



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea
ESCUELA UNIVERSITARIA DE MAGISTERIO DE BILBAO
BILBOKO IRAKASLEEN UNIBERTSITATE ESKOLA

Trabajo Fin de Grado

GRADO DE EDUCACIÓN PRIMARIA

Curso 2013-2014

ADAPTACIONES LITERARIAS DIRIGIDAS AL PÚBLICO INFANTO-JUVENIL. EL CASO DEL *LAZARILLO DE TORMES*.

Autora: DÉBORA FERNÁNDEZ ANDINO

Directora: M. CARMEN ENCINAS REGUERO

En Leioa, a 10 de junio de 2014

© 2014, Débora Fernández

*Agradecimientos a Carlos R. Soria
por su colaboración desinteresada
y a M. Carmen Encinas Reguero
por su inestimable ayuda.*

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. El proceso de adaptación literaria. Marco teórico y conceptual.....	3
1.1. Reescritura e intertextualidad	3
1.1.1. Adaptación literaria	5
1.1.2. Adaptación literaria en la literatura infanto-juvenil	5
1.2. El <i>Lazarillo de Tormes</i>	8
2. Metodología. La investigación cualitativa.....	11
3. Adaptaciones infanto-juveniles del <i>Lazarillo de Tormes</i> . Análisis y comparativa ...	12
3.1. Aspectos estructurales	13
3.2. Aspectos formales	14
3.3. Contenido	17
4. Conclusiones.....	21
5. Referencias bibliográficas	23

ANEXOS

Anexo 1. Ilustraciones de las adaptaciones infanto-juveniles del <i>Lazarillo de Tormes</i> .	25
Anexo 2. Entrevista a Carlos R. Soria	28

ADAPTACIONES LITERARIAS DIRIGIDAS AL PÚBLICO INFANTO-JUVENIL.

El caso del *Lazarillo de Tormes*.

Débora Fernández Andino

UPV/EHU

Resumen

Múltiples son las formas en las que se materializa la intertextualidad, entendida como el conjunto de relaciones que se establecen entre obras diferentes. Una de estas expresiones intertextuales es la adaptación literaria de los clásicos, que transforma textos originariamente dirigidos al público adulto en obras para el joven lector. Tomando como ejemplo diversas versiones infantiles del *Lazarillo de Tormes*, se han analizado las estrategias empleadas en su adaptación y se ha reflexionado sobre las profundas modificaciones a las que se somete el hipotexto. La exploración de esta temática ha permitido hacer visible la imagen desfigurada que, de forma consciente o inconsciente, la Literatura Infantil y Juvenil transmite en ocasiones de los clásicos universales.

Intertextualidad, adaptación literaria, Literatura Infantil y Juvenil, Lazarillo de Tormes, clásicos universales

Laburpena

Testuen arteko harreman multzoari testuartekotasuna deritzo. Lotura horiek hainbat modutan gauzatu daitezke, besteak beste, idazlan klasikoen egokitzapen literarioaren bidez. Berridazketa prozesu horren bitartez, irakurle helduei zuzendutako testuak gazteentzako literatura bihurtu daitezke. *Lazarillo de Tormes* liburuaren haurrentzako bertsio batzuk adibidetzat hartuta, egokitzapen prozesuan erabiltzen diren estrategiak aztertu dira eta, era berean, hipotestuaren transformazioari buruz gogoeta egin da. Egokitzapen literarioan sakontzeak aukera ematen du ikusteko Haur eta Gazte Literaturak, modu kontziente zein inkontziente batean, klasiko unibertsalen gainean batzuetan eskaintzen duen irudi deformatua.

Testuartekotasuna, egokitzapen literarioa, Haur eta Gazte Literatura, Lazarillo de Tormes, klasiko unibertsalak

Résumé

L'intertextualité, en tant que l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec d'autre ou d'autres textes, peut se présenter sous différentes formes. Une de ces expressions intertextuelles est l'adaptation littéraire des œuvres classiques, procédé par lequel des œuvres initialement destinées aux adultes deviennent partie intégrante de la littérature d'enfance et de jeunesse. A partir de plusieurs adaptations pour enfants de l'œuvre *Lazarillo de Tormes*, on a analysé les stratégies employées et on a réfléchi à propos des profondes modifications que l'hypotexte subit. Ce travail permet de montrer l'image déformée que la littérature d'enfance et de jeunesse transmet parfois, consciemment ou inconsciemment, des classiques universels.

Intertextualité, adaptation littéraire, Lazarillo de Tormes, littérature d'enfance et de jeunesse, classiques universels

INTRODUCCIÓN

El trabajo que a continuación se presenta tiene por objeto de estudio el proceso de adaptación literaria en el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), más concretamente, se pretende investigar y comparar las estrategias empleadas en la elaboración de diferentes versiones infanto-juveniles del *Lazarillo de Tormes*.

En esa inmensa red de textos que es la literatura, obras y autores influyen y se dejan influir, tejiéndose en el seno de unos y de otros infinidad de relaciones, conscientes y/o inconscientes, que cristalizan en muy diversas realidades. Una de ellas es la adaptación literaria, un proceso de reescritura al que no ha sido ni es ajena la LIJ, pero que, tristemente, parece haber quedado en un segundo plano en la investigación de las diferentes formas que puede adoptar esta literatura. Sin embargo, estas versiones se presentan como un vínculo esencial que enlaza de forma transitoria las demandas en favor de una formación literaria de prestigio, que propone determinados modelos lingüísticos y literarios, con los hábitos lectores y los referentes literarios reales del público joven, acostumbrado en su mayoría a productos más fáciles de ‘digerir’ pero en ocasiones de inferior calidad.

La presente investigación recupera esta forma de hacer literatura, que acerca, entre otros textos, obras clásicas como el *Lazarillo de Tormes* al lector joven. En efecto, los clásicos no son terreno vedado para el niño, es más, forman parte del canon formativo de la Educación Primaria. No solo merecen atención por su papel en la formación literaria del estudiante; estas obras abordan, además, temas y esbozan personajes que sobrepasan el tiempo y el espacio y que hacen de su lectura una actividad con sentido y placentera en cualquier momento del recorrido vital individual. Asimismo, las adaptaciones de los clásicos ponen al lector en contacto con obras cuyo conocimiento, en virtud de la intertextualidad, es fundamental para la comprensión de otros textos por ellas influidos.

Esto es lo que sucede con el *Lazarillo de Tormes*, un texto que introduce a un personaje novedoso para las letras, tanto nacionales como universales, y que instaura una nueva forma de hacer literatura al convertir la palabra en espejo de una situación social degradante pero recubriéndola al mismo tiempo de un velo de ambigüedad e ironía. Descubrir el modo en el que esta combinación es trasladada al público infantil ha

motivado la elección de esta obra como modelo de estudio del fenómeno de adaptación literaria.

En la elaboración de este trabajo se ha llevado a cabo una investigación de orden cualitativo que se ajusta a la naturaleza del fenómeno que se investiga, esto es, la adaptación literaria dirigida al niño, y se corresponde con la tipología de objetivos que el trabajo se marca, a saber, hacer visibles las estrategias empleadas en la adecuación del *Lazarillo de Tormes* al lector joven y reflexionar sobre el modo en que estos mecanismos respetan o no la esencia de la obra que les dio la vida. A partir de ahí, siguiendo un itinerario inductivo, se pretende alcanzar dos últimos objetivos, vislumbrar las implicaciones que los diferentes modos de adaptación llevan consigo y elaborar una teoría propia acerca del modo en el que los textos clásicos se deben acercar al público infantil y juvenil.

La investigación llevada a cabo cristaliza en un trabajo que se articula del siguiente modo. En primer lugar, se lleva a cabo un estudio del proceso de adaptación literaria desde una perspectiva teórica y conceptual, en la que se abordan los principales conceptos, teorías y nombres propios relacionados con esta forma de reescritura. Posteriormente, se focaliza la atención en las adaptaciones literarias dentro de la LIJ, haciendo especial mención al lugar que ocupan los clásicos dentro de este dominio, y se señalan los argumentos que esgrimen aquellos que se posicionan a favor y en contra de las versiones literarias infantiles. A continuación, se mencionan las características más señaladas del *Lazarillo de Tormes* y se procede después, tras un apartado introductorio sobre la metodología seguida, a analizar determinadas adaptaciones infantiles de esta obra y las estrategias empleadas por sus creadores. Finalmente, los apartados anteriores desembocan en una serie de reflexiones finales acerca de los aspectos más relevantes tratados a lo largo del trabajo. A este respecto, la principal conclusión obtenida es que los textos analizados dan fe en determinados momentos de un proceso de adaptación que desafortunadamente hiere, en ocasiones de muerte, la esencia de las obras originales generando en el niño una imagen distorsionada del texto primigenio.

1. El proceso de adaptación literaria. Marco teórico y conceptual.

1.1. Reescritura e intertextualidad.

El término 'reescribir' es definido por el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* como “Volver a escribir lo ya escrito introduciendo cambios”. Esta entrada se acompaña de una segunda acepción que señala el papel interpretativo de quien realiza una reescritura. Sea como fuere, dejando de un lado el matiz incorporado por esta última definición, ambas apuntan a dos realidades: un texto original y un segundo derivado de éste.

En consecuencia, al reescribir dos o más documentos literarios se acercan, generándose así entre ellos una relación dialógica que puede dar lugar a numerosas formas de transtextualidad, como señala Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (1989). El teórico francés define este término como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10) y distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

La temática de este trabajo enlaza directamente con esta última categoría de relación transtextual en la medida en que la definición que Genette propone para el término hipertexto, esto es, “todo texto derivado de un texto anterior por transformación o imitación”¹ (1989: 17), se adecua perfectamente al concepto de adaptación de obras literarias para el público infantil. En concreto, en este trabajo son objeto de análisis algunas de las versiones que del *Lazarillo de Tormes* se han creado para los jóvenes lectores.

De forma general, las versiones literarias dirigidas al público joven surgen como consecuencia de un proceso de transformación directa denominado transposición y que implica la adaptación de obras literarias a otros lenguajes o géneros manteniendo una intención seria (Genette, 1989: 40-41). En el caso de las adaptaciones analizadas en este trabajo, se trata de transposiciones de naturaleza formal, estructural y semántica.

¹ Según Genette (1989), la transformación y la imitación son las formas básicas sobre las que se desarrolla la actividad de reescritura. La primera de ellas o transformación directa consiste en decir lo mismo de otra manera, es decir, con un estilo diferente. La segunda o transformación indirecta supone contar una historia completamente distinta pero de una forma similar, esto es, implica en primer lugar identificar el texto original con una forma o estilo literario determinado para posteriormente imitarlo (Genette, 1989: 14-16).

Desde otras perspectivas y empleando distintos términos, numerosos son los teóricos que se han interesado, al igual que Genette, por el conjunto de relaciones que el texto puede mantener con uno o varios textos. Mijaíl Batjín (1929; véase Batjín, 1979) reivindica años antes la importancia de la translingüística, una disciplina cuyo fin es ocuparse de aquello que la lingüística ha desatendido hasta el momento, las relaciones dialógicas. El teórico ruso sostiene que estos nexos son inherentes a la existencia de la palabra y afirma que “la comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra” (1979: 255). En definitiva, según Batjín, cuando el lector se acerca a un texto, éste lo remite a otro texto, un hecho que Anne-Claire Gignoux recoge de este modo: “un texto no puede no ser intertextual” (2006: 2).

Por su parte, Julia Kristeva recoge el dialogismo de Batjín e introduce por primera vez de forma explícita el término intertextualidad², concepto mayoritariamente empleado en la actualidad: “Tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité” (Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se hace necesario ahora hablar de intertextualidad) (1969: 84).

En definitiva, éstos y otros autores han reflexionado y elaborado teorías propias, y en algunos casos reelaborado o matizado conceptos anteriores, partiendo de una misma consideración: todo texto mantiene un diálogo, no solo con el lector, sino también con otros textos anteriores a él.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que el origen de la reescritura es, pues, tan antiguo como la literatura misma. En efecto, tal y como afirma Sotomayor, “hoy tenemos claro que cada texto literario es el resultado de un diálogo con textos anteriores y que puede ser también fuente para otros textos” (2005: 218).

Atendiendo a la afirmación de Sotomayor, sería razonable considerar que el proceso de reescritura está y ha estado presente en la construcción de cualquier obra, puesto que en ella influye y ha influido una literatura previa. Sin embargo, el concepto de reescritura es abordado en este trabajo desde una perspectiva concreta: como una

² Para Genette la intertextualidad tiene un sentido más restrictivo; se trata de “la relación de copresencia entre dos o más textos” que puede adquirir la forma de cita, alusión o plagio (1989: 10-11).

actividad plenamente consciente y con un propósito determinado para cuyo logro es necesaria la puesta en marcha de una serie de estrategias.

1.1.1. Adaptación literaria.

Una de las formas más prolíficas de reescritura a lo largo de la historia de la creación literaria son las denominadas adaptaciones o versiones. Versionar o adaptar en el ámbito literario implica, en palabras de la ya citada M^a Victoria Sotomayor, “acomodar un texto a un receptor específico, a un nuevo lenguaje o a un nuevo contexto” (2005: 217).

Según esta definición, se pueden distinguir, por tanto, diferentes formas de adaptación condicionadas por el receptor y su contexto, cultural, social y/o lingüístico. En efecto, el autor que reescribe para un público determinado debe tener en cuenta igualmente el contexto en el que éste se inserta.

En este sentido, la adecuación de la literatura para adultos a un público infantil se ha asemejado a la traducción para niños, puesto que esta última es considerada no como un proceso mecánico en el que el autor se centra exclusivamente en la equivalencia de la lengua del texto original con respecto a aquella del texto meta, sino que se ve influido por el lector y su situación. Así, aclara Riita Oittinen que “la función de una traducción [...] es diferente de la del original, porque los lectores de los textos son diferentes, pertenecen a diferentes culturas, hablan distintos lenguajes y leen de diversas formas. Sus situaciones son diferentes” (2005: 31).

El lector y su contexto, éstos constituyen, así pues, los dos puntos de referencia del autor que realiza una versión o adaptación. Asimismo, la concepción que de uno y de otro posea el escritor influirá decisivamente en los mecanismos de reescritura que el adaptador emplee y, por consiguiente, originará un nuevo texto con unas características determinadas.

1.1.2. Adaptación literaria en la literatura infanto-juvenil.

Las obras literarias manifiestan la percepción que sus autores poseen sobre el receptor. Además, esta visión supera los límites del enfoque individual del escritor para reflejar también la imagen del niño y de la infancia consolidada en las diferentes sociedades a lo largo de los años.

Muchos son los autores que han teorizado acerca de las distintas miradas que se han

dirigido hacia el niño y la infancia en diferentes momentos de la historia con el fin de comprender las producciones literarias destinadas al niño y/o al joven. Tal y como Bortolussi recoge en su obra *Análisis teórico del cuento infantil* (1985), en la literatura se han depositado desde la indiferencia hacia el público infantil³, el afán moralizador y/o pedagógico fruto de una concepción del niño como adulto en construcción cuyo carácter es necesario moldear de acuerdo a las convenciones y normas consideradas socialmente aceptables⁴, hasta el deseo de ofrecer al niño obras de entretenimiento que potencien igualmente su desarrollo imaginativo⁵. Esta última aspiración es consecuencia de la consideración del niño como un ser con unas necesidades y derechos propios y no sólo como un individuo al que hay que moldear y formar.

Las versiones literarias infantiles se han revelado como un campo especialmente atractivo, que ha permitido filtrar no solo la visión del adaptador con respecto a la infancia, sino también su concepción sobre las funciones asociadas a la literatura infantil. Fundamentalmente han sido tanto la intención moralizante como la formativa el punto de partida para la creación de adaptaciones literarias destinadas al público joven.

En el marco de una literatura formativa, el afán por forjar una competencia literaria de calidad en los más jóvenes ha fomentado la creación de versiones de las grandes obras de la literatura universal o nacional tales como el *Lazarillo de Tormes*.

La atemporalidad y universalidad de estas obras han justificado, según Sotomayor (2005: 227-228), su presencia en forma de versiones en el ámbito de la literatura infantil⁶. Además, los clásicos constituyen un innegable referente literario para la literatura posterior, de forma que la comprensión de obras actuales depende en gran medida del conocimiento que el lector posea del hipotexto⁷.

³ El niño fue ignorado como receptor de la literatura durante muchos siglos; “lecturas adultas y lecturas infantiles eran una y la misma cosa” (Bortolussi, 1985: 21).

⁴ No es hasta bien entrado el siglo XVII y, sobre todo, en el siglo XVIII cuando se asienta una concepción del niño como ser diferenciado del adulto; “el niño se concibe no como un pequeño adulto, sino como un adulto por llegar” (Bortolussi, 1985: 22).

⁵ “El siglo XIX es el siglo del nacimiento de una literatura infantil en la que la preocupación imaginativa, estética y recreativa se impone a la ética y pedagógica” (Bortolussi, 1985: 31).

⁶ García Padrino (1999: 142) señala a la pluma de Mary y Charles Lamb como la precursora de este acercamiento de los autores clásicos a los niños por medio de adaptaciones de sus obras. En *Tales from Shakespeare* (*Cuentos de Shakespeare*) (1807), los hermanos Lamb versionan tragedias y comedias del escritor inglés para hacerlas accesibles al público joven. Esta obra se presentaba “As an introduction to the study of Shakespeare” (“Como una introducción al estudio de Shakespeare”) (Tauchnitz, 1863: 5).

⁷ La comunicación que entre los clásicos y la literatura posterior se establece es un claro ejemplo de intertextualidad.

Además de las obras clásicas, Sotomayor habla de otros textos frecuentemente versionados, a saber, los cuentos populares⁸, las novelas de aventuras y los clásicos de la literatura infantil (2005: 217).

La adaptación de las obras clásicas y su inclusión dentro de las lecturas infanto-juveniles ha generado numerosos interrogantes y polémicas. Una de las dudas fundamentales tiene que ver con el papel que versiones de clásicos como el *Lazarillo* deben ocupar en la Literatura Infantil y Juvenil. A este respecto, autores como García Padrino (1999: 140) se preguntan cuál es la mejor forma de acceder a las obras clásicas, a saber, mediante una versión simplificadora a una edad temprana o a través de la obra completa una vez que el lector ha adquirido la competencia literaria suficiente para ello. Ante este interrogante surgen opiniones enfrentadas.

Por un lado, se considera que el acceso a las grandes obras de la literatura debe iniciarse en la infancia a través de adaptaciones o síntesis literarias. Las versiones infantiles democratizan así el acceso a las grandes obras universales, ya que éstas pasan a ser material asequible para aquellos que no poseen un alto grado de experiencia lingüística ni literaria (García Padrino, 1999: 143)⁹. Además, los defensores de las adaptaciones infantiles señalan que la distancia existente entre el sistema cultural, literario y lingüístico en el que estas obras se enmarcan y aquél que generaciones posteriores conocen conduce necesariamente a la reescritura de los clásicos de la literatura universal (Sotomayor, 2005: 228).

Por otro lado, las versiones de los clásicos en el ámbito de la literatura para niños también deben enfrentarse a las críticas de quienes consideran que las adaptaciones, más que un primer paso para la futura comprensión de los originales en toda su profundidad, resultan ser en la mayoría de las ocasiones el único acercamiento de los jóvenes a estos textos universales. En consecuencia, autores como García Padrino (1999: 158) sostienen que el conocimiento que se cree hoy en día tener sobre los clásicos se corresponde realmente en muchos casos con la perspectiva ofrecida por estas versiones y, por lo

⁸ Jakob y Wilhelm Grimm publican en 1812 la primera edición de *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos de la infancia y el hogar*), obra en la que recopilan cuentos de la tradición oral. En una segunda edición de 1814, los hermanos eliminan determinados pasajes de la primera edición por considerarlos poco adecuados para el joven lector. Se trata, pues, de un primer paso en la adaptación de obras literarias para el público infantil y que inicia un extenso proceso de transformación de los cuentos de hadas en material de lectura infantil (Bortolussi, 1985: 31).

⁹ García Padrino (1999: 145-146) subraya la labor que la editorial Araluce llevó a cabo a principios del siglo XX en la adaptación de obras clásicas destinadas al público infantil a través de la colección “Las obras maestras al alcance de los niños” (colección en la que se inserta una de las adaptaciones que serán analizadas en este trabajo).

tanto, la competencia literaria resulta fragmentada. Asimismo, Sotomayor (2005: 228) describe un proceso de reescritura que, bajo pretensiones educativas, ha conducido en muchas ocasiones a la elaboración de adaptaciones empobrecedoras que reducen la calidad de los textos originales y desvirtúan su mensaje¹⁰.

Todas estas reflexiones conducen a autores como Soriano (1995: 45-46) a abogar por una “deontología de las adaptaciones” que establezca una serie de exigencias básicas que toda versión debe cumplir. Entre estas condiciones mínimas se encuentran la visibilidad de su condición de adaptación, una válida motivación pedagógica y no comercial, un conocimiento profundo de la obra que se versiona y un respeto fiel al sentido original.

En cualquier caso, dejando a un lado las diferentes opiniones que suscitan las adaptaciones literarias, su utilización es un fenómeno visiblemente extendido en la actualidad, fundamentalmente en el ámbito educativo. Es por ello que las versiones de clásicos como el *Lazarillo de Tormes* en el marco de la literatura infantil se prestan a un interesante ejercicio de análisis, que permite explorar la motivación que las genera y los procedimientos empleados para su adecuación al público infantil y que marcan mayores o menores distancias con respecto a la obra original.

1.2. El *Lazarillo de Tormes*.

El *Lazarillo de Tormes* ha sido unánimemente consagrado como una de las obras literarias más destacadas del Siglo de Oro español y germen de todo un género, el de la literatura picaresca. Sin embargo, no existe tal acuerdo en el análisis de las características de la obra. Las discrepancias surgen fundamentalmente en dos ámbitos: por una parte, al señalar la autoría de la obra, así como su lugar y fecha de composición e impresión y, por otra parte, en el análisis del trasfondo, sentido y finalidad del texto.

Las dudas sobre la paternidad del *Lazarillo* han conducido a una aceptación general de la anonimidad de la obra; no obstante, a lo largo de la historia han surgido diferentes propuestas sobre la autoría del texto que hoy en día continúan siendo objeto de discusión¹¹.

¹⁰ Se puede encontrar una buena síntesis de los diferentes argumentos a favor y en contra de las adaptaciones en Soriano (1995: 37-40).

¹¹ Rosa Navarro (2006: 179-180) atribuye la autoría del *Lazarillo* a Alfonso de Valdés. En primer lugar, señala las similitudes encontradas entre la obra y los *Diálogos* de este autor, y en segundo lugar, remarca que la crítica del clero presente en el libro coincide con el pensamiento erasmista característico de

Si la autoría del libro ha suscitado controversias, la fecha y el lugar de su aparición han resultado ser igualmente fuente de interrogantes. En el año 1554 ven la luz cuatro ediciones diferentes de la obra (edición de Alcalá de Henares, edición de Medina del Campo, edición de Burgos y edición de Amberes); sin embargo, a tenor de la impresa en Alcalá de Henares¹², ninguna de ellas se corresponde con el texto original. Estas ediciones desemejantes han generado distintas teorías sobre cuál de ellas respetaría más fielmente al *Lazarillo* primitivo¹³.

El misterio rodea, pues, los gérmenes de una obra literaria en la que se da voz a un pregonero toledano de origen humilde que narra sus experiencias vitales en la España de la primera mitad del siglo XVI y que le conducen desde su niñez hasta la edad madura. El joven Lázaro aprenderá de la mano de sus diferentes amos a sobrevivir gracias a su picardía en el seno de una sociedad que se va descubriendo poco a poco ante sus ojos, un mundo invadido por la doble moral de sus individuos, las apariencias y la falsedad. Sea como fuere, el protagonista considera haber logrado finalmente su propósito: dejar atrás el hambre que le había acuciado durante tanto tiempo y escalar en la jerarquía social.

Las ‘fortunas y adversidades’ del personaje principal son relatadas en primera persona, una forma autobiográfica que permite observar la realidad contemporánea desde una perspectiva diferente, a través de la mirada de un personaje que “mira la sociedad de abajo arriba ridículamente escorzada, y una tras otra las categorías sociales [...] se van desmoronando, y vamos viendo que por dentro no eran más que miseria, farsa, vanidad [...]” (Ortega y Gasset, 1963: 124). Así, esta visión particular y novedosa permite al autor cargar de ironía y sátira el lenguaje de Lázaro.

Alfonso de Valdés. Sin embargo, Francisco Calero (2006: s.p.) desestima la autoría de Valdés aduciendo, entre otras, la pobreza de su pluma, y señala a Juan Luis Vives como el verdadero autor del *Lazarillo de Tormes*. Diego Hurtado de Mendoza es otra de las autorías propuestas con una considerable aceptación en el pasado, de forma que en numerosas ediciones del siglo XIX y principios del XX su nombre figuraba junto al título de la obra (es el caso de la adaptación de Araluce que será comentada más adelante) (Martín, 2007: 17).

Otros nombres se han insinuado como posibles padres de la obra; sin embargo, Pedro Martín (2007: 18) afirma que la metodología empleada en estos estudios, basada tradicionalmente en la búsqueda de semejanzas y vínculos con otros textos, “ha sido casi siempre deficiente [...] cimentada sobre intuiciones y vagas similitudes de dudosa fuerza probatoria”.

A falta de una argumentación definitoria en favor de uno u otro escritor, se opta de forma genérica por respetar el carácter anónimo de la obra, consideración que será aceptada en este trabajo.

¹² “La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades: nuevamente impresa, corregida y de nuevo añadida en esta segunda impresión” (Martín, 2007: 9).

¹³ Pedro Martín (2007) lleva a cabo un interesante resumen sobre las conclusiones a las que a este respecto han llegado diferentes estudiosos en “Nuevos asedios críticos al “Lazarillo de Tormes”, I”.

La forma autobiográfica se recubre de un envoltorio particular, el de una carta dirigida a quien Lázaro se refiere en el Prólogo como “Vuestra Merced”, y cuyo requerimiento de conocer la historia que ha oído es la motivación y justificación del protagonista para contar su vida¹⁴.

Otra de las novedades presentadas por la obra es el modo en el que Lázaro, dirigiendo una mirada retrospectiva, da cuenta de fragmentos de su existencia que conducen finalmente a la descripción de su situación actual. Los hechos se van engarzando superando la mera acumulación de episodios propia de la narrativa medieval para configurar una historia de vida entre cuyas etapas se crean lazos, ya sea por simetrías, oposiciones o repeticiones (García de la Concha, 1987: 19 y Lázaro, 1972: 91-97). Estos vínculos permiten apreciar la transición entre los diferentes tratados o capítulos que vertebran de forma armónica la obra para desembocar de manera coherente en el final de la historia. Víctor García de la Concha (1987: 21-27) interpreta esta estructura y la relaciona con una característica tradicional de las narraciones folclóricas, la “Ley de tres”. Así, en la composición del *Lazarillo* distingue la repetición de tres módulos ternarios que reforzarían el sentido de unidad de la obra.

A esta novedosa arquitectura estructural se une el estilo de un autor que inserta un testimonio ficticio dentro de un marco verosímil, se crea así una ilusión de realidad, una conjugación de realismo y ficción literaria en la que Fernando Rico descubre los primeros pasos de la novela realista (2005: 47).

El *Lazarillo* inaugura así los rasgos característicos de la novela picaresca, a saber, un protagonista de origen humilde que dista mucho de los héroes de las novelas de caballerías; un personaje que, al igual que otros hasta ese momento, nace de la ficción, pero cuya vida se enmarca aquí dentro de un contexto histórico-geográfico perfectamente verosímil; un narrador en primera persona que refuerza esta sensación de realismo (Rico, 2005: 124) y un estilo que enlaza con fluidez los diferentes episodios de la vida del protagonista y otorga a la obra una sólida unidad temática.

Por méritos propios el *Lazarillo de Tormes* se ha convertido en una de las obras más célebres de la literatura española. Su popularidad ha alcanzado también el terreno de la Literatura Infantil y Juvenil convirtiéndose en el texto fuente de infinidad de versiones.

¹⁴ “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona” (García de la Concha, 2010: 10-11).

Por otra parte, estas adaptaciones evidencian las transformaciones a las que el texto original ha sido sometido, unos cambios que, tal y como se analizará más adelante, en ocasiones atestiguan el olvido por parte de sus creadores de las características que han hecho del *Lazarillo* una obra de prestigio universal.

2. Metodología. La investigación cualitativa.

Para el desarrollo de este trabajo se ha optado por el seguimiento de una metodología cualitativa acorde con la realidad que se aborda –la adaptación literaria dirigida al público infantil y/o juvenil–, con el modo en el que esta realidad se analiza –la información se interpreta, pasa por un filtro, que es el individuo investigador que la digiere– y, finalmente, con la intención que su análisis manifiesta –identificar el papel que ocupan las adaptaciones y los clásicos en la literatura infantil y valorar su influencia en la adquisición de la competencia literaria– (Huamán, 2006: s.p.).

Con el propósito de elaborar un trabajo riguroso y de calidad, la búsqueda y consulta de una gran variedad de materiales que ofrecen información especializada y procedente de fuentes fiables ha sido una constante en cada paso de la investigación. Se ha recopilado así información procedente tanto de fuentes primarias (diferentes ediciones del *Lazarillo de Tormes* y adaptaciones de la obra dirigidas al público infantil) como secundarias (monografías, revistas científicas de estudios literarios y de educación, actas de congresos y enciclopedias) y redactada en distintos idiomas (castellano, francés e inglés). Se ha recogido información igualmente a través de otro eficaz instrumento como es la entrevista, en este caso aquella mantenida con el autor de una de las adaptaciones analizadas (véase anexo 2).

La recogida y lectura en profundidad de estos materiales ha ido acompañada de un continuo proceso de interpretación, valoración, selección y organización de la información hallada.

Sobre la base teórico-conceptual se ha llevado a cabo un análisis a tres niveles: la comparación de las adaptaciones seleccionadas con respecto al *Lazarillo de Tormes* original, la identificación de semejanzas y diferencias entre las distintas versiones y la vinculación de éstas con el grueso de la literatura infantil. Por otra parte, la comparativa entre textos se ha realizado analizando los mecanismos de adaptación relacionados, en primer lugar, con los rasgos estructurales de la obra; en segundo lugar, con los formales

y finalmente, con los aspectos que afectan al contenido del hipotexto.

La metodología empleada dibuja un camino de doble sentido en la búsqueda de conclusiones. En efecto, por una parte se procede de acuerdo a un método deductivo, puesto que el conocimiento general que se posee sobre la literatura infantil permite valorar rasgos concretos de estas adaptaciones, y por otra parte se lleva a cabo un análisis inductivo en la medida en que se reflexiona sobre la calidad de unas versiones concretas. Desde esta perspectiva se repiensa la adaptación literaria en términos generales, así como sus beneficios y sus perjuicios y el lugar que ocupan estos textos y, de forma más general, los clásicos, dentro de la literatura infantil.

3. Adaptaciones infanto-juveniles del *Lazarillo de Tormes*. Análisis y comparativa.

El *Lazarillo de Tormes* ha sido objeto de numerosas adaptaciones destinadas al público infantil y juvenil. Concretamente, en este trabajo se han recogido y analizado las siguientes: *El Lazarillo de Tormes*, adaptado por José Escofet y publicado por Araluce en el año 1914; *El Lazarillo de Tormes*, adaptado por Carlos R. Soria para Larousse en 1982; *Las andanzas del Lazarillo de Tormes*, texto versionado por Aurora Sánchez y publicado por Nobel en 2003; *Lazarillo de Tormes*, adaptación realizada por Luis García Martín para Edelvives en el año 2004; y *El Lazarillo contado a los niños*, la 5ª edición aparecida en 2008 en Edebé y elaborada por Rosa Navarro Durán.

A pesar del interés de todas ellas, el trabajo se ha centrado concretamente en tres, a saber, *El Lazarillo de Tormes* de Escofet, *El Lazarillo de Tormes* de Soria y *Las andanzas del Lazarillo de Tormes* de Sánchez.

El texto de José Escofet (1914) se presenta como un caso muy atractivo tanto por su antigüedad, el prestigio del que gozó, y goza, la colección publicada por la editorial Araluce bajo el título “Las obras maestras al alcance de los niños”, en la que se integra esta obra (García Padrino, 1999: 145-146), y la visible intervención del censor en su redacción.

Por su parte, la adaptación realizada por Aurora Sánchez en 2003 presenta una serie de características singulares, como son un formato más moderno, que incluye numerosas ilustraciones que se prestan a un interesante ejercicio de análisis, un lenguaje actual y una especie de moraleja al final de cada capítulo, que añade otro matiz de tipo moral al tono aparentemente jocoso de la obra.

El *Lazarillo* de Carlos R. Soria (1982) completa la terna por tratarse de un cómic, un formato que comporta una serie de rasgos particulares, como son la importancia del elemento visual y su relación con el texto, la abundancia de diálogos, un lenguaje plagado de expresiones coloquiales, onomatopeyas, etc. Además, la notable labor de transformación llevada a cabo por este autor, fundamentalmente en lo que respecta a la entrada y despedida de Lázaro, hacen de esta versión un texto especialmente suculento.

3.1. Aspectos estructurales.

El argumento del *Lazarillo de Tormes* original se organiza en siete capítulos que narran en un orden cronológico las peripecias que su protagonista vive junto a diferentes amos. Estos episodios son precedidos de un prólogo en el que, como ya se ha indicado anteriormente, un Lázaro adulto se dirige al destinatario adelantándole que lo que desde el primer capítulo en adelante leerá es la narración de su vida, desde su infancia hasta su momento actual. Así, se pueden distinguir dos tipos de estructura narrativa en el relato: por un lado, una narración lineal de los episodios de su vida desde sus comienzos o narración *ab-ovo* y, por otro lado, una narración no-lineal de estos episodios con respecto al prólogo y que adquiere en esta obra la forma de analepsis, puesto que el narrador lanza una mirada retrospectiva hacia los orígenes de su vida¹⁵.

En el texto impreso por Araluce también se incluye un prólogo, pero en esta ocasión se trata de un prólogo explicativo que no forma parte de la adaptación de la obra¹⁶, de forma que se elimina el elemento que rompía la linealidad narrativa. Asimismo, tras el prólogo son seis y no siete los capítulos en los que el texto se desglosa, y es que, si bien el número de amos a los que Lázaro sirve y su orden de aparición se mantiene en la versión infantil, no existe una correspondencia estructural entre amo y capítulo, como así ocurre en la versión original. Así, si a algunos amos se les dedican apenas algunas líneas, se amplía a dos episodios la estancia de Lázaro junto al escudero.

El adaptador recurre aquí a lo que Genette denomina expansiones, esto es, la introducción de detalles y descripciones en la reescritura (1989: 335-336). Este procedimiento responde fundamentalmente a dos intenciones, a saber, el afán didáctico de la obra, por ejemplo: "[...] que escribió Ovidio, poeta latino muy famoso" (aclaración

¹⁵ Sobre los términos que se utilizan para describir las diferentes técnicas narrativas, véase Valles (2008).

¹⁶ José Escofet firma un prólogo en el que, además de destacar el valor literario de la novela picaresca, insiste en el énfasis puesto en no reducir el interés de la obra original (1914: 6-8).

añadida en esta adaptación) (Escofet, 1914: 73), y el deseo de acentuar el realismo de las circunstancias y/o de sus personajes: "No creemos necesario decir que dormía al aire libre, cuando llegaba la noche, bajo el espléndido dosel del cielo, cuajado de estrellas" (1914: 58).

La adaptación realizada por Aurora Sánchez evidencia una mayor manipulación con respecto a la obra original. En efecto, además de eliminar el prólogo y simplificar la estructura narrativa, al igual que ocurre en la versión de Araluce, en esta obra el número de capítulos se multiplica segmentando el adaptador la historia en trece apartados.

Finalmente, la adaptación en formato cómic elaborada por Carlos R. Soria continúa la estela de Araluce y elimina el prólogo original¹⁷. Del mismo modo, la narración es lineal; sin embargo, el formato de esta adaptación rompe con la estructuración del relato en torno a diferentes capítulos. Las viñetas se suceden unas a otras y la única forma en la que se distingue tipográficamente la transición entre unos pasajes y otros es mediante los cartuchos, espacio que aprovecha el narrador para hacer avanzar la acción.

En definitiva, en estas tres adaptaciones los autores transforman cuantitativamente el texto creando obras visiblemente más cortas por medio de la escisión de fragmentos de la trama original (Genette, 1989: 293-294) como su prólogo. La supresión de este apartado tiene como fin mantener una estructura narrativa lineal en la que los acontecimientos siguen su curso cronológico natural, una estructura propia de la LIJ en su afán por facilitar la lectura al público joven.

3.2. Aspectos formales.

El *Lazarillo de Tormes* anónimo es un relato autobiográfico en prosa que se presenta, además, como una extensa carta en la que el protagonista da cuenta de su trayectoria vital a quien ello ha solicitado.

La voz del narrador en primera persona se aleja en la adaptación elaborada por Araluce y es un narrador equiscente quien toma las riendas del relato, esto es, una tercera persona que conoce los pensamientos, sentimientos y motivaciones de Lázaro pero no así los del resto de personajes de la obra. La misma transformación con respecto

¹⁷ La adaptación de Soria incluye un prólogo explicativo firmado por García-Pelayo en el que, al igual que lo que probablemente sucede en el redactado por Escofet (1914), se dirige al adulto mediador de su lectura con el fin de recordarle las características de la obra original e invitarle a conocer esta adaptación (véase anexo 2).

al narrador original se produce en la versión de Aurora Sánchez, quien reduce notablemente las reflexiones hechas por el protagonista acerca de aquello y aquellos que lo rodean. En ambos casos el paso de la primera a la tercera persona narrativa implica una adaptación a la modalidad narrativa más propia de la literatura infantil. Por su parte, en el cómic se mantiene el narrador en primera persona, característica inherente a este tipo de formato; sin embargo, a diferencia de la obra original, el lector tiene la posibilidad de acceder también a los pensamientos del resto de personajes gracias a la tipología de bocadillos que están al servicio del ilustrador.

La forma autobiográfica del hipotexto y el ambiente de pretendido realismo condicionan un estilo sencillo y vivo y un lenguaje salpicado de expresiones coloquiales, refranes y giros populares: “Yéndose el pecador en la mañana, con aquel contento y paso contado, a papar aire por las calles”¹⁸ (2010: 62)¹⁹; “Escapé del trueno y di en el relámpago” (2010: 33). Sin embargo, bajo este estilo sencillo y humorístico se esconde un universo de metáforas que sostienen la calidad literaria del texto: “Sangraba el avariento fardel”²⁰ (2010: 20); “Y a abajar otro punto, no sonara Lázaro, ni se oyera en el mundo”²¹ (2010: 37).

La adaptación de José Escofet mantiene algunas de estas expresiones populares, pero elimina las metáforas de la edición original. Por su parte, el texto de Aurora Sánchez sufre una transestilización (Genette, 1989: 285) más acusada, esto es, se produce un cambio de estilo en la obra, que en este caso se ocupa de simplificar o modernizar las expresiones del hipotexto; así, la frase que el sacerdote dirige a su nuevo criado “Los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber” (2010: 36) se simplifica en la adaptación de Sánchez del siguiente modo: “Los curas han de comer y beber poco, no ser glotones” (2003: 19).

La adaptación de la obra en formato cómic acentúa la expresividad del lenguaje manteniendo gran parte de las expresiones coloquiales originales e incluso añadiendo otras nuevas en su afán de propiciar una lectura cómica de la obra.

¹⁸ “Papar aire”: “estar embelesado o sin hacer nada” (2010: 62).

¹⁹ Para las citas del Lazarillo original se toma como referencia la edición de Víctor García de la Concha publicada en 2010 por la editorial Espasa-Calpe.

²⁰ Con el término ‘sangrar’, el autor describe de forma plástica el modo en el que el pícaro vacía el fardel del ciego, un fardel personificado mediante el adjetivo ‘avariento’ en alusión a la codicia de su amo.

²¹ Se comparan sus experiencias con amos cada vez más avaros con el descenso de las notas en la escala musical. De tal forma que, de continuar así, Lázaro cree que su voz no se oirá más, esto es, que llegará a fallecer de hambre.

La desnudez retórica y cercanía del lenguaje son algunas de las características presentes en la LJJ, que generalmente se afana por buscar la atención del lector y entretenerlo resaltando para ello la acción de las escenas y despojando al texto de aquellos elementos que se considere resulten tediosos para el receptor.

La presencia de imágenes es otro de los elementos característicos de la narrativa infantil. Así, mientras la obra original carece de ilustraciones, las adaptaciones dirigidas al lector joven incorporan imágenes que permiten analizar el modo en el que el elemento icónico se relaciona con el texto.

José Segrelles ilustra la obra de Escofet con ocho láminas en las que se pone cara tanto a Lázaro como a sus diferentes amos, y con una breve frase, recuperada del texto, se refuerza el mensaje de la ilustración. La función de las láminas en esta adaptación es remarcar el contenido del texto, pues la sencillez de las imágenes hace que éstas no posean un gran valor descriptivo. Asimismo, además de confirmar lo que las palabras expresan, estas ilustraciones vitalizan el libro, aunque de forma moderada, con el fin de que éste resulte más atractivo para el lector (véase anexo 1).

En la adaptación que realiza Sánchez (2003) el número de ilustraciones aumenta considerablemente con respecto al texto de Escofet. Además de por su número, otras son las características que diferencian las imágenes de una y otra versión. Por ejemplo, en el texto de Sánchez los personajes y el entorno son representados en sus rasgos básicos, se emplean colores más vivos, las formas son más redondeadas y se acentúa la expresividad de los personajes frente al hieratismo de la obra de Escofet (1914) (véase anexo 1). Las ilustraciones tienen por objetivo en esta adaptación, al igual que en la realizada por Escofet (1914), expresar gráficamente lo que el texto dice con el fin de favorecer la adquisición del contenido del argumento.

El cómic integra, por definición, el código verbal y el visual en la transmisión de los contenidos, es por ello que las ilustraciones en la adaptación de Soria no cumplen una función accesoria, sino fundamental para la comprensión de la historia. La cohesión entre las imágenes hace que el lector perciba la continuidad de la trama, con lo que las ilustraciones se convierten en el elemento esencial que, junto con los innumerables diálogos, hace avanzar la acción. El ilustrador nos presenta a un Lázaro más perfilado que en la versión de Sánchez con una intención, más que realista, cómica. En efecto, se exagera la gestualidad de los personajes (véase anexo 2) con el objetivo de provocar la diversión y el disfrute del lector, caracterizar a los personajes e infundir vitalidad y

rapidez a la trama. Por otra parte, el ilustrador muestra el ambiente en el que se mueven los personajes de tal forma que la realidad de una época lejana se hace visible ante el público joven (véase anexo 1).

La inclusión de ilustraciones se ha convertido en una constante en la literatura infantil actual. Tradicionalmente, en las obras destinadas al lector joven, dejando a un lado el cómic, donde la ilustración es inherente al género, la imagen se ha puesto al servicio de la comprensión del texto, más concretamente se ha utilizado para recrear determinadas situaciones comunicativas presentes en el argumento que faciliten y/o hagan más atractiva la lectura. No obstante, recientemente se ha ido extendiendo un uso de la imagen en la LIJ que no se limita a apoyar el contenido lingüístico, sino que proporciona información complementaria, lo que requiere de una decodificación y una interpretación por parte del receptor tanto del lenguaje verbal como del visual. Las tres versiones estudiadas no exigen esta lectura paralela, pero sí permiten apreciar un uso más acusado de la ilustración en las adaptaciones más modernas con respecto a la más antigua.

Sea como fuere, el problema que en muchas ocasiones se plantea es que, con la intención de allanar el camino para la comprensión del texto, se corre el peligro de imponer un sentido de lectura que subestime la capacidad creativa del lector.

3.3. Contenido.

La voluntad de realismo de la obra hace que un amplio espectro de temas sea desarrollado por la pluma del narrador del *Lazarillo de Tormes*. Además, esta realidad que es la sociedad de principios del siglo XVI, es observada desde el filtro de una mirada crítica e irónica y, en muchas ocasiones, ambigua. Sin embargo, en manos del adaptador, el contenido del *Lazarillo* original sufre acusadas transformaciones.

El tratamiento del tema erótico es un ejemplo de esta manipulación. Por ejemplo, en el *Lazarillo* anónimo se habla de la relación de su madre con un hombre en estos términos: “[...] se venía a nuestra casa y se iba a la mañana [...] continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito” (2010: 14-15). Sin embargo, las referencias a la relación sexual fruto de la cual nace el hermano de Lázaro son omitidas en las adaptaciones infantiles. Con el fin de presentar una relación moralmente más aceptable, la versión de Araluce añade que antes de engendrar al hermano de Lázaro, su

madre se casó. En las otras dos adaptaciones hay una mutilación evidente de los orígenes del pícaro iniciándose la narración directamente con el encuentro de Lázaro con el ciego y haciendo una vaga alusión a la despedida de su familia en la versión de Sánchez (2003: 7) y a las palabras de adiós de su madre en el cómic de Soria (1982: 5).

Otra estrategia de adaptación relacionada con el tratamiento del tema amoroso implica retomar una expresión ambigua y literalizarla transformando así su significado. Por ejemplo, Soria decide, en lugar de suprimir la expresión original: “Éste me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida”²² (2010: 75), mantenerla pero restringiendo el mensaje a su sentido literal: “Éste me dio los primeros zapatos que calcé en mi vida, mas no me duraron apenas ocho días” (1982: 37). De este modo, llevando a cabo una amplificación del texto original, el simbolismo erótico desaparece y la expresión se convierte en un motivo anecdótico que, subrayado por las palabras de un Lázaro cansado de tanto andar, pretende provocar la sonrisa en el lector.

Junto con el sexo, el tema de la muerte también se aborda con especial cuidado en la LIJ. A pesar de que en el *Lazarillo* los episodios relacionados con esta temática son secundarios, destacan los diferentes mecanismos empleados por los adaptadores con el fin de evitar este tema considerado en ocasiones inadecuado para los niños.

En la obra original Lázaro arremete contra la mezquindad de uno de sus amos, un clérigo que permite que a su siervo le atormente el hambre. Es por ello que el pícaro confiesa el deseo con el que reza por que Dios se lleve consigo a algún hombre, pues solo durante los mortuorios consigue algo que llevarse a la boca (2010: 36). Además, el autor, a través de las reflexiones del protagonista, hace ver que éste es consciente del grado de desesperación al que ha llegado, de tal forma que hasta desea en más de una ocasión su propia muerte: “[...] en nada hallaba descanso, salvo en la muerte, que yo también para mí como para los otros deseaba algunas veces” (2010: 37).

La versión de Araluce no omite dicho pasaje, sino que transforma su contenido; ya no se hace alusión a los mortuorios, sino a otro tipo de ceremonias más alegres: “[...] excepción hecha de cuando le invitaban a alguna boda o bautizo, que entonces sí demostraba tener buen diente” (1914: 36-37). Así, al cambiar de escenario, se eliminan las referencias a un tema desagradable. Además, en este nuevo contexto, el adaptador suprime las reflexiones de Lázaro acerca de sus oscuros deseos, lo que implica desviar su mente de lo angustioso de su situación y, en consecuencia, evitar una percepción

²² Éste me inició en las relaciones sexuales.

negativa del pícaro y de las circunstancias que lo rodean.

Sánchez también incluye este episodio en su adaptación: “El cura no le decía toda la verdad, pues cuando iban a visitar a enfermos o a rezar en los entierros, éste comía todo lo que daban en las casas” (2003:19), incluso se sirve de la extensión o incorporación de un episodio no presente en el hipotexto (Genette, 1989: 329) al añadir al final del capítulo la muerte de un enfermo. La inclusión de este fragmento conduce a una lectura moral: “Nunca se debe desear el mal a nadie” (2003: 21), y es que Lázaro no expresa su deseo de que alguien muriese, pero sí de que se pusiese enfermo (2003: 19).

Soria prescinde de este episodio, pero mantiene otra anécdota relacionada con la muerte presente en la obra original: en la calle, Lázaro ve pasar a su lado una comitiva fúnebre y escucha horrorizado los lamentos de una mujer: “Marido [...], ¿a dónde os me llevan? ¡A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y oscura [...] donde nunca comen ni beben!” (2010: 66). Horrorizado, corre a contarle a su amo lo sucedido, creyendo inocentemente que el destino del que la mujer habla no es sino la casa del escudero, pues es igual de triste y tampoco hay en ella comida que llevarse a la boca. Esta escena es recuperada tanto por Escofet como por Soria, quien orienta el tema de la muerte en una dirección cómica y explota las posibilidades que este malentendido ofrece.

Estrategias como éstas son empleadas por los adaptadores con el fin de integrar obras de temática controvertida dentro del canon literario infantil. Esto se corresponde con la tendencia general de la LIJ a desarrollar temas blancos manteniendo protegido al niño de aquellas cuestiones que, por edad, el adulto considera todavía no está preparado para afrontar.

La hipocresía y la avaricia de la sociedad son otros de los temas preferidos del autor del *Lazarillo* original, contra los que arremete sin pudor haciendo uso de la sátira y la ironía. En este mundo de vicios y falsas apariencias también se sumerge Lázaro, un camino de degradación que evidencia la ironía de su vida²³ y que, sin embargo, las adaptaciones atenúan poniendo el acento en la dimensión constructiva o cómica de estas situaciones.

Desde una perspectiva didáctica y moralizante, en la adaptación de la editorial

²³ Lázaro considera al final de la obra estar en la cumbre de su prosperidad y de buena fortuna (2010: 98); sin embargo, no es sino un humilde pregonero engañado por su mujer, quien le es infiel con su señor, irónicamente miembro del clero, de cuyos vicios y ardides ha sido testigo Lázaro a lo largo de su vida.

Araluce se reprobaban determinados comportamientos, tanto de Lázaro como de sus amos. Así, José Escofet se introduce en el relato del jarrazo de vino que le propina el ciego a su sirviente (2010: 21-23) para añadir: “El engaño más finamente preparado, censurable por ser engaño, puede conducirnos a la desdicha” (1914: 24). Araluce crea de este modo una especie de moraleja y la emplea a modo de broche de este pasaje. Asimismo, la voz del escritor vuelve a oírse al final del relato cuando añade: “[...] la juventud estudiosa, la cual debe ver en este héroe [...] un ejemplo de perseverancia y de valor contra la adversidad” (1914: 126).

La intención didáctica es igualmente manifiesta en la adaptación que realiza Sánchez. En efecto, a pesar de mantenerse fiel al hipotexto en los inicios de cada episodio, en esta versión todas las anécdotas finalizan de una forma muy distinta con un claro objetivo, señalar al lector lo reprobable de la conducta del joven. Por ejemplo, si en la obra original Lázaro huye tras haber engañado a su amo ciego (2010: 32), en la adaptación de Sánchez se nos muestra un pícaro compasivo que se arrepiente de su trastada, un ejemplo del mecanismo de valorización (Genette, 1989: 432) empleado con asiduidad en esta adaptación. Esta estrategia supone la atribución a un personaje, en este caso a Lázaro, de cualidades positivas con el fin de provocar la simpatía del lector y, además, transmitir la necesidad de obrar con respecto a unas normas de conducta determinadas. Con el mismo objetivo, el narrador se introduce en la historia y añade al final de cada episodio una moraleja, distinguida tipográficamente, que encauza el episodio hacia un desenlace edificante que, por otro lado, distorsiona el significado original de estos pasajes y, en consecuencia, el sentido del hipotexto en su conjunto.

Por su parte, Soria, despoja de ironía y sátira el argumento original para centrarse, y además potenciar, la faceta cómica de los defectos de sus amos. Así, en lugar de ser cuestionados, los comportamientos de los personajes que rodean al joven se convierten en divertidas excusas para que Lázaro despliegue sus artimañas. Y es que el formato visual impone la acción frente a la palabra y además, en este caso, la risa frente a la reflexión. Asimismo, en lo que respecta a lo irónico del desenlace final de Lázaro, Soria elimina el patetismo de la obra cerrando el texto con una imagen esperanzadora, un Lázaro todavía joven se despide del lector esperando encontrar a su “verdadero y definitivo amo” (1982: 46).

En el trabajo adaptativo de estos autores se evidencian las dos ambiciones fundamentales de gran parte de la LIJ, a saber, la vocación pedagógica y la intención

lúdica. En efecto, la literatura infantil se inclina a favor de una visión optimista de los acontecimientos, que conduce, o bien a extraer de ellos un aprendizaje o bien a fomentar su lectura cómica, o ambas cosas a la vez. En definitiva, se ofrece una lectura dirigida que corre el riesgo de restringir la interpretación libre por parte del receptor.

4. Conclusiones.

El fenómeno de la adaptación literaria es un fiel reflejo de la literatura como realidad viva, y es que a través de esta forma de reescritura se conciben obras que remiten, de forma más o menos manifiesta, a otros textos literarios, una expresión del diálogo que sostienen autores y obras a lo largo del tiempo y del espacio.

Tal y como se ha puesto de relieve en este trabajo, el diálogo también puede surgir entre textos destinados originariamente al público adulto y obras dirigidas al lector joven, y un ejemplo de esta conexión son las numerosas versiones infantiles de la obra *Lazarillo de Tormes* que han visto la luz.

En la creación de estas adaptaciones, los autores emplean una serie de estrategias con el fin de hacer accesible el texto original al nuevo receptor, un objetivo loable que, sin embargo, puede entrañar en muchas ocasiones la creación de una perspectiva distorsionada del texto original.

En primer lugar, a tenor del análisis realizado, una de las técnicas más extendidas en la adaptación infantil es la supresión o la reducción de pasajes. Si bien estas estrategias tienen como fin facilitar el acto de lectura y atraer así al lector, su uso lleva consigo no solo la desaparición de determinadas situaciones fundamentales para la comprensión del sentido de la obra original, sino también de personajes, de tramas y de temáticas que, en el caso del *Lazarillo de Tormes*, despojan a la obra de las características que la han encumbrado como uno de los referentes de la literatura universal.

En segundo lugar, muchas de estas adaptaciones proponen una evidente finalidad lúdica que hace más atractivo el texto a ojos del público infantil. Sin embargo, el hecho de convertir la comicidad en un fin en sí mismo, aparta la mirada del lector, entre otros recursos literarios, de la ironía que se esconde tras determinados episodios, otro rasgo definitorio del hipotexto.

En tercer lugar, algunas adaptaciones reflejan una concepción de la LIJ como dominio propicio para la transmisión de conocimientos. Así, entre las líneas de algunos

de estos textos se filtran explicaciones dirigidas a enriquecer el bagaje cultural del lector o a explicar aquello que se considera pueda resultar ajeno a su comprensión.

Asimismo, algunas de las transformaciones que se llevan a cabo a través de estas versiones orientan la trama original hacia un final edificante inexistente en el hipotexto. En efecto, junto a la finalidad formativa, la ambición moral y ética crea productos a través de los cuales se pretenden transmitir determinados valores, principios éticos y normas de conducta.

En virtud de lo anteriormente expuesto, resulta difícil aseverar que las adaptaciones literarias mantienen la esencia de los textos fuente de los que beben. A este respecto, se puede añadir que, por lo tanto, el lugar que ocupan los clásicos en la LIJ se limita a la imagen, más o menos distorsionada, que las adaptaciones ofrecen de ellos.

Sin embargo, tampoco sería acertado afirmar con rotundidad la invalidez de este tipo de textos, pues dan una nueva vida a obras como los clásicos haciendo de su lectura una actividad posible para un nuevo público.

En consecuencia, un interrogante se plantea ¿cómo conciliar obras como el *Lazarillo de Tormes* y características, necesidades e intereses del lector infantil y/o juvenil? La respuesta está condicionada por una realidad, los clásicos no pueden mantenerse al margen del canon literario infantil, pues ellos proporcionan las claves para poder interpretar el mundo.

La necesaria presencia de los clásicos entre las lecturas de los más jóvenes puede implicar, por tanto, el recurso a adaptaciones de estos textos, pero éstas deben ofrecer una serie de garantías, a saber, conjugar placer lector y reto intelectual, conceder al lector la posibilidad de no entender obligatoriamente todo lo que lee, rechazar cualquier aspiración que no sea la puramente literaria y, fundamentalmente, mostrar un respeto máximo hacia el autor del texto original manteniendo fiel el espíritu de su obra y no presentando una realidad fragmentada y distorsionada de la misma. Únicamente de este modo se garantiza la honestidad de la adaptación literaria que ilustra su portada con la denominación de origen ‘Lazarillo de Tormes’ y, en definitiva, se asientan las bases para la formación de una competencia literaria sólida y de calidad.

5. Referencias bibliográficas.

- Batjín, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica (trad. de *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Leningrado: Priboj, 1929).
- Bortolussi, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.
- Calero, F. (2006). Luis Vives fue el autor del *Lazarillo de Tormes*. *Espéculo*, 32, s.p. Recuperado el 15 de abril de 2014 en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/index.html>
- Escofet, J. (Adap.) (1914). *El Lazarillo de Tormes*. Barcelona: Araluce.
- García Martín, L. (Adap.) (2004). *Lazarillo de Tormes*. Zaragoza: Edelvives.
- García de la Concha, V. (Ed.) (1987). *Lazarillo de Tormes* (33ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- García de la Concha, V. (Ed.) (2010). *Lazarillo de Tormes*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- García Padrino, J. (1998). Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil? *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 31, 101-110.
- García Padrino, J. (1999). Del Ramayana a Trafalgar: los clásicos al alcance de los niños. En P. C. Cerrillo y J. García Padrino (Coords.), *Literatura infantil y su didáctica* (pp. 139-159). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus (trad. de *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982).
- Gignoux, A.-C. (2006). De l'intertextualité à l'écriture. *Cahiers de narratologie*, 13, s.p. Recuperado el 07 de febrero de 2014 en: <http://narratologie.revues.org/329?lang=es>
- Huamán, M. Á. (2006). Fundamentos de la investigación literaria. *Tesis*, 1, s.p. Recuperado el 25 de abril de 2014 en: <http://tscu.wikispaces.com/file/view/fundamentos-de-la-investigacion-literaria.doc>
- Kristeva, J. (1969). *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Lázaro, F. (1970). Para una revisión del concepto “novela picaresca”. En C. H. Magis (Coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 27-45). México: El Colegio de México.
- Lázaro, F. (1972). “*Lazarillo de Tormes*” en la picaresca. Barcelona: Ariel.
- Martín, P. (2007). Nuevos asedios críticos al “*Lazarillo de Tormes*”, II. *Per Abbat*, 4, 7-32.
- Navarro, R. (2006). Un nuevo ámbito para “La vida del *Lazarillo de Tormes*”. *Estudis romànics*, 28, 179-198.

- Navarro, R. (Adap.) (2008). *El Lazarillo contado a los niños* (5ª ed.). Barcelona: Edebé.
- Oittinen, R. (2005). *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (trad. de *Translating for Children*. New York: Garland Publishing, 2000).
- Ortega y Gasset, J. (1963). *Obras completas de José Ortega y Gasset. Tomo II. El Espectador* (6ª ed.). Madrid: Castilla.
- Real Academia Española (Ed.). (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Madrid: Espasa.
- Rico, F. (2000). *La novela picaresca y el punto de vista* (6ª ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Rico, F. (2005). (Ed.) *Lazarillo de Tormes* (18ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Sánchez, A. (Adap.) (2003). *Las andanzas del Lazarillo de Tormes*. Oviedo: Nobel.
- Soria, C. R. (Adap.) (1982). *El Lazarillo de Tormes*. Madrid: Larousse.
- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Colihue.
- Sotomayor, M. V. (2005). Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias. *Revista de Educación*, N° Extra 1, 217-238.
- Tauchnitz, B. (1863) (Ed.) *Tales from Shakespeare*. Leipzig: Tauchnitz Edition.
- Valles, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.