puede haber un chico más ingrato y con menos corazón que yo?». (1983: 113-114)

3.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació

3.4.2.2.1. Mecanismes formals identificatius de la seqüenciació

A banda de l'evident diferència quantitativa entre ambdós textos a què ja ens hem referit en altres ocasions —trenta-sis capítols a l'hipotext, divuit escenes a l'hipertext—, copsem un tret comú formal: la presència de títols introductoris. Tanmateix, caldria matisar aquest paral·lelisme pel que fa tant a la forma lingüística com al contingut transmés, el qual en condiciona l'extensió.

En el cas de Collodi, aquests destaquen per la seua complexitat i extensió i serveixen en més d'una ocasió no tant per avançar allò que s'esdevindrà com per a dur a terme un resum del capítol on gairebé s'indica tot allò que es llegirà abans de fer-ho. És el cas, per exemple, del quinze: «*Los asesinos persiguen a Pinocho y, después de haberlo alcanzado, lo ahorcan en una rama de Encina Grande*» (1983:85); del disset: «*Pinocho come el azúcar, pero no quiere purgarse. Sin embargo, cuando ve a los enterradores que vienen a llevárselo, se purga. Luego dice una mentira y en castigo le crece la nariz*» (1983: 95); o del trenta-tres: «*Convertido en un borriquito de verdad, lo llevan a vender y lo compra el Director de una compañía de payasos, para enseñarle a bailar y saltar los aros; pero una noche se queda cojo, y entonces lo compra otro para hacer un tambor con su pellejo*» (1983: 193).

En línies generals, l'hipertext presenta els títols dels capítols mitjançant oracions complexes amb recurs a la subordinació, tret del tretze en què es limita a emprar solament un sintagma nominal: «*La fonda del “Cangrejo Rojo”*» (1983: 77); uns títols que, recordem les paraules de Pascual (1983: 248), no apareixen originàriament als fascicles del periòdic on es publicava sinó que fou una de les poques variants realitzada per Collodi en preparar l'edició conjunta en forma de llibre.

Contràriament, l'hipertext dota de més brevetat i simplicitat aquests elements i els confereix la formulació majoritària de sintagmes nominals referits als microespais o a la

introducció/presentació dels personatges. *La fusteria del mestre Cirera* (escena 1), *El Grill* (escena 5), *Els lladres* (escena 8) o *El país dels joguets* (escena 13) en són alguns exemples. No obstant això, també en trobem un nombre reduït que prendran la formulació d'oració o empraran la nominalització per referir-se a accions tot i que sense estendre's i donar tantes pistes de lectura com l'hipotext. En aquest darrer cas tenim, per exemple: *Un tronc que parla* (escena 2), *Geppetto es troba molt sol* (escena 3), *Construcció de Pinotxo* (escena 4), *Pinotxo va a l'escola* (escena 6), *Emboscada al bosc* (escena 10), *Pinotxo viatja amb el colom* (escena 15).

3.4.2.2.2. Justificació de la seqüenciació

Pel que fa a l'organització de les seqüències, l'hipertext recorre, de forma semblant al que s'esdevenia a l'hipotext, a canvis relatius a l'espai —com ara el trasllat de la història de la fusteria de Cirera al taller de Geppetto (escenes 3 a 4)—, la desaparició i incorporació de nous personatges —com l'entrada del Grill per iniciar l'escena 5, la incorporació dels lladres a la 8 o la Fada del bosc a l'11—, o l'ús puntual d'el·lipsis de curta durada —cas del pas de l'escena 5 a la 6 en què transcorre una nit.

Quant a l'ordre en què són presentats els fets conformadors de la història, també és convenient remarcar-ne algunes diferències entre ambdós textos comparats. El primer cas l'observem a les escenes inicials de l'hipertext. La novel·la encetava la història referint les circumstàncies en què Cirera troba el tronc que a mans de Geppetto esdevindrà Pinotxo i les queixes d'aquest quan comença a ser treballat. A l'adaptació teatral la situació a què acabem d'al·ludir és resumida per la Sra. Cirera a la segona escena en retraure al marit que no treballa i sols s'unfla el cap llegint històries fantàstiques. De fet, la dona del fuster esmenta un episodi que encara no s'ha esdevingut, ja que Cirera troba el tronc un poc després de la formulació de les paraules d'ella i és aleshores quan interactua amb el vegetal. Aquest canvi d'ordre, a més, evidencia un joc metaliterari atès que la dona de Cirera està adduint una història publicada a un periòdic de la qual sembla desvincular l'home, qui n'és realment el protagonista.

A part d'aquesta significativa transformació, l'alteració de l'ordre més rellevant l'observem vinculada als fets esdevinguts al País dels Joguets. Es tracta d'un episodi plantejat de forma diferent en ambdós textos i presentat en moments també distints. L'hipotext ens mostra com Pinotxo és recollit i salvat per la Fada després de ser penjat al bosc pels lladres. Una volta restablert, vol emprendre el camí per retrobar Geppetto i que

tots tres visquen junts. No obstant això, novament es desvia del bon propòsit i passa per algunes males experiències.

Turmentat per la culpabilitat, torna a buscar el recer de la Fada, però en compte d'albirar el palau a la ubicació on havia d'estar sols existeix una làpida al·lusiva a la mort d'aquesta. En aquell moment, apareix el Colom que l'avisava de la complicada situació de son pare qui està a punt d'enfonsar-se. Es desplacen a la platja i quan Pinotxo es llança al mar per intentar salvar-lo, infructuosament, nada i arriba a l'Illa de les Abelles Industrioses. Ací localitzarà la Fada qui aconseguirà centrar el titella fins que es desvie en fugar-se al País dels Joguets.

Si ens traslладem a l'hipertext, observem com Pinotxo és salvat per la Fada i conduït al seu palau. Allí li proporciona el tractament necessari per sanar-lo i, a causa de les febres, Pinotxo se submergeix en un somni on es fa present el País dels Joguets que es desenvolupa al llarg de tota la tretzena escena. En despertar, apareix el Colom al llit del palau amb un missatge de Geppetto a partir del qual el protagonista emprendre un vol per tractar de salvar-lo. Aquest el du a les profunditats del mar i a ser engolit per la balena on troba Geppetto.

Així doncs, assistim a una alteració de l'ordre a l'hora d'introduir l'estada a aquest país màgic, la qual estaria condicionada en part per l'omissió de fets o episodis de la història. Si bé en ambdós textos apareix el viatge a lloms de l'ocell, l'hipotext ens el mostra molt abans de fer-se present el País dels Joguets. En canvi, l'hipertext lliga l'aparició de l'au al moment de la història en què Pinotxo desperta del somni que l'hi ha transportat oníricament i el condueix directament a llançar-se al mar per salvar son pare de dins de l'esmentat cetaci. Per tant, allò aconseguit per l'hipertext és recuperar una de les aventures més significatives de Pinotxo per tal com mostra un càstig exemplaritzant de la desobediència i la no formació acadèmica —esdevenir ase—, i la converteix en pont d'enllaç amb el final de l'obra després d'ometre nombrosos episodis de l'hipotext.

En línies generals, s'hi observa un manteniment de l'ordre dels fets entre la novel·la i l'adaptació teatral, el qual afecta fonamentalment les primeres onze escenes de l'hipertext corresponents amb l'estructura inicial plantejada per Collodi d'unes aventures que cloïen amb la mort de Pinotxo penjat al bosc pels lladres. Consegüentment, serà de nou l'escurçament a què assistim a l'hipertext, d'una banda, o la incorporació d'uns nous personatges a l'escena inicial en una situació contextualitzadora i el joc metaliterari, de l'altra, allò que condicione els esmentats canvis.

3.4.2.3. Anàlisi de l'acció

3.4.2.3.1. Motors de l'acció

Ambdós textos parteixen d'una situació inicial en què es presenta un context caracteritzat per l'estabilitat tot i que amb circumstàncies específiques diferents. En el cas de l'hipotext, entrem a la història de la mà d'un narrador que ens ubica al taller del mestre Cirera on, sobtadament, apareix un tronc que fa trontollar els esquemes mentals del fuster. Després d'intentar conferir-li forma i comprovar-ne les particularitats, entra en escena Geppetto. Aquest vol adquirir fusta per a un projecte molt especial: bastir un titella amb grans qualitats que l'ajude a optimitzar la seua existència i a guanyar recursos. Així doncs, tindriem com a motor inicial de l'acció la pobresa i el desig de millora vital:

«—He pensado hacerme un bonito muñeco de madera; pero un muñeco maravilloso, que sepa bailar, hacer esgrima y dar saltos mortales. Con este muñeco quiero recorrer el mundo, para ganarme un pedazo de pan y un vaso de vino. ¿Qué os parece?». (1983: 30)

Pel que fa a l'hipertext, abans de l'aparició del tronc ens ubicarem també al taller de Cirera. No obstant això, la situació estable és diferent. Serà a partir de la segona escena que es faça present el tronc desestabilitzador tot i que amb una pauta comuna: el desig de no esdevenir part d'una taula. Tanmateix, ací existeix una motivació un tant diferent, ja que mentre a l'hipotext el tros de fusta manifesta la voluntat de convertir-se en titella, a l'hipertext s'ha de conformar amb açò perquè realment allò pretés és ser un xiquet.

Quant a la voluntat de son pare, el motor inicial que l'incita a actuar és el de la soledat i la voluntat de companyia. No busca, consegüentment, una motivació econòmica com a l'hipotext, sinó més aviat humana:

«GEPETTO. Veureu. Aquesta nit he tingut una idea: Construiré una marioneta maravillosa que balle, faça esgrima i faça bots mortals.

SRA. CIRERA. Es pot saber per a què vols una marioneta?

GEPETTO. Per a distraure'm: com que em trobe tan sol últimament...

SRA. CIRERA. El que has de fer és casar-te i tindre un fill, així no t'avorriràs!

GEPPETTO. (*Trist.*) Això voldria jo, una dona i un fill, però això no és tan fàcil...». (2010: 25)

A partir d'aquest moment inicial trobarem la presentació del procés creatiu que dona vida al protagonista a mans de Geppetto fruit del qual es produeix la diferència més significativa entre tots dos textos. Mentre que el fet de bastir el titella és un punt que retorna la història a l'estabilitat inicial en el cas de l'hipertext, no ho és a l'hipotext. En el cas de Collodi, Pinotxo evidencia el seu caràcter entremaliat posant en seriosos problemes son pare com ara l'empresonament. Així doncs, mogut per un afany de nous descobriments i la voluntat de posseir una vida lliure d'obligacions, comença a demostrar conductes que fan difícil pensar en la creació d'una nova estabilitat. A més a més, cal remarcar que sempre que sembla voler reconduir-se, les paraules i les intencions van per una banda i les accions reals per una altra ben diferent i contradictòria.

En canvi, l'hipertext aconsegueix en part tornar a una nova estabilitat perquè Pinotxo, llevat del breu episodi amb el Grill que el fa entrar ràpidament en raó quan no volia estudiar, duia una vida ordenada: anava a escola, tots el coneixien i l'admiraven i son pare n'estava orgullós i satisfet. En suma, el Pinotxo hipertextual es marca com a motor principal vital ser el millor titella del món —i amb el temps contempla l'opció de ser un xiquet real—, i satisfer els qui l'estimen tot i que la seua ingenuïtat el fa arribar a situacions complicades. En el pol oposat, Collodi ens mostra l'anhel del titella per dur una vida totalment relaxada i sense preocupacions. Serà la força dels colps viscuts allò que el reconduïska progressivament:

«—¿Quieres que te lo diga? —replicó Pinocho, que empezaba a perder la paciencia—. De todos los oficios no hay más que uno que me guste de verdad. —Y ¿qué oficio sería?... —Comer, beber, dormir, divertirme y llevar una vida de vagabundo desde la mañana hasta la noche». (1983: 40)

La nova estabilitat a què ens hem referit a l'hipertext, es trencarà motivada per la curiositat en escoltar l'arribada de l'espectacle de Menjafoc. A partir de la intervenció que hi fa, Pinotxo és premiat amb cinc monedes d'or les quals automàticament pretén destinar a ajudar son pare. En canvi, aquest sentiment de generositat i bondat nascut espontàniament es troba condicionat pel titellaire a l'hipotext. En aquest darrer cas, és

l'artista qui després d'escoltar els antecedents familiars de Pinotxo es compadeix de Geppetto i li entrega diners a propòsit perquè li'ls faci arribar. A part de qui pren la iniciativa d'on seran destinats aquests recursos econòmics, trobarem en aquest moment un motor intern principal comú als dos textos comparats: la millora en les condicions de vida familiars.

A l'hipotext, Pinotxo ansieja tornar a casa després de l'experiència amb la resta de titelles, tanmateix es creuen en el seu camí els lladres. Aquests el convencen de la capacitat d'augmentar notablement els recursos econòmics obtinguts en arribar al País dels Babaus i el Camp dels Miracles. Pinotxo s'endinsa a partir d'ací en un seguit d'aventures però sense descuidar la meta final: retrobar-se amb Geppetto i ser feliços encara que a cada pas ho complica tot més.

Si mirem l'hipertext, el protagonista marxa del carro de vela de Menjafoc i es dirigeix a l'escola —raó inicial d'haver eixit de casa—, quan troba la Rabosa i el Gat. Aquests el persuadixen perquè els acompanye ja que si els creu serà capaç de multiplicar els diners i millorar la vida de son pare. D'aquesta manera, Geppetto no solament recuperaria la samarra venuda i compraria roba nova, sinó que duria una existència sense tant de treball i esforç.

Paral·lelament, Collodi ens explica com Geppetto inicia el camí a l'altra part de l'oceà per trobar el fill, motor intern de les actuacions d'aquest personatge en la major part de l'hipotext. A partir d'aquest moment, Pinotxo s'esforça per salvar-lo i davant la impossibilitat d'aconseguir-ho arriba al País de les Abelles Industrioses.

Ací retroba l'estabilitat sota el guiatge de la Fada i encara que no perd el desig de retrobar Geppetto, apareix un nou motor condicionant de la seua vida: esdevenir humà, idea que a l'hipertext se'ns mostra des de l'inici de les intervencions del protagonista. De fet, la Fada li promet encarregar-se de fer real aquesta metamorfosi si es transforma en un xiquet de bé. Tanmateix, quan tot sembla propici perquè el canvi siga efectiu, desperta novament en Pinotxo la temptació de dur una vida lliure d'obligacions i es fuga al País dels Juguets.

Serà a partir de l'encontre amb Geppetto dins la balena quan vire la seua actitud totalment i definitiva i aparega un motor intern complementari al que el dugué a voler multiplicar els diners de Menjafoc: salvar les vides de son pare i la Fada i deixar de banda els seus egoismes per millorar l'existència dels altres. La salvació a què ens acabem de referir com a motor intern també figura a l'hipertext, malgrat que la Fada no necessita de l'ajuda de Pinotxo. No obstant això, i associat òbviament a l'omissió d'episodis de la

història, Vila enllaça la recuperació del protagonista al palau amb el viatge amb el Colom per salvar Geppetto de la balena. D'aquesta manera, es perd a l'adaptació la desviació d'intencions primera de buscar el benestar familiar per la de dur una vida pròpia dels rodaments al País dels Juguets. A més a més, l'hipertext rebaixa el to dramàtic del text i elimina per complet els esforços diaris que ha d'implementar Pinotxo (treballar com un ase, fer cistelles...).

Així doncs, com hem analitzat al llarg d'aquest epígraf, ambdós textos compten amb un motor inicial comú, gestar un titella que sorprenga els altres amb unes qualitats extraordinàries. No obstant això, la creació no respon a l'obtenció del mateix objectiu: la pobresa, a l'hipotext, la soledat, a l'hipertext. Quants als motors interns n'hem copsat aspectes comuns com ara la voluntat de Pinotxo de millorar la vida dels altres, malgrat que en el procés per obtindre-ho hi haja algunes divergències que potser marquen més negativament el protagonista a l'hipotext i intensifiquen el to de la història.

3.4.2.3.2. Ritme

En línies generals, l'agilitat amb què es presenta l'acció és elevada tant a l'hipotext com a l'hipertext. Tot i no comptar amb la mateixa quantitat d'episodis de la història ni tenir una durada dels fets semblant, raó al voltant de la qual ja hem reflexionat, ambdós marquen un ritme bastant fluid.

L'hipotext situa el protagonista en molts microespais reforçant la idea del viatge constant realitzat per Pinotxo. Aquest parteix i acaba l'acció al taller de Geppetto on és creat després de passar pel bosc i endinsar-se en altres països com el dels Babaus, el dels Juguets o el de les Abelles Industrioses. Els constants canvis d'ubicació i el temps d'estada a aquests, van acompanyats d'el·lipsis temporals que abasten grans franges de temps. Conseqüentment es crea la sensació d'un avançament continu: passen tres mesos, cinc mesos o, fins i tot, dos anys d'una revolada. A açò cal afegir la introducció d'un amplí ventall de personatges secundaris la presència dels quals va modificant-se constantment i amb la qual dona suport a aquesta percepció dinàmica.

Pel que fa als parlaments, la novel·la de Collodi no inclou llargs diàlegs entre els personatges. Els intercanvis verbals responen a intervencions d'una extensió breu o mitjana entre les quals es fa present constantment un narrador amb focalització zero implementant descripcions d'espais o personatges majoritàriament succintes, estats anímics i sentiments, o nous episodis que fan progressar la història. Els casos en què

l'acció es deté mínimament corresponen a l'aparició dels monòlegs de Pinotxo o els comptats resums o sumaris de les accions passades realitzats per ell mateix. En el primer cas, trobaríem una eina per a veure com reflexiona majoritàriament sobre allò negatiu que ha fet on s'accentua la funció moralitzadora. Quant al segon, els atorga una funció de recapitulació dels episodis presentats i desenvolupats explícitament al llarg dels diferents capítols per assegurar-se que el públic no oblidava cap aspecte —fet susceptible de produir-se considerant les pauses temporals en la publicació de les diferents entregues al *Giornale per i bambini*.

Estaríem parlant ací, per exemple, del resum exposat per Pinotxo a son pare quan aquest últim torna de la presó (capítol 6); del moment en què el protagonista conta la història a qui l'havia comprat per arrancar-li la pell i confeccionar un tambor (capítol 34); o aquell en què explica a Geppetto, dins del ventre de la balena, totes les seues aventures fins al moment (capítol 35).

De la mateixa manera, també l'hipertext evidencia fluïdesa quant al ritme de l'acció a partir de diversos elements. Vila recorre al canvi constant de microespais per situar-nos i, de fet, en trobem bastants diferents per a divuit escenes d'una extensió la mitjana de la qual està entre les tres i les quatre planes. Ens referim a: la fusteria de Cirera, el taller de Geppetto, el teatre de Menjafoc, la Fonda del Carranc, el bosc —on s'encabeix el palau de la Fada—, el País dels Joguets,²⁰⁴ l'espai sobrevolat per Pinotxo amb el Colom, o les profunditats del mar i el ventre de la balena. Es tracta de microespais on no falta un ball constant de personatges secundaris que l'enriqueixen i creen un ritme àgil gràcies a les seues eixides i entrades. En aquest sentit, per exemple, podríem esmentar l'escena 12 amb els tres metges que curen Pinotxo o els quatre conills negres encarregats de recollir-ne el futur cadàver amb un taüt.

Les el·lipsis temporals són utilitzades també ací per no retindre la progressió de l'acció mitjançant diverses estratègies de creació. Així, per exemple, per alleugerir la construcció del titella, Vila recorre al joc amb la il·luminació aplicada als objectes escènics. En aquest cas, l'element seleccionat és un rellotge l'aparició del qual es reitera fins a quatre ocasions en les acotacions reflectides en tan sols una plana i mitja del text.

²⁰⁴ Malgrat que aquest lloc pertany a l'experiència onírica de Pinotxo al llit del palau de la Fada, l'equiparem als altres microespais ja que s'hi desenvolupa una escena de principi a fi, la 13. A més a més, l'acció que hi té lloc constitueix una història quasi completa si bé el final enllaça amb el principi de la següent escena: despertar i descobrir que tot ha estat un malson.

És l'únic enginy destacat sobre el fosc total de l'escena i del qual se'n ressalta el ràpid moviment de les manetes:

«(S'enfosqueix l'escena i queda únicament il·luminat el rellotge, que gira ràpidament: van passant les hores. Fosc. En tornar la llum a l'escena, el TRONC s'ha convertit en uns llistons, que GEPPETTO fa caminar damunt la taula.)». (2010: 31)

Les intervencions dels personatges també faciliten informació al voltant d'aquest aspecte tant directament com indirecta. Quant al primer mètode, una mostra ens la proporciona el Grill a l'escena final en verbalitzar que Geppetto i Pinotxo estigueren perduts per la mar dos llargs dies i nits:

«GRILL. Van eixir de la balena ben abraçats. Pinotxo no se separava de Geppetto, perquè no s'ofegara, i així, al cap de dos llargs dies i nits perduts pel mar, van arribar a la platja, on uns pescadors els van dur a casa». (2010: 80)

D'altra banda, com a presentació indirecta d'aquestes el·lipses, podríem referir-nos al moment en què Pinotxo rep la roba per anar a escola. En aquest moment se'n alegra perquè no es burlaran del seu aspecte, cosa que, segons reconeix, ja el tenia fart, si bé el lector no ha assistit en cap moment a l'anada del titella a aquella institució:

«GEPPETTO. (Pel vestit.) No és molt bonic, però és el millor que he pogut trobar. (Va vestint-lo.)

PINOTXO. Em queda molt bé! Ara ja no es burlaran de mi a l'escola, ja n'estava un poc fart!». (2010: 39)

Des del punt de vista de la paraula, les intervencions dels personatges són breus, potser un poc més que en el cas de l'hipotext. Possiblement açò respon a les necessitats d'un text que esdevindrà representat i, a més, per a un públic també infantil però acostumat a un tipus de lectures diferents a les de l'auditori de la segona meitat del segle XIX. Les acotacions són majoritàriament breus, tret de les d'emmarcament espaciotemporal amb què s'inicien part de les escenes de l'hipertext. Pel que fa a la resta, no s'allarguen en dilatades caracteritzacions d'accions o sentiments dels personatges sinó

que són bastant concises i concretes. D'aquesta manera s'aconsegueix no diluir la progressió de l'acció però sí garantir les dades necessàries per entendre el conjunt del text.

L'absència de pauses i silencis a l'hipertext també esdevé una estratègia que juga en la línia de mantenir constantment viva l'acció. Aquesta, però, es veurà mínimament ralentitzada a partir de la utilització d'alguns breus monòlegs, com ja analitzàvem a la interacció. A açò caldria afegir el sumari present a l'hipertext quan Geppetto li conta al fill el que està fent per trobar-lo mitjançant una carta, o quan li exposa de viva veu com ha arribat al ventre de la balena fruit d'aquella recerca constant.

També seria adient al·ludir ací al diàleg entre la Fada i Pinotxo a l'escena 12 on el protagonista resumeix els episodis pels quals ha passat fins aquell moment. La importància rau en el fet que aquests són tergiversats pel titella a fi de mostrar-se valent, decidit i resolt, motiu pel qual es visualitza una de les característiques que l'imaginari col·lectiu li associa: el creixement del nas.²⁰⁵

No obstant això, hi ha algun moment en què l'hipertext alenteix, tot i que mínimament, el ritme general a què ens estem referint mitjançant el recurs a l'escena esdevingut quan apareix el teatre de Menjafoc. En ella s'atorga més pes a desenvolupar i incorporar als fets de la història dos moments lligats entre si: la representació duta a terme pels titelles, d'una banda, i la presentació de Pinotxo al públic mitjançant el cant, de l'altra.

Pel que fa a la primera, l'hipotext s'hi refereix de la següent manera: «Veíanse en escena Arlequín y Polichinela, que discutían entre ellos, y, como de costumbre, amenazaban con sacudirse, de un momento a otro, una tunda de bofetadas y bastonazos» (1983: 63).

És en aqueix moment concret que Arlequí deté la seua recitació —de la qual l'hipotext no facilita dades relatives al contingut—, per a assenyalar Pinotxo entre el públic, identificació a la qual s'hi afegiran les exclamacions de Rosaura. En canvi, l'hipertext presenta Arlequí i Rosaura amb l'explicació de la història d'amor entre ella i Leandre, i els entrebancs a què es veuen sotmesos (2010: 42). Així doncs, l'adaptació desenvolupa un doble joc de nivells en què el teatre forma part del teatre.

²⁰⁵ És convenient recordar que ja ens havíem referit a la diferència que hi ha respecte d'aquesta transformació en relació a l'hipotext. De fet, Collodi marcava aquest creixement des del mateix inici de la creació del titella com una característica intrínseca, i després la relacionava en un primer moment no a les mentides sinó a situacions de sorpresa, per exemple.

3.4.2.3.3. Subministrament de la informació

En parlar de la interacció, ens referíem a una focalització zero. Així doncs, no ens ha d'estranyar que tant l'acció com els sentiments i els pensaments dels personatges siguin presentats al lector amb intervencions intercalades en moments concrets. En aquesta línia considerem l'acompanyament als diàlegs en estil directe de matisacions aclaridores mitjançant el recurs als guions llargs. Aquesta mateixa operació també es dona vinculada a fragments narratius i/o descriptius. A més a més, en cas que Collodi estime que al lector li falten dades per comprendre suficientment allò que s'esdevé, recorre a parèntesis explicatius inserits en el discurs per emetre aclariments. Per exemple, tenim la presentació del nom del titellaire o l'explicació que permet comprovar que la xiqueta de cabells anyils és la mateixa que la Fada, entre altres.

A més a més, a l'hipotext el narrador juga amb el lector a l'hora de subministrar la informació i crear desnivells entre els personatges que contribueixen a bastir-ne una caracterització concreta. Recordem dues situacions per evidenciar-ho. La primera respon al moment en què Pinotxo és castigat a vigilar les gallines d'un granger com a conseqüència d'haver-li furtat raïm. Ací assistim al relat d'uns fets en què el gos a qui substitueix el titella era còmplice dels robatoris comesos per les gardunyes, de la qual cosa ell se n'assabenta i també els lectors. Tanmateix, no fa coneixedor d'aquest comportament al propietari, amb la qual cosa Pinotxo és mostrat com algú que no busca lloar-se deixant malament els altres:

«El muñeco entonces habría podido contarle cuanto sabía; es decir, habría podido contarle los vergonzosos pactos que existían entre el perro y las garduñas; pero, recordando que el perro estaba muerto, pensó de repente para sí: “¿Para qué acusar a un muerto?... Los muertos, muertos están; y lo mejor que se puede hacer es dejarlos en paz...”». (1983: 123)

Un segon exemple el trobem quan Pinotxo, responsabilitzat totalment de tenir cura de son pare a l'últim capítol de l'hipotext, marxa al mercat per adquirir roba nova amb part dels estalvis aconseguits gràcies al seu esforç personal. En aquell moment coincideix amb el caragol, criat de la Fada, qui li explica la complicada situació per la qual ella travessa. Compadit, li entrega tots els diners que posseïa per ajudar-la, però en tornar a casa simula davant Geppetto. D'aquesta manera, se'ns mostra una faceta altruista i

compassiva del protagonista malgrat no fer-ne ostentació tot i que el lector sap com s'ha comportat:

«Cuando Pinocho regresó a casa, su padre le preguntó:

—¿Y el traje nuevo?

—No pude encontrar uno que me viniese bien. ¡Paciencia!... Lo compraré en otra ocasión». (1983: 225)

De manera semblant al que ocorre al text de Collodi, l'hipertext facilita al lector tota la informació necessària per entendre l'acció al detall; tanmateix, recorre per aconseguir-ho a un element propi del gènere com són les acotacions. Bàsicament el subministrament de la informació és aportat mitjançant aquelles que marquen o bé moviment o bé faciliten dades paralingüístiques com ara l'entonació que acompanyen les intervencions. En aquest mateix sentit, no hem d'oblidar la importància dels diàlegs per ells mateixos, on la utilització de certes expressions, les modalitats oracionals no assertives o l'aparició dels punts suspensius addueixen tantes claus interpretatives com les pròpies paraules. Així, per exemple, a la primera escena a l'intercanvi comunicatiu entre Cirera i l'Hostalera llegim:

«HOSTALERA. Millor aniria si tinguera la meua taula!

CIRERA. Bé... Jo... Encara no m'han portat la fusta que necessite. Ja sap: és una classe especial de pi, pi blanc molt difícil d'aconseguir.

HOSTALERA. Pi blanc? Em sembla, Sr. Cirera, que, amb una altra classe de fusta, hauria pogut apanyar la taula... Ara, que si ja no li fien i no en té a casa...». (2010: 20)

També a l'hipertext existeixen moments en què l'autor busca la complicitat amb el lector i el fa coneixedor de dades ocultes a part o a la totalitat de personatges generant un desnivell informatiu: posem per cas quan Cirera i Geppetto es barallen. Es tracta d'una seqüència comuna a ambdós textos en la qual els propis implicats desconeixen que qui realment provoca l'enfrontament és el tronc i no ni un ni l'altre. Un desajustament semblant, però sols reflectit a l'hipertext, és el moment en què Cirera li ven la fusta a Geppetto i amaga les monedes obtingudes a la dona —a l'hipotext li la regala pel simple fet de llevar-se-la de damunt. Evidentment, el lector ha vist la transacció econòmica i així

Vila juga a remarcar la picaresca de l'artesa qui *a priori* semblava un simple titella sotmés a l'autoritarisme de la Sra. Cirera:

«CIRERA. No et preocupes, jo també t'he ofès amb els teus cabells! (*Li dona el TRONC i para la mà. GEPPETTO trau una moneda, ell en vol una altra. Li la dona i l'acompanya cap a l'eixida.*) Ja m'ensenyaràs la marioneta...

GEPPETTO. Sí, serà una marioneta meravellosa que balle, faça esgrima...

ELS DOS. I faça bots mortals! (*Riuen, s'abracen i s'acomiaden. GEPPETTO se'n va. CIRERA comprova la qualitat de les monedes. En sentir arribar la seua dona, se les amaga.*)

SRA. CIRERA. (*Tornant.*) Ja se n'ha anat aquest boig? (*CIRERA assenteix. Mirant a totes bandes.*) I el tronc, on és?

CIRERA. (*Amb molta por.*) Veuràs... Li l'he donat». (2010: 28-29)

Relacionat amb aquesta mateixa escena, assistim al moment en què el Sr. i la Sra. Cirera enganyen Geppetto fingint que les coses pel taller van d'allò més bé quan, en realitat, per les accions i els parlaments anteriors s'ha pogut comprovar tot el contrari — reformulació pròpia solament de l'hipertext. Si avancem un poc més, apareixen desnivells també vinculats a personatges tan importants per al desenvolupament dels fets com ara la Rabosa i el Gat, d'una banda, o el Grill, de l'altra.

En el primer cas, aquests lladres es burlen constantment de Pinotxo i li fan creure el que volen. De fet, és el lector qui primer s'adona de quins són realment els seus propòsits quan expliciten l'acció de furar la recaptació de Menjafoc, actuació no present a l'hipotext. Posteriorment, en retrobar-se a la Fonda simulen davant del titella i juguen amb la seua innocència:

«RABOSA. Quina cara posarà Menjafoc quan veja que no estan els diners!

GAT. Això, això: quina cara posarà quan veja que no estan els diners! (*Riuen.*)

RABOSA. (*Per Pinotxo.*) Però dissimulem: ací està el nostre amic. Pinotxo! (*Li fa una palmada a l'esquena que quasi el tomba. L'altre ho repeteix.*)

GAT. Pinotxo!

PINOTXO. Au, amics, seieu i dinem, que se'm fa tard!». (2010: 49)

El segon cas a què al·ludíem està associat al Grill qui, com hem explicat a la interacció, adopta en diverses situacions tasques properes a les d'un narrador. Ací estem parlant de l'escena en què l'animal apareix al palau de la Fada caracteritzat com un dels tres metges cridats amb la missió de salvar el protagonista. Quan els altres dos aporten el seu diagnòstic, ell li adreça unes paraules al titella que deixen sorpresos la resta de personatges ja que, contràriament als lectors, no en coneixen els antecedents:

«GRILL. Jo dic que un metge prudent, quan no sap el que diu, el millor que pot fer és callar! Jo conec el malalt des de fa temps. (*PINOTXO es desperta i el mira amb por.*) Aquest és un ignorant i un orgullós que farà morir el seu pare...

PINOTXO. (*Plorant.*) Jo no volia... (*Tots el miren estranyats.*) Pobre Geppetto...». (2010: 62)

Comtat i debatut, hem comprovat com tant en l'hipotext com en l'hipertext es juga directament amb el lector interactuant amb ell mitjançant la utilització de diverses estratègies que l'afavoreixen des del punt de vista del subministrament de la informació. No obstant això, els recursos emprats i les circumstàncies en què s'hi donen no són sempre coincidents així com tampoc els efectes assolits com ara delimitar de forma més primmirada un personatge —cas de Cirera—, o crear en el lector unes expectatives de lectura —l'exemple dels lladres.

3.4.2.3.4. Clausura o final textual

És factible l'establiment d'una diferència important en aquest punt tot i que hi ha un element central comú a la novel·la i a l'adaptació teatral: la metamorfosi final de Pinotxo en un xiquet real de carn i ossos. No obstant això, les circumstàncies que l'envolten divergeixen. Així, si bé creiem que a l'hipotext busquen reforçar el caràcter moralitzador de l'obra de Collodi, a l'hipertext la situació també conté un vessant didàctic, però no tan intens i radical respecte al que ha ocorregut anteriorment.

Després de despertar d'un somni profund, la Fada s'apareix a Pinotxo a l'hipotext i li diu aquestes paraules:

«¡Muy bien, Pinocho! Gracias a tu buen corazón te perdono todas las pillerías que has hecho hasta hoy. Los chicos que asisten amorosamente a sus padres en

sus miserias y en sus enfermedades merecen siempre alabanza y afecto grandes, aunque no se les pueda citar como modelos de obediencia y buena conducta. Ten juicio en adelante y serás feliz». (1983: 225)

Certament són similars a les pronunciades per aquest mateix personatge al taller de Geppetto, malgrat que no associades a un emmarcament oníric, i complementades amb les asseveracions del fuster:

«FADA. Pinotxo, has estat un bon titella i tens un bon cor, però t'has ajuntat amb gent dolenta...

GEPPETTO. Sí, ha tingut molt mala sort... Però, en el fons, és un bon xicot...

FADA. Ho serà, d'ara endavant ho serà! *(Fa un gest a PINOTXO, que cau desmaiada darrere del banc del fuster.)*

GEPPETTO. *(Corrent cap a ell.)* Pinotxo, fill meu! *(La FADA somriu, tanca un ull al GRILL i desapareix. GEPPETTO trau PINOTXO de darrere del banc convertit en un xiquet.)* Pinotxo, quina alegria!». (2010: 80-81)

Però vegem-ne les diferències: una primera rau en la distinció de l'escenari. Si bé a l'hipertext Pinotxo es troba parlant amb son pare al mateix taller on l'havia creat a la tercera escena, l'hipotext remarca el despertar del titella ja no a la cabana on els havia hostatjat el Grill en eixir de la balena, sinó a un taller diferent al del punt de partença:

«Eché una ojeada alrededor y, en lugar de las típicas paredes de paja de la cabaña, vio una bonita habitación amueblada y adornada con una sencillez casi elegante. [...] Y entrando en la habitación contigua, encontró al viejo Geppetto sano, vivaracho y de buen humor, como antes, quien, habiendo reemprendido inmediatamente su profesión de tallador, estaba diseñando un bellissimo marco con hojas, flores y cabecitas de distintos animales.

—Quitadme una curiosidad, padrecito, ¿Cómo se explican todos estos cambios repentinos? —le preguntó Pinocho, saltándole al cuello y cubriéndolo de besos.

—Estos cambios repentinos en nuestra casa son mérito tuyo —dijo Geppetto.

—¿Por qué mérito mío?...

—Porque, cuando los chicos se convierten de malos en buenos, tienen la virtud de conseguir un aspecto nuevo y sonriente incluso en el interior de sus familias». (1983: 225-227)

Però no solament s'observen diferències entre ambdós textos pel que fa a la casa taller, sinó que aquestes van acompanyades d'un enriquiment econòmic, encara que justificades pel tractament dels episodis de la història. De fet, a l'hipotext la Fada, com a reconeixement pel sacrifici de Pinotxo de lliurar-li els estalvis perquè la cuidaren a l'hospital, li retorna amb escreix aquella donació:

«Tan pronto como se vistió, se le ocurrió naturalmente meter las manos en los bolsillos y sacó un pequeño monedero de marfil, en el que estaban escritas estas palabras: “El Hada de los cabellos color añil devuelve a su querido Pinocho los cuarenta sueldos y le da muchas gracias por su buen corazón”. Abierto el monedero, en lugar de cuarenta sueldos de cobre, relucían cuarenta cequíes de oro, nuevos de ceca». (1983: 226)

Contràriament, l'hipertext no inclou cap tipus de recompensa monetària, si bé açò és allò adequat atenent al fet que l'episodi del préstec ha estat omés i potser resultaria forçat i incoherent efectuar una variació en semblants termes.

Finalment, copsem una gran distància entre ambdós textos quant a allò ocorregut amb Pinotxo al desenllaç. Si bé l'hipertext es refereix al traspàs de titella a persona real i la primera fesonomia desapareix totalment, l'hipotext en mantenia totes dues. A més a més, crida l'atenció que el Pinotxo ja humà en observar la seua antiga aparença introduïska un comentari emprant un to burlesc amb què sembla renegar completament del passat viscut al llarg de tot l'hipotext:

«—Y ¿dónde se habrá escondido el viejo Pinocho de madera?

—¡Míralo ahí! —respondió Geppetto; y le indicó un gran muñeco recostado en una silla, con la cabeza vuelta hacia un lado, los brazos caídos y las piernas cruzadas y medio dobladas, por lo que parecía un milagro que se mantuviera derecho.

Pinocho se volvió a mirarlo y, después de mirarlo un rato, se dijo para sus adentros con gran complacencia:

“¡Qué cómico era yo cuando era muñeco! ¡Qué contento estoy ahora de haberme convertido en un chiquillo de bien!...”». (1983: 227)

En el cas de l’hipertext, Pinotxo es mostra satisfet amb la seua transformació atesa la consecució d’un dels motors de l’acció que s’havia marcat des del principi: ser un xiquet. No obstant això, no es produeix cap intervenció susceptible d’interpretar-se com a autoburla, sinó l’inici d’un nou camí, en certa manera, complementari de l’anterior:

«GEPPETTO. Gràcies, amiga! (*Es queden els dos mirant per on se n’ha anat la fada i s’abracen.*)

PINOTXO. Saps què he decidit? Ara que ja no sóc un titella, seré el millor xiquet del món! (*Riuen els dos. Amb la música va baixant la llum, quedant il·luminat únicament el GRILL, que somriu. A poc a poc, es fa el fosc.*)»». (2010: 81)

Així doncs, i tenint en compte totes aquestes circumstàncies, fa la impressió que l’hipotext accentua més la situació i tracta d’intensificar que la millora familiar s’ha produït —un motor important de l’acció. Tanmateix, l’hipertext se centra sols en l’acompliment de l’objectiu inicial de ser xiquet i tendeix més a la simplicitat i la modèstia mostrant-se més sentimental que material. No obstant això, en ambdós textos observem un final tancat, però que no retorna al punt de partida atesa la modificació substancial del protagonista en transformar-se en un humà amb unes noves condicions vitals.

3.4.2.4. Personatges

En referir-nos-en a la nòmina, havíem apuntat la producció de notables diferències quantitatives en què l’hipertext, per raons d’economia discursiva, en reduïa el ventall. Ara bé, com són caracteritzats i construïts els que es mantenen respecte de l’hipotext? En aquest ítem partirem del llistat present a l’adaptació teatral de Vila (2010: 18) considerant que, òbviament, no és possible establir una comparació caracteritzadora entre un element present i un del qual s’ha prescindit —idea que justifica en part l’anàlisi dels personatges en dos moments diferenciats del mètode proposat.

PINOTXO

L'hipotext ens el mostra com un ésser inquiet, entremaliat i transgressor de les normes i convencions esperables d'un personatge inclòs a l'etapa de la infantesa. Des de les seues primeres aparicions en forma de tronc, assistim a la idea d'un inconformista. No vol esdevenir part d'un moble sinó que té aspiracions més altes, per la qual cosa no dubta a embolicar els altres a fi d'obtenir-les. Els seus desitjos provoquen baralles, fugides de casa o, fins i tot, generen l'empresonament inicial de son pare i el seu propi més endavant.

A mesura que avança l'acció, va aprenent a base dels cops rebuts fruit de les malifetes provocades i demostra en alguns moments que darrere de la rebel·lia s'amaga, a fi de comptes, un caràcter infantil, immadur i ingenu. En determinades circumstàncies, mostra remordiment i penediment per realitzar accions inadequades, tanmateix els bons propòsits autoimposats tenen una vigència molt breu. Serà al final, quan veu la insostenibilitat de la situació, que faça un gir complet i siga constant per mantenir eixe nou rumb positiu.

Aquesta caracterització interna del protagonista divergeix en alguns aspectes de la transmesa mitjançant l'hipertext. Així, trobem un infant inicialment en desacord amb el destí de formar part del mobiliari de cap lloc, però que en aconseguir-ho es manifesta més prudent i conciliador. Consegüentment, no fuig de casa i rectifica immediatament quan molesta son pare amb bromes com ara la de llevar-li la perruca.²⁰⁶ A més, des del principi actua com s'espera d'un bon fill i prompte aconsegueix guanyar-se la confiança i l'estima de tots, fins i tot del Grill, que li servirà de guia i primer conseller, al qual no matarà, com succeïa a l'hipotext.

A part d'eliminar-li matisos de crueltat com l'anterior, o d'altres com ara la mofa envers son pare en no valorar l'esforç per ser capaç de comprar-li una cartilla escolar i vendre-la per veure un espectacle, Vila ens mostra un titella molt més ingenu i crèdul. Sense connotacions tan negatives, fins i tot recorre sovint al plor per exterioritzar el seu caràcter sentimental. A l'hipertext Pinotxo també posseeix un caràcter curiós i despert que el mena a les primeres incursions cap a la banda del mal en trobar-se amb el carro de vela de Menjafoc, d'una banda, i amb la Rabosa i el Gat, de l'altra. No obstant això, sempre es deixa enganyar per ser confiat i buscar la millora familiar. En canvi, a l'hipotext

²⁰⁶ La burla esdevé molt més intensa en el cas de l'hipotext on no sols la reserva per a la calvície de Geppetto, sinó que l'associa a diverses parts del seu cos a mesura que aquestes són generades com ara la boca: «No estaba todavía terminada la boca, y ya empezó a reírse y a burlarse. [...] Entonces la boca dejó de reírse, pero le sacó la lengua» (1983: 34-35); o les cames: «Cuando terminó de hacerle los pies, recibió una patada en la punta de la nariz» (1983: 35).

hi ha moments com ara el del País dels Joguets en què prima sobretot la mandra, la peresa i l'egoisme dibuixada als primers capítols com a objectius vitals anhelats.

Pel que fa a la caracterització externa, aquesta és bastant escassa en ambdós textos. Se'n parla breument a l'inici en explicitar la transformació del tronc en titella, però sols per referir-se'n a aspectes generals de la creació sense entrar en detalls més enllà del nas. En relació a aquesta part de l'anatomia del protagonista recordem una distinció important entre hipotext i hipertext: si bé al primer és un tret físic connatural a Pinotxo independentment de les mentides, a l'hipertext va íntimament relacionat amb aquestes. Vegem, en aquest sentit, que Collodi ens deia que a l'hora de crear-lo el nas posseïa quasi vida pròpia:

«Entonces, después de los ojos, le hizo la nariz; pero la nariz, apenas terminada, comenzó a crecer, y, creciendo, creciendo, creciendo, llegó a convertirse en un narizón sin fin. El pobre Geppetto se cansaba de cortarla; pero cuanto más la cortaba y achicaba, tanto más larga se hacía aquella nariz impertinente» (1983: 34).

En canvi, l'hipertext no fa cap referència a aquest fet:

«GEPETTO. (*Amb el cap del titella a la mà.*) No em mires així que em poses nerviós... T'ajustaré la boca i et posaré el nas! (*Li afegeix el nas.*)

PINOTXO. Ja era hora de poder oloar! (*Ho fa, esternuda i alça una gran polseguera.*)

GEPETTO. Salut! Això són els inconvenients de tindre cos!» (2010: 32).

Completant l'aparença externa, als primers capítols de l'hipotext Geppetto li confecciona ell mateix unes peces de roba molt senzilles: «un trajecito de papel floreado, un par de zapatos de corteza de árbol y un gorrito de miga de pan» (1983: 57). Aquestes contrastaran amb la indumentària de l'últim capítol en què ja ha esdevingut un xiquet real: «Se encontró preparado un vestuario nuevo, un sombrero nuevo y un par de botines de piel que le convertían en un verdadero figurín» (1983: 225). En canvi, l'hipertext no aprofundeix en aquest aspecte i simplement en remarca la senzillesa en dir:

«GEPPELTO. Bon dia, Pinotxo! Mira el que t'he portat. (*Obri el mocador i li mostra un vestit.*)

PINOTXO. Per fi tindr  un vestit!

GEPPELTO. (*Pel vestit.*) No és molt bonic, però és el millor que he pogut trobar». (2010: 39)

Si parem atenció a la roba, podem remarcar que Collodi busca incidir molt en la transformació i, sobretot, dota el Pinotxo del principi d'un aura pròpia de personatge de rondalla o conte fantàstic —de fet, sembla una indumentària més adient a un follet o a un gnom. A diferència d'aquesta presentació externa, l'hipertext se centra m s en la recreació de la pobresa i l'austeritat del seu origen, tanmateix no accentua aquell vessant més propi potser de la literatura de tradició folkl rica.

Un altre element caracteritzador del personatge el trobem reflectit en el llenguatge utilitzat. A partir d'ell s'estableix una diferència entre la novel·la i el text teatral. No obstant això, cal tindre present que aquesta també afectarà la descripció d'altres personatges en estar motivada en part pel context històric de producció d'ambdós textos: ens referim al lèxic i a algunes expressions.

D'una banda, a l'hipertext, possiblement condicionat pel ritme, el gènere a què pertany i el públic a qui s'adreça, no rebem de boca del protagonista llargues intervencions. Tret de les mentides contades a la Fada en elaborar una síntesi del que li ha esdevingut al llarg de la història, majoritàriament recorre a oracions breus molt marcades per les interrogacions, les exclamacions i la indefinició a partir de l'ús dels punts suspensius. En canvi, l'hipotext planteja una construcció oracional més complexa, no sempre, però sí sobretot en els casos de resum elaborats pel propi titella on apareixen llargs parlaments. Ací, a més d'una sintaxi molt més elaborada, juga també amb la inserció d'intervencions d'altres personatges en estil directe desenvolupant la polifonia textual.

Però potser la diferència més marcada s'explica, com hem apuntat abans, a l'hora d'analitzar el lèxic en relació al context de producció d'ambdós textos. En aquest sentit, l'hipotext caracteritza un Pinotxo adscrit al segle dinou en la parla del qual apareixen paraules i expressions desconcertants per a un lector actual. Aix , per exemple, una de les moltes vegades en què es marca bons propòsits ens diu referint-se a Geppetto: «Os

prometo, padre, que aprenderé un oficio y seré el consuelo y el báculo de vuestra vejez» (1983: 56).²⁰⁷

En aquesta mateixa línia, el titella es lamenta així davant l'Hostaler d'haver de pagar les despeses realitzades: «—¡Lástima! ¡Me hubiera gustado mucho esa afrenta!» (1983: 79), referint-se a la idea indicada pel propietari de la Fonda del Carranc Roig amb total ironia segons la qual la Rabosa i el Gat van ser tan educats que no volgueren pagar per no ofendre'l. De la mateixa forma, en ser acollit per la Fada al País de les Abelles Industrioses exposa amb aquests termes el desig de ser un xiquet real: «—Estudiaré, trabajaré, haré cuanto me mandéis; pues, en resumidas cuentas, estoy aburrido de la vida de muñeco y quiero a todo trance convertirme en un chico» (1983: 142).

Les fórmules de tractament de Pinotxo envers els adults difereixen en ambdós textos sobretot en relació a Geppetto i a la Fada. Condicionades també pel context de producció, a l'hipotext el protagonista quan vol aconseguir sobretot guanyar-se la seua voluntat, els dona un tracte de vosté o s'hi adreça com a *padre* o *madre*. D'altra banda, a l'hipertext es mostra molt més proper utilitzant el tu per a ell i la paraula *amiga* per a ella gairebé de forma continuada. Així doncs, les convencions socials també caracteritzaran el personatge tot i que no individualment i exclusiva atés que responen al moment de creació i s'hi evidencien en altres personatges.

GEPETTO

Creador i, per tant, considerat com el pare de Pinotxo per tothom, és un home d'esperit sacrificat i de cor noble i bondadós.²⁰⁸ Aquests trets justifiquen que una i altra vegada perdone el fill i els seus despropòsits i es jugue la vida buscant-lo. Físicament, l'hipotext el dibuixa com un «viejecillo muy vivaracho» (1983: 29) del qual se'n remarca la utilització d'una perruca groga com el panís d'on li ve el malnom: Panotxa. Aquest és un dels pocs motius que l'enutgen²⁰⁹ realment i al qual s'agafa el tronc per provocar una

²⁰⁷ Si ens desplacem a l'hipotext original en italià, el lèxic és idèntic: «Vi prometto, babbo, che imparerò un'arte e che sarò la consolazione e il bastone della vostra vecchiaia» (Paglieri 1981: 51).

²⁰⁸ Contràriament a açò, rep una valoració negativa de la gent quan veuen que persegueix Pinotxo pel carrer. Aquesta és fruit de la desconeixença i el xafardeig sense més ja que opinen sense conèixer la realitat d'aquella situació amb una expressió de l'artesà que amenaça d'arreglar-li els comptes. Així, posteriorment, llegim: «¡Pobre muñeco! —decían algunos—. ¡Tiene razón en no querer volver a casa! ¡Vete a saber qué paliza le daría ese animal de Geppetto!... Y otros añadían maliciosamente: —¡Ese Geppetto parece un buen hombre! ¡Pero es un perfecto tirano con los chicos! ¡Si le dejan entre las manos a ese pobre muñeco, es capaz de hacerle pedazos!...» (1983: 37).

²⁰⁹ Com explica Collodi: «¡Huy, si le llamaban Panocha! Se ponía inmediatamente como una fiera y no había forma de calmarlo» (1983: 29).

baralla entre ell i Cirera. Es tracta d'una qualitat important i és per això que l'hipertext la manté i fa d'ella l'única característica física per descriure'l.

Dedicat a l'artesanía a partir de la fusta, és un home despert i somiador. Ambiciona dissenyar un titella que destacarà per posseir unes qualitats i destreses especials les quals deixaran bocabadat tothom. Amb ell pretén ser capaç d'omplir part de la soledat en què viu en el cas de l'hipertext. En canvi, Collodi en mostra també la vivacitat i la fantasia, però a més li atorga un sentit més pràctic i mundà en dir que amb Pinotxo aconseguirà guanyar-se millor la vida econòmicament.

Açò ens porta a un altre element caracteritzador: la pobresa. Ambdós textos l'esmenten, tanmateix l'hipotext de forma hiperbòlica mentre que l'adaptació teatral no arriba a aquell extrem. En aquest sentit, per exemple, a l'hipertext Geppetto serà capaç de comprar la matèria primera per a bastir el titella pagant dues monedes i el mobiliari de sa casa serà més divers i, sobretot, real i no pintat.

Les seues paraules i accions reflecteixen un to afable i conciliador abandonat sols en escasses i comptades ocasions. La més significativa està associada als moments de la creació en què Geppetto lamenta el sofriment i les mofes rebudes per part del titella. Ara bé, el matís emprat és diferent. En el cas de l'hipertext queda reduït a dues oracions prèvies al moment de dotar-lo de nom: «GEPETTO. Sí, Panotxa, però no et burles que em pose trist. Ets un ninot molt llest, però un poc dur de closca» (2010: 34). En canvi, aquesta mínima crítica pren més força a l'hipotext on hi incideix lamentant-se en diverses ocasions d'haver-lo creat i el titella de «bribón» i de «hijito desgraciado» (1983: 35-38).

També contribueix a l'endolciment del caràcter de Geppetto a l'hipertext la desaparició d'alguns episodis de la història, com hem explicat. Així, per exemple, la novel·la aprofita la primera fugida de casa o la crema dels peus del titella per posar en boca de l'artesà algunes amenaces de càstig.²¹⁰ Tanmateix, se'ns explica que no les acomplirà perquè malgrat mostrar-se seriós externament, l'interior bondados el domina:

«Geppetto, que, aunque pusiera cara de tirano, tenía los ojos llenos de lágrimas y el corazón henchido de pasión al ver a su pobre Pinocho en aquel estado tan

²¹⁰ Abans de ser dut a la presó, i ja cansat de perseguir-lo pel carrer, Geppetto ordena: «¡Vámonos inmediatamente a casa! ¡Cuando lleguemos, no te quepa la menor duda de que arreglaremos cuentas!» (1983: 37). Posteriorment, quan és excarcerat, i es troba que Pinotxo no vol obrir-li la porta de casa, desconfia de la raó que el titella li ofereix dient que no té peus perquè el gat li'ls ha devorat, i l'amença: «¡Ábreme, te digo —repitió Geppetto—, de lo contrario, ya te dará yo el gato cuando entre!» (1983: 52).

lamentable, no respondió palabra, sino que, tomando en sus manos las herramientas del oficio y dos trozos de madera seca, se puso a trabajar con gran ahínco» (1983: 56).

Vinculat al caràcter afable de Geppetto, més desenvolupat encara a l'hipertext, copsem situacions noves respecte de la novel·la en què intenta evitar l'enfrontament i la discussió. És el cas del moment on el Sr. i la Sra. Cirera es desafien per temes familiars i el pare de Pinotxo vol apaivagar els ànims continuant el seu discurs respecte a la creació del titella. Així doncs, és molt informativa l'acotació introduïda abans de parlar on llegim: «GEPPELTO. (*Alleugerint la situació.*)» (2010: 25).

El component moralitzador de l'artesa es manté en el pas de l'obra de Collodi a la de Vila. De fet, són presents a tots dos textos les orientacions per regular la conducta inapropiada de Pinotxo ja des dels seus primers passos. Per exemple, observem el moment en què Geppetto pronuncia a l'hipotext una sentència gairebé profètica d'allò que espera al titella: «En este mundo, desde niños conviene acostumbrarse a que te guste y sepas comer de todo, porque no se sabe lo que nos puede tocar. ¡Pasan tantas cosas!...» (1983: 53). Pel que fa a l'hipertext, Geppetto encoratja el fill al principi a acarar nous reptes i dificultats en transmetre-li que no s'espante perquè «tot s'aprèn!» (2010: 34). Així mateix, a l'escena final introdueix una moralitat on es refereix a la causa que considera originadora de tots els problemes viscuts: «I no has de fer cas de les promeses fàcils del primer que trobes!» (2010: 80).

Per tal d'arrodonir la psicologia de l'artesa al·ludirem a l'humor i la ironia amb què és dibuixat al principi de l'hipotext, la qual contrasta amb la credulitat i la ingenuïtat de l'hipertext. Malgrat que des de ben prompte les circumstàncies per a Geppetto es compliquen a partir de la creació de Pinotxo, en el moment previ a la seua gènesi, Collodi ens mostra un personatge un tant burlesc. En aquest sentit, quan acudeix a Cirera per aconseguir un tros de fusta, el troba a terra espantat per haver descobert el caràcter especial del tronc i mantenen la següent conversa:

«—Buenos días, maese Antonio— dijo Geppetto—¿Qué hacéis ahí en el suelo?
—Enseño el ábaco a las hormiguitas.
—¡Que os aproveche!
—¿Qué os ha traído aquí, compadre Geppetto?

—Las piernas. Sabed, maese Antonio, que he venido a pedirlos un favor». (1983: 29-30)

Contràriament a aquest tarannà humorístic, l'hipertext ens fa arribar la imatge d'un Geppetto que lluny de ser irònic, és incapaç de detectar quan ho estan sent amb ell lligant-ho, novament, amb incorporacions sobre els episodis de la història i els personatges. Així, la Sra. Cirera es burla des del principi dels propòsits de l'artesà, com copsem mitjançant les acotacions referides als seus parlaments on s'empren termes com «escèptica», «donant-li la raó com si fóra boig» o «amb sorna» (2010: 26). Tanmateix, Geppetto continua el seu discurs sense captar-ho i aprofundeix més en aquest aspecte innocent en manifestar-se sorprès perquè no li puguin proporcionar un únic tros de fusta per al seu objectiu. Jugant amb els desnivells informatius semblantment al que havien fet amb l'Hostalera —però a la qual no aconsegueixen enganyar—,²¹¹ el matrimoni Cirera li vol fer creure que el magatzem està ple de fusta, però que els cal tota per a un encàrrec. Lluny de captar que realment l'estan ensarronant, Geppetto es mostra simplement perplex:

«GEPETTO. Un carro ple de fusta! Les coses et van bé, eh?

CIRERA. (*Molt sobrat.*) No ens podem queixar!

GEPETTO. Doncs, podràs vendre'm un tauló per a fer la meua marioneta?

CIRERA. Veuràs... El que passa és que la necessita tota!

GEPETTO. Tota?

CIRERA. Sí, he de reparar la pota d'una taula...

GEPETTO. Un carro de fusta per a fer la pota d'una taula?

CIRERA. (*Molt convençut.*) Sí, una taula de la Fonda del Carranc!

GEPETTO. No entenc res! (*De sobte, ix el TRONC fent bots.*)». (2010: 26)

El vocabulari emprat per Geppetto al llarg de l'hipotext és representatiu, com a la resta de personatges, del context de producció de l'obra, fet que diferirà evidentment de l'adaptació de Bromera. Posem per cas la disputa entre aquest i Cirera. En el seu transcurs, es produeix una situació d'enuig per part d'ambdós que du Geppetto a referir-se a

²¹¹ Així llegim: «CIRERA. Bé... Jo... Encara no m'han portat la fusta que necessita. Ja sap: és una classe especial de pi, pi blanc molt difícil d'aconseguir. / HOSTALERA. Pi blanc? Em sembla, Sr. Cirera, que, amb una altra classe de fusta, hauria pogut apanyar la taula... Ara, que si ja no li fien i no en té a casa...» (2010: 20).

l'adversari amb aquests termes: «asno», «jumento» i «mono feo» (1983: 32). A part del caire infantil agafat per la discussió mitjançant l'últim apel·latiu, crida l'atenció trobar al costat del primer insult un sinònim com l'emprat que marca un registre a dia de hui més aviat culte. Quant a l'hipertext, la solució lingüística a què es recorre és molt més actual i, sobretot, representativa del valencià tot i mantindre i accentuar un to proper al lector infantil: «GEPETTO. No et queixes, borinot, que m'has pegat a mi!» (2010: 28).

Pel que fa a la construcció formal del discurs en què s'insereixen les paraules del personatge analitzat, el model respon a uns trets semblants als de la resta. Aquest fet, sobre les causes del qual ens hem referit en descriure Pinotxo, ens du a advertir un Geppetto de sintaxi i expressió més senzilla a l'hipertext, les intervencions del qual es troben molt més concentrades. En aquesta línia, potser un dels parlaments més complexos de l'artesa apareix en la trobada de pare i fill al ventre de la balena. De fet, Collodi mostra una detallada exposició dels precedents que l'han dut fins allí emprant una major complexitat oracional amb subordinacions, incisos i abundant complementació:

«Ahora te lo contaré todo. Tienes que saber que la misma tempestad que volcó mi barquichuela, también hundió un barco mercante. Se salvaron todos los marineros, pero el barco se fue a pique, y el Tiburón, que ese día tenía un apetito excelente, después de engullirme a mí, engulló también el barco... [...]. Todo de un bocado; y sólo escupió el palo mayor, porque se le había quedado entre los dientes como una espina. Por suerte, ese barco estaba cargado no sólo de carne conservada en latas, sino también de galletas, o sea de pan tostado, de botellas de vino, de pasas, de queso, de café, de velas de estearina y de cajitas de cerillas de cera. Con toda esta gracia de Dios he podido sobrevivir dos años; pero hoy se está acabando todo; hoy ya no queda nada en la despensa, y esta vela, que ves encendida, es la última vela que me quedaba...» (1983: 214).

En canvi, Vila opta per una presentació constructivament més senzilla formada per dues oracions simples i una breu subordinació i coordinació:

«GEPETTO. He estat buscant-te al teatre de titelles, al bosc. He anat a la Fonda del Carranc i al mar... Després, quan navegava amb la meua barca, aquesta balena se m'ha engolit i ja estic quasi una setmana...» (2010: 76-77).

GRILL

A banda de la seua grandària, no advertim cap referència a l'aspecte físic o al vestuari ni al llarg de la novel·la ni de l'obra teatral. No obstant això, aquest tret és emprat de forma significativa per l'hipertext. L'hipotext posa en boca del narrador les dimensions de l'insecte i no en concedix més importància: «Pinocho se volvió y vio un grillo enorme, que subía lentamente por la pared» (1983: 40). Tot seguit, ens presenta la voluntat de Pinotxo de fer fora el Grill per marcar la seua propietat sobre el taller —idea recurrent a ambdós textos, i justificada, fonamentalment, perquè no li agraden les crítiques rebudes per part d'aquest.

En canvi, l'adaptació teatral parteix de la qualitat abans referida per establir un intercanvi d'opinions on el Grill s'acara i critica obertament el titella. El protagonista vol desacreditar l'altre burlant-se de la vàlua que tenen les coses menudes com l'insecte enfront d'altres animals com els gats o els gossos. Açò dona peu a un diàleg on s'aconsegueix conscienciar Pinotxo que tot és important encara que parega insignificant i s'ha de ser humil i respectar els altres, qüestions per a les quals la formació és clau. En aquest sentit, Vila parteix d'un senzill detall físic per explicitar ja en un primer moment el caràcter moralitzador d'aquest insecte que se sumará al de molts altres personatges.

Albirem en l'insecte una figura amb coratge i segur de si mateix. Un bon exemple el copsem ja en la seua primera aparició. Després de justificar que forma part d'aquell taller de Geppetto semblantment als seus avantpassats, Pinotxo li lleva rellevància i vol que se'n vaja. No obstant això, i com acabem d'analitzar, no és capaç de callar davant aquella situació i actua. En el cas de l'hipotext potser es mostra més desafiant, i introdueix un seguit d'advertències morals amb un resultat final tràgic, ja que Pinotxo el mata d'una martellada:

«No me iré de aquí sin decirte antes una verdad como un puño. [...] ¡Ay de esos chicos que se rebelan contra sus padres y abandonan por capricho la casa paterna! No conseguirán nada bueno en este mundo; y, antes o después, se arrepentirán amargamente» (1983: 40).

En canvi, a l'hipertext també es manifesta la mateixa valentia i, tot i que en alguna acotació arribem a llegir que es mostra despectiu amb el titella i exposa algun comentari burlesc cap a ell, acaba convencent-lo:

«GRILL. Un gat, un gos... No se t'acudeix cap altra cosa?

PINOTXO. Qualsevol animal gran seria de més utilitat!

GRILL. (*Despectiu.*) Un animal gran, com de gran?

PINOTXO. (*Estirant-se per a semblar més alt.*) Com jo! Jo sóc ben gran!

GRILL. Has de saber que totes les coses, per insignificants que pareguen, són importants!

PINOTXO. Tu tan sols ets un animalet que quasi no es veu... Jo un dia seré un xiquet!

GRILL. Un xiquet? Tu somnies...» (2010: 37).

Malgrat que el Grill no dubte a defensar-se dels atacs i siga ferm en les seues conviccions, no hem d'associar aquest tret a un personatge inestable o agressiu en cap dels textos analitzats. Així, per exemple, l'hipotext ens deia que, tot i les circumstàncies, no s'alterava davant les faltes de respecte de Pinotxo: «Pero el Grillo, que era paciente y filósofo, en lugar de molestarse por esa impertinencia, prosiguió en el mismo tono de voz» (1983: 40). De la mateixa forma, l'hipertext mostra un insecte dialogant que lluny d'enutjar-se pels comentaris negatius rebuts, no perd la calma i s'esforça fins aconseguir dur el titella al seu terreny i que acabe demanant-li perdó:

«PINOTXO. Perdona'm, amic...

GRILL. Ara ja ho saps: hauràs de ser més humil i confiar més en els altres. Ja és tard i me n'he d'anar...

PINOTXO. Saps, Grill? No sé si vull que et quedes o que te'n vages, però torna demà...» (2010: 38).

En el cas de l'hipotext la victòria del Grill no arribarà fins al darrer capítol en què, fent gala de la seua paciència, bondat i empatia aculla Pinotxo i Geppetto a la cabana que li ha regalat la Fada. Si bé Collodi el feia present en els pensaments del titella en breus moments de lucidesa on s'adonava que l'havia d'haver cregut, Pinotxo no dubtava a desmerèixer-lo, quasi acte seguit, quan se li apareixia com una ombra al bosc i intentava apartar-lo de l'engany de la Rabosa i el Gat dient-li: «—Acuérdate de que los chicos que quieren hacer su capricho y obrar a su antojo tarde o temprano se arrepentirán. —La cantinela de siempre. Buenas noches, Grillo» (1983: 80).

Potser la major divergència pel que fa al Grill entre hipotext i hipertext la veiem en el llenguatge, malgrat que açò no marca diferències a nivell caracteritzador entre ambdós textos. El component lèxic, paral·lelament al que hem observat fins ara en altres personatges, també mostra una actualització justificada pel context de producció. En aquest cas, l'exemple més clar rau en l'aparició com a membre del comitè de metges que assisteixen Pinotxo al palau de la Fada. El diagnòstic pronunciat pel Grill a l'hipertext manté gairebé literalment l'exposat per Collodi del qual dista pel vocabulari emprat. A continuació en reproduïm els fragments, el primer dels quals correspon a l'hipotext i el segon a l'adaptació teatral:

«—Yo digo que un médico prudente, cuando no sabe lo que dice, lo mejor que puede hacer es callarse. Además, ese muñeco no me es una cara desconocida. ¡Lo conozco desde hace tiempo! [...] ¡Ese muñeco que veis ahí —continuó el Grillo parlante— es un pícaro redomado!... [...] Es un díscolo, un perezoso, un vagabundo... [...] ¡Este muñeco es un hijo desobediente, que hará morir de congoja a su pobre padre!...». (1983: 92-93)

«GRILL. Jo dic que un metge prudent, quan no sap el que diu, el millor que pot fer és callar! Jo conec el malalt des de fa temps. (*PINOTXO es desperta i el mira amb por.*) Aquest és un ignorant i un orgullós que farà morir el seu pare...». (2010: 62)

FADA

Presentada com la gran protectora de Pinotxo al llarg de la ficció, és viable l'establiment d'algunes diferències remarcables entre la construcció del personatge fornida a ambdós textos analitzats. Aquestes es troben associades, fonamentalment, a la caracterització física —tant per absència com per presència— i són un poc més subtils des del punt de vista psicològic.

Tot i les constants transfiguracions²¹² a què és sotmesa al llarg de l'hipotext, un tret ben definitori que sempre l'acompanya és el to cromàtic dels seus cabells: l'anyil. En

²¹² Recordem que Collodi ens la presenta com una xiqueta morta amb la cara blanca com si fora una figura de cera (1983: 86) que va madurant fins a convertir-se en una bella senyora la qual, en un moment concret, adopta la forma d'una cabreta (1983: 207). Al remat, acabarà recuperant la forma humana d'una persona adulta en presentar-se als somnis de Pinotxo i transformar-lo en xiquet. En canvi, l'hipertext mostra una aparença física inalterable.

canvi, Vila no s'hi refereix en cap moment ja que podria interpretar-se'n el tractament al text original com una característica que contribueix a la identificació d'un personatge²¹³ canviant que madura i arriba fins i tot a perdre la forma humana, circumstància no necessària a l'hipertext perquè l'aspecte no es veu modificat. Paral·lelament a aquesta particularitat, Collodi insisteix contínuament en la bellesa d'aquell personatge femení duent-lo a aplicar-la a totes les fases de creixement en què hi apareix (xiqueta, doneta i senyora), i també a la seua metamorfosi animal, com un tret essencial malgrat que no detalla en què s'evidencia aquesta físicament.

Una anàlisi de l'aspecte físic de la Fada a partir de l'hipertext aporta uns resultats molt més restringits, tant, que, de fet, no es deté a proporcionar informació relativa a la seua aparença des de cap faceta. Així com el color dels cabells era una clau per saber de qui es parlava a l'hipotext, la targeta de presentació a l'adaptació és la del so de les campanetes indicades a les acotacions. Evidentment, més enllà del component màgic associable a aquesta música, no es basteix com un element definitori des d'un punt de vista físic, vessant no desenvolupat per Vila. Així, ja a l'escena 11 en què apareix per primera vegada, el personatge es materialitza transparentant-se al fons i no se'ns facilita cap descripció. Per tant, directament passa a formular els advertiments a Pinotxo obviant una aparença que no se'ns dibuixarà.

Des d'un punt de vista psicològic, s'observen unes pautes comunes a ambdós textos analitzats: la comprensió, l'empatia i el tracte afectuós. No obstant això, també a partir d'elles és possible realitzar algunes puntualitzacions. Així, per exemple, Collodi ens mostra una Fada que accepta, consent i perdona fins a l'extrem els comportaments inadequats de Pinotxo tot i recriminar-los. El titella desaprofita constantment les oportunitats concedides per aquest ésser màgic. Açò el fa mereixedor d'un seguit de sentències moralitzadores en la mateixa línia explicitada amb altres personatges com ara el Grill. Per tant, en un moment determinat de l'hipotext la Fada pren el rol actiu de mare admonitòria. Recordem que Pinotxo dubta d'entrada si referir-se a ella amb aquella etiqueta «Dime, madrecita, o sea, ¿De verdad no te has muerto?» (1983: 140), i serà ella qui en prenga la iniciativa:

²¹³ En aquest sentit, per exemple, quan Pinotxo troba al País de les Abelles Industrioses la dona amb els dos cànters finalment la reconeix pels cabells: «Es que... —respondió Pinocho balbuceando—, es que..., es que..., vos os parecís..., vos me recordáis..., sí, sí, sí..., la misma voz..., los mismos ojos..., los mismos cabellos..., sí, sí, sí..., también vos tenéis los cabellos color añil... como ella... ¡Oh, Hadita mía!» (1983: 136-137).

«La sinceridad de tu dolor me hizo comprender que tenías buen corazón; y de chicos de buen corazón, aunque traviesos y malcriados, se puede siempre esperar algo; es decir, siempre se puede esperar que vuelvan al buen camino. Por eso he venido a buscarte hasta aquí. Seré tu madre...» (1983: 140-141).

En canvi, Vila no li atribueix aquest reconeixement, sinó que sempre ens la presenta com una amiga protectora. En aquest sentit, Collodi combina el vessant màgic i humà del personatge mentre que l'hipertext se centra més en la concepció d'un ésser del món meravellós que actua com a ajudant.

És justament aquesta perspectiva en part humanitzada la que ens la mostra en una posició tan vulnerable com la malaltia. A causa de les constants adversitats per les quals el titella la fa passar, i després de creure'l definitivament perdut en ser engolit per la balena, es veu superada i sense recursos per subsistir. La trobada de Pinotxo amb el Caragol que la serveix serà utilitzada per manifestar aquella circumstància. És aleshores quan el titella es desprén dels diners obtinguts amb tant de sacrifici per capgirar els rols i ser ell qui ajuda i no qui és socorregut.

A partir d'aquella circumstància la Fada premia Pinotxo i en verbalitza els motius. Malgrat la resolució en favor del protagonista, ella en remarca la poca exemplaritat dels actes:

«¡Muy bien, Pinocho! Gracias a tu buen corazón te perdono todas las pillerías que has hecho hasta hoy. Los chicos que asisten amorosamente a sus padres en sus miserias y en sus enfermedades merecen siempre alabanza y afecto grandes, aunque no se les pueda citar como modelos de obediencia y buena conducta. Ten juicio en adelante y serás feliz». (1983: 225)

Aquesta manifestació dibuixa una figura que, tot i el premi, manté el to dur i sever que sovint li és característic;²¹⁴ una actitud divergent en certa manera amb l'hipertext on és més condescendent. Així, per exemple, a l'escena 14 quan Pinotxo desperta del malson

²¹⁴ Com a exemple d'açò podríem referir-nos a la recriminació que fa a Pinotxo per no voler prendre's la medicina quan aquest li diu que els xiquets són així i ella respon taxativa: «¡Vergüenza! Los chicos deberían saber que una buena medicina tomada a tiempo puede salvarlos de una grave enfermedad y hasta de la muerte...» (1983: 98). En canvi, a l'hipertext talla directament després de la resposta d'ell i canvia de tema sense renyir-lo. En aquest mateix sentit, davant la desesperació i els plors del titella perquè les mentides condicionen el creixement del seu nas, l'actuació de la Fada també és severa d'entrada: «El Hada dejó que el muñeco llorase y chillase una media hora larga a causa de esa nariz que no podía pasar por la puerta del dormitorio; y lo hizo para darle una severa lección [...]» (1983: 101).

que l'ha transportat al País dels Joguets, la Fada es compadeix del titella i afirma: «FADA. Pobre Pinotxo, fins i tot en somnis et deixes embolicar» (2010: 72). De la mateixa forma, abans de premiar-lo amb la desitjada metamorfosi humana, li adreça aquestes paraules: «FADA. Pinotxo, has estat un bon titella, però t'has ajuntat amb gent dolenta...» (2010: 80).

RABOSA I GAT

Formen un tàndem indestriable que contribueix a la inclusió d'aquells personatges prototípics de la literatura de tradició oral —fonamentalment el primer—, la funció dels quals és enganyar el protagonista aprofitant-se de la seua innocència inicial. Tot i ser presents a ambdós textos, s'hi constaten algunes diferències. Aquestes incidiran en un tractament més marcadament humorístic en el cas de l'hipertext en detriment del to moralitzador del seu predecessor a partir d'aquests personatges.

Un primer element per a assolir aquest propòsit rau en la caracterització física. Collodi ens mostra dos éssers que juguen amb la falsedat des del principi. En aquest sentit, la Rabosa simula coixesa, mentre que la ceguera seria un tret definitori del Gat. D'aquesta manera busquen aconseguir l'empatia de Pinotxo, malgrat que als ulls del lector de l'hipotext el narrador mostrarà l'engany ràpidament en introduir uns somriures mal dissimulats i l'element econòmic:

«Y sacó las monedas que Comefuego le había regalado. Al sonido agradable de aquellas monedas, la Zorra, por un movimiento involuntario, estiró la pata que parecía tullida, y el Gato desenchajó los dos ojos, que parecían dos linternas verdes, pero inmediatamente los cerró de nuevo, de tal suerte que Pinocho no se dio cuenta de nada». (1983: 72)

En canvi, l'hipertext no recorre a cap detall físic en introduir aquests personatges sinó que una acotació ens diu que es tracta d'uns lladres mal encarats (2010: 47) i no esmenta cap minusvalidesa. Així, mentre que a la novel·la els animals intenten desviar Pinotxo de la seua voluntat d'invertir correctament els diners de Menjafoc i tornar a l'escola justificant precisament les seues limitacions físiques a la voluntat d'estudiar, l'hipertext simplement recorre a la cobdícia d'augmentar els beneficis d'aquelles monedes.

Aquest plantejament diferent de l'aspecte físic prendrà més rellevància al final de l'hipotext quan Pinotxo es retroba amb ells en haver salvat Geppetto del tauró i comença a mostrar-se com una persona responsable. En aquell moment, tots dos apareixen demacrats i, fins i tot, se'ns diu que el Gat a força de fingir ser cec, ho havia esdevingut de veritat (1983: 220). L'autor utilitza aquesta nova perspectiva per remarcar el to moralitzador que imprimeix a l'obra demostrant com una mala vida condueix irremeiablement a la destrucció.

Una altra marca potenciadora del vessant humorístic a l'hipertext la veiem als parlaments, fonamentalment, als del Gat. En tots dos textos copsem una actuació semblant a la de ser l'eco del seu inseparable company de manera que la majoria de les intervencions es limiten únicament a repetir les darreres paraules de l'altre. Tanmateix, existeixen un parell de situacions en què les circumstàncies divergeixen. D'una banda, l'hipotext confereix un poc més d'autonomia a la figura del Gat atés que quan la Merla blanca pretén dissuadir Pinotxo de seguir els consells d'aquestes figures, l'animal pren la iniciativa i la devora. Tot seguit, emetrà un parlament sense repetir res aportat prèviament per la Rabosa:

«—¡Pobre Mirlo! —dijo Pinocho al Gato—. ¿Por qué le has tratado tan mal?
—Lo he hecho para darle una lección. Así otra vez aprenderá a no meter la nariz
en las conversaciones de los demás». (1983: 73)

D'altra banda, a l'hipertext el Gat es desmarcarà de les paraules del company en dues ocasions mitjançant un canvi en la modalitat oracional i en la disposició sintàctica, però no per mostrar una crueltat que li és pròpia, com a l'hipotext, sinó per remarcar el to humorístic. En primer lloc, ens referim al moment en què la Rabosa indica a Pinotxo com aconseguir fer créixer les seues possessions:

«RABOSA. Vine amb nosaltres, et convidem a dinar a la Fonda del Carranc.
Després, t'acompanyarem al País dels Babaus, allí plantarem les monedes...
GAT. Plantarem les monedes?» (2010: 47).

Un poc més endavant trobem la segona situació a què ens referim quan dissenyen l'estratègia d'actuació per arribar-hi: «RABOSA. Això és una bona idea, com que vas més lent, ja t'agafarem nosaltres! / GAT. Ja t'agafarem nosaltres, ja!» (2010: 52).

Així doncs, tot i que en el cas de l'hipertext, tant la Rabosa com el Gat es comporten com a lladres que furten la recaptació a Menjafoc i enganyen Pinotxo, no són presentats com uns personatges tan negatius des del punt de vista psicològic capaços d'apunyar o penjar algú. A més a més, fins i tot la Rabosa és molt menys astuta i intel·ligent a l'adaptació teatral quan palesa una enorme lentitud per realitzar una senzilla operació numèrica a l'hora de convèncer Pinotxo per colgar les monedes:

«PINOTXO. Quantes monedes podré aconseguir en un dia?

RABOSA. Això és molt senzill: Si plantes deu monedes i cadascuna et dóna un arbre, pots obtindre... (*Compta amb els dits unes quantes vegades. A la fi.*) Deu arbres de monedes!

GAT. Deu arbres de monedes! PINOTXO. (*Somniant.*) Deu arbres plens de monedes!

RABOSA. Amb un muntó de monedes d'or per cada arbre, o siga... (*Torna a comptar com abans.*) Deu muntons de monedes!» (2010: 51).

CIRERA

És un vell fuster del qual Collodi explica que s'anomena Antoni malgrat ser més comunament conegut com Cirera per la característica tonalitat de color del seu nas. Aquest tret és emprat a l'hipotext com a arma per provocar-ne l'enuig com ho veiem a partir del canvi onomàstic aplicat per Geppetto puntualment. En canvi, l'adaptació teatral no al·ludeix al nom de pila, sinó que en tot moment és l'única forma emprada per referir-s'hi encara que en una circumstància concreta sí que s'identifique com una falta de respecte: «GEPETTO. (*Dubta un moment.*) Gràcies, Cirera, i perdona que m'haja ficat amb el teu nas... / CIRERA. No et preocupes, jo també t'he ofès amb els teus cabells!» (2010: 28).

Més enllà d'aquesta remissió a un tret físic, l'adaptació no n'aporta cap més respecte del que es planteja a l'hipotext. De fet, sabem de la vellesa de Cirera a partir de la referència a un net manifestada per l'esposa i no perquè se'l descriu com una persona major com sí que planteja l'autor italià.

L'entorn personal de Cirera marca la base de les diferències més notables entre tots dos textos analitzats. En contrast amb la figura solitària amb què s'enceta la novel·la, l'hipertext mostra un fuster casat. Serà precisament a partir del caràcter de l'esposa que

el personatge compte amb una major complexitat psicològica respecte al text original. Així, mentre Collodi exhibeix un home irònic²¹⁵ i benintencionat que no dubta a defensar el seu honor, Vila reflecteix la imatge d'un personatge despistat que no trau trellat del treball per ser un malfeiner. A més a més, és poregós davant de la dominant i aclaparadora personalitat de la Sra. Cirera, malgrat no dubtar a enganyar-la de forma picaresca en ocultar-li les monedes rebudes de Geppetto. Així doncs, l'hipertext reflecteix un personatge a qui sols sembla preocupar-li la lectura de les històries de l'editor Martini i a partir del qual es potencia la comicitat i l'humor de la història centrant-se, fonamentalment, en l'entorn familiar.

SRA. CIRERA

Fora de caràcter, l'esposa del vell fuster sembla ser qui porta les regnes a casa. Treballadora i molt activa, pretén mostrar-se com una víctima, ploriquejant i declamant que per culpa d'ell es considera la vergonya de Florència i la dona més pobre de totes. Tanmateix, la llàstima que pogueren produir aquestes declaracions en ser llegides es dilueix ràpidament quan, acte seguit, no dubta a renyir l'home i amenaçar-lo: o treballa, o no hi ha dinar. De fet, la Sra. Cirera, de qui no en sabem el nom de pila i de qui res se'n diu quant a la caracterització externa, representa el pol oposat a un personatge que busque la compassió de la resta. Així, quan l'Hostalera intenta provocar-la i atacar-la a través de les burles al marit, ella no dubta a ser tallant i directa: «SRA. CIRERA. Que no trau trellat? (*Amb ironia.*) Això voldrien molts, i moltes! Que hi ha molta enveja avui en dia!» (2010: 20).

Si bé no es mostra vacil·lant a l'hora de tirar de mordacitat per respondre quan veu que la volen acorrallar, tampoc no s'ho pensa dues vegades abans de ser ella la primera a llançar dards enverinats. És el cas dels comentaris amb segones intencions adreçats contra Geppetto a qui tracta com un boig quan aquest li explica la raó de voler aconseguir una fusta especial del magatzem de Cirera, el qual està completament buit: «SRA. CIRERA. (*Amb sorna.*) Una fusta especial? No patisques, el magatzem n'està tot ple. Aquest matí hem rebut un carro ple de pi blanc» (2010: 26). Així doncs, és una dona dominant, de caràcter desafiant i burlesc, nova incorporació respecte de l'hipotext de Collodi.

²¹⁵ Cal tenir present en aquest sentit la resposta burlesca de Cirera a Geppetto quan aquest darrer el troba al terra del taller després de quedar estupefacte pel descobriment d'una fusta parlant: «-Buenos días, maese Antonio —dijo Geppetto—. ¿Qué hacéis ahí en el suelo? —Enseño el ábaco a las hormiguitas» (1983: 29).

MENJAFOC

En la mateixa línia dels personatges típics de la literatura de tradició oral a què hem al·ludit en parlar de la Rabosa i el Gat, Collodi introdueix una mena d'ogre ferotge. El propi autor es refereix al titellaire amb uns termes semblants concrets en descriure'n la veu i planteja el retrat físic d'un home impactant:

«Entonces apareció el titiritero, un hombrón tan feo, que metía miedo sólo con verlo. Tenía una barbaza negra como un borrón de tinta, y tan larga, que le bajaba desde la barbilla al suelo. ¡Baste decir que se la pisaba con los pies al andar! Su boca era ancha como un horno, y sus ojos parecían dos linternas de color rojo, con la luz encendida detrás, y con las manos restallaba una gruesa fusta hecha de serpientes y de colas de zorra entrelazadas». (1983: 65)

Aquesta profusió de detalls contrasta amb l'escassetat d'ells a l'adaptació teatral. De fet, la informació relativa a l'aparença de Menjafoc es redueix a l'acotació amb què s'inicia la setena escena on sols s'esmenta un barret:

«(Una plaça de Florència. La gent passeja i xarra en rogles. Arriba MENJAFOC, el titellaire, arrossegant el seu carro amb vela. Hi entra dins, i, al moment, apareix per la porta amb un gran barret i convida la gent a entrar-hi.)» (2010: 41).

La riquesa física amb què és construït a l'hipotext ajuda a intensificar el contrast entre la imatge inicial d'una persona despietada i cruel i la compassió amb què es resol la seua aportació a la història. Així, commogut per les paraules del titella i el seu complicat itinerari personal, Comefuego no sols el lliura de morir cremat com a llenya per preparar el seu sopar, sinó que el premia econòmicament.

De forma semblant, l'hipertext introdueix l'amenaça del foc quan el personatge del qual parlem s'enutja en veure interrompuda la representació dels seus titelles i també recompensa Pinotxo amb unes monedes, tot i que en aquest cas per demostrar habilitats cantant dalt l'escenari i no per llàstima. No obstant això, no és tan accentuat el contrast entre bondat interior i aparença exterior, la qual cosa contribueix a crear una imatge suavitzada i dolça del titellaire més uniforme de cara al receptor.

Presentant-se a ell mateix com «el gran director Menjafoc» al parlament inicial (2010: 41), l'hipertext dibuixa un home decidit, enèrgic i aparentment brusc similar al creat per Collodi, però que en el fons no ho és. Ara bé, i com hem explicat abans, aquesta bonhomia s'incrementa en el cas de l'adaptació teatral i arriba a generar llàstima quan coneixem que la Rabosa i el Gat li furten la recaptació anualment. Així doncs, esdevé una víctima més de la maldat representada per aquells altres personatges entabanadors.

TITELLES

Com ja hem explicat en parlar de la nòmina de personatges, l'hipertext els redueix a una parella. No se'ns en facilita una informació específica sobre l'aparença externa, fet coincident entre ambdós textos. Tanmateix, és un buit d'informació susceptible d'emplenar-se si tenim en compte que formen part de les figures pròpies de la *Commedia dell'arte*.

La diferència més remarcable la notem a l'hora de relacionar-se amb Pinotxo. Així, si bé a la novel·la se'n refereixen com al seu germà, a l'hipertext el mostren com un personatge famós a Florència destacable per posseir magnífiques qualitats artístiques. Per tant, ens estariem traslladant del terreny sentimental al de l'admiració. Conseqüentment, els breus parlaments dels titelles —excepció feta del text teatral que estan representant, no desenvolupat a l'hipotext— serviran per contribuir més aviat a l'enaltiment de la figura de Pinotxo.

METGES

La Fada busca en aquests tres personatges remei per tal de guarir un Pinotxo tot just acabat de ser rescatat de l'arbre on l'han penjat la Rabosa i el Gat. És així com fan acte de presència el Corb, el Mussol i el Grill, figures que no mostren divergències entre els dos textos analitzats comparativament. Cap detall ens permet saber de l'aparença d'aquesta tríada ni en llegir Collodi ni Vila. Senzillament apareixen en escena, però sense que el receptor tinga accés ni a trets físics ni referències a vestuari o utilatge que puguin caracteritzar-los específicament.

Des d'un punt de vista psicològic, sí que és viable realitzar una major concreció mitjançant els parlaments associats als diagnòstics verbalitzats. Pel que fa a ambdues aus, es tracta de dos destrellats que actuen de manera il·lògica. Així a l'hipotext, per exemple, per emetre els seus judicis, el Corb comença prenent-li el pols

—fet raonable—, però tot seguit li toca el nas i el dit menovell del peu. D'altra banda, del Mussol no se'ns diu com es comporta abans de pronunciar-se. En aquest sentit, l'hipertext guarda un poc més la lògica atés que abans de diagnosticar-lo un li pren el pols i l'altre li escolta el cor. Tanmateix, aquesta presumpció es trenca pel fet d'emprar les mateixes paraules de la novel·la amb obvietats com ara que si no està viu està mort o que si plora és perquè no vol morir, per exemple.

El contrapunt al Corb i al Mussol, que actuen com un complement l'un de l'altre, el tenim amb el Grill, les paraules del qual deixen caracteritzats ben a les clares els companys: «Yo digo que un médico prudente, cuando no sabe lo que dice, lo mejor que puede hacer es callarse» (1983: 92). Mitjançant aquesta asseveració mantinguda també a l'hipertext, el Grill es reafirma novament al llarg d'ambdós textos com un punt de referència assenyat. A més, remarca un poc més el to humorístic vinculat als companys.

CONILLS

Davant la imminent mort de Pinotxo per no acatar les instruccions de la Fada de prendre un xarop, apareixen en escena aquests quatre animals: «(*La FADA fa un senyal i es transparenta el fons. Apareixen quatre CONILLS que porten un taüt.*)» (2010: 65). L'hipertext no ens en facilita trets físics, simplement els associa una veu qualificada com a tènica en clara correspondència a la situació de mort que duen aparellada. Tanmateix, aquesta significació negativa no està tan marcada com en el cas de l'hipotext en què se'ls descriu així: «En ese momento se abrió la puerta del dormitorio de par en par y entraron cuatro conejos negros como la tinta, que llevaban a hombros un pequeño ataúd» (1983: 97). Al nostre entendre, tant les connotacions cromàtiques com l'aparició d'un objecte mortuori clarament destinat al titella per les mides que posseeix, incideixen més en la perspectiva atziaga a l'hipotext i l'accentuen.

HOSTALER

La figura de l'Hostaler és present a ambdues obres tot i que perd un poc de pes en l'adaptació de Vila tenint en compte la burla adreçada al titella. Mentre que l'hipotext sols ens el mostra atenent Pinotxo, la Rabosa i el Gat a la fonda, l'hipertext complementa la seua activitat amb la de la dona, que és qui els serveix. Tanmateix, els parlaments de l'Hostaler a l'adaptació es limiten més a enumerar el menú —fet reportat pel narrador a l'hipotext que no li cedeix la paraula— i a sol·licitar el pagament. En canvi, Collodi el

significa com a partíciip parcial de la mofa a Pinotxo quan aquests demanen habitació. Es tracta d'un senzill clucar d'ulls però aporta informació sobre el caràcter picardiós de l'Hostaler al text italià:

«Cuando acabaron de cenar, la Zorra dijo al de la fonda: —Dadme dos buenas habitaciones: una para el señor Pinocho y otra para mí y para mi compañero. Antes de continuar, descabezaremos un sueñecito. Sin embargo, os recuerdo que tenéis que despertarnos a media noche para continuar nuestro viaje. —Sí, señores —respondió el dueño de la fonda, y guiñó el ojo a la Zorra y al Gato, como diciendo: “¡Lo he cogido al vuelo! ¡De acuerdo!”» (1983: 78).

HOSTALERA

Es presenta al taller dels Cirera a la primera escena per a demanar informació sobre un encàrrec endarrerit. En una clara mostra de caràcter desafiant i directe, no s'ho pensa dues vegades a l'hora de dir-li a la seua interlocutora, la Sra. Cirera, la imatge tan negativa que hom té de l'espós: «HOSTALERA. Sol·licitat? Es diu a la ciutat que ningú no li encomana res. Que ningú li ven fusta i que està sempre distret i que no trau trellat del treball!» (2010: 20). Tanmateix, lluny d'acovardir-se quan la Sra. Cirera li planta cara, no dubta a repetir aquelles afirmacions davant l'afectat en primera persona: «HOSTALERA. Em sembla, Sr. Cirera, que, amb una altra classe de fusta, hauria pogut apanyar la taula... Ara, que si ja no li fien i no en té a casa... » (2010: 20). No obstant això, ací topa novament amb una Sra. Cirera més empoderada que ella la qual respon ràpidament i l'obliga a marxar com llegim a l'acotació: «(*Se'n va tota ofesa per on ha vingut.*)» (2010: 22).

Contràriament al que succeïa en parlar de la Sra. Cirera, l'Hostalera sí que reapareix més endavant a l'hipertext. Tanmateix, quan la trobem una altra vegada, en aquesta ocasió a la Fonda del Carranc (escena 9), simplement es limita a dipositar el menjar davant la Rabosa i el Gat sense que del seu breu parlament se'n puguem observar traces de l'anterior to provocador:

«HOSTALERA. (*Portant dues grans fonts de menjar.*) Açò per al cavaller... (*Li posa una font a la RABOSA.*) I aquesta per al senyor! (*Li posa l'altra al GAT.*) I per a vosté! (*Trau una nou de la butxaca i un tros de pa i serveix PINOTXO. Se'n va i torna després amb les gerres de vi.*)» (2010: 51).

De forma semblant al que s'esdevenia amb la Sra. Cirera, l'hipertext incrementa amb ella la importància dels rols femenins, com ja apuntàvem a la nòmina de personatges, amb les repercussions que això tindrà de cara a la ideologia de l'obra.

TINYA

Company i amic de classes de Pinotxo, apareix com un incitador a la desobediència en ambdós textos encara que en circumstàncies diferents. D'una banda, a l'hipotext, apareix quan el titella mig redimit a casa de la Fada anava a rebre una festa per transformar-lo en xiquet i busca l'amic per convidar-lo. De l'altra, a l'hipertext, es manifesta al somni de Pinotxo al palau de la Fada mentre es restableix d'haver estat penjat al bosc per la Rabosa i el Gat. No obstant això, el rol desenvolupat és el mateix: temptar el protagonista perquè es dirigisca amb ell al País dels Juguets.

Físicament, Collodi sí que se centra a descriure'l explicant així al lector per què era conegut com *Torcida* quan el nom de pila era Romeo: «por su aspectillo enjuto, seco y chupado, igual que la torcida nueva de un candil» (1983: 172). En canvi, a l'hipertext sols coneixem pel parlament del Grill que Pinotxo troba en el somni un ésser que «tal vegada, era un xiquet o un follet, potser un dimoni o ell mateix!» (2010: 67).

En canvi, psicològicament sí que s'incideix en el seu caràcter entremaliat encara que de formes diferents. Així, mentre que l'hipotext afirma obertament que «Torcida era el chico más perezoso y travieso de toda la escuela» (1983: 172) —fet que queda de seguida palés pel que diu o com actua—, l'hipertext se serveix del nom, el qual ha estat modificat pel de Tinya en clara referència a la locució «ser més roín que la tinya», de manera que acostia més el text als referents culturals dels nous receptors.

COTXER

D'acord amb l'hipotext, es tracta d'un personatge encantador i captivador amb unes qualitats ben seductores que poc poden fer preveure com és realment: un ésser despietat que enganya la xicalla per transformar-los en ases i traure'n beneficis venent-los. Així doncs, n'exposa una descripció bastant completa on diu:

«Imaginaos a un hombrecillo más ancho que alto, tierno y untoso como una bola de mantequilla, con una carita de pomarroja, una boquita siempre sonriente y

una voz débil y acariciadora, como la de un gato que se encomienda al buen corazón de la dueña de la casa.

Todos los chicos, nada más verlo, se quedaban prendados de él y se disputaban montarse en su carro, para que los condujera a esa verdadera Jauja conocida en el mapa con el nombre seductor de “País de los juguetes”». (1983: 177-178)

Quant a l'hipertext, no se'ns faciliten dades en relació a l'aparença més enllà d'unes rialles, de manera que no es generarà un contrast tan gran com a la novel·la. Així, el primer que sabem d'ell és que sembla tenir pressa per replegar Tinya i Pinotxo i que és prou enèrgic a l'hora d'actuar i parlar. En aquest sentit, totes les floretes i les carantoines adreçades al titella a l'hipotext per convèncer-lo de pujar, es limiten amb Vila a ordres: «Booo, animals! Dos passatgers més... Au, amunt!» (2010: 68), «Ja són tots dins! Tanqueu la porta!» (2010: 69).

Serà després de l'el·lipsi, que abasta una nit, quan canvie mínimament el registre per rematar l'engany. Caldrà seguir la música en un ambient en aparença jocós: «Tots darrere la música! Anem a barallar-nos amb tomaques: ens embrutarem fins al cap!» (2010: 70), però que acaba amb la vertadera cara del personatge a la llum: «COTXER. (*Entrant amb una tralla.*) Vosaltres, què feu ací? Au, amb els altres (*A trallades se'ls emporta tot i que s'hi resisteixen.*)» (2010: 70).

COLOM

En el procés d'adaptació, l'au perd part de la personificació amb què compta a l'hipotext, fet relacionat amb el rol més o menys actiu que se li dona. Originàriament, és el Colom qui es presenta davant de Pinotxo quan aquest plora desconsolat la mort de la Fada, li explica la situació de Geppetto i s'ofereix per a dur-lo amb ell. En canvi, a l'hipertext és la Fada, des del seu palau, qui crida un Colom portador d'una carta on es relata tota la situació de l'artesà i envia el titella amb l'ocell per reunir-se. Aquesta transmissió de la informació per escrit priva l'au de la capacitat de parla que sí li atorgava Collodi i, per tant, desapareix part de la humanització de l'animal. A més a més, en no posseir la facultat de parlar, resta al personatge el vessant alliçonador de l'hipotext en què constantment vol guiar la conducta de Pinotxo amb un seguit d'avertències seguint les mateixes directrius que gairebé tots els personatges. No obstant això, continua mostrant un caràcter obert i bondadós i manté el paper d'ajudant i cooperador.

Físicament, comptem amb escassa informació. En el cas de l'hipotext se'n refereix simplement a les mides a partir de dues puntualitzacions: «En aquel momento pasó por el aire una Paloma muy grande» i «Era más grande que un pavo» (1983: 127). En canvi, l'adaptació teatral prescindeix fins i tot d'aquesta mínima caracterització i la deixa més aviat lligada a les convencions d'allò esperable per part del receptor d'aquest tipus d'ocell en dir a una acotació: «(*La FADA fa un senyal i entra un colom amb un paper al bec.*)» (2010: 72). Per tant, se li pressuposen també unes dimensions importants tenint en compte que carregarà a llocs al protagonista, però no se'ns explicita cap dada.

3.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica

3.5.1. Temàtica

En acarar-se a les aventures de Pinotxo, el receptor assisteix al viatge iniciàtic d'un titella que haurà de passar per diverses i complicades situacions a partir de les quals aconseguirà madurar i esdevenir, finalment, un xiquet de carn i ossos. En paraules de Stanioiu & Tsilimeni (2011: 48-49): «The book contains the magical elements of a fairy tale, but the underlying purpose is more important: how a developing creature knows how to make the right choices and move towards adulthood in a world that is not perfect».

Al llarg d'aquest procés transformador s'incideix en una sèrie de circumstàncies que trauen a la llum reflexions al voltant de la bondat i la maldat humanes, dels bons propòsits i de les dificultats per dur-los a terme, la importància de l'esforç i el sacrifici personal per assolir metes o la necessitat de ser constants i fidels a la veritat. Com afirma Benedetto Croce (1937: 452):

«Ma presto prese interesse al personaggio e alle sue fortune come alla favola della vita umana del bene e del male, degli errori e dei ravvedimenti, del cedere alle tentazioni, ai comodi, ai capricci, e del resistere e ripligiarsi e rialzarsi, della sventatezza e della prudenza, dei moti dell'egoismo e di quelli alti e generosi».

Així doncs, s'evidencien a través del text de Collodi un ventall de línies temàtiques que conflueixen en una de principal: l'anhel de la metamorfosi humana.

D'entrada, podem afirmar el respecte de l'hipertext cap als fonaments essencials dissenyats per Collodi. No obstant això, i com hem vist en analitzar la ficció i el discurs, es produeix una suavització quant al plantejament d'aquests moments. Òbviament, les

convencions formals associades a un i altre gènere són essencials a l'hora d'entendre-ho. Estem parlant, per exemple, de les supressions o les reformulacions i tot allò que porten aparellat com ara l'omissió de personatges i espais. Així doncs, des d'un punt de vista temàtic s'hi manté la línia principal tot i que amb un to menys dur.

Tanmateix, Vila desenvolupa alhora un motiu secundari i n'introdueix un de nou malgrat que sols amb un efecte contextualitzador del conjunt. Pel que fa al primer estariem parlant de la posada en escena dels titelles Arlequí i Rosaura que planteja el joc del teatre dins del teatre. Quant al segon, ens referim a l'escena primera i part de la segona a partir de les quals coneixem on s'esdevé l'acció amb una concreció no facilitada per l'hipotext. A més a més, aquests fragments suposen la literaturització del procés real de publicació de l'hipotext i contribueixen a presentar-nos el plantejament inicial de la història de Pinotxo com si els personatges en foren aliens o simples lectors en un primer moment.

3.5.2. Intencionalitat

Una de les primeres impressions rebudes pel lector a mesura que avança en la recepció de la novel·la de Collodi és que es tracta d'un text molt carregat de moralisme on constantment es reflecteix la intenció d'alliçonar. Efectivament, s'hi dona una allau de sentències sobre com és el model de conducta a imitar. Com hem vist en el primer epígraf de l'aplicació del mètode d'anàlisi a aquest text, existeixen múltiples interpretacions i lectures sobre l'obra de Collodi (literària, sociològica, esotèrica...). En aquest sentit, no s'ha de perdre de vista el mitjà per al qual Collodi escrivia les aventures de Pinotxo: una revista per a xiquetes i xiquets. Així doncs, no ens ha d'estranyar la contínua presència de càpsules de moral condensada malgrat que per a alguns teòrics com ara Pascual (1983: 249-250):

«La variedad y multiplicidad de las situaciones límite (piénsese en Pinocho convertido en burro, haciendo de perro, encarcelado por inocente, o rebozado para ser frito como un exótico pez), la ironía, el absurdo, las alusiones más o menos veladas, la comicidad, en ocasiones el cinismo, hacen del *Pinocho* una obra maestra sin necesidad de que exhale por sus poros ráfagas de pedagogía, filosofía o teología».

Semblantment, l'hipertext incideix en la transmissió d'uns patrons de conducta amb una intencionalitat educadora. Aquest fet no ens ha de sorprendre si tenim present que l'adaptació teatral forma part d'una col·lecció adreçada a infants i adolescents i que, a més, es va estrenar a l'Escalante Centre Teatral, important referent de campanyes escolars. Així les coses, a la introducció de Bromera els seus autors afirmen que (El Abanico 2010: 10): «El llibre de Collodi té una finalitat moralitzant: ens ensenya les conseqüències de la mentida i de les males companyies».

No obstant això, la diferència respecte a l'hipotext és que no hi ha formulacions tan freqüentment i les que apareixen es plantegen no tant com a oracions admonitòries i taxatives sinó d'una manera més amable. Pensem que açò està motivat en part per la caracterització de Pinotxo. Així, com hem analitzat en presentar els personatges, si bé al text de Collodi és desafiant i desobedient i resulta molt difícil corregir-lo, Vila el converteix en un ser més dúctil i amb menys picardia i malícia. Conseqüentment, es mostra molt més mal·leable als consells dels altres sense requerir de la insistent necessitat de centrar-se a recordar-li quin camí ha de seguir, què ha de fer i què no.

A part del to emprat i de no ser necessària tanta reiteració, una altra contribució a la reducció de la intensitat moralitzadora a l'hipertext l'observem en el no tancament d'algunes històries, aspecte analitzat en parlar del tractament de les seqüències. Així, per exemple, en el cas del Gat i la Rabosa, Collodi ens els torna a presentar com uns éssers castigats per la seua mala conducta havent de demanar almoïna. En canvi, Vila no els recupera després que marxen deixant Pinotxo penjat de l'arbre. Conseqüentment, l'hipotext tanca la trama d'aquests dos personatges amb una clara finalitat alliçonadora que l'hipertext no potencia tant. Tanmateix, haguera pogut ser adequada considerant que la maldat d'aquests animals personificats no solament la pateix Pinotxo sinó també Menjafoc a qui furten, circumstància que no trobàvem al text italià.

3.5.3. Proposta ideològica

Tant a l'hipotext com a l'hipertext s'incideix en la transmissió d'un seguit de valors i actituds on s'acaba premiant tot allò positiu que s'espera de la infantesa: treball, esforç, dedicació, fidelitat, paciència, respecte, etc. En el seu conjunt, ambdós textos presenten una línia similar: la d'un titella que des de la seua creació progressa fins a convertir-se a força de cops i males vivències en una persona considerada socialment profitosa atenent a unes convencions socials gairebé universals. Ara bé, a part de la major o menor

resistència del protagonista a adquirir-les, la societat en què viu no coincideix plenament entre aquella presentada per Collodi i la proposada per Vila quant a valors com ara la família, el paper de la dona, la religiositat o el sentit de la justícia.

Pel que fa al primer d'aquests, l'hipotext ens plantejava una proposta tradicional i conservadora adequada a l'època. Així, un dels ideals de futur expressats passa perquè Pinotxo, Geppetto i la Fada visquen units junts al palau d'aquesta com si formaren part d'un nucli familiar. De fet, després de salvar-lo de morir penjat per la Rabosa i el Gat, i quan ella encara mostra l'aparença d'una jove, llegim:

«—Yo también te quiero mucho —respondió el Hada—; y si quieres quedarte conmigo, serás mi hermanito y yo tu buena hermanita...

—Me quedaría de buena gana...; pero, ¿mi pobre padre?

—He pensado en todo. Tu padre ha sido ya avisado, y, antes de que anochezca, estará aquí». (1983: 102)

En aquesta mateixa línia, anirem un pas més enllà. Quan Pinotxo es retroba amb la Fada, ja convertida en una dona adulta al País de les Abelles Industrioses, aquesta adopta el rol de mare. Es tracta d'una idea constantment repetida a partir d'aquest moment pel titella, el qual al final de l'obra en assabentar-se que està malalta lliura al majordom d'aquesta tots els diners atresorats per a salvar-la i afirma: «Hasta ahora he trabajado para mantener a mi padre, desde hoy en adelante trabajaré cinco horas más para mantener también a mi buena madre» (1983: 225).

En canvi, l'hipertext no associa en cap moment aquest tipus de vinculació al personatge de la Fada. De fet, ella es presenta davant Pinotxo amb l'etiqueta d'«amiga» que pretén auxiliar-lo en les dificultats. Conseqüentment, quan el titella se li adreça també empra aquell terme en tota ocasió. Tot i que en ambdós textos la història acabe amb Pinotxo i Geppetto vivint junts però sense la presència d'ella, hem comprovat com la ideologia en aquesta línia no va pels mateixos camins.

Un altre punt de tractament ideològic diferent rau en el paper rebut per la dona en ambdós textos i la presència que se li atorga. Si ens fixem en l'hipotext, copsem en la Fada l'única representant del sexe femení com a personatge tant a nivell principal com secundari, excepció feta d'aquelles dones susceptibles de formar part d'un conjunt d'observadors o d'habitants dels espais per on transcorre la història. Com hem vist en descriure la principal auxiliadora de Pinotxo, en ambdós textos se li associen valors

vinculats a la tendresa i la cura amorosa i protectora malgrat que Collodi ho du al terreny més familiar.

Lluny d'aquesta línia de quietud i tendresa, l'hipertext incorpora i desenvolupa, com hem analitzat en la nòmina de personatges, dues figures femenines. Mitjançant elles es contribueix no sols a complementar i diversificar l'univers masculí de l'hipotext, sinó a intensificar l'humor i desdibuixar estereotips quant a allò esperable de la dona en un matrimoni. Estaríem parlant de l'Hostalera i de la Sra. Cirera, amb les quals s'obri el text teatral. Entre elles s'estableix un diàleg que ens aporta molta informació no sols per comprendre la història, sinó per emmarcar els fets, com ja hem apuntat al punt corresponent d'aquesta anàlisi. El seu caràcter desenfadat i burlesc imprimeix un to humorístic que marcarà gran part de l'hipertext, i ens mostra unes dones empoderades enfront dels seus esposos les quals duen més aviat la veu cantant diàriament, ideologia no precisament definitòria d'aquest sexe a la producció literària decimonònica en què s'inscriu temporalment el text de Collodi.

I arribem al tercer punt de la ideologia a què havíem fet referència: la religiositat. Al llarg de l'hipertext, constatem com els constants desplaçaments de Pinotxo el duen per nombrosos espais entre els quals no s'assenyala cap edifici religiós. De la mateixa manera, tampoc existeixen personatges que encarnen o representen aquestes creences. Tanmateix, Collodi inclou dins dels parlaments tant dels personatges principals com dels secundaris expressions on s'explicita una moral catòlica. És el cas de diferents moments en què el titella, penedit de les seues males accions, es lamenta d'haver fallat tant a Geppetto com a la Fada i marca una voluntat de redreçament actitudinal. Així, per exemple, en eixir del teatre de titelles amb les monedes amb què l'obsequia Menjafoc afirma davant la Rabosa i el Gat: «¡Pobre padre! Pero, si Dios quiere, de hoy en adelante ya no tiritará más...» (1983: 72). En aquest mateix sentit, quan és expulsat del circ i comprat per un home amb la voluntat d'emprar la seua pell com a membrana per a un tambor, Pinotxo li conta la seua desafortunada història dient en un determinat moment: «¡Qué vergüenza para mí! ¡Una vergüenza, querido amo, que pido a san Antonio bendito que no os la haga experimentar!...» (1983: 205).

Juntament amb aquestes aclamacions, també s'evidencien al·lusions que palesen un bagatge cultural propi d'una societat on és vigent la referència i la pràctica associada a la formació catòlica. Un clar exemple és el moment en què Pinotxo es baralla amb els companys d'escola. En la seua pretensió de desmarcar-se'n perquè els veu com una mala influència, els compara, tot i que amb un aire un tant jocós, amb els sets pecats capitals:

«¡Acuérdate de que tú estás solo y nosotros somos siete! —¡Siete como los pecados capitales! —dijo Pinocho con una carcajada» (1983: 148). De forma semblant, en acudir a salvar son pare de morir ofegat, un grup de pescadors es lamenta de la desgràcia de Geppetto pronunciant una oració a poqueta veu: «—¡Pobre chico!— dijeron entonces los pescadores, que se habían congregado en la playa y, refunfuñando por lo bajo una oración, regresaron a sus casas» (1983: 130).

Contràriament a açò, l'hipertext no recorre a aquest tipus d'exhortacions. Una situació en què açò es veu molt clarament és en el moment en què Pinotxo i Geppetto es retroben al ventre del peix. El segon reporta totes les desgràcies per les quals ha passat buscant el fill i n'acaba el relat a l'hipotext dient: «Con toda esta gracia de Dios he podido sobrevivir dos años; pero hoy se está acabando todo» (1983: 214). En canvi, l'artesa adaptat per Vila construeix un sumari de les accions transcorregudes però sense incloure comentaris al·lusius a la religió: «Després, quan navegava amb la meua barca, aquesta balena se m'ha engolit i ja estic ací quasi una setmana...» (2010: 76-77).

Finalment, ens referirem a una altra divergència ideològica, en aquest cas, representada per la crítica social plantejada en part per l'hipotext al voltant de la justícia i que no s'evidencia a l'adaptació teatral. Així, Collodi qüestiona el paper de la policia o dels propis jutges per les actuacions o decisions que adopten. En el primer cas, veiem com el carabiner accepta com a bons els comentaris de la gent quan titlla Geppetto de tractar de forma cruel Pinotxo i, consegüentment, el tanca a la presó sense cap procés previ per aclarir els fets de per què el titella li fuig:

«Entre tanto, los curiosos y gandules empezaron a pararse alrededor y a hacer corro. Quién decía una cosa, quién otra. [...] En resumen, tantas cosas dijeron e hicieron que el carabinero dejó en libertad a Pinocho y se llevó a la cárcel al pobre Geppetto» (1983: 37).

L'exemple de denúncia al món jurídic l'observem quan al capítol dinou Pinotxo és enganyat per la Rabosa i el Gat i és castigat il·lògicament a pena de presó pel Goril·la que dicta sentència en compte de ser defensat com a víctima:

«El juez lo escuchó con mucha benevolencia; se interesó muchísimo por lo relatado, se enterneció, se conmovió y, cuando el muñeco no tuvo más que añadir, alargó la mano y tocó la campanilla. [...] —A este pobre diablo le han

robado cuatro monedas de oro; cogedlo y metedlo inmediatamente en la cárcel» (1983: 109-110).

3.6. Tipologia de l'adaptació

En llegir la introducció a l'hipertext, concretament, en parlar dels antecedents del text adaptat, se'ns comunica que estem al davant d'una «recreació lliure» (2010: 8). Aquesta idea contrasta amb l'afirmació explicitada a la mateixa plana on s'afirma que l'adaptador «segueix l'obra original» (2010: 8). Així doncs, segons la tipologia de Dubatti (1994) amb què treballem, i atenent aquestes indicacions, ens mouríem entre dos pols oposats i contraris. D'una banda, estaria «l'adaptació clàssica», caracteritzada pel màxim respecte a l'original, i de l'altra, una «adaptació lliure» on pareix que el text d'on s'inicia el procés adaptador gairebé ha quedat diluït perquè s'havia pres com una excusa creativa.

Al nostre entendre, el treball dut a terme per Vila no se situa ni a un extrem ni a l'altre d'aquest espectre tipològic. Com hem intentat exposar al llarg de l'anàlisi comparativa, el lector de l'adaptació posseeix la capacitat de reconèixer al text l'essència i els trets distintius del popular titella italià així com part de les aventures caracteritzadores de la seua trajectòria vital, fet que l'allunya de qualificar-la com a «lliure».

Òbviament, per condicionants com ara la necessitat d'abreujar un text per a ser representat dalt d'un escenari, el receptor detectarà que s'hi han efectuat diferents processos a partir dels quals han sofert alteracions certs passatges i personatges que s'hi associaven. Així mateix, també observarà en alguns moments la incorporació als parlaments d'expressions i crosses lèxiques emprades per elles i ells mateixos a casa, idea que possiblement els ajude a introduir-se més a la història i a identificar-s'hi. No obstant això, no s'hi liquida ni es desdibuixa la base per arribar a valorar-la com a simple pretext creatiu, per la qual cosa també quedaria exclosa del ventall caracteritzador l'adaptació «transgressora» que implica una paròdia de l'obra primera.

Si bé la presència d'aquestes divergències a què ens hem anat referint no suposa una ruptura identificativa entre el text original i l'adaptat, tampoc ens permeten qualificar-la de «clàssica» atesa la rellevància per al conjunt del text de les variacions implementades. És el cas, per exemple, de les primeres escenes en què Vila incorpora com a novetats el personatge de la Sra. Cirera o juga a ficcionalitzar el procés creatiu de la novel·la.

De manera semblant, també hem copsat diferències en la caracterització psicològica d'alguns personatges com ara el d'un Pinotxo no tan rebel i cruel al principi de la seua gènesi. Totes aquestes circumstàncies han incidit, com hem tractat de demostrar, en la transmissió d'una proposta ideològica concreta en la qual es mostra, evidentment, una intencionalitat creadora específica en què el context creatiu té molt a veure.

Així doncs, i arribats a aquest punt, l'opció que considerem més adequada és la de l'adaptació «estilitzant», ja que l'hipertext no presenta una inversió o oposició respecte de l'hipotext tot i introduir-ne canvis. D'entrada, Vila no es limita a transformar el text narratiu fent-lo apte per a la representació teatral operant-hi estratègies exclusivament associades i condicionades al canvi del gènere. De fet, incorpora alguns elements de nou encuny que no contradiuen el text primer, sinó que el doten de noves eines que aporten singularitats enriquidores com ara la potenciació dels rols femenins al·ludits anteriorment.

En aquest mateix sentit, l'hipertext també accentua la connexió entre el món ficcional i el del lector. Així, si bé Collodi elabora un plantejament de la seua obra on és constant des del principi el fet d'adreçar-se al públic lector, l'hipertext també l'inclou físicament com a espectador. Per exemple, a la quinzena escena trasllada sobre els seus caps el viatge de Pinotxo a lloms del Colom i, en certa manera, l'incita a cantar i interactuar quan el titella musicalitza la història de la seua vida davant Menjafoc.

Al si d'aquesta etiqueta per la qual ens hem decantat a l'hora de qualificar l'hipertext, s'hi pot establir una dualitat entre «formal» i «contextualitzadora». Segons el que hem anat analitzant al llarg d'aquestes pàgines, considerem que l'opció més adequada al cas estudiat seria la primera tenint en compte, fonamentalment, la dimensió semàntica. En explicar el primer subtipus se'ns diu que els canvis operats afecten bàsicament l'estètica del discurs sense exercir massa incidència en la faula tot i que incorporen nous matisos semàntics. En canvi, pel que fa a la contextualitzadora, Dubatti (1994) exposa que es respecta tant l'estètica com la faula, la semàntica i els parlaments a excepció d'aquells aspectes d'aquests que afecten les estratègies de recontextualització.

Com hem explicat en diferents moments, s'ha de tindre present que el context i les circumstàncies de creació tant de l'hipotext com de l'hipertext són diferents. Açò ha provocat que alguns dels valors transmesos a un i altre text divergisquen entre ells com ara la presència o l'absència de referències ideològiques catòliques, els valors familiars o la constant reincidència en la formulació explícita de consells morals. Així mateix, fruit de les variacions sobre la història, l'hipertext basteix una visió un tant menys cruel de la

vida respecte a la mostrada en certs episodis pel text italià. Tanmateix, i tot i la possibilitat d'apuntar algunes modificacions a nivell lingüístic com ara les fórmules de tractament o alguna expressió valenciana, en general els parlaments no mostren diferències remarcables que ens puguem fer pensar en una nova recontextualització.

3.7. Valoració crítica de l'adaptació

La figura de Pinotxo i el món ficcional que l'envolta constitueix un referent dins del nostre món cultural difícilment desconegut per ningú. Com hem vist al primer epígraf d'aquesta anàlisi, no existeix una única via d'accés per al receptor a les aventures generades per Collodi. Justament la gran repercussió rebuda s'entén en part per la multiplicitat de perspectives a partir de les quals se'ns ha fet present amb diferents resultats més o menys ben rebuts. Així doncs, quina valoració pot extraure's d'aquesta adaptació en què hem treballat després de la comparativa realitzada?

D'entrada, hem anat observant com l'hipertext generat per Vila respecta l'essència de la història evitant introduir variacions que pugen fer pensar al receptor que es troba davant d'un nou referent cultural o que el títol ha sigut simplement un reclam paratextual per captar-ne l'atenció i conduir-lo per un camí diferent al de les expectatives que aquest genera. No obstant això, i com és previsible considerant les diferències del context en què es produeixen tots dos textos, les dissemblances esdevenen ineludibles.

No emprar el titella italià com un simple pretext, tampoc no significa que no siga viable operar en ell alguna modificació. De fet, aquestes esdevenen necessàries no sols pel canvi de gènere textual, sinó quasi imprescindibles si es pretén mantenir l'atracció i l'atenció i que no parega que ens volen mostrar allò conegut repetint-ho pràcticament. En aquest sentit, Vila arriba a un interessant equilibri movent-se entre tradició i evolució el qual pren com a punt de partença de l'adaptació en començar-la jugant a transformar en literari el món real i les circumstàncies de creació de l'hipotext.

Un altre recurs amb resultats ben efectius és el d'encetar el text incorporant nous personatges la caracterització dels quals potencia l'humor, predisposa positivament el receptor i contribueix a introduir nous matisos quant a la visió d'aquells amb què ja comptava l'hipotext. Així mateix, rebaixar els episodis susceptibles de considerar-se més difícils de pair per la seua crueltat i duresa i suavitzar les fortes reaccions d'alguns personatges, també ajuda a apropar la història a un receptor al qual aquestes conductes tal vegada colprien negativament tenint en compte les diferents circumstàncies vitals i contextuals.

La intensificació de la relació de proximitat establerta entre l'emissor del text i el seu receptor també és important per facilitar-hi l'entrada. Així, l'assumpció per part d'un dels personatges en un determinat moment de les tasques pròpies d'un narrador trencant la quarta paret, és un mètode efectiu no sols per a aconseguir-la sinó també per a condensar informació i fer avançar la situació sense excedir-se considerant els condicionants associats a una representació teatral.

En definitiva, l'hipertext opera una sèrie de variacions que ajuden a entendre millor la gestació de l'hipotext adaptant alguns dels seus elements constitutius perquè no se'n perden la significació i l'objectiu inicials. No obstant això, és capaç de respectar-ne les línies definitòries per no crear una sensació d'estranyesa en el receptor. Alhora en modifica algunes de les pautes semàntiques a fi de no desconcertar-lo i més tenint en compte que existeixen múltiples versions de la història i no se sap exactament com ha arribat a ella inicialment.

4. Aplicació del mètode d'anàlisi a *La volta al món en 80 dies* (2005), de Juli Disla

4.1. Delimitació i caracterització de l'hipotext i de l'hipertext

En aquest punt, cal remetre's a la informació presentada al primer capítol de la tercera part d'aquesta tesi. En ella explicàvem la representativitat de la novel·la de Verne tenint en compte la importància de la temàtica de l'aventura que aquesta suposa dins l'oferta narrativa en un moment crucial per a la LIJ, el segle XIX.

Per tal d'elaborar la present anàlisi, i segons assenyalàvem, l'hipertext adoptat com a referència correspon a l'indicat pel mateix adaptador: l'editorial Barcanova en l'edició de 2017. A més a més, i com ja apuntàvem, aquest es fonamenta en una proposta valorada positivament per la crítica en incloure el text íntegre, enfront de reduccions com ara les de Castellnou, o complementàries, com la de Cruïlla (Rofes 2020).

En el cas de l'hipertext, ens referim, igual que succeïa en els textos analitzats anteriorment, a l'edició impresa de l'editorial Bromera dins del segell «Micalet Teatre» editada l'any 2005. No obstant això, al llarg de l'anàlisi emprarem l'any 2017 corresponent a la setena edició per ser aquella amb què treballem. Recordem, finalment, que el text de Disla respon a una producció de l'Escalante Centre Teatral de la Diputació de València i fou estrenat el 18 de gener de 2005 per la companyia Combinats.²¹⁶

4.1.1. Emmarcament espaciotemporal

Per contextualitzar la producció de Jules Verne ens hem de traslladar al segle XIX. França, immersa en l'auge de la Revolució Industrial, viu una època marcada de ple per la rellevància de la ciència i el progrés, sobretot a la segona meitat d'aquest segle. Es tracta d'un moment en què, com apunta Salabert (1995: 9): «El progreso, que entonces se escribía con mayúsculas, es un bólide lanzado por el desarrollo del capitalismo y por la competencia industrial que exigía incesantemente nuevos métodos, máquinas y materias». En aquest mateix sentit, exposa Bernat (2015: 138):

«La ciència no deixava de subministrar el coneixement teòric necessari per a nodrir la marxa inventiva de l'època. L'espectacularitat amb què el vapor s'havia aplicat a la indústria, el ferrocarril o la navegació havia deixat astorades les

²¹⁶ Aquesta informació, així com la resta d'aspectes tècnics d'aquell muntatge i els premis obtinguts, es poden consultar a Herreras (2010: 71).

primeres generacions del segle. L'electricitat i les seues aplicacions anunciaven un futur tècnic prodigiós i els avenços de la química albiraven una potent nova indústria».

Tenint en compte l'efervescència científista, el públic en general mostra un enorme interès per estar al dia d'aquestes qüestions. Consegüentment, cada volta esdevé més creixent en aquell context la dedicació dels periòdics i les revistes a la publicació d'articles de divulgació científica i a l'edició de llibres d'autors com ara Flammarion o Louis Figuier. Es busca, per tant, fer accessible a les grans masses aquells coneixements. D'acord amb Navarro (2005: 107):

«En el cas de França, diaris i revistes incloïen pàgines específiques sobre ciència, escrites per científics que es dedicaven permanentment o periòdica a aquesta activitat. Una d'aquestes revistes era *Le Musée des familles*, revista generalista fundada el 1833, on Verne va començar el 1851 a publicar articles i narracions de caràcter científic. També van aparèixer revistes específiques per a la divulgació de les ciències, com és el cas de *Cosmos*, fundada el 1852, que duia el subtítol *Revue encyclopédique hebdomadaire des progrès des sciences*».

Totes aquestes consideracions suara exposades evidencien la rellevància i la confiança dipositada per homes i dones en la ciència i el progrés com a eix i motor de la construcció social. Aquest plantejament enllaça amb dos corrents filosòfics i sociològics de gran pes pel que fa a la ideologia del moment: les teories del socialisme utòpic, defensades per Saint-Simon, i les del positivisme, representades per Auguste Comte.

Pel que fa al primer, tant el treball com la ciència havien de convertir-se en els pilars fonamentals per organitzar la societat, motiu pel qual eren essencials tant els industrials com els savis, els artistes i els moralistes. Quant a Comte, deixeble de l'anterior, el pes únic per al progrés i la millora de la humanitat se centrarà a posar en un primer pla els científics deixant de banda la part de la moralitat representada pels filòsofs i els moralistes.

A més a més, en aquest context, es materialitzen importants expedicions, fonamentalment al continent africà, un dels objectius de les quals és descobrir-ne les incògnites geogràfiques encara ocultes. En paraules de Lottman (1998: 114):

«A mediados del siglo en que le tocó vivir [referint-se a Verne] se sitúa también la época en que se descubrió cuanto por descubrir quedaba de los más remotos rincones del mundo. Una nueva generación de exploradores llegó hasta las últimas selvas vírgenes y los últimos desiertos».

No obstant això, al darrere s'hi mostra una altra finalitat: l'intent de testimoniar la capacitat de la humanitat per imposar-se a la natura i controlar el món.²¹⁷ Com afirma Dehs (2005: 72): «La revolución industrial pone la vida del hombre sobre nuevas bases y lo embriaga con optimistas y lucrativos sueños de dominio sobre la naturaleza».

Pel que hem exposat fins aquí, es comptava amb les premisses idònies perquè es consolidara una literatura que posara el focus en la ciència i on les aventures i els viatges esdevingueren clau. D'aquesta manera, s'entenen projectes i empreses com les de l'editor Hetzel, amb qui Verne treballa, i per al qual allò més important era, d'acord amb el que explica Brown (2008: 83):

«The communication of scientific information, since —at a time when the Industrial Revolution was well underway and scientific discoveries and feats of engineering were advancing apace— science was perceived as a vital key to national progress».

En suma, l'obra de l'escriptor francès es troba immersa en un context en què la literatura rebia una comanda fonamental: la de contribuir a lluitar contra la ignorància i la fe cega. Així, en referir-se a Verne, afirma Duperrien (2011: 73): «Il lui importe de combattre la naïveté et les superstitions qui font obstacle à la progression scientifique et en ce sens son oeuvre éducative accompagne l'entreprise de civilisation du demi siècle».

D'aquesta manera, homes i dones serien capaços de triar el seu destí en una societat marcada pel pes de la ciència i el progrés. Consegüentment, es posa especial atenció a un lector jove en procés de formació que, d'altra banda, no tenia garantit l'accés a l'educació. En aquest sentit, exposa Unwin (2005: 59):

«The nineteenth century's discoveries and advances on all fronts remain, almost by definition, an absolutely closed book to the illiterate. In a century which

²¹⁷ Si el lector desitja ampliar aquesta informació, el remetem a Cotte (2005).

witnesses the massive democratisation of reading and writing, Verne plays a central role in promoting the merits of literacy, and he does so with obvious pedagogical intentions».

En referir-nos a l'hipertext, la caracterització de l'emmarcament espaciotemporal de creació, la València de primeries del segle XXI, és bastant diferent, fet que explicarà, punts distintius entre aquest i la novel·la de Verne. Així doncs, com anirem desglossant mitjançant l'anàlisi, serà interessant veure com s'afronten aquestes diferències tenint en compte el respecte dels episodis de la història quant a l'emmarcament geogràfic i temporal de Verne: Anglaterra, segona meitat del segle XIX.

Un dels trets identificatius com a pedra de toc del període decimonònic és l'imparable desenvolupament científic i tecnològic transformador de la societat. Evidentment, els receptors de l'adaptació teatral de Disla també es troben immersos en un moment on el canvi i l'evolució són constants en aquests camps. No obstant això, la progressió no suposa un bot tan significatiu respecte a allò conegut, encara que determinades facetes puguen generar interès per les noves oportunitats que comporten. Potser, en aquest sentit, compta amb un paper molt important el fet de viure en un món globalitzat on la comunicació quasi instantània garanteix anar resseguint l'evolució i la consecució d'aquestes novetats i avanços pràcticament en temps real mitjançant plataformes com ara Internet.

També cal tenir molt present el mitjà emprat a través del qual difondre la literatura que analitzem. Al llarg del segle XIX es potencia la publicació de les novel·les per entregues lliurades conjuntament amb diaris i revistes com una manera d'incorporar progressivament un nou lector en procés d'alfabetització. Mitjançant aquesta tècnica es revoluciona i democratitza el circuit literari alhora que es condiciona la creació de l'autor a fi d'assolir una sensació d'intriga, incertesa i interès en el lector que l'atrau a continuar amb el text.

En el cas del segle XXI, el món editorial ha canviat i han anat guanyant molt de terreny les plataformes virtuals a Internet, per exemple, de manera que el procés de creació es veu alterat entre un període temporal i l'altre. A més a més, l'accés a l'educació i al coneixement tampoc és el mateix. Si bé al segle XIX es lluitava per aconseguir-ne l'obligatorietat i la gratuïtat per a la ciutadania, el XXI ja compta amb aquestes premisses. Així doncs, la intencionalitat d'un projecte i l'altre no serà totalment idèntica ateses les circumstàncies.

L'altra diferència important entre el context de producció del text de Verne i el de Disla rau en la ideologia subjacent a ambdós. En el cas de l'hipertext, els receptors formen part d'una societat democràtica marcada pels principis d'igualtat entre homes i dones en la qual es busca la llibertat dels pobles i el respecte a les cultures. En canvi, a l'hipotext es trasllada una concepció del món en consonància a la de la burgesia mitjana. En ella es palesen valors certament conservadors. Estaríem parlant de la presència de la figura dels criats submisos i lleials disposats a entregar la vida pels seus amos i on els protocols i les formes són clars distintius de classe. En aquest mateix sentit, la visió de la dona o el tractament del colonialisme i les figures dels indígenes també serien divergents. En síntesi, es tracta de textos generats en emmarcaments espaciotemporals diferents, França al segle XIX, d'una banda, i València a principi del segle XXI, de l'altra, però que construeixen la història dins d'un mateix món ficcional de partida: Anglaterra, segona meitat del segle XIX.

4.1.2. Informació biogràfica i dades sobre la producció literària de l'autor i de l'adaptador

Nascut a Nantes (França), Jules Verne (1828-1905) pertanyia a una família burgesa. Fill de Pierre Verne, advocat i procurador, i de Sophie Allotte de la Fuye, descendent d'una família d'armadors beneficiada econòmicament pel comerç colonial, fou el primogènit de cinc germans: Paul, Anna, Mathilde i Marie. A la seua llar es respirava un codi de conducta rigorós fonamentat en la disciplina, l'esforç, el treball i l'obediència, en el qual la religió estava molt present i on la cultura era ben considerada. Així, com explica Lottman (1998: 18): «Verne creixió en un ambiente que le inculcó el respeto por el arte de escribir y las habilidades oratorias». De fet, a les distintes biografies amb què es compta,²¹⁸ se'ns mostra com era tradició familiar la creació de composicions poètiques per commemorar esdeveniments importants. Malgrat això, la possible professionalització com a artista no fou ben vista des del prisma de la rigorosa moralitat que els caracteritzava.

Les expectatives que son pare s'havia generat sobre el futur del fill major eren molt clares: compartiria la seua professió. Així doncs, Verne comença la carrera de dret, per a

²¹⁸ En aquest punt, i a falta de cap autobiografia, remetem el lector que desitge aprofundir en aquests i altres aspectes a les biografies a què ens referirem al llarg d'aquest epígraf per considerar-les ben documentades: Salabert (1974), Lottman (1998), Dehs (2005) i Butcher (2006).

la qual cosa ha de traslladar-se puntualment a París a fi de realitzar exàmens fins que s'hi instal·la l'any 1848. Tot i que acabarà sent advocat, l'ambient artístic i cultural de la ciutat no fa altra cosa més que incrementar l'interés mostrat des de ben jove per l'escriptura, molt focalitzada, principalment i inicial, en el gènere teatral. En aquest sentit, hi tenen molt de pes l'establiment d'amistats com ara la que l'uneix al fill d'Alexandre Dumas, amb la contribució del qual estrenà la seua primera obra al Théâtre Historique: la comèdia *Les pailles rompues* (1850).

Verne no tardarà molt a declarar obertament a casa la voluntat de mantenir-se com a escriptor i no exercir com a advocat. Aquesta situació lluny de generar un enfrontament acarnissat fou relativament ben acceptada tot i les premisses exposades anteriorment en relació a la moralitat. En aquesta època, Verne, entusiasmat gràcies a les converses mantingudes amb l'explorador Jacques Arago, crea una sèrie de narracions publicades a *Le Musée des familles*²¹⁹ on mostra el seu gust pels relats d'aventures, els viatges i la ciència. Parlem d'escrits com ara *Les premiers navires de la marine mexicain* (1851), *Un voyage in ballon* (1851) o *Martín Paz* (1852).

L'autor compaginarà durant uns anys la creació literària amb un nou treball com a agent borsari relacionat amb l'inici de la vida de casat amb Honorine Morel, jove vídua amb dues filles, i amb la qual tindrà el seu únic fill: Michel Jean Pierre. Progressivament, s'anirà recloent a fi de gestar la seua primera novel·la: *Cinq semaines en ballon* (1863), la qual comptà amb un èxit de públic aclaparador. Amb la seua publicació estableix un primer contacte amb l'editor per al qual treballarà des d'aleshores a un ritme frenètic i de qui exposarem a continuació algunes pinzellades: Pierre Jules Hetzel.

Retornat d'un breu exili a Bèlgica on es va veure obligat a marxar pel seu compromís amb els governs republicans apareguts amb la revolució de 1848,²²⁰ Hetzel veu en la lectura una eina amb immens poder educatiu i moralitzador²²¹ alhora que amena

²¹⁹ Com apunta Dehs (2005: 46): «El rotativo, dirigido por el periodista bretón Pitre-Chevalier (1813-1863) y de publicación mensual, tiene como meta entretener con artículos de divulgación científica y otros temas ligeros a un público formado fundamentalmente por pequeños burgueses de orientación religiosa y monárquica [...]. El *Musée* se convertirá en trampolín de lanzamiento de Jules Verne».

²²⁰ En aquest punt recordem les principals fites històriques que es produeixen a França al llarg de la vida de Verne per contextualitzar i entendre millor el moment de creació del projecte de Hetzel del qual participà com a motor principal l'escriptor francès. En paraules de Salabert (1995: 9): «Atraviesa los últimos años de la Restauración borbónica (1815-1830) con Carlos X, la monarquía burguesa de Luís Felipe (1830-1848), la revolución del 48 y la segunda República (1848-1851), el Segundo Imperio de Napoleón III (1851-1870), la guerra franco-prusiana y la Comuna (1871) y una buena parte de la Tercera república, desde Thiers hasta Loubet».

²²¹ Per tal de comprovar aquesta idea reproduïm les paraules recollides per Gauthier que el propi Hetzel adreça als seus lectors per presentar el projecte (1988: 189): «Il s'agit pou nous de constituer un

i entretinguda. Així doncs, decideix editar una revista quinzenal adreçada essencialment al món infantil i juvenil: *Le magasin d'éducation et de récréation*. Conseqüentment, considerant tant l'interès de l'època pels avanços científics i tecnològics com les expectatives socials creades a causa de les expedicions i els viatges del moment, l'editor veu en l'anterior treball de Verne el seu home perfecte.

Així parlarem de l'esclat dels «Viatges extraordinaris», un conjunt de seixanta-dos títols,²²² amb els quals l'escriptor francès assoleix la manera de fer que la ciència entre a formar part de la literatura d'acord amb les pretensions de l'editor.²²³ Com diu l'estudiosa Vierende (1986: 45): «Le rôle précis de Jules Verne, c'est donc de faire passer, sous une forme romanesque, toutes les connaissances nouvelles du temps». A grans trets, s'observen unes pautes generals caracteritzadores del conjunt d'aquests textos. Així, segons explica Brown (2008: 86):

«The majority of the novels are based on the initiation or quest narrative, opening with the protagonists setting out on a journey, with knowledge being sought and/or acquired by the protagonists in the course of their life changing experiences. The journey for the reader thus mirrors that of the protagonist through engagement with the text, and the pedagogical element is enhanced for the reader by the passages of extra historical, geographical, or scientific information fed into the novel by the author».

Tot i que entre el públic el projecte va ser molt ben acceptat, l'obra de Verne, la qual continuava amb un intens ritme creatiu, no comptava amb una valoració positiva per part de la crítica. En aquest sentit, per exemple, observem les reflexions aportades per

enseignement de famille dans le vrai sens du mot, un enseignement sérieux et attrayant, qui plaise aux parents et profite aux enfants. Education, récréation, sont à nos yeux, deux termes qui se rejoignent. L'instructif doit se présenter sous une forme qui provoque l'intérêt: sans cela il rebute et dégoûte de l'instruction; l'amusement doit cacher une réalité morale, c'est-à-dire utile: sans cela il passe au futile, et vide les têtes au lieu de les remplir».

²²² Per tal d'accedir a la llista completa dels títols remetem el lector a l'apèndix creat per Navarro (2005: 177-189), on trobarà, a més a més, un succint resum de l'argument i l'explicitació de la plataforma de publicació inicial de cadascun: *Le magasin d'Education et Récréation*, *Le Journal des Débats*, *Le Temps* o *Le Soleil*.

²²³ Al voltant de la publicació d'aquest projecte, exposa Navarro (2005: 65): «Pràcticament totes les novel·les de Verne van aparèixer primer en *Le Magasin*, com a fulletó quinzenal, llevat dels pocs casos que van aparèixer en diaris o directament en format de llibres. Després van ser publicades en llibre, dintre de la "Bibliothèque d'Education et de Récréation". Però immediatament, Hetzel va crear una col·lecció especial per als llibres de Verne, amb el títol de "Viatges extraordinaris", i l'ambiciós subtítol "Viatges als mons coneguts i desconeguts"».

Émile Zola (1890: 356-357): «Si les *Voyages extraordinaires* se vendent bien, les alphabets et les paroissiens se vendent bien aussi à des chiffres considérables... sans aucune importance dans le mouvement littéraire contemporain».

Aquestes consideracions van unides a molts altres clixés i estereotips negatius, visions parcials i de vegades malintencionades o simplement basades en el poc aprofundiment, associades a la producció verniana. Entre d'altres, destaquen la de ser un «simple» creador de literatura juvenil, branca poc ben vista fins temps recents, o la d'esdevenir un escriptor compulsiu que sols es deu al mercat editorial sense cuidar l'estil o l'estructura de les seues produccions.²²⁴

A partir dels anys seixanta del segle XX, la situació comença a canviar amb les investigacions plantejades per Marcel Moré (1960, 1963), i s'intensificarà durant els anys setanta, i posteriors, amb treballs com els de Piero Gondolo (1977, 1985). També contribuiran a aquesta variació la creació de revistes, butlletins i publicacions editats per diferents clubs o societats d'estudis vernians i la creació de pàgines web especialitzades.²²⁵ Des de totes aquestes plataformes es realitzaran estudis a fi de comprendre unes obres de les quals s'han proposat diferents lectures.²²⁶ No obstant això, aquella suspicàcia inicial no desapareixerà totalment i arribarà en part fins als nostres dies. En aquest sentit, apunta Unwin (2005:14):

«The dismissive attitude has persisted right through to modern times and, despite the revival of Jules Verne studies in France and his reinstatement alongside the great figures of French literature, a current of scepticism surfaces regularly on both sides of the Channel about whether such fiction is genuinely artistic, or whether it was simply a canny money-making venture».

Durant l'última etapa de la seua vida, Verne seguia complint amb els seus contractes editorials, encara que les produccions ja no traspuaven el mateix optimisme envers el món. Progressivament s'hi evidencia una transició, en paraules de Salabert (1995: 11),

²²⁴ Per tal d'aprofundir en aquest tema remetem el lector a l'estudi elaborat per Unwin (2005) on s'hi analitzen en profunditat els «Viatges extraordinaris» de Verne per desmuntar aquests múltiples prejudicis generats amb el temps.

²²⁵ Al voltant d'aquest aspecte Pérez (2008) en realitza una panoràmica detallada.

²²⁶ Com apunta Dehs (2005: 12): «Sus novelas han dado pie a múltiples interpretaciones, muchas de ellas aparentemente irreconciliables tanto en el sentido ideológico-político como en el estético-formal. El origen de las contradicciones debe buscarse no solo en los intérpretes, sino también en el material interpretado, pues, sin duda, la contradicción es un rasgo de lo polifacético».

«del optimismo científico y de la fe en el poder omnímodo y benéfico de la ciencia, a una visión sombría y desencantada de ésta». A partir del 1888 entra en l'àmbit de la política municipal on se centrarà en aspectes vinculats a l'educació i el vessant artístic de la ciutat. Jules Verne, un dels autors més traduïts d'acord amb les dades de l'*Index Translationum* de la Unesco (aproximadament 150 llengües), l'home reconegut i alhora desconegut,²²⁷ com hem vist, mor el 24 de març de 1905 a Amiens.

Pel que fa al creador de l'hipertext, Juli Disla (Aldaia, 1976), podem afirmar que es tracta d'una figura molt representativa dins del circuit teatral valencià actual. Dramaturg i actor, forma part d'una promoció sorgida a partir de finals dels anys noranta i primers anys del segle XXI que contribueix a ampliar i consolidar la producció dramàtica autòctona després de l'intens treball realitzat en les dues dècades anteriors pels autors del «teatre independent» i d'aquells altres apareguts als anys vuitanta i primers noranta, com Alapont i Vila.²²⁸ En aquest sentit, i des dels seus inicis, Disla és considerat un dels nous noms que apunta maneres i mostra potencial, com exposa Tortosa (2000: 234):

«Quant al que interessa en el futur del teatre valencià, per damunt d'aquest balanç prometedor, avui podem dir que les llavors estan plantades i, que tot i haver-les recollides en part, la sembra promet noves collites amb els bons auguris d'una continuïtat aparentment irrompible. Una sèrie d'autors que acaben d'accedir a la creació i fins i tot a l'escena, previsiblement en els propers anys palesen les seues inquietuds, pel moment incipients: Rafa Hernández, Jorge Picó, Jaime Pujol, Arturo Sánchez Velasco, Xavier Puchades, Jordi i Miquel Peidró Torres, Juli Disla, etc., són uns pocs dels noms que cal tenir en compte».

De forma semblant, Ragué-Arias (2000) inclou la figura de l'autor dins de l'estudi dedicat a presentar els nous dramaturgs dels territoris de parla catalana. Així, hi fa al·lusió no sols a la seua producció per al públic adult, que és on se centra l'esmentat treball, sinó que insereix una mínima però significativa referència també a la seua contribució al teatre infantil conjuntament amb Pasqual Alapont o Jaume Policarpo, entre d'altres, una branca creativa sobre la qual crida l'atenció i incita a estudiar.²²⁹

²²⁷ Així doncs, l'obra de Verne, en paraules de Compère (2005: 8), «est marquée à la fois par une grande popularité et –paradoxalement– une marginalisation».

²²⁸ A fi d'analitzar-ne les característiques del «teatre independent» remetem el lector a Rosselló (1997).

²²⁹ Vegeu, en aquest darrer sentit, la nota a peu de pàgina introduïda per Ragué-Arias (2000: 13).

Disla posa a rodar la seua formació teatral ben jove, pràcticament als onze anys, a l'Escola Municipal de Teatre d'Aldaia. A partir de l'experiència adquirida per actuar en diversos muntatges, dona un pas endavant, funda l'any 1994 la que serà la seua primera companyia: Teatre dels Vents i, alhora, inicia la Llicenciatura en Filologia Catalana a la Universitat de València. En col·laboració amb algunes de les persones amb qui ha començat l'aprenentatge teatral com ara Carles García, Patrícia Pardo, David Durán o Sandra Gómez, engega un projecte amb l'estrena, aquell mateix any, d'*Assassinat al balneari*. A més a més, s'inicia en la dramaturgia creant, col·lectivament, algun dels textos duts a escena per aquest grup de teatre amateur com ara *Cotxes* (1999).

Serà amb la fundació de la seua segona companyia, Combinats, el 1997, de la mà de Joan Miquel Reig i Pepa Sarrió, on trobarem els inicis professionals de Disla i, per tant, la primera de les dues etapes en què es podria articular la producció de l'autor segons proposa Rosselló (2018b). Tot i que al principi de la trajectòria d'aquesta hi desenvolupa el rol d'actor, també escriu textos conjuntament amb Patrícia Pardo com ara *...I perdona les faltes d'ortografia* (1998) o *Espinacs* (1999). Des de Combinats, observem la figura d'un autor centrat fonamentalment en la creació per a infants, com el cas dels dos textos esmentats anteriorment. No obstant això, progressivament també s'adreça a un espectador adult a partir de títols com ara *Swimming Pool* (2003), una peça que ja evidencia el ressò positiu de la crítica,²³⁰ originada en l'estada que Disla fa, becat, a *The Royal Court Theatre* de Londres.

Paral·lelament, comença a escriure en solitari i veu en *A poqueta nit* (1998), la seua primera obra publicada. Es tracta d'un text per a públic adult que el feu mereixedor del Premi Micalet de Teatre d'aquell mateix any. Amb ell mostra la tendència a prioritzar l'autoria textual enfront de l'actuació. Tanmateix, no deixarà de banda els infants, per als quals realitzarà textos com ara *Castigats* (2001), Premi "Xaro Vidal" de Teatre infantil de l'Ajuntament de Carcaixent, o adaptacions com *La volta al món en 80 dies* (2005), producció de l'Escalante Centre Teatral.

També són aquests els anys en què participa en diferents projectes d'autoria col·lectiva. Ací veuen la llum *Dies d'ensalada* (2001) juntament amb Patrícia Pardo, Arturo Sánchez Velasco, Jorge Picó i Xavier Puchades, o *Estem tan bronzejats que fem una mica de fàstic* (2003), coescrita amb Patrícia Pardo i Alejandro Jornet. Durant aquest

²³⁰ Aquesta obra fou finalista del Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi (2001), i va estar nominada com a millor text dins dels Premis de les Arts Escèniques de la Generalitat Valenciana (2004) i als Premis Max com a millor text en català (2005).

període compaginarà, a més, la realització de versions i traduccions de teatre estranger tant per a companyies com ara La Pavana com per a teatres públics, amb l'exercici de càrrecs de gestió municipal a Aldaia o la tasca com a actor a Teatres de la Generalitat, Moma Teatre o Dramatúrgia 2000, entre d'altres. Amb *La ràbia que em fas* (2008), Premi de Teatre d'Alcoi, tancaria aquesta primera etapa en la qual Disla, com afirma Rosselló (2018b: 332), «s'acostava des de la subtileza i allunyant-se del drama, amb certa ironia i amb un humor mesurat, a personatges de la seua generació i al món de les relacions; també serà la fi de la seua dedicació intensa al teatre per a infants».

Durant un breu parèntesi que abastaria aproximadament cinc anys, del 2005 al 2010, Disla es focalitza en la creació de guions vinculats al món de l'audiovisual. És així com, sense oblidar el vessant interpretatiu, entra a formar part de la productora Conta Conta en *Autoindefinitos*, *Maniàtics* o *Cheking-in Hotel*. Poc després, concretament el 2011, és factible parlar de l'inici de la segona etapa a què es refereix Rosselló (2018b) amb la fundació d'una nova companyia pròpia, Pérez&Disla.²³¹ Al si d'aquesta ell assumirà la creació textual i Jaume Pérez, també actor, la direcció. *Expuestos* (2011) suposa la presentació en societat al Festival Russafa Escènica d'aquest tàndem creatiu en què Disla participarà sovint com a actor i no sols com a dramaturg. Resultat d'aquesta unió veuen la llum espectacles com, per exemple, *La gent* (2012), finalista al Premi Max al millor autor revelació el 2014, *El hombre menguante* (2014) i *Carinyo* (2016). En conjunt, i segons explica Rosselló (2018b: 333):

«Quant al plantejament ficcional i escènic, diríem que ens trobem davant propostes de caràcter abstracte quant a la contextualització, tot i la connexió amb la situació de crisi de les primeres obres, amb mitjans mínims i centrades sobretot en la paraula i els intèrprets. Es tracta de ficcions que, sense deixar de banda un acostament irònic i cert humor, s'allunyen de la denúncia directa i explícita per acostar-se més a l'exposició i a la reflexió».

Tot i que no és factible tancar l'estudi d'un dramaturg i actor encara en plena producció, ens referirem als darrers treballs que han vist la llum fins l'any 2021 establint un punt i seguit a partir del qual futurs estudis puguin derivar-se.²³² Així doncs,

²³¹ Per ampliar-ne informació remetem a www.perezydisla.com [Consulta: 5 agost 2021].

²³² Per tal de rebre una informació actualitzada de la trajectòria dels professionals del món del teatre en llengua catalana, remetem el lector als webs tant de l'Associació Valenciana d'Escriptores i

Pérez&Disla produeixen tant per a ells mateixos com responent a encàrrecs d'altres companyies: *Godot* (2020), versió lliure de l'obra de Beckett; *La sort* (2021), text on es reflexiona des de la pròpia experiència sobre el procés d'adopció d'un xiquet emmarcant-lo en les circumstàncies d'una parella homosexual d'homes; i *Demà no hi ha classe* (2021), un monòleg amb la clara voluntat de conscienciar sobre el paper de l'educació, la integració i el respecte a la diversitat en un ampli sentit de la paraula.

4.1.3. Públic a qui s'adreça

En parlar de la publicació de les obres de Verne ens hem referit a Hetzel i al projecte educatiu que aquest pretenia aconseguir. Així doncs, podem afirmar que *La volta al món en 80 dies* s'incloïa dins d'un conjunt, el dels «Viatges extraordinaris», una empresa que, en paraules de Lottman (1998: 119): «Atrajese a los compradores sedientos de aprender, y sobre todo de que aprendiesen sus hijos». S'ambicionava buscar noves alternatives a la literatura associada a aquest públic en què fins aquell període dominaven les històries sentimentals o els contes de la comtessa de Ségur. Com diu Brown (2008: 25):

«The second half of the nineteenth century had other interests, and fairy tales were ousted by a different form of magic, that of science, and a different kind of adventure narrative. [...] For young people of, say, twelve to fifteen, the contemporary moral stories and fairy tales must have held little interest».

No obstant això, no es considerava una obra marcada originàriament per a aquests lectors, sinó que la van fer seua, com a «èxit suplent» (Escarpit 1971). Així doncs, s'introdueix una nova orientació de cara a la LIJ que en aquell context ja compta amb algunes temptatives científistes,²³³ però que reïx amb Verne i el projecte de Hetzel,²³⁴ els quals basteixen, com sintetitza Dehs (2005: 71):

Escriptors Teatral (www.aveet.eu) com al del Centre de Documentació Escènica (www.documentacionescenica.com).

²³³ En aquest sentit, llegim a Brown (2008: 85): «The *Magasin d'éducation et de récréation* was not the only vehicle for presenting science to a young audience, for similar works appeared in Hachette's *Bibliothèque des merveilles* from 1860. However, apart from the more imaginative works of A. Castillon, such as *Récréations physiques* (1861) and *Récréations chimiques* (1866), which attempted to situate the scientific information in a domestic context and in language to which children could relate, this series was more conventionally didactic in its approach».

²³⁴ Cal tenir present que l'editor francès, abans de marxar a l'exili, ja havia realitzat un primer pas en aquest itinerari literari quan va crear una revista *Nouveau magasin des enfants* (1843) on, com explica Navarro (2005: 112): «Aprofitant els seus contactes com a editor, va trobar la col·laboració

«Una literatura científica accesible al gran públic, conscientement enfrontada a los afanes monopolizadores de la Iglesia y dirigida a niños y adolescentes, para los cuales, hasta entonces, no existía una literatura propia sino muy rudimentaria».

Al capdavant, com apunta Soriano (1995: 701): «El proyecto termina por sustituir el maravilloso tradicional, el de los cuentos de hadas, por otro maravilloso, el del esfuerzo humano, el de la humanidad pensante y sobre todo sabia».

Quant a l'hipertext, aquest s'emmarca dins d'un projecte concebut per a un públic infantil. De fet, com recorda Rosselló (2018b: 331), és una producció de l'Escalante Centre Teatral, plataforma de gran rellevància per al foment del teatre associat a aquests receptors, com ja hem analitzat, i publicat en una col·lecció, «Micalet Teatre», també concebuda per a la tipologia d'auditori referida. No obstant això, i d'acord amb la caracterització realitzada a l'emmarcament espaciotemporal de creació, caldrà en tot moment considerar les variacions a què el text haurà de sotmetre's a fi d'adaptar-se adequadament a la visió d'un públic que, tot i pertànyer a una mateixa franja d'edat, no posseeix la mateixa visió del món.

4.2. Reescriptures de l'hipotext

Des dels inicis, *La volta al món en 80 dies* rep una acollida molt favorable entre el públic de l'època. Així ho demostren, per exemple, les dades relatives al nombre d'exemplars venuts en vida de l'autor, entre les quals destaca amb escreix l'hipotext analitzat amb cent vuit mil exemplars.²³⁵ De fet, aquesta novel·la, publicada en forma de fulletó a *Le temps*, va crear tanta expectació que fins i tot movia les empreses de transport a oferir importants sumes econòmiques perquè els seus vaixells hi aparegueren.²³⁶

dels millors escriptors del moment. El mateix Hetzel també es va fer escriptor per a la infància, i amb el pseudònim de P. J. Stahl escrivia contes i adaptacions d'autors estrangers».

²³⁵ Com explica Lottman (1998: 202-203): «*La vuelta al mundo en 80 días* fue el único de los “Viajes extraordinarios” del que Hetzel reconoció haber vendido más de 100.000 ejemplares en vida del autor (para ser exactos: 108.000). Comparemos esta cifra de ventas con la de las otras novelas más vendidas: *Cinco semanas en globo*, 76.000 ejemplares; y *Veinte mil leguas de viaje submarino*, 50.000 ejemplares, ni uno más ni uno menos».

²³⁶ Així llegim a Salabert (1974: 166-167): «Todos los correspondientes extranjeros en París debían telegrafiar a sus diarios las peripecias del apasionante viaje, como si tratara de un reportaje real. Las compañías de navegación rivalizaban en tentadoras ofertas para conseguir del novelista que Fileas Fogg efectuara el regreso en uno de sus barcos. Tentativas que se estrellaron en la integridad e independencia del escritor».

Aquesta fama es veurà reforçada amb la seua adaptació al teatre dos anys després. Fou realitzada pel propi Verne amb la participació d'Adolphe D'Ennery al Théâtre du Châtelet, tot i que ja amb anterioritat Verne ho havia intentat juntament a Édouard Cadol. En paraules de Butcher (2006: 233):

«Cadol and Verne work on a play called *Around the World in 80 days*. Following a synopsis at the beginning of 1872, with Verne creating some of the characters and plot, Cadol wrote a 150-page print. On March 29, Verne started a novel of the same name, importing dialogues from the play. From June Cadol submitted the play to directors, but could not place it, and undertook to produce a condensed version. Even after Verne completed the novel and published it (November and December), the revised play had still not found a home. So Verne enlisted prolific playwright Adolphe d'Ennery and together they wrote a new script».

Tota aquesta popularitat explica la traducció de la novel·la a nombroses llengües, com ja hem apuntat, i la publicació en diferents països de forma quasi paral·lela a la seua edició original francesa, com succeeix amb la major part de la resta de relats dels «Viatges extraordinaris».²³⁷ En el cas d'Espanya, les circumstàncies no divergiren de la resta de literatures europees, segons s'explica en un article on apareixen analitzades nombroses ressenyes aparegudes en la premsa espanyola del segle XIX en referir-se a l'hipotext analitzat. Així, segons Tresaco (2014: 131): «El 17 de mayo de 1873 se anunciaba la publicación de *La vuelta al mundo en 80 días* en *La Discusión*, donde se dice “El nombre del autor es por sí solo una eficaz recomendación; amena, instructiva, conteniendo gran fondo de doctrina científica”».

Sense pretensió d'exhaustivitat, sinó amb la de mostrar de forma panoràmica la important repercussió de les aventures de Fogg al panorama literari castellà, observem com la novel·la va registrar sols en una franja d'aproximadament vint-i-cinc anys al voltant de setanta edicions (Lorenzo & Ruzicka 2005). En el cas del català, la primera traducció d'un text de Verne és més tardana i correspon, justament, a aquell en què es

²³⁷ En paraules de Tresaco (2011: 145): «La obra de Julio Verne fue inmediatamente traducida al español y desde el primer momento tuvo una gran aceptación y popularidad entre los lectores españoles. Varias imprentas editoriales publicaron, casi simultáneamente, las novelas vernianas a unos precios muy accesibles destinadas a un público muy extenso».

mostren els viatges del cavaller britànic arreu del món en 80 dies. Es tracta d'un treball realitzat per Clovis Eimeric l'any 1927 editat per l'editorial Mentora,²³⁸ com explica Pinyol (2005).

A partir d'ací, ixen a la llum diferents propostes de *La volta al món en 80 dies*, algunes de les quals seran adaptacions reduïdes. No obstant això, també hi haurà traduccions completes, entre les quals Lluch & Durán (2005: 135) en trien les més rellevants en termes qualitius en un període que va del 1978 al 2002 per proposar-ne un llistat.²³⁹ Evidentment, la commemoració del primer centenari de la mort de Verne genera una intensificació de les traduccions i les adaptacions dels treballs de l'escriptor francès. Entre elles comptarem, per exemple, amb la publicació per Bromera de l'hipertext analitzat a aquesta tesi.²⁴⁰

No obstant això, aquest periple al voltant del món no es redueix simplement a l'àmbit de la novel·la i el teatre, sinó que arriba més lluny en una demostració del caràcter icònic del text. En aquest sentit, com diu Brown (2008: 85):

«After the fairy tales of Charles Perrault, Verne's novels are the most widely known French works outside France and the most widely translated, abridged, imitated, and transferred to other media in the shape of adaptations for film, TV, and comic books».

La nostra atenció se centrarà a partir d'aquestes línies en el món audiovisual tenint en compte tant la repercussió social amb què aquest compta hui dia com el fet que haja sigut un dels eixos a partir dels quals s'han derivat productes culturals posteriors de diversa índole com ara videojocs. Així, per exemple, i d'acord amb l'exhaustiu estudi

²³⁸ En aquest sentit, són interessants per veure la influència de l'obra en conjunt de Verne sobre els autors catalans les paraules de Lluch & Durán (2005: 133): «Curiosament, l'obra de Verne es traduirà al català força després de poder constatar la seva influència en l'obra d'autors catalans. És a dir, primer s'editen en català les obres que prenen a Jules Verne per model, que no pas es tradueixen les obres del propi Verne. Entre les primeres novel·les on és evident la influència de Verne cal citar *El gegant dels aires*, que Josep M. Folch i Torres escriu el 1911 i que serà publicat primer com a suplement del setmanari *Patufet* i després en forma de llibre per Editorial Baguà».

²³⁹ A partir d'ací podríem afegir tant adaptacions reduïdes com obres amb el text complet també remarcables com ara les dissenyades per Castellnou (2010), Estrella Polar (2010), Teide (2011), Onada (2017) o La Galera (2021). Com hem indicat en altres ocasions, no es tracta de fer un llistat exhaustiu sinó d'incidir en la vitalitat de l'hipotext.

²⁴⁰ És interessant remarcar que dins d'aquest mateix segell editorial s'hi compte, a 10 d'agost de 2021, amb adaptacions de l'hipotext dins de tres col·leccions diferents, una teatral, a «Micalet Teatre» (2005) a càrrec de Juli Disla, i dues narratives, a «Mini clàssics» (2017), versió de Jesús Cortés, i a «El Micalet Galàctic» (2021), elaborada per Teresa Broseta.

elaborat per Taves (2015: 7) referint-se a la presència de la literatura de Verne a la indústria de Hollywood:

«By the beginning of the twentieth century, his tales emerged as mainstays of the dimensional filming, and in television specials, series and miniseries, whether live action or animation, Verne has conquered every screen form, and the reader will learn how Verne films have also resonated in theme packs and videogames».

A causa de la proximitat dels treballs tant per a la xicoteta com per a la gran pantalla²⁴¹ de *La volta al món en 80 dies*, hem de limitar el camp d'exposició.²⁴² Conseqüentment, ens centrarem en dues produccions sospesant les possibles repercussions en la creació de l'hipertext analitzat. D'una banda, atesa la seua rellevància, difusió i influència posterior, ens referirem al treball de Michael Anderson per a la indústria de Hollywood de l'any 1956. D'altra banda, i tenint present l'auditori a qui s'adreça, recorrerem a la producció televisiva per a xiquets i xiquetes de Ballester i Kurokawa del 1981.

Pel que fa a la peça audiovisual hollywoodenca produïda per Michael Todd a finals de la dècada dels anys cinquanta del segle XX, *Around the World in 80 days*, va comptar amb un important reconeixement públic referendat per l'obtenció de l'Òscar a la Millor pel·lícula.²⁴³ Protagonitzada per David Niven, Cantinflas i Shirley McLaine, el llargmetratge va posar molt en valor les noves tècniques visuals del moment a l'hora de construir una història que presentava una combinació de referències literals a l'hipotext que en determinats moments havien de conviure amb modificacions més aviat lliures.

²⁴¹ Cal apuntar que la primera versió cinematogràfica de la qual se'n té constància data de l'any 1919. Es tracta d'una producció alemanya dirigida per Richard Oswald que comptava entre els seus intèrprets protagonistes amb Conrad Veidt, Eugen Rex i Anita Berber.

²⁴² Recordem el recopilatori elaborat per l'historiador del cinema Hervé Dumont on s'indica l'existència entre el 1901 i el 1999 de més de cent vint-i-vuit produccions audiovisuals basades o inspirades en obres de Verne, una quinzena de les quals, corresponen a *La volta al món en 80 dies* (<http://jgverne.tripod.com/Bibliografia/Filmografia>) [Consulta: 11 agost 2021]. A aquestes caldrà afegir-ne de posteriors com ara, per exemple, l'adaptació cinematogràfica del 2004 duta a terme per Walden Media, productora subsidiària de la factoria Disney, i que compta amb Steve Coogan i Jackie Chan. En l'àmbit català no volem deixar d'esmentar una proposta ben interessant com fou *Mirada al món: les Tres Bessones i la volta al món en tres pantalons*, de Roser Capdevila per a Cromosoma S.A, sèrie de dibuixos animats emesa entre el 1997 i el 2003.

²⁴³ Per tal de tenir una informació completa sobre el treball cinematogràfic de Todd, remetem el lector al capítol «*Le Tour du monde en quatre-vingts jours*: Verne, Todd, Coraci and the Spectropoetics of Adaptation», de Griffiths (2015).

En conjunt, es tracta d'una reescriptura important a tenir en compte ja que, com apunta Plou (2015), «algunos de estos cambios perdurarán, repitiéndose de manera habitual en posteriores versiones audiovisuales». Entre ells, l'autora esmenta la utilització d'un globus per traslladar-se del continent americà a l'uropeu. Es tractaria d'una novetat mitjançant la qual l'agònica travessia de l'*Henrietta*, la major part del qual ha de ser cremat com a combustible per no enfonsar-se i arribar al port de Queenstown, queda suprimida de la pel·lícula, i amb la qual s'al·ludeix, evidentment, a una altra novel·la de Verne, *Cinc setmanes en globus*. Caldrà esperar a l'anàlisi dels episodis de la història per reconèixer si aquestes modificacions també són operades sobre l'hipertext estudiat.

El segon treball audiovisual a què apuntàvem correspon a una producció de dibuixos animats destinada a la televisió. Aquesta ja introduïa una variació respecte de l'hipotext a partir del qual s'havia generat mitjançant el títol: *La vuelta al mundo de Willy Fog*. Es tractava d'una sèrie dividida en vint-i-sis episodis creada per BRB Internacional on tots els personatges eren animals antropomòrfics: Fogg, era un lleó; Rigodon (Passepartout a l'hipotext), un gat, i la jove princesa Romy (l'Aouda verniana), una pantera.

En línies generals, guarda les formes respecte a l'hipotext malgrat introduir nous personatges com ara Tico, un ratolí amic del criat francès, o l'agent Bully, un gos ajudant de Dix (Fix a l'hipotext). A més a més, afegirà aventures a Nord-Amèrica alhora que eliminarà referències políticament inadequades per a un públic infantil i juvenil en mostrar les condicions dels treballadors als diferents països. Finalment, és interessant remarcar com també ací es fa present el globus, influència hollywoodiana, encara que no per realitzar el mateix trajecte, ja que a la sèrie l'usen per arribar a San Francisco, no a Europa.

D'acord amb el que hem vist, *La volta al món en 80 dies* compta amb un remarcable ventall de reescriptures que arriba a un nombrós grup d'àmbits més enllà de l'estrictament literari.²⁴⁴ Mitjançant elles es demostra no sols la representativitat d'aquesta novel·la dins del conjunt de l'obra de Verne, sinó la seua vitalitat. Com afirma Griffiths (2015: 173): «Verne's cultural presence is ensured by the ever-growing number of translations and

²⁴⁴ No volem deixar de fer referència en aquest cas a alguns materials multimèdia com ara *La volta al món en 80 dies*, adaptació en forma de joc publicat per Barcelona Multimedia, SL el 1998; el videojoc *Around the World in 80 days*, desenvolupat per a la Nintendo DS (2008), o el dissenyat per Inkle l'any 2014, *80 days*.

adaptations oh his work in fiction, television, cartoons theatre, radio and, above all, films».

4.3. La paratextualitat: una lectura prèvia del text adaptat

4.3.1. Títol

En ambdues obres analitzades, el lector se situa al davant del recurs a un títol temàtic d'acord amb la proposta teòrica de Genette (1987). Així doncs, amb ell es fa referència a dos dels elements claus per comprendre el contingut de la història que se'ns presenta. D'una banda, està el plantejament de l'empresa que els protagonistes es marquen, realitzar una volta completa al món. De l'altra, copsem la durada en què aquesta s'ha de dur a terme, un termini de vuitanta dies. Per tant, mitjançant la introducció d'aquestes dues premisses al títol, s'aconsegueix generar una expectativa de lectura molt clara ja que, com apunta Spang (1991), s'hi expliciten tant les circumstàncies espaciotemporals en què té lloc l'acció, com el tema o conflicte plantejats a falta, tan sols, de referir-se a les figures que el protagonitzen.

Tot i mantenir aquest element paratextual inalterable, cal suposar una notable diferència respecte de la repercussió última que tindrà en el lector depenent del moment històric de creació. Així, pel que fa a l'hipotext, un lector de la segona meitat del segle XIX en què el llibre veié la llum el prendria com un complet desafiament atenent a les possibilitats oferides en aquella època pels mitjans de locomoció malgrat trobar-se en la revolució industrial. En canvi, un lector actual no se sorprendria tant d'entrada, considerant els avanços tecnològics i també el possible coneixement previ de la història a través de qualsevol reescriptura a partir de la qual haja accedit a ell. Per tant, el grau d'incertesa davant l'èxit o el fracàs no coincidirà necessàriament, encara que la intriga a l'hora de bastir la història jugarà un paper fonamental i hi estarà present.

4.3.2. Identificació de l'autoria

Des del primer moment, l'hipertext introdueix el nom de Jules Verne tant a la coberta com al lloc on també figura Juli Disla. En la primera ubicació explicitada, el nom del creador de l'hipotext apareix a la part superior del quadre, característica dels paratextos de la col·lecció,²⁴⁵ i el de l'adaptador a la franja inferior d'aquest, precedit de

²⁴⁵ Com ja hem apuntat en anteriors ocasions, el lector pot trobar una caracterització detallada dels elements paratextuals que conformen la col·lecció en conjunt al treball d'Aleixandre (2018) tenint

la paraula «adaptació» i compartint espai amb la identitat de l'il·lustrador amb un color de lletra diferent al de Verne, però amb les mateixes mides. Quant al lloc del volum, hi ha una separació marcada per una barra diagonal i la mida de la lletra és idèntica en tots dos noms.

Aquesta clara visualització del nom de l'autor és viable concebre-la, al nostre parer, com una estratègia doble i interrelacionada. D'una banda, de cara a la figura del mediador cultural, que com hem vist exerceix un paper molt important en l'elecció d'una lectura en la franja d'edat en què ens movem, és una manera de captar l'atenció remetent a un autor de reconeguda trajectòria dins de la literatura de ciència-ficció. Així, la seua presència al costat d'un títol acreditat *per se* com un dels clàssics de la LIJ, no faria sinó emfasitzar la importància d'aquesta tria en un moment determinat.

Al mateix temps, la idea de recórrer a aquesta explicitació del nom de l'autor francès des del primer contacte amb l'obra, pot entendre's com una ferramenta per remarcar la fidelitat de l'hipertext a l'original. Alguns indicis que considerem significatius en aquest sentit serien: d'una banda, la ubicació del nom del creador de l'hipotext conjuntament al títol i dins d'un requadre posicionat físicament en un espai superior al de l'adaptador; i, de l'altra, la utilització d'una tipografia diferenciada de majors dimensions en el cas de Verne coincident amb el cromatisme del títol. Es tractaria d'una hipòtesi de lectura generada en un primer moment, que caldrà comprovar en finalitzar l'anàlisi. No obstant això, se situa en la mateixa direcció que la informació que estudiarem al següent epígraf i que se'n facilita en la introducció a l'hipertext.

4.3.3. Explicitació del tipus d'adaptació

La introducció explícita que el treball d'adaptació realitzat per Disla capacita els receptors per conèixer l'argument de l'hipotext respectant el propòsit i l'essència elaborades per Verne. Així doncs, d'acord amb el que consta a aquest paratext intern, l'hipertext «recrea l'acció original» (El Abanico 2016: 10) tot i utilitzar un menor nombre d'elements. Conseqüentment, el plantejament previ a la lectura ens porta a pressuposar una adaptació clàssica atenent a la tipologia plantejada per Dubatti (1994). No obstant això, caldrà analitzar més minuciosament l'obra per comprovar fins a quin punt la reducció d'elements a què fa referència no altera el conjunt. De fet, potser se'n mantinga

en compte les modificacions aportades al disseny gràfic a partir del text *Kafka i la nina viatgera*, de Jordi Sierra i Fabra (2024).

l'essència, però hi haja matisacions de significat relacionades amb aquesta minva, d'altra banda, necessària per les convencions del gènere, entre d'altres.

4.4. Anàlisi comparativa del text adaptat: ficció i discurs

4.4.1. Ficció

4.4.1.1. El món ficcional

4.4.1.1.1. Època

En tots dos textos partim d'una mateixa data concreta circumscrita a la segona meitat del segle XIX, l'any 1872, precisament aquell en què l'hipotext va veure la llum. Les obres ens situen en una època marcada per les innovacions i els avanços de la Revolució Industrial ja encetats a finals del segle anterior. En conjunt, es considera un moment en què el desenvolupament i les transformacions en els terrenys de la indústria i el comerç contribueixen a canviar certes facetes de la ciència, la tecnologia i, consegüentment, dels mitjans de comunicació i el transport.

Justament aquest darrer aspecte es converteix en un dels motors de l'acció de les obres analitzades, com constatarem més endavant: és possible realitzar la volta al món en un temps tan reduït atenent als avanços amb què es compta? Així s'entenen les reflexions en to irònic dels membres del Reform-Club vernià sobre la reducció de la mida de la Terra associada a la disponibilitat de mitjans de transport més ràpids i eficaços explicitades a l'hipotext:

«—Jo no en sé res —va respondre Andrew Stuart—, però al capdavall la Terra és prou gran. —Ho era en una altra època —va dir a mitja veu Phileas Fogg [...] —Com, en una altra època? És que la Terra ha disminuït, potser? —Sens dubte —va respondre Gauthier Ralph—. Sóc de l'opinió del senyor Fogg. La Terra ha disminuït perquè ara es recorre deu vegades més de pressa que fa cent anys».
(2017: 30)

De forma semblant, en tractar aquest tema, a l'hipertext llegim:

«ELYSE DOGSON. La terra és molt gran.

ANDREW SULLIVAN. Això era en una altra època però ara...

ELYSE DOGSON. Com que en una altra època? És que la terra s'ha fet més menuda?

PHILEAS FOGG. Sens dubte. La terra ha disminuït perquè ara es recorre més de pressa que fa cent anys». (2016: 23)

Per tant, es mostraran als ulls del lector tant les millores en el desenvolupament del tren i la seua infraestructura, com les notables i beneficioses repercussions de la incorporació de la màquina de vapor en la navegació ultramarina:

«Antigament es viatjava amb tots els mitjans antics de transport: a peu, a cavall, en carreta, en bolquet, en palanquí, a l'esquena d'un home, en cotxe de cavalls, etcètera. Actualment, uns vaixells de vapor recorren a gran velocitat l'Indus i el Ganges, i un ferrocarril, que travessa l'Índia en tota la seva llargària, ramificant-se durant el seu recorregut, deixa Bombai a tres dies solament de Calcuta». (2017: 76)

D'altres referències a avanços en la vida quotidiana que contribueixen a la recreació d'aquella època, presents tant a l'hipotext com a l'hipertext, les copsem en particularitats com ara la il·luminació dels espais. En aquest sentit, i en substitució dels antics llums d'oli, apunten a la incorporació del gas al dia a dia. A més a més, aquest aspecte rep un tractament específic i la seua existència és remarcada pel fet que el criat de Fogg haja oblidat apagar el llum de la seua habitació i que aquest haja estat cremant al llarg de tota l'empresa viatgera.

No obstant això, tot i els punts comuns, també n'hi ha presents d'altres a partir dels quals s'estableixen matisacions relatives a aquesta època entre ambdós textos. Així, per exemple, Verne incideix constantment en la importància del domini real de l'imperialisme britànic que repercuteix en un control al qual, malgrat això, escapen algunes zones. Així, al voltant de les pràctiques religioses, se'ns diu:

«Tota aquella part de l'alt Bundelkund, poc freqüentada pels viatgers, era habitada per una població fanàtica, endurida en les pràctiques més terribles de la religió hindú. La dominació dels anglesos no ha pogut establir-se regularment en un territori sotmès a la influència dels rajàs, que hauria estat difícil d'assolir en els seus retirs inaccessibles de les muntanyes Vindhya». (2017: 96)

Aquesta premissa serà clau per entendre l'episodi en què Aouda anava a ser sacrificada fruit d'unes cerimònies culturals específiques que no havien pogut ser erradicades pels anglesos. Tanmateix, en el cas de l'hipertext són modificades per l'aparició d'una secta amb l'afegit d'implementar un component humorístic.

D'acord amb la diferenciació apuntada al paràgraf anterior, l'hipertext basteix una mentalitat allunyada en alguns paràmetres de l'època decimonònica en què ens ubica amb l'acotació inicial i que sí que mantenia la novel·la al llarg de les seues planes. Ens referim, per exemple, a la visió de la dona de la qual parlarem a bastament en analitzar la ideologia. Així, si bé Verne exposa la figura femenina com un ésser sense voluntat i supeditat al desig i el control de l'home, Disla se'n desmarca: ella és independent, tria el seu destí i acara els perills amb decisió.

De la mateixa forma, l'hipertext trenca amb les característiques de l'època pels parlaments, no sols amb l'alternança en el tractament del tu i del vosté, sinó amb la introducció de girs i expressions característicament valencianes als diàlegs en moments puntuals. Així, per exemple, sorprén que un home tan recte com Fogg entaule coneixença amb el criat adreçant-se-li amb la familiaritat d'un tu no present a l'hipotext, o que en veure's atrapat a les cistelles dels falsos hindús perda la compostura pronunciant exclamacions com ara un «redéu...» (2016: 47) a la setena escena.

Tampoc la jove Aouda és aliena a aquesta caracterització lingüística quan en algunes circumstàncies es refereix a la impassibilitat de Fogg mitjançant fórmules com ara: «Este home té la sang d'orxata!» (2016: 84). A més a més, també marca una desviació important respecte d'aquella època plantejada, la introducció d'uns referents culturals cinematogràfics propis del segle XX. És el que s'esdevé quan Fix i Dorothy tracten d'ocultar les seues identitats vertaderes i recorren al nom dels actors Charles Bronson i Katy Bates.

En conclusió, l'hipertext manté les indicacions i els trets fonamentals característics de l'època en què Verne ubica temporalment els episodis de la història pel que fa sobretot al transport, la segona meitat del segle XIX. No obstant això, al mateix temps, incorpora i modifica alguns aspectes, com ara plantejaments ideològics que no encaixarien en aquell moment sinó en l'actualitat del segle XXI. Així doncs, Disla redibuixa parcialment l'època sense pretensió d'anul·lar-la.

4.4.1.1.2. Macroespai

L'organització de l'acció d'ambdues obres a partir d'un viatge arreu del món condiona l'aparició de múltiples macroespais atenent a les diverses etapes per les quals transcorre l'itinerari. Tots dos textos tenen com a punt de partida Londres, ciutat on també es clou l'acció. Serà allí on es formalitza una aposta que conduirà els personatges per diferents coordenades geogràfiques la major part de les quals l'hipertext manté respecte de l'obra de Verne. Malgrat això, es mostraran dues alteracions en referir-se fonamentalment a les últimes etapes.

Així, pel que fa al periple descrit a l'hipotext, l'acció s'organitza al voltant de trajectes a partir dels quals es presenten els vuit macroespais conformadors de la novel·la: Londres, Suez, Bombai, Calcuta, Hong Kong, Yokohama, San Francisco i Nova York. Tanmateix, l'adaptació teatral introdueix modificacions que afecten tant Yokohama com Nova York. Quant al primer macroespai on hi ha divergències, hem de tenir present que tant Verne com Disla mostren al receptor la voluntat de Fogg d'efectuar el desplaçament des de Hong Kong. No obstant això, la intervenció de Fix i els seus enganys tenen conseqüències diferents entre ambdues obres.

Quant a l'hipotext, l'anglès haurà de recórrer a una embarcació menor, la goleta *Tankadera*, mentre que el francès havia aconseguit arribar-hi amb el vaixell que l'altre havia perdut i que estava als plans des de l'inici, el *Carnàtic*. Finalment, es produeix el reencontre a Yokohama des d'on partiran tots conjuntament a San Francisco. A diferència d'aquest plantejament, l'hipertext omet la ciutat japonesa. Si bé estava previst anar-hi des de Hong Kong, es genera una alteració a partir de la qual Fogg i Aouda es traslladen des d'aquesta última a San Francisco, justament amb el *Tankadera*. Així doncs, la trobada d'amo i criat s'esdevindrà ja a terres americanes. Allí és preguntat per la jove índia què li havia ocorregut des que s'havien separat a Hong Hong, però el francès sols té temps per apuntar que durant aquell període ha treballat al circ i netejant peix a partir del moment d'embarcar-se. Així, en el cas de l'hipotext, Aouda mostra a Fix la seua hipòtesi sobre què ha pogut passar amb el criat: «Des d'ahir, no ha tornat a aparèixer. ¿Pot ser que hagi embarcat sense nosaltres a bord del *Carnàtic*?» (2017: 173). En canvi, a l'hipertext ella intenta calmar Fogg però sense formular-ne cap:

«PHILEAS FOGG. Passepartout! On és Passepartout, no sabem res d'ell des d'ahir.

AOUDA. Potser s'ha entretingut en algun lloc...

PHILEAS FOGG. Sí, és clar... ja apareixerà... potser el més important ara és trobar un altre mitjà de transport per anar a Yokohama.

AOUDA. (*Agafant-li el braç.*) És clar, i mentrestant ja veurà com apareix Passepartout». (2016: 74-75)

No obstant això, no se'ns indica ni cap a on ni com, per la qual cosa Yokohama queda diluïda i amb ella alguns personatges i episodis de la història com veurem en analitzar-ne els apartats corresponents.

L'altre cas específic de macroespai afecta el tractament atorgat a Nova York. Després de la retrobada a San Francisco, els protagonistes es munten al tren que els conduirà a aquella altra ciutat dels Estats Units des d'on retornaran al continent europeu, primer a Liverpool i d'allí a Londres. Tant a l'hipertext com a l'hipotext agafen aquest mitjà de transport a dalt del qual són atacats pels *sioux*. No obstant això, quan són capaços d'alliberar-se'n, el desenvolupament per cloure l'itinerari canvia.

D'una banda, pel que fa a l'hipotext, els protagonistes atenyen Nova York després de llogar un trineu i accedir a diferents trens. Tanmateix, tot i els esforços, fondegen al port d'aquesta ciutat on veuen com el *Xina* amb destinació Liverpool marxa sense ells. En aquell moment, contracten els serveis de l'*Henrietta* propietat del capità Speedy amb el qual, amb penes i treballs, aconsegueixen recalar al moll anglés. En canvi, a l'hipertext reinicien l'aturada forçada pels *sioux* muntant en un globus gràcies a l'actuació de Passepartout. Aquest els duu directament a través de l'Atlàntic fins a terres angleses on Fogg serà detingut per Fix. Així doncs, l'adaptació teatral crea un important salt geogràfic on el sòl de Nova York no arriba a tenir presència real. Es tracta, per tant, d'una alteració que, igual com havíem indicat en referir-nos al tractament de Yokohama, també repercutirà en altres elements de l'obra com la descripció dels personatges. A més a més, desenvoluparà un episodi de la història apuntat per Verne associat al globus aerostàtic que analitzarem més endavant.

4.4.1.1.3. Mons possibles

D'acord amb les informacions exposades al primer epígraf en delimitar i caracteritzar l'hipotext, l'obra de Verne estudiada forma part del projecte *Viatges extraordinaris*, el qual duia com a subtítol «Un viatge pel cosmos d'un home del segle XIX». Amb aquests paratextos, hom pressuposaria una novel·la on els elements

presentats es desmarcaren de la realitat a fi de poder rebre l'adjectivació emprada per referir-se al conjunt.

Tanmateix, en aquest text concret, caldria llegir aquest qualificatiu en un sentit diferent sense tenir en ment la utilització d'elements meravellosos o irreal. L'autor francès mostra el debat sobre si seria viable una meta tan complicada com efectuar un viatge tan llarg en un període de temps relativament breu aprofitant els avanços tecnològics de l'època. Consegüentment, es planteja el periple com una empresa extraordinària per la complexitat inherent, no a causa de la seua càrrega d'irrealitat, just al contrari. De fet, com apunta Lluch (2003: 134):

«De alguna manera, Verne ficcionaliza los sueños de sus contemporáneos: la capacidad de poder viajar a la luna o de dar la vuelta al mundo se debatía tanto en los círculos sociales como en los periódicos. Y cuando Verne narra puede utilizar un estilo próximo al reportaje que le permite dotar a la obra de verosimilitud y realidad que aumenta cuando dosifica la documentación sobre datos científicos y geográficos».

Així doncs, en referir-nos al món possible dibuixat per l'hipotext ho farem amb l'etiqueta «ficcional versemblant», seguint la terminologia d'Albaladejo (1998), com es palesa a partir de les constants informacions i dades reals exposades per Verne. Un exemple emana dels constants apunts geogràfics a què es recorren a l'hora de presentar les ubicacions per on transcorre el viatge a les quals també s'afigen explicacions històriques. És el cas, entre molts d'altres, de la descripció física de l'Índia on es deté a assenyalar-ne l'extensió territorial, les dades demogràfiques o l'evolució de l'establiment anglès:

«Ningú no ignora que l'Índia —aquest gran triangle invertit, la base del qual és al nord i la punta al sud— comprèn una superfície d'un milió quatre-centes mil milles quadrades, sobre la qual s'estén d'una forma desigual una població de cent vuitanta milions d'habitants. El govern britànic exerceix una dominació real sobre una certa part d'aquest país immens. Té un governador general a Calcuta, governadors a Madràs, a Bombai, a Bengala, i un tinent governador d'Agra. Però l'Índia anglesa pròpiament dita compta amb una superfície de set-centes milles quadrades i una població de cent a cent deu milions d'habitants. [...] Des del

1756 —època en la qual va ser fundat el primer establiment anglès a l'emplaçament ocupat avui per la ciutat de Madràs— fins a l'any en què va esclatar la gran insurrecció dels sipais, la cèlebre Companyia d'Índies va ser totpoderosa». (2017: 75)

De la mateixa forma, també és extremadament detallat el reportatge bastit prenent com a referència Hong Kong:

«Hong Kong és simplement un illot la possessió del qual, després de la guerra del 1842, havia estat assegurada a Anglaterra pel tractat de Nanking. En uns quants anys, el geni colonitzador de la Gran Bretanya hi havia fundat una ciutat importat i creat un port: el port Victòria. Aquella illa està situada a la desembocadura del riu Canton i només seixanta milles la separen de la ciutat portuguesa de Macau, bastida a l'altra riba. Hong Kong havia de vèncer necessàriament Macau en una lluita comercial i, actualment, la part més gran del tràfic xinès s'opera a través de la ciutat anglesa. Docs, hospitals, wharfs, dipòsits, una catedral gòtica, la seu governamental, carrers pavimentats: tot faria creure que una de les ciutats comercials dels comtats de Kent o de Sorry, travessant l'esfera terrestre, havia sorgit en aquell punt de la Xina, gairebé als seus antípodes». (2017: 161)

En aquest mateix sentit, en introduir l'assistència de Passepartout a una conferència realitzada per un pastor mormó a un tren en terres americanes, exposa una circumstància històrica real per a la qual busca adeptes: la situació en què han quedat els seus correligionaris davant la intervenció de les autoritats contra el seu cap, el profeta Brigham Young:

«—I heus aquí —va afegir William Hitch—, heus aquí per què la gelosia del Congrés s'ha exercit contra nosaltres! Per què els soldats de la Unió han arrasat el sòl de Utah! Per què el nostre cap, el profeta Brigham Young, ha estat empresonat amb menyspreu de tota justícia! Cedirem a la força? Mai! Expulsats de Vermont, expulsats d'Illinois, expulsat d'Ohio, expulsats de Missouri, expulsat d'Utah, tornarem a trobar encara algun territori independent on plantarem la nostra tenda... I vós, fidel meu —va afegir el pastor, fixant en el

seu únic oient la seva mirada enfellonida—, no plantareu la vostra a l'ombra de la nostra bandera?». (2017: 243)

A més a més, i com ja apuntàvem en estudiar l'època, Verne recorre a la inserció de detalls constitutius de la quotidianitat d'aquell moment com ara la introducció del llum de gas en l'enllumenat, amb la qual cosa la base realista del món possible creat es referma. En aquesta mateixa línia, tant la utilització d'espais reals com ara el Reform-Club, com la referència realitzada als diferents periòdics i institucions²⁴⁶ i que inclou a la ficció com a plataformes que es feien ressò de l'aposta de Fogg, reforcen l'atmosfera de credibilitat i realisme que pretén imprimir al conjunt. Fins i tot en algun moment del text descriu els orígens d'espais desmarcant-se de les explicacions llegendàries atés que, com ell apunta, estan en una «època més realista»:

«A dos quarts d'una, el tren va aturar-se a l'estació de Benarés. Les llegendes bramàniques afirmen que aquella ciutat ocupa el lloc de l'antiga Casi, que antigament es trobava sospesa en l'espai, entre el zenit i el nadir, com la tomba de Mahoma. Tanmateix, en aquesta època més realista, Benarés, l'Atenes de l'Índia segons diuen els orientalistes, reposava ben prosaïcament sobre el sòl [...]». (2017: 121)

Pel que fa a l'hipertext, la tendència de Disla també és la de mantenir i recrear un món possible el més proper a la realitat en la línia marcada per l'hipotext respectant aspectes concrets com ara els llums de gas o la incorporació de la màquina de vapor al transport. No obstant això, cal remarcar un afer en què se'n desmarca: el recurs del viatge amb globus per travessar l'Atlàntic. A l'hipotext, aquesta opció era apuntada com una hipòtesi no factible, amb la qual cosa en certa manera jugava amb el lector que havia pogut llegir tan sols deu anys abans la seua novel·la *Cinc setmanes amb globus*. En ella tractava un tema d'actualitat com era l'invent dels germans Montgolfier i les seues possibilitats: «Calia, tanmateix, trobar el mitjà per travessar l'Atlàntic en vaixell, si no es travessava en globus, la qual cosa hauria estat molt aventurada, per bé que, d'altra banda, no era realitzable» (2017: 293). En canvi, l'adaptació teatral sí que materialitza aquell desplaçament aeri quan Passepartout salva el grup del campament *sioux* i els condueix a

²⁴⁶ En aquest sentit, es fa referència al *Times*, l'*Standard*, l'*Evening Star*, el *Morning Glory*, l'*Illustrated London News* o el *Butlletí de la Societat Reial de Geografia*.

Liverpool. D'aquesta manera, Disla busca la complicitat del lector alhora que aconsegueix agilitzar el ritme de l'acció, com veurem més endavant. Es tracta, per tant, d'un món possible que es mou dins de les coordenades d'una base realista, malgrat no detenir-se a exposar dades geogràfiques i històriques concretes com Verne i que introdueix una matisació de joc literari.

4.4.1.2. La història

4.4.1.2.1. Fets o episodis de la història

a) Omissió

a.1) Després de deixar Fogg al vagó del tren que agafa a Londres i el traslladarà a Suez, l'hipotext inclou un capítol, el cinquè, on el narrador explica com va ser rebuda i valorada l'aposta en què s'embarcà el protagonista durant els primers dies. Aquest esdevé centre d'interés de la premsa i un actiu rellevant en les cases de joc. No obstant això, prompte es devaluarà en instal·lar-se sobre ell la hipòtesi de ser un lladre que empra, suposadament, el viatge i la juguesca com un estratagema per fugir de la llei. En descobrir-se que Fogg no ha delinquit, recupera l'interés de les cases d'apostes, com se'ns mostra al capítol trenta-sis, i això justifica el gran nombre de mitjans emplaçats a les portes del Reform-Club al final de l'obra a fi de comprovar el desenllaç del periple.

En el cas de l'hipertext, també s'hi reflecteix el vessant delictiu de Fogg, fet que justifica l'aparició del rol detectivesc i policial malgrat que amb novetats als personatges, com ja analitzarem. No obstant això, no s'esmenta la part del ressò del viatge en el joc londinenc i tot queda més en un terreny entre particulars. S'explica així que la verificació de l'aposta en l'escena final es desenvolupa comptant sols amb la presència dels socis apostadors del club anglés, de ningú més.

Mitjançant aquesta ommissió, considerem que l'hipertext contribueix a incidir encara més en un aspecte ja plantejat per Verne: l'esperit de lluita i l'assoliment de la satisfacció personal per damunt del benefici econòmic com a motor de l'acció de Fogg. Recordem, en aquest sentit, que a l'hipotext Fogg ha gastat en els seus desplaçaments quasi la mateixa quantitat econòmica que havia apostat i, consegüentment, els guanys econòmics del viatge no l'enriqueixen en absolut. A més a més, encara així reparteix el que havia pogut estalviar entre el seu criat i el detectiu Fix, per la qual cosa no és viable afirmar que aquell periple li haja reportat dividends.

a.2) En el trajecte cap a Bombai a bord del *Mongòlia*, Verne desenvolupa una interessant conversa entre Rossinyol i Fix. Mitjançant aquesta, el detectiu procura crear vincles amb el criat amb qui ja havia parlat al port sotmetent-lo quasi a un interrogatori a través d'una bateria de preguntes presentada al vuité capítol amb un títol ben explícit: «En el qual Rossinyol parla potser una mica més del que convindria» (2017: 61). D'aquesta manera se solta notablement la llengua del francès. En aquest moment, Fix intenta anar més enllà fent-lo dubtar de qui és realment Fogg i de les seues vertaderes intencions amb l'aposta. Així doncs, els encontres al llarg de la travessia esdevenen freqüents i Fix no s'ha d'ocultar:

«—¿Sabeu, senyor Rossinyol, que aquest pretès viatge en vuitanta dies podria amagar molt bé una missió secreta... una missió diplomàtica, per exemple?

—A fe meua, senyor Fix, jo no en sé res, us ho ben asseguro i, en el fons, no donaria ni mitja corona per saber-ho.

Després d'aquell encontre, Rossinyol i Fix van conversar sovint. L'inspector de policia tendia a relacionar-se amb el criat d'aquell tal Fogg». (2017: 71)

Pel que fa a l'hipertext, el trasllat al *Mongòlia* és reduït a una acotació que conforma al complet la sisena escena. En ella cal incidir en què Fix, acompanyat de la seua dona, Dorothy, tracta en tot moment de passar desapercebut i no interactuar amb el cavaller anglés i el seu criat absolutament per a res. Senzillament s'insisteix en la placidesa del viatge i en el guany de dos dies respecte a les previsions, dades coincidents plenament amb l'hipotext.

Al nostre parer, ací l'omissió contribueix a redibuixar la imatge de l'investigador, com veurem més endavant en parlar-ne de la caracterització. Se'l desproveeix de capacitats pròpies d'un detectiu professional seriós que investiga i interroga, i se l'apropa a la figura d'una simulació més aviat còmica en què esdevé una ombra perseguidora. De fet, la major part de la informació que ajuda el detectiu i la seua esposa a seguir l'itinerari de Fogg i els seus acompanyants és obtinguda a base de l'escolta i l'espionatge mal dissimulat i tenyit d'humor.

a.3) Fruit d'una de les fugaces visites realitzades per Passepartout a les diferents escales del viatge, concretament a Bombai, el criat s'endinsa per un breu període de temps en la pagoda de Malebar-Hill com ens mostra l'hipotext. En fer-ho, actua de manera sacrílega ja que ignora dos preceptes bàsics propis d'aquells edificis religiosos: la

prohibició d'entrada dels cristians, a més d'haver-hi accedit calçat. Aquella falta li reportarà una persecució per part dels sacerdots i serà emprada posteriorment per Fix en un intent de detenir el viatge de Fogg i enviar-los a la presó per via judicial uns capítols més endavant.

Aquestes circumstàncies, que contribueixen a créixer en el lector la sensació d'inquietud pel possible fracàs del viatge, no apareixen a l'hipertext. Sí que s'hi produeix un altercat a Bombai, malgrat que amb diferents característiques i persones implicades del qual parlarem en la incorporació/desenvolupament, tanmateix no reporta les mateixes conseqüències. Verne l'aprofita per mostrar un judici en el qual no acaba d'eixir del tot ben parada la imatge que es dona de la justícia. Fixem-nos, en aquest sentit, en les paraules del jutge Obadiah al seu escrivà Oysterpuf. A partir d'elles es pot extraure una crítica a l'excés de cel i la prioritització en les formes de la justícia en detriment del contingut de les sentències emeses: «Benvolgut senyor Oysterpuf, ¿com voleu que un jutge pugui dictar una bona sentència amb la perruca d'un escrivà?» (2017: 128).

Així doncs, l'omissió de la violació d'aquesta conducta religiosa i l'eliminació de l'acte que comporta, contribueixen a eliminar tant una part de la crítica al pes de l'aparença en institucions de l'època com de la descripció d'elements culturals i religiosos d'altres doctrines o creences. Recordem, en aquest sentit, que l'hipertext no té la voluntat d'actuar com a font mostradora de com és el món com en part sí que busca assolir l'hipotext amb les nombroses dades històriques i descripcions transmeses.

a.4) De la mateixa manera que succeeix amb la travessia a bord del *Mongòlia* a la qual ja ens hem referit, l'hipertext omet allò esdevingut a un altre vaixell, el *Rangoon*, que els conduirà a Hong Kong. En aquest cas, en redueix la rellevància dins la història, simplement, a l'endarreriment del viatge en vint-i-quatre hores per aspectes normals de la navegació. En canvi, l'hipotext emprava aquest desplaçament a fi de plantejar un fet important com és el de l'inici de les sospites per part de Rossinyol de qui és realment Fix.

A la novel·la, el detectiu es presenta al criat com un agent de la Companyia peninsular al moment de coincidir al *Mongòlia*. En retrobar-se al *Rangoon*, es crea una hipòtesi en la ment del francès segons la qual sospita que Fix és un agent dels membres del Reform-Club encarregat d'espiar l'evolució del viatge. A partir d'ací, Verne desenvolupa un joc d'interpretacions i malentesos entre ells del qual el lector n'és coneixedor. Finalment, l'investigador declara obertament la seua identitat a l'altre i intenta convèncer-lo perquè s'alie a la seua empresa més endavant.

En el cas de l'adaptació teatral, no s'hi basteix un joc així, sinó que és Auoda qui, en dues ocasions, es qüestiona per què Fix i Dorothy els segueixen a tots els llocs on van. Finalment, s'autorespon apuntant la possibilitat d'haver-los caigut simpàtics, comentari que rep el beneplàcit tant de Fogg com de Passepartout. Conseqüentment, l'hipotext juga més amb la profunditat reflexiva dels personatges i l'hipertext redunda en la comicitat amb una resposta, si més no, sorprenent i esperpèntica.

a.5) En un dels seus intensos interrogatoris, Fix aconsegueix emborratxar Rossinyol en una taverna a Hong Kong. Per tal causa, tot el grup expedicionari perdrà el vaixell que els durà a Yokohama, el *Carnàtic*, per connectar després amb Amèrica. Aquesta circumstància és conservada a l'hipertext, però les conseqüències derivades generaran una ommissió important en tant que contribueix a aprofundir tant en la caracterització del criat de Fogg com en la dosi documental de la novel·la.

En el cas de l'hipotext, Verne empra dos capítols per referir-nos les diferents situacions per les quals ha de travessar Rossinyol a fi d'eixir endavant quan es troba sol i necessita buscar-se la subsistència per aconseguir, a més, embarcar-se cap a Amèrica pel seu compte i unir-se novament a Fogg. Aquests fets ens permeten veure un home valent, decidit, perspicaç i amb una bona dosi d'iniciativa pròpia que s'enrola al circ recordant els seus orígens a fi de garantir-se un passaport i un bitllet de viatge. A més a més, l'autor empra aquest periple personal per aportar una notable dosi de la història i la cultura del lloc molt en la línia general del relat i la seua voluntat, en part, educadora.

Pel que fa a l'hipertext, tota aquesta aventura personal del criat francès queda reduïda a un dels parlaments adreçats a Auoda en retrobar-se en unes circumstàncies diferents a les presentades per Verne —com analitzarem en la reformulació, en què s'apunta un treball al port i on els punts suspensius són el recurs per intuir una successió de fets no presentats ni explicats per Disla en cap moment. En aquest sentit, llegim: «PASSEPARTOUT. Abans d'entrar al circ vaig haver de treballar dos dies netejant peix al port... el cas és que tot va començar quan vaig agafar aquell maleït vaixell...» (2016: 89).

Així doncs, existeix una ommissió susceptible de ser entesa més enllà de l'extensió i de les qüestions de limitació marcades pel canvi de gènere textual com hem apuntat anteriorment.

a.6) Un dels punts on la cancel·lació de fets és més prolixa correspon a l'estada de Fogg i els seus acompanyants als Estats Units. Una volta arriben a San Francisco, l'hipotext ens presenta la passejada que hi realitzen Fogg i Auoda. A partir d'aquesta, es

veuen implicats en una trifulga generada al míting realitzat per elegir, precisament i irònica, un jutge de pau.

Aquests esdeveniments mostren un enfrontament entre Fogg i el Coronel Stamp W. Proctor mitjançant el qual Verne explicita una crítica positiva del caràcter civilitzat i mesurat anglés —i podríem pensar per extensió a l'uropeu, en contraposició a l'americà marcat per la impulsivitat i l'ús violent de la força bruta. En aquest sentit, observem:

«El senyor Fogg, la senyora Aouda i Fix es van trobar de sobte entre dos focs. Era massa tard per escapar. Aquell torrent d'homes, armats amb bastons amb punys de plom i porres, era irresistible. Phileas Fogg i Fix, tot preservant la jove dama, van ser empesos horriblement. El senyor Fogg, no menys impertorbable que de costum, es va voler defensar amb les armes naturals que la naturalesa ha posat a l'extrem dels braços de tot anglès, però inútilment. Un homenet enorme de barba roja, de pell acolorida i ample d'espatlles, que semblava ser el cap de la banda, va aixecar el seu puny formidable». (2017: 227)

Amb aquesta discussió s'iniciarà un repte entre ells que es pretén resoldre mitjançant un duel quan tots dos coincideixen posteriorment al tren cap a Nova York, però que resulta frustrat per l'atac dels indis.

L'hipertext, en canvi, anul·la tota aquesta situació i ens mostra simplement un passeig de Fogg i Aouda pels carrers de San Francisco previs a agafar el tren. Al seu transcurs retrobaran el criat d'ell en el paper d'un malabarista circense de forma que es redefineix el punt on coincideixen el cavaller anglés i el seu servent. Així doncs, s'emprarà una reformulació per completar part d'una omisió mitjançant la qual, i com hem vist en anteriors ocasions, el component ideològic del l'hipotext és marcadament minvat.

a.7) En relació a la important omisió d'episodis de la història associats a l'estada de Fogg i els seus acompanyants per terres americanes, ens fixem en un altre punt rellevant en el desplaçament amb tren. L'hipotext retrata amb detall el trasllat de San Francisco a Nova York on es desenvolupen episodis amb nombrosos obstacles alentidors del viatge. En aquest sentit, parlem de l'aturada obligatòria quan els bisons s'entrecreuen en les vies i del moment en què el pèssim estat d'un pont a punt d'enrunar-se quasi obliga a detenir el tren. Ambdues circumstàncies contribueixen a remarcar la psicologia dels personatges de Fogg, impertorbable i molt seré en el primer cas, i de Fix, actiu i molt

implicat en la resolució favorable d'una situació que contravé els interessos del seu senyor, en el segon. A més a més, el trajecte també serveix per introduir no sols una detallada informació descriptiva dels territoris travessats, sinó que és aprofitada per mostrar àmpliament les creences mormones amb motiu de l'assistència del criat de Fogg a una xarrada realitzada pel missioner William Hitch al tren. Finalment, també aquest mitjà de transport és el lloc on Proctor i Fogg tornen a convergir i promouen la realització d'un duel a fi de salvaguardar l'honor.

L'hipertext prescindeix de totes aquestes situacions i se centra únicament en un episodi en què coincideix amb la novel·la: l'atac dels *sioux*. Tanmateix, i com veurem més endavant, el reformula i l'aprofita a fi d'incorporar tant personatges com situacions noves associades no tant al dramatisme i l'heroïcitat com a l'humor. Consegüentment, l'omissió contribueix a eliminar part del transfons mostrador dels costums, les creences i les pràctiques culturals dels territoris per on es desplacen, característiques de l'objectiu de l'hipotext. Contràriament, aporta una visió menys severa i estricta dels personatges.

a.8) Una altra de les grans cancel·lacions de l'hipertext respecte de Verne la constatem en com es planteja l'abandonament del territori americà i l'arribada a Londres. En el cas de l'hipotext, Fogg i els seus acompanyants han de complementar el trajecte iniciat amb tren de San Francisco a Nova York utilitzant un trineu a causa de l'inesperat atac dels *sioux* que els ha obligat a deixar-lo enrere. Mitjançant aquest arriben a Chicago des d'on un tren els durà al destí abans esmentat. Allí llogaran una embarcació, l'*Henrietta*, per travessar l'Atlàntic i aplegar novament a Europa.

En canvi, a l'hipertext es produeix un important bot. Després de la intervenció dels *sioux*, de la qual parlarem en la reformulació, els viatgers opten per tornar al continent europeu muntats en globus. D'aquesta manera, el trasllat s'opera directament des del campament on estaven segrestats en zona americana fins a Liverpool.

Per tant, assistim a una nova ommissió en què es perdrà una part de la visió documentalista i descriptiva de l'hipotext al mateix temps que es produeix una modificació en la caracterització del personatge principal. Així, a l'hipotext, Fogg trenca amb les expectatives del lector quan reacciona no amb moderació i parsimònia sinó tot el contrari en usurpar les funcions del capità de l'*Henrietta*. En canvi, l'hipertext no mostra en cap moment aquell tret, aquella reacció tan contundent en optar per ometre'n la presentació.

b) Reformulació

b.1) És una obvietat que la rellevància del temps en l'obra analitzada és cabdal, raó per la qual la presència i la utilització del rellotge esdevé molt present, en concret el del criat de Fogg. En aquest sentit, l'hipotext incideix en nombroses ocasions i a través de diferents personatges en el fet que aquest no estiga actualitzat a l'hora correcta dels països pels quals viatgen. Mitjançant aquests recordatoris, Verne va aportant pistes que explicaran al final del text la conclusió del viatge dins dels terminis estipulats tot i la confusa decepció primera.

En ser una peça clau, Disla també el manté dins de la història, tanmateix, en reformula el context de l'aparició i en redueix les ocasions en què el trobem. Així doncs, l'hipertext l'introdueix en un diàleg entre Fogg i Passepartout en arribar al port de Suez sota l'espionatge mal dissimulat de Dorothy, a la qual demanen l'hora per verificar l'estat erroni del rellotge a la cinquena escena. Comprovem a partir d'aquestes citacions com hi ha una discussió entre senyor i criat en què el primer insisteix que es produïska el canvi, però que el segon no accepta:

«PHILEAS FOGG. Crec que no has modificat l'hora des que vam eixir de Londres i ara el teu rellotge va endarrerit dues hores. L'hauràs de posar d'acord amb l'hora que marca el sol. [...].

PHILEAS FOGG. Tu mateix [A Passepartout] Però ja veuràs que com més viatgem més endarrerit anirà. [...].

PHILEAS FOGG. [A Passepartout] Jo de tu el posaria en hora». (2016: 36-37)

És interessant remarcar que, a més de la comicitat aportada per la figura femenina —incorporació a què ens referirem més endavant—, ací Fogg sintetitzarà les idees exposades per Fix i Cromarty a l'hipotext. D'aquesta manera assumeix una part del rol desenvolupat pel segon del qual l'hipertext prescindeix com a personatge. Contràriament, el cavaller vernià solament constata l'error al primer capítol en donar les instruccions del seu dia a dia a Passepartout, però sense atorgar-li importància ni relacionar-ho amb situacions posteriors:

«—El vostre rellotge es retarda quatre minuts. No importa. N'hi ha prou de fer constar la variació. A partir d'aquest moment, doncs, a les onze i vint-i-nou

minuts del matí, aquest dimecres 2 d'octubre de 1872, sou al meu servei». (2017: 16-17)

b.2) En el trajecte de Bombai a Calcuta, a l'hipotext resulta necessària l'adquisició d'un mitjà de transport alternatiu a fi de completar un recorregut no cobert per la infraestructura ferroviària. És així com apareix Kiouni, elefant entrenat per un indi com a bèstia de combat, i pel qual Fogg paga un preu desorbitat després que el seu criat li'l presente com a opció per ser capaç de prosseguir.

Pel que fa a l'hipertext, es produeix una reformulació que afecta la manera en què el paquiderm esdevé present. En aquest cas, el protagonista i el seu servent han perdut el tren que els menarà a Calcuta a causa d'una trampa ideada per l'inspector Fix i es troben atrapats. Serà un hindú qui, a més d'alliberar-los, els guie fins al propietari de l'animal i els ofereix la possibilitat de treballar per a ells com a conductor experimentat.

Així doncs, mitjançant aquesta reformulació es permet continuar i enllaçar amb l'itinerari després d'haver produït, com després analitzarem, la incorporació d'un episodi en la història que dota l'hipertext d'un to humorístic no tan present a l'hipotext.

b.3) Les circumstàncies en què Aouda apareix representen una altra important reformulació les conseqüències de la qual incideixen fonamentalment en la caracterització dels personatges implicats i, per extensió, en la ideologia del text. Verne ens mostra una jove vídua desvalguda transportada com un objecte dins del cerimonial mortuori del seu espòs. Condemnada per les pràctiques rituals a finir incinerada juntament al cadàver d'aquell amb qui s'havia desposat, és presentada com un titella narcotitzat i quasi sense voluntat a la qual Passepartout acaba alliberant del foc.

En canvi, l'hipertext ens posa al davant una jove índia que pareix ser víctima d'una secta formada per un grup de sacerdots que l'han segrestada a la selva i volen cremar-la com si es tractara d'un sacrifici. En cap moment s'al·ludeix ni a un difunt marit ni a uns costums culturals ancestrals. A més a més, ella mostra una actitud enèrgica i d'autodefensa fins a l'últim moment en què és hipnotitzada. No és Rossinyol sol, sinó aquest, juntament amb Fogg, qui la salven disfressats amb vegetació similar a la que constituïa la indumentària dels seus captors. Conseqüentment, augmenta el component lúdic enfront a l'heroic de Passepartout botant per damunt les flames amb la jove en braços.

Per tant, mitjançant aquesta reformulació, a més d'anul·lar la referència a una pràctica cultural índia en la línia mostradora de Verne, veiem un tractament de la dona

diferent on ella palesa un rol molt més fort. A açò cal afegir que a partir d'aquest moment l'hipotext ens mostra com Auoda s'uneix al viatge de Fogg per arribar a la casa d'un familiar que se'n farà càrrec a Hong Kong, de manera que s'associa la dona a un tarannà dependent. Tanmateix, Disla explica la unió d'ella al viatge simplement perquè li pareix interessant, no perquè tinga una meta concreta ja que, com ella mateixa reconeix, és una dona lliure de bastir els seus propis plans.

b.4) En un moment concret de la història, els camins de Fogg i Passepartout se separen per una estratègia de Fix a fi d'aturar el transcurs del viatge i poder detenir el cavaller anglès. Tot i que la separació és efectiva tant al text de Verne com al de Disla a partir d'una borratxera, es produeix una rellevant reformulació que afectarà tant el retrobament del protagonista i el seu criat com el mitjà de transport emprat per avançar en el viatge.

Pel que fa a l'hipotext, Fogg és capaç d'arribar a Yokohama per fer-hi escala i agafar el vaixell cap a San Francisco recorrent a llogar el *Tankadera* com a pas intermedi. A la ciutat japonesa coincideix amb Passepartout a la platea de l'establiment de Batulcar, el director d'una companyia de saltimbanquis, joglars i acròbates que en breu marxava al continent nord-americà. En aquest punt, ambdós s'embarquen conjuntament a bord del *General Grant* cap a una nova etapa del viatge. En canvi, a l'hipertext el retrobament entre amo i criat es produeix directament a San Francisco. De fet, quan Fogg i Auoda passen per la via pública, topen amb l'espectacle circense de carrer on participa el francès. A més a més, el *Tankadera*, capitanejat per John Bunsby, és emprat per arribar a San Francisco directament i no com a nexa d'unió temporal.

Mitjançant aquesta reformulació l'hipertext contribueix a reduir una part de la caracterització psicològica del criat francès associada a la culpabilitat. Així, l'hipotext mostra Passepartout preocupat i angoixat perquè descobreix les vertaderes intencions de Fix en un parlament mantingut amb ell al *General Grant*. Després se sent malament per no haver confessat a Fogg qui és i les intencions reals de Fix: ajudar a l'èxit de l'empresa per arribar a terres angleses i detenir-los. Tanmateix, a l'hipertext aquesta conversa no es dona ja que no s'ha produït un desplaçament conjunt de tots i és Auoda qui en diverses ocasions planteja als companys el dubte sobre qui és aquest home i per què se'ls ha unit en tot moment. Malgrat això, també Fix transmet en un altre moment i a una altra persona, la seua dona, la voluntat d'ajudar Fogg a aplegar al seu destí per capturar-lo, propòsit desconegut per tota la resta excepció feta del lector.

b.5) La circumstància a partir de la qual els personatges són conscients que el resultat de l'aposta els ha sigut favorable també suposa una reformulació entre la novel·la i el text teatral. En el primer cas, Passepartout és enviat per Fogg a l'església per avisar el reverend Samuel Wilson de la necessitat d'organitzar un casament entre ell i Aouda per a l'endemà mateix, un dilluns. La sorpresa ocorre quan en voler fixar aquella data, el francès torna amb el seu amo per comunicar-li'n la impossibilitat. De fet, estan en dissabte i no en diumenge, raó per la qual es troben encara dins d'un marge temporal en què la juguesca no està perduda.

Quant a l'hipertext, Fogg sol·licita a Rossinyol l'adquisició de la premsa. En aquell moment es realitza la comprovació que s'han anticipat un dia respecte del que creuen. Hi ha hagut també abans una declaració amorosa entre Fogg i Aouda per restar junts, però sense cap referència al sacrament matrimonial.

En ambdós casos la justificació de per què s'han avançat un dia és la mateixa: han viatjat en sentit contrari al moviment del sol. No obstant això, l'hipotext sembla haver optat per un tancament més tradicional de la història amb un matrimoni que consolide la relació i garantisca que una dona sense família al segle XIX no quede desamparada, tot i que sorprenga el fet que siga ella qui propose la unió. Quant a l'hipertext, Fogg i Aouda acaben junts també a petició d'ella, però la idea d'una vida en comú sense tractar de matrimoni reforça la visió lliure apuntada per la jove índia ja en anteriors ocasions.

c) Incorporació / Desenvolupament

c.1) Com és costum de Rossinyol, a la parada a Bombai aprofita per fer un poc de turisme. És així com l'hipotext ens mostra durant una passejada pels carrers d'aquesta ciutat el que Verne qualifica d'una espècie de carnaval religiós amb la intervenció de ballarins i músics, i al qual es refereix com una manifestació cultural. Així doncs, es tracta d'una descripció puntual sense implicacions respecte al desenvolupament dels fets de la història.

Contràriament a açò, l'hipertext el situa tant a ell com a Fogg passejant per la via pública, tot i el descontent manifestat per l'anglès, i es creua en el seu camí una xicoteta comparsa d'hindús. En aquest moment, Disla desenvolupa la situació senzillament dibuixada per Verne i li atorga una important rellevància per a l'esdevenir de la història. De fet, la converteix en la causa per la qual perden el tren a Calcuta i apareix la necessitat d'emprar l'elefant com a mitjà de transport a diferència del que s'esdevé a l'hipotext.

Així doncs, l'hipertext es refereix a un grup de gent al si del qual remarca la presència de dues figures que corresponen a Fix i a Dorothy disfressats. De la mà d'ells i d'una sort de demostració d'un truc de màgia, Fogg i Rossinyol queden captius dins d'unes cistelles de les quals un altre jove hindú, el futur conductor de l'elefant, els deslliurarà. A banda de la funcionalitat constructiva anteriorment esmentada, copsem com Disla incideix de nou en la dotació al text de l'element còmic.

c.2) Dins de les múltiples complicacions a què els viatgers han d'acabar-se, s'hi troba l'assalt per sorpresa dels *sioux* esdevingut a terres americanes. L'hipotext el resol amb la derrota d'aquests, els quals, no obstant això, són capaços de fer presoners i obliguen Fogg i una part dels homes del fort Kearney a arriscar les seues vides en una persecució per alliberar-los. Es mostra així una imatge negativa d'uns i heroica d'altres com ara la del cavaller anglès, qui estava disposat a embarcar-se en aquella expedició de salvació sol si fora necessari.

En canvi, Disla respecta l'atac però el desenvolupa molt més i el constitueix en un fet important dins de la història que també en condicionarà la posterior evolució. En aquest cas, l'hipertext explicita com els *sioux* segresten Fogg i els seus i els duen al seu campament com a presoners. A partir d'ací es potencien situacions i parlaments carregats d'humor en què la massa anònima dels captors és personalitzada en dues figures còmiques que portaran les regnes de part de tres escenes. Aquestes circumstàncies contribuiran a suavitzar la negativa càrrega ideològica que el lector puga crear-se a l'hipotext respecte dels *sioux*, i també serà el punt final de l'estada al continent americà, fet que no es correspon amb l'hipotext.

c.3) Vinculada a l'eixida del campament *sioux* hi ha una altra de les facetes de la història de l'hipotext que l'adaptació desenvolupa: la utilització del globus. És interessant remarcar que Disla aprofita, insereix i desenvolupa una reflexió de Verne en què es referia a aquest mitjà aeri com una hipotètica taula de salvació encara que irreal per recuperar temps i travessar l'Atlàntic. Justament per aquella impossibilitat, el Fogg vernià s'embarcava a l'*Henrietta* a bord del qual demostrarà la seua capacitat de comandament i un caràcter fort i decidit.

Quant a l'hipertext, Rossinyol és capaç de fugir del campament gràcies als seus coneixements circenses i hi torna muntat amb un globus per traure d'allí els seus companys davant l'admiració i sorpresa de tots. Es desenvolupa a partir d'aquest punt un trajecte pels aires que els facilita l'arribada a Liverpool on també constatarem comentaris atiadors del caràcter jocós d'alguns dels personatges que els pronuncien. Així mateix,

aquesta opció de transport contribueix a l'omissió d'alguns passos en el trajecte, com ja hem apuntat, i serveix per fer l'ullet al lector i que pense en una altra de les obres anteriors de Verne, *Cinc setmanes en globus* (1863).

4.4.1.2.2. Durada

D'acord amb allò indicat en parlar dels títols, en ambdós textos queda ben delimitat d'entrada que la durada ficcional de l'acció és de vuitanta dies, un temps plantejat com a requisit per acomplir el repte iniciat un dos d'octubre de l'any 1872. Si bé en l'hipotext és possible constatar les dates en què es troben a partir bàsicament dels diàlegs entre els personatges o les indicacions del narrador, en el cas de l'hipertext les coneixem perquè les acotacions amb què s'inicien les escenes en què es divideix l'obra ho expliciten. Així doncs, aquestes contribueixen en part a seqüenciar l'acció mitjançant el·lipsis tant de curt com de llarg abast, com analitzarem en parlar de la descripció de l'estructura.

A l'hora de plasmar l'evolució de l'itinerari del viatge, Verne va alternant diferents procediments textuais per tal de construir tot aquest període temporal el qual, òbviament, ha d'escurçar amb vistes a la lectura real. Així, al costat de fragments descriptius en què se centra de manera detallada en la presentació dels macroespais per on es produeixen els desplaçaments i dels personatges que hi intervenen, també hi ha el recurs als sumaris i a les el·lipsis com a eines rellevants. D'aquesta forma l'autor aconseguirà, com estudiarem en parlar del ritme de l'acció, anar agilitzant-lo o minvant-lo per mantenir viu l'interés del receptor.

Finalment, caldria considerar que tant l'hipotext com l'hipertext comparteixen un element succeït pròpiament abans de l'arrancada de l'obra el dos d'octubre però que en justifica, com veurem en estudiar els motors de l'acció, part de la trama d'ambdós textos. Es tracta d'una analepsi corresponent al robatori al banc d'Anglaterra comés tres dies abans del començament de la història:

«El fet de què es tractava, que els diversos diaris del Regne Unit discutien amb ardor, s'havia dut a terme tres dies abans, el 29 de setembre. Havien agafat de la taula del caixer principal del Banc d'Anglaterra un feix de bitllets de banc que constituïen l'enorme suma de cinquanta-cinc mil lliures». (2017: 27)

Tanmateix, aquest quedarà resolt formant-ne part quan Fogg és alliberat de la presó en haver capturat el vertader lladre abans que expire el termini dels vuitanta dies:

«Fix havia perdut l'alè, portava els cabells esborrifats... No podia parlar! — Senyor —va balbucejar—, senyor..., perdó..., una semblança deplorable... Van arrestar el lladre fa tres dies... vós..., lliure...!». (2017: 310)

4.4.1.2.3. Nòmina de personatges. Classificació i jerarquia

Pel que fa als dos protagonistes, aquests es mantenen tant a l'hipotext com a l'hipertext, tot i que en el cas del criat francès hi ha una divergència quant al nom que explicarem en detall en elaborar l'anàlisi comparativa dels personatges. Al costat d'ells, l'adaptació teatral respecta el coprotagonisme de les figures d'Aouda i de Fix associades als episodis de la història que ja hem exposat.

No obstant això, i malgrat la conservació d'aquesta jerarquia, l'hipertext incorpora una nova figura amb un rang similar al de la jove índia i el del detectiu: Dorothy. Es tracta de l'esposa d'aquest investigador, la qual serveix tant de contrapunt humorístic en algunes circumstàncies com d'alumna avantatjada en d'altres. Al mateix temps, i com incidirem en la dimensió semàntica del text, ella reportarà una nova càrrega al missatge de l'hipotext creat per Verne reforçada també, parcialment, amb Aouda.

Dins del terreny dels personatges secundaris és on observarem una major divergència quantitativa entre ambdós textos aparellada, òbviament, a l'omissió i a la reformulació a què és sotmés l'hipotext. Per tal de respectar l'objectiu original del text de Verne, propòsit que llegíem i analitzàvem a la informació paratextual, Disla manté figures essencials com les dels membres del Reform-Club —tot i que reduïts a tres en compte de cinc—, o el venedor hindú i el conductor de l'elefant.

No obstant això, és indubtable que la desaparició del conflicte religiós a la pagoda de Malebar-Hill justifica que l'adaptació teatral prescindisca dels sacerdots perseguïdors del criat de Fogg o del jutge i l'escrivà encarregats d'imposar el posterior càstig corresponent a la infracció comesa. Semblantment, l'omissió del míting a San Francisco, acabada en una trifulga, explica l'absència del coronel Stamp W. Proctor. El fet de retrobar-se allí amb el criat, i no a Yokohama, també dona compte de la inexistència de Batulcar, el director de la companyia d'espectacles.

Tanmateix, subsisteixen certs episodis malgrat ser replantejats, de forma que una part dels personatges secundaris s'esvaeixen o en canvien l'entitat. Pel que fa al primer model d'intervenció, el cas més rellevant el representa Sir Francis Cromarty. Aquesta figura apareix a l'hipotext en encetar el trajecte a bord del *Mongòlia* i acompanya i ajuda els dos protagonistes durant un moment del text molt rellevant com és el de la salvació d'Aouda. En canvi, l'hipertext prescindeix totalment del brigadier contribuint a remarcar més l'heroïcitat de Fogg i Passepartout en aquesta situació de perill. Vinculat a aquest episodi del rescat de la jove també desapareixerà la referència al familiar que viu fora de l'Índia amb qui la duran perquè en garantisca la manutenció i li assegure una vida tranquil·la.

En aquest mateix sentit, durant el viatge en tren per terres estatunidenques, el tractament de l'aparició de l'atac dels *sious* també reporta l'eliminació d'un personatge: el del capità que comandava el fort Kearney i el grup de més de cent homes que el seguien. No obstant això, prendran més protagonisme els assaltants, un dels quals fins i tot rebrà nom, mitjançant els quals la càrrega humorística s'incorpora a la història desmarcant-se de la visió crítica i negativa que d'aquest col·lectiu es mostrava a l'hipotext.

Així mateix, l'hipertext també prescindeix de la figura de la pobra captaire a qui el Fogg vernià donava els diners guanyats jugant al *whist* al Reform-Club:

«En aquell moment, una pobra captaire, que portava un nen a la mà, amb els peus nus sobre el fang, coberta amb un barret espellat del qual penjava una ploma lamentable, amb un xal esparracat sobre els seus parracs, va acostar-se al senyor Fogg i li va demanar una almoina. El senyor Fogg es va treure de la butxaca les vint guinees que acabava de guanyar al *whist* i, oferint-les a la captaire, va dir: —Tingueu, dona honrada. Estic molt content d'haver-vos trobat». (2017: 38)

Al nostre entendre, d'aquesta manera es perdria una part tant de la caracterització caritativa del cavaller mostrada a l'hipotext com de la poca importància associada al fet de guanyar un joc, una aposta, i que es relacionarà amb un dels motors de l'acció de la història en ambdós textos.

Quant al segon procés a què al·ludíem, el canvi d'entitat o tipologia, el cas més rellevant el representa el cònsol. Sense eliminar-lo, però transformant-lo en un personatge latent, apareix juntament amb Fix al port de Suez. Atenent a la importància de la referència a l'ordre d'arrest que possibilitarà la detenció de Fogg i que ha d'arribar al

consolat anglés, se'n comprén el manteniment a l'hipertext malgrat no fer-ho físicament. A més a més, és interessant comprovar com part de la seua rellevància, la d'entendre inicialment la funció de Fix en relació a Fogg, siga desplaçada a favor d'un nou personatge, Dorothy, l'esposa del detectiu.

Un cas semblant quant a la forma d'introduir un personatge, tot i que no reporte tant de pes significatiu a l'acció, rau en la presència de l'antic criat de Fogg, James Forster. Aquest rep el nou criat a l'hipotext per ser entrevistat, però a l'hipertext no se n'esmenta el nom encara que s'hi al·ludeix com a personatge latent.

Associat a aquesta modificació de què parlem relacionada amb la nòmina de personatges secundaris, no hem d'oblidar dos casos interessants: el del capità Bunsby, i el de l'intercanvi entre el venedor de periòdics i el reverend Samuel Wilson. En el primer cas, s'hi produeix una variació atés que el personatge és mantingut, tot i atribuir-se-li una funció diferent. Així, mentre que a l'hipotext serà l'encarregat de transportar amb el *Tankadera* els viatgers al port on hauran d'agafar el vaixell que els conduirà a Nova York, a l'hipertext és justament aquesta humil embarcació la que els hi menarà directament.

Pel que fa al segon cas, s'hi produeix un intercanvi quant a la figura que ajuda indirectament a comprovar la data real en què es troben i que, per tant, l'aposta no ha estat perduda. En el cas de l'hipotext es tracta d'un personatge latent: el sacerdot a qui Rossinyol va a buscar per fixar el dia en què se celebrarà l'enllaç entre Fogg i Aouda, mentre que a l'hipertext aquesta funció de revelació l'acompleix un present directament a escena: el venedor de premsa.

4.4.1.2.4. Microespais

Basar l'acció en un viatge arreu del món implica, a més de la multiplicitat de macroespais de què ja hem parlat, una nombrosa nòmina de microespais associats. Per raons vinculades, entre d'altres, al ritme de la història, l'hipotext introdueix moltes referències al servei de reconstruir l'itinerari traçat. Tanmateix, no les desenvolupa en la seua totalitat atés que no hi ocorren esdeveniments remarcables per entendre la progressió del text i, per tant, n'elabora una selecció.

De forma semblant, l'hipertext mantindrà aquesta mateixa directriu malgrat realitzar algunes matisacions ja que, juntament amb les el·lipsis, el canvi de microespais és rellevant a l'hipertext per veure l'estructuració formal i la seqüenciació de la història. Així, per exemple, i com analitzarem tot seguit, n'observarem quatre subtipus:

a) En primer lloc, hi ha microespais essencials mantinguts però tractats de forma molt reduïda. Pel que fa a aquesta casuística, podem afirmar que l'hipertext conserva la nòmina de microespais considerats bàsics per entendre l'acció. Estem parlant, per exemple, de la casa de Fogg a Londres, el Reform Club, el port de Suez, el bosc selvàtic, la taverna de Hong Kong o la presó a Liverpool. En ells constatem com es coneixen els personatges, es gesten les motivacions del viatge o es capgiren significativament els plans inicials. No obstant això, es produeix una minva important quant a la seua caracterització. Així, per exemple, si bé l'hipotext ens mostra una descripció minuciosa de la casa de Fogg o del Reform-Club que contribueixen a reflectir l'aspecte organitzat, perfeccionista i metòdic del protagonista, l'hipertext redueix aquestes dades al mínim, fet que ajuda a construir un personatge no tan estricte, com veurem en caracteritzar-lo. Per exemple, i com a pas previ al dibuix realitzat a partir del desplaçament del criat per les diferents habitacions del seu nou lloc de treball, llegim:

«Rossinyol, doncs —a dos quarts de dotze tocats—, es trobava sol a la casa de Saville-row. De seguida va començar la inspecció. La va recórrer des del celler fins a les golfes. Aquella casa neta, ordenada, severa, puritana, ben organitzada per al servei, li va agradar». (2017: 22)

En aquests casos concrets, del club, Disla sols ens mostra la sala on es forja l'aposta i de la llar de l'anglès en parla de molt poques estances en comparació a l'hipotext, tot i que manté un element clau en la caracterització: la presència d'un rellotge de paret. L'acotació amb què s'inicia la primera escena ens situa:

«(2 d'octubre de 1872. Casa de PHILEAS FOGG. El número 7 de Saville-row a Londres. Un rellotge de paret presideix el saló. PHILEAS FOGG assegut ben recte en una cadira espera l'arribada d'algú. El rellotge marca les onze. Se sent una porta que s'obri i es tanca. Apareix PASSEPARTOUT.)». (2016: 17)

Aquesta reducció en la descripció du aparellada, a més, la desaparició d'alguns dels components que conformen el microespai presentat i que també estan relacionats amb una reformulació de l'acció. És el cas de la caracterització del bosc selvàtic on coincideixen amb Aouda. L'hipertext omet l'existència del temple de Pillaji vinculat al

ritus funerari de cremació ja que Disla transforma aquella circumstància i la planteja no com una pràctica religiosa i cultural sinó com l'atac d'un grup sectari.

b) Al segon subtipus, tenim aquells microespais omesos com a conseqüència de la desaparició d'alguns fets de la història i dels quals, en part, se'n deriva un canvi ideològic. En aquesta línia destaquen dos casos: d'una banda, la supressió de l'altercat a la pagoda de Malebar-Hill i, de l'altra, l'eliminació de la major part dels incidents ocorreguts al tren a Nova York.

Pel que fa al primer cas, l'hipertext descarta aquest microespai i el que allí s'esdevé, amb la qual cosa Disla n'obviarà d'altres derivats com ara la sala on té lloc el judici a què els personatges són sotmesos amb posterioritat. Així, a l'hipotext la seua presència serveix per a remarcar una estricta fermesa moral i de respecte envers els territoris colonitzats de la qual l'hipertext en prescindeix ja que evita aquest component ideològic que Verne sí que tracta.

Quant a la segona situació, copsem com l'hipertext redueix al mínim el viatge en tren per terres estatunidenques de forma que desapareixen microespais associats a aquest com els vagons on té lloc l'exposició del pastor mormó o aquell en què es pretenia dur a terme un duel entre Fogg i Proctor. Novament, tant la part religiosa com una pràctica cultural relativament qüestionable són suprimides atenent al propòsit no tan divulgatiu i educatiu de l'hipertext respecte del seu predecessor.

c) En relació al tercer dels processos, la reassignació del microespai on ocorre una seqüència concreta, l'adaptació teatral utilitza aquesta estratègia en construir el retrobament entre Fogg i el seu criat. Si bé en el cas de l'hipotext ambdós personatges coincideixen a Yokohama a causa de l'assistència de l'anglès a un espectacle a casa de Batulcar, l'hipertext situa la reagrupació a l'aire lliure als carrers de San Francisco. En aquest cas, la modificació del microespai on s'esdevé l'acció contribuirà a fusionar elements alhora que en prescindeix d'altres associats als microespais originals com ara el míting i la posterior baralla al continent nord-americà.

d) El quart dels subtipus correspon al desenvolupament de microespais. Açò es dona a l'hipertext en relació a la presència dels *sioux*. Verne els mostra com a assaltadors del tren que segresten alguns personatges, raó per la qual són perseguits amb un desenllaç positiu: són vençuts passada una nit. El lector intueix que han sigut retinguts a un lloc perquè es parla d'un combat de Fogg i els soldats del Fort Kearny contra els guardians del francès i els altres captius:

«Hi havia hagut combat a deu milles al sud de Kearney. Poc abans de l'arribada del destacament, Rossinyol i els seus dos companys lluitaven contra els seus guardians, i el francès n'havia abatut tres a cops de puny quan el seu amo i els soldats van precipitar-se per tal d'ajudar-lo». (2017: 279)

En canvi, a l'hipertext, es generen tres escenes completes al campament *sioux* on la totalitat dels personatges, i no sols el criat, són retinguts. La durada de l'acció és molt reduïda, un sol dia, i la caracterització del microespai gairebé nul·la. Tanmateix, aquesta incorporació esdevé important en tant que porta aparellada la presència de dos personatges que contribueixen a incrementar l'humor del discurs de Disla. Així mateix s'aconsegueix descarregar la negativitat ideològica de l'hipotext associada als *sioux*, alhora que enriqueixen la caracterització del criat com a salvador del grup, tasca atribuïda per Verne a Fogg.

e) Finalment, la cinquena i última tècnica de modificació a què al·ludíem, és aquella en què observem com un microespai present a l'hipotext canvia la seua tipologia i esdevé un latent contigu. Es tracta de l'oficina del cònsol al port de Suez, la qual va aparellada, a més, al tractament d'un personatge. En el cas de la novel·la, se'ns mostra com Rossinyol i Fogg es presenten físicament a aquell edifici per visar els passaports i continuar el viatge després d'interactuar amb aquell funcionari:

«El cònsol no va acabar la frase. En aquell moment van trucar a la porta del seu despatx i el mosso d'oficina hi va introduir dos estrangers, un dels quals era precisament aquell criat que havia parlat amb el detectiu. Eren, en efecte, l'amo i el servent. L'amo va presentar el seu passaport, tot preguntant lacònicament al cònsol que tingués la cortesia de posar-hi el seu visat. [...] Quan el cònsol va acabar la seva lectura, va preguntar: —Sou Phileas Fogg, *squire*?». (2017: 56)

En canvi, a l'hipertext solament sabem que hi van per indicació del detectiu, però no es veu cap diàleg entre ells. Fixem-nos en aquestes dues acotacions:

«(En estos moments, el senyor FOGG amb PASSEPARTOUT, que han baixat del vaixell, passen cap a l'oficina del cònsol. El detectiu FIX i la seua dona DOROTHY s'amaguen perquè no els vegem.)» (2016: 36); «(FOGG i PASSEPARTOUT han fet visar els seus passaports a l'oficina del cònsol. Pur

tràmit. I tornen al port per embarcar-se de nou. FIX i DOROTHY mantenen una certa distància per no cridar l'atenció però estaran atents a tots els moviments.)». (2016: 36)

Al nostre parer, com ja hem copsat en parlar de la nòmina de personatges, aquesta modificació de l'espai es deu al fet que a l'hipertext la figura del cònsol es veu desplaçada per la de Dorothy, amb qui Fix manté una conversa similar sobre l'empresa de l'anglès, per la qual cosa no se'n fa necessària la mostració directa.

4.4.2. Discurs: mostració i estructuració

4.4.2.1. Tipus d'interacció entre l'obra i el lector/espectador

A l'hipotext, Verne opta per presentar-nos la història a partir d'una focalització zero on es controla en tot moment l'esdevenir de la novel·la facilitant al lector minuciosament tota la informació i detalls de forma que res no escape a la seua cognició. Fins i tot en algunes circumstàncies concretes recorre a la inserció de paràgrafs amb l'objectiu d'ampliar dades per comprendre plenament alguns aspectes d'allò exposat per si no formen part dels coneixements enciclopèdics del lector. És el cas, per exemple, del fragment en què s'incideix en el caràcter fred de Fogg i se'l compara als personatges situats a la casa de Madame Tussaud, ja que ràpidament passa a explicar què es troba recollit allí:

«Rossinyol va dir-se, una mica torbat de bon començament: —A fe meva, a casa de Madame Tussaud he conegut personatges tan vius com el meu nou amo! Convé dir aquí que els “personatges” de Madame Tussaud són figures de cera, molt visitades a Londres, i a les quals, certament, no els manca res més que el do de la paraula». (2017: 19)

Una altra característica present al llarg de l'hipotext és l'establiment d'una espècie de joc del narrador amb el lector a partir del qual s'aconsegueix captar l'atenció del segon. Aquest tret s'empra des dels primers capítols als quals l'escriptor francès descriu els protagonistes. Així, es formula una interrogació la qual tot just a continuació és resposta pel narrador de manera que va completant les dades que desitja incorporar per ardonir el contingut exposat. Per tant, es tracta d'un recurs que atreu el lector i que, a més, pareix

avançar-se en certa manera a allò que aquest es planteja i desitja saber en el moment concret. Per exemple, al llarg del primer capítol, Verne organitza la descripció de Fogg dient: «Era ric, aquest Phileas Fogg? Incontestablement» (2017: 12); o: «Havia viatjat? Era probable, ja que ningú no coneixia millor que ell el mapamundi» (2017: 13).

Associades a aquesta pràctica de control, existeixen situacions en què Verne juga amb el lector remarcant elements i circumstàncies específiques que prendran ple sentit al final de la història tot i que l'inciten a reflexionar, si més no, per la seua reiteració. L'exemple més significatiu el copsem amb el rellotge del criat de Fogg. Tot i que diferents personatges li adverteixen al llarg de l'hipotext que no el du a l'hora correcta dels països pels quals transcorre el viatge, ell es nega a modificar-lo. Aquest fet contribueix a explicar *a posteriori* que creguen haver perdut l'aposta per trobar-se en un dia diferent al real al viatjar cap al sol. El narrador ja apunta açò en boca de Fix:

«—Heu de tenir compte de posar el vostre rellotge conforme al migdia de cada país. —Jo! Tocar el meu rellotge! —va exclamar Rossinyol—. Mai! —Bé, aleshores no estarà pas d'acord amb el sol. —Pitjor per al sol, senyor! Serà ell qui s'equivocarà». (2017: 62-63)

Tanmateix, ho especifica i explica amb més detall a partir de *sir* Francis Cromarty i adreça una exclamació al lector aparentment poc significativa, però que serà clau al final de la història:

«Sir Francis, doncs, va rectificar l'hora donada per Rossinyol, al qual va fer la mateixa observació que ja havia rebut de la part de Fix. Va intentar fer-li comprendre que havia de regir-se per cada nou meridià i que, per tal com marxava constantment cap a l'est, és a dir, per davant del sol, els dies eren més curts, tantes vegades quatre minuts com graus hagués recorregut. Però va ser inútil. Tant si el jove entestat havia comprès l'observació del brigadier general com si no, va obstinar-se a no avançar el seu rellotge, que va mantenir invariablement a l'hora de Londres: una mania innocent, d'altra banda, que no podia fer mal a ningú!». (2017: 88-89)

És a les últimes pàgines de l'hipotext on el narrador torna a llançar una bateria de preguntes directes al lector i s'hi dirigeix directament per resoldre l'enigma de la confusió que els havia fet considerar que havien caigut derrotats:

«Tanmateix, ¿com un home tan exacte, tan meticulós, havia pogut cometre aquell error d'un dia? ¿Com va creure que era dissabte al vespre, 21 de desembre, quan va arribar a Londres si només era divendres, 20 de desembre, solament setanta-nou dies després de la seva partida? Heus aquí la raó d'aquest error. És molt simple». (2017: 328-329)

Fent gala d'aquest domini sobre els fets de la història, l'autor francès també interactua amb el lector plantejant-li qüestions per a les quals ell, òbviament, té una resposta clara, però amb les quals intenta captar-ne l'interés i enganxar-lo a la lectura a fi de comprovar-ne el resultat. Així, per exemple, en descriure Rossinyol evidencia un caràcter d'entrada difícilment compatible amb el del seu futur amo, aparentment abocat al fracàs en la convivència. En aquest moment formula la pregunta i crea un dubte que no respon taxativament remarcant que, més endavant, se sabrà amb el devenir dels fets:

«Dir si el caràcter expansiu d'aquell jove s'avindria amb el de Phileas Fogg, és el que la prudència més elemental no permet pas. ¿Seria Rossinyol el criat profundament exacte que feia falta al seu amo? Només es veuria a la pràctica». (2017: 21).

A més a més, en diferents situacions introdueix recordatoris directament adreçats al lector per recuperar informacions importants a fi d'assegurar-se que no han caigut en l'oblit i que si han passat desapercebudes han de ser revisades i tingudes en compte: «Es recordarà que aquell jove entestat s'havia obstinat a mantenir l'hora de Londres en el seu famós rellotge de família, considerant com a falses totes les hores dels països que travessaven» (2017: 217).

En alguns moments concrets, es produeix per part de Verne una cessió parcial de la funció narrativa als personatges amb un discurs tant directe com indirecte. Mitjançant aquesta modificació es formulen recapitulacions dels fets esdevinguts de gran utilitat per no perdre el fil de la història molt prolixa quant als fets, la qual recordem, a més, va ser publicada inicialment per entregues. A més a més, també serveixen per caracteritzar

psicològicament els personatges així com per a mostrar desnivells dels quals en parlarem en tractar del subministrament de la informació. Un dels exemples més extensos d'aquest trasllat del punt narratiu el situem en el moment en què Rossinyol, pecant d'una excessiva eloquència, posa al dia el detectiu Fix sense ser encara conscient que aquell era el seu enemic i que alguna de les coses relatades ja les coneixia:

«Però Rossinyol el va posar molt aviat al corrent de la seva història. Va explicar l'incident de la pagoda de Bombai, l'adquisició de l'elefant al preu de dues mil lliures, l'afer del suttu, el rapte d'Aouda, la condemna del tribunal de Calcuta i la llibertat sota fiança. Fix, que coneixia la darrera part d'aquells incidents, semblava que els ignorava tots i Rossinyol es va deixar portar pel gust de narrar les seves aventures davant d'un públic que li manifestava tant d'interès». (2017: 141)

Dins d'aquest apartat, també és remarcable la presència a l'hipotext de moments en què el narrador mostra al lector clarament i oberta la seua opinió tant sobre els fets presents com els personatges que les generen buscant fer-lo partícip. Aquest aspecte, que analitzarem amb més profunditat en parlar de la ideologia, es construeix mitjançant diferents tècniques, com ara els incisos entre guionets inserits a les seqüències tant descriptives com narratives, o recurrent a les modalitats oracionals no assertives amb domini de l'exclamació o la interrogació. D'aquesta forma, Verne tracta no sols de transmetre uns determinats valors morals, sinó d'establir una complicitat emocional i una interacció amb el receptor.

Estaríem parlant, per exemple, de situacions com aquella en què els viatgers són capaços de travessar amb tren un pont molt deteriorat als Estats Units per a sorpresa de quasi tots els assistents. Després de reiterar que aquella empresa era pràcticament inabastable, la conclou amb una exclamació amb la qual pareix voler mostrar trobar-se tan sorprès com ho poden estar els seus lectors després de totes les informacions prèvies. Al llarg del capítol vint-i-vuit, se'ns explica el perill de travessar el pont de Medicine-Bow ja que es troba en molt mal estat i no suportaria el pes del tren. Un passatger americà, Forster, insisteix que sí que és possible si es mouen a màxima velocitat. Els seus interlocutors, entre els quals destaca Rossinyol, afirmen: «—No! No hi ha manera de passar!» (2017: 255), però finalment després d'un intens debat s'aconsegueix l'objectiu,

per la qual cosa Verne clou l'episodi dient: «I van passar! Va ser com un llamp» (2017: 259).

De forma semblant, la història es tanca amb una bateria de preguntes interpellant el lector sobre els beneficis obtinguts en aquella aposta més enllà dels monetaris:

«Però, al capdavant, què havia guanyat en aquell desplaçament? Què li havia reportat aquell viatge? Res, es dirà potser?, bé, res, llevat d'una dona encantadora que —encara que pugui semblar molt inversemblant— el va fer el més feliç dels homes! En realitat, no es faria, per menys que això, la volta al món?». (2017: 331)

Pel que fa a l'hipertext, copsem una mostració basada en la informació obtinguda tant a partir de les acotacions com dels parlaments dels personatges. Contràriament a allò analitzat en parlar de la novel·la, Disla no tracta d'establir un contacte directe amb el receptor de manera que no trobarem preguntes o reflexions adreçades als lectors. No obstant això, sí que els implica i, en certa manera, interactua amb ells indirectament quan basteix algunes situacions on juga amb els desnivells, tret al qual ens referirem en analitzar el subministrament de la informació.

De forma similar al que ocorre a l'hipotext, l'adaptació teatral també atorga als personatges atribucions pròpies de narrador en alguns moments puntuals. Així, després d'haver salvat Aouda de morir cremada, Fogg mostra la voluntat de reportar-li quins objectius tenen ell i Passepartout amb aquell viatge, però immediatament el criadeté el parlament de l'altre per no dilatar el discurs, fet que apunta al ritme ràpid característic de l'hipertext: «PHILEAS FOGG. Acabem d'arribar a Calcuta i ara hem d'agafar un vaixell cap a Hong Kong i... / PASSEPARTOUT. (*Tallant.*) En definitiva, fer la volta al món» (2016: 65).

Un cas semblant es dona quan els tres viatgers es retroben a San Francisco i Passepartout vol explicar a la jove índia les seues aventures en solitari. En aquesta circumstància ningú li impedeix al personatge fer-ho, sinó que Disla recorre als punts suspensius i crea la impressió de continuïtat del discurs mentre ells marxen i apareixen en escena i prenen la veu Fix i Dorothy:

«PASSEPARTOUT. Abans d'entrar al circ vaig haver de treballar dos dies netejant peix al port... el cas és que tot va començar quan vaig agafar aquell

maleït vaixell... (*I tots tres passen a corre-cuita cap a l'estació seguits de prop per FIX i DOROTHY.*)». (2016: 89)

És interessant remarcar ací que si bé l'hipotext ha sigut ric en informacions al voltant d'aquest aspecte tractant-lo al llarg de diferents capítols, l'hipertext no aporta més informació concreta que la dels inicis d'aquell trajecte en solitari i deixa oberta l'aventura a la imaginació del lector.

4.4.2.2. Descripció de l'estructura / Seqüenciació

4.4.2.2.1 Mecanismes formals identificatius de la seqüenciació

Com explicàvem al primer apartat, Verne publica inicialment aquesta obra per entregues abans d'arribar a ser recollida en un volum unitari. Consegüentment, és molt important considerar com l'hipotext presenta una estructura en capítols coincidint amb aquests lliuraments, trenta-set concretament, cadascun dels quals apareix encapçalat per un títol on s'avancen pistes sobre el contingut que trobarà el lector.

No obstant això, aquests indicis poden resultar enganyosos d'entrada com ocorre al capítol final a partir del qual seria fàcil intuir el fracàs de Fogg en la seua aposta quan, de fet, s'esdevé el contrari. Així, després de llegir «En el qual es prova que Phileas Fogg no ha guanyat res fent la volta al món, si no és la felicitat» (2017: 327), pareix que el títol pretenga mostrar una desfeta quan realment la lectura del capítol evidencia un doble èxit: el de l'honor en superar l'aposta, d'una banda, i el sentimental a l'haver conquerit l'amor amb Aouda, de l'altra. En definitiva, es tracta d'un element paratextual molt significatiu per tal de garantir i crear expectatives de lectura que mantinguen viu l'interés dels potencials receptors alhora que juguen amb ell.

Si els analitzem, a grans trets, veurem que l'hipotext recorre constantment als títols temàtics a partir de la incorporació dels noms dels personatges o dels macroespais pels quals es mou la història, emprant una formulació més aviat oracional defugint les nominalitzacions. Així ho veiem des dels dos primers capítols on llegim: «En el qual Phileas Fogg i Rossinyol s'accepten recíprocament, l'un com a senyor, l'altre com a criat» (2017: 11) i «On Rossinyol és convençut que finalment ha trobat el seu ideal» (2017: 19).

A més a més, cal remarcar que el plantejament de Verne d'aquest element paratextual contribueix al foment de la intriga a partir de la utilització d'elements concrets i específics claus dins de la història però sols comprensibles en una fase posterior a la

lectura. En serien un exemple el seté, «Que testimonia una vegada més la inutilitat dels passaports en matèria de policia» (2017: 55), o el desé, «On Rossinyol està prou content de poder escapar tot perdent les sabates» (2017: 75).

Així mateix, es mostra molt subjectiu, sovint, deixant lloc directament a la indefinició i contribuint a conservar l'halo de suspens²⁴⁷ a què ens hem referit abans i on, en una ocasió, juga amb la competència literària del receptor introduint una al·lusió indirecta a una obra clàssica de Collodi, *Pinotxo*, en el títol del capítol vint-i-tres: «En el qual el nas de Rossinyol s'allarga desmesuradament» (2016: 203).

Pel que fa a l'hipertext, la proposta de Disla organitza la història en vint-i-vuit escenes cap de les quals compta amb títol. En aquest cas, cadascuna d'elles s'identifica amb una xifra i s'inicia amb una acotació on queden reflectits tant els personatges que hi intervindran com la circumstància en què es troben i, en primer terme, l'emmarcament temporal, clau per entendre el propòsit del text i resseguir-lo. Es tracta d'una diferència de plantejament clarament justificada si considerem, a més, el mecanisme de distribució de la història de Verne per fascicles i la necessitat de captar l'interés com ja ha estat exposat.

4.4.2.2.2. Justificació de la seqüenciació

Les el·lipsis són molt rellevants per a la seqüenciació tenint en compte la necessitat de la representació del text. D'elles podríem destacar, per exemple, la situada a l'escena tretzena on s'explica molt succintament la travessia entre Calcuta i Hong Kong a bord del *Rangoon*, la qual a l'hipotext és desenvolupada en tres capítols —el setze, el disset i el divuit:

«(31 d'octubre de 1872. A bord del vaixell *Rangoon* travessen la mar sense cap problema rellevant. Únicament per qüestions normals de la navegació perden vint-i-quatre hores i el viatge es retarda un dia sobre el previst.)». (2017: 69)

²⁴⁷ Ací tindríem el vuité capítol «En el qual Rossinyol parla potser una mica més del que convindria» (2017: 61), o el número trenta: «En el qual Phileas Fogg compleix simplement el seu deure» (2017: 271).

Ací era important veure com es plantejava una estreta relació entre Fix i el criat de Fogg perquè el primer li poguera traure informació sense descobrir-se realment la seua identitat, situació no present a l'hipertext.

Cadascuna de les escenes s'inicia inserint una acotació temporal. Tanmateix, la seua distribució no sempre està marcada per un matís de temps exclusivament, sinó que es complementa amb canvis d'espai o de personatges. Així, per exemple, les quatre primeres se situen en un mateix dia, el 2 d'octubre, però responen a modificacions de microespais: casa de Fogg (escena 1), Reform-Club (escena 2), retorn a la casa de Fogg (escena 3), estació de tren a Charing-Cross (escena 4).

Quant a l'ordre en què són presentats els fets conformadors de la història, tant l'hipotext com l'hipertext recorren fonamentalment a la utilització d'una progressió cronològica o lineal. Se'ns van explicant les diferents etapes del viatge organitzant els fets en una estructura quinària: situació inicial, inici del conflicte, conflicte, resolució del conflicte i situació final.

A part d'açò, cal apuntar l'existència en el cas de l'hipotext de dos moments, tant al principi com al final de la història, en què es mostren de forma paral·lela al desenvolupament del viatge realitzat per Fogg, les actuacions i les valoracions rebudes per l'empresa del cavaller anglés a nivell social. En el primer cas, es tracta del capítol cinquè en què s'esmenta l'estat de les apostes a favor o en contra del protagonista. En ell s'al·ludeix a l'enviament de Fix per capturar-lo com a possible lladre del Banc de Londres, fets que succeeixen mentre Fogg es desplaça de Londres a Suez.

Pel que fa a la segona situació, es refereix al capítol trenta-sisè en què ja han arribat a la capital anglesa, però creuen haver perdut. En aquest assistim als nervis dels membres del Reform-Club i de la societat anglesa en general per comprovar si l'objectiu s'havia acomplert. Així, mentre que a aquella institució se'ns mostra un públic expectant, el lector comprén que Fogg no ha estat vençut tot i el que acabava de llegir a l'anterior capítol, el trenta-cinquè, i en rebrà l'explicació mitjançant una breu retrospecció a l'inici del següent, el trenta-seté:

«¡Sí! Era Phileas Fogg en persona. Es recordarà que a les vuit i cinc del vespre —vint-i-cinc hores aproximadament després de l'arribada dels viatgers a Londres— Rossinyol havia estat encarregat pel seu amo anar a avisar el reverend Samuel Wilson tocant a un cert matrimoni que havia de celebrar-se l'endemà mateix». (2017: 327)

En el cas de l'hipertext, aquests paral·lelismes no estaran presents. Disla defuig incorporar la perspectiva pública de l'aposta i de la seua repercussió social, tret concebible com una manera de diluir el tema del joc atenent a un auditori infantil. Quant a la segona modificació, seria viable interpretar-la com un element prescindible a l'hipertext en la mesura que l'expectació i la intriga de cara al lector no és idèntica pel fet de no haver d'esperar a la publicació d'una nova entrega. Així doncs, si en el cas de l'hipotext és efectiu tancar l'episodi amb l'oració «Heus-me aquí, senyors» (2017: 325) i haver d'esperar a entendre què ha passat en la propera entrega/capítol, l'hipertext no ho necessita.

4.4.2.3. Anàlisi de l'acció

4.4.2.3.1. Motors de l'acció

L'estabilitat constitueix el punt de partença en ambdós textos. Així, veiem com Fogg ja té consolidada aquesta qualitat amb una vida sedentària i marcada per unes rutines molt pautades; de fet, qui esdevindrà el seu nou criat es delera per trobar-la després d'una existència atzarosa i en constant canvi, per la qual cosa accepta el treball de bon grat. Aquesta situació d'equilibri es veu truncada per una aposta, l'objectiu de la qual dona títol i engloba els episodis de la història al mateix temps que engega la maquinària tant de la novel·la com de l'obra teatral. Ara bé, tot i poder considerar el guany econòmic com a incentiu principal, allò realment pretés és evidenciar que s'està en possessió de la raó en una disputa. En aquest sentit, llegim a l'hipotext:

«Phileas Fogg, doncs, havia guanyat les vint mil lliures. Però, com que en la ruta havia gastat aproximadament dinou mil lliures, el resultat econòmic era mediocre. Tanmateix, com ja s'ha dit, aquell excèntric cavaller no havia cercat la fortuna en aquella aposta, sinó solament la lluita. Fins i tot, les mil lliures restants, va repartir-les entre l'honrat Rossinyol i el malaurat Fix, contra el qual era incapaç de voler cap mal». (2017: 331)

De forma semblant, l'hipertext ens diu: «PASSEPARTOUT. Però els diners no són el més important. / PHILEAS FOGG. Efectivament. El més important és demostrar que podem fer la volta al món en huitanta dies» (2016: 44).

Així doncs, podríem formular com a motor inicial de l'acció en totes dues obres l'afany de demostrar la vàlua personal davant d'una fita extremadament complicada i la defensa d'una postura a la qual va associada l'honor fins al final, tret definitori del caràcter de Fogg.

Malgrat que aquesta gènesi real del viatge està clara per al lector, no ho està per a Fix el qual, tant en el text de Verne com en el de Disla, veu en aquell projecte una intenció oculta i, per tant, diferent: l'estratègia d'un lladre per dissimular una fugida. Així doncs, Fix defensa una postura difosa en part públicament als periòdics i exposada per la policia:

«La seva fotografia, dipositada al Reform-Club amb les de tots els seus col·legues, es va examinar. Reproduïa tret per tret les característiques personals de l'home que havia fornit la investigació. Es va recordar tot el que l'existència de Phileas Fogg tenia de misteriós, el seu isolament, la seva partença sobtada, i va semblar evident que aquell personatge, amb el pretext d'un viatge al voltant del món i donant-li suport amb una aposta insensata, no havia tingut un altre objectiu que despistar els agents de la policia anglesa». (2017: 45)

A partir d'aquesta creença, el detectiu posa en acció el seu propi motor inicial. Aquest discorrerà en paral·lel amb el de Fogg: la defensa de la legalitat i l'orde amb una detenció capaç de reportar-li una suma de diners important, cosa que tampoc s'ha d'oblidar: «El detectiu, molt seduït evidentment per la forta prima promesa en cas d'èxit, esperava, doncs, amb una impaciència fàcil de comprendre l'arribada del *Mongòlia*» (2017: 48). Així doncs, ambdós textos juguen amb un doble motor inicial segons el punt de vista del personatge analitzat: el real, que s'imposarà, i l'imaginari, que acabarà enfonsant-se amb el temps.

Dins de les múltiples experiències per les quals travessen els personatges al llarg del seu recorregut, una de ben significativa és la salvació d'Aouda. A partir d'ella s'evidencia un motor intern que ajuda a completar la caracterització psicològica de Fogg: la pietat. Tant l'hipotext com l'hipertext ens mostren un home incapaç d'acceptar un destí com el de la mort d'una jove en un sacrifici responga a la raó que responga. Conseqüentment, no manifesta cap dubte a posar en risc la pròpia vida per una persona de la qual acabarà enamorant-se. Per tant, apareixerà un altre motor intern, l'amor, que en el cas de l'hipotext provoca que Fogg incloga a les seues preocupacions dins del viatge la de trobar un familiar d'Aouda que se'n faci càrrec. Amb la convivència, aquest

sentiment s'intensifica i arriba a la planificació del matrimoni entre ambdós. Aquesta circumstància constitueix el punt exacte en què descobreixen haver superat l'aposta, per la qual cosa la seua presència és rellevant.

Tot i que a ambdós textos el que mou a actuar a Fogg salvant Auoda en un primer moment és la pietat, cal tenir present que aquesta no és interpretada de la mateixa manera per Fix. Com hem exposat abans, el detectiu pensa, erròniament, que el motor inicial de Fogg és fugir després d'un robatori. Així doncs, a l'hipotext, el rescat d'Auoda no és concebut com allò que realment és, un acte de bondat, sinó com l'aparició en escena d'una dona segrestada i indefensa víctima d'un cavaller anglés marcadament maligne i cruel:

«L'inspector de policia estava, doncs, extremament amoïnat, quan la presència de la senyora Auoda a bord del *Rangoon*, en companyia de Phileas Fogg, li va obrir noves perspectives. Qui era aquella dona? [...]. Es comprèn fins a quin punt devia estar intrigat l'agent. Es va preguntar si en tot aquell assumpte no hi devia haver algun rapte criminal. Sí! Devia ser això!». (2017: 139)

En canvi, a l'hipertext, com explica Fix, és considerada la còmplice necessària perquè la fugida isca bé:

«FIX. I qui deu ser la jove que els acompanya?
DOROTHY. Deu ser el seu contacte per estes terres.
FIX. Com que el contacte?
DOROTHY. Sí, home... una banda de lladres sempre té contactes que els puguen ajudar a fugir.
FIX. És de veres... algú que coneix els llocs per on van i els facilita la fugida»
(2016: 67).

Per tant, veiem com ubicar el motor inicial en un lloc o en un altre, també en condiciona els interns, òbviament. A açò caldrà afegir la implicació que té quant a la ideologia, com explicarem més endavant, ja que si bé Verne recrea una dona víctima passiva d'una privació de llibertat necessitada de protecció dins d'una línia patriarcal, Disla la presenta com un element actiu en una estratègia criminal.

4.4.2.3.2. Ritme

A fi d'analitzar adequadament aquest epígraf, una de les primeres qüestions que hem de considerar és el procés en què l'hipotext va veure la llum a partir de la seua publicació per entregues. Aquest explica la necessitat de Verne de mantenir viva l'atenció dels seus lectors imprimint a la història un ritme àgil per evitar que aquest puga caure en l'avorriment i, per tant, abandone l'empresa lectora. Un dels mecanismes a què recorre a fi d'assolir-ho és la construcció o estructuració interna dels capítols. Encara que en nombrosos moments exposa amb descripcions molt detallades les característiques dels macroespais, tendeix a accelerar l'acció progressivament i la intensifica cap al final d'aquests. Així doncs, introdueix un esdeveniment o gir sobtat generador d'una incògnita que espera ser resolta al següent. D'aquesta forma, aconsegueix transmetre unes dades històriques, culturals i geogràfiques en clara relació a la intencionalitat pedagògica requerida per Hetzel, el seu editor, alhora que dinamitza la lectura i manté viu l'interés del receptor.

Si parem atenció, l'hipotext imprimeix un ritme molt més àgil a l'inici de l'obra en què amb tan sols quatre capítols la vida de Fogg es veu trastocada per una aposta que el trau de la seua monòtona quotidianitat per a desesperació de Passepartout, el qual buscava justament el contrari amb aquest nou amo. Així, en molt poques planes, Verne recorre a la tècnica del sumari per explicar com el protagonista s'ha desplaçat en sis dies i mig des de Londres a Suez, uns quants quilòmetres, sense dubte.

En arribar a aquella ubicació portuària a bord del *Mongòlia*, l'enigmàtic anglès exposa a partir de la seua llibreta d'anotacions quines són les etapes realitzades fins al moment i el temps emprat per a cadascuna d'elles:

«Abandonem Londres, dimecres 2 d'octubre, a tres quarts de nou del vespre. Arribem a París, dijous 3 d'octubre, a un quart i cinc de vuit del matí. Abandonem París, dijous, a tres quarts menys cinc de nou. Arribem pel Mont Cenís a Torí, divendres 4 d'octubre, a dos quarts i cinc de set del matí. Abandonem Torí, divendres, a un quart i cinc de vuit del matí. Arribem a Bríndisi, dissabte 5 d'octubre, a les quatre de la tarda. Embarquem al *Mongòlia*, dissabte, a les cinc de la tarda. Arribem a Suez, dimecres 9 d'octubre, a les onze del matí. Total d'hores esmerçades: 158 i ½, o sigui, en dies: 6 dies i ½.». (2017: 57-58)

Es tracta, per tant, d'una narració en forma de sumari formulada per Fogg en la intimitat de la seua cabina al vaixell per a ell mateix i que l'hipertext reprendrà, tot i que amb un poc menys de detall, en una conversa establerta entre l'anglès i el seu criat: «PHILEAS FOGG. (*Amb la seua llibreta d'anotacions.*) Londres, París, Torí, Bríndisi i, ara, Suez. Vam eixir el dia dos d'octubre. Per tant, hem gastat sis dies i mig» (2016: 36). Així doncs, assistim a una condensació en molt poques línies del recorregut corresponent a una durada de quasi set dies.

De forma semblant, per donar compte de l'etapa entre Yokohama i San Francisco, Verne sols utilitza un breu capítol, el XIV. Així, l'hipotext finalitza l'anterior per indicar com els protagonistes s'embarquen apressadament al paquebot americà, el *General Grant*, i desenvolupa el trajecte en poc més de nou planes closes amb una el·lipse indicadora d'una travessia d'una durada d'onze dies:

«Al cap d'onze dies, el 3 de desembre, el *General Grant* va entrar a la badia de la Porta d'Or i va arribar a San Francisco. Així doncs, el senyor Fogg no havia guanyat ni perdut encara cap dia» (2017: 220).

No obstant això, en referir-se a la planificació de l'etapa en tren entre San Francisco i Nova York, elabora una exposició aparentment senzilla en escasses deu línies, però que s'acabaran complicant i comportaran un seguit d'esdeveniments explicitats al llarg de set capítols.

Continuant amb el periple Yokohama-San Francisco, en el cas de l'hipertext recordem que l'escala de Fogg a la primera ciutat és diluïda, com hem analitzat als macroespais, i assistim al trasllat dels personatges directament des de Hong Kong a San Francisco, tot i que es respecta la data d'arribada a la ciutat estatunidenca plantejada a la novel·la. Per tal de dissenyar aquest salt, Disla empra dues escenes: la primera està constituïda exclusivament per una acotació amb la qual sintetitza un trajecte del qual es refereixen breument les comoditats o incomoditats dels viatgers:

«(*El vaixell Tankadera ha desplegat les seues veles i es dirigeix cap als Estats Units travessant l'oceà Pacífic. El viatge, de vegades, no és massa còmode ja que un vaixell tan menut es mou molt. FIX, amb el moviment, s'ha marejat i potser vomita per la borda. Tot i que DOROTHY intenta cuidar-lo, FOGG ni s'immuta i sembla que ha viatjat en vaixells menuts tota la vida. AOUDA,*

encantada amb el moviment i amb els mecanismes de la nau, observa com el capità comanda el vaixell. Per sort, no tot el viatge és tan mogut i, de tant en tant, poden gaudir d'una mar en calma i de la brisa que infla les veles i espenta l'embarcació cap al seu destí.». (2016: 82)

En canvi, a la segona, es recrea un poc en una escena pretesament romàntica a coberta i a la llum de la lluna en què Aouda constata la poca iniciativa amorosa de Fogg:

«(23 de novembre de 1872. A bord del Tankadera s'ha fet de nit, hi ha lluna plena i, a la coberta, PHILEAS FOGG i AUODA la contemplen.)

PHILEAS FOGG. Ja hem fet la meitat del viatge.

AUODA. Això vol dir que estem als antípodes de Londres, no?

PHILEAS FOGG. Ahà.

AUODA. Estem just a l'altra banda d'on va començar.

PHILEAS FOGG. Ahà». (2016: 83)

A l'hipotext, la multiplicitat d'ubicacions per les quals ha de passar i la impossibilitat de detenir-se a donar-ne detalls de totes elles sense trencar el ritme, es resol mitjançant l'explicació de trajectes temporalment extensos emprant un nombre molt limitat de capítols. És el cas, per exemple, de la travessia marítima entre Bombai i Calcuta, mostrada en dos capítols d'extensió reduïda si bé correspon a tretze dels vuitanta dies del total del viatge.

No obstant això, si ens fixem en el darrer tram del trajecte, comprovarem com els obstacles i impediments es multipliquen al llarg dels set darrers capítols i ralentitzen la història. A cada pas donat hi ha un contratemps que augmenta la intriga i genera una enorme incertesa per confiar, o no, en un desenllaç favorable, la qual cosa connecta amb la idea de mantenir viva l'atenció del lector amb què encetàvem l'epígraf. Així, per exemple, si bé al llarg de la història el detectiu Fix s'encarrega de complicar el correcte desenvolupament dels propòsits de Fogg intentant detenir-lo judicialment, el fet que ho aconsegueixi finalment, sembla ser el punt i final que marque la pèrdua de l'aposta.

En parlar de l'hipertext també existeix una coincidència respecte a l'agilitat en relació al ritme emprat. Tot i que en aquest cas el condicionant no rau en la forma de publicació per entregues, sí que havia de considerar tant la limitació imposada pel gènere teatral com la seua representativitat dalt d'un escenari. Com hem explicat en anteriors

apartats, Disla respecta globalment els fets de la història original tot i que en prescindeix d'alguns. Així doncs, també juga a agilitzar o ralentitzar allò exposat a fi de mantenir viva la incertesa i l'interés. En aquest sentit, per exemple, l'hipertext respecta el format del sumari a partir de la llibreta d'anotacions de Fogg on s'explica l'itinerari dels primers sis dies i mig de viatge. Un cas semblant l'observem en els trajectes de Suez a Bombai i de Calcuta a Hong-Kong bastits a partir d'un parell de capítols a l'hipotext, i de dues escenes constituïdes únicament per una acotació a l'hipertext creant el·lipsis.

A part dels fenòmens naturals que compliquen l'assoliment de l'aposta, presents a ambdós textos, hem destacat com a l'hipotext Fix acomplia un rol similar molt important. Bàsicament, al principi de l'acció focalitza el seu treball a obtenir una ordre d'arrest per a Fogg i no dubta a portar-lo davant del jutge per la profanació involuntària de la pagoda de Malebar-Hill. Pel que fa a l'hipertext, també el detectiu és clau a l'hora de descelerar la progressió rítmica dels episodis de la història. No obstant això, en aquest cas actuarà juntament amb la figura de Dorothy, la seua esposa, intensificant l'humor que impregna l'hipertext. Uns altres personatges que també contribueixen a crear la sensació que el temps està detingut i no serà possible superar l'aposta són els *sioux*. Si bé apareixen amb Verne i interfereixen fent perdre un dia de viatge, Disla respecta el component temporal malgrat distribuir els fets en tres escenes. Conseqüentment, a més d'atorgar-los major protagonisme, intensifica la sensació que l'acció no avança per a desesperació dels lectors.

Per concloure aquest apartat també és important remarcar com l'adaptació teatral recorre a la utilització de diàlegs breus i àgils on no s'intercalen pauses o silencis amb els quals el ritme constant decaiguera. De forma semblant, l'hipertext evita les àmplies i de vegades denses descripcions de la novel·la recurrent a acotacions de no massa extensió que suposen la totalitat d'una escena. Així, per exemple, l'itinerari de Fogg i Rossinyol per la selva abans de trobar Aouda en constitueix la desena i suposen un dia de desplaçament on es prescindeix de valoracions culturals de la religió hindú.

4.4.2.3.3. Subministrament de la informació

Un dels grans atractius per al lector tant de l'hipotext com de l'hipertext és conèixer si finalment Fogg guanya l'aposta i és capaç de demostrar que la seua teoria és l'encertada. Es pot entendre així que la incorporació a la història d'obstacles i dificultats de qualsevol tipus, incrementarà el grau d'incertesa i interessarà més el lector, al qual

situa en una posició de tensió narrativa. A l'hora de generar aquesta sensació, són importants els desnivells creats per la manera en què es juga amb la informació que uns personatges tenen dels altres, sovint errònia, i que sí que sap el lector. A partir d'aquest epígraf comprovarem com ambdós textos en mostren, malgrat que amb resultats no sempre idèntics.

En examinar el punt de partença de l'acció, indicàvem un doble motor inicial segons el punt de vista del personatge. D'una banda, existeix l'afany de demostrar la vàlua personal davant d'una fita extremadament complicada i la defensa d'una postura a la qual va aparellat l'honor fins al final encarnada per Fogg. De l'altra, la defensa de la legalitat i l'ordre amb una detenció ben remunerada, des del punt de vista de Fix. Aquesta dualitat explica el joc de subministrament informatiu bàsic d'ambdós textos: l'ocultació de la verdadera identitat de Fix la qual, però, és plantejada i desenvolupada de forma dissemblant segons cada autor.

Tant Verne com Disla incorporen per primera vegada la figura del detectiu al port de Suez quan el viatge està iniciant-se. Més enllà de la diferència marcada per l'aparició de Dorothy, el lector és coneixedor des del principi de qui són i l'objectiu que els mou a perseguir els protagonistes. En canvi, ni Fogg ni els seus acompanyants en sospiten res. Açò contribuirà a crear situacions en què imaginem un lector desitjós d'intervenir per advertir el cavaller anglès de qui fiar-se i de qui no, amb la qual cosa comprovem el desenvolupament de la tensió narrativa a què ens referíem. És el cas, per exemple, del moment en què, a l'hipotext, Fix ajudarà Fogg facilitant-li la recerca d'un trineu a vela per poder continuar el trajecte, no per a guanyar l'aposta, com creu el protagonista, sinó a fi d'agilitzar l'arribada a terres angleses i detenir-lo. Ací al·ludim al capítol trenta-u que du per títol «En el qual l'inspector Fix pren molt seriosament els interessos de Phileas Fogg» (2017: 281).

En el cas de l'hipotext, aquest desnivell informatiu pren encara més valor i significació en produir-se entre els propis personatges. Així, Rossinyol sí que és sabedor de qui és realment Fix encara que no ho siga des de l'entrada de la història i ho oculte als seus. En diferents situacions, el detectiu intenta generar dubtes en el criat sobre qui és realment Fogg: «—¿Sabeu, senyor Rossinyol, que aquest pretès viatge en vuitanta dies podria amagar molt bé una missió secreta... una missió diplomàtica, per exemple?» (2017: 71). És així com Rossinyol juga un poc amb Fix a qui arriba a considerar en un primer moment un espia enviat pels membres del club londinenc per assegurar-se l'absència de trampes en el viatge:

«Tanmateix, com que és propi de la naturalesa humana el fet de donar una explicació a totes les coses, heus aquí com Rossinyol, il·luminat de sobte, va interpretar la presència permanent de Fix i, veritablement, la seva interpretació era molt plausible. Segons ell, en efecte, Fix no era ni podia ser ningú més que un agent en persecució del senyor Fogg pels seus col·legues del Reform-Club, a fi de constatar que aquell viatge es duia a terme regularment al voltant del món, segons l'itinerari convingut. [...] Es va prometre que es mofaria de Fix quan es presentés l'ocasió, amb mots encoberts i sense comprometre's». (2017: 144)

No obstant això, quan el detectiu explicita obertament la seua teoria sobre Fogg, que és un lladre que aprofita tota aquella parafernàlia de l'aposta per fugir, Rossinyol es nega a creure'l, però tampoc fa res per comunicar a Fogg que porten un enemic al costat permanentment. D'aquesta manera, la forma en què se subministren aquestes dades a l'hipotext contribueix no solament a generar i mantenir viva la tensió, sinó a dotar de més profunditat psicològica alguns personatges. Seria bàsicament el cas de Rossinyol a qui la culpabilitat va cremant per dins per no haver delatat Fix:

«Quan Fix va revelar tant la seva qualitat d'inspector de policia com la missió que li havia estat encomanada, per què havia resolt de no advertir el seu amo? [...] Pensant en les seves equivocacions, en les seves imprudències, el pobre jove estava dominat per remordiments irresistibles. Plorava. Feia pena veure'l. Es volia trencar el cap!». (2017: 308)

Així, en un primer moment no acceptà l'oferta d'aquell de posicionar-se en contra de Fogg:

«—Senyor Fix —va dir balbucejant—, encara que tot el que m'heu dit fos veritat..., encara que el meu amo fos el lladre que cerqueu..., la qual cosa nego..., jo he estat..., jo estic al seu servei..., jo el veig bo i generós... Trair-lo..., mai..., no, per tot l'or del món... Sóc d'un poble on no es menja d'aquest pa...». (2017:169)

Tanmateix, acaba establint-ne una aliança, però no per condemnar-lo sinó a fi de defensar-ne la innocència: «—Som amics? —va preguntar Fix. —Amics, no —va respondre Rossinyol—. Aliats, sí, i en benefici de l'inventari, perquè a la mínima aparença de traïció, us torçaré el coll» (2017: 220).

Pel que fa a l'hipertext, l'ocultació i el conseqüent desnivell informatiu presenta una nova matisació, ja que tot i que Disla en fa partícip el lector, no indica en cap moment a la resta de personatges qui són realment Fix i Dorothy. En aquest sentit, l'obra teatral potencia el vessant còmic d'ambdós personatges fins a la detenció final. La seua presència va aparellada en tot moment a la simulació d'una identitat diferent a la real emmascarada, fonamentalment, sota el recurs a la disfressa hindú i a la xinesa. En aquelles situacions, desenvolupades a les escenes set i catorze, serà justament quan el desconeixement de qui són realment i el que fingeixen ser genere el somriure en un lector coneixedor de la diferència d'identitats i capaç d'entendre realment el significat del que diuen. En aquest punt ens referim, per exemple, al moment en què com a mostra de l'atracció muntada per captar Fogg i Passepartout simulen ser uns faquirs. Dorothy és instada pel marit a caminar per damunt d'uns vidres trencats, fet que prova aquests parlaments:

«FIX HINDÚ. Atenció, atenció... no hi ha dolor... esta dona caminarà sobre els vidres descalça...

DOROTHY HINDÚ. Descalça?

FIX HINDÚ. Descalça!

PHILEAS FOGG. (*Amb interès.*) Descalça? Que valenta! [...]

FIX HINDÚ. No hi ha dolor!!!

DOROTHY HINDÚ. (*Per a FIX.*) No ni poc!». (2016: 46-47)

Quan són reconeguts físicament pels protagonistes com aquells passatgers que trobaren al port de Suez, dissimulen improvisant noms falsos d'actors i personatges cinematogràfics mitjançant els quals també s'intensifica l'humor a l'hipertext: «FIX. Sóc Sir... Sir... Charles... Bronson i ella és la meua esposa... Lady... Lady... Kathy Bathes...» (2016: 76). A partir d'aquest moment, l'hipertext mostra un dubte constant de qui són realment Fix i Dorothy:

«AOUDA. Quina barbaritat! Fer la volta al món sense detindre's ni una miqueta... Per cert... No li han semblat un poc estranys els nostres companys de viatge, senyor Fogg?

PHILEAS FOGG. Vols dir el senyor Charles Bronson i la seua esposa?

AOUDA. Sí, han estat tot el viatge pendents de nosaltres.

PHILEAS FOGG. No he notat res d'estrany». (2016: 859)

La incertesa generarà una situació còmica el significat de la qual sols captarà el lector ja que entre els personatges existeix un clar desnivell informatiu. Es tracta de l'escena dinou en què trobem agrupats en dos blocs Fogg, Aouda i Passepartout, d'una banda, i el detectiu i Dorothy, de l'altra, parlant sobre les intencions d'aquests últims:

«AOUDA. (*Per FIX i DOROTHY.*) Si he de ser sincera, encara no sé qui són estos senyors que ens vénen acompanyant.

PHILEAS FOGG. Si he de ser sincer, jo tampoc no sé qui són ni on van.

PASSEPARTOUT. Sembla que tornen a Londres com nosaltres.

PHILEAS FOGG. Però és estrany, no? No s'han separat de nosaltres ni un moment.

AOUDA. Els devem haver caigut simpàtics.

PHILEAS FOGG. Això deu ser.

DOROTHY. (*A FIX.*) Si t'he de ser sincera, no sé com no ens han descobert.

FIX. Si t'he de ser sincer, jo no sé tampoc com no sospiten res.

DOROTHY. Els devem haver caigut simpàtics.

FIX. Això deu ser». (2016: 90)

Observem, per tant, un tractament i un resultat diferent a l'hora de subministrar la informació: d'una banda, com a caracteritzadora, dinamitzadora i intensificadora del suspens i la intriga a l'hipotext, de l'altra, com a peça clau dins l'entramat humorístic a l'hipertext. Ara bé, a part d'aquesta divergència, convé remarcar que en el cas de l'adaptació, perd part de sentit el manteniment d'un dels desnivells a què ens hem referit abans. El servent de Fogg sap realment qui és el detectiu, ho oculta, i en un determinat moment aquell l'informa de les seues intencions d'ajudar a l'acompliment de l'aposta per arribar a terres angleses i capturar l'anglés:

«—Ara —va continuar dient Fix—, el senyor Fogg sembla tornar a Anglaterra. D'acord! El seguiré! Però, des d'aquest moment, em posaré a apartar els obstacles del seu camí amb la mateixa cura i amb el mateix zel que he posat fins ara per acumular-los. Ja ho veieu: el meu joc ha canviat, i ha canviat perquè ho vol el meu interès. Afegeixo que el vostre interès és semblant al meu, ja que serà solament a Anglaterra on sabreu si esteu al servei d'un criminal o d'un home honrat!». (2017: 220)

En aquest sentit, a l'hipotext, prendran significat accions com ara les realitzades per Fix de contribuir activament a buscar mitjans de transport alternatius per recuperar temps.

No obstant això, a l'hipertext el matrimoni verbalitza que a partir d'un determinat moment buscarà no obstaculitzar l'assoliment de l'objectiu sinó facilitar-lo, però perd rellevància: «FIX. Sí, però ara... el nostre propòsit no ha de ser retenir-los... ja que l'ordre d'arrest no arriba... hem de fer que ells arriben a l'ordre d'arrest. Per tant, hem d'ajudar-los i facilitar-los el viatge» (2016: 80). Açò succeïx ja que, d'una banda, aquell propòsit sols el coneixen ells i el lector, sense implicar el ciat i crear en ell el conflicte intern a què ens hem referit abans. De l'altra, ja que no es materialitza realment l'ajuda atés que l'únic que fan és unir-se més a ells i aprofitar-se'n, sense obstaculitzar fingint plans com els de les disfresses, però tampoc resolent-los res.

Des del punt de vista del subministrament de la informació, també cal considerar el fet que, en determinats moments, a partir tant de les paraules del narrador com dels personatges, en el cas de la novel·la, i dels parlaments dels personatges, en el del text teatral, se'ns facilita informació rellevant del passat personal per tal d'arribar a comprendre les seues formes de procedir o la seua situació actual. És el cas, per exemple, de l'aparició per primera vegada d'Aouda. Ací el narrador explica la biografia de la jove amb una gran profusió de detalls a través del parsi que condueix l'elefant per la selva:

«Aquell hindú intel·ligent va donar aleshores alguns detalls sobre la víctima. Era una índia de bellesa cèlebre, de raça parsi, filla d'uns rics negociants de Bombai. En aquella ciutat havia rebut una educació absolutament anglesa i, per les seves maneres, per la seva instrucció, se la creia europea. Es deia Aouda. Com que era òrfena, la van casar a la força amb aquell vell rajà de Bundelkund. Al cap de tres mesos, es va quedar vídua. Sabent la sort que l'esperava, es va

escapar, la van agafar de seguida i els parents del rajà, interessats en la seva mort, la van condemnar a aquell suplici del qual semblava que no podria escapar. Aquell relat no va fer més que confirmar el senyor Fogg i els seus companys en la seva resolució generosa». (2017: 106)

No obstant això, no s'hi genera una alteració sobre l'acció més enllà del tractament analitzat en parlar dels fets o episodis de la història que puguin haver estat suprimits, per exemple, com hem vist a l'epígraf corresponent. A més, s'ha de considerar que s'està remetent el lector a informacions prèvies a l'inici de l'acció referida a la història que ajuden a comprendre millor les circumstàncies actuals.

4.4.2.3.4. Clausura o final textual

Ambdues obres comparteixen, en línies generals, la manera de cloure la història: retornar al punt de partença i recuperar l'equilibri inicial, però havent-se enriquit per les aventures i les experiències viscudes al llarg d'aquells vuitanta dies. Així doncs, tot i que econòmicament la situació de Fogg queda pràcticament igual que abans de partir, ha aconseguit la felicitat de la mà d'Aouda. En aquest sentit, el guany real obtingut al final de l'obra és el personal, centrat en el terreny sentimental. Tanmateix, cal parar atenció a alguns aspectes diferenciadors.

En primer lloc, malgrat el paral·lelisme quant a la clausura a què ens acabem de referir, no hem d'oblidar que la imatge inicial que se'ns dibuixa del cavaller anglès en encetar tant la novel·la com la seua adaptació teatral és la d'un home estricte i meticulós aparentment impassible a quasi tot. Aquesta caracterització, com hem analitzat en tractar els personatges dins l'acció, es va veient modificada progressivament al llarg de l'hipertext en què observem com paulatinament les reaccions i les actituds de Fogg rebaixen aquella rigidesa inicial. En canvi, l'hipotext recorre a expressions del narrador com ara «tan impassible, tan impertorbable com sempre» (2017: 330) per explicar l'estat de l'anglès una volta tot havia acabat, mentre que Disla clou amb la imatge més humanitzada de Fogg besant l'estimada al Reform-Club. Així doncs, totes aquestes reflexions ens duen a copsar que, si bé l'hipertext es tanca amb una major humanització del personatge en la línia del que el lector ha anat constatant, el protagonista vernià manté el seu hermetisme.

Pel que fa a la segona matisació diferenciadora, l'hipotext s'acomiada deixant un matrimoni feliç que ha passat per l'altar: el de l'excèntric Fogg i la jove Aouda. En canvi, a l'adaptació simplement es preveu una convivència conjunta sense cap formalització. Aquesta diferència quant a la clausura és totalment coherent amb el rol que al llarg de la història analitzada se li ha atorgat a aquesta figura femenina. En aquest sentit, recordem que Verne la introduïa com un subjecte passiu destinat a ser sacrificat juntament amb el seu difunt espòs i a qui en ser salvada busquen immediatament protecció familiar. Per contra, Disla la mostra com una jove segrestada per una secta que en ser rescatada se'ls uneix de forma voluntària ja que afirma ser una dona lliure amb plena capacitat per fer el que vulga. En síntesi, es tracta d'una important divergència final la qual, com analitzarem en l'apartat sobre la ideologia, és molt significativa del tipus d'adaptació plantejada.

Finalment, ens referirem a l'actitud adoptada per Fogg en creure's vençut. En el cas de l'hipotext, l'anglès es reclou a l'habitació de casa i passen per la seua ment idees properes al suïcidi:

«Havia reservat una habitació de Saville-row per a la senyora Aouda. La jove dama estava desesperada. Per certes paraules que havia pronunciat el senyor Fogg, havia comprès que meditava algun projecte funest. Se sap, en efecte, a quins extrems deplorables arriben algunes vegades aquests anglesos maniàtics sota la pressió d'una idea fixa. Per això Rossinyol, sense semblar-ho, vigilava el seu amo». (2017: 314)

Aquestes justifiquen que ni el criat ni Aouda se separen d'ell per temor que no les pose en pràctica. En el pol oposat, Disla mostra un Fogg desanimat però resignat quan creu haver perdut. No obstant això, és ell mateix qui tracta de conhortar el criat acceptant la situació sense realitzar cap esment a l'ombra de la mort:

«(21 de desembre de 1872. Londres. PASSEPARTOUT, AOUDA i el mateix FOGG passegen amb aires de perdedors per la ciutat.)

PASSEPARTOUT. Si no arriba a ser per aquell maleït inspector de policia!!!

PHILEAS FOGG. Deixem-ho estar. He perdut.

AOUDA. Però és que fa molta ràbia!». (2016: 109)

Al nostre parer, es tracta d'una diferència condicionada pel públic al qual s'adreça i amb qui s'evita abordar determinats aspectes luctuosos. Així, encara que ambdues obres estiguen concebudes per a un lector d'una franja d'edat equivalent, no se'ls presenta amb la mateixa naturalitat un tema segons el context en què aquest se situa, diferència a la qual hem al·ludit en parlar del públic a qui va dirigida l'obra.

En termes semblants, es podria entendre que el final de l'adaptació teatral també prescindisca del ressò públic a què arriba l'aposta a partir del qual entren en funcionament referències al joc i les apostes generalitzades, les quals Disla ja obvia al principi de l'hipertext. Així, Verne explicava:

«Phileas Fogg, com un cavall de cursa, arribava a l'última volta. Ja no es feien apostes sobre una base de cent, sinó de vint, de deu, de cinc, i el vell paralític, Lord Albermale, les igualava totes. [...] Per això, dissabte a la tarda, hi havia una multitud a Pall-Mall i als carrers veïns. S'hauria dit que es tractava d'una gernació de corredors, establerts als voltants del Reform-Club. La circulació estava interrompuda». (2017: 322)

A més a més, tampoc seria il·lògic relacionar aquestes dues variacions respecte de la novel·la com un element al servei del component ideològic, fet al qual ens referirem més endavant.

4.4.2.4. Personatges

Per tal de dur a terme i organitzar aquest apartat agafarem com a referència l'ordre d'aparició dels personatges a l'adaptació (2016). Així doncs, partirem del text de Disla per tal d'establir progressivament els nexes convergents i/o divergents respecte de l'hipotext de Verne.

PHILEAS FOGG

Tant Verne com Disla prenen com a protagonista un cavaller anglès afincat a Londres, concretament al número 7 de Saville-row, membre del Reform-Club on practica un dels seus pocs passatemps coneguts: el *whist*. L'hipotext aprofita el primer capítol per bastir-ne de cara al lector una descripció centrada, fonamentalment, tant en el caràcter com en el model de vida. Així, ens el presenta com una persona enigmàtica, poc

comunicativa i impassible, amb una posició econòmica acomodada, sense família i ben considerat a nivell social. A nivell físic, simplement s'apunta que té bigots, patilles i unes faccions no reveladores d'una edat avançada. Al remat, una figura tan boirosa com el seu nom tenint en compte la traducció anglesa.

Cal esperar al segon capítol per comptar-ne amb una caracterització més detallada generada de la impressió que el criat es crea d'ell. Mitjançant aquesta, es corroboren les dades anteriors, com ara el caràcter calmos i impertorbable com si es tractara d'una màquina. Així, com afirma Passepartout:

«—Això m'agrada! Heus aquí la meva feina! Ens entendrem perfectament, el senyor Fogg i jo! Un home casolà i regular! Una veritable màquina! I heus aquí que no em desagrada gens de servir una màquina!» (2017: 23).

En aquest mateix sentit, el narrador explica més endavant a l'hora de referir-se al comportament de l'anglès a bord del *Mongòlia*:

«En primer lloc, feia els seus quatre àpats al dia, sense que ni balanceig violent ni caboteig poguessin mai pertorbar una màquina tan meravellosament organitzada. En segon lloc, jugava al *whist*.» (2017: 69)

Al mateix temps s'hi inclouen algunes qualitats físiques generals com ara la seua figura noble, alta i esvelta, i d'altres particulars centrades en la cara: front llis, cara pàl·lida, dents magnífiques, patilles i cabells rossos, o en l'edat, situada al voltant dels quaranta anys. En definitiva, Verne ens mostra la representació del perfecte *gentleman* sempre correcte en les formes i al qual hi ha dos elements que mai abandonen: un barret i un rellotge.

En el cas de l'hipertext, Disla és molt menys profús quant a la caracterització, sobretot la física. En aquest sentit, les poques dades que en tenim es limiten a la seua complexió prima com explica Fix disfressat d'hindú, o a la utilització constant dels dos objectes amb què tancàvem l'anterior paràgraf. Quant a la construcció psicològica, Fogg reflecteix la imatge d'un home d'aspecte honrat, segur de si mateix, metòdic, seriós i recte que difícilment perd la compostura. Fins i tot s'autoqualifica davant de Passepartout com una persona amb una vida tan tranquil·la que es pot interpretar com avorrida.

Així doncs, tot i la diferència quantitativa a nivell físic, trobem un personatge, *a priori*, construït partint de la visió original. No obstant això, la progressió dels esdeveniments ens permetrà establir algunes divergències que afecten la psicologia de Fogg i que, al nostre entendre, l'humanitzen i el fan més proper per al lector de l'hipertext, com analitzarem tot seguit.

Començarem per una idea en què insisteix l'hipotext: Fogg té clar que aquell viatge no respon a un objectiu turístic i, per tant, tot i les constants recomanacions del seu criat, es nega a dedicar temps per visitar els llocs pels quals passen. Aquesta inflexibilitat és trencada a l'hipertext en què el protagonista accedeix finalment a les peticions de Passepartout de detenir-se a veure un espectacle. A part del que açò suposa per a la continuïtat i l'organització dels fets, i que ja hem explicat en analitzar els episodis de la història, és de gran utilitat per caracteritzar Fogg.

Així, Disla mostra que l'anglès es deixa convèncer amb un discurs en què pareix situar-nos davant d'un pare negociant amb el seu fill menut de forma que perd part del caràcter recte i estricte mostrat a la novel·la:

«PASSEPARTOUT. (*Mirant el seu rellotge.*) Encara falta una estona per al tren.

Vinga, quedem-nos una miqueta...

PHILEAS FOGG. No, no, no...

PASSEPARTOUT. Vinga...

PHILEAS FOGG. No, no, no... [...]

PASSEPARTOUT. Vinga, quedem-nos una miqueta...

PHILEAS FOGG. Està bé, una miqueta... però només una miqueta». (2016: 46)

A més a més, aquesta caracterització es reforça quan en veure's atrapats per la curiositat de Passepartout, Fogg recrimina al criat haver-li fet cas repetint els precés d'aquest com si realment assistírem a la situació típica del pare renyint el xiquet en què pren rellevància el to humorístic:

«PASSEPARTOUT. Se n'han anat tots.

PHILEAS FOGG. Ja ho veig.

PASSEPARTOUT. Ens han deixat ací dins.

PHILEAS FOGG. Ahà. (*Es queden en silenci. Es miren.*)

PHILEAS FOGG. Quedem-nos una miqueta! Quedem-nos una miqueta!». (2016: 49)

L'aparició d'Aouda també serveix per marcar un matís diferent entre la psicologia de Fogg a ambdós textos. D'entrada, és comuna la motivació que el mou a actuar: deslliurar una jove en dificultats. Açò ens mostra la gran generositat i noblesa de caràcter d'un personatge sense temor a arriscar la vida per la d'un altre. La diferència rau en la manera de procedir i en les conseqüències que se'n deriven. Pel que fa al primer aspecte, el protagonista no té cap problema a disfressar-se a l'hipertext a fi de prendre part activa en el rescat. Aquesta circumstància, impensable dins de les línies definitòries del cavaller marcades per l'hipotext, contribueix a disminuir-ne la seriositat i l'encotillament. A més a més, remarca novament la clau còmica de l'hipertext en què Passepartout bromeja sobre el manteniment de la compostura de Fogg:

«PASSEPARTOUT. Per sort al senyor Fogg se li va acudir allò de les disfresses... realment el senyor Fogg, tan recte i correcte com és, estava molt graciós amb aquelles vestimentes vegetals... hi, hi, hi!!! Tot i que mai no va perdre la seriositat anglesa... hi, hi, hi!!!». (2016: 64)

Pel que fa a les conseqüències d'aquell acte deslliurador, observem com Fogg es veu obligat a interactuar a partir d'ací amb una dona, Aouda, la qual trau a la llum un tret psicològic present sols a l'hipertext: la timidesa del protagonista. Una volta salvada, l'hipotext ens explica com Fogg s'ofereix a ajudar-la per trobar un familiar i així garantir la seua seguretat. Segons indica Verne, ell planteja aquesta opció sense perdre la seua impertorbable rigidesa:

«Phileas Fogg va comprendre el que passava en l'esperit de la senyora Aouda i, per tranquil·litzar-la, li va oferir, molt fredament d'altra banda, conduir-la a Hong Kong, on podria estar-se fins que tot aquell assumpte s'apaivagués». (2017: 120)

No obstant això, a l'adaptació teatral és la jove qui explicita el desig d'unir-se al grup i al viatge per iniciativa pròpia, cosa que provoca que Fogg quasi quede sense paraules i es torne roig:

«PHILEAS FOGG. Eh? Ah, sí, és clar... vull dir... si realment us abelleix
acompanyar-nos... per mi...

PASSEPARTOUT. Senyor Fogg, s'ha tornat roig... això també estava previst?

PHILEAS FOGG. Eh? Ah, és clar... tot previst... tot està previst. (*Al conductor
de l'elefant, canviant de tema.*) En fi, moltes gràcies per tot». (2016: 65)

De fet, en altres situacions també s'evidenciarà aquest comportament ja que la jove hindú es mostra molt llançada envers ell demostrant-li un interès sentimental que a ell el cohibeix. En aquesta línia, per exemple, estaria la passejada en un palanquí pels carrers de Hong Kong on Aouda es repenja del seu braç (2016: 76) o l'escena disset en què ella munta una escena romàntica a bord del *Tankadera* (2016: 84).

Finalment, i continuant en aquesta línia de la humanització potenciada a l'hipertext, assistim al plor desconsolat de Fogg. En considerar, erròniament, que l'aposta ha estat perduda, el cavaller s'enfonsa davant Aouda qui el conhorta:

«PHILEAS FOGG. Passepartout, compra el diari, almenys sabrem el que ha
passat mentre nosaltres intentàvem... (*Esclafeix a plorar. Mentre
PASSEPARTOUT compra el diari, AOUDA intenta consolar PHILEAS
FOGG.*)». (2016: 109)

Mitjançant aquesta reacció, observem un home amb sentiments que se sent dèbil i fràgil i que contrasta amb la figura freda retratada a l'hipotext que abans d'enfrontar-se a la situació recorre al seu habitual hermetisme emocional:

«Aquell cavaller havia rebut amb la seva impassibilitat habitual el cop que
l'havia colpejat. [...] Phileas Fogg va agafar una cadira i va seure a la vora de la
llar del foc, davant de la senyora Aouda. La seva cara no reflectia cap emoció.
El Fogg de retorn era exactament el mateix que el Fogg de partida. La mateixa
calma, la mateixa impassibilitat». (2017: 313-317)

La formulació d'aquest subapartat ens du a la primera diferència entre l'hipotext i l'hipertext en relació al criat de Fogg: el nom emprat per referir-s'hi. Així, mentre que Disla manté l'antropònim original creat per Verne, Passepartout, la traducció de la novel·la feta per Joan Leita Graell presa com a punt de partença de l'adaptació, utilitza la forma Rossinyol.

Contràriament al que es poguera pensar, aquesta divergència no altera la caracterització simbòlica que el nom associa al personatge. De fet, manté l'essència d'algú amb recursos suficients per eixir ben parat de qualsevol contratemps i resoldre'l. Així, el propi personatge explica a l'hipotext: «Jean Rossinyol, un sobrenom que m'ha quedat i que justificava la meua aptitud natural per sortir de qualsevol dificultat» (2017: 16). De forma quasi idèntica, a l'hipertext llegim de boca d'ell: «PASSEPARTOUT. Em diuen amb este sobrenom per la meua aptitud per eixir de qualsevol dificultat» (2016: 17).

Aquesta capacitat encaixa perfectament amb la d'una eina emprada com a substituta de les claus per accedir a qualsevol lloc i, per tant, poder seguir avant, indicada al *Diccionari normatiu valencià* de l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, on la quarta entrada de la paraula «Rossinyol» diu: «Ferro llarg i prim, doblegat en un extrem i en forma d'agafador en l'altre, que servix per a fer córrer i obrir els pestells d'alguns panys senzills, quan no se'n té la clau».

Semblantment al que succeïa amb Fogg, la informació física que es transmet a l'hipertext també és mínima. Així, realment a l'adaptació teatral no trobem més dades que les poques oferides pels *sious* quasi al final de l'obra en realitzar el recompte dels presoners. En aquesta escena, aquests es refereixen al criat francès com un home baixet i raret, res més. En canvi, l'hipotext dedica una part bastant més extensa al segon capítol a partir de la qual s'aporten trets més concrets centrats tant en la cara com en la forta complexió corporal:

«Rossinyol era un jove honrat, de fesomia amable, amb uns llavis una mica sortints, sempre disposats a assaborir o acaronar, un ésser dolç i servicial, amb un d'aquells bons caps rodons que es desitja veure sobre les espatlles d'un amic. Tenia els ulls blaus, el color de la pell viu, la cara prou grassa perquè ell mateix es pogués veure la part rodona de les seves galtes, el pit ample, la cintura forta, una musculatura vigorosa, i posseïa una força hercúlia que els exercicis de la

seua joventut havien desenvolupat admirablement. Els seus cabells negres eren una mica embullats». (2017: 21)

Tanmateix, un aspecte comú entre ambdós textos lligat a l'aparença rau en un complement de la seua vestimenta: el rellotge familiar com a element del qual no se separa. Òbviament, la seua presència és cabdal tant en Verne com en Disla atesa la contribució en relació a uns fets marcats, essencialment, per la necessitat de controlar un temps valuós a fi de reeixir en una aposta. A més, serveix, com apuntàvem en analitzar la interacció amb els receptors, a establir-hi tocs d'atenció i jugar amb ells.

Des del punt de vista psicològic, l'essència és la mateixa: un home honrat, servicial i lleial. Després d'una vida en constant moviment vinculada al circ, la venda ambulant o a exercir com a sergent de bombers, busca la tranquil·litat en posar-se al servei de Fogg. Aquestes circumstàncies laborals han desenvolupat la seua ràpida capacitat de reacció davant les adversitats i el mostren com un home intel·ligent i amb iniciativa. Aquest tret serà cabdal a l'hora de salvar diferents complicacions provocades per la necessitat de buscar, per exemple, mitjans de transport alternatius quan els planificats els entrebanquen l'avançament.

No obstant això, existeixen dos aspectes que marquen diferències entre la imatge del criat dissenyada per Verne i la mostrada per Disla: l'excessiva loquacitat i el to irònic i burlesc. Pel que fa a la primera característica, la trobem constantment present en el cas de l'hipotext. A través de diferents episodis de la història, Verne incideix en la gran facilitat de Rossinyol de no controlar la quantitat d'informació del que diu pel seu caràcter extremadament xarrador. En aquest sentit, és interessant remarcar l'al·lusió a aquesta exagerada capacitat emprant el següent títol al vuité capítol de l'hipotext: «En el qual Rossinyol parla potser una mica més del que convindria» (2017: 61). Aquesta circumstància el durà a interactuar permanentment amb Fix facilitant-li part del treball detectivesc, alhora que provocarà que ell mateix siga coneixedor a través d'aquest altre d'informacions delicades generadores d'un conflicte interior que n'enriquirà psicològicament la imatge de cara al lector:

«Però Rossinyol el va posar molt aviat al corrent de la seva història. Va explicar l'incident de la pagoda de Bombai, l'adquisició de l'elefant al preu de dues mil lliures, l'afer del suttu, el rapte d'Aouda, la condemna del tribunal de Calcuta i la llibertat sota fiança. Fix, que coneixia la darrera part d'aquells incidents,

semblava que els ignorava tots i Rossinyol es va deixar portar pel gust de narrar les seves aventures davant d'un públic que li manifestava tant d'interès». (2017:141)

Contràriament, a l'hipertext el criat no sols no evidencia aquella característica, sinó que en algun moment concret fins i tot talla Fogg perquè no s'allargue amb explicacions: «AOUDA. [...] I vosaltres, quins plans teniu? / PHILEAS FOGG. Acabem d'arribar a Calcuta i ara hem d'agafar un vaixell cap a Hong Kong i... / PASSEPARTOUT. (*Tallant.*) En definitiva, fer la volta al món» (2016: 64-65). En suma, Disla mostra un personatge no hermètic, però sí de caràcter menys expansiu que l'oferit per Verne.

Quant al to irònic, l'hipertext dibuixa Passepartout com una persona amiga dels comentaris jocosos, fins i tot, en relació al seu amo amb qui a l'hipotext pareix sempre guardar més les formes. En aquest sentit, podríem destacar el moment en què Auoda s'instal·la a la vida d'ambdós personatges després de ser alliberada. La situació a la novel·la ens mostra com el *gentleman* anglès pareix no deixar-se alterar per la seua presència i unes mirades captivadores. En canvi, sí que aconseguixen enrogir-lo a l'adaptació:

«Tanmateix, els seus grans ulls es fixaven en els del senyor Fogg, els seus grans ulls "límpids com els llacs sagrats de l'Himàlaia!" Però l'intractable Fogg, tan impenetrable com sempre, no semblava pas un home disposat a llançar-se en aquell llac». (2017: 136)

Amb motiu d'aquesta circumstància, el criat ràpidament detecta la incomoditat de Fogg i llança paraules burletes, amb la qual cosa aquest distanciament entre amo i criat a què ens referíem a l'hipotext es dilueix.

AOUDA

Físicament, l'hipertext en limita la caracterització quasi al mínim. D'entrada, l'acotació que la presenta simplement explica que és una jove índia:

«(I tots tres s'amaguen darrere d'uns arbustos. En eixe moment apareix una processó de sacerdots disposats a celebrar una cerimònia religiosa. A la cua de la processó, lligada de cames i braços, va una jove índia [...])». (2016: 59)

A més, quasi al final de l'obra un dels captors del grup la qualifica com una dona menuda: «INDI 1. Faltar-ne un: home seriós i recte, dona menuda i graciosa, home misteriós i covard i dona forta i...» (2016: 97). El personatge es refereix, respectivament, a Fogg, Aouda, Fix i Dorothy.

De forma semblant, l'hipotext se centra bàsicament en la seua joventut i al·ludeix a la bellesa i l'encant que l'envolta, en general, i als seus ulls, en particular, sense entrar en més detalls. No obstant això, en remarca un, la blancor de la pell, emprat per equiparar-la a una persona europea de forma que introdueix una càrrega ideològica, com s'analitzarà més endavant. Tanmateix, crida l'atenció la reproducció per part de Verne d'un fragment de la minuciosa descripció realitzada pel poeta Uçaf Udaaul sobre els encants de la reina Ahmehnagara en referir-se als d'Aouda, malgrat explicitar tot seguit la voluntat de no recrear-se en ells: «Sense tota aquesta amplificació, tanmateix, n'hi ha prou de dir que la senyora Aouda, la vídua del rajà de Bundelkund, era una dona encantadora en tota l'accepció europea de la paraula» (2017: 118).

La indumentària amb què va abillada també mostra una important diferència entre ambdós textos, ja que mentre que a l'hipertext no se'ns facilita cap informació al respecte, Verne s'hi esplaia a bastament:

«Duia el cap, el coll, les espatlles, les orelles, els braços, les mans, els dits dels peus sobrecarregats de joies, collarets, braçalets, arracades i anells. Una túnica brodada en or, recoberta d'una mussolina lleugera, dibuixava els contorns de la seva figura». (2017: 101)

Al nostre parer, açò quedaria justificat per la voluntat de l'autor francès de descriure clarament la vinculació de la jove a un marit ric a causa de la mort del qual serà sacrificada com a ofrena humana. En canvi, tota aquesta allau de dades resulta sobrerera en un text, el de Disla, en què l'intent de matar Aouda va lligat no a una pràctica religiosa en què la vida de l'esposa ha d'acabar just quan ho fa la del marit, sinó en el ritual d'una secta que l'ha segrestada.

Si bé el contrast entre hipotext i hipertext és evident en referir-se a l'aparença externa, encara ho és major en analitzar-ne la psicologia, gràcies a la qual observem un model femení divergent. En el cas de la novel·la, Aouda apareix com una persona de família rica que en quedar òrfena va ser casada a la força. D'aquesta forma se'ns presenta com una figura submissa a disposició de la voluntat aliena: «Era una índia de bellesa cèlebre, de raça parsi, filla d'uns rics negociants de Bombai. [...] Com que era òrfena, la van casar a la força amb aquell vell rajà de Bundelkund» (2017: 106). Açò reforçarà la imatge d'ella bastida per l'hipotext com la d'un ésser fràgil, amb relativament poca iniciativa personal, que intenta passar desapercebuda per la seua timidesa i no vol crear conflictes.

De forma ben diferent, la visió proposada per l'hipertext és la d'una dona de caràcter fort que planta cara a l'adversitat i no es deixa dominar fàcilment. Açò queda demostrat durant el captiveri, que en marca la incorporació a la història, on solament cedirà, i no de forma voluntària, en caure sota els efectes de la hipnosi. Aquesta situació la farà vulnerable i dona lloc al fet que un home, en aquest cas dos, Fogg i Passepartout, la salven. Tanmateix, ella es reafirma immediatament en la seua autonomia en dir-los que és una dona lliure. Consegüentment, els proposa unir-se'ls no perquè l'ajuden a buscar un parent que la mantinga, sinó perquè li pareix un projecte interessant aquell de viatjar i veure món.

En oposició al caràcter reservat de la jove a l'hipotext, Disla ens dibuixa una Aouda divertida, extravertida i atrevida que manifesta obertament els seus pensaments en tot moment. Així, no dubta a enfrontar-se amb la parella formada per Fix i Dorothy quan es queixen de com evoluciona el trajecte del viatge:

«FIX. Oh, perfecte, tots els càlculs van perfectes. Hui havíem d'arribar i estem al mig de l'oceà.

AOUDA. Disculpe, ací qui més interès té d'arribar és el senyor Fogg.

DOROTHY. No li faça cas, senyor Fogg, fa molts dies que viatgem i això no li va gens bé.

AOUDA. Però no cal que es pose d'eixa manera.

FIX. Jo em pose com em dona la gana!

AOUDA. Ui, que maleducat!

DOROTHY. Escolta, bonica, el meu marit no és un maleducat.

AOUDA. No, ni poc, ha estat tot el viatge queixant-se... i no ha parat de moure's». (2016: 102)

Tampoc es reprimeix a l'hora de criticar el pessimisme del capità John Bunsby sense por de ser escoltada mitjançant parlaments que remarquen el seu vessant còmic:

«FIX. Sí, ens encanta... podríem aprofitar el viatge i anar amb vostés?

PHILEAS FOGG. Si el capità no té inconvenient...

JOHN BUNSBY. Jo? A mi m'és igual dos que quatre... si s'ha d'afonar, s'afonarà igual vaja qui vaja a bord.

AOUDA. Este home és l'optimisme en persona». (2016: 81)

I, fins i tot, li retrau obertament a Fogg que no es detinguen a visitar un poc els llocs per on passen: «PHILEAS FOGG. Fatal. No podem patir ni un imprevist més, així que serà millor que pugem al tren al més aviat possible. Anem. / AOUDA. Quina barbaritat! Fer la volta al món sense detindre's ni una miqueta...» (2016: 85). A més a més, no mostra cap pudor a l'hora d'agafar-se directament del braç d'aquell a qui estima o de buscar la complicitat amb ell fent-lo tornar roig o incomodant-lo.

A tot açò caldria afegir un caràcter molt intuïtiu que en determinats moments fins i tot deixa en evidència els seus companys masculins. En aquest cas ens referiríem, per exemple, al fet que ella parega ser l'única membre del grup en qüestionar-se, i ho fa en reiterades ocasions, l'intens i constant seguiment a què estan essent sotmesos per part del detectiu i la seua esposa, com hem vist en parlar del subministrament de la informació.

FIX

Mínimament caracteritzat per Verne des del punt de vista físic, res sabem a l'hipertext de l'aspecte d'aquest inspector de policia que exerceix com a detectiu. L'hipotext aporta alguna pinzellada amb motiu de la seua primera aparició al port de Suez, de la qual destaca poc més que la seua complexió i realitza una referència als seus ulls més encaminada a la caracterització psicològica que no a la física:

«L'altre home era un individu prim, de cara bastant intel·ligent, nerviós, que contreia amb una persistència remarcable els músculs de les parpelles. A través

de les seves llargues pestanyes brillava una mirada molt viva, encara que sabia apagar el seu ardor a voluntat». (2017: 48)

En canvi, en el cas del personatge teatral no obtenim cap tret explícit o cap situació en aquesta línia que ajude a construir-nos una imatge d'ell.

Fix representarà a l'hipotext la figura de l'antagonista que pretén arrestar Fogg, a qui considera culpable d'un robatori, jugant totes les cartes que tinga a l'abast. Conseqüentment, hi observem un home nerviós, inquiet i impacient amb una gran sang freda i una autoestima remarcable capaç de fingir i simular fins a l'extrem per eixir triomfador:

«Ja compreneu bé que als qui tenen cara de brivalls no els queda més remei que tenir l'aspecte de pobres: sense això, serien arrestats de seguida. Les cares que cal observar sobretot són les honrades. És un treball difícil, ho reconec, i que no és tan propi de l'ofici, sinó de l'art». (2017: 50)

En aquest sentit, no dubta a maniobrar contra Fogg aprofitant qualsevol circumstància com ara la de la transgressió religiosa de Rossinyol a la pagoda de Malebar-Hill incitant els sacerdots a la denúncia:

«L'agent Fix, en efecte, havia comprès tot el partit que es podia treure d'aquell afer desafortunat. Retardant la seva marxa dotze hores, s'havia reunit en consell amb els sacerdots de Malebar-Hill; els havia promès uns interessos considerables per danys i perjudicis, sabent bé que el govern anglès es mostrava molt sever respecte a aquell gènere de delictes». (2017: 130)

Semblantment, juga fins i tot a favor de l'anglès buscant-li mitjans de transport perquè siga capaç d'arribar a terres on l'ordre d'arrest siga efectiva i reeixir en el seu propòsit. Tanmateix, ha d'acabar algun moment de debilitat en què es planteja abandonar:

«Aleshores el desànim va apoderar-se de Fix. Va experimentar una mena de desig insuportable d'abandonar la partida. I precisament se li va oferir llavors aquella ocasió d'abandonar l'estació de Kearney i de prosseguir aquell viatge, tan fecund en inconvenients» (2017: 275).

No obstant això, el seu afany guanyador ràpidament s'imposarà: «L'andana de l'estació li cremava els peus i no podia arrencar-se'n. El combat va tornar a començar al seu interior. La còlera del fracàs l'asfixiava. Volia lluitar fins al final» (2017: 277).

Pel que fa a l'hipertext, aquest retrat d'home fort, coratjós, perspicaç i decidit es dilueix en un personatge al qual els *sious* es refereixen com a misteriós i covard i que, com veurem a continuació, mostra importants diferències. D'entrada, Disla incorpora en la seua presentació un nom de pila, James, sols utilitzat per Dorothy, l'esposa. En tot moment, intenta desmarcar-se'n quan treballa com a detectiu ja que pareix considerar-lo com un llast que li lleva credibilitat. Aquest fet serveix per mostrar-nos, d'una banda, la voluntat de significar-se més fred i distant del que realment és, i, de l'altra, pensem que introdueix un gir un tant còmic en recordar-nos un famós agent secret i espia de pel·lícula: James Bond. En aquest sentit, són ben aclaridores també unes reflexions de Dorothy quan Fix vol transmetre una imatge de despietat, però no controla aquell registre:

«FIX. Tant si ha arribat com si no ha arribat, eixe lladre es quedarà a Bombai.

DOROTHY. Vols dir?

FIX. (*Pervers.*) Tinc un pla.

DOROTHY. Com?

FIX. (*Més pervers.*) Que tinc un pla.

DOROTHY. Si no et coneguera, diria que ets maligne, James». (2016: 45)

La manera d'acarar les situacions palesa un home que no es caracteritza precisament per posseir una gran capacitat a l'hora de desenvolupar la seua professió. De fet, posseeix més habilitat la seua esposa, Dorothy, qui li recorda nocions tan bàsiques com la de ser molt caut a l'hora de compartir informacions que li han estat exposades confidencialment: «FIX. Segons les informacions secretes que m'han passat... / DOROTHY. Xut! Si són secretes no es poden dir. / FIX. Ah, sí. És clar. El cas és que el lladre no pot parar massa lluny» (2016: 31-32), o la importància de ser àgil a fi d'elaborar un pla.

A tots aquests trets de l'hipertext que rebaixen la seriositat i la maldat del personatge respecte a l'hipotext, se li sumarà el constant vessant còmic que li és associat. Així, a part de les dues ocasions en què no dubta a ocultar la seua identitat sota l'aparença d'un hindú o d'un xinès, quan es mostra al natural, sense disfressa, realitza la tria del nom d'un

conegut actor americà associat a papers de xicot dur, Charles Bronson: «FIX. Crec recordar que viatjàveu en el *Rangoon* que va arribar ahir, no és així? / PHILEAS FOGG. Així és... però no tinc l'honor... / FIX. Sóc Sir... Sir... Charles... Bronson i ella és la meua esposa... Lady... Lady... Kathy Bates...» (2016: 76).

DOROTHY

En contrastar la nòmina i la jerarquia dels personatges entre ambdues obres, ja apuntàvem que constitueix una figura de nou encuny generada per Disla. De fet, Dorothy no adopta ni representa paraules o accions d'altres personatges de l'hipotext, per la qual cosa és òbvia la impossibilitat d'establir una comparativa respecte del text de Verne. No obstant això, la seua aparició es converteix en una de les més remarcables aportacions de l'hipertext respecte del text original, fonamentalment, per la seua càrrega tant humorística com ideològica, idea al voltant de la qual dedicarem atenció als epígrafs corresponents a la dimensió semàntica i a la valoració crítica de l'adaptació.

Físicament, sols en deduïm una complexió robusta per les paraules que un dels *sioux* empra per al·ludir a ella com a «dona forta» (2016: 97). Dorothy és l'esposa del detectiu Fix, encara que a la ficció aquest li deixa clar en tot moment que l'acompanya en qualitat d'ajudanta i res més. Aquest comentari és aprofitat per ella per començar a donar indicis d'una personalitat forta i incisiva. Així, davant el rebuig de Fix a una actitud amorosa d'ella, rep una brusca advertència: «DOROTHY. Ja vindràs a buscar-me» (2016: 31).

Tanmateix, el rol secundari atorgat per Fix queda capgirat quasi immediatament a partir de les preguntes que ella li formula sobre què fan allí i com han d'actuar. Com hem copsat en caracteritzar el detectiu, és ella qui demostra saber, sense ser-ho, la forma de procedir necessària en una investigació, de manera que en part el ridiculitza a ulls del lector. Així doncs, controla les circumstàncies millor que l'home. De fet, és ella qui s'apropa dissimuladament a fi de captar la conversa de Fogg i Passepartout, i fins i tot en alguns moments marca les pautes a seguir, com ara quan ambdós enceten la persecució de Fogg i els seus acompanyants:

«DOROTHY. Vaja. Però estan a punt d'anar-se'n.

FIX. Ja.

DOROTHY. Se t'escaparan.

FIX. Deixa'm pensar.

DOROTHY. Ja ho tinc. Si no podem retindre'ls... ens n'anirem amb ells. Han dit que anaven a Bombai.

FIX. Si van a Bombai, anirem a Bombai». (2016: 39)

Una situació semblant s'esdevé quan Dorothy li ha d'explicar en què consisteix la figura del contacte en una banda de lladres generant una hipòtesi sobre Aouda:

«FIX. I qui deu ser la jove que els acompanya?

DOROTHY. Deu ser el contacte per estes terres.

FIX. Com que el contacte?

DOROTHY. Sí, home... una banda de lladres sempre té contactes per altres terres que els puguin ajudar a fugir.

FIX. És de veres... algú que coneix els llocs per on van i els facilita la fugida». (2016: 67)

Al llarg de la investigació es veu obligada a disfressar-se, circumstància en què actua com a *partenaire* de l'home la càrrega humorística del qual accentua i, fins i tot, arriba a eclipsar amb certs comentaris i renecs. És el cas, per exemple, quan es lamenta de clavar-se els vidres als peus simulant ser una hindú. Trobem una altra situació semblant a la taverna on es fa passar per xinesa i és l'encarregada de pronunciar un suposat proverbi d'aquella cultura amb un component un tant escatològic: «FIX XINÉS. Què? Noteu alguna cosa? / PASSEPARTOUT. Eh, no, no... era un rotet. [...] / DOROTHY XINESA. Plovelbi xinés: “Lotet i petet, deixa'l soltet”» (2016: 72).

MEMBRES DEL REFORM-CLUB

Companys d'una part important de l'estructurat i metòdic dia a dia de Fogg, l'hipertext manté l'aparició d'aquests cavallers anglesos sense els comentaris dels quals no tindria sentit el fil principal de la història: l'aposta i el viatge. No obstant això, en redueix el seu nombre de cinc a tres i reorganitza els seus noms i cognoms. De fet, mentre que a l'hipotext se'ns presenten: Andrew Stuart (enginyer), John Sullivan i Samuel Fallentin (banquers), Thomas Flanagan (fabricant de cervesa) i Gauthier Ralph (sots governador del banc d'Anglaterra), a l'hipertext tenim: Thomas Flanagan (administrador de banc), Elyse Dogson (fabricant de teixits) i Andrew Sullivan (enginyer). Així mateix, cal remarcar que l'aposta del viatge és llançada per personatges

diferents: Andrew Stuart, a l'hipotext, Thomas Flanagan, a l'hipotext, i que sols aquest darrer nom es manté tot i canviar de professió.

A més a més, constatem una diferència de caràcter. Verne incideix a mostrar-los com unes figures riques i ben considerades destacables dins d'una institució caracteritzada per acollir sols membres rellevants dins de la societat anglesa: «Personatges rics i considerats, fins i tot dins d'aquell club que compta entre els seus membres les personalitats més destacades de la indústria i les finances» (2017: 26). Tanmateix, l'hipertext es refereix a ells amb l'etiqueta de companys sense esmentar la valoració dins l'escala social:

«(2 d'octubre de 1872. Al Reform Club de Londres. PHILEAS FOGG arriba i saluda els altres socis que va trobant-se. Es dirigeix cap a una taula on es disposa a jugar les seues partides de whist amb altres companys [...])». (2016: 20)

En aquest sentit, és interessant fixar-se en la introducció a l'hipotext d'unes professions molt més representatives d'un alt pes a l'època com acabem de veure. En canvi, Disla rebaixa la influència dins del marc econòmic a un administrador de banc al costat del qual hi haurà un enginyer i un fabricant de teixits. No obstant això, queden ressenyats dos dels àmbits professionals més significatius des del punt de vista dels fets de la història: l'econòmic, vinculat al robatori, i el tècnic, associat a l'anàlisi de les dificultats i els contratemps del trajecte.

Aparellada a aquesta visió menys elitista i encotillada de l'hipertext, també es pot indicar una diferència de caràcter reflectida en el to dels seus parlaments i que es fa més evident en el cas d'Elyse Dogson. Així, aquest fabricant de teixits representa un poc l'humor i l'espontaneïtat a partir d'algunes de les interjeccions que empra. A més, en veure Fogg entrar a la sala on l'esperen per jugar al *whist* remarca, com si fora un xiquet, alguns comentaris que havia exposat anteriorment mereixedors de la condescendència dels seus interlocutors:

«ELYSE DOGSON. Els ho he dit. Els he dit: Feu el favor d'esperar-vos una miqueta perquè Fogg arribarà a les dotze i mitja en punt. I veus? (*Mirant el rellotge.*) Les dotze i mitja en punt. Us ho he dit o no us ho he dit?

THOMAS FLANAGAN. Sí, ens ho has dit. No et preocupes, acabem de començar». (2016: 20)

HINDÚ, HINDÚ CONDUCTOR

D'acord amb allò indicat en analitzar el tractament dels fets de la història, Fogg requereix per diferents motius, segons es tracte de l'hipotext o de l'hipertext, d'un mitjà de transport per arribar a Calcuta. De fet, recordem que a l'hipotext es fa necessari per la interrupció del traçat ferroviari que els conduirà de Bombai a Calcuta, mentre que a l'hipertext esdevé imprescindible per aplegar a aquella mateixa ciutat, però perquè havien perdut el tren enganyats per Fix i Dorothy disfressats.

En el cas de la novel·la, és Rossinyol l'encarregat de realitzar les gestions pertinents i aconseguir un elefant per travessar la selva. Tot seguit, trobaran un conductor que els guiarà i manejarà l'animal. Apareix així la figura d'un hindú de raça parsi que, en tot moment, es mostra prudent, noble, servicial i fidel. A partir de les seues indicacions i dels seus comentaris coneixeran la història d'Aouda. A més a més, el jove, qualificat reiteradament com una persona intel·ligent, arriscarà de forma altruista la pròpia vida a fi d'ajudar els protagonistes a salvar la dona de morir cremada, la qual cosa li serà reconeguda pel cavaller anglès: «Parsi —va dir al guia—, has estat servicial i fidel. T'he pagat el servei que has fet, però no pas la teva dedicació. Vols aquest elefant? És teu!» (2017: 119).

En parlar de l'hipertext, l'hindú apareix al lloc on Fogg i Rossinyol havien quedat atrapats per les argúcies del detectiu i la seua esposa. És ell qui els trau de Bombai a més de conduir-los a la compra de l'animal i esdevenir-ne, posteriorment, guia. Per tant, l'adaptació teatral amplia un poc més la contribució del personatge als fets alhora que aprofita aquesta situació per caracteritzar-lo negativament. D'entrada, l'hindú els allibera de les cistelles i les espases insistint constantment en la no gratuïtat de la seua ajuda:

«HINDÚ. (*Fent un gest que significa diners.*) Jo us ajude, sí, però vosaltres m'ajudeu a mi.

PHILEAS FOGG. Sí, sí, el que calga... per favor, trau-nos d'ací...

HINDÚ. Sí, però no gratis, eh?

PASSEPARTOUT. Que sí, que ja ho sabem. Ja sabem que t'hem de pagar. Però lleva'ns les espases d'una vegada. (*L'HINDÚ va llevant les espases als dos i els allibera.*)

PHILEAS FOGG. Per fi, pensava que em quedaria a viure ací dins. Escolta amic, necessitem més ajuda...

HINDÚ. Més ajuda... més diners.

PASSEPARTOUT. No en deixa passar una». (2016: 51)

A aquest tret, definitori d'una persona interessada, se li afegirà que quan els du al venedor, aquest darrer els recomane l'altre com a conductor. La proposta serà criticada per Passepartout perquè hi veu una descarada complicitat amb la intenció d'aprofitar-se de les seues necessitats:

«VENEDOR. Tinc un amic que podria conduir-lo.

PHILEAS FOGG. Ah, sí... molt bé... crida'l i li dius si pot...

VENEDOR. Ací el tenim. (*Assenyala L'HINDÚ.*)

HINDÚ. Exacte. Jo tinc carnet d'elefants.

PHILEAS FOGG. D'acord, tu mateix ens portaràs a Calcuta.

VENEDOR. Però no és gratis, el conductor li costarà cinc-centes lliures més.

PASSEPARTOUT. Per cinc-centes lliures apreng jo a conduir elefants en un moment! Estos dos ho tenien tot apanyat». (2016: 55)

En suma, l'hipertext emprarà aquest personatge per rebaixar el dramatisme de la situació i accentuar la comicitat de la història com ja es veu quan d'entrada Fogg se li adreça sil·labejant les paraules per si l'altre no l'entén a causa de l'idioma:

«PHILEAS FOGG. Hola! Ne-ces-si-tem a-ju-da. Par-les el nos-tre i-di-o-ma?

HINDÚ. El par-le per-fec-ta-ment.

PHILEAS FOGG. Molt bé. Po-dri-es a-ju-dar-nos?

PASSEPARTOUT. Per què parleu així?

PHILEAS FOGG. Eh? Ah, és clar. Disculpa, amic, podries ajudar-nos?». (2016: 51)

VENEDOR

Associat a l'anterior personatge, ambdós textos introdueixen la figura d'un hindú, propietari de l'elefant que els traurà de l'atzucac en què es troben. La caracterització psicològica coincideix a mostrar-nos una persona cobdiciosa moguda únicament per l'afany d'obtenir el màxim benefici personal:

«Potser aquell brivall faria un magnífic negoci. [...] El senyor Fogg va tornar a reunir-se amb l'indi, els ulls del qual, il·luminats per la cobdícia, deixaven veure ben bé que per a ell es tractava només d'una qüestió de preu». (2017: 92-93)

No obstant això, la seua actuació en el cas de l'hipotext està deslligada de l'hindú mentre que l'hipertext estableix una clara complicitat entre ells atorgant-los la mateixa visió de cara al lector: la d'uns personatges tramposos i interessats. Així doncs, si bé Verne contraposa l'afany negociador i economicista del primer al caràcter noble i altruista del conductor, Disla utilitza tot dos com a part d'un conjunt que, com ja hem apuntat, potencia l'humor a l'hipertext.

JOHN BUNSBY

L'hipotext ens presenta el patró del *Tankadera* com un home relativament jove i amb la preparació física i el caràcter necessari per desenvolupar el seu treball. Malgrat que les dades físiques aportades no són nombroses, és rellevant notar com, psicològicament, insisteix a mostrar-lo com una persona prudent que transmet seguretat: «John Bunsby, un home de quaranta-cinc anys aproximadament, vigorós, de pell morena, amb la mirada viva, la cara enèrgica, amb molta sang freda, lliurat a la seva feina, hauria inspirat confiança als més temerosos» (2016: 178).

En aquest sentit, quan Fogg li proposa contractar els seus serveis, però excedint-se en la capacitat real de l'embarcació, Bunsby medita molt abans d'acceptar una temptadora oferta econòmica atesa la possibilitat de posar en perill moltes vides: «El pilot es va retirar a una banda. Contemplava el mar, lluitant evidentment entre el desig de guanyar una suma enorme i la por d'aventurar-se tan lluny» (2016: 175). A més a més, quan accedeix, ho fa plantejant una alternativa intermèdia satisfactòria per ambdues parts sense ser tan arriscada:

«Doncs... —va respondre el pilot—. Honorable senyor, no puc arriscar ni els meus homes, ni a mi, ni a vós mateix, en una travessia tan llarga en un vaixell de vint tones a penes i en aquesta època de l'any. D'altra banda, no hi arribaríem a temps, perquè hi ha ben bé mil sis-centes cinquanta milles des de Hong Kong a Yokohama. [...] Però —va afegir el pilot— hi hauria un mitjà d'arreglar-ho d'una altra manera». (2016: 175-176)

Contràriament a açò, i a part de la nul·la caracterització física plantejada per Disla, a l'hipertext Bunsby és construït com una persona molt negativa, pessimista i extremadament materialista, tant, que canvia radicalment el seu discurs en albirar la capacitat de lucrar-se abundantment:

«JOHN BUNSBY. És un vaixell molt vell. Podria ser perillós.

PHILEAS FOGG. Puc pagar-li cent lliures per dia i una prima de dues-centes si arribem el tres de desembre a San Francisco. (*El capità, en sentir la suma de diners, canvia la cara.*)

JOHN BUNSBY. Cent lliures per dia?

PHILEAS FOGG. Ahà.

JOHN BUNSBY. El *Tankadera* és el millor vaixell de la seua categoria i mai no m'ha fallat. Arribarem a San Francisco sense molts problemes». (2016: 79)

En aquest sentit, modifica la pèssima visió amb què ell mateix havia descrit les condicions de l'embarcació i passa a dibuixar-la com la més segura i adequada a aquell trajecte. Aquesta alteració de l'òptica del mariner és emprada per introduir novament un to humorístic a l'hipertext que torna a recórrer als diners i a la cobdícia. A més a més, aquest s'incrementa quan el propi Bunsby, acceptada ja l'empresa, insisteix en la part negativa d'aquell viatge referint-se a la possibilitat de naufragar, per la qual cosa palesa que poca cosa li importa més que guanyar diners.

INDIS

Estan presents tant a l'hipotext com a l'hipertext, tot i que hi reben un tractament diferent. Així, mentre que Verne ens en mostra un grup bastant nombrós però en tot moment anònim, Disla el redueix i, a més, tendeix a individualitzar-lo mínimament ja que

atorga a un d'ells un nom propi: Plomaquecorreperlamuntanyetaamblallunaplèna. Mitjançant aquest tret onomàstic, l'hipertext humanitza unes figures a les quals també fa aparèixer en un primer moment com una parella exemplificadora de la dualitat «espavilat» versus «babau» potenciadora de l'humor. Aquest plantejament contrasta plenament amb la visió generada a la novel·la en què el narrador utilitza constantment símls amb connotacions obertament negatives per referir-s'hi, de manera que la càrrega ideològica, en la qual ens detindrem més endavant, se'n veu modificada. Un fragment ben representatiu d'aquesta consideració desfavorable podria ser aquell en què són comparats amb simis o amb cucs:

«Al mateix temps, els *sious* havien envaït els vagons, corrien com simis enfurits pels sostres, esfondraven les portes i lluitaven cos a cos amb els viatgers. [...] Una vintena de *sious*, ferits de mort, havien caigut a la via i les rodes dels vagons aixafaven com cucs aquells indis que queien sota els rails des de dalt de les passarel·les». (2017: 268-269)

4.5. Anàlisi comparativa del text adaptat: dimensió semàntica

4.5.1. Temàtica

L'eix temàtic de l'hipotext és l'aposta establerta entre Phileas Fogg i la resta dels membres del Reform-Club per aconseguir donar la volta al món en un període de vuitanta dies, gesta quasi inassolible tenint presents els mitjans de transport del moment. A partir d'aquesta, s'evidencia l'acceptació d'un repte: el de demostrar si l'home és capaç de dominar i controlar l'espai i el temps. Vegem, en aquest sentit, les reflexions de Bravo-Villasante (1959: 306):

«Jules Verne produce incansablemente, es su mayor placer escribir, y su imaginación no se agota, aunque en su múltiple obra se advierten las variaciones sobre un mismo tema: el poder de la Ciencia, con mayúscula, y la capacidad del hombre para dominar el mundo mediante el conocimiento científico».

Per aquesta raó, com hem exposat en altres epígrafs, Fogg verbalitza que no li interessa aconseguir els diners sinó la demostració de la seua paraula. En definitiva, es tracta de posar blanc sobre negre una idea al voltant de la qual aquella societat de la

segona meitat del segle XIX marcada pel progrés reflexionava motivada, entre d'altres, per les expedicions que es realitzaven i amb les quals pretenien desvetllar els misteris geogràfics encara existents de la terra.

Associades a la principal, descobrim altres temàtiques com ara l'amistat, la lleialtat o l'esperit de sacrifici condicionades i desenvolupades mitjançant les diferents experiències generades amb motiu de les situacions del viatge. No obstant això, una de les que pren pes respecte de les altres és l'amorosa, fins al punt de poder ser considerada una de les grans fites personals del protagonista, més enllà del reeixit tancament de l'aposta amb què tot comença, com apunta el propi Verne. Així, malgrat l'hermetisme de Fogg a l'hora de mostrar la seua interioritat que el du a evitar verbalitzar-la, sí que és possible veure com les accions o la preocupació creixent pel benestar d'Aouda evidencien indirectament aquest voler, com ens hem referit en analitzar el personatge dins l'acció.

Pel que fa a l'hipertext, el motiu temàtic que engega la història no difereix del pensat per Verne. Els condicionants són els mateixos: viatjar al voltant del món consumint un temps reduït per demostrar que la percepció personal pròpia és la correcta per damunt de la de la resta. Òbviament, no es tracta d'una situació que genere ni de lluny la mateixa expectació que tinguera en origen considerant els avanços científics i tecnològics actuals. No obstant això, continua sent l'eix per demostrar el comportament i les reaccions dels humans davant les adversitats i els fracassos puntuals, així com enfront dels èxits.

Si bé en el cas de la novel·la ens referíem a la importància de l'amor com a element temàtic, Disla també el conserva però, al nostre parer, l'utilitza per anar un pas més enllà i introduir-ne un altre: la reivindicació d'una renovada visió de la dona al món modern. En aquest sentit, l'hipertext recorre a la figura de la jove índia per evidenciar la fortalesa i la independència femenina amb una persona capaç de dur les regnes de la seua vida i prendre decisions. Així doncs, mitjançant l'adaptació s'introdueix l'amor com un motiu a partir del qual manifestar un canvi de rumb ideològic.

4.5.2. Intencionalitat

D'acord amb el que hem exposat al primer epígraf d'aquesta anàlisi, l'hipotext s'emmarca en un projecte editorial, el de Hetzel, que respon a una voluntat instructiva associada a una ideologia social i política concreta, però sense descuidar l'entreteniment i la diversió dins d'una funció pedagògica. Es tracta d'un propòsit dual aconseguit per

Verne amb la combinació d'elements reals i no reals. Així, i en paraules de Brown (2008: 87):

«This slippage between known geographical fact and fantasy in his settings is characteristic of his embrace of both realism and the *merveilleux*, a strategy that admirably satisfied the dual imperatives of instruction and entertainment».

Consegüentment, és viable afirmar que Verne participa plenament de la intencionalitat de bastir una literatura científica mitjançant la qual aquesta esdevinga accessible a tot el món a partir de les aventures i els viatges. D'aquesta manera, com manté Sunyer (1988):

«Los relatos de Verne pertenecen a la literatura de divulgación científica. Son novelas llenas de saber científico presto a ser divulgado, enseñando sin dolor. El lector, a través de los Viajes Extraordinarios, y a diferencia de otras formas de vulgarizar el saber, se introduce en la aventura aprendiendo por la propia experiencia».

En aquest sentit, l'editor francès ja indicava al pròleg²⁴⁸ a l'edició de *Viatges i aventures del capità Hatteras*, que la seua intenció amb el conjunt dels «Viatges Extraordinaris» era «resumir tots els coneixements geogràfics, geològics, físics, astronòmics, elaborats per la ciència moderna i refer, sota l'atractiva forma que li és pròpia, la història de l'Univers».

Així doncs, s'entén que la novel·la analitzada presente en moments concrets, fonamentalment a l'inici dels capítols o a l'hora d'accedir a nous macroespais en la seua trajectòria viatgera, extenses seqüències on queden reflectides vastes nocions de geografia, cultura o història. En aqueixa línia, són rellevants les afirmacions realitzades pel propi Verne en una entrevista publicada durant els últims anys de la seua vida a *The*

²⁴⁸ Dins «Avertissement de l'éditeur» a Jules Verne, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, l'legim (Hetzl 1866: 1-2): «Son but es, en effet, de résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, physiques, astronomiques, amassées par la science moderne, et de refaire, sous la forme attrayante qui lui est propre, l'histoire de l'univers».

Pittsburgh Gazette on es desmarca de la ciència-ficció²⁴⁹ i planteja els seus objectius en escriure:²⁵⁰

«Quizá le sorprenda saber que no estoy especialmente orgulloso de haber escrito sobre autos, submarinos y dirigibles antes de que se convirtieran en logros efectivos de la ciencia. Cuando en mis obras hablaba de ellos como de cosas reales, ya estaban medio inventadas. Solo hice una ficción de lo que en lo sucesivo iba a convertirse en un hecho, de ahí que no fuera mi objetivo al conducirme así lanzar profecías, sino difundir conocimientos geográficos entre los jóvenes, haciéndolos atractivos del modo más grandioso posible».

Aquestes nocions de conceptes teòrics²⁵¹ a què hem fet esment abans, correspondrien a la primera de les modalitats d'exposició del discurs científic a què es refereix Evans (1988), la directa, en què la informació es mostra independent de l'acció. Així mateix, en trobem d'altres semidirectes com quan el narrador explica aspectes rellevants de les ciutats per les quals travessen referint tots aquells aspectes que Fogg no visita contràriament a com actua Passepartout i que el lector arriba a conèixer per tant. I, finalment, tenim les indirectes a través de les dissertacions elaborades pels personatges com ara el conductor de l'elefant en explicar la raó cultural del sacrifici que espera a Aouda.

En relació a l'hipertext, evidentment, el context sociocultural en què es genera no presenta una caracterització similar al de la segona meitat del segle XIX vernià, per la qual cosa el receptor no ha d'esperar una intencionalitat idèntica ja que a més aquesta podria quedar fora de lloc. Així, per exemple, no tindria la mateixa repercussió en ell la visió del món aportada per Verne sobre les comunicacions quan ara estem en una societat marcada per la globalització i on les distàncies físiques s'han minimitzat.

²⁴⁹ Per tal d'aprofundir en el debat al voltant de la vinculació i l'establiment, o no, de Verne com a pare de la «ciència-ficció», remetem el lector als treballs d'Unwin (2005) i de Butcher (2006).

²⁵⁰ Hem pogut accedir a aquest fragment a partir de la citació que en fa Dehs (2005: 967). L'entrevista pertany a un article de tretze de juliol de 1902 aparegut amb el títol: «Jules Verne says the Novel Will Soon Be Dead».

²⁵¹ Cal considerar que Verne va dedicar molt del seu temps a la formació i a la documentació. D'acord amb Bernat (2015: 139-140): «Va ser també a París on va entrar en contacte amb els cercles científics, dedicant molt del seu temps a lectures de divulgació científica i emprenent una tasca metòdica de consulta en els fons de la Bibliothèque National, amb l'elaboració de fitxes de lectura que constituïran el nucli de la base de dades particulars que li serviran per a fonamentar els arguments de les seves obres».

Tampoc la plataforma de publicació i exposició pública posseeix similituds més enllà del caràcter didàctic de la Sala Escalante on s'estrena l'espectacle o la col·lecció de Bromera on és publicada. Açò sí que explicaria l'existència d'un valor pedagògic comú, però més en la línia de transmetre clàssics literaris com un valor segur d'entreteniment i bagatge cultural a més de foment del gènere teatral, que de posar coneixements científics a l'abast d'un receptor que els pot obtenir amb només un clic a Internet. Aquest darrer fet justificaria, per exemple, que les exposicions informatives intensives a què ens hem referit als paràgrafs anteriors no tinguen cabuda a l'hipertext.

Així doncs, i com hem vist amb les anteriors reflexions, a l'hipertext també s'hi palesa el vessant didàctic però no projectat i dissenyat d'una manera tan directa com es dona sovint a la novel·la. De fet, Disla aporta als episodis de la història consideracions i valors educatius ben actuals com ara el trencament de determinats estereotips masculins amb els quals es distancia de l'hipotext, continguts que desglossarem en tractar la ideologia. En aquest mateix sentit, el recurs a l'humor també farà més accessible l'aproximació dels receptors a aquestes intencions lúdiques i educatives.

4.5.3. Proposta ideològica

El plantejament dels valors i la postura adoptada al llarg dels textos analitzats mostren profundes divergències. Aquestes afecten elements com ara la visió de les dones a la societat o l'establiment de relacions entre diferents religions, cultures i territoris i tot allò que du aparellat com ara la seua consideració. Com hem examinat al primer ítem d'aquesta anàlisi, el context de creació de l'hipotext presenta trets molt contraposats als de l'hipertext difícilment sostenibles que en alguns casos no sols no tindrien sentit, com ara l'enlluernament per determinats avanços en el transport, sinó que serien totalment reprovatoris en una societat que busca la igualtat entre homes i dones.²⁵²

En diferents moments d'aquest estudi, hem copsat la importància atorgada per Verne a la mostració al llarg de l'obra de passatges a partir dels quals dibuixa amb tot luxe de detalls no sols els territoris pels quals transcorre el viatge sinó la seua història així com elements propis de les seues pràctiques culturals. Atesa la limitació temporal que comporta la dramatització d'un text, n'és comprensible la dràstica reducció. No obstant això, és significativa l'existència de canvis en alguns d'aquestes aspectes susceptibles de

²⁵² Per tal d'obtenir una visió més general de la dona a les obres de Verne remetem els lectors a la tesi doctoral de Claver (2016).

ser interpretats com una modificació ideològica rellevant, fet que ja apuntàvem en analitzar els fets de la història.

Així, per exemple, l'hipotext insisteix durant l'estada dels personatges a l'Índia en la idea que, tot i la dominació anglesa, hi ha territoris on no es té la totalitat del control per poder evitar alguns costums lligats a la religió, els quals són considerats bàrbars com ara els sacrificis humans. Veiem, en aquesta línia, el diàleg entre Cromarty, Rossinyol i Fogg:

«—Un *sutty*, senyor Fogg —va respondre el brigadier general— és un sacrifici humà, per bé que un sacrifici voluntari. Aquesta dona que acaba de veure serà cremada demà a primeres hores del dia. —Ah, miserables! —va exclamar Rossinyol, que no va poder retenir aquell crit d'indignació. [...] —Com? —va continuar dient Phileas Fogg, sense que la seva veu traís la més mínima emoció—. ¿Subsisteixen encara a l'Índia aquests costums bàrbars i els anglesos no han pogut destruir-los?». (2017: 102)

En aquest punt, els personatges de Verne intervindran en un intent d'evitar una pràctica valorada negativament i que apareix representada en la figura de la jove Aouda, de la qual es remarca al seu favor que tot i ser índia poguera ser considerada europea per l'educació anglesa rebuda: «Era una índia de bellesa cèlebre, de raça parsi, filla d'uns rics negociants de Bombai. En aquella ciutat havia rebut una educació absolutament anglesa i, per les seves maneres, per la seva instrucció, se la creia europea. Es deia Aouda» (2017: 106).

D'aquesta forma, es contribueix a marcar una clara diferència i un posicionament ideològic entre un món lògic i racional, l'occidental, i un altre totalment contrari, marcat per unes creences ancestrals rebutjables. Pel que fa a l'hipertext, Disla n'evita la dicotomia replantejant la situació. Així, mostra aquell episodi com obra d'una secta perillosa desvinculant-ho del component cultural i religiós propi d'un territori, a part de llevar-li duresa a la situació mitjançant la creació d'una Aouda no tan victimitzada: «PASSEPARTOUT. Com que cremar-la? Però això és una barbaritat!!! / HINDÚ CONDUCTOR. Deuen ser d'alguna secta perillosa. / PHILEAS FOGG. No sé què deu haver fet la jove, però, en qualsevol cas, no es mereix que la cremen» (2016: 59).

Sense abandonar el terreny de la fe, l'hipotext recull la presència dels mormons a terres americanes amb el missioner William Hitch. Mitjançant la conferència que realitza

a un dels vagons del tren a la qual assisteix el criat de Fogg, Verne aprofita per posicionar-se totalment en contra d'una doctrina la qual considera pròpia de gent poc racional: «Però, sens dubte, la seva còlera s'aplicava pel fet que el mormonisme era actualment sotmès a dures proves. I, en efecte, el govern dels Estats Units acabava de reduir, no sense esforç, aquells fanàtics independentistes» (2017: 240-241).

Per aquest motiu no hauria d'estranyar el lector que Rossinyol es quede sol escoltant-lo i que quan se li adrece aquell pastor directament perquè s'unisca als seus postulats reba un rotund no com a resposta:

«[...] on plantarem la nostra tenda... I vós, fidel meu —va afegir el pastor, fixant en el seu únic oient la seva mirada enfellonida—, no plantareu la vostra a l'ombra de la nostra bandera? —No —va respondre amb valentia Rossinyol, que se'n va anar al seu torn, deixant aquell energumen predicador en el desert». (2017: 243)

En aquesta ocasió, l'hipertext omet totalment aquests fets vinculats a la religió i no els suavitza o reformula, com sí que havíem vist amb la pràctica del sacrifici humà.

Un passatge en què l'hipotext reflexiona sobre l'ús i abús de l'opi a terres xineses serveix, novament, per mostrar un clar posicionament ideològic. En aquest cas, caracteritza negativament Xina com un imperi on el consum d'aquesta substància es considera una pràctica negativa i generalitzada tot i les accions d'un govern, el d'aquelles terres, incapaç d'evitar-la:

«Es fuma opi pertot arreu i sempre, a l'Imperi del Sol Naixent. Homes i dones es lliuren a aquesta passió deplorable i, quan s'han acostumat a aquesta inhalació, ja no poden deixar-ho sense experimentar terribles contraccions de l'estómac». (2017: 164)

No obstant això, no l'empra per marcar positivament els compatriotes de Fogg sinó que també els critica en part com a comerciants que obtenen uns ingressos dels quals no s'haurien de sentir orgullosos: «[...] als quals l'Anglaterra mercantil ven anualment per dos-cents milions de francs aquesta droga funesta que s'anomena opi. Tristos milions, aquests, cobrats per un dels vicis més funestos de la naturalesa humana!» (2017: 164).

Verne ens mostra com Rossinyol accedeix a un d'aquells locals amb la intenció de beure un poc, res més. Tanmateix, Fix, el seu acompanyant, l'enganya i en un nou intent

per fer fracassar el viatge el mou a fumar aprofitant-se de la seua embriaguesa i, per tant, quasi nul autocontrol:

«Rossinyol se sentia envaït com més va més per l'embriaguesa. Fix, comprenent que calia a tota costa separar-lo del seu amo, va voler rematar-lo. Sobre la taula hi havia unes quantes pipes carregades d'opi. Fix va fer lliscar-ne una a la mà de Rossinyol, que va agafar-la, se la va posar als llavis, la van encendre, va respirar-ne unes quantes glopades i va tornar a caure, amb el cap atordit per la influència del narcòtic». (2017: 170)

En el cas de l'hipertext, la situació es desideologitza. Efectivament, apareix una taverna a Hong Kong on Passepartout entra a beure, però és emborratxat per Fix i l'esposa disfressats de xinesos amb un objectiu coincident amb el de l'hipotext: malbaratar l'aposta i guanyar temps per detenir el grup de viatgers. No obstant això, tota la forta càrrega crítica de Verne és substituïda ací per una animada conversa en clau humorística al voltant d'aspectes com ara el fet que els xinesos parlen amb la lletra ele: «PASSEPARTOUT. Ui, sí que és cert que els xinesos parlen així. / FIX XINÉS. Així, com? / PASSEPARTOUT. No sé, amb la L. / FIX XINÉS. No, no, no, no palem amb la L» (2016: 70-71).

Al remat, allò que observem és com Disla parteix d'una situació de base idèntica, tot i que la reformula i la du a un nou terreny potenciant un element característic de la LIJ, l'humor. D'aquesta forma evita aspectes inconvenients per a l'auditori limitant-se a dir que aboquen a la copa de Passepartout un líquid estrany que l'anul·la: «(*FIX fa un senyal a DOROTHY i ella aboca en la copa de PASSEPARTOUT un estrany líquid que el farà adormir-se quasi instantàniament.*)» (2016: 72).

Per tant, comprovem com l'hipotext descriu moltes pràctiques diferents a les del món occidental que considera inadequades, raó per la qual les critica obertament. Així doncs, no s'escapen d'aquests atacs ideològics ni els hindús ni els xinesos, com ja hem vist, ni tampoc altres mons com l'americà reiteradament marcat per la impulsivitat i la visceralitat davant la raó i el diàleg anglosaxons. En aquest sentit fixem-nos, per exemple, en la manera en què Verne mostra el final d'un míting a San Francisco:

«La senyora Aouda, agafada al braç de Phileas Fogg, mirava amb sorpresa aquella escena tumultuosa i Fix estava a punt de preguntar a un dels seus veïns

la raó d'aquella efervescència popular, quan va notar-se un moviment més acusat. Els hurres de les banderes van transformar-se sobtadament en armes ofensives. Ja no hi havia mans, sinó punys pertot arreu. Des de dalt dels cotxes aturats i dels òmnibus interceptats en el seu recorregut, s'intercanviaven fortes patacades. Qualsevol cosa servia de projectil. Botes i sabates descrivien en l'aire trajectòries molt amples i fins i tot va semblar que alguns revòlvers barrejaven, amb les vociferacions de la multitud, les seves detonacions nacionals». (2017: 226)

En definitiva, es vol evidenciar que l'escala de valors pròpia del món occidental en general, i de la cultura anglesa, en particular, és l'òptima, fet que l'hipertext desdibuixa tenint en compte factors com ara el diferent moment històric en què es produeix al qual es podria associar un objectiu creatiu també diferent.

En encetar aquest epígraf parlàvem de la visió de la dona, la qual constitueix una de les altres grans diferències quant a la ideologia entre ambdós textos: la perspectiva masclista arrelada a una òptica patriarcal, cas de l'hipotext, davant l'opció igualitària, cas de l'hipertext. Dins de la novel·la, Verne basteix un món on la figura de l'home té el protagonisme quasi en exclusiva. Açò ho demostra, per exemple, el fet que l'únic personatge femení rellevant siga Aouda; una rellevància, però, sempre supeditada al servei d'enaltir l'home com a salvador i defensor. A més a més, creiem significativa en aquesta línia de la poca importància dipositada en elles, que faça comentaris a partir dels quals les introduïska com a simples objectes preocupats per l'aparença i res més, com ens mostra en referir-se a algunes de les poques passatgeres amb qui coincideixen al llarg del seu viatge:

«Es vivia bé, doncs, a bord del *Mongòlia*, en aquella societat de funcionaris entre els quals es barrejaven alguns joves anglesos que, amb un milió a la butxaca, anaven a fundar sucursals de comerç. [...] Les passatgeres —n'hi havia algunes— canviaven de vestit dues vegades al dia. Es tocava la música i fins i tot es ballava, quan la mar ho permetia». (2017: 68)

Així mateix, quan l'hipotext reflexiona al voltant de l'estat en què es trobaven les apostes a l'entorn de l'empresa iniciada per Fogg, s'hi apunta que la idea més estesa era considerar-la una bogeria abocada al fracàs, per la qual cosa sols algunes persones

qualificades negativament com a audaces hi confiaven. Dins d'aquest darrer grup, Verne especifica que justament la major part dels qui defensen aquella postura són dones i remarca que això ocorre després de veure una fotografia del cavaller anglés, situació que al nostre parer mostra més superficialitat que no raonament lògic:

«Phileas Fogg va ser tractat generalment de maníac, de boig, i els seus col·legues del Reform-Club van ser blasmat pel fet d'haver acceptat aquella aposta, la qual era evident que acusava un afebliment en les facultats mentals del seu autor. [...] Durant els primers dies, alguns esperits audaços —les dones principalment— van estar a favor d'ell, sobretot quan l'*Illustrated London News* va publicar el seu retrat fet a partir de la seva fotografia dels arxius del Reform-Club». (2017: 42)

Aquesta mínima valoració de la condició femenina arriba al seu zenit quan en cloure l'obra Verne planteja com quelcom extraordinari i increïble que un home puga esdevenir feliç al costat d'una dona: «Res, es dirà potser?, bé, res, llevat d'una dona encantadora que —encara que pugui semblar molt inversemblant— el va fer el més feliç dels homes!» (2017: 331). No obstant això, potser aquesta darrera enunciació responga a un to irònic de l'autor en un intent de distanciar-se tímidament del masclisme de l'època a què al·ludíem, fet que podria facilitar la comprensió del rol actiu d'Auoda en la petició de matrimoni, com analitzarem després.

A l'hipertext constatem rols diferents associats a la dona en què aquesta és dibuixada de forma més activa, autònoma i decidida, a més de veure'n augmentada la presència amb la incorporació d'un nou personatge femení important: Dorothy, l'esposa del detectiu Fix. Ella, lluny de representar un rol secundari a l'ombra del marit que simplement l'acompanye en la detenció dels protagonistes, té iniciativa i un caràcter fort que, de vegades, la du a imposar-se i mostrar-se superior al seu home. En aquest sentit, per exemple, trobem diverses situacions en què ella el fa callar com quan els *sioux* realitzen un recompte de presoners i els qualifiquen al campament i ell no queda precisament bé: «INDI 1. Faltar-ne un: home seriós i recte, dona menuda i graciosa, homes misteriós i covard i dona forta i... [...] / FIX. M'ha dit covard a mi? / DOROTHY. Sí, t'ha dit covard i punt» (2016: 97). A més a més, també es mostra més sencera físicament mentre que ell és més feble:

«PHILEAS FOGG. Podrà aguantar?

FIX. I tant... puc aguantar perfectament... no és la primera vegada que puge amb globus...

DOROTHY. No digues mentides... Senyor Fogg, és la primera vegada i s'està marejant. Però aguantar, aguantarà». (2016: 100)

De la mateixa manera, l'aparició d'Aouda immersa a desgrat seu en la pràctica d'una secta, palesa una personalitat difícilment doblegable a la voluntat dels seus captors als quals planta cara, contràriament al que veiem a l'hipotext on, a més, es mostra mig narcotitzada per bastir-la encara més dèbil i manipulable: «AUODA. Solteu-me!!! Ni se us acudisca encendre la foguera perquè us mate a tots!!!» (2016: 60).

Així mateix, cal remarcar que en finalitzar aquesta situació, l'hipertext pose en boca d'Aouda una contundent declaració on es considera una persona lliure per a assolir allò que vulga sense dependre de ningú, tot i el que els interlocutors consideraren per tractar-se d'una dona:

«AOUDA. Els meus plans? Jo no tinc plans, sóc una dona lliure i puc fer els plans que vulga. I vosaltres, quins plans teniu?

PHILEAS FOGG. Acabem d'arribar a Calcuta i ara hem d'agafar un vaixell cap a Hong Kong i...

PASSEPARTOUT. (*Tallant.*) En definitiva, fer la volta al món.

PHILEAS FOGG. En huitanta dies.

AOUDA. M'hi apunte!». (2016: 64-65)

Aquest posicionament xoca frontalment amb el de l'hipotext on esdevenia necessari portar-la amb uns familiars perquè es trobara protegida: «—Així, senyor Fogg —va continuar dient la senyora Aouda—, no content d'arrencar-me d'una mort horrible, us creieu obligat a assegurar la meva posició a l'estranger?» (2017: 318).

La confusió generada amb motiu de l'aparició d'Aouda en escena també marca una notable diferència ideològica entre ambdós textos que reforça la línia de pensament sobre la qual estem treballant i que, en part, ja hem apuntat en parlar dels motors de l'acció. En aquest cas, mentre que l'hipotext ens la mostra a ulls de Fix com una víctima segrestada per Fogg, a l'hipertext, Fix i Dorothy s'hi refereixen com una còmplice necessària en el

camí del cavaller anglés i els seus acompanyants. Per tant, es trasllada el rol passiu i victimista de l'hipotext a un altre d'agent actiu a l'adaptació.

A nivell sentimental, tant Verne com Disla incideixen constantment en la idea que Aouda està enamorada de Fogg encara que ell no parega capaç de captar-ho i, per tant, no done el pas de dir-li res. Serà ella qui es declare en ambdues obres, cosa que tal volta sorprendria respecte a les reflexions anteriorment exposades sobre la passivitat femenina a l'hipotext. D'entrada, açò podria entendre's com un pas endavant de Verne apuntant cap a una relativització del rol de l'home dominant, com hem vist, potser irònicament, en parlar de la dona com a generadora de felicitat. Ara bé, al nostre entendre, no és així si ens fixem en la resolució buscada a partir d'aquella demostració amorosa. La clau rau en el fet que Verne associe la declaració sentimental a la petició per part d'ella de matrimoni: «Senyor Fogg —va dir aleshores la senyora Aouda, que es va aixecar i va estendre una mà cap al cavaller—, voleu alhora una parenta i una amiga? Em voleu com la vostra esposa?» (2017: 318). En canvi, l'Aouda de Disla simplement parla de fer-se companyia mútuament i no separar-se:

«AOUDA. Senyor Fogg... jo volia dir-li que... ho he passat molt bé en el viatge i que... estic molt a gust al seu costat... i... que m'encantaria, si vol, quedar-me molt a prop seu per sempre...

PHILEAS FOGG. Ara que sóc un home pobre i perdedor?

AOUDA. Jo també sóc una dona pobre i perdedora.

PHILEAS FOGG. Aleshores fem bona companyia». (2016: 110)

Evidentment, és cert que la jove adopta un rol actiu a l'hipotext, però que la conduirà a un de passiu: ser l'esposa de.

Finalment, també caldria parlar esment a les referències realitzades al voltant tant de la mort com del món del joc i les apostes. En ambdós casos, s'hi constaten diferències de plantejament, com hem apuntat en analitzar la clausura o el final del text. Gràcies a aquestes observem contraposades dues maneres d'acarar-se al món: una més directa, la de l'hipotext, i una altra més tamisada, la corresponent a l'hipertext.

Verne no té cap inconvenient en confrontar el lector al possible suïcidi de Fogg per no assolir l'objectiu marcat inicialment de l'aposta amb el deshonor que per al seu caràcter i temperament això puga comportar atenent, a més, a la gran repercussió pública rebuda. En canvi, Disla evita tractar de la mort i apunta més cap a l'acceptació de la

possibilitat de no haver d'eixir sempre victoriós per defensar una idea de l'honor i el bon nom de cara a l'opinió pública. Segons ens planteja l'hipertext, cal assumir els xicotets guanys personals sense tenir la visió focalitzada en el què diran. A més a més, el fet de limitar les apostes respecte a Fogg als membres del Reform-Club evitarà tractar un tema políticament incorrecte i contribuir a la protecció, en certa manera, dels receptors actuals.

4.6. Tipologia de l'adaptació

Com hem analitzat als paratextos externs, la primera expectativa que el receptor es crea a partir d'ells és la de tenir entre mans una obra respectuosa amb l'hipotext. Indicar explícitament el nom de Verne sota el títol a la portada és susceptible de ser considerat una evident declaració d'intencions encara que després es poguera traduir en un producte no tan fidel i s'haguera utilitzat senzillament com a recurs de captació primera per a un mediador cultural. Així doncs, d'entrada, seria viable apuntar que el treball de Disla s'allunya de les etiquetes d'adaptació «transgressora» o «lliure» segons la nomenclatura de Dubatti (1994).

Una vegada ens endinsem en l'anàlisi dels fets de la història presents a l'hipertext, copsem com aquesta hipòtesi es confirma. Efectivament, Disla manté les línies essencials creades per Verne i ho fa respectant els esdeveniments que figuren a l'hipotext sense alterar-ne la presentació cronològica. Tanmateix, en prescindeix d'alguns, com ja hem apuntat, per economitjar la futura dramatització i rebaixar un poc la intencionalitat científica del projecte vernià que no tindria el mateix sentit a l'actualitat. Així mateix, és important remarcar que malgrat no desenvolupar algunes de les situacions exposades a la novel·la, les respecta realitzant-hi al·lusions bé a les acotacions bé als parlaments dels personatges.

Associada a aquestes variacions copsem la desaparició necessària o el tractament mínim tant d'alguns macroespais i microespais com de personatges amb què els viatgers coincidien, però sense modificar-ne significativament el conjunt. Al mateix temps, incorporarà alguna figura complementària, alhora que dotarà d'humor algun dels episodis de la història a fi d'apropar-se més als receptors. No obstant això, totes aquestes remodelacions, no dinamiten en cap moment la temàtica, ni la intencionalitat de l'hipotext malgrat produir-hi una matisació ideològica que afecta el discurs transmés sobre la dona a partir de la qual es veu canviada lleument la clausura textual.

D'acord amb totes aquestes informacions, l'anàlisi de les quals hem introduït als epígrafs corresponents i que s'ha vist com s'interrelacionen, és factible afirmar que l'hipertext no s'adequa tampoc al que Dubatti (1994) qualificaria com una adaptació «clàssica». De fet, el seu creador no s'ha limitat a traslladar l'eix temàtic de l'aposta i el viatge al voltant del món proposat per Verne sense deixar-hi una empremta personal. Així doncs, eliminades tres de les quatre opcions terminològiques adoptades per tipificar les adaptacions, sols ens en quedaria una si bé és dual: l'adaptació «estilitzant formal» o l'«estilitzant contextualitzadora».

En analitzar el món ficcional, hem comprovat com l'hipertext transporta els receptors a Anglaterra durant la segona meitat del segle XIX i, consegüentment, no s'aparta de l'emmarcament ficcional original. Tampoc trobem la introducció de referents culturals característics d'altres èpoques o cultures llevat de la utilització del nom de dos actors del segle XX quan Fix i Dorothy busquen ocultar la seua vertadera identitat. No obstant això, més enllà de l'ingredient còmic que pot derivar-se'n per un estranyament, el qual d'altra banda no està assegurat atesa la possibilitat que els joves espectadors no els tinguin incorporats als seus coneixements enciclopèdics, la seua presència no comporta un canvi de referents significatiu.

No obstant això, de l'anàlisi realitzada fins ací es constata que l'actuació de personatges com el d'Aouda, o la incorporació de Dorothy, impliquen allò que Laera (2014) qualificava com una «adaptació interideològica». Òbviament, en el procés de trasllat es reflecteixen modificacions i la implementació de determinats posicionaments ideològics necessaris per evitar que el producte final no grinyole en una societat com l'actual on es busca la igualtat entre les persones; tanmateix, aquests aspectes no provoquen la sensació d'estar assistint a un producte cultural diferent a l'adoptat com a punt de partença malgrat que sí que es té en compte un nou context real que afecta en part la construcció de la ficció.

Per tant, i sospesant les reflexions suara esmentades, considerem que l'hipertext analitzat no respon clarament a cap de les dues opcions ja que, segons Dubatti (1994), l'«adaptació estilitzant», independentment del caràcter formal o contextualitzador, respecta l'essencialitat de la faula i del nivell semàntic sense provocar inversió o oposició en relació a l'hipotext. En el cas que analitzem no hi ha oposició, però sí inversió significativa de rols sobretot en els personatges femenins. Així doncs, proposaríem en aquest punt l'encuny d'un tercer subgrup dins la proposta de Dubatti tenint en compte les reflexions de Laera (2014) que etiquetaríem com a «adaptacions estilitzants

ideològiques». En elles, a diferència de les formals, sí que es produeixen canvis semàntics de calat, no sols matisos. A més, a diferència de les contextualitzadores la dimensió semàntica es veu modificada més enllà d'una estratègia de recontextualització de forma que, en certa manera, transforma una part important de l'hipotext tot i que no en transgredeix l'essència però sí la proposta ideològica.

4.7. Valoració crítica de l'adaptació

A dia de hui, difícilment algú escolta el títol de l'obra de Jules Verne i no li venen a la ment imatges al·lusives, com a mínim, als personatges que prenen vida al llarg de les seues pàgines. Així mateix, tampoc seran pocs els que recordaran algunes de les múltiples aventures que conformen el conjunt de la història i és que, com s'ha exposat a l'inici d'aquest estudi, *La volta al món en 80 dies* ha estat, i encara continua sent, un important referent cultural col·lectiu.

No obstant això, també s'ha incidit en referir-se a les reescriptures de l'hipotext, en els perills que part dels estudiosos de l'obra han vist justament en tan gran profusió de treballs ja que alguns d'ells han modificat la percepció dels receptors de Verne fins a l'extrem de provocar una visió errònia de la novel·la original. De fet, durant la realització d'aquest estudi ho hem pogut comprovar quan algú ens intentava corregir perquè no parlàvem de Willy, sinó de Phileas Fogg, circumstància que corrobora l'empremta d'algunes adaptacions com ara l'audiovisual de dibuixos animats dels anys vuitanta del segle XX.

Tenint en compte aquestes premisses, i una volta finalitzada l'anàlisi, és el moment de reflexionar al voltant del major o menor èxit de la tasca dissenyada per Disla per apropar els i les receptors al text vernià. Recordem, en aquest sentit, i com hem apuntat d'acord amb el que s'indicava als paratextos interns, que l'hipertext es planteja respectar tant el propòsit com el caràcter aventurer de l'original. Al nostre parer, un dels màxims encerts i punts positius de l'adaptació han estat les modificacions i les eines implementades per operar sobre el nivell semàntic, concretament, al voltant de la ideologia.

Un dels punts clau que creiem bàsic perquè una obra, original o adaptada, funcione és la seua capacitat per connectar amb el context vital de qui la rebrà. En aquest sentit, esdevenien necessàries variacions significatives en relació a diversos aspectes com ara el paper i la visió de la dona, la perspectiva des de la qual s'explicitaven trets culturals

d'altres civilitzacions o la demostració dels avanços científics i tècnics. Així doncs, el repte rau en la manera de resoldre-ho sense desvirtuar l'hipotext alhora que es paleseu l'empremta de l'adaptador tenint en compte, a més a més, que les característiques generals de l'emmarcament espaciotemporal s'han volgut respectar: Anglaterra a la segona meitat del segle XIX.

En aquest sentit, Disla juga molt encertadament a construir uns personatges més propers als lectors de manera que facilita l'establiment d'una major empatia. És el cas del protagonista, per exemple, a qui tot i mantenir-li l'halo de misteri inicial sobre els orígens i model de vida, li atorga la qualitat de mostrar més obertament connexió amb l'entorn i a no ser tan hermètic i glacial a l'hora d'exterioritzar els sentiments ja que riu i, fins i tot, arriba a plorar en creure's vençut. A més, en aquest cas es tractaria de contribuir a l'establiment de canvis per ajudar a consolidar nous models de masculinitat. L'altra aposta important amb la qual obté un bon rendiment és la transformació operada sobre Aouda, de qui basteix la imatge d'una dona independent i amb suficient iniciativa pròpia i capacitat de decisió molt en la línia d'un model femení transmès des d'una societat igualitària com la del segle XXI.

Contràriament al que poguera haver-se esdevingut, l'hipertext aconsegueix plantejar i transmetre uns valors ideològics però sense caure en un perillós encotillament pedagògic. Així doncs, més enllà de trobar en l'hipertext un manifest o una argumentació explícita, es van dibuixant progressivament situacions en què s'observa un canvi de mentalitat respecte d'allò mostrat a l'hipotext on hem vist el pes rellevant que suposen les figures humanes. En aquest mateix sentit, Disla no defuig tractar moments en què l'aparició de personatges com ara els *síoux* pogueren generar percepcions políticament incorrectes pels comentaris associats o veure'ls com els negatius segrestadors i els encamina cap a l'humor traient-los de l'anonimat.

Arribem així a l'humor, l'altre gran punt rellevant del qual se serveix l'hipertext per garantir una recepció i valoració positiva envers la seua creació. Ací cal considerar una combinació d'ingredients a l'hora de bastir-lo com ara la utilització d'un llenguatge on es deixen entreveure girs propers al registre lingüístic del receptor o el plantejament de situacions i continus comentaris que voregen l'absurd. Seria el cas, per exemple, generat quan Fogg creu que Fix i Dorothy els segueixen simplement perquè els han caigut simpàtics sense veure més enllà.

Ara bé, és important comprovar que a l'hora de bastir la comicitat, Disla combina tècniques prototípiques més fàcilment associables al món infantil amb d'altres que

demanden una major exigència interpretativa de manera que no s'infantilitza el receptor, ja que l'hipertext s'adreça a una franja a partir de deu anys. En el primer cas ens referim, per exemple, al recurs a l'escatologia o al joc lingüístic a què assistim a la taverna de Hong-Kong, mentre que al segon pertanyerien diferents situacions en què cal estar atents per captar la ironia en les paraules de Dorothy quan qüestiona la perícia detectivesca del seu espòs.

En conjunt, es tracta d'un hipertext on es palesa la capacitat de partir d'un rellevant referent cultural per crear un producte que aconsegueix mantenir la base i l'esperit de la història però introduint i reformulant alguns elements que permeten que no resulte contrària al context actual. D'aquesta forma, un gestor cultural pot considerar la proposta de Disla com un trampolí molt vàlid des d'on deixar que el lector conega una obra clàssica, però adaptada sense buscar la simple imitació sinó la inserció d'unes variables que li la facen més creïble, atractiva i comprensible.

V. CONCLUSIONS GENERALS

Per tal d'elaborar aquest darrer apartat, en primer lloc, sintetitzarem tant la manera com hem procedit al llarg de la tesi, és a dir, els passos i fases que s'han anat aplicant, com les idees essencials obtingudes. En segon lloc, explicitem les fortaleeses del mètode després d'haver-lo implementat sobre textos concrets. Finalment, i una volta considerades algunes de les limitacions de l'estudi, apuntarem propostes de futur a les quals podria servir com a base la nostra investigació.

Encetàvem la tesi explicitant la notable presència de les adaptacions com a tècnica de creació dins del panorama de la LIJ vinculada als diversos gèneres literaris. Òbviament, aquesta constatació, com apuntàvem, no és aliena al món del teatre considerant-ne la rellevant aportació dins de l'àmbit de la formació literària educativa. Ara bé, a l'igual que succeeix amb qualsevol altre producte cultural, cal establir una anàlisi prèvia a la seua incorporació a aquest circuit amb l'objectiu de valorar-ne la idoneïtat o no.

Consegüentment, esdevé bàsic comptar amb informació contrastada per tal d'evitar situacions poc o gens adequades en relació a la recomanació d'un títol concret de cara al lector. En aquest sentit, és important la realització d'una investigació les dades de la qual es tinguen en consideració, per exemple, a l'hora de crear els paratextos des de les editorials com ara els pròlegs, les introduccions o les cobertes. A fi de contribuir a obtenir les dades necessàries mitjançant una eina específica es genera aquesta tesi, l'objectiu general de la qual ha sigut el del disseny i la validació, partint de la praxi, d'una metodologia concreta d'anàlisi d'adaptacions teatrals per a infants prenent com a base textos novel·lístics.

Prèviament, han calgut diverses fases organitzades al voltant de la primera part del nostre treball que suposa l'apartat teòric. Mitjançant elles s'han vehiculat diferents aspectes considerats necessaris per assolir un treball minuciós, exhaustiu i tangible com ara comptar amb uns referents clars de les característiques generals dels textos teatrals de la LIJ. Per a realitzar-lo, a l'apartat 1.1 del primer capítol, ens hem centrat en l'anàlisi de sis eixos cabdals: la temàtica, l'estructuració i presentació dels esdeveniments, els personatges, el llenguatge, la ideologia i l'humor.

Així mateix, posteriorment, han estat exposades qüestions tant terminològiques (versió, actualització, adaptació, etc.) com valoratives quant a l'adequació de treballar

amb adaptacions dins de la LIJ a fi d'establir-ne el nostre posicionament concret. En aquest sentit, ha quedat explicitada una àmplia gamma d'etiquetes dins la qual hem justificat la tria «adaptació intergenèrica» en la qual es produeix, com el propi nom indica, un trasllat de gèneres, en el nostre cas, de la novel·la al teatre.

Quant a la consideració d'introduir-les al circuit literari objecte d'estudi, és un procediment que valorem positivament atés que complementen i amplien la possibilitat d'accés del lector infantil i adolescent a un tipus de discurs, el teatral, que tal vegada els resulte més dinàmic i engrescador. No obstant això, caldrà guardar, com hem vist, dues premisses: d'una banda, el respecte al sentit primer de l'original i, de l'altra, que es deixi ben clar que s'està treballant amb una adaptació intergenèrica i de quin tipus és (clàssica, estilitzant formal, estilitzant contextualitzadora, estilitzant ideològica, transgressora o lliure), per la qual cosa el tractament de la paratextualitat serà clau, reflexions formulades al llarg de l'apartat 1.2 del primer capítol.

Avançant dins del marc teòric, han estat exposats al segon capítol els estudis de Genette (1982) a *Palimpsestes. La littérature au second degré*, com a fonament per a desenvolupar les investigacions vinculades a la hipertextualitat literària on s'encabeixen les adaptacions. Es tracta d'un treball fonamental ja que a ell es refereixen, en un moment o altre, els autors que hem analitzat en explicitar les seues aportacions a l'adaptació prèvies al plantejament del nostre model d'anàlisi.

Tot seguit, considerant que una adaptació necessita de l'aplicació d'un seguit de mecanismes i estratègies transformadores específiques vinculades a un objectiu concret posteriors a la tria d'un text, connectàvem amb una etiqueta encunyada per Lévi-Strauss a *La pensée sauvage* (1962): el *bricolatge*, a la qual remetia Genette (1982). En aquest punt, al tercer capítol, s'han introduït les quatre fases necessàries a tindre en compte en executar un procés adaptador: la selecció, el bricolatge literari, la interpretació i la creació. Finalment, al quart hem referit i valorat els següents treballs sobre la qüestió que ens ocupa: José Sanchis Sinisterra (2003), Jorge Dubatti (1994), Alejandro Finzi (2007), Juan Antonio Hormigón (2002), Yves Lavandier (2003), José Luís Alonso de Santos (2012), Ignacio García May (2016) i José Luís Sánchez Noriega (2000). La seua tria, com explicàvem, respon al fet d'estimar-los eixos fonamentals en el desenvolupament d'uns estudis, els relatius a les adaptacions teatrals, amb poca sistematització i aprofundiment, i als quals aporten definicions i plantejaments teòrics i metodològics concrets.

Comptant amb aquesta base teòrica, hem procedit a l'elaboració d'un mètode, corresponent a la segona part de la tesi, generat d'acord amb les idees comunes a

pràcticament la totalitat d'enfocaments d'anàlisi buscant-ne els aspectes més específics i, per tant, més pràctics i, creiem, adients al projecte, com hem vist a l'apartat 1.1 del primer capítol de la segona part. No obstant això, s'ha intentat evitar la multiplicitat d'etiquetes en la mesura del possible a fi de no densificar i dificultar la proposta analítica, però sense obviar aspectes essencials.

Arribats a aquest punt, es presentava la necessitat de validar el model d'anàlisi, per a la qual cosa esdevenia imprescindible la delimitació d'un corpus de treball específic. Així s'inicia la tercera part. En el nostre cas, hem sostingut la col·lecció «Micalet Teatre» de Bromera com la millor opció per decantar-se. D'una banda, per la representativitat d'aquest segell quant a la riquesa en nombre de publicacions amb una presència destacada de les adaptacions i, de l'altra, per la continuïtat en la difusió del teatre per a infants i adolescents dins del panorama editorial actual. Dintre d'aquesta, i com s'ha explicat al primer capítol, hem escollit tres títols emblemàtics d'un moment clau dins de la LIJ com és el segle XIX, els quals són creacions significatives d'una triple forma d'entendre-la: *Alícia* (2016 [1997]), de Pasqual Alapont, *Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet* (2010 [1998]), de Vicent Vila, i *La volta al món en 80 dies* (2016 [2005]), de Juli Disla.

Som conscients que l'objectiu que ens hem marcat d'elaborar una metodologia de cara a la concreció d'anàlisis implica un procés evolutiu amb contínues revisions i canvis. De fet, aquesta ha estat sotmesa a variacions al llarg del procés creatiu, com hem explicat a les consideracions prèvies de la segona part de la tesi abans d'arribar a la proposta final; una proposta a la qual la praxi al text de Disla (2016) obliga a afegir un nou subtipus per matisar la tipologia de les adaptacions de Dubatti (1994): «l'estilitzant ideològica».

Abans de continuar creiem necessari puntualitzar que no tornarem a valorar individualment el treball analític sobre els hipotextos i els hipertextos, perquè açò ja queda reflectit a l'últim punt del mètode en finalitzar l'estudi de cadascuna de les obres, sinó que en realitzarem al·lusions puntuals dins l'argumentació. Consegüentment, ens referirem a la validació del mètode en conjunt tot i al·ludir puntualment als textos com a reforçament.

Així doncs, exposem tot seguit les fortaleeses del mètode després d'haver-lo implementat sobre textos concrets. Per afavorir la comprensió i el seguiment, n'enumerarem i en formularem els aspectes positius en una oració i, posteriorment, procedirem a explicar-los.

1. Potencia la delimitació i caracterització tant del context de creació dels textos analitzats com de la biografia i la producció literària dels seus creadors com a base introductòria fonamental per assentar, comprendre i interpretar la lectura:

Per entendre correctament un text esdevé necessari comptar amb dades relatives al context de producció. Contràriament, és possible perdre-se'n part de la significació o del sentit global. Pensem, entre altres, en aportacions literàries satíriques o paròdiques o en la implementació de determinats apunts històrics, socials o culturals on aquests condicionaments de coneixement s'erigeixen en una peça essencial per a una recepció adequada i integral.

Aquestes reflexions són encara més rellevants si tenim en compte que treballem en l'anàlisi comparada entre textos. De fet, resulta clau la necessitat de considerar-ne les divergències de base per saber adequar-se a les coordenades pròpies d'un nou lector sense causar-li estranyament o rebuig envers allò que llig. Així, per exemple, ja ens hem referit a com rebria un infant del segle XXI les diverses manifestacions de la literatura del *non sense* presents a *Alícia en terra de meravelles* i *Alícia a través de l'espill*, de Carroll, si no s'hagueren treballat i pres en consideració aquestes circumstàncies en bastir l'hipertext.

Semblantment, contemplar en una anàlisi com la que hem desenvolupat les dades biogràfiques i la producció literària d'ambdós creadors també és molt rendible. Mitjançant elles es capacita el lector de la nostra investigació a detectar i comprendre referències rellevants a fi de contribuir al dibuix d'aspectes com ara l'època en què se situen els fets de la història. Així mateix, també possibilita entendre millor el sentit del text analitzat per semblança o contraposició a la resta de la producció del seu creador. En aquesta línia podríem al·ludir a la presència dins *Les aventures de Pinotxo*, de Collodi, d'obres del propi autor entre les lectures obligatòries del titella i els seus companys a la institució escolar. A partir d'ací es faria encara més evident la reflexió al voltant del propòsit moralitzador i educatiu de l'hipotext en aquest cas concret, matisable, respecte de l'hipertext analitzat.

2. Permet entendre la importància de les reescriptures de l'hipotext en diversos modes i veure com aquests són capaços d'influir, al seu torn, en la creació de l'hipertext teatral analitzat.

En justificar la selecció dels hipotextos sobre els quals anàvem a aplicar el nostre mètode d'estudi ens n'hem referit a la representativitat dins la LIJ. Fruit d'aquesta és possible comprendre millor la quantiosa transmodalització operada que condueix a la

seua utilització per a dissenyar no sols peces dramàtiques, sinó també produccions cinematogràfiques, sèries de televisió, jocs d'ordinador, etc. Comptar amb aquestes dades ens ha reportat conèixer aspectes de l'hipertext teatral que responen a la incorporació d'elements constitutius no de l'hipotext original sinó de part dels productes generats a partir d'ell. En aquesta línia, tenim com a mostra l'obra tant de Disla, sobre Verne, com la de Vila, sobre Collodi.

Quant a la primera, hem comprovat en l'anàlisi de la ficció com Fogg i els seus acompanyants travessen l'Atlàntic i arriben a terres angleses utilitzant un globus. De fet, aquest mitjà de transport apareix per primera vegada a la producció cinematogràfica elaborada per Hollywood el 1956, la qual s'ha mantingut en reescriptures posteriors com ara la sèrie de dibuixos animats de Ballester & Kurokawa del 1981.

Pel que fa a l'hipertext de Vila, hem observat com l'aparició del Grill no respon a la presentació elaborada per Collodi, sinó a la creació de la factoria Disney. Ens estem referint al cant i al ball a un taller de Geppetto replet de rellotges que pressuposen un ritme de treball i beneficis econòmics acceptables, enfront d'un fuster, el collodià, pràcticament arruïnat, les poques possessions del qual eren pintades, no reals.

3. Constitueix una eina operativa de valoració del text vàlida per a la creació dels paratextos de futures edicions amb vistes a la recomanació lectora de cara a la tasca dels mediadors culturals, peces clau dins del circuit de la LJJ.

Com hem referit en diferents moments de la tesi, la literatura amb què ens movem es caracteritza per l'existència d'un doble lector: l'infant i l'adolescent, d'una banda, el gestor cultural (família, professorat, etc.), de l'altra. Si ens centrem en el segon, comprovem com aquest necessita adoptar diversos criteris a l'hora de procedir a la recomanació d'un text concret (temàtics, formals i estilístics, interpretatius i crítics, objectius i competències que vol assolir mitjançant eixa lectura concreta, etc.). Així doncs, es requereix l'establiment d'uns paràmetres d'acord amb els quals justificar la tria entre un text o un altre.

A més a més, si tenim en compte que partim de la idea del treball amb textos generats a partir d'altres, així com l'existència d'una important multiplicitat d'opcions dins d'aquests primers en la majoria dels casos, esdevé encara més imperatiu disposar d'una eina sistemàtica per raonar adequadament la selecció realitzada segons un propòsit concret. De fet, no escollirem el mateix si allò pretés és que lligem un text molt fidel perquè considerem que serà l'única via mitjançant la qual el lector entre en contacte amb

aqueix títol concret, o si busquem una adaptació molt més diferenciada en què el nostre interès siga proporcionar-li'n simplement un tast o remarcar-ne un aspecte específic.

Necessitem, per tant, un fonament per no actuar atzarosament i evitar sorpreses desafortunades d'última hora. Suposem, per exemple, que l'hipertext sols siga un pretext de l'obra original i es distancie molt de la base sense advertir-ho quan allò desitjat pel mediador/gestor cultural fora facilitar una aproximació abreujada, però fidel. Per això, el mètode incideix en l'establiment de pautes d'estudi comparatiu a fi d'aprofundir en les hipòtesis de lectura generades per les imprescindibles informacions paratextuals contemplades com a part prèvia a l'anàlisi acurada tant de la ficció com del discurs.

Posem com a exemple l'hipertext *Alícia*. Si el mediador/gestor cultural en proposa la lectura a partir dels paratextos de l'edició, ha de ser conscient de com Alapont combina elements de dos hipotextos diferents (*Alícia en terra de meravelles* i *Alícia a través de l'espill*) i mirar com en basteix l'arranjament: què elimina, què manté, què transforma, com afecta això al sentit de l'obra i si aquest canvia, pot xocar per al lector amb allò que coneix?, distorsiona?, enriqueix?, crea un maremàgnum irrecognoscible? actualitza referents i llenguatge perquè el lector el pugui seguir?, elabora combinacions difícils de pair?, etc. En definitiva, necessita una anàlisi prèvia o estar en possessió d'informació al respecte a fi de reeixir amb l'objectiu concret que el motivara d'entrada.

A més, en aquest punt, és significatiu sospesar la decisió de l'editorial de mantindre elements com ara el nom de l'autor de l'hipotext al lloc o a la coberta al costat del de l'adaptador, és a dir als paratextos externs, o bé reservar-los als interns. Açò ens pot induir a pensar si allò que es pretén és marcar-ne la major o menor implementació de variacions entre hipotext i hipertext quant als constituents de la ficció i/o el discurs, o tal vegada emprar-los com a possible reclam o validació des d'un punt de vista cultural i/o comercial.

4. Desenvolupa la consideració de la dimensió semàntica com a motor estratègic i cabdal dins l'anàlisi textual associat a la transmissió i l'ensenyament de valors i actituds.

Qualsevol producció lingüística i/o literària respon a la consecució d'una intencionalitat específica: narrar, exposar, descriure, argumentar, etc. Associada a aquesta existeix sempre una ideologia, és a dir, un sistema de valors, creences i actituds, que es pot explicitar molt obertament o tractar de diluir-se però, en qualsevol cas, inalienable al text. Tradicionalment, s'ha concebut la LIJ com una eina de socialització vinculada, consegüentment, a un discurs carregat de didactisme. No obstant això, no sempre s'ha incidit en l'aproximació a aquest factor tot i la seua rellevància. Al nostre parer la importància d'estudiar-lo s'acrea en establir la comparació entre textos produïts en

contextos i moments històrics diferents on la ideologia dominant no necessàriament ha de ser coincident.

A més a més, cal ser conscients de la transversalitat d'aquest component com hem mostrat en l'anàlisi dels elements constitutius de la ficció o en la seua mostració i estructuració. Així, per exemple, no és aleatòria a nivell de significat la reformulació o la supressió de fets o episodis de la història concrets carregats d'unes connotacions negatives a l'hipotext. Pensem, per exemple, en el segrest de Fogg i els seus companys de viatge pels *sioux* a *La volta al món en 80 dies* o en l'ingrés de Geppetto a la presó per culpa del fill a *Les aventures de Pinotxo*.

En aquest mateix sentit se situa la jerarquització i la construcció dels personatges. És el cas de la incorporació de figures femenines als hipertextos creats per Disla, amb Dorothy a *La volta al món en 80 dies*, o de la Sra. Cirera en el cas de Vila a *Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet*. Ambdues responen a uns valors ideològicament més propers a la societat igualitària de finals del segle XX i principis del XXI en què foren creats els hipertextos on apareixen que a la patriarcal de la segona meitat del segle XIX on nasqueren les seues predecessores.

Tampoc no escapen d'aquest aspecte la clausura o el final textual o els motors de l'acció, entre d'altres, els quals cal emmarcar adequadament en el seu context específic de creació. Fixem-nos, finalment, que comptar amb una anàlisi de la dimensió semàntica ens facilita informació qualitativament important a l'hora de contribuir a valorar i recomanar un hipertext, factor apuntat a l'anterior conclusió. Alhora, per a realitzar-la és indispensable la base introductòria a què al·ludíem en el primer dels ítems d'aquesta enumeració. Aquestes vinculacions posen al descobert una altra de les qualitats positives del disseny d'aquest mètode: la interrelació dels continguts analitzats dins d'una sistematicitat per evitar repeticions.

5. Admet ser implementat i extrapolat també a l'anàlisi d'obres en què el públic a qui s'adreça no corresponga únicament i exclusiva al circuit teatral per a infants sinó també a l'adolescent i, fins i tot, a l'adult.

En formular l'últim dels objectius específics a la introducció, apuntàvem a la possibilitat que la metodologia proposada fora susceptible d'aplicar-se a textos teatrals pertanyents a l'àmbit adolescent i adult. Així, tot i que ens hem centrat en la praxi en adaptacions teatrals per a infants de textos novel·lístics, s'ha esbossat en algunes ocasions al llarg de la tesi la viabilitat d'utilitzar la tècnica dissenyada a obres teatrals per a

adolescents. En aquest sentit, convé recordar que el capítol dedicat a la caracterització general de la LIJ contemplava, com es veu a les sigles, no solament un lector infantil.

Si parem atenció podem constatar com totes les dades i aspectes al voltant dels quals hem reflexionat són perfectament aplicables a l'estudi de qualsevol adaptació teatral sobre una novel·la siga qui siga el lector per a qui es concep. Òbviament, existiran ítems l'anàlisi dels quals resulte més rendible en un text concebut per a un infant com ara la multiplicitat de modes per tractar les reescriptures de l'hipotext. De fet, sembla donar més joc la creació de videojocs, dibuixos animats, àlbums il·lustrats, etc. a l'àmbit infantil, i també en part a l'adolescent, que no a l'adult.

Tanmateix, açò no n'exclou la validesa atés que potser un dels constituents analitzats siga més productiu en un text que en un altre malgrat estar orientats ambdós a un lector infantil. Així, per exemple, la proposta ideològica pot mostrar-se molt més marcada a partir de la supressió, reformulació o incorporació/desenvolupament de fets de la història o de la nòmina de personatges en una obra que en una altra. De fet, també hem vist com el major o menor grau de modificació és significatiu a l'hora de classificar i delimitar el tipus d'adaptació efectuada i contribueix a l'hora de decantar-se per recomanar-la, o no, d'acord amb l'objectiu del mediador/gestor cultural.

Arribats a aquest punt, som conscients que el treball presentat posseeix limitacions o condicionaments atesos els paràmetres d'anàlisi els quals, òbviament, esdevenia imprescindible establir i els quals hem justificat. Així, d'una banda, l'estudi s'ha elaborat a partir d'un corpus limitat acotat a tres títols (*Alícia*, de Pasqual Alapont; *Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet*, de Vicent Vila; i *La volta al món en 80 dies*, de Juli Disla). De l'altra, les obres teatrals analitzades se situen en un marc temporal comú ubicat en un període situat entre finals del segle XX i principis del XXI. I, finalment, els tres corresponen a textos adaptats partint de la concepció d'una representació posterior assegurada.

Tanmateix, açò és interpretable com un punt de partença per a investigacions posteriors tant pròpies com alienes després de l'establiment inicial de la base metodològica elaborada a aquesta tesi. Potser un dels més evidents fora l'aplicació del mètode analític a altres textos del mateix o diferents contextos de producció a fi de veure'n la validesa o incorporar-hi noves matisacions a partir de treballs monogràfics. En aquest mateix sentit, també seria interessant estudiar textos d'altres autors i autores representatius del nostre panorama teatral o dels mateixos dramaturgs i dramaturgues en què ens hem centrat; d'aquesta última manera es permetria, a més, l'obtenció de possibles

variacions sobre el disseny particular que hagen emprat entre unes obres i unes altres dins la seua pròpia producció creativa.

Així mateix, existeix una altra via de treball que passaria per l'ampliació de l'edat del públic receptor de les adaptacions intergenèriques analitzades adreçant-la cap a un lector adolescent o adult amb la implementació, si s'escau, de nous ítems al mètode analític ací proposat, o possibles matisacions o modificacions, per realitzar-ne una comparativa. Una altra possibilitat seria focalitzar l'atenció en desenvolupar amb més profunditat i exhaustivitat part dels diferents ítems que conformen el mètode d'anàlisi proposat per separat com ara el component ideològic, clau, com hem vist, en parlar de la LIJ. En suma, existeixen diverses opcions de futur per potenciar més la investigació del gènere teatral a les quals hem tractat de realitzar-hi una aportació amb aquesta tesi.

VI. BIBLIOGRAFIA

- ABUÍN, Ángel (1997), *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- ADAM, Jean-Michael (1992), *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan, p. 45-74.
- ADAM, Jean-Michael & Clara-Ubalda LORDA (1999), *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel Lingüística.
- AGOST, Rosa (2013), «Cervantisme català i traducció: anàlisi d'adaptacions infantils i juvenils», *Caplletra* 54, p. 105-135.
- ALAPONT, Pasqual (2016), *Alícia*, Alzira, Bromera. [1a ed., 1997].
- ALBADALEJO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alacant, Universidad de Alicante. [1a ed., 1986].
- ALBANELL, Pep (2005), «Escriure a Lil·liput», dins Ballester, Josep & Xavier Mínguez (ed.), *La sabateta de vidre*, Catarroja, Perifèric, p. 45-58.
- ALEIXANDRE, Vicent (2018), «La paratextualitat: caracterització i funcions interpretatives aplicades a l'estudi de la col·lecció "Micalet Teatre" de l'editorial Bromera», *Ítaca. Revista de Filologia* 8-9, p. 275-297.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2012), *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia. [1a ed., 2007].
- APOLO, Ignacio (2010), «Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia», *Cuadernos de Picadero* 19, p. 34-39.
- ASOR, Alberto (2013), *Breve storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- ASSOCIACIÓ VALENCIANA D'ESCRITORES I ESCRITORS TEATRALS (2013), València. Disponible en línia a <www.aveet.eu>. [Consulta: 4 agost 2021].
- AUDEN, Wystan Hugh (1971), «Today's 'Wonder-World' Needs Alice», dins Phillips, Robert (ed.), *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*, London, Penguin, p. 29-39.
- AUSELLER, Jordi (2008), «El text del teatre infantil i juvenil a Catalunya», dins Foguet, Francesc & Núria Santamaria (ed.), *Dramatúrgia al País de les Meravelles: I Simposi sobre el Teatre Infantil i Juvenil*, Lleida, Punctum & GELCC / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 119-129.

- BALLESTER, Josep & Xavier MÍNGUEZ (2005), «De la literatura infantil i juvenil al plaer de la lectura: a manera de pròleg provisional», dins Ballester, Josep & Xavier Mínguez (ed.), *La sabateta de vidre*, Catarroja, Perifèric, p. 15-34.
- BALODIS, Janis (2012), *The practice of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Theatre*, tesi doctoral, Queensland University of Technology.
- BARCELLONA, Laura (2002), «Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio», dins Pezzini, Isabella & Paolo Fabbri (ed), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, p. 35-76.
- BARDENSTEIN, Carol (1991), «Función del sistema objetivo en la adaptación teatral. Adaptación del *Tartuffe* al árabe-egipcio por Jalal», dins Scolnicov, Hanna & Peter Holland (comp.), *La obra de teatro fuera de contexto*, México, Siglo XXI Editores, p. 184-204.
- BASSA, Ramon (1997-1998), «Literatura infantil catalana i construcció nacional (1939-1985): Anàlisi del missatge educatiu», *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació* 3, p. 131-136.
- BECKETT, Sandra (2004), «Le pantin persistant et protéiforme: Réécritures de *Pinocchio*», *Quaderni d'italianistica* XXV, p. 43-70.
- BENÍTEZ, Esther (1972), «Nota preliminar» dins Collodi, Carlo, *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Alianza, p. 17-32.
- BERNAT, Pasqual (2015), «Literatura i divulgació científica al segle XIX. El cas de Jules Verne i la “novel·la de la ciència”», dins *Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, Vol. 8, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 137-154.
- BERTACCHINI, Renato (2015), *Le Fate e il burattino. Carlo Collodi e l'avventura dell'educazione*, ed. a cura de Marcheschi, Daniela, Bolonya, Edizioni Dehoniane Bologna.
- BESEGGI, Emma (2015), «Il sogno di Alice. I 150 anni di *Alice's Adventures in Wonderland*», *Encyclopaideia* 43, p. 5-20.
- BETTELLA, Patrizia (2004), «Pinocchio and children literature», *Quaderni d'italianistica* XXV, p. 3-8.
- BLANC, Mireille (2009), «L'adaptation de textes littéraire dans le cadre de la littérature de jeunesse: le cas Pinocchio», *Neohelicon* XXXVI 1, p. 131-141.
- BOBES, M^a Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus Humanidades.
- BORTOLUSSI, Marisa (1985), *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra.

- BRAGA, Jorge (2011), «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática», *Estudios de Traducción* 1, p. 59-72.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1959), *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Revista de Occidente.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1992/2007), «Prólogo», dins Collodi, Carlo, *Aventuras de Pinocho*, Palma de Mallorca, José J. De Olañeta, p. X-XIX.
- BRODIE, Geraldine & Emma COLE (2017), *Adapting Translation for the Stage: Introduction*, Routledge. Disponible en línia a <<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10044037/>>.
- BROOKER, Will (2004), *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*, New York, Continuum Books.
- BROWN, Penny (2008), *A Critical History of French Children's Literature. Volume II (1830-Present)*, New York & London, Routledge.
- BUCKLEY, Ramon (1999), «Apéndice», dins Carroll, Lewis, *Las aventuras de Alicia*, Madrid, Anaya, p. 285-305.
- BUTCHER, William (2006), *Jules Verne: The Definitive Biography*, New York, Thunder's Mouth Press.
- CALVINO, Italo (2016), *Per què llegir els clàssics*, Barcelona, Edicions 62.
- CAMBI, Franco (2013), «Esser bambini ai tempi di Collodi: attraverso Collodi», *Studi sulla Formazione* 1, p. 77-80.
- CAMPS, Josep (2016), «Els clàssics a l'ensenyament i la seua innegable modernitat», *L'Illa* 69, p. 12-13.
- CANDELORE, Giorgio (1976), «Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento», dins *Studi Collodiani. Atti del I Convegno Internazionale (Pescia 1974)*, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, p. 59-79.
- CARRANZA, Marcela (2012), «Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil», *Imaginaria: Revista Quincenal sobre Literatura Infantil y Juvenil* 313, p. 1-27. Disponible en línia a <<http://www.imaginaria.com/ar/2012/05>>. [Consulta: 20 desembre 2022].
- CARROLL, Lewis (1984), *Alicia en el país de las maravillas*, Madrid, Alianza Editorial. [1a ed., 1865].
- CARROLL, Lewis (1986), *Alicia a través del espejo*, Madrid, Alianza Editorial. [1a ed., 1871].

- CENTRE DE DOCUMENTACIÓ ESCÈNICA, *Dramatea*, València, Institut Valencià de Cultura.
 Disponible en línia a <<https://documentacionescenica.com/dramatea/catalog-dramatea>>. [Consulta: 11 abril 2023].
- CERRILLO, Pedro (2007), *Literatura infantil y juvenil y educación literaria: hacia una nueva enseñanza de la literatura*, Barcelona, Octaedro.
- CERVERA, Juan (1975), «El teatro, Cenicienta de la literatura infantil», *Educadores* 81, p. 109-117.
- CERVERA, Juan (1982), *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional.
- CERVERA, Juan (1991), *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero.
- CERVERA, Juan (1997), *La creación literaria para niños*, Bilbao, Mensajero.
- CHERON, Florence (2016), «Ré-imaginer Alice au pays des merveilles», *M@gm@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali* 14.3. Disponible en línia a <https://analisiqualitativa.com/magma/1403/articolo_08.htm>. [Consulta: 21 juliol 2018].
- CLAVER, Ana (2016), *La figura femenina en Jules Verne*, tesi doctoral, Universidad de Zaragoza.
- COHEN, Morton (2015), *Lewis Carroll. A Biography*, New York, Alfred A. Knopf. [1a ed., 1995].
- COLLINGWOOD, Stuart (1899), *The Life and Letters of Lewis Carroll*, London, T. Fisher Unwin. Disponible en línia a <<https://archive.org/details/lifelettersoflew00colluoft>>. [Consulta: 22 agost 2018].
- COLLODI, Carlo (1981), *Le Avventure di Pinocchio*, ed. a cura de Paglieri, Marina, Milano, Mondadori. [1a ed., 1883].
- COLLODI, Carlo (1983), *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Anaya. [1a ed., 1883].
- COLLODI, Carlo (2007), *Aventuras de Pinocho*, trad. a cura de Calleja, Rafael, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- COLOMER, Teresa (1998), *La formación del lector literario*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- COLOMER, Teresa (2005), «El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil», *Revista de educación* 1, p. 203-216.
- COLOMER, Teresa (2010), *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis. [1a ed., 1999].
- COMPÈRE, Daniel (2005), *Jules Verne: parcours d'une oeuvre*, Amiens, Encrage.

- CORVIN, Michel (1991), *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*, París, Bordas.
- COTTE, Michael (2005), «L'optimisme technologique chez les contemporains de Jules Verne, ses sujets, ses raisons et ses traductions», dins Mustère, Philippe & Michel Fabre (ed.), *Jules Verne, les machines et la science*, Nantes, Coiffard Editions, p. 77-86.
- CROCE, Benedetto (1937), «Aggiunte alla 'Letteratura della Nuova Italia'», *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* 35, p. 444-454.
- DEAÑO, Alfredo (1982), «Prólogo» dins *Lewis Carroll. El juego de la lógica y otros escritos*, Madrid, Alianza Editorial, p. 7-23.
- DEHS, Volker (2005), *Jules Verne*, Madrid, Editorial EDAF.
- DEL AMO, Álvaro (2017), «El autor, el dramaturgo, el adaptador», *Revista Claves de Razón Práctica* 253, p. 12-19.
- DE LA MARE, Walter (1971), «On the *Alice* Books», dins Phillips, Robert (ed.), *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*, London, Penguin, p. 89-98.
- DE MARINIS, Marco (1982), *Semiótica del teatro*, Milà, Bompiani.
- DE PABLO, Eladio (2015), «Del relato al texto teatral», *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura* 69, p. 37-42.
- DE TURRIS, Gianfranco (2001), «Introduzione», dins Carosi, Marcello, *Pinocchio: un messaggio iniziatico*, Roma, Edizioni Mediterranee, p. 7-10.
- DÍAZ, Jesús (2006), «Personajes de la literatura juvenil: cambio y maduración», dins Moreno, Manuela (coord.), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia / Instituto Superior de Formación del Profesorado, p. 73-96.
- DÍAZ-PLAJA, Aurora (2002), «Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys», dins Colomer, Teresa (ed.) *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació / Universitat Autònoma, p. 161-170.
- DISLA, Juli (2017), *La volta al món en 80 dies*, Alzira, Bromera. [1a ed., 2005].
- DUBATTI, Jorge (1994), «Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de "adaptación teatral"», *Letras* 29-30, p. 13-27.
- DUBATTI, Jorge (1998), «Para un modelo de análisis de la traducción teatral», dins Pelletieri, Osvaldo (ed.), *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), p. 57-63.

- DUBATTI, Jorge (2008), «El teatro de Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez», dins *Versiones y diversiones: Molière, Shakespeare y Sheridan recreados: tres versiones libres*, Buenos Aires, Colihue, p. 145-180.
- DUPERRIEN, Bernard (2011), «Révolution industrielle et littérature: Jules Verne», dins Tresaco, Pilar (coord.), *Alrededor de la obra de Julio Verne: escribir y describir el mundo en el siglo XIX*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, p. 67-77.
- ECO, Umberto (1993), *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen. [1a ed., 1979].
- ESCARPIT, Robert (1971), *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau.
- ESTÉBAÑEZ, Demetrio (1995), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- ETXANIZ, Xabier (2004), «La ideología en la literatura infantil y juvenil», *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* 27, p. 83-96.
- EVANS, Arthur B. (1988), *Jules Verne rediscovered: didacticism and the scientific novel*, New York, Greenwood Press.
- EWERS, Hans-Heino (2012), *Fundamental Concepts of Children's Literature Research. Literary and Sociological Approaches*, New York, Routledge. [1a ed., 2009].
- FABBRI, Paolo (2002), «Dal burattino al cyborg. Varianti, variazioni, varietà», dins Pezzini, Isabella & Paolo Fabbri (ed.), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi p. 277-299.
- FALGUERA, Enric & Moisés SELFA (2015), «La adaptación teatral de Alicia en el país de las maravillas. Una propuesta didáctica de doble recorrido», *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura* 69, p. 43-50.
- FANGAUF, Henning (2009), «Educar sense edulcorar: la relació entre l'art i l'educació en el teatre infantil i juvenil, o bé, és necessari el teatre per als infants?», Auseller, Jordi (trad.), dins Foguet, Francesc & Núria Santamaria (ed.), *Quan les carabasses es tornen carrosses... Els lligams entre teatre i educació. II Simposi sobre el Teatre Infantil i Juvenil*, Lleida, Punctum & GELCC / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 33-40.
- FAZIO-ALLMAYER, Vito (1945), *Commento a Pinocchio*, Firenze, Sansoni editore.
- FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa (1987), *Teatro espanyol del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Escuela Española.
- FINZI, Alejandro (2007), *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, Córdoba-Argentina, Ediciones el Apuntador.

- FLUIXÀ, Josep Antoni (2006), «Pasqual Alapont: l'inconformisme d'un escriptor», *Caràcters* 34, p. 46.
- FLUIXÀ, Josep Antoni (2011), «Panorama de la literatura infantil i juvenil al País Valencià», *L'Aiguadolç* 39, p. 9-31.
- FLUIXÀ, Josep Antoni (2018), «Pasqual Alapont i la infància rebel», *Caràcters* 83, p. 26.
- FOBBIO, Laura (2009), *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba-Argentina, Comunicarte.
- FOGUET, Francesc (2011), «Els marges de l'oasi: un balanç d'urgència de l'edició teatral (2000-2011)», *Estudis Escènics* 38, p. 85-104.
- FOGUET, Francesc & Núria SANTAMARIA (2009), «Pròleg» dins *Quan les carabasses es tornen carrosses... Els lligams entre teatre i educació. II Simposi sobre el Teatre Infantil i Juvenil*, Lleida, Punctum & GELCC / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 7-9.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís (1991), *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís (2004), «Teatro y narrativa», *Arbor* CLXXVII, p. 509-524.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís (2017), *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DÉNIZ, José Antonio (1977), *El estilo de Alice's adventures in Wonderland y las traducciones españolas*, tesi doctoral, Universidad de la Laguna.
- GARCÍA GARCÍA, José Joaquín; PARADA, Nubia Jeanette & Arley Fabio OSSA (2017), «El drama creativo: una herramienta para la formación cognitiva, afectiva, social y académica de estudiantes y docentes», *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 15, p. 839-859.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio (1988), «Entre la adaptación y la traición», *ABC* 18-11-1988, p. 69.
- GARCÍA MAY, Ignacio (2016), «La dramaturgia de textos no dramáticos», dins Doménech, Fernando (ed.), *Manual de dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 247-273.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (1999), «Del *Ramayana* a *Trafalgar*: los clásicos al alcance de los niños», dins Cerrillo, Pedro & Jaime García Padrino (coord.), *Literatura infantil y su didáctica*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, p. 139-159.

- GARCÍA PADRINO, Jaime (2002), «El 'Pinocho', de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad», *Didáctica (Lengua y Literatura)* 14, p. 129-143.
- GARDNER, Martin (2017), «Introducción a *Alicia anotada*», dins Carroll, Lewis, *Alicia anotada 150 aniversario*, Madrid, Akal, p. 13-22.
- GARRALÓN, Ana (2001), *Historia portátil de la literatura infantil*, Madrid, Anaya.
- GARRIDO, Antonio (2007), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GAUDREAU, André & Philippe MARION (1998), «Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité» dins Gaudreault, André & Thierry Groensteen (comp.), *La transécriture: Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Nota Bene, p. 31-52.
- GAUTHIER, Guy (1988), «Une morale laïque sous le Second Empire : la morale de Sthal dans le Magasin d'éducation», dins Robin, Christian (ed.), *Un Editeur et son siècle, Pierre Jules Hetzel (1814-1886)*, Nantes, RMN (Réunion des Musées Nationaux), p. 189-204.
- GDLC = *Gran Diccionari de la llengua catalana* (1998), 1a ed., Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus. [1a ed., 1982].
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, París, Seuils.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GENETTE, Gérard (1970), *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Córdoba, Nagelkop.
- GENTILE, Maria Teresa (1982), *L'albero di Pinocchio: i precedenti culturali de 'Le avventure'*, Roma, Studium.
- GISBERT, Francesc (2015), *Una història de la literatura infantil i juvenil valenciana*, Alzira, Bromera.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1997), *Diccionario del Teatro*, Madrid, Akal.
- GÓMEZ RUIZ, María Soledad (2015), *La adaptación teatral de textos narrativos en España: 1972-2012*, tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- GONDOLO, Piero (1977), *Bibliographie analytique de toutes les oeuvres de Jules Verne*, Vol. I, París, Société Jules-Verne.
- GONDOLO, Piero (1985), *Bibliographie analytique de toutes les oeuvres de Jules Verne*, Vol. II, París, Société Jules-Verne.
- GRAHAM-JONES, Jean (2017), «The critical and cultural fault lines of translation/adaptation in contemporary theatre», dins Brodie, Geraldine & Emma

- Cole (ed.), *Adapting Translation for the Stage: Introduction*, Routledge. Disponible en línea a <<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10044037/>>.
- GRIFFITHS, Kate (2015), «Le Tour du monde en quatre-vingts jours: Verne, Todd, Coraci and the Spectropoetics of Adaptation», dins Griffiths, Kate & Andrew Watts, *Adapting Nineteenth-century France Literature in Film, Theatre, Television, Radio and Print*, Cardiff, University of Wales Press, p. 172-205.
- GUSMEROTI, Ezequiel (2015), «Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual», *Revista Teatro/CELCIT* 40, p. 79-100.
- HAUGHTON, Hugh (1998), «Introduction and Notes», dins *Alice's Adventures in Wonderland and through the Looking Glass*, London, Penguin, p.6-50.
- HAZARD, Paul (1988), *Los libros, los niños y los hombres*, Barcelona, Juventud. [1a ed., 1949].
- HEATH, Peter (1974), *The Philosopher's Alice*, London, Academy Editions.
- HERRERAS, Enrique (1998), «Introducció» dins Alberola, Carles & Pasqual Alapont, *Currículum*, Alzira, Bromera, p. 7-32.
- HERRERAS, Enrique (2010), *Escalante Centre Teatral 25 anys*, València, Diputació de València.
- HETZEL, Pierre-Jules (1866), «Avertissement de l'éditeur» dins Verne, Jules, *Vouyages et aventures du capitaine Hatteras*, París, Bibliothèque d'Education et de Récréation, p. 1-10.
- HOLLINDALE, Peter (2011), *Ideology and the Children's Book*, Stroud, Thimble Press. [1a ed., 1988].
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2002), *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- HÜBNER, Lutz (2009), «Apunts sobre teatre per a joves», *Pausa* 31. Disponible en línea a <<https://revistapausa.cat/apunts-sobre-teatre-per-a-joves>>. [Consulta: 13 desembre 2021].
- HUERTA, Javier; PERAL, Emilio & Héctor URZAIZ (2005), *Teatro español (De la A a la Z)*, Madrid, Espasa Calpe.
- HUNT, Peter (1994), *An Introduction to Children's Literature*, Oxford & New York, Oxford University Press.
- HUNT, Peter (2005), *Understanding Children's Literature*, London and New York, Routledge.

- HÜRLIMANN, Bettina (1968), *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud.
- HUTCHEON, Linda (2013), *A Theory of Adaptation*, London and New York, Routledge. [1a ed., 2006].
- IBARRA, Noelia (2018), «La narrativa infantil de Pasqual Alapont», *Caràcters* 83, p. 27.
- JAKOBSON, Roman (1959), «On Linguistic Aspects of Translation», dins Brower, Reuben Arthur (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, p. 232-239.
- JANER, Gabriel (2002), «Tres infancias soñadas: Pinocho, Alicia y El principito», dins *Infancias soñadas y otros ensayos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 183-215.
- JENKINS, Ruth (2016), *Victorian Children's Literature: Experiencing Abjection, Empathy and the Power of Love*, New York, Springer Science Business Media.
- JIMÉNEZ, María del Mar (2012), «El Quijote en las aulas: ¿necesidad de adaptación o conservación de identidad?», *Revista de Estudios Filológicos* 23, p. 1-12.
- KENDRICK, Charmette (2009), «The Goblins Will Get You!: Horror in Children's Literature from the Nineteenth Century», *Children & Libraries* Spring, p. 19-23.
- KÉRCHY, Anna (2016), *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, North Carolina, MacFarland & Company.
- KLOTZ, Volker (1969), *Geschlossene und offene Form im Drama*, ed. a cura de Hanser, Carl, München.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Literatura y espectáculo*, García, Manuel (trad.), Madrid, Taurus.
- LAERA, Margherita (2014), *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, London / New York, Bloomsbury. Disponible en línia a <https://www.academia.edu/7970336/Theatre_Adaptation_Return_Repeat>.
- LAFERRIÈRE, Georges (1999), «La pedagogía teatral, una herramienta para educar», *Educació social. Revista d'Intervenció Socioeducativa* 13, p. 53-63.
- LANCELYN, Roger (1971), «Alice», dins Phillips, Robert (ed.), *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*, London, Penguin, p. 40-68.

- LANGE, Christian (2010), «Narrativa & teatro: acerca de “Detrás de la forma”, de Alfredo Martín (basada en “Ferdynurke”, de Gombrowicz)», *Culturamas: Revista de Información Cultural en Internet* 29. Disponible en línea a <<https://www.culturamas.es/2010/10/29/narrativa-teatro-acerca-de-detras-de-la-forma-de-alfredo-martin-basada-en-ferdynurke-de-gombrowicz/>>. [Consulta: 29 març 2022].
- LAPARRA, Marceline (1996), «Les adaptateurs de romans, des bienfaiteurs méconnus?», *La Revue des Livres pour Enfants* 170, p. 73-80.
- LAVANDIER, Yves (2003), *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Madrid, Ediciones internacionales universitarias. [1a ed., 1994].
- LAWSON, Ann (1999), «Enquiring Mind, Rebellious Spirit: Alice and Pinocchio as Nonmodel Children», *Children's Literature in Education* 3, vol. 30, p. 157-169.
- LAWSON, Ann (2009), «Introduction» dins *The Adventures of Pinocchio*, Oxford & New York, Oxford University Press, p. VII-XLVI. [1a ed., 1996].
- LEACH, Elsie (1971) «Alice in Wonderland in Perspective», dins Phillips, Robert (ed.), *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*, London, Penguin, p. 121-126.
- LEFEVERE, André (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España.
- LEFEVERE, André (2000), «Mother Courage's Cucumbers: Text, System, and Refraction in Theory of Literature», dins Venutti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, p. 233-249.
- LERER, Seth (2008), *A Children's Literature. A reader's History From Aesop to Harry Potter*, Chicago, University of Chicago Press.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964), *El pensamiento salvaje*, González, Francisco (trad.), México, Fondo de Cultura Económica. [1a ed., 1962].
- LLOVET, Enrique (1998), «Adaptaciones teatrales», *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* 180, p. 3-16.
- LLUCH, Gemma (1998), *El lector model en la narrativa per a infants i joves*, Barcelona, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- LLUCH, Gemma (2000), «Dels narradors de contes folklòrics a Walt Disney», dins Lluç, Gemma (ed.), *De la narrativa oral a la literatura per a infants. Invenció d'una tradició literària*, Alzira, Bromera, p. 17-53.

- LLUCH, Gemma (2003), *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LLUCH, Gemma (2010), *Cómo seleccionar libros para niños y jóvenes: los comités de valoración en las bibliotecas escolares y públicas*, Gijón, Trea.
- LLUCH, Gemma (2014), «The Worlds of Fiction of Alice's Adventures in Wonderland», dins Reyes-Torres, Agustín; Villacañas-de-Castro, Luis & Betlem Soler-Pardo (ed.), *Thinking through Children's Literature in the Classroom*, London, Cambridge Scholars Publishing, p. 150-166.
- LLUCH, Gemma & Teresa DURÁN (2005), «Jules Verne en lingua catalá», dins Roig, Blanca-Ana (coord.), *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote. Na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, p. 133-140.
- LLUCH, Gemma & Caterina VALRIU (2013), *La literatura per a infants i joves en català: anàlisi, gèneres i història*, Alzira, Bromera.
- LLUCH, Gemma & Felipe ZAYAS (2015), *Leer en el centro escolar: el plan de lectura*, Barcelona, Octaedro.
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel (2015a), «Alicia en el país de las maravillas (1): la diseminación mundial», *El Trujamán: Revista Diaria de Traducción*. Disponible en [línia a <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_15/07012015.htm>](http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_15/07012015.htm). [Consulta: 20 juliol 2018].
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel (2015b), «Alicia en el país de las maravillas (2): Alicia en España», *El Trujamán: Revista Diaria de Traducción*. Disponible en [línia a <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_15/04022015.htm>](http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_15/04022015.htm). [Consulta: 20 juliol 2018].
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel (2015c), «Alicia en el país de las maravillas (y 12): producción editorial y público lector», *El Trujamán: revista diaria de traducción*. Disponible en [línia a <http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_15/04122015.htm>](http://www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_15/04122015.htm). [Consulta: 20 juliol 2018].
- LÓPEZ MORO, Jerónimo (2007), «De la novela al escenario: lo leído y lo visto», Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en [línia a <http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73v2>](http://cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73v2). [Consulta: 27 desembre 2022].

- LORENZO, Lourdes & Veljka RUZICKA (2005), «Jules Verne en lingua castelá», dins Roig, Blanca-Ana (coord.), *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote. Na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, p. 117-130.
- LOTTMAN, Herbert (1998), *Jules Verne*, Madrid, Anagrama.
- LOZANO, María Isabel (2012), *Aproximación a la literatura dramática juvenil actual: Definición, determinación del corpus y análisis*, tesi doctoral, Universidad de Alcalá de Henares.
- LURIE, Alison (2003), *No se lo cuentes a los mayores: literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez. [1a ed., 1998].
- MACHADO, Ana María (2000), «Ideología y libros para niños», *Educación y Biblioteca* 112, p. 24-33.
- MACHADO, Ana María (2002), *Lectura, escuela y creación literaria*, Madrid, Anaya.
- MACHADO, Ana María (2004), *Clásicos, niños y jóvenes*, Bogotá, Grupo editorial Norma.
- MANGANELLI, Giorgio (1977), *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi.
- MARCCHESCHI, Daniela (2016), *Il naso corto. Una riletura delle Avventure di Pinocchio*, Bologna, Bolonya, Edizioni Dehoniane Bologne.
- MARISTANY, Luis (1990), «La narrativa de Lewis Carroll», *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 22, p. 28-37.
- MÁRQUEZ, Jorge (2001), «Versiones y visiones de los clásicos (una vez más)», *Las Puertas del Drama* 6, p. 11-14.
- MARTÍNEZ, Fulgencio (2014), «La adaptación y la versión en el trabajo dramático», *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 10, p. 140-164.
- MAYORGA, Juan (2001), «Misión del adaptador», dins Calderón de la Barca, Pedro, *El monstruo de los jardines*, Madrid, Fundamentos, p. 61-66.
- MCKENNA, Tracey (2012), *The Modern Alice Adaptations in Novel, Film and Video Game from 2000-2012*, tesi doctoral, University of Waterloo.
- MÉNDEZ, Jerónimo (2016), *Educació literària i adaptació de clàssics: la narrativa breu medieval en la formació de mestres*, tesi doctoral, Universitat de València.
- MERCIER, Andrée & Esther PELLETIER (1999), *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Nota Bene.
- MERINO-ÁLVAREZ, Raquel (1995), «Traducción y adaptación en el campo dramático: la producción dramática de W. Russell para el teatro y el cine», dins Martín-Gaitero,

- Rafael (ed.), *Actas de los V encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Editorial Complutense, p. 399-405.
- MOLINA, Fernando (2009), «Collodi, Carlo», dins *Diccionario histórico de la traducción en España*, Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (ed.), Madrid, Gredos, p. 249-251.
- MORÉ, Marcel (1960), *Le très curieux Jules Verne, le problème du père dans le voyages extraordinaires*, Lyon, Gallimard.
- MORÉ, Marcel (1963), *Nouvelles Explorations de Jules Verne*, Lyon, Gallimard.
- MORENO, Antonio (1997), *Literatura infantil: introducción en su problemática, su historia y su didáctica*, Cádiz, Universidad de Cádiz / Servicio de publicaciones. [1a ed., 1994].
- MORET, Xavier (1990), «Centenario de Carlo Collodi, creador de Pinocho. Las aventuras españolas», *El País* 1-11-1990, p. 27.
- MOTOS, Tomás (2020), *Teatro en la educación (1970-2018)*, Barcelona, Octaedro.
- MUÑOZ, Berta (2006), *Panorama de los libros teatrales para niños y jóvenes*, Madrid, ASSITEJ-España.
- MUÑOZ, Berta (2020), «La investigación sobre teatro infantil y juvenil en España: estado de la cuestión», *Talía: Revista de Estudios Teatrales* 2, p. 5-15.
- NAVARRETE-GALIANO, Ramón (2016), «Influencias sintácticas del teatro en el cine. Dos nuevas relecturas», *Opción* 8, p. 349-359.
- NAVARRO, Rosa (2006), «¿Por qué adaptar a los clásicos?», *Tk* 18, p. 17-26.
- NAVARRO, Rosa (2013), «La salvación de los clásicos. Las adaptaciones fieles al original», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* Vol. XVIII, p. 63-75.
- NAVARRO, Jesús (2005), *Somnis de ciència: Un viatge al centre de Jules Verne*, Alzira, Bromera.
- NESTARES, Cristina (1987), *Alice's Adventures in Wonderland o La destrucción del mundo real*, Granada, Universidad de Granada.
- NIKOLAJEVA, Maria (2005), *Aesthetic approaches to children's literature: an introduction*, Lanham, MD: Scarecrow.
- NOBILE, Angelo (1992), *Literatura infantil y juvenil. La infancia y sus libros en la civilización tecnológica*, Madrid, Ediciones Morata.
- OJEDA, Jaime (1986), «Prólogo» dins Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Madrid, Anaya, p.7-27.
- OLAYA, Martí (1993), «Llibres de teatre, a escena!», *Faristol* 15, p. 5-12.

- OLAZIREGI, María José (2009), «Literatura infantil e ideología: propuesta de análisis», *Caplletra* 46, p. 207-218.
- OLIVA, César (2004), «La dramaturgia de los clásicos: el ejemplo de Calderón de la Barca», *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 103, p. 42-46.
- OTTEVAERE-VAN, Ganna (2000), *Le roman pour la jeunesse: Approches, définitions, techniques narratives*, Bern, Peter Lang Group AG.
- PAGLIERI, Marina (1981), «Introduzione», dins Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Milano, Mondadori, p. 5-11.
- PALLÍN, Yolanda (2016), «El trabajo del dramaturgista (metodología dramática)», dins Doménech, Fernando (ed.), *Manual de dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 213-228.
- PALOP, Pilar (1978), «Poesía infantil y recursos de estilo», dins *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos II*, Oviedo, Universidad de Oviedo, p. 415-437.
- PASCUA, Isabel (2000), *Los mundos de "Alicia" de Lewis Carroll: estudio comparativo y traductológico*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- PASCUAL, Emilio (1983), «Apéndice», dins Collodi, Carlo, *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Anaya, p. 233-251.
- PAVIS, Patrice (1991), «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno», dins Holland, Peter & Hanna Scolnicov, *La obra de teatro fuera de contexto. El traslado de obras de una cultura a otra*, Méjico, Siglo XXI, p. 39-62.
- PAVIS, Patrice (2016), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós. [1a ed., 1998].
- PAVIS, Patrice (2020), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- PELEGRÍN, Ana (1990), «Poesía infantil», *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 10, p. 8-13.
- PÉREZ MORÁN, Ernesto (2010a), «Alicia en el cine. Múltiples versiones de un cuento universal», *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 238, p.36-41.
- PÉREZ MORÁN, Ernesto (2010b), «Algunos ecos de Alicia en el cine. El espejo convertido en pantalla», *CLIJ Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 238, p. 42-48.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Ariel (2008), «180 razones para seguir verneando», *Mundo Verne: la Vida y Obra de Jules Verne desde la Óptica Iberoamericana* 3, p. 14-17.

- PEZZINI, Isabella (2002), «Tra un Pinocchio e l'altro», dins Pezzini, Isabella & Paolo Fabbri (ed), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, p. 7-34.
- PHILLIPS, Robert (1971), «Foreword», dins *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as Seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*, London, Penguin, p. 15-25.
- PINYOL, Ramon (2005), «La recepció de Verne a Catalunya», *Serra d'Or* 543, p. 17-20.
- PLOU, Carolina (2015), «Un viaje a través de La vuelta al mundo en ochenta días II. Adaptaciones cinematográficas», *Revista Cultural ECOSDEASIA*. Disponible en línia a <<https://revistacultural.ecosdeasia.com/un-viaje-a-traves-de-la-vuelta-al-mundo-en-ochenta-dias-ii-adaptaciones-cinematograficas/>>. [Consulta: 15 juliol 2022].
- PORRAS, Soledad (1990), «Literatura de tono didáctico en Italia: Edmondo de Amicis y Carlo Collodi», dins *I Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 569-573.
- PORRAS, Soledad (1992), «En el centenario de Carlo Collodi. Pinocho ayer y hoy», *Didáctica* 4, Universidad Complutense de Madrid, p. 207-216.
- PORTELL, Joan (2021), «Textos teatrals: un drama en tres actes», *Faristol* 93, p. 19-21.
- POSTIGO, Rosa Maria (1994), «Els nens i els clàssics de la literatura», *Temps d'Educació* 12, p. 107-126.
- POSTIGO, Rosa Maria (2002), «La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions», dins Colomer, Teresa (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 171-182.
- PRINCE, Nathalie (2015), *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin.
- PROPP, Vladimir (1977), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- PUCHADES, Xavier (2006), «Nuevas promociones de autores dramáticos en el teatro valenciano (1984-2005)», *Stichomythia: Revista de Teatro Español Contemporáneo* 4. Disponible en línia a <<http://www.parnaseo.uv.es/ARS/ESTICOMITIA/Numero4/Sticho4/ARTICULOS/xavi/articulofinal.pdf>>. [Consulta: 25 agost 2020].

- RAGUÉ-ARIAS, María José (2000), *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- RICHARDSON, Brian (1988), «Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage», *Comparative Drama* 3, p. 193-214.
- RICHTER, Dieter (2013), *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. [1a ed., 2002].
- RIMOLDI, Lucas (2012), «El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral», *Escena* 35, p. 161-172.
- RODARI, Gianni (1976), «Pinocchio nella letteratura per l'infanzia», dins *Studi Collodiani. Atti del I Convegno Internazionale (Pescia 1974)*, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, p. 37-57.
- RODRÍGUEZ, María José (2006), «Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena: tributo de Ventura de la Vega a Cervantes, Lope y Calderón», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del s.XVIII* 14, p. 209-220.
- RODRÍGUEZ, Santiago (1990), «Lewis Carroll: espejo deformante de la Inglaterra victoriana», *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 22, p. 8-24.
- ROFES, Núria; FERRER PUIG, Gabriel & CHAVARRIA PANISELLO, Joan (2020), *La volta al món en vuitanta dies, Jules Verne [material didàctic]*, Generalitat de Catalunya / Departament d'Educació. Disponible en línia a <<https://repositori.educació.gencat.cat/handle/20.500.12694/2610>>. [Consulta: 27 desembre 2022].
- ROSSELLÓ, Ramon X. (1997), «Sobre el teatre independent valencià i la nova escriptura teatral», *Caplletra* 22, p. 217-230.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2000a), «Infants, adolescents i teatre: propostes i experiències», *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura* 21, p. 33-41.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2000b), «Pasqual Alapont: entre l'escriptura i la pràctica escènica», dins Alapont, Pasqual, *Tres tristos traumes*, Alzira, Bromera, p. 7-25.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2009), «L'anàlisi de textos teatrals per a infants i adolescents», *Caplletra* 46, p. 183-206.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2011), *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat. [1a ed., 1999].

- ROSSELLÓ, Ramon X. (2016), «L'escriptura teatral valenciana dels anys 90 ençà», *L'aiguadolç* 45-46, p. 13-28.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2018a), «Pasqual Alapont o el nostre teatre», *Caràcters* 83, p. 29.
- ROSSELLÓ, Ramon X. (2018b), «L'autoria teatral valenciana del segle XXI: la consolidació de noves veus», *Zeitschrift für Katalanistik* 31, p. 313-343.
- ROVIRA, Teresa (1988), «La literatura infantil i juvenil», Apèndix dins Riquer, Martí de; Comas, Antoni & Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol XI, p. 421-472.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2010), *L'analisi del testo teatrale*, Roma, Dino Audino Editore.
- SACCHETTI, Lina (1976), «Collodi nel suo tempo e nel nostro», dins *Studi Collodiani. Atti del I Convegno Internazionale (Pescia 1974)*, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, p. 547-556.
- SALABERT, Miguel (1974), *Julio Verne, ese desconocido*, Madrid, Alianza.
- SALABERT, Miguel (1995), «Verne en família», *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 77, p. 8-22.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis (1995), *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1972), «Prólogo», dins Collodi, Carlo, *Las aventuras de Pinocho*, Madrid, Alianza, p. 7-16.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís (2000), *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós Comunicación.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003), *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque Editora.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2013), *Fragmentos de un discurso teatral*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- SANDERS, Julie (2016), *Adaptation and Appropriation*, London and New York, Routledge. [1a ed., 2005].
- SANTOLARIA, Cristina (1998), «Dramaturgos consagrados se acercan al teatro para la infancia y la juventud», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 13-14, p. 459-487.
- SANTOYO, Julio César (1989), «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico* 4, p. 95-112.
- SCRITTORI, Anna (1991), «Alice di Lewis Carroll: una fiaba vittoriana», *Annali di Cà Foscari* 30, 285-296.

- SHAVIT, Zohar (1986), *Poetics of Children's Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press.
- SIGLER, Carolyn (1997), *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*, Lexington, University Press of Kentucky.
- SIRERA, Josep Lluís (2001), «La adaptación de los clásicos (una reivindicación necesaria)», *Las Puertas del Drama* 6, p. 15-17.
- SORIANO, Marc (1995), *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, Montes, Graciela (trad., adap.), Buenos Aires, Colihue. [1a ed., 1975].
- SORMANI, Nora Lia (2015), *El teatro para niños: del texto al escenario*, Buenos Aires, Homo Sapiens Ediciones.
- SOTOMAYOR, M^a Victoria (2000), «Lenguaje literario, géneros y literatura infantil», dins Cerrillo, Pedro & Jaime García Padrino (coord.), *Presente y futuro de la literatura infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 27-65.
- SOTOMAYOR, M^a Victoria (2002), «Poesía infantil española de los últimos veinte años», *Lazarillo* 8, p. 8-23.
- SOTOMAYOR, M^a Victoria (2005), «Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias», *Revista de Educación* n° Extra 1, p. 217-238.
- SOTOMAYOR, M^a Victoria (2006), «Fantasía y humor para adolescentes», dins Moreno, Manuela (coord.), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia / Instituto Superior de Formación del Profesorado, p. 53-71.
- SOTOMAYOR, M^a Victoria (2007), «Literatura dramática infantil y juvenil: texto y representación», dins Roig, Blanca-Ana; Lucas, Pedro & Isabel Soto (coord.), *Teatro infantil. Do texto á representación*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, p. 11-33.
- SOTOMAYOR, M^a Victoria (2013), «¿Qué hacemos con los clásicos? Algunas reflexiones para los futuros docentes», *Lenguaje y Textos* 38, p. 29-35.
- SOTORRA, Andreu (2009), «Taula rodona», dins Foguet, Francesc & Núria Santamaria (ed.), *Dramatúrgia al País de les Meravelles? I Simposi sobre el Teatre Infantil i Juvenil*, Lleida, Punctum & GELCC / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 77-100.
- SPANG, Kurt (1991), *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

- STANIOU, Elena & Tasoula TSILIMENI (2011), «Pinocchio's road to adult-hood from Carlo Collodi to Christos Boulotis», *Bookbird: A Journal of International Children's Books* 3, p. 47-54.
- SUBIRÀ, Maria Teresa & Gemma SITJÀ (2002), «El teatro, un instrumento para el aprendizaje», *Cuadernos de Pedagogía* 310, p.26-28.
- SUNSHINE, Linda (2004), *All Things Alice: The Wit, Wisdom, and Wonderland of Lewis Carroll*, New York, Clarkson Potter Publishers.
- SUNYER, Pere (1988), «Literatura y ciencia en el siglo XIX. Los viajes extraordinarios de Jules Verne», *Geo Crítica: Cuadernos Críticos de Geografía Humana* 76. Disponible en línea a <<https://www.raco.cat/index.php/GeoCritica/article/view/60110>>. [Consulta: 22 desembre 2022].
- SUSINA, Jan (2010), *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*, New York, Routledge.
- TABERNERO, Rosa (2005), *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- TAVES, Brian (2015), *Hollywood Presents Jules Verne: the Father of Science Fiction on Screen*, Kentucky, University Press of Kentucky.
- TEIXIDOR, Emili (2007), *La lectura y la vida*, Barcelona, Ariel.
- TEJERINA, Isabel (1993), *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Universidad de Cantabria.
- TEJERINA, Isabel (2007), «Panorama histórico del teatro infantil en castellano», dins Roig, Blanca-Ana; Lucas, Pedro & Isabel Soto (coord.), *Teatro infantil. Do texto á representación*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, p. 57-84.
- TEMPESTI, Fernando (1972), «Prefazione. Chi era Collodi. Com'è fatto 'Pinocchio'», dins Collodi, Carlo, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, p. 7-13.
- TORTOSA, Virgilio (2000), «Panorama de la dramaturgia valenciana dels 90», dins Rosselló, Ramon X. (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, p. 187-260.
- TRESACO, M^a Pilar (2011), «Viaje al centro de la Tierra: las ediciones españolas del siglo XIX», dins Tresaco, M^aPilar (ed.), *Alrededor de la obra de Julio Verne*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Instituto de Estudios Altoaragoneses, p. 145-171.

- TRESACO, M^a Pilar (2014), «Jules Verne y la ciencia en la prensa española del siglo XIX», *Signa* 23, p. 119-142.
- UBERSFELD, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid / Murcia, Cátedra / Universidad de Murcia.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, París, Seuil.
- UBERSFELD, Anne (2004), *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- UNWIN, Timothy (2005), *Jules Verne: Journeys in Writing*, Cambridge, Liverpool University Press.
- USÓ, Vicent (2018), «Segon pla, primer nivell», *Caràcters* 83, p. 28.
- VALRIU, Caterina (1994), *Història de la literatura infantil i juvenil catalana*, Barcelona, Pirene Editorial.
- VALRIU, Caterina (2010), *Imaginari compartit: estudis sobre literatura infantil i juvenil*, Mallorca, Universitat de les Illes Balears / Institut d'Estudis Baleàrics / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VÁZQUEZ, Amparo (2004), «Del Pinocho de Collodi al Pinocho 3000», *Primeras Noticias. Revista de Literatura* 205, p. 51-56.
- VIANA, Mercè (2005), «La realitat de la fantasia», dins Ballester, Josep & Xavier Mínguez (ed.), *La sabateta de vidre*, Catarroja, Perifèric, p. 83-101.
- VIERNE, Simone (1986), *Jules Verne*, France, Éditions Balland.
- VILA, Vicent (2010), *Pinotxo. Història d'un titella que volia ser xiquet*, Alzira, Bromera. [1a ed., 1998].
- VOLPICELLI, Luigi (1954), *La verità su Pinocchio*, Roma, Avio.
- WALL, Barbara (1991), *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*, London, MacMillan.
- WEST, Rebecca (2006), «The Persistent Puppet: Pinocchio's Afterlife in Twentieth-century Fiction and Film», *Forum Italicum* 40, p. 103-117.
- WONG, Mou-Lan (2009), «Generations of Re-generation. Re-creating Wonderland through Text, Illustrations, and the Reader's Hands», dins Hollingsworth, Cristopher (ed.), *Alice beyond Wonderland. Essays for the twenty-first century*, Iowa City, University of Iowa Press.
- WOOLF, Virginia (1947), «Lewis Carroll», dins *The Moment and Other Essays*, New York, Harcourt Brace. Disponible en línia a <<https://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html>>. [Consulta: 6 agost 2018].

- YONGE, Charlotte Mary (1887), *What Books to Lend and What to Give*, London, National Society's Depository. Disponible en línia a <<https://archive.org/details/whatbookstolendw00yong>>. [Consulta: 22 agost 2018].
- YUKELSON, Ana (2010), «Continuidad entre Teatro y Narrativa. (Apuntes sobre algo que trasciende)», *Cuadernos de Picadero* 19, p. 31-33.
- ZBUDILOVÁ, Helena (2009), «Los mundos posibles de lo fantástico en la narrativa de José María Merino», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 7, p. 185-198.
- ZOLA, Émile (1890), «Le romanciers contemporains», dins *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier.