

**Un exemple actual
de recepció de Stevenson
en adolescents nouvinguts no occidentals**

Autor: Jaume Serra Milà

Màster en estudis literaris en l'era digital
Universitat Oberta de Catalunya
Febrer 2008

Índex

1. La recepció d'una novel·la clàssica juvenil	2
2. Per què adaptar novel·les clàssiques	4
3. Què adaptar, i com adaptar-ho	6
4. Adaptació de <i>La Fletxa Negra</i>	11
5. Recepció de l'adaptació	23
Bibliografia	27

1 La recepció d'una novel·la clàssica juvenil

Tothom que estima la literatura sap l'empremta que algunes obres poden deixar en la història individual d'una persona, particularment en els seus primers anys de vida, en les etapes inicials de la construcció de la personalitat. Els contes tradicionals, tant si són escoltats com llegits, col·laboren a la formació i desenvolupament de la personalitat de l'infant. Les novel·les romàntiques o d'aventures també són bones companyes en la imaginació i la fantasia de la vida adolescent. Tanmateix, en la nostra època digital, bona part de la no gens menyspreable funció que fins no fa massa han estat exercint els contes i les novel·les, ha estat substituïda pels dibuixos animats, les pel·lícules i, més recentment, els videojocs. Moltes d'aquestes produccions audiovisuals, algunes d'elles interactives, recullen ambients, personatges i trames que provenen de contes tradicionals i de novel·les clàssiques juvenils, sobretot dels dos darrers segles. Amb escenaris diversos, apareixen de manera recurrent temes que han interessat, emocionat i apassionat les generacions precedents. És una opinió compartida que, a hores d'ara, malauradament, la lectura de clàssics juvenils està perdent presència en els joves. I això augura un panorama poc esperançador.

L'estètica de la recepció ha insistit en el paper central del lector en la història de la literatura. Aquest corrent crític considera el lector com a primer destinatari de l'obra literària. Així, amb diferents matisos, Jauss, Gadamer i Iser van aportar als anys seixanta i setanta una nova perspectiva que, apartant-se de la crítica tradicional, posava èmfasi en el receptor. En un raonament que parteix de l'anàlisi d'aquests teòrics, Laura Borràs, ha proposat una nova estètica, *l'estètica de la interactivitat*:

"[en la estètica de la recepció] esta figura del lector nunca se concreta, ni se incluye en su razonamiento de qué manera la audiencia está formada por expectativas que pueden ser ya no diferentes sino contradictorias. Se apela al público como si fuera una realidad evidente. Pronto veremos que nosotros como docentes no podemos permitirnos el lujo de la indeterminación porque dar clases sin prestar atención al alumno no es educar, en el sentido más amplio de la palabra. De algún modo, el "acto docente" requiere por encima de todo "prestar atención". Son tareas inseparables. Este requisito básico puede ser visto como un elemento coercitivo, aunque debemos hacer de él una oportunidad para ajustar nuestro discurso y ser capaz de aprender de los alumnos, de sus inquietudes, sugerencias, también de sus carencias. Todo ello nos debe de servir para postular la estètica de la interactividad" (Borràs)

Aquesta professora, especialista en literatura comparada i literatura digital critica la manca de concreció amb què l'estètica de la recepció es refereix a la figura del lector. El lector no és un sol lector, no és un ésser genèric. L'hipotètic receptor d'un text literari

són moltes persones de carn i ossos; diferents i diverses. I voldríem que com més en fossin millor; si més no, pels bons textos literaris que han entusiasmat molts lectors.

En aquest treball explico com una adaptació del text pot mediar satisfactòriament en la recepció, a través de la llengua catalana, d'una novel·la clàssica juvenil del segle XIX, en nois i noies d'altres cultures, nouvinguts recents a Catalunya. Exposo els motius que justifiquen aquesta empresa, descriu alguns aspectes del procés seguit durant l'adaptació, enumero les principals condicions que ha de tenir el text adaptat i, finalment, mostro alguns exemples de com s'ha produït la recepció en dos destinataris. El sentit i la finalitat de l'adaptació és la construcció d'un relat que pugui ser llegit i interpretat, no en la llengua pròpia del lector, sinó en llengua catalana. L'adaptació de la novel·la forma part d'un treball més ampli, que ultrapassa els objectius i les dimensions d'aquest. De les conclusions que es deriven del procés interactiu amb què ha estat realitzada l'adaptació, estic obtenint dades que poden ajudar a establir principis i pautes per a futures adaptacions adreçades als destinataris que tot seguit defineixo.

Els darrers anys estan arribant al nostre país immigrants procedents d'arreu del món, a la recerca d'expectatives que millorin la seva vida. Amb ells, arriben sovint també nois i noies en edat escolar, però que ja han fet els primers aprenentatges de la vida en els seus llocs d'origen. Són preadolescents, alguns dels quals ja han après a llegir i escriure en la seva llengua, i han assistit regularment a escola; d'altres no han tingut aquesta oportunitat. Els nois i noies africans i asiàtics arriben a Catalunya desconeixent el català i el castellà. Molt pocs tenen coneixements del francès o de l'anglès. Alguns – més aviat pocs – han practicat l'alfabet llatí. La majoria no l'aprenen fins els deu, dotze o catorze anys. Quan tots els nouvinguts arriben a Catalunya, el sistema educatiu els proporciona una acurada atenció, amb la finalitat que esdevinguin lingüísticament competents en la nostra llengua. L'atenció específica escolar, junt amb diversos factors individuals, fa possible que una part d'aquests nois i noies, en poc temps, arribi a assolir un adequat grau de competència que els permet integrar-se positivament en el sistema educatiu. Però aquells alumnes amb una llengua pròpia més distant, sobretot en l'alfabet, necessiten un procés més llarg per assolir un nivell de competència lingüística que els permeti ser autònoms en la comprensió i expressió escrites. Aquestes persones són les destinatàries de l'adaptació. Són els receptors, en plural, i en concret, del text literari adaptat a les seves necessitats.

Admeto que pot semblar ben fora de lloc referir-se a la recepció d'una obra literària en persones d'aquestes característiques. Podem pensar que, perquè aprenguin la nostra llengua, és millor presentar-los textos breus, que es vagin familiaritzant amb els mots i les estructures, que practiquin la flexió nominal i verbal, que afinin la pronúncia... I anant més enllà, sembla d'entrada una quimera que nois i noies amb importants mancances lèxiques i gramaticals puguin entendre i seguir un text en la nova llengua, de la complexitat i les dimensions d'una novel·la.

No hi ha dubte que és un veritable repte. Però l'experiència de qui escriu això demostra que aquesta recepció és possible. Una experiència que ha sorgit de l'acollida i l'atenció d'aquestes persones en un institut, especialment amb adolescents nouvinguts procedents del Marroc i de la Xina. L'observació del procés de millora en la comprensió de textos escrits, que compleixen determinades condicions, ha esperonat el meu interès de fer possible a aquests nois i noies l'accés a textos literaris que els aportin emocions a través de la llengua que ara els acull. Bé ho aconsegueixen alumnes castellanoparlants quasi acabats d'arribar, i fins romanesos o russos, quan llegeixen, entre d'altres, les versions en *lectura fàcil*¹ de *L'illa del tresor* (Stevenson, 2005) o de *La volta al món 80 dies* (Verne, 2005).

2 Per què adaptar novel·les clàssiques

Al·ludint intencionadament a la coneguda obra d'Italo Calvino (Calvino, 1992), hi ha dos objectius que presideixen el motiu de l'adaptació de novel·les clàssiques. Una adaptació que només troba sentit en el paper mediador dels relats, el qual té com a única finalitat quelcom tan simple com possibilitar la lectura de novel·les a un públic perfectament capaç d'entendre'n les principals idees del seu contingut. Aquest públic, motivat i curiós, però encara no prou competent en la llengua, pot accedir a la història narrada, mitjançant la lectura de textos adaptats.

En primer lloc, una novel·la clàssica adaptada **facilita l'accés, mitjançant la lectura**, a la història que s'hi explica. A través del cinema, podem conèixer les històries que contes tradicionals, llegendes d'arreu del món i, sobretot novel·les de qualsevol mena i de qualsevol temps (des de *Tirant lo Blanc* a la *Mort a Venècia*). També s'han creat sèries televisives amb la mateixa intenció. No em referiré a la qualitat d'aquestes

¹ Vegeu a <<http://www.lecturafacil.net/pagines/index.php?p=3&lang=ca>> [Data de consulta: 20/02/08] la relació actualitzada de llibres de *Lectura Fàcil* publicats en català i castellà

adaptacions, algunes de les quals han esdevingut veritables obres d'art. Ni tampoc a la freqüent baixa qualitat de bona part d'aquests productes que, sovint, redueixen a un seguit d'anècdotes sense suc ni bruc les històries que, amb ple dret, han passat a ser classificades dins d'aquest controvertit conjunt anomenat "clàssics universals".

Però el text escrit és una altra cosa. La novel·la llegida ofereix una dimensió que els mitjans audiovisuals no poden abastar. Una dimensió que convé considerar adequadament, i que està a la base de la nostra reflexió. Iser ho exemplifica amb molta claredat, fent referència a la novel·la *Tom Jones*:

"Quan, en llegir una novel·la ens representem Tom Jones, només se'ns donen algunes facetes del personatge, a diferència de la pel·lícula, que ens presenta la figura completa i en totes les situacions. Amb les facetes, hem de recompondre la imatge [...]. La imatge de Tom Jones no deixa de transformar-se durant la lectura. El reflex projectat d'una faceta en un altre obliga a matisar i reestructurar la representació que anem imaginant. Percebem clarament aquest procés quan l'heroi presenta un comportament inesperat. Les facetes col·lisionen, i hem de revisar la nostra representació en funció d'aquestes col·lisions [...]. Per això s'explica la decepció experimentada quan veiem la versió filmada de la novel·la" (Iser, 1972:155-156)

No només els personatges van essent construïts progressivament per l'autor, i van sent interioritzats en la ment del lector a mesura que se succeeix el llibre. També els llocs, els fets, els ambients... van formant imatges mentals en el lector, que s'afegeixen a les seves vivències o fantasies anteriors, elaborant una percepció dinàmica, personal i íntima, única i irrepètible. Les imatges mentals que un lector va creant en la seva ment són necessàriament diferents a les que crea un altre lector. La pantalla de televisió o de cinema donen imatges ja elaborades. És cert que estalvien al lector la *feina* de pensar-les, però alhora el priven de la llibertat d'*imaginar*-les. En realitat, li impedeixen crear. Una adaptació escrita ofereix molt més al destinatari que la seva competidora, l'adaptació televisiva i cinematogràfica. Potser no aporta al lector la informació ni la comoditat, però estic convençut que un text adaptat per ser llegit pot aproximar-se millor a l'obra original, que va ser òbviament escrita perquè fos rebuda per un lector.

En segon lloc, una novel·la clàssica adaptada **impulsa l'exercici plaent de la lectura**. És cert que algunes novel·les clàssiques han esdevingut excessivament llunyanes als interessos de l'home i de la dona d'avui, i han perdut l'atractiu per ser llegides. Si aquesta consideració és vàlida per als adults, no sembla difícil deduir que, per a la major part de lectors adolescents, tot allò que és clàssic, és antic; i tot el que és antic... ja no és bo. No pensen així alguns estudiosos de la literatura juvenil, com Vicenç Pagès que, en una recent publicació, defensa la vitalitat de les novel·les clàssiques. Ell proposa un mínim de vint-i-vuit títols de novel·les, totes degudament analitzades, explicades i

justificades, que considera perfectament atractives als nois i noies d'avui. Pagès es queixa que els clàssics juvenils hagin estat “*substituïts, en gran part, per obres redactades per autors juvenils especialitzats pendents de l'actualitat més perible*” (Pagès, 2006:17-18). Tant a les famílies com a les escoles, s'ha deixat de promoure la lectura de novel·les de tots els temps. Per això, aquest especialista reivindica la promoció de la lectura dels clàssics en els nois i noies, uns autors que escrivien històries nítides, clares, lineals. Històries en el sentit que Forster atribueix a Walter Scott: “*Sabia explicar una història. Tenia el poder primitiu de mantenir el lector en tensió, i de jugar amb la seva curiositat*” (Forster, 1992:32). Paradoxalment, Pagès no col·loca *Ivanhoe* en el seu cànon, perquè “*inclou llarguíssimes descripcions, diàlegs metafísics i digressions forçades*”, com també passa –segons ell– amb *Els viatges de Gulliver* (Swift), *La novel·la de la mòmia* (Gautier), *Frankenstein* (Shelley), *Nils Holgersson* (Lagerlof) o *El darrer dels mohicans* (James Fenimore Cooper). En la introducció a la selecció, Pagès fa aquesta interessant reflexió, que té una contundència encara més inqüestionable, si pensem en els nois i noies nouvinguts, a què m'estic referint en aquest treball:

“Després d'Auschwitz i de Foucault és impossible recuperar l'estat edèmic amb què escrivien J.M. Barrie o Jack London. No podem fer veure que no han existit les avantguardes, la psicoanàlisi, l'estructuralisme, l'existencialisme, la crítica feminista, la deconstrucció i la teoria post-colonial. No es pot seguir escrivint com si no sabéssim què és el flux de consciència, el narrador no fiable, la metaliteratura, la intertextualitat, els experiments en focalització i la crisi del subjecte. Els autors –incloent-hi els de literatura juvenil- ho saben, o potser ja ho haurien de saber, però els lectors adolescent no ho saben, o potser encara no ho haurien de saber. Potser per això resulta tan difícil escriure literatura juvenil avui dia.

I tanmateix els adolescents encara són a temps de sentir-se bé en les aigües estimulants de la modernitat. El nostre deure és permetre'ls endinsar-s'hi. Sense aquest bany no podran atènyer mai el que ve després. Ja tindran temps de llegir Proust [...]” (Pagès, 2006:32).

Moltes novel·les clàssiques juvenils encara avui tenen interès per als nois i noies de la nostra llengua i la nostra cultura. Els nouvinguts, llegint-les, s'emocionen incorporant al seu món interior històries que han agradat i emocionat també als homes i dones de la nostra terra. Descobrint que poden entendre-les, s'animen a llegir-ne més. Més endavant, potser s'atreviran amb els textos originals. Aquesta hipòtesi optimista voleia contínuament pel damunt de la recerca, i dóna resposta a la pregunta que encapçala aquest apartat.

3 Què adaptar, i com adaptar-ho

Les adaptacions cinematogràfiques i, més encara, les adaptacions en dibuixos animats, posen de manifest les diverses possibilitats de conversió i de transformació de

les històries que s'expliquen a les novel·les. Cal acceptar, sense restriccions, que un text adaptat no és el text de l'autor. Ja deixa de ser-ho una traducció a una altra llengua, tot i rebre el vistiplau, com ara és una pràctica habitual avui, per part del mateix autor. L'adaptació sempre modifica el text. Això no impedeix considerar que existeixen adaptacions més pròximes i adaptacions més llunyanes al text original.

Abans de prosseguir, convé que distingim tres termes -sovint tractats de manera sinònima o quasi sinònima-, seguint les pautes que proposa Gérard Genette (Genette, 1998:12-13). Em refereixo als conceptes d'*història*, *relat* i *narració*. La **història** és el conjunt d'esdeveniments que s'expliquen; el **relat** és el discurs oral o escrit que explica els esdeveniments de la història; i la **narració** és l'acte real o fictici que produeix aquest discurs: el fet mateix de contar. Així doncs, el lector accedeix a la història que s'explica en una novel·la a través del relat que n'ha deixat escrit l'autor, amb la veu del narrador. L'**adaptador** que aquí proposo és un lector que pretén esdevenir mediador entre un relat original i uns futurs lectors, que no poden accedir a la seva comprensió, a causa d'una insuficient competència lingüística, dins un procés favorable d'adquisició.

Les adaptacions, a diferència de les traduccions, s'orienten vers les necessitats del lector. L'adaptador no realitza tasques de coautor, sinó que exerceix com a autor d'un nou relat, que possibiliti la comprensió de la història que s'explica al text original. L'adaptador, mentre llegeix la novel·la, interpreta i interioritza la història, tal com l'autor l'ha escrita. És conscient que ho fa d'una manera personal, del tot subjectiva. Llegeix i entén com qualsevol lector. Tanmateix, quan aquest lector té la intenció d'adaptar el text, ha de pensar en la persona destinatària. Ha de conèixer les seves condicions, les seves possibilitats, les seves capacitats, els seus interessos. L'adaptador és un mediador que no només té l'obligació de saber-se la història a fons. També ha d'estar atent a la successió rítmica del relat i ha de percebre les sensacions que l'autor ha anat dosificant de manera intencionada al llarg de la narració. La principal funció de l'adaptador és reescriure el relat intentant aconseguir que el lector pugui experimentar, al límit de les seves possibilitats, les mateixes sensacions que experimenta un lector, amb competència suficient per llegir comprensivament el text original. L'adaptador ha de ser un mediador convençut que la història que explica la novel·la, realitzant uns determinats canvis, pot ser compresa íntegrament pel lector destinatari. Isabel Pascua, especialista en traducció de contes infantils, reconeix aquesta dificultat:

“Tot i que l’adaptador no té la necessitat de resoldre la contradicció principal de la traducció, que es dona entre la màxima fidelitat possible al programa conceptual del text original i la acceptabilitat del text final, s’enfronta amb una altra tasca, no gens senzilla, que és produir un text nou, que tingui la seva pròpia lògica, tasca que implica competències especials que es diferencien de les competències del traductor”. (Pascua, 1998:58)

La singularitat del tipus d’adaptació que aquí proposo rau en les característiques específiques dels seus destinataris. Els lectors a qui s’adreça són, en bona part, persones capaces d’entendre de manera gairebé completa el text en la llengua pròpia: en àrab o en xinès. L’adaptació per a aquestes persones consisteix en la construcció d’un relat que serà llegit en una llengua que ha començat a ser-los familiar, però que encara no dominen prou: la llengua pròpia del país d’acollida. Una llengua que està en procés d’aprenentatge. Així doncs, els límits del relat adaptat coincideixen bàsicament amb els límits de la competència lingüística del lector. Uns límits que poden ser analitzats en quatre grans àmbits: 1) la decodificació dels mots; 2) el coneixement lèxic; 3) la flexió nominal i verbal; i 4) la comprensió i integració del significat de les oracions. Hi tornaré més endavant.

Com deia, considerem aquests lectors capaços d’entendre les històries que s’expliquen a les novel·les, si ho fessin en la seva llengua pròpia. Per això, les adaptacions que proposo són relats que tenen la finalitat de col·laborar a la millora del coneixement i ús de la llengua catalana en nois i noies que estan en procés d’aprenentatge. El fet que aquestes persones arribin a llegir textos narratius, de contingut complex i dimensions considerables, en la nova llengua del país d’acollida, permet abastar un doble objectiu. D’una banda, oferir pràctiques de lectura autònoma comprensiva, a través de textos que tradicionalment han interessat als nois i noies de moltes generacions i territoris. D’altra banda, transmetre la idea que aquests lectors, encara vacil·lants, poden ser capaços d’imaginar en la seva ment les complexes històries que s’expliquen en les novel·les, utilitzant com a llengua escrita vehicular la del país d’acollida. Les reflexions que explicita Pagès, referint-se a un jove lector qualsevol, no perden sentit en el destinatari d’aquest tipus d’adaptació:

“Com més plaer obté el lector, més profunds són els solcs amb què els usos gramaticals es graven en el seu cervell. Més endavant, només caldrà ensinistrar-lo a convocar les paraules perquè surtin, sol·lícites, del seu amagatall. Tots els lectors coneixen l’experiència gairebé màgica de localitzar en algun replec de la ment les construccions que convenen en cada ocasió. Els amants de la literatura juvenil han anat atresorant, potser sense adonar-se’n, un seguit de construccions sintàctiques i de paraules emocionants, connotades i inoblidables: púding, escarlatina, tsetsé, quinina, rododendre, hüssar, botavara, grog, whist, proscrit, curare, grisú. En aquest sentit, la lectura es pot considerar una excel·lent gimnàstica passiva, ja que l’usuari fonamenta, sense esforç conscient, tota la musculatura lingüística” (Pagès, 2006:22)

Llegir, aprenent a llegir. Llegir per continuar llegint. Llegir, vivint experiències que enriqueixen el coneixement de la llengua i que posen en exercici la imaginació, el món interior i íntim, amb històries que emocionen el lector, que comuniquen vivències, caràcters, actituds, valors... Llegir, adquirint l'autoconsciència que un pot entendre una història en la llengua que està aprenent mentre llegeix. Llegir, fins i tot, oblidant que s'està llegint en una altra llengua. Aquesta és la finalitat polièdrica que han de perseguir les adaptacions adreçades als joves nouvinguts.

Si l'adaptació vol atendre les característiques dels destinataris, el relat que s'elaborarà a partir de la novel·la ha de renunciar necessàriament a determinats elements del text original. Això sí, procurant mantenir-ne la màxima proximitat. Aquesta òptima fidelitat al text original no només es justifica pel profund respecte que mereix la novel·la, tal com va ser escrita, sinó també per aprofitar-ne la riquesa del seu contingut pròpiament literari: les tècniques narratives, els matisos argumentals, els trets dels personatges, el ritme, la sorpresa, la focalització,... L'adaptador té la greu responsabilitat de prendre les decisions necessàries sobre quins elements del relat original convé sacrificar. L'únic sedàs en tot aquest procés ha de ser la capacitat del lector en la comprensió del text, a causa del coneixement encara poc ferm de la llengua en què està escrit, i de la hipotètica manca d'informació sobre dades culturals, històriques o geogràfiques, que el mateix relat podrà oferir. Per tant, l'adaptació ha de tenir com a fita la màxima conservació del text original.

Però això no és gens possible. Tret d'algunes mínimes frases i expressions amb característiques concretes, el text s'ha de modificar inexorablement. I molt. D'això en saben els teòrics de la *Lectura Fàcil*. A finals dels anys seixanta, es va iniciar a Suècia un moviment –precedent de l'actual Fundació *Centrum för lättläst*²–, sensible a la necessitat d'adaptar textos adreçats a persones que tenen disminuïdes les capacitats per a la comprensió lectora. La fundació sueca considera que la forma com estan redactats la major part de textos no té en compte l'accés d'aquestes persones a la informació que contenen. Entre els afectats per aquesta disminució hi ha els qui pateixen retard mental o un altre tipus de discapacitat, però també persones que han tingut una escolarització limitada o els immigrants que acaben d'arribar en un país, del qual desconeixen la llengua pròpia. Al 1997, Tronbacke va publicar unes “*Directrius per a materials de Lectura Fàcil*” (Tronbacke, 1999), i poc després, un grup d'experts europeus va publicar “*El*

² <<http://www.lattlast.se>> [Data de consulta: 20/02/08]

camino más fácil” (Freyhoff, Hess, Kerr i altres, 1999), document que ha esdevingut el principal referent sobre la *Lectura Fàcil*. A Barcelona, l’any 2003 es va constituir l’*Associació Lectura Fàcil*³, que assessora en l’elaboració de materials, i els atorga el logotip *LF*, seguint aquestes directrius. Podeu observar una ràpida síntesi dels aspectes més rellevants que cal tenir en compte en fer una adaptació a *Lectura Fàcil*, proposats pel grup d’experts esmentat (Freyhoff, Hess, Kerr i altres, 1999):

ASPECTES LÈXICS I SEMÀNTICS

- Fer ús d’un llenguatge senzill i directe, evitant els conceptes abstractes.
- Utilitzar paraules relatives al llenguatge oral quotidià, i millor curtes.
- Ser sistemàtic en l’ús dels mots.
- Posar exemples pràctics.
- Millor no utilitzar mots d’una altra llengua, ni fer ús d’abreviatures ni sigles.
- No donar per entesos coneixements previs sobre el tema en qüestió.
- Tenir cura amb el llenguatge metafòric i amb l’ús de sentits figurats.

ASPECTES SINTÀCTICS

- Utilitzar sobretot oracions curtes. Incloure una sola idea principal en cada oració.
- Expressar-se en positiu i amb oracions afirmatives.
- Evitar fer ús del subjuntiu i de formes verbals que no siguin absolutament imprescindibles.
- Simplificar els signes de puntuació.

Aparentment, aquestes directrius són restrictives, i deixen poc marge per a l’elaboració d’adaptacions fidels al text original. El meu propòsit és acceptar la seva validesa, i dedicar-me a elaborar una proposta concreta d’adaptació, adreçada a preadolescents i adolescents nouvinguts, de llengües no romàniques, arribats en els dos o tres darrers anys a Catalunya. I experimentar amb ells la seva comprensió.

4 Adaptació de *La Fletxa Negra*.

Per realitzar aquesta tasca, he triat *La Fletxa Negra*. Una novel·la clàssica que, tot i tenir alguna complexitat en la seva trama, conté temes universals que capten l’atenció dels nois i noies. El ritme constant, les accions que van succeint-se sense pausa, una darrere l’altre, amb força efectes sorpresa inclosos, fan mantenir l’interès del lector, des del començament fins al final del llibre. A més, és una novel·la que no ha estat encara adaptada a *Lectura Fàcil* en català. Per tant, si comprovo que el text resultant és comprès i interessa als destinataris amb qui s’haurà contrastat, es podrà donar a conèixer, amb la finalitat que puguin gaudir de la seva lectura d’altres persones.

Començo recordant la sinopsi argumental de la novel·la: *La Fletxa Negra* explica la història de Richard, un noi de divuit anys, amb la guerra de les dues Roses com a

³ <<http://www.lecturafacil.net>> [Data de consulta: 20/02/08]

fons, a l'Anglaterra del segle XV. A causa de les accions d'una colla de bandits, anomenada "la Fletxa Negra", Richard arriba a saber que el seu tutor, sir Daniel, senyor de Tunstall, va matar el seu pare quan ell era un nen. Sir Daniel ha segrestat Joanna, una noia de setze anys, i es posa en contra del noi. Joanna s'escapa de sir Daniel, i coneix Richard, el qual s'ajunta amb "la Fletxa Negra" per protegir-se de sir Daniel. Joanna i Richard s'enamoren, i ella torna a ser segrestada per sir Daniel. Richard pretén casar-se amb Joanna i obtenir justícia per l'assassinat del seu pare.

Atenent la classificació de Genette (Genette, 1992), *La Fletxa Negra* té un narrador situat al llarg de tot el relat en un nivell extradiegètic, que manté una relació heterodiegètica, amb una focalització externa neutra. El narrador no intervé en absolut el història ni en la narració, no hi participa, no dóna el seu parer: es limita a contar la història. La història s'explica sola. El lector troba fets que van succeint-se un darrere l'altre, com si els anés veient ell mateix. El narrador se situa en la perspectiva de Richard, que és present a la major part de la narració; generalment com a actor, però també com a testimoni.

Robert Louis Stevenson va publicar inicialment *La Fletxa Negra* al 1883, com a novel·la per entregues, en una revista juvenil (*Young Folks; A boys and girls paper of instructive and entertaining literature*). Cinc anys més tard, la novel·la va sortir en un sol volum. El fet que la novel·la fos creada originàriament per ser llegida en format de fulletó pot explicar algunes de les seves característiques. Llegim Iser:

"La novel·la per entregues treballa amb una tècnica de fragmentació. Produeix una interrupció allà on s'ha creat una tensió que pressiona buscant una solució i on, de bona gana, es vol tenir l'experiència d'alguna cosa que suposi una sortida per allò que ja s'ha llegit. Tallar o deixar arrossegar la tensió és la condició bàsica de la interrupció. Però aquest efecte de 'suspens' fa que intentem imaginar-nos la informació que en aquest moment no podem disposar sobre la continuació dels esdeveniments. Com seguirà? Quan ens plantegem aquesta pregunta o d'altres semblants, augmenta la nostra participació en la realització dels esdeveniments. Dickens coneixia aquesta tècnica. Els lectors eren, per a ells, 'coautors'. [...] La novel·la per entregues imposa al lector una forma determinada de lectura. Les interrupcions estan calculades de manera diferent a les que es produeixen en la lectura d'un llibre per raons externes. A la novel·la per entregues tenen un objectiu estratègic.[...] Dickens escrivia les seves novel·les setmana a setmana i, mentrestant, buscava informar-se tant com podia, del que pensaven els lectors sobre la continuació de l'acció" (Iser, 1972:138-140)

La tècnica de la fragmentació que Iser situa a les novel·les de Dickens és també aplicada per Stevenson a *La Fletxa Negra*. El relat manté constantment el suspens durant la lectura, de tal manera que el lector se sent sempre motivat a seguir llegint, sobretot al final de cada capítol. L'acció, sempre dinàmica i amb ritme impacient, captiva l'atenció del lector, des del primer escenari, sense deixar-lo amb prou feines respirar.

Cada capítol acaba interrompent l'acció o bé havent donat els ingredients que n'anuncien una de nova, sempre prou suggerent perquè que el lector desitgi passar la pàgina i trobar-hi la continuació. Podem comprovar-ho en aquesta breu selecció de les darreres frases d'alguns dels trenta-tres capítols que conté el llibre.

"[...] Dick se'l va posar al pit del justacòs, va donar l'ordre de marxa i va enfilear el camí poble enllà, cap a ponent." (Pròleg)

"[...] Així que van aparèixer, es van obrir les portes, el pont va baixar, i el mateix Sir Daniel, acompanyat de Hatch i del rector, van presentar-se a rebre'ls." (L. I. Cap. VII).

"[...] El primer pas per aquest camí serà el vostre primer pas cap a la tomba." (L. II. Ca. V).

"[...] –Bo! –va respondre Dick–. Em friso per fer alguna cosa. Anem cap a Shoreby!" (L.IV. Ca. I).⁴

Stevenson, com Dickens, sabia interrompre l'acció en els moments oportuns, amb una tècnica utilitzada pels escriptors que coneixen bé l'esperit del lector. Una tècnica que, com explica Forster, procedeix de ben antic:

"Tots som com el marit de la Xahrazad: **volem saber què passa després**. Això és universal, i és la raó per la qual l'espina dorsal de la novel·la ha de ser una història. Alguns de nosaltres no volem saber res més; no tenim res més a dins que una curiositat primitiva, i en conseqüència els altres judicis literaris ens semblen absurds" (Forster, 1992:28).

Xahrazad interromp la narració, i això li serveix per salvar la vida. Un dia rere l'altre, la narradora de *Les mil i una nits*, no només aconsegueix mantenir l'atenció del marit amb el relat, sinó que sap tallar-lo en el moment oportú, perquè ell vulgui seguir-la escoltant l'endemà. L'adaptació de *La Fletxa Negra* ha mantingut l'estructura de suspens continu del text original, però s'ha vist oblida a efectuar una redistribució dels capítols, tal com explico a continuació.

La presentació del text

Abans d'entrar amb més detall en el contingut de la novel·la adaptada, convé detenir-se a reflexionar i prendre decisions sobre com ha de ser presentat el text davant els ulls del lector. Aquest no és un aspecte poc rellevant. Recordem que el meu objectiu és que el relat s'adapti a les necessitats d'un destinatari que, tot i tenir voluntat lectora i ser capaç de comprendre els fets i pensaments que es narren, probablement encara no és prou hàbil en la decodificació dels mots en l'alfabet llatí, en el coneixement del significat d'algunes paraules, en la flexió nominal i verbal i en la comprensió d'oracions complexes. És un lector limitat per mancances que volem ajudar a superar. I precisament la forma com es presenta el text pot col·laborar a fer més o menys accessible la compren-

⁴ Per a les citacions, vegeu: Stevenson, 1883 i Stevenson, 1990

sió i, per tant, la recepció de la novel·la. Aquest aspecte formal està molt present en les directrius internacionals de la *Lectura Fàcil*, perquè els seus textos s'adrecen sobretot a lectors amb discapacitació intel·lectual, als quals resulta més atractiu i entenedor un text que compleixi visualment uns determinats requisits. Per als destinataris d'aquesta *Fletxa Negra* adaptada són igualment convenients i útils aquests requisits, que he incorporat al relat. Òbviament els aspectes formals condicionen de manera inevitable el contingut del relat, però alhora contribueixen a la seva comprensió.

He d'acceptar aquesta premissa per seguir endavant en el procés d'adaptació. Es tracta de sacrificar el contingut perquè el llibre agradi al lector. En seguiré parlant. Fixem-nos ara quins són alguns d'aquests requisits formals que, com es veurà, tenen conseqüències en l'organització del relat. El text es presenta en una tipografia arial 14 i un interliniat d'1,2; i té tres unitats formals diferenciades: la línia, el paràgraf i l'episodi:

- La línia es presenta justificada a l'esquerra. S'hi expressa generalment una sola idea, a través d'una oració. Mai exhaureix l'espai de la dreta, que queda en blanc.
- El paràgraf expressa una acció, amb caire independent, dins un episodi. La seva dimensió oscil·la entre tres i cinc línies.
- L'episodi conté una situació o conjunt d'accions, amb sentit intern. Ocupa –i intenta completar– una pàgina DINA4, com a màxim. Acaba amb una acció o un fet que n'espera un altre.

El relat conté dos tipus altres tipus de text: la veu del narrador i la veu dels personatges. La veu dels personatges, que també pot ser la manifestació dels seus pensaments, és presentada en format de text dramàtic. És a dir, indicant el seu nom quan parla o pensa. La veu dels personatges i el diàleg no tenen restricció en el nombre línies.

Primers canvis en el contingut

Seguint aquests requisits formals, l'extensió del text augmenta de manera imparable. Això ens obliga a repensar el contingut de cada episodi o, més aviat, ens força a crear episodis al marge dels capítols en què es presenta el relat original. Però no seguim més per aquí. Pensem abans en els aspectes relacionats directament amb la comprensió del text. Observem el primer paràgraf del llibre original.

- (1) “Una certa tarda, a finals de primavera, es va sentir repicar la campana del castell de Tunstall a una hora desacostumada. Prop i lluny, als boscos i als camps de la vora del riu, la gent va començar a deixar les feines i es va afanyar cap al retoc. Al llogarret de Tunstall, un grup de pagesos pobres es demanaven que devia voler dir aquella crida” (Stevenson, 1990:5)

El destinatari no pot entendre el fragment. És cert que coneix alguns mots però aquests no li donen prou informació per comprendre el significat de la globalitat del paràgraf. Impossible. Desconeix *certa*, *repicar*, *desacostumada*, *vora*, *afanyar*, *retoc*, *llogarret*. També és probable que no sàpiga alguna d'aquestes paraules: *campana*, *castell*, *bosc*, *camp*, *pagès*, *crida*. I segur que no entén el sentit de *es demanaven* o *devia voler dir*. Crec que podrà accedir a la comprensió del paràgraf, si li proposo aquest nou text modificat:

- (2) “Un dia a la tarda, al final de la primavera, al poble de Tunstall, la campana del castell va tocar: – Nang! Nang! Nang! Nang! Nang!... Va tocar més d'un quart d'hora. Quan van sentir la campana, els pagesos de Tunstall van deixar de treballar. Els pagesos sabien que alguna cosa important passava. Perquè la campana tocava molta estona.”

Ara el lector disposa de més elements que l'ajuden a entendre, i li permeten construir un significat coherent, amb ple sentit. Observem que el nou relat intenta ser fidel a la història de la novel·la, amb la diferència que l'explica fent ús de mots i expressions que el lector ja ha anat sentint, utilitzant i integrant en el seu conjunt de coneixements lingüístics de la llengua catalana, durant el temps que porta vivint a Catalunya. En certa manera, el registre literari del relat original ha estat substituït per un registre estàndard. Però aquest no ha estat l'únic canvi sofert per l'adaptació. Fixem-nos en el quadre comparatiu següent:

	TEXT ORIGINAL (TO)	TEXT ADAPTAT (TA)
1	<i>Una certa tarda, a finals de primavera</i>	<i>Un dia a la tarda, al final de la primavera</i>
2	<i>es va sentir repicar la campana del castell de Tunstall</i>	<i>al poble de Tunstall, la campana del castell va tocar: – Nang! Nang! Nang! Nang! Nang!...</i>
3	<i>a una hora desacostumada.</i>	<i>Va tocar més d'un quart d'hora</i>
4	<i>Prop i lluny, als boscos i als camps de la vora del riu, la gent va començar a deixar les feines i es va afanyar cap al retoc.</i>	<i>Quan van sentir la campana, els pagesos de Tunstall van deixar de treballar</i>
5	<i>Al llogarret de Tunstall, un grup de pagesos pobres es demanaven que devia voler dir aquella crida</i>	<i>Els pagesos sabien que alguna cosa important passava. Perquè la campana tocava molta estona</i>

Les diferències entre TO1 (“*Una certa tarda, a finals de primavera*”) i TA1 (“*Un dia a la tarda, al final de la primavera*”) són quasi imperceptibles. L'adaptació evita l'indefinit *certa* i fa més concret el *final de la primavera*. A continuació, TA2 sí que presenta canvis significatius. L'impersonal *es va sentir repicar la campana* és substituït per una oració amb un subjecte transparent que realitza l'acció: *la campana va tocar*. I per acompanyar i fer més clar el significat, afegeix l'onomatopeia del so de la campana: *Nang!*, que repeteix fins a cinc vegades, per fer-ne notar la insistència. La

durada del repic de la campana, no inclosa al TO, és incorporada al TA3, redundant en l'expressió de l'acció *va tocar*, per tal d'incidir en la idea d'excelsitud que es desprèn del TO3. És una idea massa complexa d'explicar a persones desconegudes del fet que hi havia hores en què era habitual que toquessin les campanes. La redundància esdevé una tècnica d'ús imprescindible en aquesta adaptació, ja que ofereix al lector, encara poc hàbil, una segona, i de vegades fins una tercera oportunitat de comprendre el text. El fragment TO4 queda simplificat a TA: en un altre moment, el relat ja es referirà als camps i als boscos. Aquí interessa comunicar la interrupció sobtada del treball que fan els pagesos, i l'estranyesa que els representa. La perífrasi del TO5 "*es demanaven què devia voler dir aquella crida*" se substitueix al TA5 per "*els pagesos saben que alguna cosa important passava*". Per tal d'evitar la complexitat del verb pronominal (preguntar-se a si mateix), però mantenint la idea de sorpresa, el TA5 formula el pensament dels pagesos com a interessats de saber què passava. I insisteix per tercera vegada en el motiu del seu interès: que la campana toqués tanta estona, i no en aquella hora desacostumada, com exposa el TO.

Com ja he dit, l'adaptador té la intenció de ser fidel al màxim al TO, però també té la voluntat de fer comprensible i interessant el relat a aquest lector aprenent de la llengua catalana. De l'equilibri entre intenció i voluntat en sorgeix un TA necessàriament diferent, però que conté les principals idees que es narren al TO. Observem ara ja la presentació del mateix fragment en el format proposat més amunt.

Un dia a la tarda, al final de la primavera,
al poble de Tunstall,
la campana de l'església va tocar:

CAMPANA: – Nang! Nang! Nang! Nang! Nang!...

Va tocar més d'un quart d'hora.
Quan van sentir la campana,
els pagesos de Tunstall van deixar de treballar.

Els pagesos saben
que alguna cosa important passava.
Perquè la campana tocava molta estona.

Certament, l'adaptació d'aquest paràgraf no ens ha comportat massa complicacions. Vegem el següent, el segon de la novel·la. Aquí el narrador detura l'acció perquè el lector pugui situar històricament els fets, i conegui el paisatge del lloc on ocorren:

- (3) “En aquella època, sota el regnat del vell rei Enric VI, el llogarret de Tunstall tenia gairebé el mateix aspecte que té avui. Una vintena de cases si fa no fa, ben empostissades de roure, s'allargassaven escampades en una gran vall verda que ascendia des del riu. Al peu de la vall, el camí creuava un pont, pujava cap a l'altra banda i desapareixia al llindar dels boscos fent via cap al castell i, més enllà, cap a l'abadia de Holywood. A mitja pujada del poble es dreçava l'església, envoltada de teixos. Els oms verds i els verdejants roures del bosc coronaven els vessants de cada banda i atermenaven el paisatge” (Stevenson, 1990:5)

Què cal fer amb aquest paràgraf que descriu l'escenari on comença la història? Podria, com en l'anterior, transformar-lo en un text amb mots i estructures entenedores, incloent els petits detalls que permeten interioritzar una imatge del poble, el castell, l'abadia, les cases, els arbres, els camins, el riu, la vall, l'església... Però sorgeix un important entrebanc: si el nou relat ha de descriure el paisatge, incloent els rics matisos que conté el text original, necessitarà estendre's amb perífrasis interminables, perquè pugui ser comprès. Amb la qual cosa el text es farà més llarg, i l'acció romandrà suspesa més estona de la convenient per mantenir l'interès del lector. I recordem que aquest és un dels objectius de l'adaptació, que aprofita la magnífica tècnica de l'original: la interrupció. Tinc una solució: deixar exposats en aquest moment de la narració els elements imprescindibles perquè el lector pugui imaginar l'escenari en què l'acció s'està duent a terme, sense estalviar aquells matisos que crec que pot entendre. També puc prosseguir amb la narració dels fets, per tal d'aconseguir una major immersió del lector en el relat, i llavors interrompre'l; quan ja hi està més integrat. Això és el que aquí he fet. El nou relat segueix narrant els fets i, després, redueix el paràgraf (3) a aquestes simples quatre línies:

- (4) Tunstall era un poble petit,
tenia només quaranta cases de fusta.
El pont tenia un riu a sota i un camí a sobre.
El camí anava al castell de Tunstall.

Ja es veu com he abandonat i sacrificat moltíssima informació. Només he deixat l'estrictament necessària perquè el lector compregui l'acció, i pugui començar la lectura del relat, integrant-s'hi amb les mínimes complicacions. Li poso el camí fàcil perquè se situï en l'espai. Però encara falta la ubicació en el temps històric. Això mereix una atenció especial. El nou relat no pot resoldre aquest aspecte dient “*sota el regnat del vell rei Enric VI*”. Recordem que el lector procedeix d'una altra cultura: del Marroc o de Xina, per exemple. Probablement no coneix prou bé les característiques de l'edat mitja-

na europea, que és el marc històric general en què s'esdevé la narració. I menys encara el conflicte entre els Lancaster i els York, i la guerra de les dues roses. Com puc tractar aquests aspectes històrics de fons en el relat adaptat? Doncs no tinc altra opció que simplificar-los. He d'executar un altre sacrifici, amb la finalitat d'obtenir un bé major: l'accés d'aquest lector a la història que s'explica a la novel·la.

Per això, he de decidir i tenir ben clars quins elements de la història original explicarà el relat adaptat i, encara abans, he de definir els criteris que han de guiar aquestes decisions. Ja he anat deixant constància d'un primer criteri: el relat ha de poder ser comprès pel lector, d'una manera tan autònoma com sigui possible. El mateix relat ha de contenir ingredients que permetin entendre'l. El segon criteri, segons el meu parer, ve determinat pel mateix sentit profund de la literatura, i que l'estètica de la recepció ha recordat obertament: l'interès del lector pel relat. El relat ha d'interessar al lector. El lector ha de trobar-se còmode amb el llibre, ha de fer-se'l seu. D'altra manera, l'abandonarà.

En el nou relat de *La Fletxa Negra*, no és imprescindible endinsar-se en la guerra de les dues roses, ni tan sols parlar-ne gaire, per seguir la narració. Ara bé, sí que cal explicar els trets més rellevants del període medieval, trets que el text original obvia, perquè suposa que el lector és prou coneixedor de l'ambient històric en "el regnat del vell rei Enric VI". Per aquest motiu, el nou relat inclourà una mena d'introducció, no tractada com a tal, i imperceptible com a text independent pel lector, que acomplirà aquesta funció informadora. Així és, doncs, com comença el llibre:

Ara fa més de 500 anys.
Era l'any 1460.
A Anglaterra.
No hi havia electricitat.
Ni televisió, ni ràdio, ni telèfon, ni mp3, ...
No hi havia cotxes, ni motos, ni bicicletes.
Els homes i les dones treballaven de pagès,
al camp i al bosc.
Vivien en pobles petits, al costat d'un castell.
Als castells hi vivien senyors molt rics,
amb la seva família.
Els pobles, els camps i els boscos eren del senyor.

Els homes i les dones
havien de fer les coses que el senyor volia.
.....
Ara tu comences a llegir una novel·la,
que es diu "La Fletxa Negra".
Aquesta novel·la explica les aventures,
d'un noi que es diu Richard.
Tu llegiràs les coses que li passen a Richard.
Richard vivia a [Anglaterra](#),
a l'any 1460,
ara fa més de 500 anys...

Aquestes línies, en el format tipogràfic i amb la distribució per línies i paràgrafs que he indicat abans, conforma la primera pàgina del relat adaptat. Primer fa un senzill resum d'alguns aspectes propis de l'època medieval, que al lector li cal conèixer per

entendre el context de les pàgines següents; després presenta la novel·la, i el seu personatge central, fent-li saber que allò que llegirà a continuació seran les seves aventures.

L'inici del llibre ja predisposa el lector a buscar-hi sentit des de bon començament. No ha d'esperar a veure de qui o de què parlarà la novel·la. Ja ho sap tot just començar. Aquesta informació orienta tant la narració com el lector. El relat serà fidel a l'orientació definida, procurant no defraudar les expectatives del lector, el qual ja comença a imaginar quina mena de continguts anirà trobant en el text. El lector, òbviament, encara no sap res de Richard, llevat que és un noi. Ara vol conèixer com és, i vol saber què li passarà.

Ja hem vist com el text adaptat ha simplificat la descripció del paisatge, seleccionant els elements o matisos que és preferible suprimir. En el procés d'adaptació, també convé avaluar si cal sacrificar altres aspectes del text original, sempre amb l'exclusiva finalitat de mantenir l'interès del lector. Em refereixo a fets, llocs, temps i personatges. Aquesta tasca és extremadament dolorosa, si considerem el respecte que mereix la novel·la com a unitat inesporgable. Cap element de l'obra no és superflu. Però l'adaptació exigeix alguns canvis, sense els quals aquest lector hauria d'esperar anys a poder efectuar una lectura comprensiva del text original en llengua catalana.

Els personatges

Recollint una de les directrius per a l'elaboració de textos de *Lectura Fàcil*, considero que un nombre excessivament elevat de personatges dificulta la comprensió de la narració. A *La Fletxa Negra* apareixen més de vint-i-tres noms propis de persona. Convé fer-ne una selecció per a l'adaptació, eliminant els menys rellevants. Perquè puguin ser identificats més fàcilment, el relat anomena sempre cada personatge amb el mateix nom, que mai és compost. Per exemple, Richard, en el text original, de vegades apareix com a Dick, o Dick Shelton, o el jove Shelton. En l'adaptació sempre apareix com a Richard, sense cognom.

El relat adaptat té onze personatges amb nom propi, la majoria pròxims al tipus que Forster (Forster, 1992:59) anomena *plans*, ja que “*estan construïts al voltant d'una única idea o qualitat*”. Tres es presenten com a més *rodons* -Richard, Joanna i Alícia-, i aporten alguns trets específics del seu caràcter. L'adaptació vetlla perquè sobretot aquests, al llarg de la narració, vagin caracteritzant-se a través de l'acció i la paraula, tal

com ja fa el relat original. Cinc personatges apareixeran sense nom propi, en diversos graus de participació. La resta de personatges seran suprimits.

	PERSONATGES	TRETS IDENTIFICADORS	
Amb nom propi	Sir Daniel	Tutor de Richard	Amenaçat de mort per la Fletxa Negra
	Appleyard	Assassinat per la Fletxa Negra	
	Sir Oliver	Amic de sir Daniel	Amenaçat de mort per la Fletxa Negra
	Bennet	Cap dels guàrdies de sir Daniel	Amenaçat de mort per la Fletxa Negra
	Joanna	L'enamorada de Richard	Segrestada per sir Daniel
	Ellis	Cap de la Fletxa Negra	Enemic de sir Daniel
	Alicia	Amiga de Joanna	
	Lord Foxham	Oncle de Joanna	Enemic de sir Daniel
	Lord Shoreby	Pretendent de Joanna	Amic de sir Daniel, assassinat per la Fletxa Negra
	El duc	Cap de l'exèrcit que ataca Shoreby	
Amb nom genèric	El pare de Richard (Harry Shelton)	Assassinat quan Richard era un nen	
	Pagès de Tunstall (Clipsy)	Protesta a Richard en iniciar-se el relat	
	Home de la Fletxa negra (Lawless)	Pilota el vaixell.	Es disfressa de monjo, junt amb Richard
	Home vell (Condall)	Amenaçat per sir Daniel	
	Senyor important (el comte de Rinsingham)	Allibera Richard de sir Daniel	

El lloc i el temps

L'acció se succeeix durant l'any 1460, en dos períodes de temps, en els indrets ficticis que s'indiquen:

- A finals de primavera: Pròleg i llibres I i II (13 capítols).
 - Poble de Tunstall (Pròleg)
 - Kettley (Llibre I, capítol 1)
 - Els pantans (Llibre I, capítols 2 i 3)
 - Els boscos (Llibre I, capítols 4, 5, 6 i 7)
 - El castell de Tunstall (Llibre II, capítols 1, 2, 3, 4 i 5)
- Durant el mes de gener següent: Llibres III, IV i V (20 capítols)
 - Shoreby (Llibre III, capítols 1, 2 i 3)
 - El vaixell (Llibre III, capítol 4)
 - Shoreby (Llibre IV, capítols 1, 2, 3, 4, 5 i 6 – Llibre V, capítols 1, 2 i 3)
 - Els boscos (Llibre V, capítol 4)
 - L'abadia de Holywood (Llibre V, capítol 5 i conclusió)

L'adaptació respecta de manera quasi absoluta el temps cronològic de la narració original, i també intenta mantenir els espais, amb algunes modificacions. Així, Kettley esdevé una casa a la muntanya, les escenes dels pantans succeeixen a voltant

d'un riu i l'abadia de Holywood, on acaba la història, se situa als entorns d'una sobreposada casa de lord Foxham. Tampoc s'esmenta el nom del vaixell *Bona esperança*, ni la taverna de Shoreby, on ocorren fets que en el nou text són traslladats a d'altres indrets

L'acció

En la seva organització general, *La Fletxa Negra* segueix força el funcionament d'una peça teatral. La intriga sorgeix de bon començament, en el mateix pròleg, amb l'assassinat del vell soldat, del qual és testimoni el protagonista. És Richard qui llegeix els dos missatges de la Fletxa Negra, en el segon dels quals ja queda inevitablement implicat en un procés iniciàtic que el convertirà en adult: un amic del seu tutor és acusat de l'assassinat del seu pare. Richard ha de conèixer la veritat. Ben aviat, amb pocs ingredients, es construeix una trama en què apareix l'antagonista –sir Daniel–, magníficament retratat com a personatge dolent i pervers en la dura conversa que manté amb el vell Condall, i en el tracte que dispensa a Joanna. Els personatges es defineixen pel costat en què estan: hi ha els bons i els dolents. La guerra de fons col·labora a la presentació maniqueïsta. El darrer títol del llibre segon és ben clar: “*Com Dick va canviar de bàndol*”. Tot el és ple d'elements propis del teatre.

Vegem les disfresses: Joanna vestida de noi durant mitja novel·la, al costat de Richard, que no se n'adona, i davant un lector còmplice que assisteix divertit a l'espectacle; sir Daniel disfressat de leprós, que enganya i sorprèn inesperadament Richard i Joanna; Richard i Lawless disfressats de monjos, amb bigoti pintat i tot; Joanna i Alicia que surten de la casa en runes, disfressades de guàrdies. Ara observem alguns cops d'efecte, la majoria relacionats amb les actuacions de la Fletxa Negra: la fletxa que es clava a l'espatlla d'Appleyard i la que es clava enmig de la taula, al castell; l'aparició sobtada dels homes de la Fletxa Negra a l'església de Shoreby; l'aparició inesperada de sir Daniel al final del relat, i la subsegüent d'Ellis. Finalment, el diàleg té un pes molt rellevant en força moments de la narració. Un diàleg que en força escenes pot funcionar sol, sense narrador. Comprovem-ho en una de les escenes principals de la novel·la :

(5)

- Joanna. I ara!, qui carall pot ser aquesta? Aquí no hi ha hagut mai cap Joanna. Què vol dir això?
 - Jack! On has estat tot el dia? Has vist aquesta Joanna?
 - No. No l'he vista.
 - Ni n'has sentit parlar?
- Els passos s'acostaven. Sir Daniel continuava bramant el nom de Joanna des del pati.
- N'has sentit parlar?
 - N'he sentit parlar.

- Com te tremola la veu? Què tens?. Aquesta Joanna ha estat una excel·lentíssima bona fortuna: deixaran de pensar en nosaltres.
 - Dick. Tot està perdut per mi, pet tots dos. Fugim, si encara hi som a temps. No pararan fins que em trobaran. O mira: deixa que me'n vagi; quan m'hauran trobat, podràs escapar-te. Deixa'm sortir, Dick, bon Dick. Deixa'm marxar!
- Ella cercava el forrellat a les palpentes; a la fi, Dick va comprendre.
- Per Déu! Tu no ets Jack. Tu ets Joanna Sedley, tu ets la donzella que no es volia casar amb mi.
- [...] (Stevenson 1990:90)

I segueix amb el mateix tarannà dialèctic, fins al final del capítol. Observem com l'acció s'aguanta tota sola amb el diàleg. L'única intervenció del narrador que interpreta el pensament d'algun personatge és "*a la fi, Dick va comprendre*". Innecessari del tot, ja que el text que ve a continuació informa de la descoberta de Richard. Les altres intervencions del narrador són les típiques acotacions dels textos dramàtics: "*Els passos s'acostaven*", "*Sir Daniel continuava bramant el nom de Joana des del pati*", "*Ella cercava el forrellat a les palpentes*".

La teatralitat amb què és narrada bona part de *La Fletxa Negra* dóna sensació d'espectacle visual i auditiu al relat. De tal manera que el lector pot imaginar amb més facilitat les accions que són explicades amb recursos com aquests. El text adaptat ho aprofita tant com pot. Però no tota la novel·la té aquestes característiques. Hi ha moments en què el diàleg passa a segon terme, els cops d'efecte triguen a arribar, i l'espectacle s'ha d'imaginar quasi exclusivament a partir de les paraules del narrador. El periple de Lawless per robar el vaixell "Bona esperança" i els capítols dedicats a la batalla de Shoreby en són un exemple. Aconsellen resumir el seu contingut en l'adaptació, per tal d'evitar el cansament del lector.

Tanmateix, no són aquestes les úniques escenes que es modifiquen, ni la manca de teatralitat l'únic motiu per remodelar-ne, o fins i tot eliminar-ne. Hi ha fets que són suprimits per altres motius ben diferents. A la novel·la, Richard causa la mort de diversos homes, abans d'esdevenir soldat i participar a la sagnant batalla de Shoreby, al costat del duc de Gloucester. La violència, per tant, forma part del procés iniciàtic del protagonista. El nou relat ofereix un Richard menys violent que l'original. Richard només mata un home, en defensa pròpia, davant la mirada de Joanna, la qual reprova la seva acció. És com es narra al text original. El nou relat no inclou gairebé cap altra manifestació d'agressivitat directa per part del protagonista. Aquesta decisió és probablement la que pot resultar més controvertida. No hi ha explicacions tècniques que justifiquin l'eliminació, ja que la teatralitat d'alguna d'aquestes escenes és imponent: a la casa de sir Daniel, Richard és descobert per un espia nan, i lluita contra ell amb una cortina en-

tremig, i clavant-li finalment una coltellada mortal. El motiu de la supressió és exclusivament moral. L'adaptador vol accentuar la bondat del protagonista, sense allunyar-se de la caracterització que l'autor va determinar, però opta per extreure'n els trets violents, perquè sap que el lector tendirà a identificar-s'hi. L'adaptador no vol presentar a aquests neoelectors en català un protagonista que demostra la seva capacitat de ser admès al món dels adults, havent matat diversos homes, sense reprovació ni sentiment de culpa. Aquest és l'únic aspecte que no li agrada de Richard, i l'elimina.

Com també es veu obligat a eliminar algunes escenes més complexes, l'adaptació de les quals es faria llarga i feixuga per als lectors. És el cas, entre d'altres, del robatori del vaixell *Bona esperança* (Ll. III, cap. 4), el primer encontre de Richard amb el duc (Ll. V, cap I) o la llarga batalla de Shoreby (Ll. V, cap 1, 2 i 3), que ocupa tres capítols en el relat original, i que l'adaptació simplifica taxativament. En definitiva, la condició d'aprenents dels destinataris obliga a presentar una novel·la adaptada que no se'ls faci excessivament llarga.

5 La recepció de l'adaptació

Aquesta adaptació de *La Fletxa Negra* ha estat elaborada seguint un procés dinàmic interactiu. I amb tota honestedat he d'afirmar que el relat adaptat, al qual m'he estat referint, és encara provisional. L'adaptació està constituïda per setanta-vuit episodis, amb les característiques formals i de contingut que s'han exposat. Ha estat llegida, separadament i en aquest ordre, per un noi de quinze anys magribí i un altre de tretze, xinès. Tots dos amb un temps de residència aproximat de dos anys i mig a Catalunya –i a Europa. Les decisions sobre la forma i el contingut del text adaptat han estat contrastades amb ells, alhora que també són conseqüència de les observacions i les converses posteriors a la lectura que han anat fent de cada episodi. Dic que el text és encara provisional, perquè he programat la seva experimentació amb altres nois i noies de característiques similars, amb la intenció de disposar de més dades sobre la seva eficàcia.

Ara vull recordar les paraules de Laura Borràs, referint-se a la seva proposta d'estètica de la *interactivitat*, quan reclama la necessitat d'*ajustar el nostre discurs i ser capaços d'aprendre dels alumnes, de les seves inquietuds, suggeriments, i també de les seves mancances*. Aquesta adaptació ha estat feta també pensant en els meus alumnes. Adolescents nouvinguts en els darrers tres cursos, que he conegut i atès com a tutor d'una aula d'acollida d'un institut d'ensenyament secundari. El Departament

d'Educació m'ha concedit una llicència d'estudis per fer una recerca adreçada a incrementar la competència lectora en català de l'alumnat amb aquestes característiques. Algunes de les conclusions que aquí he anat exposant es deriven dels resultats que estic obtenint en aquesta recerca.

Per exemplificar el procés interactiu d'aquesta adaptació, explico com he dut a terme l'experimentació d'un dels episodis amb els dos nois esmentats. Concretament l'escena a una part de la qual m'he referit més amunt (5), quan mostrava la teatralitat dels diàlegs a la novel·la. És una situació de certa complexitat, que no convé simplificar massa, ja que ens trobem al clímax de la història, i la tensió narrativa és molt potent. L'acció, se centra ara a la cambra del castell, on es troben Richard i Joanna, però es diversifica simultàniament amb la descoberta d'una trapa a terra, que comunica amb un passadís secret, i amb els crits que fa sir Daniel des de l'exterior. El text que vaig presentar al primer lector era aquest:

40

(1ª proposta)

Van tornar a sentir uns passos a sota de l'habitació. Llavors, van veure al terra de l'habitació una porta, entre la paret i el llit.

Hi havia una porta allà mateix a terra, a la mateixa habitació on estaven.

Van veure llum, i una mà que aixecava la porta. Richard va preparar la ballesta per disparar. Però, en aquell moment, van sentir molta gent que cridava al pati.

La porta a terra es va tancar de cop. Molta gent estava cridant al pati del castell. Van sentir per la finestra la veu forta de Sir Daniel:

SIR DANIEL:— Joanna! On ets Joanna?
Heu vist la Joanna, on és?

Richard va dir a Joanna:

RICHARD: — Qui és aquesta Joanna!
Tu has vist una Joanna?

Joanna va callar.

RICHARD: — No sé qui és aquesta Joanna, però ara tots la busquen i nosaltres podem estar tranquils. Ara la busquen a ella i a mi no. Tu també estàs content, oi, John?

Joanna ara tenia por.

JOANNA: — No, Richard. Jo no estic gens tranquil. Sir Daniel ara em busca a mi. Ara em matarà a mi!

Richard va entendre-ho tot:

RICHARD: — Oh! Ara ho entenc! Tu ets la Joanna!

Per tal d'observar la comprensió del text, vaig formular al lector un qüestionari oral, immediatament després de la lectura. L'entrevista em va permetre comprovar que el noi havia comprès globalment els fets referits a la recerca de Joanna per part de sir Daniel i a la revelació a Richard de la seva autèntica identitat. Però no havia integrat la informació de l'existència d'una porta secreta a terra. En preguntar-li: “*on és l'altra porta?*”, va respondre: “*a baix al pati*”. Probablement va associar el pati, d'on arribaven els crits de la gent i de sir Daniel, amb el terra de l'habitació.

Com he dit, l'episodi inclou massa fets simultanis. I aquest fet no és un detall anecdòtic ni un matís poc rellevant, sinó que es tracta d'una informació que és imprescindible que el lector integri en el seu coneixement de la història, per tal de poder prosseguir de manera comprensiva la lectura. Aquestes observacions m'obliguen a reescriure el text, buscant les seqüències de mots i d'oracions més apropiades que facilitin una bona comprensió dels fets. Ho faré d'aquesta manera, encara que el resultat hagi de sacrificar detalls i matisos presents al text original. Aquests detalls i matisos que enriqueixen i emplen de sentit el text literari, esdevenen del tot auxiliars en els lectors aprenent, ja que la seva atenció es concentra a entendre contínuament les accions i situacions més rellevants que se succeeixen. L'adaptador està sobretot al servei d'aquest objectiu.

Tots els lectors atribuïm sempre significats a allò que llegim, encara que la imatge que ens en fem no es correspongui exactament amb l'autèntica informació expressada al text. La lectura és una activitat mental que consisteix a elaborar constantment inferències sorgides de textos escrits. La psicopedagoga canadenca Jocelyne Giasson (Giasson, 1996:60-64) explica algunes particularitats del fenomen, a partir del model conceptual de James W. Cunningham (Cunningham, 1987:229-255), sobre les inferències dins del procés lector. Per aquesta especialista en aprenentatge lector, l'activitat mental que permet la comprensió d'un text narratiu ve determinada per les inferències que el lector n'extreu, les quals depassen la comprensió literal, és a dir, van més enllà d'allò que és present al text. I les inferències que denoten una correcta comprensió són aquelles – anomenades pragmàtiques– que posen en relació la informació que es desprèn directament del text amb l'esquema mental del lector, que va elaborant al llarg de la lectura. Si una dada del text és captada erròniament pel lector, tergiversa el conjunt de significats contruïts dins l'esquema mental que s'ha format. Considerant aquests principis, el relat adaptat ha de vetllar perquè hi hagi la menor quantitat possible d'informacions susceptibles d'ocasionar errors i buits en la comprensió del lector, posant a la seva disposició el màxim d'ajuts textuais perquè pugui seguir adequadament la trama.

Aquestes premisses ja eren presents en la primera versió del adaptat. Però, després d'observar i analitzar la interacció de tot el relat adaptat amb el primer lector, l'he modificat de nou, per tal que les idees siguin expressades amb un llenguatge encara més transparent en lectors d'aquestes característiques. Així és com ha quedat redactat el mateix episodi, quan l'he presentat al nou lector, ara de procedència xinesa:

40 (2ª proposta)

Joanna i Richard van veure llum a sota el llit.
Hi havia una trapa, a terra, sota el llit.

Una mà va aixecar la trapa.
i la va començar a obrir.

Richard va preparar el punyal.
Però, en aquell moment,
van sentir molta gent que cridava al pati del castell.

La trapa es va tancar de cop.
Molta gent estava cridant al pati del castell.
Van sentir per la finestra la veu forta de Sir Daniel:

SIR DANIEL: – Joanna! On ets Joanna?
Heu vist la Joanna, on és?

Richard va dir a Joanna:

RICHARD: – Qui és aquesta Joanna!
Tu has vist una Joanna?

Joanna va callar. Richard va dir:

RICHARD: – Podem estar tranquils.
Sir Daniel busca una noia
que es diu Joanna.
Ara la busquen a ella i a mi no.

Joanna no estava tranquil·la.

JOANNA: – No, Richard. Jo no estic gens tranquil.
Sir Daniel ara em busca a mi.
Ara em matarà a mi!

Llavors Richard ho va entendre tot:

RICHARD: – Oh! Ara ho entenc!
Tu no ets un noi,
tu ets la Joanna!!!

Com pot veure's, hi ha alguns canvis entre els dos textos, que poden semblar in-significants, però que determinen la seva comprensió. Les frases d'aquest darrer són més simples i directes. Ara el lector es pot fer una imatge mental més nítida de l'espai i de l'acció. L'arma –la ballesta a l'original– és substituïda pel punyal, que denota més una actitud de defensa més immediata. Alhora que elimino algunes frases, incorporo redundàncies i evito subjectes el·lidits. Però, sobretot, modifico la forma com, en la primera versió, havia substituït el mot original –*trapdoor*– per la perífrasi “*porta que estava a terra*”, pensant que milloraria la comprensió. Creia que, intentant definir el tipus de porta, ajudaria el lector. I encara ho vaig complicar més. En la segona, he pro-vat de col·locar-hi la traducció directa al català –*trapa*–, acompanyant-ho, això sí, d'unes imatges. He situat la trapa a sota mateix del llit, per tal de tancar possibilitats a més confusions: és clar que sota el llit només pot ser al terra de l'habitació. Que en aquest fragment l'adaptació ha complert el seu objectiu, ho demostra l'expressió espon-tània del lector quan, just acabades de llegir en silenci les tres darreres línies, em diu amb una barreja d'alegria, sorpresa i vehemència: “*Aquí lo dice! Jo sóc! Tu ya sabe! Yo soc Joanna!*”. La seva expressió, encara molt limitada i vacil·lant, impossible de reflec-tir per escrit, manifesta la seva proximitat al text, buscant-hi significat i continguts que van integrant el seu esquema mental. Ara el noi descobreix, ell tot sol a través de la lec-tura, un fet rellevant de la història, un fet que estava esperant, que sabia que un moment o altre arribaria: Richard ha descobert la identitat de Joanna. Això l'emociona, i ho ma-nifesta en veu alta. Aquesta reacció espontània, com altres que va exterioritzant esporà-

dicament durant la lectura silenciosa del relat, són l'indicador de la interacció exercida per la història en el lector, a través d'una adaptació que pensa en el destinatari.

Perquè aquesta és la finalitat de la meva adaptació: mediar satisfactòriament en la recepció, a través de la llengua catalana, d'una novel·la clàssica juvenil del segle XIX, en nois i noies d'altres cultures, nouvinguts recents a Catalunya. Estic caminant per anar-ho aconseguint, amb el convenciment que no només és possible, sinó que obre unes perspectives beneficioses a la recepció de textos literaris i a l'aprenentatge de la llengua catalana.

BIBLIOGRAFIA

BORRÀS, LAURA: *De la estética de la recepción a la estética de la interactividad*. <http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/sala_de_lectura/estetica_interactividad.htm> [en línia]. [Data de consulta: 20/02/08]

CALVINO, ITALO (1992): *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets (Marginales, 25)

CUNNINGHAM, J.W. (1987). "Toward Pedagogy on Inferential Comprehension amb Creative Response". A R. Tierney, P. Andres i J. Mitchell (Eds). *Understanding Reader's Understanding*. Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum.

FORSTER, E.M. (1992). *Aspectes de la novel·la*. Barcelona: Columna

FREYHOFF, GEERT; HESS, GERHARD; KERR, LINDA, i altres (1999). *El camino más fácil* [en línia]. Asociación Europea ILSMH. [en línia] <http://www.sidar.org/recur/desdi/pau/directriceseuropeas_para_facilitar_la_lectura.pdf> [Data de consulta: 20/02/08].

GIASSON, JOCELYNE (1996). *La compréhension en lecture*. Montréal (Canadà): De Boeck Université. (Pratiques Pédagogiques), 1990, 2a ed.

ISER, WOLFGANG (1972): *The Reading Process: A Phenomenological Approach*" Trad. cast.: "El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica", *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989.

PAGÈS JORDÀ, VICENÇ (2006): *De Robinson Crusoe a Peter Pan. Un cànon de literatura juvenil*. Barcelona: Proa (La mirada, 74)

PASCUA FEBLES, ISABEL (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria (Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Servicio de publicaciones)

GENETTE, GÉRARD (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios)

TRONBACKE, BROR INGEMAR (1999). *Directrius per a materials de Lectura Fàcil*. [en línia] Barcelona: Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya. *Eines per a la biblioteca* (núm. 1) [en línia] [Data de consulta: 20/02/08] <http://www.cobdc.org/publica/directrius/lectura_facil.pdf>

STEVENSON, ROBERT LOUIS (1883): *The Black Arrow* <<http://www.kellscraft.com/blackarrow/blackarrowcontents.html>> [en línia] [Data de consulta: 20/02/08]

STEVENSON, ROBERT LOUIS (1990): *La Fletxa Negra*. (trad: Carles Llorach). Barcelona: La Magrana. (L'esparver, 78).

STEVENSON, ROBERT LOUIS (2005): *L'illa del tresor* (Adapt: D. Fernández) Barcelona: Castellnou (Kalafat)

VERNE, JULES (2005): *La volta al món en 80 dies.* (Adapt: À. Burgas) Barcelona: Castellnou (Kalafat)