L'ADAPTACIÓ DE LES RONDALLES AL LECTOR INFANTIL: UN TEXT, DIFERENTS FINALITATS

Introducció

Un públic allunyat del gènere afirmaria que els contes de Perrault van ser creats com a narracions infantils i escrits per a divertir els petits de la família. Zipes (1994: 17) afirma que Perrault mai no va intentar que el seu llibre fos llegit per nens, estava més interessat a demostrar com el folklore francés podia ser adaptat als gustos de l'alta cultura francesa i usat com a un nou gènere artístic per al procés civilitzador francés. De fet, només cal llegir les codes finals dels contes, les quals contenen una forta càrrega moralitzadora i s'adrecen a les jovenetes i persones de la cort. De la mateixa opinió és Pisanty (1995: 61): «Perrault tomó sus relatos de la tradición oral del pueblo, pero los adaptó al gusto sofisticado de los cortesanos, quienes eran al menos parcialmente los destinatarios de su primera versión».

El mateix públic podria creure que Enric Valor va escriure les rondalles per a les escoles i que aquestes les acolliren com a lectura d'aula, entre altres raons, perquè descobreixen la geografia valenciana a través d'un vocabulari i un estil poc habitual en l'actualitat. Aquesta mirada a l'obra de Valor vol analitzar els canvis que han patit els 36 esquelets narratius en cent anys d'història: bàsicament, des que Enric Valor els va escoltar quan era petit fins que un nen o un adolescent valencià els llig o els escolta llegir a casa o a l'escola.

1. El procés d'adaptació del gènere rondallístic

Les diferències entre la literatura canònica i la popular són moltes, possiblement la més important té a veure amb el concepte d'originalitat. En la literatura canònica cada creació és única, l'originalitat significa l'existència d'una creació diferent de la resta, l'excel·lència de la qual té a veure amb la diferència que

marca amb altres produccions literàries. En la literatura popular el concepte d'originalitat adquireix un altre significat: no és tracta d'una creació nova sinó de l'adaptació d'una narració existent a un públic o un context diferent. Ong (1987: 42-48) ho descriu amb aquestes paraules: «La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento». No es tracta d'introduir elements nous, sinó d'adaptar-ne eficaçment els materials tradicionals a cada nova situació o públic únic i individual. Després de cada realització, el text no es fixa sinó que manté el mateix grau d'obertura que abans de contar-lo per a propiciar les futures noves transformacions verbals, que diferencien cada versió, i argumentals, que permeten variants d'un mateix conte en funció de les circumstàncies històriques i socials de cada comunitat o personals del narrador.

El conte popular, siga el subgènere que siga, presenta una estructura narrativa hipercodificada que permet una estabilitat al llarg de les generacions. Pisanty (1995: 20-21), a partir de Lotman, contraposa el conte popular (com a gènere amb una tendència a l'autoconfirmació, que es regeix per la familiaritat i la conservació) a l'avantguarda artística que sempre frustra les expectatives del destinatari. Així, si el primer segueix l'estètica de la identificació, la segona segueix la de la contraposició. En conclusió, la narració popular no crea productes nous sinó que adapta els models previs i ja coneguts per l'auditori que escolta, llig o mira.

Situats en aquest paradigma parlem d'adaptació: la rondalla, com la resta de les produccions emmarcades en la tradició oral, ha de ser entesa com una narració viva que constantment està en evolució, perquè cada nou públic històricament ha reclamat una nova versió de la mateixa història que el narrador adapta als elements contextuals del moment narratiu.

Aquest model de funcionament es manté viu fins el segle XVII quan el romanticisme inicia els estudis folklòrics i canvia en el XIX quan una selecció de les narracions que passen a paper escrit es transformen definitivament en literatura per a infants. Els canvis són notables, probablement el més important és la reducció dels gèneres que tenien vigència anteriorment perquè bàsicament, ha estat la rondalla meravellosa –coneguda amb el terme de contes de fades– el que no només sobreviu sinó que s'explota. Contes com *La Caputxeta Vermella, La Cendrellosa* o *La Bella Dorment* acompanyen els infants, no sols europeus, sinó del món i conformen el nostre univers familiar de manera que la gran varietat genèrica o temàtica anterior es fagocita per acabar en unes poques històries i personatges.

En línies generals, la narrativa de tradició oral que ha passat a la literatura infantil presenta una reducció de gèneres, de temàtiques, de versions i de propostes ideològiques on la responsabilitat de les adaptacions audiovisuals de Walt Disney no és menor (veg. Lluch 2007, 2010c). Amb paraules de Josep Maria Pujol (1985: 166): «la rondalla s'encamina també cap a la crisi. L'amenacen el canvi en les relacions familiars, la guarderia, la destrucció de la família extensa,

la secularització (que també comporta la desmagificació del món infantil), i la competència amb les formes d'administració de l'oci de la societat de consum infantil. Per contra, el seu prestigi com a valor cultural i literari pot contribuir a salvar-la descontextualitzant-la (donant-li entrada a l'escola) o immobilitzant-la: passant-la als mitjans de comunicació de masses (llibre infantil, dibuixos animats); fent-li perdre, en definitiva, el seu caràcter de folklore».

2. L'adaptació literària d'Enric Valor

El canvi més profund que han patit els gèneres orals és una conseqüència lògica del pas de l'oralitat a l'escriptura. L'investigador Walter Ong (1987: 39) reflexiona sobre una societat que entén la paraula com un model d'acció i no només com una contrasenya del pensament, és a dir, una cultura en la qual el relat forma part d'una societat que confereix a les paraules el poder de fer coses i el poder sobre les coses. Una societat que desconeix la lletra impresa, és a dir, que no pot usar perquè encara no el coneix el recurs potent de retenir en paper, de reproduir gràficament per a poder recordar una narració més enllà de la capacitat memorística del narrador. Però que resol el problema de la retenció i de la recuperació del pensament articulat amb un ventall de fórmules que faciliten la repetició oral. Ong (1987: cap. III) refereix les pautes narratives equilibrades i rítmiques, les repeticions, les antítesis, les alteracions o les assonàncies. Un catàleg de mecanismes que la comunitat coneix i usa perquè li permeten memoritzar i retindre per a poder tornar a contar i reproduir l'experiència amb un altre auditori. D'aquesta manera, la tecla o el llapis, la pantalla o el paper són substituïts per fórmules com les descrites per Ong.

Revisem un exemple. La narració «Peret el de la merda»,[1] un relat oral on crida l'atenció el protagonisme de les dones i els elements escatològics. La rondalla és la següent:

> Era un home que anava fent-se vellet | i tenia vaques en casa || tres o quatre vaquetes | per a la llet || i com ja anava fent-se vellet i era ell a soles | diu | i què faré jo | no tenia res més que les vaquetes que tenia en casa i diu pos | pues ara les mataré totes | i convidaré a tots els dels pobles que vinguen a menjar ací || això serà igual com els testaments que feien | el repartir-ho tot i en acabant no tenen res || i Peret diu | pues ara diré a tots el del poble que vinguen a menjar ací i mate les vaquetes i convide a tots i en acabant lo que me quede de vida pues quan me voran | alguna volta dira la u Peret vine a menjar a ma casa | l'altre me dirà un altre dia: i jo en una volta a cada puesto ja passe la vida menjant | perquè ja no podia treballar || i mata les vaquetes i fa bando | Que vagen tots

1. Narració recollida per Susanna Botella Salvador.

a menjar a ca Peret que ha matat les vaquetes! || i convida a tots el del poble a menjar allí tan contents || i: ja se desfà de totes les vaquetes i se queda sense res.

A l'endemà se n'anava del poble a pegar passejos | pel poble | i encara que topara amb qui fora no li deia ningú res, no li deia ningú res: | i | se queda sense res | sense les vaquetes i ningú el convidava mai a res | I ara que faig jo | pues vaig a agarrar totes les pelletes | les pells de les vaques | i me n'aniré a València a vore si les venc i faig diners pa menjar || i carrega totes les pelletes i se'n va a València i | com antes no hi havia ni cotxes ni, ni: || a mi m'agüelo m'ho feia aixina: || no hi havia cotxes, ni trens, ni res pues al coll i anant, anant a València | se fa de nit | i ell encara anava pel camí i diu | pues | ara si me quede en terra | si me gite baix d'un arbre | en terra | pot vindre algun llop o algun… i menjar-me-se les vaquetes | les pelletes | encara les ficaré dalt del garrofer i me fique jo també allí || i allí passem la nit | dalt del garrofer || que justet que estant dalt del garrofer venien uns lladres que havien furtat molts diners d'un banc || no d'un banc no hi havia | jo que sé | molts diners que havien furtat | i portaven el sac al llom de tants diners i se paren justet baix d'eixe arbre | i ho aboquen | a partir-s'ho | tres o quatre que eren | a partir-se els diners || i ell que allí dalt veia tot això i dia | ai | com me fare jo amb eixos diners | com me faré jo || com que diu | a vore | ara poquet a poquet astove les pelletes per dalt del garrofer | | i quan ja estaven astovades fa uhhhh | uhhhhhh.

I aquells en la por que tenien que ja venien sofocats | que senten el ruido | en seguida ||| amollen a córrer | tots i se'n van | diu | que ara encara anaven corrent ||| ara encara estaven corrent.

I abaixa Peret | i ala! | ja tenia tots els diners per a ell || carrega tots els diners al coll | i se'n va | i se'n va cap a casa || Toca | ja en tinc prou.

I ara quan aplega a casa | diu | i antes els diners no eren de paper, eren monedes d'or | de plata | aixina || de tots els tamanys | i n'hi havien moltes i… | les mesuraven | de tants diners que hi havia | mesuraven: les monedes.

I diu | Vaig a demanar-li el mitjarmut ací a la veïna i les mesuraré | a vore quantes n'hi ha ||| i | i | quan li torna el mitjarmut se n'havia quedat una pegada allí | diu | Peret | que que has fet? || ací hi ha una moneda || diu | pues | me n'ha anat a vendre els pelletes a València | i | m'han donat molts diners | i he estat mesurant-los || i eixa veïna els ho diu a tots | anava dient-lo a tots | mira Peret | de les vaquetes ha tret lo més de diners | ha vingut a mesurar-les de tant diners que ha tret | i diu xé! | i totes les dones | com les dones són aixina | que si elles s'ampenyen en que l'home faça | lo que vullga elles | pues no callen | no callen || toca | podies matar la vaqueta i anar-te'n.

Els fan matar les vaquetes | i el fan anar a vendre les pells | perquè com ell havia tret tants diners de les pells | i se'n tornen

sense cap de gallet: | com no els donaren diners | van dir | ja ens ha enganyat | ens hem quedat sense les vaques: | ja s'ha burlat de nosaltres.

Pues ara de malícia que tenien ara que farem | li hem de fer un fracàs | anem tots a cagar-nos a sa casa || i la casa era fondeta | i li la deixaren diu que pleneta | pleneta.

I el diu | oi | mira | mira ara ara que tinc jo ací || pues ara aniré a per uns cuiros | antes hi havien cuiros ara no sabreu ni lo que és | no | no sabeu | mira | tu tampoc | els cuiros eren lo dels borregos mateixa la pell | que l'unflaven | i dins ficaven vi | no heu vist als vinaers que ho venien? | Pues això és són els cuiros.

Diu | pues ara | ara compraré uns quants cuiros i ho ficaré tot i ne compre un de mel || i se'n va a València també a vendre els cuirets: d'això i un de mel | i en València se para allí en tots els cuirets | plens i destapa el de la mel | i dia | qui vol mel? Qui vol mel? Molt bona! Molt bona! Tasteu-la! I la tastaven i || oi | pues un cuiro per a mi | tastaven la mel | i li compraven tots els cuiros de mel || ale | ja se'n torna a casa amb tots els diners.

I diu | i que has fet Peret | que has fet de tot lo que tenies ahí || oi | he anat a València que això ho paguen molt car | en València ||| i totes les dones als homes | xico pues aneu | aneu a vendre-ho | tragueu el water de casa | water no era l'excusat | antes eren excusats || trague-ho i aneu a València a vendre-ho ||| i anaren a València amb els cuiros carregats | i qui vol merda | per València | qui vol merda? | que és que ens burlen ací? | i el policies els agarren i els tanquen a la presó || els tingueren tancats uns dies | i en acabant tornaren.

Mira que Peret com ens ha burlat | i ens ha dit que ho pagaven tant bé i ens tanquen a la presó a tots | què farem? || calla | que havien de fer-li una passada bona.

Què farem? | pues ara l'hem de convidar a anar-nos-en de paella a la muntanya | anar-nos-en i que vinga ell també || portaven tots els avios i un burret i el pujarem dalt || i el tirarem | en un barranc.

Peret | hem d'anar de paella a la muntanya | vens en nosaltres? || Ja se'n va Peret amb tots els homes de paella ||| pues tu com eres el més vellet pujaràs dalt del burret | i estaven els avios per a la paella i ell pujava dalt del burret | i els altres tots anant i ell dalt del burret || allà quan ja estava molt lluny | diu que veu un pastoret que anava pasturant els borregos d'ell i anava cansaet | molt cansaet que era vellet i li diu | vol pujar un poquet vosté ací dalt i jo me quedaré baix és que vull fer de ventre | jo abaixaré i vosté pujarà un ratet i aixina descansa | i anava l'agüelet dalt del burret | i ell se quedà en el ganaet | i allà quan ja apleguen a un barranc | tiren al burro i a Peret | pensant-se que era Peret || el tiren dins del barranc || i au | i Peret || se queda en lo ganaet i el pobre agüelo allà.

I se queda allà amagaet i no el veieren | a ell i a tots els borregos || ara quan se tornen a casa diuen | ja hem acabat en Peret | toca | l'hem tirat a un barranc | ja no eixirà d'allí.

> Aunque quan ja passen uns dies | ja | les dones en los llavaors com antes hi havia llavaors a l'eixir del poble vosaltres ja no ho sabeu però jo ho sabia quan m'ho contaven || les dones llavant i veuen a un per allà amb un ganaet de borregos | i diu | qui no diria que aquell és Peret | aquell que va amb el ganaet || enseguida totes les dones que hi havia en el llavador llavant | pos | sí que pareix Peret | no | perquè a Peret l'hem tirat en la sima aquella en lo barranc i ja no eixirà ja no el vorem més || i l'altra | pues si que pareix Peret i va en un ganaet de borregos || ai | i al tant que anava acostant-se | diu || ai! pues sí que és Peret! | ara va i una li ho pregunta | escolte vosté és Peret | diu sí | jo sóc Peret | ai | pues no va caure en un barranc i es va matar allí || no | tots els que cauen en eixe barranc ixen en un ganaet | tots els que cauen en lo barranc ixen en lo ganaet || oi | mira ||| ja se'n van les dones a casa ||| i totes les dones als homes lo mateix | has vist? Peret | Ara diu que els que cauen allí en eixe barranc tots eixiran en un ganaet | ah | i en casa està amb lo ganaet de borregos | ai | totes els dones en el mateix mal de cap || pues mira podieu anar a tirar-se || ves tu i el xic mes fadrí i aixina en traieu dos ganaets | un cada u || I ells no volien però com les dones no paren | com les dones si s'emprenyen elles l'home ho té que fer lo que siga | i les dones s'ho enraonaven | pues jo estic dient-li-ho al meu | que vaja que se tire | que es tire allí al barranc i que porte un ganaet || i l'altra | pues jo que vaja el pare i el fill que ja es fadrí | i també en traurà un altre ganaet || i fan anar a tots els homes ||| i jo el contaria mes llarg com el contava mon pare | però ara ja està.
>
> Els fan anar a tots | als homes i als fills més fadrins | i ells queden només els xicotets en tot lo poble | i se'n van i es tiren tots allí i ja no en va eixir cap || tots | se queda Peret asoles en tot lo poble | i el xiquets més xicotets i les dones | i ja està acabaet.

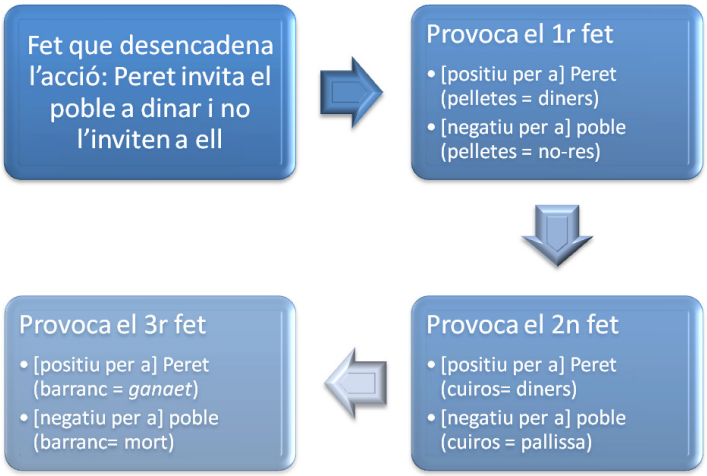
La narradora és Maria Ocheda, nascuda a Carlet el 1912, qui conta la història als nets. A l'inici de l'enregistrament, que no hem reproduït, Maria recorda que la coneix a través de l'avi (és a dir, ens trobem amb un relat reproduït almenys per cinc generacions de la mateixa família) i que la contava al café les vesprades que l'avi es reunia amb els amics després de treballar.

La situació oral possibilita que la narradora, conscient dels coneixements de l'auditori, abandone el fil de la narració per introduir informacions que el públic desconeix com, per exemple, quan els explica que «antes els diners no eren de paper, eren monedes d'or | de plata | aixina || de tots els tamanys». També el públic intervé quan aquest creu que ha oblidat una part del relat, etc. Tots aquests aspectes es perden quan la narració s'escriu.

Discursivament, segueix fidelment les pautes prototípiques del gènere, conte d'enginy, caracteritzat per estructures molt diverses que bé desenvolupen un tema central amb diverses seqüències narratives, de manera semblant a les meravelloses, o bé desenvolupen un tema simple, reduït a una única seqüència

narrativa. Els personatges són gent de poble i hi tenen un paper rellevant els oficis que tenen, no hi ha cap element fantàstic. Les trames giren al voltant de qualitats i virtuts o defectes i vicis.

Narrativament, presenta una estructura ternària i l'acció es desencadena a partir de l'avarícia del poble enfront de Peret, com podem veure a l'esquema següent (quadre 1):



Una estructura formada per tres seqüències narratives idèntiques que segueixen una línia cronològica progressiva sense anacronies. L'acció gira al voltant del personatge principal, Peret, que representa un arquetip sovintejat en el gènere: el beneitó espavilat. Per tant, no necessita de descripcions perquè les accions que desenvolupa hi fan aquesta funció: és el que anomenem una caracterització mitjançant l'acció. El personatge antagònic és un grup, el poble, en el qual les dones tenen un protagonisme essencial. Així doncs, hi ha una dualitat que representa una oposició entre bo i babau / dolent i llest.

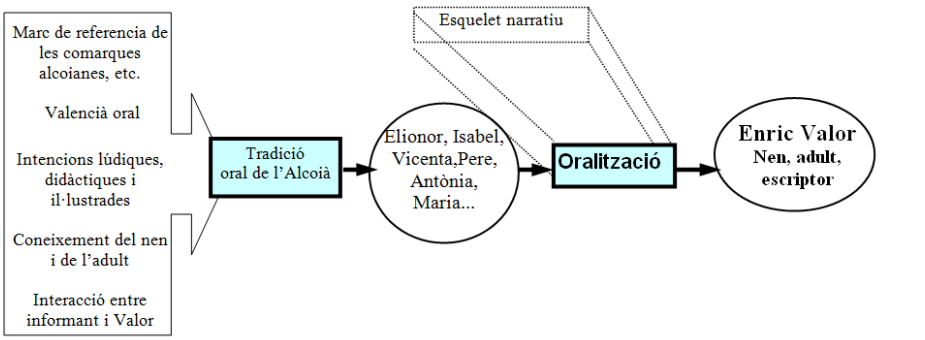
Lingüísticament, utilitza totes els característiques pròpies del gènere i que tenen com a funció principal memoritzar per poder tornar a reproduir. És el cas de les expressions acumulatives com repeticions i estructures redundants, de la presència majoritària d'oracions coordinades, de la repetició de les frases que provoquen la rialla del públic o de la profusió de locucions i oracions paral·leles.

Com ocorre sempre, hi ha una absència de tot allò que no és rellevant com la descripció de llocs o de personatges. Així, els sentiments dels personatges no es descriuen sinó que simplement se'ns en mostren les conseqüències mitjançant la trama argumental. Però l'oralitat i, per tant, la interacció amb el públic, permet excepcions. En aquest cas, la narradora es permet descriure la casa quan és plena de merda perquè és una passatge que provoca la rialla del públic o incorpora digressions quan en l'inici del relat compara la situació del

protagonista del relat amb d'altres de la seua vida quotidiana: «això serà igual com els testaments que feien | el repartir-ho tot i en acabant no tenen res».

Però, què ocorre amb les rondalles d'Enric Valor?, quines marques del model analitzat perviuen en les seues?, quina relació hi manté?

Enric Valor de nen, i també d'adult, va ser membre d'una cultura oral a Castalla on Elionor i Isabel Doménec (de Penàguila), Vicenta-Maria Soler Borredà (de Bèlgida), Pere Vidal Bravo, Antònia Bernabeu, Maria Sempere, Toneta Xirivia (de Castalla), Eduard Escrihuela (de la Vall de Tavernes), i sa mare, li contaren les rondalles que formaven part d'una cultura popular compartida i que podem representar amb el «circuit literari» següent (a partir de Leino 1989):



Les narracions que li són contades formen part d'un marc de referència conformat a les comarques alcoianes amb el valencià oral que necessiten i usen en la comunicació quotidiana. La intenció comunicativa és l'habitual del gènere: divertir, saber i instruir. Les rondalles que li conten les persones de l'entorn arriben tant al Valor infant com a l'adult i a l'amic o conegut i qui escolta alhora és membre important d'una cultura impresa en la qual assumeix una responsabilitat. Valor en la *lectio* que va pronunciar en l'acte d'investidura com a doctor *Honoris Causa* per la Universitat Jaume I (Salvador i Van Lawick 1999: 11-24) enuncia els tres

> designis o intencions que van presidir la redacció literària dels temes trobats en boca de muntanyesos i pobletans d'aquelles belles terres:
>
> *a*) Nacionalitzar les rondalles, les quals moltes vegades sense fixació del territori on s'esdevenen les accions, em semblava que perdien realitat, i així les he situades en muntanyes o costes conegudes pertanyents a pobles de so i arrel valencianes, a vegades solament indicats;
>
> *b*) descriure els nostres paisatges, donar a conéixer bastants plantes nostres i alguns arbres dels nostres boscos, posar noms

> valencians, tot presentant-los amb el nostre humor peculiar, als diversos personatges;
>
> *c*) utilitzar un llenguatge planer, popular però correcte, ric de vocabulari com és el valencià que jo vaig aprendre en la meua infantesa i la meua primera joventut: fer-ne literatura dins el gènere i no folklore a seques. És a dir, fer una obra que, tot distraent —i si era possible divertint—, procuràs alhora una mica d'ensenyament del nostre català. També no cal dir, fer paleses moltes peculiaritats psicològiques i costumistes de la nostra estimada gent de la muntanya i del pla.

Aquestes són les intencions comunicatives de l'escriptor: mantindre el pont entre ambdues cultures per a mostrar i ensenyar. I l'anàlisi comparativa que realitzàrem sobre les rondalles meravelloses (Lluch 1988) mostrava com l'escriptura literària triada per l'autor mantenia les característiques dels dos móns: de la tradició oral conserva les estructures textuals utilitzades en la resta de corpus europeu, el model de Propp per a les rondalles meravelloses, i conserva les característiques prototípiques dels subgèneres a les d'animals, les humanes i a les contarelles.

2.1 Els elements de l'oralitat

La comunicació té lloc en un context on es dóna una participació simultània de les persones que intervenen i que interactuen. Aquesta presència és activa, construeix i negocia les característiques de la narració que fixa els temes i les fórmules, el resultat del procés depén de les característiques psicosocials del grup, és a dir, del seu estatus o la seua imatge perquè la interacció en viu interfereix dinàmicament en l'estabilitat verbal: les expectatives del públic seran les que finalment fixen el text.

En aquest context, el narrador usa una àmplia gamma d'elements no verbals com el moviment del cos o la qualitat de la veu o l'organització de l'espai social per a crear un clímax determinat, una relació amb l'auditori o per a substituir, canviar o jugar irònicament amb determinats elements lingüístics del relat. Per exemple, usa gestos per a assenyalar un fet que ha tingut lloc en el passat o a una persona del públic, per a completar una descripció o restablir el contacte amb el públic a través d'una carícia.

Mark Knapp (2001) agrupa els factors no verbals d'interès per a l'estudi de la comunicació humana en set grups: els moviments del cos, les característiques físiques com l'aspecte, la conducta tàctil com la carícia, el parallenguatge com la qualitat de la veu, l'espai social i personal, els artefactes com el perfum o els factors de l'entorn com els mobles, la llum o els sorolls.

Els més importants són els elements proxèmics, és a dir, la manera de concebre l'espai, la forma d'apropiar-se del lloc on es desenvolupa l'intercanvi

comunicatiu, el valor que se li atribueix i la distància que es manté entre el públic i el narrador. Aspectes fonamentals en el resultat final de la narració. O els elements cinètics, és a dir, els moviments corporals que adquireixen significat intencionat quan es combinen amb les estructures verbals i les paralingüístiques. Fernando Poyatos (1994) destaca els moviments de les mans per a marcar fets del futur o per acompanyar una descripció d'un personatge amb la forma visual que creen els moviments de les mans o les imitacions d'una manera de caminar, els moviments de la vista com complicitat, etc.

S'utilitzen també uns altres elements situats en la frontera del gest i de la paraula: els elements vocals però no lingüístics que enriqueixen o estableixen significats. Per exemple, la qualitat, la intensitat o el timbre d'una veu però també els sons com les aspiracions, les xiulades o els plors i badalls. En l'altre extrem, se situen els silencis en forma de pauses que poden adoptar diferents tipus de significat. Per exemple, hi ha pauses que indiquen una vacil·lació, altres s'utilitzen per a callar una paraula i crear un espai d'intimitat amb el públic, altres ocasions impliquen autocontrol quan, per exemple, el narrador substitueix un insult per un silenci acompanyat d'una mirada de complicitat. En altres ocasions, la pausa vol la retroalimentació per a cercar o recordar la paraula o idea adequada. Parlem també de pausa manipulativa quan el silenci vol aconseguir determinats efectes en l'interlocutor o de pausa emocional provocada per una reacció emocional, real o fictícia, que impedeix continuar el fil narratiu. En definitiva, són silencis complexos amb una càrrega comunicativa tan forta o més que algunes paraules.

2.2 Els elements discursius

La tria del tipus de varietat dialectal (geogràfica o social) o fins i tot de la llengua per al narrador i per als personatges té, de vegades, una clara intencionalitat comunicativa. Per exemple, hem observat com narradors monolingües en valencià fan parlar en castellà els personatges màgics com el dimoni o Jesucrist perquè com a llengua aliena, la fan màgica i distant, com els personatges que la utilitzen.

Fonèticament, el narrador fa ús de l'entonació per a organitzar la informació, marcar el focus temàtic o destacar determinats elements estructurals. El ritme interpreta una determinada actitud o ajuda a memoritzar fragments essencials en la narració. Lèxicament, la narració oral conté un grau baix de densitat lèxica i alt de redundància, és a dir, és habitual la presència de repeticions, paràfrasis, comodins o díctics, solucions lèxiques habituals en un discurs on emissor i receptor comparteixen un mateix context.

Ong (1987: 41) afirma que en una cultura oral «el pensamiento debe originarse según unas pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo

formulario, marcos temáticos comunes, proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad». Els elements que es repeteixen en els diferents nivells discursius tenen la funció d'afavorir-ne la transmissió perquè, recordem, en la cultura oral el coneixement que no es repeteix en veu alta desapareix. Així, les manifestacions orals heretades comparteixen característiques discursives que les han salvades de l'oblit com, per exemple, ser pròximes al món vital de la societat que les transmet o utilitzar emocions i sentiments que provoquen la identificació amb el grup i la participació en les trames que són agonístiques. En un nivell formal, Pisanty (1995: 36) parla d'altres característiques com l'absència de descripcions, l'ús de fórmules rígides i repetides, la manca de caracterització dels personatges, l'ús d'un narrador omniscient o la indeterminació espacial i temporal.

Com ja hem comentat, el concepte d'originalitat és diferent en aquestes manifestacions perquè l'originalitat no rau en inventar històries sinó en adaptar-les, en aconseguir la reciprocitat particular amb aquell públic i en aquell moment (Ong 1987: 42-48). Per tant, la creació de material nou no significa introduir-hi nous elements sinó adaptar-ne els tradicionals a cada públic o situació comunicativa. De fet, el text mai no queda fixat sinó que es manté sempre obert per a les «noves» transformacions verbals (que diferencien cada versió) i d'argument (que permeten variants d'un mateix conte en funció de les circumstàncies històriques i socials de cada comunitat o de cada narrador).

El relat popular presenta una estructura narrativa hipercodificada aconseguida per segles d'estabilitat i l'organització informativa només varia en els subgèneres. Les estructures més complexes i conegudes són les de les rondalles meravelloses estudiades per Vladimir Propp (1972): un petit drama integrat per set actants i trenta-una funcions mediatitzades per les relacions causals i estètiques.

Axel Olrik (1992) estudia els elements que formaven els contes i publica el 1909 en *The Epic Laws of Folk Narrative* els resultats de les seues investigacions. Bàsicament, observa com les narracions orals tenien tendència a seguir unes «lleis èpiques», com la claredat de la narració, una dualitat escènica, l'esquematització dels personatges i les accions, la caracterització per l'acció, la simplicitat de la trama o el contrast entre els elements simples (a Lluch 2007 resumim Olrik 1992: 41-53).

Les narracions amb una sola seqüència narrativa segueixen l'esquema quinari que organitza els fets en cinc moments o seqüències i les més senzilles segueixen una estructura repetitiva compartida amb cançons populars (Cerrillo 2005: 134-136) creada per enumeració d'elements com personatges, accions o llocs; per encadenament, en la qual el final d'una oració apareix repetit al principi de la següent o el final d'una acció que es reprodueix en l'inici de la següent i estructures binàries, bé a través de diàlegs amb preguntes i respostes en les quals dues veus desenvolupen l'acció o bé per la repetició de dues accions similars relacionades per causalitat.

2.3 Les petjades de l'oralitat a les adaptacions

Valor manté moltes de les marques anteriors de l'oralitat a les rondalles. Els estudis de Conca (2002) i de Peraire (1999) descriuen l'ús de formes dialectals, locucions i frases fetes, aforismes i refranys en el discurs del narrador, referències a espais físics i a indrets concrets coneguts pel públic lector, ús d'expressions díctiques, dialogisme, apel·lacions directes al destinatari, inserció en el relat d'expressions modalitzadores, pauses de creació d'expectativa, onomatopeies i altres fenòmens fonètics que pretenen reproduir sorolls i aspectes paralingüístics, frases inacabades, repetició de paraules, abundància de diminutius i augmentatius, inserció de comparacions o l'ús del present d'indicatiu com a temps de la narració.

Alhora, l'adaptació literària que Valor aconsegueix amb l'escriptura singularitza cada relat. Com conclou Comes (1999: 219) després de l'anàlisi comparativa de la rondalla de «L'amor de les tres taronges» amb altres onze versions: «les seues versions [...] responen al més essencial plaer de l'escriptura, són farciments en què els recursos purament literaris vessen pels cantons de les frases i els paràgrafs. Són adaptacions subversives dels relats que corren per la nostra oralitat».

3. L'adaptació ideològica prèvia

Òbviament, el món literari des del qual l'autor proposa la lectura reclama un nou context i finalitat. Per tant, Valor no té problema a tractar el material discursiu que disposa, no com a petjades d'una tradició oral intocable, sinó com a esquelets narratius vius i factibles de ser canviats o treballats literàriament. Un bon exemple apareix en una entrevista que li fèrem Rosa Serrano i jo (Lluch i Serrano 1995: 19) mentre parlàvem de la rondalla: «El pollastre en festes»:

> EV— Era un conte horrible que em contaren i que es deia «L'agüela golosa» i era una cosa vulgaríssima; a voltes faltava text i jo deia, per què no contar-la a la meua manera? [...] també n'hi havia una altra que era brutíssima, que és «La mestra i el manyà», era bruta i horrible tal com la contaren [...]
>
> PR— Tan brut, tan brut, què era? Per les paraulotes que devien dir?
>
> EV— Jo que sé, coses grosseres del tot; en lloc de tirar fum per la boca, tirava… Barbaritats del nostre poble. Tot brutíssim, jo no volia ni sentir-la. Algunes me les he deixades, perquè no les podia ni redimir, ah!, ah! Encara deuen quedar alguns esquemes per ací, Déu sap on. Però eren massa escatològiques.
>
> PR— Clar, és que tu, això, ho has depurat molt, moltíssim.
>
> EV— Moltíssim.

Però el procés no l'inaugura Valor. Si el context oral es caracteritza per la diversitat descrita anteriorment, el procés de l'escriptura iniciat al segle XVIII imposa la uniformitat. En aquest context, escriptura i filtre ideològic funcionen com a sinònims. Els motius són diferents però les cites següents són una bona mostra de la ideologia que compartien els transcriptors.

Un primer exemple el trobem en el pròleg de l'edició catalana de *Les mil i una nits* (Cinta & Castells 1995: XVIII): «Les polèmiques més enceses en l'entorn de *Les mil i una nits* les ha provocat el contingut eròtic d'algunes històries. Aquestes polèmiques s'han aguditzat al llarg del nostre segle i l'existència i la proliferació d'edicions censurades de l'obra ha estat fruit de l'opinió que fa falta expurgar els passatges més escabrosos». Un altre en el treball de Bertran i Bros (Pujol 1989: LVI): «És cert que Bertran, com a catòlic que era, es queixa de l'ús irreverent que podia fer-se del folklore, però no és menys cert també —i és de justícia reconèixer-ho— que admet que la «grosseria» té tot el dret de veure's recollida, i no nega aquest dret ni a la «brutícia» ni àdhuc a la tan avorrida per ell «obscenitat»: l'única restricció per a aquestes darreres és que cal publicar els materials «a col·leccions reservades exclusivament a la coneixença dels savis»».

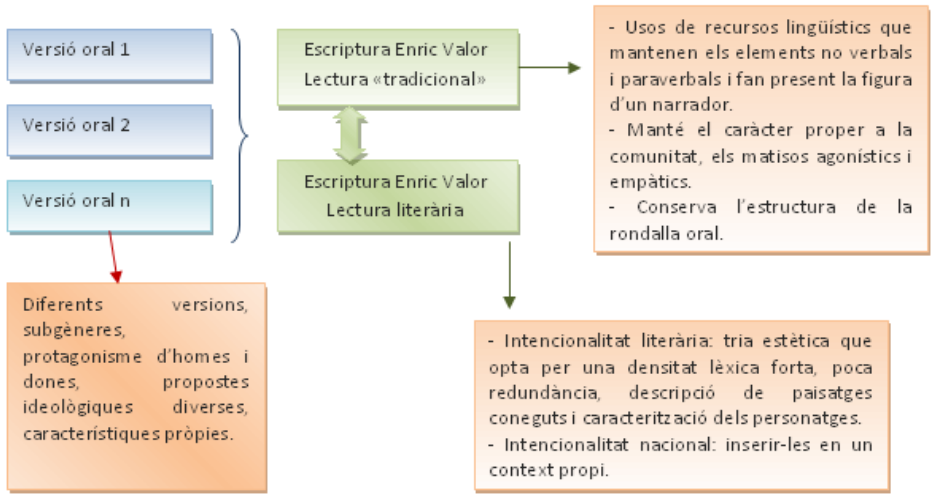
Per contra, el folklorista Alcover que arreplega, estudia i classifica la literatura popular de les Illes Balears opera de la manera següent (Grimalt 1996: 15): «Hem vist que tenia per norma arreplegar tot el material que poguera haver però amb una excepció important: els materials que li semblaven indecents, escatològics, irreverents o anticlericals eren en principi rebutjats. La seua consciència li impedia arreplegar i divulgar allò que trobava nociu […] quan li contaven una rondalla verdosa o irreverent, ell ja no la considerava ni en els esborranys, segurament per a eliminar tota possibilitat d'utilitzar-se públicament aquells materials considerats pecaminosos».

En general, amb el pas al paper escrit, es formalitza una versió que és la que coneix l'auditori i el tipus de comunicació literària canvia radicalment perquè es produeix un pas a la lectura privada i s'exclou el públic que no sabia llegir, com a conseqüència es produeix un canvi de classe social i un canvi d'ideologia, de forma de veure el món, perquè els nombrosos narradors són substituïts per escriptors amb una qualitat compartides: ser adults, homes i d'una classe social diferent de la que les crea en l'etapa oral.

No és estrany aquest fenomen de canvis, reducció i de reconversió ideològica. És una fet habitual quan la cultura escrita, l'acadèmica, es fixa en aquestes narracions. Dolors Llopart (Llopart, Prat & Prats 1985: 7-8) caracteritza la cultura europea com a monolítica, homogènia, estandarditzada i excloent. Com a conseqüència, no permet la presència d'altres formes de cultura perquè necessita mantenir-se com l'única cultura. Per a aconseguir-ho, Llopart es refereix a tres tipus de mecanismes que utilitza per a excloure altres formes culturals. El primer és el mecanisme de l'agressió, per exemple, l'agressió econòmica a través de la penetració de l'economia capitalista que ha liquidat qualsevol altre tipus d'estructura econòmica, l'agressió política a través del control de tot

tipus de procés o la social a través de la dominació de classe. Però sovint el mecanisme de l'agressió és substituït per un segon tipus de mecanisme més subtil, el de la fagocitosi: pensem en la gran capacitat de la cultura dominant per a assumir i assimilar els contramodels. Per exemple, la cultura punk, que en un inici es plantejava com a contracultura de clara oposició a la cultura dominant, és assumida o assimilada fins al punt que inspira les col·leccions de roba d'alta costura. El tercer mecanisme és el de la censura que consisteix a silenciar, desprestigiar o ridiculitzar altres formes culturals. Els tres mecanismes s'han utilitzat per a relacionar-se amb la cultura popular encara que el més rendible ha estat el de la fagocitosi que s'ha usat quan, per exemple, transforma les narracions de tradició en literatura infantil despullant-les de tot tipus dels elements subversius i contraris a les normes de conducta dominant que pogueren contenir.

Així doncs, les rondalles de Valor es mantenen entre l'oralitat i l'escriptura i les lectures que proposa guanyen en complexitat, com resumim al quadre següent (Lluch 2010b):



4. L'adaptació d'Enric Valor al públic infantil

En aquest context, l'escriptura per a adults i per a infants de Valor no es contagia de la pràctica dominant i manté característiques similars en ambdues. La diferencia de la lectura proposada als infants és mínima. Són importants les reflexions de Rosa Serrano (1999: 236) sobre el paper de les adaptacions per al públic infantil i sobre el tipus d'intervenció que hi va realitzar: «les adaptacions en general estan molt qüestionades, i amb raó. Són una traïció a

l'original. Edulcorades, simplificades, amb massa intervencions que allunyen el lector d'un desig posterior de tornar a l'obra original. El meu treball va ser molt més senzill. Només vaig acurtar fragments massa llargs i descriptius. No estaven adreçats a un lector infantil i el treball de lexicografia era tan intens que els xiquets perdien el fil de la història. Així, n'hauré tocat tan sols tres o quatre paraules i, de tot aquest treball de jardineria, el senyor Valor ha estat no solament informat sinó també lector satisfet o millor auditor, perquè jo anava a sa casa a llegir-li com quedarien els retocs, i ell n'explicitava sempre el seu vist i plau».

Bono Palomar (1999: 221-232) analitza la doble versió de la rondalla «L'albarder de Concentaina» i destaca les diferències següents:

	Característiques de la versió original	***Intervencions en l'adaptació***
Nivell paratextual	Diversos formats	Format de butxaca
	Il·lustracions en la portada i l'interior	Il·lustracions en la portada i l'interior
Nivell discursiu	Referències geogràfiques i descripcions paisatgístiques	Reducció als entorns més identificables i on transcorre l'acció
	Reconeixement d'una ambientació versemblant	Desapareix i se centra en la localització dels fets en un lloc concret
	Enumeració de topònims: «La seua fama s'havia estés per la Plana de Concentaina, per les valls de Travadell [...]»	Ús de genèrics: «La seua fama s'havia estés per tota la comarca.»
	Descripció meticulosa de les accions	Reducció
	Ús exhaustiu de frases fetes (Conca 1996)	Reducció, desaparició o substitució per formes més conegudes
	Intervencions ideològiques del narrador	Eliminades

L'anàlisi anterior de Bono, l'ampliem amb el de la rondalla «El príncep desmemoriat» en l'edició de 1984 i de 1992.

El príncep desmemoriat		
	Original	*Adaptació*
Inici	Introducció amb descripció exhaustiva que dibuixa detalladament el marc de la narració: «Fa segles hi havia un regne més petit que gran, però molt grat de terres, riberes i muntanyes, puix es trobava prop de les costes de la Mediterrània occidental, famoses per la seua singularíssima bellesa. Es deia el regne de la Terra Blanca, i la seua regina, Brígida I, tenia un sol fill, l'hereu del tron, molt garrit per cert, que li deien Girau. [...]» p. 43	Reducció als elements imprescindibles: «Fa segles hi havia un regne més petit que gran, prop de les costes de la Mediterrània: es deia el regne de la Terra Blanca. La seua regina Brígida I tenia un sol fill, que es deia Girau.» p. 81
Incisos	Utilització d'incisos que afigen detalls descriptius, digressions del narrador, etc. Exemple: «Com que de xicotet el príncep era força oblidadís, sobretot quan s'abstreia en la contemplació d'una cosa que li era grata, sa mare la reina li nomenà un preceptor, el noble marqués de Rotival, que d'allí en avant no el deixava de la mà ni de nit ni de dia.» p. 43	Eliminació o reducció. Exemple; «De xicotet, el príncep era força oblidadís i fou justament el seu preceptor, el noble marqués de Rotival, qui li ajudava a fer memòria en moltes ocasions.» p. 81
Descripcions	Abundoses descripcions sobre l'estat d'abstracció del príncep o l'actuació del preceptor, les accions, els paisatges, la roba, etc. Per exemple: «Ell, contentíssim i ple d'emoció, dissimuladament que no se n'adonassen uns quants que hi havia a les taules, entrà pel fons de l'entrada i es reclogué en una petita alcova, la porta de la qual havia trobat segons ella li deia.» pàg. 61	Eliminació o escurçament. Per exemple: «Ell, contentíssim i ple d'emoció, es retirà a la petita alcova.» pàg. 90
Enumeració	Enumeració detallada de les accions. Per exemple: »Es va incorporar, va guaitar al seu voltant i va veure que...» p. 46	Eliminació o escurçament. Per exemple: «...va veure que...» p. 82
Narrador	Opinions del narrador, interpel·lacions al lector. Per exemple: «El tal 'insignificant' document, deia» p. 47. «Ja podeu pensar-vos...», p. 49. «¡I quina alenada més fonda la de Girau quan de la mà d'aquella singular bellesa es trobà enmig de l'altra impressionant bellesa del bosc esplendorós!», p. 52. «Però com que les classes socials es desenvolupen en compartiments separats en aquells reculats temps de l'antigor i les barreres que la societat havia bastit...», p. 60	Eliminació o escurçament. Per exemple: «el tal pergamí» p. 83. Eliminació, p. 83. Eliminació, p. 85. Eliminació, p. 90.

Canvi vocabulari	«Acuità tota radiant d'alegria» p. 51 «-Fill meu! –crida amb pagesívola i fonda espontaneïtat aquell mare afligida que era Brígida I. [...]» p. 55 «I llavors, ja closa la porta [...]», p. 61	«Digué ella tota radiant d'alegria.» p. 85 «-Fill meu! -cridà amb una fonda espontaneïtat aquella mare afligida.» p. 86 «I llavors, ja tancada la porta [...]», p. 90

El tipus d'intervenció és el mateix a l'anterior. A Lluch (2010c: cap. 5) analitzàvem a partir de Genette (1982) els tipus d'adaptacions dels clàssics més habituals en la literatura per a infants:

Reescriptura. Conserva el contingut fonamental del text original però amb una elocució diferent perquè dóna un nou sentit al text: la reescriptura actualitza el text al moment històric del lector. Habitualment es realitza sobre textos de tradició oral i parteix habitualment de les versions fixades per Disney a partir de Perrault o Grimm.

Prolongació. Continuació d'un text motivada per l'interés de dur endavant un relat que ha tingut èxit.

Reducció. Adaptació seriosa que no és més que una simplificació de l'estil o dels significats d'una obra anterior. Es realitza per la supressió dels elements d'una obra literària canònica. Bàsicament, es tracta d'una reescriptura quantitativa que pot afectar tant els aspectes formals, com l'estructura, el contingut i, sobretot, l'estil. Com a conseqüència, es crea una obra nova.

Escissió. Reducció més forta perquè atenta l'estructura i el significat. Consisteix en una supressió pura i simple i és considerada més una pràctica editorial que literària. El mateix Genette (1982: 266) opina que en les col·leccions de literatura per als joves trobem Walter Scott o Fenimore Cooper sense informacions històriques, Julio Verne sense descripcions i altres obres reduïdes a la trama narrativa.

Expurgació. La reducció com una funció moralitzant o edificant en la qual la supressió no té a veure amb les capacitats del lector sinó amb les parts que poden inquietar «la innocència» del lector (Genette 1982: 270). Habitualment, són comentaris referents al sexe o la violència com ha passat amb les adaptacions del *Tirant lo Blanc.*

Concisió. La transformació abrevia un text sense suprimir cap part temàticament significativa, però sí la que reescriu amb un estil més concís i produeix un text nou.

Digest. Versió condensada de l'original que pretén oferir una lectura reduïda sense referència clara a l'original, això li dóna una major llibertat de creació.

El tipus d'adaptació realitzat per Rosa Serrano és el de reducció, ja que tant els testimonis de l'autor i l'adaptadora com l'anàlisi comparativa del corpus mostra com ens trobem davant d'una adaptació seriosa resultat d'una mínima

simplificació de l'estil de l'obra anterior a través sobretot de la supressió dels elements indicats anteriorment. En aquest cas no afecta ni l'estructura ni el contingut. Per tant, el text resultant és similar al de l'adult. Una altra qüestió és l'ús que el context concret de lectura propose, és a dir, que la lectura proposada en l'àmbit docent canvie la finalitat del text.

5. Una conseqüència: el canvi d'ús

En escrits anteriors (Lluch 2010b), revisàvem com els estudis tradicionals posen en dubte alguns dels llocs comuns que acompanyen la investigació d'aquest tipus de relat com, per exemple, el concepte de poble, de tradicional, de manifestació oral o de narració del passat. Investigadors com Luis Díaz (1999) consideren que el concepte «popular» és una invenció situada en el romanticisme quan els il·lustrats comencen a mirar el poble com un lloc on buscar elements que han de ser salvats, recollits, estudiats i valorats com a populars. Però la consideració de «popular» l'estableix l'investigador, no el camp d'estudi, i és una idea que el romanticisme associa a una època utòpica, enyorada, en harmonia i unitat perfecta; sempre des de les dicotomies de tradició enfront de progrés, local enfront d'universal, popular enfront de culte o passat enfront de futur.

Associat al terme de *cultura popular* habitualment apareix el de *folklore* per a designar tant una disciplina com l'objecte que estudia. La professora Oriol i Carazo (2002: 17) recorda que el terme és molt recent: va ser utilitzat per primera vegada per l'anglès William J. Thoms en una carta al director de la revista *The Athenaeum* publicada el 22 d'agost de 1846 on proposava usar-lo per a referir-se a les maneres, els costums, les pràctiques, les supersticions, les produccions literàries del temps passat. Aquesta és la concepció tradicional del terme.

Oriol (2002: 17-54) destaca el canvi decisiu provocat per Ben Amos qui en la sessió anual de la *Folklore Society* (Toronto, 1967) presenta una ponència on redefineix el terme de manera més revolucionària: folklore és una forma de comunicació que es produeix al si d'un grup petit. És a dir, ja no parla d'un text sinó d'un acte comunicatiu, per tant, cada producció de folklore serà única i estarà situada en un context irrepetible: el canal i el codi comunicatiu ja no seran un criteri de distinció. En l'actualitat, altres folkloristes van més enllà i proposen renunciar al terme de tradicional. Així ho defensa Pujol (2002: 35): «no hi ha relats intrínsicament tradicionals o folklòrics en oposició a uns altres que no ho són [...]. Les històries només es creen quan hi ha demanda social: davant de determinades realitats problemàtiques que resulta delicat plantejar obertament o respecte a les quals és difícil assolir el consens, i només perduren mentre aquesta demanda subsisteix o mentre poden continuar sent temes de conversa; mentre coincideixen amb alguna zona ruïnosa de l'edifici social que necessita ser reforçada o amb alguna fricció dels mecanismes de les relacions humanes que convinga endolcir». En resum, des de 1846 fins a l'actualitat, els

investigadors del folklore han canviat de paradigma de treball: de l'estudi restringit del text, passen a treballar l'acte comunicatiu; de l'estudi dels textos orals a qualsevol tipus de text i dels considerats tradicionals als creats en qualsevol moment.

Així, més enllà de la producció oral el que cal és revisar també la relació que la societat té i ha tingut amb aquestes manifestacions culturals. És evident que determinats grups han sentit un interés especial per la cultura tradicional, Martí (1996) utilitza el terme folklorisme per a referir-se a l'interès que sent la societat actual per la denominada cultura popular o tradicional, un interès que es pot produir de manera passiva, com a espectador, o de manera activa, amb accions o actituds que volen reproduir parts del món tradicional fora del context original d'espai, temps i funció. Aquest autor, entre altres investigadors, considera que qualsevol reproducció de la cultura tradicional implica una manipulació que produeix confrontació entre el món tradicional (el que convoquen les accions) i el món actual (el que produeix l'al·lusió). Per a interpretar la manifestació del folklorisme cal entendre que es tracta d'un joc entre dues realitats diferents: la realitat actual en la qual reproduïm una actitud o una acció i la del moment històric en el qual l'acció o l'actitud eren una forma de vida. Martí (1996) diferencia entre folklore, que és una vivència, i folklorisme que és vivència d'una vivència perquè els que el practiquen simplement imiten el que es feia en una altra època. El folklorisme implica discontinuïtat perquè la cadena ja s'ha trencat. Díaz (1999: 17) és més rotund: «los profesionales del folklorismo son profesionales de la cultura (de un tipo de cultura inventada por ellos mismos), pero no profesionales del estudio de la cultura […]. En esa actitud de defender lo propio y lo de «antes», el folklore se ha visto arrastrado por el folklorismo hacia posiciones que no sólo potencian lo autóctono y lo tradicional, sino que, implícitamente o a veces explícitamente, pretenden excluir lo extraño y lo moderno. Y ha derivado, así, hacia manipulaciones y reductos claramente reaccionarios». Des d'aquesta concepció, apareix la vida rural i tradicional com a més desitjable, més sana i veritable que l'urbana: vida, costums i manifestacions culturals que cal salvar de la desaparició. Com hem dit al principi, són idees heretades del romanticisme i traslladades a les noves generacions.

La descripció dels estudis anteriors permet analitzar, no l'adaptació de l'obra de Valor, sinó l'ús que determinades activitats didàctiques o textos programàtics proposen. Per exemple, propostes de lectura de les rondalles que, més enllà del text, animen a preservar paraules en procés de desaparició, a aprendre parts de la història o de la vida i a admirar el paisatge valencià descrit a l'obra de Valor. Són intervencions didàctiques que situen les rondalles en un enfrontament entre el passat i el present, el món rural i l'urbà, la tradició i la modernitat alhora que descriuen el món possible creat per les rondalles com una època utòpica, d'harmonia perfecta amb la terra, la paraula i la pròpia història, en un moment on el patrimoni cultural encara no era colonitzat. Són propostes didàctiques,

declaracions programàtiques o estudis que situen la rondalla valoriana en aquest paradigma romàntic: textos que són presentats a la comunitat lectora com a reducte de paraules i expressions altament valorades i dignes de ser salvades.

Però la cadena que unia l'autor amb els informants i amb el context que genera cadascuna de les històries s'ha trencat. Moltes de les paraules que hi apareixen designen contextos que ni perviuen ni es necessiten, les formes de vida lentes i pausades que associen pobles com Penàguila, Ontinyent o Castalla a nuclis familiars i allunyats són desconegudes per al lector actual i la natura verge que presenta el món possible creat per Valor a través de les paraules escollides ha quedat soterrat sota el ciment. Com a conseqüència, la lectura entesa com a corrector de tendències relacionades, per exemple, amb les formes de vida o de comunicació actuals és justament una forma de folklorisme aliena a la intenció de l'autor. Paradoxalment, Valor s'allunya d'aquesta orientació en primer lloc, perquè l'autor reprodueix literàriament el món que viu ell o els seus personatges, descriu el paisatge que coneix com a caçador i utilitza el llenguatge que empra; en segon, perquè la seua actitud cap a les formes de vida i les manifestacions culturals no tenen a veure amb l'actitud romàntica explicada anteriorment.

I podem concloure afirmant que l'adaptació infantil és un text similar que proposa un ús diferent perquè parlar d'adaptacions per a un públic infantil significa parlar-ne de lectures per a l'escola. Unes lectures que acompleixen els principals objectius de l'ensenyament literari en l'educació primària i secundària: *a*) ficcions narratives vàlides com a model de llengua, *b*) expressió de la cultura pròpia, i *c*) signes d'identificació significatius de la cultura en la qual l'ensenyament inclou les rondalles d'Enric Valor (Quintana 2011).

Gemma Lluch
Universitat de València